

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОСКОБОЙНІКОВА Юлія Василівна

УДК 7.071.2:783.24:281.9:261.6

**РЕГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ
ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ**

26.00.01 – теорія та історія культури
галузь знань – мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело ————— Ю. В. Воскобойнікова

Науковий консультант
ЛОШКОВ Юрій Іванович
доктор мистецтвознавства,
професор

Харків 2018

АНОТАЦІЯ

Воскобойнікова Ю. В. Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Харківська державна академія культури, Міністерство культури України. Харків, 2018.

Дисертацію присвячено вивченню сучасної регентської діяльності православної традиції. Метою роботи є створення системної концепції регентської діяльності у контексті православної хорової культури межі ХХ – ХХІ ст.

Православна церковно-хорова культура має виняткове значення у розвитку музичної культури світу багато століть поспіль. Незважаючи на важкі часи панування радянської тоталітарної системи та навіть фізичне знищення носіїв духовної музичної культури, наприкінці ХХ століття вона стримко повернула собі лідируючі позиції на теренах колишнього СРСР, що мало суттєвий вплив і на діаспоральні осередки.

Головною рушійною силою та центральною постаттю церковно-хорової культури є регент. Саме його діяльність у всіх її аспектах здійснює максимальний вплив на розвиток не лише богослужбової співочої традиції, але й хорової культури взагалі. Саме регентів ми знаємо як найвідоміших хормейстерів, хорових композиторів та педагогів (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, О. Архангельський, П. Чесноков, М. Данилін, О. Кастальський, В. Орлов, К. Пігров, С. Смоленський та ін.), саме регенти працювали (і працюють) у найвідоміших світських навчальних закладах, виховуючи нові покоління хорових диригентів.

У науковому дискурсі церковно-хорова культура здебільше розглядається з історичних позицій (джерелознавство та медієвістика,

розшифровка та реконструкція рукописів тощо), композиторства (біографічні дослідження, аналіз творчої спадщини, композиторської техніки та ін.), виконавства (творчі біографії колективів, аналіз виконавчого стилю, методики керування хором). Відомими є окремі розвідки регентської діяльності з богословських позицій, проте її системний аналіз на науковому рівні здійснюється вперше. Важливе значення здійснене дослідження має для науково-дескриптивної та аналітичної фіксації сучасної культурної ситуації в галузі церковно-співацької традиції, а також надає концептуально-теоретичне підґрунтя для подальших прогностичних, методичних, методологічних розвідок регентської діяльності у її культурологічних аспектах та з позицій мистецтвознавчої регіоники.

Дослідження обраної проблематики призвело до усвідомлення необхідності реінтеграції у контекст культурологічного знання такої наукової галузі як регентознавство, адже її предмет не може бути досягнутий ані виключно засобами мистецтвознавства, ані засобами богословських наук, бо належить одночасно до різних сфер – і музичної, і богословської, і історико-культурної, і філософської. Отже, запропонована дисертація є міждисциплінарним дослідженням, яке поєднує у собі аналітичні підходи різних галузей знань: культурології, мистецтвознавства, музикознавства, релігієзнавства, православної догматики та літургіки, хорознавства, інтерпретології, а також певні аспекти соціології, психології творчості, музичної акустики та ін. Головним методом, який об'єднує ці засоби дослідження є системний аналіз у щільній взаємодії з культурологічним підходом на всіх етапах дослідження.

Відповідно до об'єкта, предмета, мети та завдань дослідження було вибудовано логіку і структуру роботи. Дисертація складається зі вступу, основної частини (шість розділів), висновків, списку використаних джерел і додатків.

У *першому розділі* представлено понятійний апарат дослідження, проаналізовано джерельну базу стосовно проблематики регентознавства, визначено методологію дослідження.

Другий розділ послідовно розкриває теоретичну концепцію регентської діяльності як системи, представляє її структуру та системні зв'язки. В контексті системного аналізу регентської діяльності опрацьовано її типологію, а також розглянуто такий специфічний аспект як регентська богослужбова комунікація.

У *третьому розділі* надано докладну характеристику церковного хору як системи, розкрито його системоутворюючі фактори, надано типологію церковно-хорових колективів та визначено їх функціональну структуру. Церковний хор охарактеризовано з позицій соборності його служіння, а також визначено організаційну специфіку його діяльності.

Четвертий розділ присвячений виконавським аспектам регентської діяльності. Увагу зосереджено на таких маловивчених явищах як обертональний слух, робота з дикційним комплексом в умовах храмової акустики, специфіка інтерпретації церковних піснеспівів, як традиційно одноголосних, так і авторських.

У *п'ятому розділі* проаналізовано національно-культурні типи православного церковного співу, які безпосередньо впливають на систему регентської діяльності, та на прикладі кількох сучасних регентів показано, як їх діяльність, що має різний характер (композиторський, виконавський, просвітницький, науково-педагогічний), але однаково культуротворчу спрямованість, впливає на буття та подальшу трансформацію церковно-співацької традиції. Це такі діячі як білоруський регент, композитор та педагог монахиня Іуліанія (Денисова), регент Ніна Старостіна, основоположник нової унікальної православної церковно-співацької традиції в Китаї, відома сербська співачка та регент Дівна Любоевич, українські регенти-науковці та педагоги І. Сахно, священник Дмитро

Болгарський, В. Бойко, О. Тарасенко, а також молоді регенти Харкова, завдяки яким формується звукова парадигма регіональної церковно-хорової традиції.

Шостий розділ містить результати аналізу сучасної регентської освіти, її типологію та новітні методи професійної підготовки майбутніх регентів. Також у ньому зафіксований досвід освітньої програми перекваліфікаційного типу, що практикується у Харківській духовній семінарії.

У висновках викладено основні результати дослідження, узагальнено та зафіксовано системно-наукове уявлення про регентську діяльність та регентознавство.

Ключові слова: православна культура, церковно-хорова культура, регентознавство, регентська діяльність, церковно-хорове мистецтво, церковно-співоча традиція, богослужбовий спів, церковний хор, клірос.

SUMMARY

Voskoboinikova Y. V. Precentorial activity as a systemic phenomenon of the modern Orthodox culture. Qualification scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 26.00.01 Theory and History of Culture (art studies). Kharkiv State Academy of Culture, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2018.

The dissertation is devoted to the study of modern precentorial activity of the Orthodox tradition. The aim of the work is to create a systemic concept of precentorial activity in the context of Orthodox choral culture at the turn of the XX – XXI centuries.

Orthodox church-choral culture has an exceptional significance in the development of the musical culture of the world for many centuries. Despite the difficult times of the Soviet totalitarian rule, and even the physical destruction of

the bearers of the spiritual musical culture, at the end of the twentieth century it has quickly returned its leading position in the former USSR, which had a significant impact on the diaspora cells.

The main driving force and central figure of church-choral culture is a precentor. It is his work in all its aspects that has maximal influence on the development not only of the liturgical tradition, but also of the choral culture in general. Exactly the precentors we know as the most famous choir-masters, choir composers and teachers (D. Bortniansky, M. Berezovsky, A. Vedel, O. Arkhangelsky, P. Chesnokov, M. Danylin, O. Kastalsky, V. Orlov, K. Pigrov, S. Smolensky, etc.), exactly the precentors themselves has worked (and is working) in the most famous secular educational institutions, educating new generations of choir conductors.

In the scientific discourse, church-choral culture is mostly considered from the historical point of view (source study and media studies, decoding and reconstruction of manuscripts, etc.), composing (biographical research, analysis of creative heritage, composite techniques, etc.), performing (creative biographies of collectives, analysis of performing style, techniques of choir-conducting). Some individual reconnaissance of precentorial activity from theological positions are known, but its comprehensive system analysis at the scientific level is carried out for the first time. The research done has an important value for the scientific-descriptive and analytical fixing of the current cultural situation in the field of church-singing tradition, as well as provides a conceptual and theoretical basis for further prognostic, methodical and methodological exploration of precentorial activity in its culturological aspects and from the positions of art regional study.

The study of the chosen problem has led to the recognition of the need for reintegration into the context of culturological knowledge of such a scientific field as precentorial study, since its subject can not be comprehended either exclusively by means of art studies, or by means of theological sciences, because

it belongs simultaneously to various spheres – musical, theological, historical-cultural and philosophical. Therefore, the proposed dissertation is an interdisciplinary research that combines analytical approaches in various fields of knowledge: cultural studies, art studies, musicology, religious studies, Orthodox dogmatics and liturgics, choir-study, interpretology, as well as certain aspects of sociology, psychology of creativity, musical acoustics, etc. The main method that combines these research tools is the system analysis in close interaction with the culturological approach at all stages of the study.

In accordance with the object, subject, goals and objectives of the study, the logic and structure of work has been constructed. The dissertation consists of the introduction, the main part (six chapters), the conclusions, the list of used sources and applications.

The *first chapter* presents the conceptual apparatus of the research, analyzes the source base concerning the problems of precentorial studies, and determines the methodology of the research.

The *second chapter* consistently reveals the theoretical concept of precentorial activity as a system, presents its structure and system connections. In the context of systematic analysis of precentorial activity its typology has been worked out, and such a specific aspect such as precentorial liturgical communication has been considered.

The *third chapter* gives a detailed description of the church choir as a system, reveals its system-forming factors, provides a typology of church choir collectives and defines their functional structure. The church choir is characterized from the standpoint of the conciliarism of his ministry, as well as the organizational specifics of his activity.

The *fourth chapter* is devoted to the performing aspects of precentorial activities. Attention is focused on such under-investigated phenomena as overtone hearing, work with the diction complex in the conditions of temple

acoustics, the specifics of the church singing interpretation, as traditionally monophonic, and also authorial.

The *fifth chapter* analyzes the national-cultural types of Orthodox church singing, which directly influence the system of precentorial activity, and, conversely, the activity of outstanding contemporary precentors, which has a cultural orientation and influences the existence and further transformation of church-singing tradition. These are such doers as the Belarusian precentor, composer and teacher nun Juliana (Denisova), precentor Nina Starostina, the founder of a new unique Orthodox church-singing tradition in China, the famous Serbian singer and precentor Divna Lyuboevich and prominent Ukrainian precentor-scholars I. Sakhno, priest Dmitry Bolgarsky, V. Boyko, O. Tarasenko and as well as young precentors of Kharkiv, through which the sound paradigm of the church-choral local tradition is being formed.

The *sixth chapter* contains the results of the analysis of modern precentorial education, its typology and the newest methods of professional preparation of future precentors. It also captures the experience of an educational program of retraining type that is practiced at the Kharkiv theological Seminary.

The conclusions set out the main results of the study, generalize and fix the systemic and scientific understanding of precentorial activity and precentorial study.

Key words: orthodox culture, church-singing culture, precentology, precentorial activity, church choir art, church-singing tradition, liturgical singing, church choir, kliros.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі : монографія / Ю. Воскобойнікова. – Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. – 307 с.

Статті в наукових фахових виданнях України:

2. Воскобойнікова Ю. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2011. Вип. 35. С. 254–262.*
3. Воскобойнікова Ю. Принципи богослужбового співу Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ, Білорусь) // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 282–290.*
4. Воскобойнікова Ю. Дикційний комплекс в церковному хорі: сучасні регентські підходи // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. №1 (вип. 33). С. 74–82.*
5. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у системно-діяльнісному вимірі // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №42 (1). С. 76–80.*
6. Воскобойнікова Ю. Типологія церковних хорових колективів // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №45 (4) С. 68–75.*
7. Воскобойнікова Ю. Функціональна структура церковного хору // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2016. №46 (1) С. 178–184.*
8. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект // *Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. / Київський національний*

університет культури і мистецтв. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.

9. Воскобойнікова Ю. Літургія у китайських тонах: культуротворчий експеримент регента Ніни Старостіної // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 116–126.

Статті в періодичних виданнях інших держав

та наукових фахових виданнях України,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних:

10. Воскобойнікова Ю. Летняя школа Академии православной музыки – культурный феномен в современном регентском образовании // *Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вип. 20 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 161–167.
11. Воскобойнікова Ю. Национально-культурные особенности современного церковного пения православной традиции // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2016. № 7 (69) С. 37–41.
12. Воскобойнікова Ю. О хоровом творчестве монахини Иулиании (Денисовой) в контексте современной церковно-певческой культуры // *Весці БДАМ : навукова-тэарэтычны часопіс*. Мінск : БДАМ, 2013. № 22. С. 99–106.
13. Воскобойнікова Ю. Регентское образование переквалификационного типа: опыт Харьковской духовной семинарии // *Наука. Искусство. Культура*. Белгород: Издательско-полиграфический комплекс БГИИК, 2016. Вип. 2 (10). С. 120–131.
14. Воскобойнікова Ю. Використання групових тренінгів у підготовці майбутніх диригентів // *Вісник Харківської державної академії дизайну і*

- мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2011. № 10. С. 143–147.
15. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація одноголосних піснеспівів: комплексний підхід // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. №2. С. 104–109.
16. Воскобойнікова Ю. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (вип. 35). С. 169–177.
17. Воскобойнікова Ю. Провідні церковно-хорові колективи Харківщини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 1 (вип. 34). С. 63–74.
18. Воскобойнікова Ю. Регентська репертуарна політика у сучасній церковно-хоровій практиці // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 22–28.
19. Воскобойнікова Ю. Творчий метод виконання православної духовної музики сербського регента Дівни Люб'євич // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. №5. С. 92–97.
20. Воскобойнікова Ю. Типологія регентської діяльності // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №3. С. 107–112.

21. Воскобойнікова Ю. Типологія сучасної регентської освіти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 25–30.

Стаття в іншому науковому виданні:

22. Воскобойнікова Ю. Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 51. С. 84–96.

Матеріали та тези доповідей конференцій:

23. Воскобойнікова Ю. Методи дикційної роботи з хором в умовах храмової акустики // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 23-24 листоп. 2017 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 318–320.

24. Воскобойнікова Ю. Проблеми міждисциплінарної комунікації у фаховій підготовці диригентів // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2010. С. 132–134.

25. Воскобойнікова Ю. Система регентської богослужбової комунікації // Актуальні питання богослов'я та історії Церкви : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф., 5 жовт. 2017 р. / ХДС. Харків : ХДС. С. 214–217.

26. Воскобойнікова Ю. Творча діяльність та ідеаціональна соборність як фактори системоутворення в церковному хорі // Матеріали науково-практичної конференції до 25-річчя Харківського Архієрейського Собору 1992 року, 27 квітня 2017 р., м. Харків. Харків : Майдан, 2017. С. 151–154.

27. Воскобойнікова Ю. Гласовые песнопения как репертуарная основа освоения дирижёрского синтаксиса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф.

- молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2013. С. 114–115.
28. Воскобойнікова Ю. Класифікаційні ознаки в типологізації церковних хорів // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 26-27 листоп. 2015 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2015. С. 235–237.
29. Воскобойнікова Ю. Комунікаційні тренінги в системі підготовки хороших диригентів // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. конф. мол. учених, 19-20 квіт. 2012 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. С. 123–124.
30. Воскобойнікова Ю. Культуротворча діяльність регента Ніни Старостіної у контексті православної хорової культури Китаю // Особистість митця в культурі // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (20-22 квітня 2016 р.), ХНТУ / за ред. Білик А. А. Херсон: ФОП Грінь Д.С., 2016. С. 70–72.
31. Воскобойнікова Ю. Методологія дослідження сучасної регентської діяльності православної традиції // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24-25 квітня 2014 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2014. С. 76–77.
32. Воскобойнікова Ю. Регентський слух: обертональний вимір // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квітня 2015 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2015.– С. 59–60.
33. Воскобойнікова Ю. Синергия хорового творчества как фактор сохранения национальной духовности // Традиції і сучасні стан культури і мистецтва : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках. Ч. 1 : / уклад. Н. С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай

- культури, мови і літаратури НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2014. С. 349–354.
34. Воскобойнікова Ю. Творческая синергия хорового коллектива: постановка проблемы // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22-23 лист. 2012 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. С. 302–303.
35. Воскобойнікова Ю. Фактори формування національно-культурних типів православного церковного співу // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 24-25 листоп. 2016 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. С. 242–244.
36. Воскобойнікова Ю. Функціональні ролі півчих в структурі церковного хору // Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21-22 квітня 2016 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. С. 99–101.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
Розділ 1. РЕГЕНТОЗНАВСТВО ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ НАПРЯМ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ.....	29
1.1. Понятійний апарат та структура регентознавства	29
1.2. Науковий статус досліджень регентської діяльності в контексті православної культури	44
1.3. Методологія дослідження регентської діяльності: на міждисциплінарному перехресті	57
Висновки до розділу 1	74
Розділ 2. СИСТЕМА РЕГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	76
2.1. Структура та системні зв'язки	76
2.2. Типологія регентської діяльності.....	91
2.3. Система регентської богослужбової комунікації	104
Висновки до розділу 2	112
Розділ 3. СУЧАСНИЙ ЦЕРКОВНИЙ ХОР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА СИСТЕМА	114
3.1. Творча діяльність та ідеаціональна соборність як фактори системоутворення в церковному хорі	114
3.2. Типологія церковно-хорових колективів.....	122
3.3. Організаційна специфіка діяльності церковно-хорового колективу	137
3.4. Функціональна структура церковного хору	144
Висновки до розділу 3	155
Розділ 4. ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА РЕГЕНТСЬКОЇ РОБОТИ З ЦЕРКОВНИМ ХОРОМ	157
4.1. Регентська репертуарна політика.....	157
4.2. Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності	171
4.3. Дикційний комплекс у православному церковному співі ..	180
4.4. Специфіка інтерпретації богослужбових творів	192
Висновки до розділу 4	218

Розділ 5. КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ

ПРАВОСЛАВНИХ РЕГЕНТІВ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ ст. 221

- 5.1. Національно-культурні типи православного церковного співу 221
- 5.2. Композиторська та педагогічна діяльність монахині Іуліанії (Білорусь) 243
- 5.3. Творчий метод регента Дівни Любóєвич (Сербія) 262
- 5.4. Новаційна діяльність регента Ніни Старостіної (Китай) 272
- 5.5. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів на межі ХХ-ХХІ ст. 283
- 5.6. Суспільно-просвітницька діяльність концертуючих регентів Харкова 299

Висновки до розділу 5 317

Розділ 6. СУЧАСНА РЕГЕНТСЬКА ОСВІТА

ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВИ 320

- 6.1. Типологія регентської освіти 320
- 6.2. Організація музично-професійної підготовки регентів у духовних навчальних закладах 344
- 6.3. Сучасні тренінгові технології в регентській освіті 356

Висновки до розділу 6 370

ВИСНОВКИ 372

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ 378

ДОДАТКИ 418

Додаток А. Список публікацій здобувача 418

Додаток Б. Регенти та півчі іноземних церковних колективів, які взяли участь у опитуванні 424

Додаток В. Церковно-хорові колективи, обстежені під час проведення дослідження 426

Додаток Г. Мон. Іуліанія (Денисова) «Во Царствии Твоём» 428

Додаток Д. Фрагменти Китайської Літургії Н. Старостіної 432

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У контексті світової культури церковний спів завжди відігравав важливу роль у формуванні професійного хорового мистецтва. Ця тенденція збереглася і в новітні часи, хоча умови буття Церкви і церковного співу суттєво змінилися, особливо в країнах, що виникли на пострадянському просторі. Високий рівень професіоналізації православного музичного мистецтва дозволив багатьом хоровим колективам набути провідного значення не лише в церковній сфері, але й у секулярному середовищі. Визначна роль у цьому процесі належить діяльності регентів, церковних композиторів, дослідників, просвітителів. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. виявилися специфічні значущі явища та тенденції в розвитку церковного музичного мистецтва, які мають значний вплив на хорову культуру, проте дослідження яких на науковому рівні досі не здійснено.

Регентська справа є специфічною галуззю диригентського мистецтва. Принципи формування та функціонування церковного хору, його репертуар, особливості диригентської техніки на кліросі, комунікативна ситуація, що виникає в умовах «храмового дійства», суттєво відрізняються від умов, в яких працюють інші типи хорів. Це вносить значні корективи в технологію хормейстерської роботи, розроблену «світським» хоровим диригуванням. Професійна регентська діяльність, у порівнянні з хормейстерською, науково збагачена знанням з відповідних галузей богослов'я, регентської справи, церковної історії тощо. При цьому церковно-співацька практика залишається однією з найдоступніших форм хорового виконавства. Все це дозволяє визначити її у контексті хорової культури як особливий феномен, який посідає важливе місце у житті суспільства. Отже, постала необхідність виокремлення регентознавства як міждисциплінарного наукового напрямку

гуманітарного знання, що зумовлено специфікою предмета дослідження і наявністю власної системи понять і термінів, методологічного апарату, специфічних методичних засад та емпіричної бази. Регентознавство має вирішити численні теоретичні, практичні, методичні та методологічні завдання, пов'язані з означеною галуззю хорової культури. Основним предметом наукового дослідження регентознавства є регентська діяльність, адже вся інша проблематика цього наукового напрямку так чи інакше перебуває у полі творчої діяльності регента.

Процес аналізу регентської діяльності, як і диригентського мистецтва, має певну специфіку. По-перше, повноцінне дослідження роботи регента можливе лише в реальних умовах. Основним емпіричним матеріалом вивчення діяльності, яка складається з комунікативних, диригентських, інтерпретаційних, композиторських та інших аспектів, є її безпосереднє спостереження. Іншим інформативним інструментом дослідження є використання відео- та аудіозаписів репетицій та богослужінь, які здійснюються нечасто, на відміну від концертних виконань, які в системі церковно-співацької культури суттєво відрізняються за цілою низкою ознак від виконання тих самих творів за богослужінням. По-друге, церковно-хорове мистецтво не є самодостатнім, як, наприклад, академічне чи народне, оскільки воно «інкрустовано» в богослужіння і має сприйматися в системі богословського контексту, храмової естетики та низки ситуативних явищ духовного порядку, які не можуть бути зафіксовані за допомогою технічних засобів. Отже, лише дослідник-сучасник має виключні можливості всебічного і об'єктивного аналізу як процесуальної сторони регентської діяльності, так і оцінки її результатів.

Незважаючи на значну кількість наукових публікацій та дисертаційних досліджень, тема сучасної регентської діяльності залишається недостатньо розробленою. Пріоритетні сфери зацікавленості

науковців в питаннях церковно-хорового мистецтва полягають, з одного боку, у системному вивченні канонічних традицій богослужбового співу (Г. Вагнер [56], А. Лесовиченко [220], І. Сахно [341]), теорії та практики розшифровки розспівів (М. Бражніков [50], Т. Владишевська [70–73]), виконавських питань монодійної та гетерофонної традиції (Д. Болгарський [45], І. Гарднер [101–104], Н. Герасимова-Персидська [106, 107], Є. Герцман [108]), з іншого – у дослідженні сучасних композиторських духовних творів паралітургійного типу. Низка робіт присвячена церковно-хоровій українській регіоніці (О. Антоненко [9], О. Бадалов [19], О. Леонтєва [219], Г. Савельєва [338], І. Шатова [388]), православному співові у сучасній православній культурі зарубіжжя (М. Андриадзе [8], Д. Петрович [413–415], Д. Стефанович [416–418], М. Матсushima [404], Т. Чхеїдзе [397] та ін.). Окремо варто сказати про наукову працю І. Кондратенко, яка, досліджуючи регентську діяльність та композиторську творчість регента Михайла Литвиненка, досить глибоко та докладно проаналізувала історичний контекст церковного життя України у ХХ ст.

Аспекти регентської діяльності досліджені в працях Н. Балуєвої [22, 23], В. Бойка [42], Л. Густової [125], Ю. Карпова [182], І. Кондратенко [193], І. Сахна [341] та С. Хватової [378].

Значний пласт проблем, пов'язаних з сучасним церковно-хоровим виконавством, вирішено у роботі С. Хватової «Православная певческая традиция на рубеже ХХ – ХХІ столетий» [378]. В її докторській дисертації охоплені базові питання сучасної богослужбової хорової практики, її соціально-історичний контекст, питання взаємодії канону та авторського мистецтва, контекстуальні проблеми церковного виконавства. На прикладі одного регіону Росії автор статистично дослідила такі аспекти як гендерний, професійний і, навіть, конфесійний склад хорів. У практичній частині С. Хватова аналізує твори у жанрі духовного хорового концерту, а

також світські твори на канонічні тексти. Проте специфіку регентського творчого процесу вона не розглядала. Ці питання підняв у своїй кандидатській роботі «Современная регентская практика: хормейстерский аспект» Ю. Карпов [182], але його дослідження концентрується лише на хормейстерській складовій регентської діяльності, проте вона є складнішою та багатограннішою. Варто також зазначити, що значна кількість нині діючих регентів – це провідні науковці-музикознавці, які займаються дослідженнями в галузі церковно-співацької практики, провідні діячі світської хорової справи, відомі хормейстери та педагоги.

Актуальність теми дослідження також пов'язана з тим, що, незважаючи на відсутність державного замовлення, численні випускники вищих мистецьких навчальних закладів реалізують свої творчі надбання саме у галузі церковно-хорового мистецтва. Провідні музичні вузи, усвідомлюючи значущість церковного співу в системі підготовки диригентів-хормейстерів, запроваджують регентські спеціалізації, або окремі дисципліни з регентської справи у навчальний процес. Попит на інформацію у цій галузі поступово зростає, що актуалізує випереджаюче напрацювання системних знань щодо основ, специфіки та практичного досвіду регентської та співацької діяльності, а також розробки методології викладання таких дисциплін на основі досвіду духовних навчальних закладів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота відповідає комплексній темі науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і науковому напрямку «Проблеми історії та теорії культури» кафедри культурології на період 2016-2020 рр., затвердженому рішенням ученої ради Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 28.10.2016 р.).

Мета і завдання дослідження. *Мета* – обґрунтувати концепцію регентської діяльності як системного явища православної хорової культури межі ХХ – ХХІ ст.

Реалізація мети досягається поетапним вирішенням таких *завдань*:

- визначити структуру, функції та систему богослужбової комунікації регентської діяльності;
- осмислити церковний хор як соціокультурну систему, виявити його системоутворюючі фактори та життєвий цикл у контексті соціокультурної динаміки;
- сформувати типологію церковних хорів;
- визначити функціональну структуру та виявити специфіку діяльності церковно-хорових колективів;
- охарактеризувати методологію регентської практичної роботи з церковним хором у специфічних аспектах;
- виокремити національно-культурні типи церковного співу в православному світі;
- проаналізувати основні типи культуротворчої регентської діяльності на прикладі персоналій регентів Дівни Любоєвич (Сербія), монахині Іуліанії (Білорусь), Ніни Старостіної (Китай), В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна, прот. Димитрія Болгарського, Олександра Тарасенка (Україна); дослідити стан регентської діяльності в Харківському регіоні;
- надати типологію сучасної регентської освіти;
- узагальнити сучасні тенденції у сфері церковно-хорового виконавства.

Об'єктом дослідження є хорова культура православної традиції.

Предмет дослідження – регентська діяльність як системне явище сучасної православної церковно-хорової культури.

Географічні межі дослідження збігаються з євразійською територією поширення канонічної православної Церкви, хронологічні охоплюють період від 80 – 90-х рр. ХХ ст. до актуального моменту.

Варто зауважити, що більшість авторів наукових досліджень відповідної тематики розглядає православну традицію майже виключно як традицію Київської Русі та її нащадків. І якщо історичні роботи надають відносно повне уявлення про те, що православний богослужбовий спів – це провідна галузь хорової культури таких країн як Греція, Болгарія та Русь (або пізніше Російська імперія), то у роботах радянських музикознавців, присвячених церковному співові XVII – XX ст.ст. ці питання розглядаються майже виключно у контексті вітчизняної географії. Захищена у 2013 р. дисертація регента Ігоря Сахна [341], присвячена грецькій сучасній традиції, безперечно, відкриває дорогу вивченню регентської практики інших країн. Саме така спроба зроблена у даній роботі, об'єкт якої поширюється не лише на православні країни пострадянського простору, але й основні центри православ'я у світі.

Разом із тим, практичні аспекти богослужбової діяльності регентів розглянуто у контексті традиції використання церковнослов'янських текстів, до якої належить автор, адже дослідження значною мірою спирається на рефлексивне осмислення власного регентського досвіду. За браком відповідної наукової літератури компетентний аналіз сучасного регентського служіння, яке здійснюється іншими мовами (болгарською, грецькою, сербською, українською, чеською та ін.), можливий лише з позицій та на основі досвіду носіїв традицій, що безпосередньо працюють з відповідними текстовими масивами, отже ця специфіка очікує на своїх дослідників.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

- здійснено комплексне дослідження сучасного стану регентської діяльності православної традиції як системного явища церковно-хорової культури, що дозволяє сформувати панорамне дескриптивне уявлення про неї, науково зафіксувати наявні тенденції та прогнозувати її подальший розвиток;
- обґрунтована доцільність конкретно-наукового виокремлення регентознавства як специфічного міждисциплінарного напрямку, якому притаманні концептуальні світоглядні ідеї, поняттєвий апарат, методи науково-дослідної та творчої роботи;
- визначена структура регентської діяльності, її механізми та різновиди в залежності від індивідуальних і колективних завдань;
- з позицій системно-діяльнісного підходу запропоновано визначення поняття «регентська діяльність» як духовно мотивованого творчого процесу, спрямованого на організацію, реалізацію, розвиток, збереження та поширення православного богослужбового співу через комплексне організаційне, методичне та творчо-психологічне лідерство в роботі православного церковно-хорового колективу;
- обґрунтовано типологію церковних хорів за провідною мотивацією регента та півчих (релігійна, гносеологічна, естетична, соціальна, матеріальна), доведено її вплив на зміст регентської діяльності;
- визначені геополітичні, демографічні, культурно-історичні детермінанти формування різних національно-культурних типів церковно-хорового співу в монотрадиційному та мультитрадиційному культурному середовищі;
- охарактеризовано роль у сучасній хоровій культурі православної традиції регентської діяльності Д. Любоєвич, монахині Іуліанії (Денисової), Н. Старостіної, І. Сахна, В. Бойка, прот. Дмитрія Болгарського та О. Тарасенка;

- визначено кількісно-якісний, професійний та функціональний склад концертуючих церковних хорів Харкова;
- надана типологія сучасної регентської освіти, визначена специфіка професійної підготовки регентів у духовних та світських навчальних закладах (повна й екстернатна форми), літніх школах та майстер-класах, авторських приватних закладах;
- визначено поняття авторської школи в широкому сенсі як самоорганізованої системи творчих стосунків, результатом яких є забезпечення буття специфічного авторського досвіду однієї людини в діяльності іншої;
- введено до наукового обігу концепт «богослужбова комунікація» як вияв послідовної об'єктивації інтонованого змісту богослужіння у свідомості та діяльності всіх учасників богослужіння.

Удосконалено:

- наукові уявлення про хоровий колектив як колективну особистість з позицій синергійності діяльності.

Набули подальшого розвитку:

- уявлення про обертональний слух керівника й учасників хорового колективу;
- методика вокально-хорової роботи в умовах храмової акустики;
- тренінгові технології у навчанні майбутніх керівників хорових колективів.

Методи дослідження. Сучасна регентська діяльність є, водночас, і продовженням давньої традиції керування церковним співом, і специфічною формою диригентсько-хорової майстерності, і особливим різновидом церковного служіння. Функції сучасного регента охоплюють різні види діяльності: хорову педагогіку та виконавство, композиторську, наукову та місіонерську діяльність. Саме ця комплексність і зумовлює

необхідність дослідження регентства як соціокультурного явища, що потребує опори на системно-наукову методологію та методи культурології.

Міждисциплінарний дискурс дослідження зумовлений специфікою його предмета. Отже, методологічну основу складають:

- культурологічний підхід як методологічна позиція, яка розкриває єдність аксіологічного, діяльнісного і творчого аспектів регентської діяльності як системного явища сучасної православної культури, дозволяє при вирішенні наукової проблеми виділити в ній культурний зміст, а також надає певний методичний інструментарій (культурно-історичний, герменевтичний методи культурологічного аналізу тощо);
- комплекс мистецтвознавчих методів, спрямованих на визначення специфіки творчого процесу та результатів регентської діяльності у її мистецькому вимірі (контекстний, стильовий, структурний, семантичний, компаративний аналіз та ін.);
- системний підхід, який дозволив визначити структуру, функції, взаємозв'язки компонентів розглянутих систем під час комплексного дослідження таких явищ як православна церковно-хорова культура, церковний хор, регентська діяльність;
- синергетичний підхід у питаннях буття церковного хору як соціокультурної системи, в межах якої здійснюється регентська діяльність;
- аксіологічний підхід – для визначення духовного змісту, мети та спрямованості регентської діяльності, її внутрішніх інтенцій і цінностей, богослужбових та канонічних засад;
- антропологічний підхід у дослідженні застосований, перш за все, як інструмент пізнання церковно-співацької культури та її складової – регентської діяльності, «із середини», крізь розуміння значення конкретних особистостей регентів у загальному культурному процесі;

- семіотичний метод – для аналізу інтерпретаційної специфіки богослужбових піснеспівів (зокрема записаних у системах невменної нотації), а також розуміння знакової системи диригентських рухів;
- типологічний підхід, який дозволив проаналізувати та класифікувати певні явища й аспекти сучасної регентської діяльності за різними класифікаційними ознаками;
- функціональний підхід уможливив дослідження регентської діяльності в її прикладних різновидах та специфікаціях;
- дескриптивний метод має важливе значення в процесі науково-аналітичної фіксації отриманої інформації щодо діяльності та методів вокально-хорової роботи провідних діячів регентської справи.

Найефективнішим є дослідження регентської діяльності в момент її здійснення, чим зумовлене широке залучення емпіричних методів спостереження, порівняння, експерименту та моделювання. Музична сфера регентської діяльності досліджена традиційними для музикознавства аналітичними методами, зокрема хорознавчими (аналіз хорової фактури, вокально-хорової звучності, методики репетиційної роботи) та методами музичної інтерпретології.

Теоретичне та практичне значення наукових результатів полягає у виокремленні регентознавства як специфічного наукового напрямку гуманітарного знання, що дозволяє:

- інтенсифікувати дослідження регентської діяльності та її результатів у виконавському, педагогічному, композиторському, просвітницькому й інших аспектах;
- удосконалити вивчення богословських аспектів церковно-хорової культури;
- розширити можливості хорової регіоніки;

- надати теоретичне підґрунтя для вивчення персоналій сучасних діячів церковно-хорової культури православної традиції;
- удосконалити теорію та методику викладання хорового диригування з урахуванням регентської специфіки;
- сприяти застосуванню наукових положень і висновків дослідження в процесі викладання фахових дисциплін, які стосуються теорії, історії, методики та методології православного хорового співу.

Практичні результати роботи можуть бути основою для доповнення навчальних планів підготовки диригентів-хормейстерів з урахуванням додаткової спеціалізації керівника ансамблю старовинної хорової музики або регента церковного хору. Матеріали дослідження можна використовувати у практичній діяльності хорових диригентів, регентів, композиторів у сфері хорового виконавства православної традиції.

Апробація результатів дослідження проводилася на міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2010, 2012), «XXII Міжнародні наукові читання пам'яті Л.С.Мухаринської» (Мінськ, 2013), «XXIII Міжнародні наукові читання пам'яті Л.С.Мухаринської» (Мінськ, 2014), всеукраїнських науково-теоретичних конференцій молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (2012, 2013, 2014, 2015), міжнародній науково-практичній конференції «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (Мінськ, Національна академія наук Білорусі, 2013), II міжнародній науково-практичній конференції «Особистість митця в культурі» (Херсон, 2016), всеукраїнських науково-теоретичних конференцій молодих учених «Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2016), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2017), Науково-практичній конференції до 25-річчя Харківського Архієрейського Собору

1992 року (Харків, 2017), I Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання богослов'я та історії Церкви» (Харків, 2017).

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедр теорії музики та фортепіано, культурології, міжкафедральному семінарі Харківської державної академії культури.

Матеріали дослідження використані в спецкурсах «Історія хорового мистецтва», «Хорове аранжування», «Диригентсько-хорова практика» (Харківська державна академія культури); в курсах «Історія церковного співу» та «Регентська справа» (Регентське відділення Харківської духовної семінарії).

За матеріалами дослідження знято документальний фільм «Єдиним серцем» (2014, режисери – Юлія Воскобойнікова та Сергій Багдасаров) про діяльність Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (Білорусь, м. Мінськ), який отримав Приз глядацьких симпатій на міжнародному фестивалі православного кіно «Покров» (м. Київ, 2015).

Методики організації екстернатних форм регентської освіти (підрозділ 6.1.) апробовано під час проведення першого циклу навчального курсу «Школа регентського мистецтва» (Харків, 16-18 жовтня 2017 р.), у якому взяли участь 156 слухачів з 15 міст України.

Публікації. Результати дисертації опубліковані в 36 публікаціях: монографія, 20 статей, серед яких 8 – у наукових фахових виданнях України, 4 – у наукових періодичних виданнях інших держав, 8 – у наукових фахових виданнях України, які входять до міжнародних наукометричних баз даних, 1 – в іншому науковому виданні, 14 тез доповідей – у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, шести розділів (23 підрозділи), висновків, списку використаних джерел з 418 найменувань, з яких 24 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації складає 444 сторінки. Основний текст викладено на 362 сторінках.

РОЗДІЛ 1

РЕГЕНТОЗНАВСТВО ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ НАПРЯМ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

1.1. Понятійний апарат та структура регентознавства

Понятійний апарат регентської діяльності складається з кількох груп термінів: перша представлена поняттями, які пов'язані з церковно-співочою традицією як такою; друга має пряме відношення до найменування самої діяльності та особи, яка її здійснює; третя представлена поняттями, пов'язаними зі специфікою об'єктів та матеріалів регентської діяльності.

Церковно-співоча традиція – одне з центральних понять сфери регентської діяльності. За визначенням І. Сахна, церковно-співоча традиція – це «прояви і предмети церковного життя, які мають високий авторитет, народжені та випробувані богослужінням і духовним подвигом, освячені старовиною, затверджені у молитві, але не мають догматичного обґрунтування» [341, с. 18]. У цьому сенсі провідне місце належить візантійській традиції. Духовне та художнє життя імперії було зумовлено культурою Греції, а серед народів, які проживали на територіях Візантії, крім греків, були болгари, серби, сірійці, що сприяло відповідному розповсюдженню традиції християнського богослужбового співу, яку пізніше сприйняла і Київська Русь. Міжкультурні зв'язки зумовили певну проникність меж різних національних традицій, що виявилось у їх взаємовпливі. Наприклад, болгарський розспів значною мірою склав основу київської співочої традиції, проте і сам він зберігся лише завдяки київським квадратнонотним збіркам, бо в Болгарії писемних пам'яток не лишилося.

Значний вплив на російську співочу традицію був здійснений українськими майстрами, починаючи з середини XVII ст. Реформування

О. Мезенцем російського церковного нотного письма, діяльність активного пропагандиста нової церковної музики в Росії, видатного теоретика і педагога М. Дилецького, видання його «Мусикійської граматики» – все це сприяло фундації в Росії теоретичних та практичних основ діяльності православних композиторів, теоретиків та вчителів співу, адже підґрунтя для цього вже було: розвиток музичної освіти в братських школах протягом II половини XVI ст. сприяв наявності кадрів, які б могли сприймати та використовувати таку інформацію.

Великий внесок у розвиток церковно-співочої традиції слов'ян зробило українське чернецтво. Потужним науково-освітнім і культурним центром протягом багатьох століть була Києво-Печерська лавра. Через фахівців співочої справи, які виходили з її стін, лавра впливала на становлення музично-педагогічних традицій провідних навчальних закладів XVIII століття – Києво-Могилянської академії, Чернігівського, Харківського та Переяславського колегіумів (викладачі М. Концевич, А. Снісаревський, Я. Цех, Г. Сковорода, А. Ведель та ін.).

Вже до цього часу на українських землях сформувалася трирівнева система музичної освіти. Вища ланка була представлена Києво-Могилянською академією та акумулювала найвищі надбання ренесансної, а згодом і барокової епох музичного виконавства. Більшість регентів православних храмів, керівників хорів, викладачів музики у колегіумах та школах були її випускниками. Середній рівень був представлений колегіумами, а нижчий – сільськими дяківськими двокласними, церковно-приходськими та полковими школами; навчання відбувалося і при великих церковних хорах.

Фактично в другій половині XVII – на початку XVIII ст. Україна готувала кадри також і для Росії. Відкрита ще у 1738 р. Глухівська школа співу основною функцією мала підготовку професійних співаків для музичних колективів С.-Петербурга і Москви. Придворна співоча капела,

наприклад, регулярно поповнювалася якісно підготовленими співаками з України. Величезний внесок у розвиток музичної теорії та педагогіки XVIII століття зробили видатні музиканти і композитори М. Дилецький, М. Березовський, Г. Головня, С. Бишковський, які систематизували основні положення партесного співу та музичної теорії, а у другій половині XIX – початку XX ст. А. Казбірюк, О. Тутковський, А. Карасьов, Г. Любомирський та ін., які є авторами навчальних посібників з сольфеджіо, гармонії, теорії музики тощо, хорову виконавську та композиторську традицію продовжували П. Толстяков, Я. Клішевський, Г. Давидовський та ін.

Важливим поняттям у контексті церковно-співочої культури є *обіход* – корпус піснеспівів, які використовуються у щоденному служінні. Традиційний церковний спів, до якого належать сучасні обіходні наспіви – явище канонічної культури, яка формувалася протягом століть. Сучасна, так звана, «московська» чотириголосна традиція церковного співу спирається на джерела кінця XVIII – XX століть, і складається зі зразків знаменного, київського, грецького, болгарського, а також місцевих наспівів, в число яких входять і монастирські (Києво-Печерської, Троїце-Сергієвої, Почаївської лавр, Зосимової, Оптиної Пустинь, Соловецького і Валаамського монастирів, Дівеєвського, Пюхтицького, Псково-Печерського, Корецького та ін). «Петербурзька» («бахметєвська») обіходна традиція має святковіший характер, дещо інше викладення, але також спирається на вищезазначені національні надбання різних регіонів розповсюдження православ'я.

Старовинні форми керування церковним хором відбувалися за допомогою голосу та специфічних мануальних рухів головного співака – *хейрономії*. Вважається, що хейрономія передувала виникненню сучасних форм диригування, і певною мірою це так і є, але хейрономія як спосіб керування співом одноголосної традиції існує і зараз. На думку

I. Сахна, сучасна хейрономія зазнала певного впливу диригування, що виявився у епізодичному використанні звичайних диригентських схем тактування [341, с. 79].

Регент – це сучасна назва керівника православного церковного хору. Поняття, які здавна означали цю персону, так чи інакше, завжди були пов'язані з семантикою слів «керівник», «командир», «голова» та подібними. Ще у старозавітній Псалтирі зустрічається ремарка לַמְנַצֵּחַ (Ламенаццеах). Це слово походить від кореня «вічність» та у слов'янській Біблії передається як «у кінець» (грецьк. *Εἰς τὸ τέλος*). Проте, за думкою фахівців, מְנַצֵּחַ тут означає керівника хору (регента), тому у Синодальному перекладі маємо «начальнику хору».

Споріднене значення мало слово «*установщик*» (з грецьк. *Τοπικάρης*) – так називали і називають церковнослужителя, який спостерігає за порядком богослужіння за статутом. Зазвичай це благочестивий і грамотний мирянин, який під час служби керує читанням й співом на кліросах.

У грецькій практиці довгий час вживалося слово «*доместик*» (від грецьк. δομέστικός, лат. domesticus), дещо пізніше – «*протопсалт*» (від грецьк. πρῶτος («перший») + грецьк. ψάλτης («співати»). Доместик – головний регент (установщик), який керував хорами обох кліросів. Певний час у тому ж значенні вживалося слово «*екзарх*» (грецьк. ἑξάρχος «зачинатель», «начальник хору», «керівник, голова»), але згодом воно стало означати главу самостійної церкви або окремої церковної області. Поняття «доместик» також означало людину, яка займається не лише керуванням хором, але й, переважно, навчанням півчих. Отже, воно підкреслювало педагогічну кваліфікацію особи.

Схоже із «доместиком» та «протопсалтом» значення мала назва «*головщик*», яка поширилася у церковному хорі на Русі. Як правило, головщики призначалися з кращих клірошан. Головщик заспівував

початок іпофонних піснеспівів, іноді виконував соло, повинен був володіти гарним голосом і слухом, знати хорові піснеспіви спів, знати почерговість церковної служби та ін. Іноді головщиків називали доместиками або демественниками. Цей термін використовувався до XVII ст., адже після реорганізації церковних хорів відповідно до вимог багатоголосого партесного співу, йому на зміну прийшло найменування «регент», яке вживається до нині.

У своєму другому значенні (перше означає персону, яка тимчасово виконує повноваження монарха), *регент* (від лат. *regens*, «той, хто править») – особа, яка керує церковним хором. У обов'язки регента входить підбір голосів для хору, розучування з хором піснеспівів, управління співом під час богослужіння.

Найактивніше термін «регент» у значенні «керівник церковного хору», починає використовуватися у XVIII столітті. Він спочатку співіснує з іншими визначеннями, а з часом закріплюється і майже повністю замінює їх. Цей процес цілком відповідає глобальнішим процесам того часу. Фактично термін «регент» виникає у Придворній співацькій капелі, яка знаходилася в епіцентрі «євроінтеграційних процесів» того часу.

Упровадження елементів західної культури було переважною тенденцією як світського, так і духовного життя того часу і цілком відбивалося у церковній культурі. Храми Санкт-Петербурга підпали під міцний вплив естетики бароко: радикальних змін зазнали і церковна архітектура, і характер розпису, і внутрішнє оздоблення приміщень, й іконопис. Богослужбовий спів ніяк не міг уникнути цього впливу, адже, по-перше, він був якщо не тотальним, то дуже потужним; по-друге, традиційна стильова єдність храмового простору потребувала відповідності звукового оформлення богослужіння та візуальної естетики храмів.

Процеси секуляризації, що відбулися в церкві, значною мірою змінили співвідношення різних елементів богослужіння. Елементи церковної традиції стали невід'ємною складовою державних урочистостей [385, с. 23–37]. Церковний спів «... перестав бути однією з форм самого богослужіння, а стало гілкою музичного співочого мистецтва, внесеного в храм для прикраси богослужіння» [101, с. 125]. Підготовка регентів набуває іншого рівня – фахівців навчають не лише керуванню хором, але й володінню інструментами, надають знання з теорії музики та ін. Регент стає музикантом нового, європейського зразку, для якого створення музичного плану служби – основний професійний обов'язок. Термін «регент» в цей період остаточно входить в розмовний ужиток для позначення керівника церковного хору.

У середині XIX століття завдяки формуванню систематичної регентської освіти у цій спеціальності позначилася певна диференціація. У 1847 році Синодом за поданням директора Придворної співацької капели О. Львова був виданий указ про заснування регентських атестатів трьох ступенів. З цього часу «регентом» міг називатися лише той керівник церковного хору, який пройшов навчання в регентських класах Капели і отримав атестат на звання регента певного розряду. Проте в провінції, особливо в сільських районах, ситуація була дещо іншою. Там «регентом» іменували будь-кого, хто ставав на чолі церковного хору. Регент з відповідною освітою був на селі дивиною, тоді як спів за богослужінням був нагальною потребою. Отже, у подібних випадках обов'язки регента часто поєднувалися з обов'язками псаломщика та іподиякона. Така «поліфункціональність» терміна «регент» зберігалася і протягом радянського періоду історії.

У сучасній практиці *регентом* називається людина, що керує співом церковного хору за богослужінням, незалежно від ступеня його професійної підготовки. Практика показує, що найчастіше регентами

стають професійні музиканти, які мають спеціальну диригентсько-хорову освіту. Це характерно для великих міст, що мають вибудовану систему музичної підготовки. Ситуація у сільських умовах майже не змінилася.

У межах регентської діяльності визначаються спеціалізації *«головного регента»* і *«регента малого хору»*. Головний регент поєднує виконавські та адміністративні функції, регентує на святкових службах, коли співає повний склад хору. Регент малого хору здійснює регентські функції на буденних богослужіннях, коли співає так званий «малий» хор. На святкових службах він може бути півчим «великого» хору, але така практика зараз зустрічається нечасто. У храмах, де богослужбова діяльність обмежується святковими службами (це недільні дні, Дванадесяті й великі свята), наявність декількох регентів є зайвою. Як правило, такі хори найстабільніші за складом, адже їх богослужбовий розклад не надто переобтяжений.

Похідними від терміна «регент» є дієслово *«регентувати»* та віддієслівний іменник *«регентування»*. Ці поняття водночас відбивають специфіку діяльності регента та наявність інших функцій, окрім виконавської. Це підбір незмінних співів для виконання, підготовка змінних піснеспівів (стихир, тропарів, кондаків, ірмосів канону), їх розмітка (поділ на фрази, зручні для приспівування, проставляння логічних наголосів і зупинок в залежності від змісту) та ін.

Наявність дієслова вже лінгвістично стверджує діяльнісний характер регентування. Докладне обговорення поняття регентської діяльності ще попереду, але загальну дефініцію наведемо вже тут. Діяльність – це у загальному сенсі мотивований процес використання тих чи інших засобів для досягнення мети. З цих позицій *регентська діяльність* – це *духовно мотивований творчий процес використання комплексу специфічної обдарованості, знань, вмінь та навичок для*

організації, реалізації, розвитку, збереження та поширення православного богослужбового співу.

Безпосереднім місцем служіння церковного хору є *клірос* (клирос, крилос або навіть крилас), від грецьк. κλήρος – «жереб», адже у дохристиянські та ранньохристиянські часи кліросне служіння передавалося по батьківській лінії. Це поняття подібне до слова «клір», яке означає служителів одного храму. Також слово «клірос» застосовується у якості синоніма до поняття «церковний хор».

Предметом – і, водночас, контекстом – регентської діяльності є *церковний* (переважно, *богослужбовий*) *спів* або, за популярним визначенням, *православна духовна музика*, мистецькою одиницею якої є *піснеспів*. У такому вигляді тезис є дискусійним і потребує певного уточнення. На думку В. Мартинова, піснеспів та музика абсолютно різні речі. Він розрізняє ці поняття із духовних позицій, вважаючи піснеспів формою служіння богові, «янгольським співом», а музику – втіленням земного, гріховного, непридатного для богослужіння [244]. Хоча в цілому автор наводить цікаву філософську та богословську аргументацію свого бачення антиномії цих дефініцій, слідування його логіці не надає якихось суттєвих наукових надбань у сфері церковного співу, але вносить певну плутанину та необґрунтовану складність у виборі понять для визначення богослужбових піснеспівів. Музика – настільки широке поняття, що його звуження лише до такого семантичного обсягу, який пропонує музикознавець, здається недоцільним, хоча і знаковим.

Музика – це мистецтво відтворення художнього образу засобами організованих у часопросторі звуків. І у широкому сенсі не має значення ступінь та характер організованості звуків, а також «міра художності» відтворення образу. Хоча богослужбовий спів має виражати не фантазійну образність, а духовну реальність, він все одно здійснюється засобами музики, існує у межах музичної фізики та акустики, може бути

зафіксований засобами музичної писемності, може бути досліджений засобами музикознавства. Інше питання, наскільки все це корелює з поняттям академічної музики та підпорядковується її законам. Отже, абстрагуватися від поняття «музика» стосовно богослужбового співу майже неможливо, тому пропонується В. Мартиновим позиція має досить штучний характер і не є функціональною у справі дослідження цієї сфери. Таким чином, поняття «*духовна музика*» є ключовим, але важливо визначити його смислові межі.

У вітчизняному музикознавстві здавна прийнято відносити до сфери духовної музики всю хорову спадщину, так чи інакше пов'язану з релігійним культом. У мистецтвознавстві прийнято розрізняти духовну музику західноєвропейської (католицької, протестантської) та російської (православної) традиції. При цьому термін «духовна музика» так і не набув достатньої для наукового використання конкретизації.

Зазвичай поняття «духовність» розглядається з декількох позицій:

- 1) як нематеріальність, безплотність;
- 2) як натхненність; наповненість творчим духом;
- 3) як процес розвитку духовних здібностей людини.

У релігійно-філософському сенсі духовність трактується також у трьох значеннях:

- а) як стан духовного; як з одного лише духу складене;
- б) як те, що відноситься до духовного відомства (духовенство, духовний навчальний заклад);
- в) як присутність Духа Божого в людині (або у результаті її творчості) [376].

У світському тлумаченні інших авторів термін «духовність» розглядається або як вищий рівень розвитку особистості, на якому основними мотиваційно-смисловими регуляторами її життя стають вищі

людські цінності, або як високоморальну основу психічного життя, як прагнення до ідеалу, здатність до самоаналізу вчинків і переживань [218].

Подібна багат шаровість трактування властива і розумінню духовної музики. Широке застосування цього поняття дозволяє дослідникам відносити сюди і традиційні розспіви, і авторську музику на богослужбові тексти, і музичні твори на вірші духовної тематики, і навіть цілком далекі від церковної культури твори. На сьогоднішній день введення більш-менш загальноприйнятого формулювання поняття «духовної музики» не представляється можливим, проте у межах даного дослідження визначимо поняття *«духовність»* як *Божественне начало, яке емоційно і морально відчувається у творчому процесі та його результатах*. Така позиція дозволяє розглядати це поняття в єдності з церковністю і в антиномії з секулярністю.

У структурі духовної музики можна виділити два основних напрями: *богослужбові та паралітургійні піснеспіви*. Поняття «піснеспів» має досить широке значення, проте воно закріпилося переважно у теорії церковного співу.

Богослужбовий піснеспів – це вокально оформлений (розспіваний) канонічний текст, призначений для виконання церковним хором під час богослужіння. Його основні властивості канонічність як текстової (догматичної), так і музичної її складової (саме тому цей термін нечасто використовується для авторських творів, переважно застосовуючись до обіходних традиційних співів), практично обґрунтована форма (наприклад, достатня тривалість у зв'язку з певними богослужбовими діями).

Паралітургійними піснеспівами, як правило, називають запричастні концерти, а також *традиційні давні жанри, які не виконуються під час служби, а також мають неканонічне музично-*

текстове втілення. Як правило, це такі жанри як псалми, канти, гімни, колядки.

Церковний спів здавна є хоровим і соборним. У розділі, присвяченому церковному хору, докладніше розглянуто це поняття та типологія церковних колективів. Зауважимо лише, що *церковним хором* у православної богослужбовій практиці вважається *повноправний учасник богослужіння, який забезпечує його вокальне оформлення, незалежно від кількості півчих та якості їх професійної підготовки. Півчий – нижчий чин церковнослужителя, послух якого полягає у співі під час богослужіння. У багатоголосному хорі півчі розподіляються на партії.*

Богослужбовий спів поділяється на три основних типи: *симфонний* (коли співає весь народ в храмі), *антифонний* (коли півчі поділяються на дві групи або два хори, які співають багатострофні піснеспіви по черзі), *інофонний* (коли заспів виконує один півчий або диякон, а народ – парафіяни чи хор доспіває решту тексту). Заспіви виконуються з використанням сталих інтонаційних моделей, система яких називається *екфонетикою*. Екфонетика має давнє походження та має безпосередній стосунок до *псалмодіювання* – співочого за технікою звуковидобування, мовного за обсягом та характером інтонацій виголошення богослужбового тексту (у сучасній практиці, перш за все, екфонетика стосується діяльності дияконів та читців).

Основу богослужбового співу складає *церковно-співочий обіход* – система піснеспівів, які не мають регулярного метру, є більш наближеними до мови, ніж до співу і потребують спеціальних навичок керування хором. Основним прийомом обіходного співу є *рецитація (слов'янськ. «читок»)*, яка будується за правилами читання та, по суті, є хоровим псалмодіюванням. Рецитація вимагає великої темпової узгодженості, розуміння текстової логіки та специфічних рухів регента,

які могли б організувати синхронність виспівування тексту та зупинок у ньому.

Згідно церковним канонам півчий, як і читець, може поставлятися до свого служіння *малою хіротесією* – покладанням рук з молитвою для посвяти в чин нижчого кліру.

Дещо специфічними поняттями характеризуються у церковно-співацькому розмовному обіході присутність півчого на службі (*вихід*) та репетиція – *співка*. Використання саме цих слів, найімовірніше, пов'язане з їх простотою та давнім походженням. У проблемному полі регентської діяльності значне місце посідають *жанри богослужбового співу* (тропар, стихира, ірмос, концерт, причастен, подібне та ін.), а також *паралітургійні жанри* (концерти, колядки, псалми, канти та ін.), але вони не є предметом даного дослідження, тому їх докладна характеристика тут не надається.

Запропоноване виокремлення регентознавства у самостійний науковий напрям, як вже було зазначено, зумовлене, з одного боку, нагальною необхідністю систематизованого дослідження питань регентської діяльності як значущої культуротворчої сфери, з іншого – наявністю багатьох міждисциплінарних складових регентської діяльності у всіх її творчих, організаційних, богослужбових та інших проявах, які неможливо досягнути за допомогою виключно музичної, виключно богословської або виключно хорознавчої теорії. Наявність широкого, перспективного та «перманентного» предмета дослідження та відповідної специфічної методології визначає науковий напрям у системі конкретної наукової галузі.

Основні емпіричні, теоретичні, методичні та методологічні засади регентознавства базуються на комплексах знань та вмінь, пов'язаних з різними науковими дисциплінами. Порядок їх розгляду може бути різним. Рух від практики, її емпіричного спостереження та історичного

дискурсу через теоретичне узагальнення до методології буде відповідати послідовності, яку, найвірогідніше, обере дослідник регентської діяльності. Регент-практик повинен буде рухатися у іншому напрямі – від вивчення історії та теорії через втілення своїх знань у практику та відпрацювання методології як інструмента трансляції регентської майстерності. Існує і третій варіант: непрофесійний регент може обмежитися лише знанням богослужбового Уставу та осмогласся. Але повний професійний комплекс знань та вмінь містить у собі той максимум, який зазначений у схемі 1.1. (див. стор. 42).

Володіння теорією в регентській справі передбачає наявність у регента (або дослідника регентської діяльності) принаймні базових знань та навичок з низки музичних та богословських дисциплін, деякі з котрих забезпечують богослужбову церковно-співацьку діяльність (богослужбовий устав, церковнослов'янська мова, теорія музики, гармонія, хорознавство, хорова література), деякі особистісний духовний розвиток регента як члена церковного кліру (катехісис, основи літургічного богослов'я), організаційну сторону регентського служіння (церковний етикет), а певні відповідають лише високому рівню регентської майстерності (аранжування, акустика, теорія інтерпретації).

У регентській практиці відбувається суттєве зближення та взаємопроникнення богословських і музичних дисциплін. Наприклад, знання теорії осмогласся невід'ємно пов'язане зі вмінням розспівувати тексти на глас, володіння наспівами та системою запису традиційних розспівів зі вмінням сольфеджувати, навички церковнослов'янського читання забезпечують правильне фонетичне відтворення тексту, розшифрування слів під титлами та ін.

Схема 1.1. Структура регентознавства



На методологічному рівні симбіоз богословських та музичних дисциплін утворює ефективні комплекси, у яких досягнення музичної (і вужче хорової) майстерності щільно стикуються з богослужбовою специфікою. Зокрема, методика дослідження історії регентської справи використовує мистецтвознавчі методи дослідження, але стосовно предмета, який потребує також і богословської позиції. Таким чином, методологія регентознавства, сплавляючи методи музичної галузі з емпіричним матеріалом та проблемним полем «співочого богослов'я», розшаровується на теоретичні та практичні трансдисциплінарні питання, які потребують спеціального регентознавчого підходу. У цьому полягає складність нинішньої ситуації: методика аналізу та типологізації явищ церковно-хорової культури та регентської діяльності, кліросна мануальна техніка, підходи до церковно-хорової композиції потребують теоретичної розробки та формулювання, виходячи зі специфіки досліджуваної діяльності, з одночасним залученням і музичної теорії, і церковних дисциплін. Ці «білі плями» у методології регентознавства досі не заповнені, оскільки навколо церковно-хорової діяльності існує кадрова дилема: багато регентів (зокрема, на периферії) не мають професійної музичної освіти (або не володіють її методологічним рівнем), проте досконало знають богослужіння, адже є «практиками з віруючого народу», а регенти, які мають професійну музичну освіту, як правило, недостатньо знають богослужбовий устав та основи віровчення та літургіки. Формування ж глибоко віруючих, обізнаних у церковній специфіці фахівців регентської справи почало відновлюватися нещодавно (з останніх десятиліть ХХ ст.) і поки що не набуло необхідного масштабу.

1.2. Науковий статус досліджень регентської діяльності у контексті православної культури

Оскільки регентське мистецтво у давні часи переважно передавалося безпосередньо від вчителя до учня, потреби у теоретичному осмисленні та викладенні досвіду у конкретній методології не виникало. І хоча у дореволюційні часи у духовних навчальних закладах навіть існувала така дисципліна як регентознавство, вона не мала під собою конкретної наукової основи.

Документальним підтвердженням існування регентознавства і у подальші часи є, зокрема, Доповідна записка Г. Г. Карпова І. В. Сталіну від 10.05.1944 р. про відкриття у м. Богословсько-Саратові пастирських курсів вона згадується у числі інших дисциплін [133].

Проте цей напрям богословсько-мистецтвознавчих знань, нажаль, не увійшов до числа тих, що були відновлені після реставрації православного церковного служіння та православної церковної освіти. Хоча потреба у цьому, безперечно, була. Порухення усної практичної традиції актуалізувало необхідність теоретичного викладення засад регентознавства у його історичному, теоретичному, практичному та методичному аспектах.

Предметом регентознавства є діяльність керівника церковного хору, у тому числі, під час богослужіння. Його теоретичні основи складаються з кількох дисциплінарних блоків: загально-мистецтвознавчого (в історичному, практичному та методичному ракурсах), богословського (догматика, літургіка, богослужбовий устав, Священне Писання та ін.), хорознавчого (базова література з хорознавства, методики роботи з хором та ін.), музикознавчого (питання стилю, жанру, форми, композиторської техніки, інтонаційної структури та ін.), соціально-психологічного (хор як колектив), культурологічного (рефлексія процесів, що відбуваються, контекстуальний аналіз, визначення детермінант та тенденцій тощо).

У сфері церковно-співацького мистецтва досить глибоко вивченим є дореволюційний період його розвитку, область історії, теорії та семіографії. Значна кількість робіт було створено до кінця XIX – початку XX століття, що було пов'язано з ідеологічною ситуацією того часу, з домінуючим становищем православ'я як державної ідеї. Природно, що вивчення церковно-співацького мистецтва було актуальним і мало певний попит.

Питання регентської діяльності увійшли до сфери наукових інтересів дослідників *лише з появою професійних структур у галузі церковно-хорового співу*. У другій половині XIX ст., з початком масового навчання регентській майстерності у Придворній співацькій капелі та Синодальному училищі, виникла потреба у формуванні регентської освітньої теорії та методології. Це призвело до широкої наукової рефлексії минулого та наявного регентського досвіду. Щоправда, вектор наукових досліджень був спрямований, перш за все, ***на виявлення малодосліджених та несистематизованих питань історії та практики церковно-хорової творчості***, таких як дешифрування ненотованих рукописів, збереження монодійної спадщини та ін.

Першою значною роботою, яка висвітлювала питання церковно-хорового співу стала праця Д. Розумовського «Церковное пение в России» (1867 г.) [321]. В ній розглянуті питання історії та теорії церковного співу. Послідовниками Д. Розумовського стали С. Смоленський [353, 354], В. Металов [255–257], А. Преображенський [309, 310] та ін. Наймасштабніші роботи належать М. Успенському [372, 373] та І. Гарднеру [101–104]. Важливо, що як у дореволюційний період, так і вже за часів радянської влади практично всі дослідження стосувалися історії та музично-теоретичного аналізу церковної музики, але не аспектів тогочасних реалій церковно-хорового співу.

У радянський період вітчизняне музикознавство, вимушено маскуючи цікавість до церковної автентики, було спрямоване на дослідження історичних аспектів давньоруського співочого мистецтва (роботи М. Бражнікова [50], Ю. Келдиша [184], С. Скребкова [349, 350]), а також зразків партесного стилю (роботи Н. Герасимової-Персидської [106, 107]).

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменовані високим науковим інтересом *до питань розшифрування невменних та крюкових записів*. Сучасні питання щодо співочої одноголосної практики поступово поширюються як у музикознавчому, так і у культурологічному сенсі. Останні публікації з цієї тематики відповідають на цілу низку питань щодо генези, трансформації, естетичного значення духовно-співацької культури (роботи Т. Мусаєва [266], О. Мещериної [258]), семіотики одноголосних розспівів (дисертація Ю. Денисенко [132]), співвідношення усної та письмової традицій візантійського співу (дисертація І. Сахна [341]), історії (стаття Н. Давидової [127]).

Окреме коло питань досліджень регентської сфери діяльності (але не самої діяльності) стосувалося проблем вокальної, диригентської, теоретичної підготовки майбутніх регентів, тобто суто *хормейстерської методології*. Ці два вектори досі є домінуючими у галузі церковно-співацького мистецтва.

Основний ряд робіт в цій сфері був створений у радянський період історії. В них були детально розглянуті питання теорії і практики діяльності світських хорових колективів, розроблена *технологія управління хором* (праці К. Ольхова [280], К. Пігрова [297], П. Чеснокова [384]), яка стала теоретичною базою для розвитку вітчизняного хорового виконавського мистецтва. Слід при цьому зазначити, що П. Чесноков і К. Пігров були дипломованими регентами і мали великий досвід регентської діяльності. В основі їх праць – практика

роботи з церковними хорами. Проте відверто вказати на специфічні сторони, що відрізняють регентську діяльність, у своїх методичних роботах вони не могли – усі посібники проходили сувору цензуру і найменший натяк на «церковність» негайно вилучався.

Таким чином, найдосліджуванишими проблемами церковно-хорового співу стали історія та теорія співочого мистецтва. Проте специфіка діяльності самого «виконавця» – регента і його «інструменту» – церковного хору, питання їх практичної взаємодії, методи хормейстерської роботи, регіональні особливості довго залишалися недостатньо вивченими. Проте не можна сказати, що публікації, присвячені цим питанням, повністю відсутні. Одними з перших досліджень *діяльності церковного хору* є праці С. Смоленського [353, 354]. Важливою хорознавчою роботою, написаною регентом-практиком, є праця М. Ковіна «Управління хором», опублікована у 1915 році в журналі «Хорова і регентська справа» [188]. В ній розглянуто широке коло питань, пов'язаних з діяльністю церковного хору, надані методичні рекомендації. Спрямованість на вирішення суто практичних завдань, що стояли перед регентами того часу, дозволяють визначити цю роботу як *навчально-методичний посібник*. Окремі хормейстерські установки автора залишилися актуальними і в наші дні.

У пострадянську добу актуалізація досліджень у сфері церковно-хорового мистецтва була можлива у дещо інших ракурсах.

У 1998 році видано працю відомого регента М. Матвєєва «Хоровий спів» [246]. Вона уявляє собою лекції з курсів хорознавства та історії церковного співу, які читалися автором у регентських класах Московської духовної академії (МДА). М. Матвєєв довгий час працював з різними церковними хорами і певною мірою узагальнив свій регентський досвід. Проте зазначимо, що розділ, присвячений хорознавству, дає лише найзагальніші відомості і не розкриває

специфічних сторін діяльності саме церковного хору. Лише невеликий підрозділ «Характер і стиль виконання повсякденного співу» присвячений так званому «читку» – специфічному способу виконання, властивому виключно церковному співу. В цілому праця цікава як історичний документ про зміст курсів, що вивчалися в МДА, і про методи роботи самого автора.

Праці Є. Кустовського [209–211], М. Ковіна [188], Т. Корольової та В. Перелешіної [196] присвячені особливостям мануального управління церковним хором. У спеціально створених посібниках з регентської справи ними виділені унікальні прийоми управління співом «на глас», не властиві академічному диригуванню, і тому сьогодні представляють значну складність у засвоєнні світськими музикантами.

Привертає увагу дисертація Н. Балуської «Протоиерей Михаил Фортунато: регентский жест в литургическом контексте» [22]. Вона аналізує специфічні регентські прийоми, особливу термінологію, що має богословський підтекст, та її тлумачення.

Про осмислення стану співу пострадянського періоду дозволяють судити численні публіцистичні статті В. Андреюк, прот. Дмитра (Арзуманова), прот. Миколая (Балашова), С. Вавилова, арх. Михайла (Веретенникова), Т. Горіної, Л. Густової, Л. Ігошева, А. Ільсова, В. Ковальджі, Б. Кутузова, А. Осипова, Г. Печенкина, прот. Анатолія (Правдолюбова), А. Толстокулакової, К. Туєва. Автори піднімають питання щодо еклектики церковно-співочого репертуару, порушення традиційного молитовного улаштування богослужіння.

Ключем до розуміння функціонування системи організації богослужіння, в тому числі і сучасного, є *теорія канону в мистецтві*. Її положення розроблені у вітчизняній науці С. Аверинцевим [1, 2], О. Лосєвим [231], Ю. Лотманом [234] та іншими вченими. Канон розглядається ними як система організації художньої культури, яка

співвідноситься з типами «художньої свідомості» архаїчним або міфопоетичним, традиціоналістським або індивідуально-творчим.

На думку Ю. Лотмана [234], інформаційний парадокс канонічного мистецтва полягає у тому, що канонізований текст, що не містить нової інформації, виконує формальну функцію і в свідомості індивіда або групи виступає в якості збудника її самозростання.

Співвідношення канону і стилю знаходиться також у фокусі наукових інтересів Н. Гуляницької [117–121], А. Ковальова [185], В. Холопової [380], І. Сахна [341] та багатьох інших дослідників, зокрема ці питання в надрах жанрової системи духовної музики новітнього часу досліджує в монографії «Поетика музичної композиції» Н. Гуляницька [119]. В. Холопова у фундаментальному дослідженні «Музика як вид мистецтва» [380, с. 62–90] розглядає канон і евристику, а також їх взаємодію в музиці, справедливо відзначаючи, що саме культові жанри найбільш послідовні у втіленні всіх ознак канонічної моделі.

Літургію російських композиторів XVIII–XX століть з позицій співвідношення канону і евристики досліджує А. Ковальов на матеріалі творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Давидова, П. Турчанінова, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Гречанінова, П. Чеснокова, М. Сидельнікова, В. Успенського, В. Кікти. Автор спостерігає складний і суперечливий процес «поступового жанрового розшарування літургії на храмову і концертну гілки, зумовленого тими чи іншими причинами історичного, соціально-політичного, особистісно-творчого характеру» [185, с. 4].

У роботах В. Протопопова [312] розглянуті проблеми богослужіння як макроциклічної форми, проаналізовані методи створення літургійного циклу різними композиторами.

З питаннями канонічності церковного мистецтва щільно пов'язана і проблематика сучасного *репертуару церковних хорів*. Її розглянуто у

дисертаційних роботах Ю. Карпова [182] та С. Хватової [378]. Обидві вони стосуються лише культури східнослов'янських держав як великих осередків православ'я і зовсім не надають уявлення про ситуацію в інших країнах з православною традицією. Якщо Ю. Карпов глибоко і докладно досліджує проблематику вибору репертуару в церковних хорах, переважно, з теоретичних позицій, то С. Хватова – з історико-культурологічних та конкретно-практичних, у тому числі із широким залучанням статистичних методів.

Проблемам богослужбового репертуару також присвячені певні аспекти дисертації В. Бойка, зокрема в контексті загального процесу секуляризації церковного мистецтва [42]. Частково репертуарна тема висвітлена в роботі І. Корнишевої (з позицій естетики богослужіння) [194], О. Урванцевої (щодо типології творів церковно-хорового репертуару) [371], а також Є. Д'яченко [142] та Н. Давидової [127] (в аспекті протиставлення традиційного розспіву та партесного стилю).

В останні роки наукового осмислення набули певні аспекти регентської діяльності, зокрема, загальні культурологічні характеристики православної співочої традиції на рубежі ХХ-ХХІ ст. С. Хватова [380] розглядає її у контексті соціокультурних змін у пострадянському суспільстві, Є. Д'яченко здійснює феноменологічний аналіз церковного співу [142]); сучасні традиції православного співу крізь призму критичної рефлексії церковного співу межі ХІХ - ХХ ст. розглядає Н. Давидова [127]; питання стилю у церковно-хоровій композиторській практиці досліджені О. Урванцевою [371] та ін. Хоча, як і раніше, широких узагальнень щодо регентської діяльності зроблено не було, деякі її аспекти можна висвітлити за допомогою суміжних галузей та досліджень, присвячених конкретним аспектам хорової діяльності.

Важливі результати були отримані дослідниками споріднених видів діяльності – диригування та капельмейстерства (Ю. Лошков) [236],

керування музичним колективом (Н. Буянова) [55], музичної акустики (І. Алдошина) [4], частково освітленою виявилася проблематика диригентської обдарованості.

Питанню виявлення *диригентських здібностей* приділяли увагу ще наприкінці ХІХ ст. в найбільш професійних осередках хорового виховання – Придворній співацькій капелі та Синодальному училищі. М. Глінка, С. Смоленський, О. Кастальський, М. Данилін, П. Чесноков та інші визнавали специфіку диригентської обдарованості, підкреслюючи такі її компоненти, як виконавська воля та спроможність до виразного показу за допомогою міміки та жестів образного змісту музичного твору. Суттєвих відмінностей між обдарованістю диригента-хормейстера та диригента симфонічного оркестру на той час визначено не було, визнавалися лише певні відмінності в диригентській техніці. Але вже тоді однією з важливих умов навчання на хормейстерських спеціальностях була наявність яскравого співацького голосу. Пізніше фахівці з'ясували, що цей компонент обдарованості має не лише естетичне значення для голосової демонстрації під час репетиційного процесу, але й для розуміння вокальної «механіки»: людина, неспроможна до якісного звукоутворення, радше за все, не зможе досконало зрозуміти ані фізіології вокального звучання, ані методики вокальної роботи з хором. Крім того, саме співацьке звукоутворення має величезне значення для розвитку так званого «вокального», тобто тембрового, слуху.

Дослідження ХХ ст. із залученням методів психології та педагогіки дещо розширили уявлення про диригентську обдарованість. В. Васильєв [58, 59], на основі досвіду науковців Б. Теплова, О. Єгорова, К. Птиці, К. Ольхова, С. Казачкова, М. Багриновського, І. Мусіна, Б. Асаф'єва, визначає такі додаткові компоненти як емоційна рухливість, яскраво виражений темперамент, наявність концентрованої та диференційованої уваги, швидкість реакцій, а також певні особистісні якості – владність,

урівноваженість, вимогливість, комунікабельність. Але найскладнішою (і, на перший погляд, найкраще дослідженою) складовою професійної підготовки хормейстерів є музичний слух.

Музичний слух є об'єктом дослідження в різних наукових галузях: музичній акустиці й психоакустиці, нейрофізіології та нейропсихології, музикознавстві, загальній та музичній психології, музичній педагогіці. Така увага до слухових питань, безперечно, зумовлена акустичною природою музичного мистецтва, тим фактом, що слух тут виступає і зоною впливу музики на слухача, і фактором формування звукового «еталону». Недарма всі хормейстери з перших кроків у своєму навчанні мають запам'ятати професійну мудрість: «Хор співає так, як чує диригент», адже саме слух диригента виступає мірилом точності хорового інтонування, при чому йдеться не лише про чистоту звуковисотного інтонування, але й про «чистоту» інтонування смислового. Як вважає видатний сучасний диригент Борис Абальян, «якщо хор занижує, значить, він співає неправду».

Музичний слух дослідники розглядали в ракурсі певних практичних проблем, зокрема діагностування музично-слухових здібностей дітей та дорослих, розвитку звуковисотного слуху, інтонування інтервалів (П. Чесноков, К. Пігров, Д. Кабалевський, Г. Струве та ін.); наприкінці ХХ ст. захищено кілька музикознавчих кандидатських (С. Оськіна [282], М. Єфремова [151]) і докторських (Л. Логінова [225], М. Карасьова [181]) дисертацій, присвячених розвитку професійного слуху музикантів у курсі сольфеджіо, а також опубліковано дослідження М. Старчеус [361], яке розкриває нові аспекти у сфері проблем музичного слуху.

Серед сучасних досліджень є роботи, присвячені конкретним проблемам хорової творчої діяльності та творчої технології. Наприклад, питання *співацької артикуляції* (як у вузькому, технічному, так і широкому, художньому сенсі) вважалися докладно вивченими. Мабуть,

це пояснює фактичну відсутність сучасних публікації з цієї тематики. Навіть у роботах, безпосередньо пов'язаних з вокально-хоровою діяльністю хормейстера, ці питання майже не порушуються. Питання хорової дикції досліджуються лише у статті Т. Овчинникової. Вона розглядає «дикційний комплекс» як такий, що об'єднує у собі питання дикції (артикуляції), орфоєпії голосних і приголосних звуків, правильного наголосу в слові, а також логічного наголосу у фразях і реченнях [277]. Варто зазначити, що у всіх цих аспектах православна церковна музика має певну специфіку.

Проблема інтерпретації церковних хорових творів на науковому рівні досліджена Ю. Карповим [182], але лише у загальному вигляді і лише стосовно композиторських творів. Отже, інтерпретація одноголосних розспівів уявляє собою «білу пляму» у теорії регентської справи.

Відкритими залишаються й питання інтерпретування богослужбової музики церковних композиторів, які цілеспрямовано не досліджувалися. Теоретичну базу для такої розвідки складають роботи В. Москаленка [263, 264] та О. Котляревської [199] з музичної інтерпретації, роботи В. Медушевського щодо етики і філософії богослужбового співу [247–252]. Окремі відомості про інтерпретацію творів означеного періоду та жанрово-стильову специфіку духовного хорового концерту можна знайти у дисертації І. Свиридової [348], дослідженнях О. Лобзакової [224], О. Попової [302], а також інтерв'ю з відомими регентами (аудіо- та відеозаписи) [34, 35].

Прикрим недоліком є той факт, що у галузі хорового виконавства майже відсутні авторитетні вузькопрофільні джерела щодо *вивчення хорового колективу як системи*. Проте універсальність системної та структурно-аналітичної методології дозволяє залучити в якості базових теоретичних положень наукові результати психологічної та педагогічної

науки, адаптувавши їх до досліджуваного контексту. Такими є роботи А. Макаренко [238], Л. Уманського [370] та ін.

Серед останніх досліджень увагу привертає стаття С. Смирнової [352]. Вона так характеризує ситуацію з дослідженнями творчого колективу як системи взагалі: «Величезний потенціал творчого розвитку і виховання особистості мають творчі колективи в сфері мистецтва, що забезпечують збереження і пропаганду творчої спадщини світової культури. Однак, незважаючи на те, що проблеми творчості [...] є широко розробленими, проблема вивчення і розвитку творчих колективів в області мистецтва (музичних, хорових, хореографічних, театральних і ін.), окремо не ставилася». [352, с. 218].

А. Моргаєвська, визначаючи напрями дослідження колективу в сучасній науці, акцентує увагу на слабкій розробленості цієї проблематики з позицій системного підходу, який вона вважає цікавим та ефективним. Вона визнає ефективність системологічного напрямку в сучасних дослідженнях колективу. Саме в ньому на відміну від психологічного спрямування, де в центрі уваги вчених знаходиться особистість людини, а колектив розглядається як середовище розвитку та інструмент педагогічного впливу, інтереси дослідників зосереджені на колективі як цілісному соціально-педагогічному феномені [261, с. 438].

Певні дослідження сучасних науковців церковного співу є методологічно важливими, адже надають напрями та моделі для багатоаспектного вивчення діяльності церковно-хорових колективів. Такими є вже згадані дисертації Є. Дьяченко, Ю. Карпова та С. Хватової. Є. Дьяченко розглядає церковний спів з культурологічних позицій [142], Ю. Карпов з методично-хормейстерських [182], С. Хватова безпосередньо досліджує хори, наводячи статистичні дані за різними критеріями [378]. Всі ці підходи та методи є ефективними у питаннях аналізу сучасного церковно-хорового виконавства.

Дуже важливим є дослідження І. Кондратенко [193], яка глибоко та всебічно проаналізувала діяльність легендарного регента Михайла Литвиненка. У дослідженні надані цінні відомості щодо розвитку вітчизняної регентської справи у ХХ ст., а також зазначені імена, які потребують окремих наукових розвідок: українські регенти П. Толстой, М. Гайдай, О. Годзяцький (Сніжинський), П. Гончаров, протоієрей Петро Думицький, протоієрей Володимир Ганжук, протоієрей Анатолій Цололо і його син М. Цололо, диякон Антоній Ярий, С. Курило, О. Коржинецький, М. Вірановський, протоієрей Григорій Каюн, Г. Давидовський, А. Хайневська, В. Заміховський, О. Тарасенко та інші.

На даному етапі можна визначити також і необхідність покращення стану наукової регіоніки в галузі регентської діяльності. Спроба на науковому рівні цілеспрямовано проаналізувати ситуацію в сучасному церковно-хоровому виконавстві Харківського регіону є першою, тому публікації, які безпосередньо дозволяли б спиратися на них, відсутні. Виключення складають дисертаційні роботи регентів та науковців В. Бойка та І. Сахна, які відбивають певні аспекти даної проблематики. Зокрема, в роботі В. Бойка міститься інформація щодо сфери діяльності деяких харківських хорів та їх репертуарної політики [42], а дисертація І. Сахна досить докладно відбиває ту співочу практику, яку він обрав зі своїм хором Трьохсвятительського храму (м. Харків) [341].

Важливі відомості про церковний спів у зарубіжних країнах містять нечисленні іноземні джерела, опубліковані у Греції [395, 408–410], Сербії [411–418], Грузії [134, 395] та ін.

У дисертаційних дослідженнях останніх років, присвячених вивченню церковно-хорового мистецтва, *спостерігається стійка тенденція до встановлення міждисциплінарних зв'язків музикознавства з іншими галузями науки:* з філософією та культурологією (Ю. Денисенко [132], Н. Цуканова [382], А. Шарипова

[387]), естетикою (Т. Грязнова [116], І. Корнишева [194], Е. Федосова [375]), психологією (І. Овсянникова) [276], педагогікою (С. Тараканов) [365] та ін. Це дозволяє вибірково використовувати результати суміжних наук.

Підсумовуючи огляд наукової літератури з питань регентської діяльності, варто визначити ті процеси, які відбуваються у сфері дослідницької думки даної галузі.

Відомо, що наука як розумова діяльність характеризується цілеспрямованою, пізнавальною, процесуальною, структурованою активністю. Основні рівні науково-дослідницького процесу та організації знань визначаються як *емпіричний* та *теоретичний*. Емпірика оперує фактами, здобутими під час спостережень та експериментів, які характеризують кількісні та якісні показники досліджуваних предметів та явищ. Стала повторюваність фактів, їх характеру та зв'язків дозволяє робити певні висновки про детермінованість явищ, загальні закономірності їх походження, буття та взаємодії, формулювати емпіричні закони.

Теоретичний рівень наукового знання передбачає наявність особливих абстрактних об'єктів і теоретичних законів, які їх пов'язують. Теорія (якщо вона не є первісною у даній галузі) створюється з метою опису та пояснення емпіричних ситуацій, тобто з метою пізнання суті предмету дослідження. Оперування з об'єктами теоретичного рівня може здійснюватися як без звернення до емпірики, так і з можливістю переходу до неї, реалізується в поясненні наявних та прогнозуванні нових фактів.

У будь-якій дослідницькій галузі наявність теорії є *необхідною умовою науковості знання*. Формування теоретичного рівня науки призводить до якісної зміни емпіричного рівня. Якщо до формування теорії емпіричний матеріал, що послужив її передумовою, здобувався на базі повсякденного досвіду, то з виходом на теоретичний рівень він

сприймається крізь призму теоретичних концепцій, які, у свою чергу, починають направляти постановку експериментів і спостережень, а також впливають і на саму практику.

Аналіз наукових джерел з питань церковно-хорового співу демонструє наявність широкого кола як емпіричних, так і теоретичних робіт. У той самий час, дослідження регентської діяльності донедавна мали переважно емпіричний характер. Проте сучасна регентська практика демонструє активний рух до теоретичного осмислення вже не лише у рефлексивному аспекті, не лише з позицій формулювання методики та методології на основі практики, але й у ракурсі теоретичних операцій вищого порядку, із міцним вторгненням у міждисциплінарний дискурс. Ця тенденція, що намітилася на межі ХХ - ХХІ ст., неодмінно має призвести до формування конкретно-наукової галузі мистецтвознавства, адже певною мірою вона вже набула такого статусу.

1.3. Методологія дослідження регентської діяльності

Як вже було сказано вище, дослідження регентської діяльності та окремих її аспектів до поч. ХХІ ст. відбувалося фрагментарно, у межах різних наукових дисциплін за допомогою різних, переважно, емпіричних методів. Сучасна ситуація розвитку наукового знання сприяє «зведенню» цих засобів аналізу як церковно-хорової культури взагалі, так і її окремих явищ, та надає потужний інструмент для їх комплексного всебічного дослідження. Цей інструмент – *культурологічний підхід*.

Плюралістичність поглядів на культурологію як науку повною мірою є наслідком її багатогранності та еластичності. Закиди деяких дослідників щодо принципової міждисциплінарності культурологічної теорії, відсутності конкретного специфічного наукового інструментарію культурології, можливо, доречно було б віднести до її формальних аспектів, але сутність культурології, на наш погляд, полягає саме у її

ціннісній орієнтації. Використовуючи майже будь-які гуманітарні методи дослідження, культурологія надає їм абсолютно конкретного вектору, слідування якому неодмінно призводить дослідника не лише до пошуку відповідей на запитання *що і як* відбувається в культурі, але й *яку цінність має*, не лише до визначень *хто, чого і якими засобами* досягає, але й *заради чого* людина це робить. Таким чином, принциповою позицією культурології є постійне утримання у полі наукового дискурсу, як сказали би режисери, «надзавдання» – тобто не мети самої конкретної діяльності людини, а її «над»-сутнісного значення.

Взагалі значення культури як предмета культурології є недостатньо визначеним. Тлумачення цього терміну настільки численні, наскільки й різноманітні. Не убачаючи сенсу в їх відтворенні у межах даної роботи, все ж таки зауважимо, що найближча до нашого розуміння концепція культури висловлена дияконом Андрієм Кураєвим. «Культура схожа на перлину. Вона виникла як наслідок хвороби людства. Культурою ми обволікаємо бруд, що потрапив у наші душі. Шарами культурного перламутру ми затуляємося від порожнечі, яка вторглася у наше життя» (*переклад мій* – Ю. В.) [207, с. 68–69].

Богослов зазначає, що з моменту гріхопадіння Бог став чужим для людини. І тепер для неї, позбавленої особистого досвіду містичного Богопізнання, доступним є лише богослов'я. «Тим, кому бракує знання Бога, потрібно тепер засвоювати знання про Бога. Мова про Бога народжується як заміна мови до Бога». Не маючи можливості бачити Лік Божий безпосередньо, людина створює Його образи (богословські, іконографічні, місіонерські). Це і є культурна творчість *створення системи образів для часткового осягнення первинної реальності*.

Культура, створена людиною, – вторинний світ. Його створення свідчить про конфлікт зі світом первинним, тим світом, який створив Господь. «В Едемі культури не було, і в Небесному Єрусалимі її не буде.

Але ми не перебуваємо ні там, ні там. А значить – ми повинні вміти жити в культурі, користуватися культурою і створювати культуру» [207, с. 77].

Отже, згідно до цієї концепції, культура має перерости саму себе, «дотягнутися» до Бога, з'єднати розірваний гріхопадінням зв'язок між людиною та Богом, а, крім того, поєднати людей між собою, і, найскладніше – зібрати розірвану гріхом людську природу, зЦілити людину, тобто повернути їй цілісність.

У філософському дискурсі щодо змісту та наукових інструментів культурології, цей відсутній аксіологічний пазл постійно повертає до себе увагу науковців. Визначаючи поле дії культурологічної теорії, О. Запесоцький зазначає, що «будь-яка з відомих нам гуманітарних наук окремо не може охопити культуру в її цілісності» [206, с. 4], а В. Подорога висловлює думку про те, що «культура – це відкритий процес, безперервне роблення» (*переклад мій* – Ю. В.) [206, с. 7]. Обидва вислови натякають на часову та просторову неосяжність культури, проте завданням культурології, по суті, і є осягнути неосяжне. О. Доброхотов зазначає, що «культурологія має свої завдання: вона може робити те, чого не робить жодна з наук, – вивчати механізми породження і втілення смислів як таких, їх взаємодію, постійний вплив один на одного» (*переклад мій* – Ю. В.) [206, с. 11].

Зігмунт Бауман у цьому сенсі називає речі своїми іменами. «Нам потрібні знання, що дозволяють перетворити скороминущість в тривалість, перекинути міст, що з'єднує обмеженість і нескінченність. [...] Культура зробила спробу зведення таких мостів швидше на противагу розуму і логіці, ніж слідуючи їхнім порадам. Ми називаємо «культурою» якраз той тип людської діяльності, який, у остаточному підсумку, полягає у перетворенні невловимого у відчутне, зв'язуванні кінцевого з безкінечним або, інакше, в будівництві мостів, що з'єднують смертне життя з цінностями, непідвладними руйнівному впливові часу»

(переклад мій – Ю. В.) [26, с. 300]. Саме про це розмірковує і В. Межуєв, коли зазначає, що «цінність культури полягає в її здатності зберігати на століття людські думки і справи» [206, с. 22], тобто культура – це те, що створюється людиною з «прицілом» у вічність як природній спосіб буття усього тварного світу.

«Чому спів людини – це культура, а спів птахів – не культура? [...] Що є такого в людині, що робить продукт її діяльності культурою?» – запитує проф. В. Межуєв (переклад мій – Ю. В.) [206, с. 8 9]. І відповідає – свобода. Але дозволимо собі погодитися лише частково. Культуротворчість людини заснована, перш за все, на її потенційній богоподібності. Людина створена за образом Божим, що характеризується не лише свободою волі, але й розумністю, безсмертям, спроможністю до творчості. Отці Церкви відрізняють «образ» від «подоби», відзначаючи, що образ – це те, що від початку вкладено Творцем у людину, а подібність – те, чого треба досягти в результаті добродійного життя. Всі свої здібності людина повинна реалізувати в «плеканні» (рос. – «возделывании») світу, в творчості, в чеснотах, в любові, щоб через це уподібнитися Богові. Отже, культура орієнтована на сходження до безсмертя, створення культурних цінностей – обов'язок людини, а культурна цінність визначається кількістю докладених зусиль: «всі цінності випливають з жертв, яких вони потребують; цінність будь-якого предмета вимірюється труднощами його обрідання» (переклад мій – Ю. В.) [26, с. 298].

Регентська діяльність як сфера, перш за все, релігійного служіння, не може розглядатися поза культурологічним полем, адже її сутність повністю не відбивається ані у мистецькому, ані у філософському, ані у богословському дискурсі, потребуючи того самого міждисциплінарного, а, скоріш, навіть трансдисциплінарного підходу, який дозволяє не лише

залучити у дослідження методи суміжних наук, але й подолати обмеженість традиційно використовуваної для цієї тематики теорії.

За визначенням А. А. Гусейнова, культурологія – це погляд на культуру зверху [26]. Об'єднуючи всі наукові завдання щодо практики, теорії, методики та методології регентської діяльності під визначенням «регентознавство», неможливо уникнути використання саме культурологічного підходу як методологічної позиції, яка розкриває єдність аксіологічного, діяльнісного і творчого аспектів культури. Культурологічний підхід дозволяє при вирішенні наукової проблеми виділити в ній культурний зміст, а також надає певний методичний інструментарій, зокрема, можливості використання діахронічного, синхронічного, культурно-історичного, герменевтичного та інших методів культурологічного аналізу.

Регентська діяльність як явище, яке водночас належить і музичній, і релігійній культурі, яке має у своїй основі і соціальні, і філософські засади, у даній роботі розглядається як система. Але система не може бути досліджена своїми «внутрішніми» методами, отже культурологія виступає у якості метатеорії відносно регентознавства.

Система дослідження регентської діяльності має трирівневу структуру. Первинним є *емпіричний рівень*. Емпірика забезпечує дослідження будь-яких явищ культури методами спостереження, вимірів, описів та фіксації. У цьому процесі можуть використовуватися методи різних наук, придатні до культурних умов буття досліджуваного явища та спроможні надати конкретну інформацію. На цьому рівні для дослідження регентської діяльності залучені методи музикознавства, соціології, статистики.

Теоретичний рівень осмислення регентської проблематики потребує залучення методів, які дозволяють виконувати гіпотетико-дедуктивні операції, створювати типології, формалізувати дані, отримані

емпіричним шляхом. Власно, цей рівень і забезпечує регентознавство як міждисциплінарний, але водночас і досить специфікований комплекс.

Цілісне охоплення досліджуваного матеріалу, його ціннісне осмислення забезпечує метатеорія, функції якої полягають у визначенні наукової парадигми та філософських засад певної наукової галузі, а також тієї наукової картини світу, у межах якої здійснюються відповідні дослідження. У якості метатеорії регентознавства виступає культурологія. Саме вона дозволяє у ціннісно орієнтованому ракурсі поєднати методи наукового пізнання, відпрацьовані у філософії, богослов'ї, мистецтвознавстві (і – вужче – музикознавстві та хорознавстві), психології творчості, соціології та інших сферах, які безпосередньо стосуються питань регентської діяльності.

Схема 1.3. Структура дослідницького процесу регентської галузі



У дослідженні ціннісного змісту регентської діяльності велике значення має *аксіологічний підхід*. Ціннісне ставлення до процесу та результатів своєї діяльності, як правило, знаходить своє втілення у

світогляді митця та його системі цінностей. У цьому сенсі регентська діяльність базується не лише на особистісній системі цінностей, але й на загальноприйнятих засадах. Результати такої діяльності, її «продукт» є об'єктивацією певних цінностей, які можуть виступати нормативно-регулюючими засадами діяльності в тій чи іншій галузі. У регентознавстві, наприклад, такими є питання співвідношення творчої свободи регента або церковного композитора із канонічними нормами.

Важливим аспектом регентської діяльності є місце загальнозначущих, спільних цінностей у формуванні відносин всередині колективу, у професійній та особистісній мотивації співаків. У якості стратегії виявлення способів і результатів розвитку творчих сил людини, його культуротворчих інтенцій у дослідженні застосований *антропологічний підхід*. Церковна культура певною мірою є проекцією ставлення людини до власної долі. Її кінцева мета подолати смерть, досягти безсмертя і спасіння. У цьому контексті покаяння може трактуватися як критична самоідентифікація та посилення ідентифікації з Богом. Літургія як відтворення сакральних подій, містить музично розспівану молитву, яка також набуває сакрального змісту, але не завжди набуває відповідний характер. Певні суто музичні дії спроможні не лише сакралізувати, але й, навпаки, секуляризувати церковний текст, і навіть, розсакралізувати його. Наприклад, тембр співу, подібний до оперного, швидко створює у парафіян відчуття, далеке від благоговійного. Отже, музична складова у богослужінні включена до системи сакрального.

Загалом аксіологічне розуміння культури вказує на те, що вона є не просто сукупністю артефактів, вона є світом цінностей, значень, які людина завжди вкладає в свої дії і творіння. У культурі є первинною цінність, значення, а не річ і матеріал [364, с. 78]. Український філософ А. Кавалерів зазначає: «культура не існує сама по собі, а через життєві смисли, культурні цінності, закладені в результатах діяльності людини,

вона передається з покоління в покоління як своєрідна аксіологічна «естафета», що забезпечує безперервність і спадкоємність її розвитку» [172, с. 113]. У регентській діяльності саме ціннісний аспект є провідним у формуванні та «виживанні» традиції, зокрема, всупереч історичному контекстові.

Регентська діяльність відбувається у знакових системах. По-перше, це нотний (або невменний) текст, який частково фіксує музичний твір, залишаючи його незафіксовані компоненти для регентської інтерпретації. По-друге, основою піснеспівів виступає молитовний текст, який у багатьох випадках також потребує перекладу та/або тлумачення. По-третє, спілкування регента з хористами відбувається за допомогою умовних жестів, як прийнятих у широкому хоровому загалі, так і особистих, індивідуальних. Отже, важливим у дослідженні є *семіотичний зріз*, який у поєднанні з інструментарієм *герменевтики* забезпечує розгляд питань інтерпретації духовних творів, а також кореляція семантичних знаків європейської музичної гармонії та канонічних вимог до церковно-хорової творчості.

Особливе значення для аналізу сучасної регентської діяльності, визначення її характерних художніх, структурних та функціональних особливостей, а також структури та специфіки функціонування її елементів набуває *системний підхід* у його *структурно-функціональному* різновиді та *морфологічний аналіз*.

Системний підхід як напрям методології наукового пізнання передбачає розгляд об'єкта як системи. Оперуючи основними критеріями цієї методології, можна виділити змістовні зони дослідження, які потребують залучення методів системного аналізу або системного підходу.

Система (від давньогрецького Σύστημα – ціле, складене з частин; з'єднання) – це множина взаємопов'язаних елементів, які відокремлені

від середовища та взаємодіють з ним, як ціле. У такому контексті регентська діяльність є елементом кількох систем різного порядку: хорової культури, розглянутої у будь-якому ракурсі світовому, національному, історичному, стильовому та ін.; елементом релігійної системи, а саме релігійної культури, релігійного служіння, релігійної освіти, а також сакрального дійства безпосередньо; вона є різновидом диригентської майстерності, що дозволяє розглядати її в системі історії, теорії та практики диригування та ін. Проте важливо зазначити, що системоутворюючим ядром регентської діяльності є *сакральний зміст православної культури*. По суті, хор і уявляє собою соборну поставу перед Богом, та виконує функцію емоційної та духовної інтеграції парафіян у сакральний простір.

Поняття «хор» може розглядатися як частина хорової культури, як компонент храмового служіння, але водночас хор може і сам виступати системою, як в організаційному, творчому, так і в суто акустичному сенсі. У дослідженні хорового колективу як системи поряд з мистецтвознавчими методами особливе значення набувають методи суміжних наук зокрема, психології, соціології, культурології, які розглядають не лише творчу, але й структурну та мотиваційну сторону діяльності півчих, питання їх функцій, специфіки взаємодії загалом, усе, що знаходиться у колі *синергетики*: питання стабільності та лабільності системи, її життєвий цикл та ін.

У даному дослідженні пріоритетне місце у якості засобів отримання інформації посідають *логічні, математичні та інформаційні засоби пізнання*. Використання *засобів логіки* дозволяє визначати логіку та структуру явищ та процесів, які знаходяться у полі наукового дослідження, зокрема сприяє створенню типологій, визначенню детермінант та взаємозв'язків тих чи інших явищ. Саме за допомогою логіки надані класифікації регентської діяльності, церковно-хорових

колективів, визначені національно-культурні типи церковного співу, проаналізовано професійний склад хорових колективів та ін.

Математичні засоби пізнання не є популярними у мистецтвознавстві, але останнім часом здійснюють все більший вплив на розвиток сучасної науки, дозволяючи систематизувати емпіричні дані, виявляти і формулювати кількісні залежності та закономірності. «Мистецтвометрія» як така надає можливості отримувати значно точніші дані щодо багатьох аспектів музичної творчості, а також наочно аргументувати певні гіпотези.

У межах даного дослідження здійснено аналіз багатьох факторів сучасної регентської діяльності шляхом систематизації та математичної обробки даних, отриманих під час опитувань регентів та півчих. Такими є, наприклад, відомості про кількісно-якісний склад хорів. У процесі аналізу статистичних даних використаний метод врахування математичного сподівання випадкової величини, завдяки якому можна точно визначити не лише середні значення, але й статистичні виключення (граничні величини). Метод математичного сподівання виникає тоді, коли значення мають різну «вагу», різний пріоритет. Сутність спрощеної методики полягає у тому, що при наявності кількісно не підтвердженої тенденції, отримані в результаті спостереження (опитування або іншим шляхом) дані, вишиковуються в один ряд, після чого одиничні гранично великі та низькі показники, відкидаються як виключення, та визначається магістральна кількісна тенденція.

Математичні засоби пізнання використані також при аналізі питань обертонального слуху, оскільки вони пов'язані з технічними вимірами та розрахунками.

Інформаційні засоби пізнання докорінно змінили як можливості науково-дослідницької діяльності у багатьох галузях науки, так і їх характер. Самі інформаційні технології та засоби комунікації дозволяють

сучасному дослідникові подолати географічні та ментальні кордони, вже не кажучи про технологічні переваги використання інформаційних засобів, які допомагають значно спростити обробку статистичних даних. У даному дослідженні сучасної регентської діяльності широко використані можливості інформаційної комунікації (опитування регентів через Інтернет), медіа-сховищ (аудіо- та відеозаписи, трансляції богослужінь та концертів), нотних ресурсів (каталогів, бібліотек, приватних колекцій), нотних редакторів та ін.

Емпіричні методи, які використані у дослідженні, це, переважно, методи-операції: спостереження, опитування, тестування. Ними отримано велику кількість інформації, адже відсутність широкої конкретно-теоретичної бази дослідження створила ситуацію, в якій отримання фактичного матеріалу було можливим лише емпіричним шляхом: безпосереднє (концерти, репетиції, богослужіння) та віддалене (аудіо-, відеозаписи) знайомство з творчістю колективів, опитування керівників та учасників хорів, особиста участь у репетиційному процесі, майстер-класах та ін.

До емпіричних методів-операцій також відносяться *вивчення літератури, документів і результатів діяльності*. Останнє відіграє важливу роль у питаннях педагогіки, особливо при вивченні проблем професійної підготовки учнів і студентів. У цьому випадку джерелом фактичного матеріалу для дослідження служить також різноманітна документація. Цей метод використаний в процесі оцінки сучасного стану регентської освіти: була проаналізована навчальна документація регентських відділень, встановлені статистичні дані щодо працевлаштування випускників.

Найінформативнішим методом емпіричного дослідження вважається *наукове спостереження*. Це єдиний метод, який дозволяє побачити всі сторони досліджуваних явищ і процесів, доступних

сприйманню спостерігача як безпосереднього, так і за допомогою різних приладів. Наукове спостереження пов'язане з рішенням певної наукової проблеми або завдання, це цілеспрямоване й організоване сприймання об'єктів та явищ зовнішнього світу. Наукове спостереження передбачає отримання певної інформації для подальшого теоретичного осмислення і тлумачення, для затвердження або спростування будь-якої гіпотези та ін.

Методами наукового спостереження отриманий матеріал для аналізу авторських методик роботи з хором Дівни Любоєвич, монахині Іуліанії (Денисової), харківських регентів, також він використаний у процесі фіксації творчих біографій хорових колективів.

Дослідження регентської діяльності в контексті сучасної православної культури спирається на широке застосування *теоретичних методів*, як у науковому дослідженні, так і в практичній діяльності. Такими є: *аналіз і синтез, порівняння, абстрагування, конкретизація, узагальнення, формалізація, індукція і дедукція, ідеалізація, аналогія, моделювання.*

Аналіз як розкладання досліджуваного цілого на частини, виділення окремих ознак і якостей явища, процесу або відносин явищ, процесів використаний на всіх етапах дослідження. Процедури аналізу входять органічною складовою частиною у всі процеси виявлення будови, складу, властивостей і ознак явищ, які розглянуто у дослідженні, а саме православної хорової культури, церковного хору як такого, структури та регентської діяльності, функцій регента; аналітичні методи використані також під час створення типологій, визначенні понять та ін.

Синтез як смислове з'єднання різних елементів, сторін предмета в єдине ціле (систему) виступає у різних функціях теоретичного дослідження. Будь-який процес утворення понять ґрунтується на єдності процесів аналізу і синтезу. Емпіричні дані, одержувані в дослідженні, синтезуються при їх теоретичному узагальненні. Це переважно

стосується етапів синтезування статистичних даних, утворення цілісної картини тієї чи іншої національної ситуації щодо регентської діяльності та ін.

Порівняння як пізнавальна операція, яка лежить в основі суджень про подібність або відмінність об'єктів, також широко використана у дослідженні як засіб типологізації. За допомогою порівняння виявлені кількісні та якісні характеристики об'єктів, здійснені їх класифікація та оцінка. При цьому важливе значення мають ознаки порівняння, які визначають можливі відносини між об'єктами, класифікаційні ознаки. Порівняння має сенс тільки у сукупності однорідних об'єктів, що утворюють клас. Чим точніше оцінені ознаки, тим ґрунтовніше можливо порівняння явищ. Складовою частиною порівняння завжди є аналіз, так як для будь-якого порівняння в явищах слід виокремити відповідні ознаки порівняння, а оскільки порівняння є встановленням певних відносин між явищами, то в ході порівняння використовується і синтез. Завдяки компаративному методу визначено типологію регентської діяльності, здійснено спробу типологізувати за різними класифікаційними ознаками сучасні церковні хорові колективи, виокремлені національно-культурні типи церковного співу, визначена функціональна структура церковного хору та типологія сучасної регентської освіти. Створення різних типологій у дослідженні відбувалося також із постійним залученням операцій *абстрагування*, *конкретизації* та *узагальнення*.

Абстрагування – одна з основних розумових операцій, що дозволяє подумки виокремити і перетворити в самостійний об'єкт розгляду окремі сторони, властивості або стану об'єкта у чистому вигляді. Абстрагування лежить в основі процесів узагальнення і утворення понять. *Конкретизація* – процес, протилежний абстрагуванню, тобто знаходженню цілісного, взаємопов'язаного, багатостороннього та

складного. Діалектика виділяє у процесі пізнання в координатах «абстрагування – конкретизація» два процеси сходження: сходження від конкретного до абстрактного і потім процес сходження від абстрактного до нового конкретного (Г. Гегель). Діалектика теоретичного мислення і полягає в єдності абстрагування, створення різних абстракцій і конкретизації, руху до конкретного і відтворення його.

Узагальнення – одна з основних пізнавальних розумових операцій, що складається у виділенні й фіксації стійких властивостей об'єктів та їх відносин. Узагальнення дозволяє відображати властивості і відносини об'єктів незалежно від приватних і випадкових умов їх спостереження. Функція узагальнення полягає в упорядкуванні різноманіття об'єктів, їх класифікації.

Формалізація – відображення результатів мислення в точних поняттях або твердженнях, у знаковій формі або формалізованою мовою. Це розумова операція «другого порядку», яка використовується у дослідженні для формування термінології, а також систематизації певних висновків у формалізованому вигляді схем, таблиць та ін.

Дедуктивний (аксіоматичний) метод – спосіб побудови наукової теорії, при якому в її основу кладуться деякі вихідні положення аксіоми, з яких всі інші положення цієї теорії виводяться суто логічним шляхом. Побудову теорії на основі аксіоматичного методу зазвичай називають дедуктивною. Всі поняття дедуктивної теорії вводяться за допомогою визначень, що виражають їх через раніше введені або виведені поняття.

Другий метод в літературі не отримав назви, але О. Новіков та Д. Новіков у своїй роботі «Методологія» визначають його як *індуктивно-дедуктивний* [275]. При використанні цього методу спочатку накопичується емпіричний базис, на основі якого будуються теоретичні узагальнення (індукція), які можуть вибудовуватися в кілька рівнів – наприклад, емпіричні закони і теоретичні закони – а потім ці отримані

узагальнення можуть бути поширені на всі об'єкти і явища, що охоплюються цією теорією (дедукція). Саме цим методом здійснено аналіз емпіричних даних, про які йшлося вище і які складають основну масу фактичного матеріалу, що аналізується.

В основі будь-якого наукового дослідження, перш за все, є **фундаментальна філософська методологія**, адже вона визначає основні загальні шляхи вивчення того чи іншого предмету наукових інтересів.

Діалектичний метод є одним з фундаментальних методів пізнання (І. Кант, Г. Гегель), в основі якого лежить пізнаванність реального світу, детермінованість явищ, взаємодія зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного, зв'язок теорії та практики та багато інших універсальних закономірностей. Для даної роботи діалектичний метод має особливе значення, оскільки у тих чи інших проявах він використовується на всіх етапах дослідження як сучасної церковно-хорової культури взагалі, так і таких її конкретного прояву як регентська діяльність. Діалектичний метод дозволяє обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки, процеси диференціації та інтеграції у досліджуваній сфері, а також визначити не лише ознаки і специфічні властивості сучасної ситуації у регентській діяльності, але й зробити певні прогностичні висновки. Діалектика – реальна логіка змістовного творчого мислення, що відображає об'єктивну діалектику самої дійсності. Основою діалектики як методу наукового пізнання є сходження від абстрактного до конкретного (Г. Гегель) – від загальних і бідних змістом форм до конкретизованих і багатших за змістом.

Важливими інструментами наукового дослідження є діалектичні закони та принципи. Закон про «*єдність та боротьбу протилежностей*» дозволяє окреслити певні зустрічні тенденції в сучасній церковно-хоровій культурі, наприклад, суперечності щодо ретроспекції та актуалізації у сучасній церковно-хоровій спільноті. Протидія прихильників

реставраційного напрямку та регентів та церковних композиторів, налаштованих на оновлення церковно-співацького репертуару та церковного стилю (у широкому розумінні) взагалі.

Завдяки *принципу детермінізму* як причинної зумовленості явищ стає можливим не лише виявлення причин наявного характеру історичного розвитку церковно-хорового співу та регентської діяльності, що аналізується, але й прогнозування його подальшого буття. Принцип детермінізму також широко використовується для визначення та оцінки стану національно-культурних типів православного церковного співу.

Аналогічну функцію принцип детермінізму виконує в уточненні типологій, що надаються у дослідженні. Тут також визначну роль відіграють фактори, які зумовлюють той чи інший розподіл явищ на певні групи. Інакше кажучи, кожна класифікаційна ознака виступає у якості детермінанти для визначення приналежності явища до того чи іншого типу. У межах типології важливо також відмітити наявність зворотного зв'язку та зворотної зумовленості причин та наслідків. Наприклад, якщо хоровий колектив належить до певного типу, це визначає певну специфіку його роботи, відносин в самому колективі, його організаційні та творчі властивості.

У дещо іншому аспекті у даному дослідженні використовується *принцип ізоморфізму*. Встановлення ідентичності між структурою певних явищ або процесів, згідно цього принципу, допомагає робити висновки щодо аналогій їх характерних властивостей, функціонування, відношення з іншими явищами та об'єктами. У процесі дослідження регентської діяльності цей принцип дозволяє використовувати наукові висновки, отримані щодо інших видів хорового мистецтва, транспонуючи їх – з відповідними обмеженнями – в умови церковно-хорового виконавства.

Загальнонаукова методологія представлена у дослідженні методами термінологічного, контекстного, структурного та

концептуального аналізу, методом моделювання, графічним методом, а також історичним та системним підходами.

Важливе значення для дослідження проблем регентської діяльності має *метод термінологічного аналізу*, адже система регентського знання знаходиться в стадії становлення термінологічного апарату. Відповідно, відсутність конкретизації змісту основних понять у межах даного дослідження ускладнило би процес досягнення наукових результатів.

Вивчаючи регентську діяльність, не можна не звернутися до оперування досягненнями М. Бахтіна в галузі *контекстного аналізу* [27–29]. Сучасна регентська діяльність може і повинна досліджуватися у зв'язку з історичним, соціальним і культурним контекстом. Її внутрішні засади не можуть розглядатися поза богослужбовим і догматичним контекстом. Регентська діяльність має багато спільного з диригентською діяльністю, отже її певні складові досліджуються у контексті хорознавчого знання та теорії диригування; робота церковного хору постійно взаємодіє з музичним композиторським контекстом та ін. Таким чином, контекстний аналіз прямо чи опосередковано використовується на всіх етапах дисертаційного дослідження.

Серед основних теоретичних та логіко-аналітичних методів пізнання в роботі використовуються методи структурного, концептуального аналізу та логіко-конструктивний підхід. *Метод структурного аналізу* (Р. Барт) застосовується у дослідженні при вивченні структур (регентської діяльності, церковного хору тощо), визначенні їх складових, їх місця та функцій в досліджуваній структурі [24, 25]. Крім того, важливу роль структурний аналіз відіграє при формуванні принципів конкретно-наукової методології роботи з церковним хором, а також формуванні перспективного навчального плану регентської спеціалізації для вишів. З тією ж метою в методологічні засади дослідження залучений *логіко-конструктивний*

підхід (А. Лосев [231], І. Пясковський [319]). Структурний аналіз та логіко-конструктивний підхід використовуються в роботі в якості двох протилежно спрямованих методів, перший з яких використовується для визначення певних складових тієї чи іншої структури, їх властивостей та особливостей взаємодії, а другий дозволяє на основі цих даних формувати нові структури та типології, даючи фундамент для їх побудови у логічно зумовлені діючі конструкції.

Метод концептуального аналізу (В. Рижко) використаний переважно у процесі аналізу існуючих досліджень, як присвячених церковно-хоровому мистецтву та регентській діяльності, так і суміжним питанням [329]. Він має важливе значення для визначення специфіки тієї чи іншої концепції, її основ, теоретичних та методичних засад.

Дослідження музичного матеріалу відбувалося засобами музикознавства за допомогою аналізу форми та фактури, засобів виразності, диригентсько-виконавської специфіки творів та ін.

Висновки до розділу 1

Проблематика церковно-хорового мистецтва, безперечно, є у сучасному мистецтвознавстві «активною зоною», яка привертає увагу багатьох дослідників. Проте більшість робіт присвячена історії, теорії, філософії, богослов'ю православного культового співу, але не регентській діяльності. Наявна наукова література складає досить міцний фундамент для досліджень цієї галузі, при цьому потребуючи залучення багатьох міждисциплінарних зв'язків, які б забезпечили якісний обмін інформацією з такими галузями як філософія, культурологія, соціологія, етика, музикознавство, лінгвістика та ін.

Методологія дослідження вирізняється широким залученням різноманітних методів та засобів пізнання, не завжди типових для мистецтвознавства. Це свідчить про *комплексний та міждисциплінарний*

характер дослідження, який проявляється як на етапі збору теоретичної та фактологічно-емпіричної інформації, так і на етапі її опрацювання, обробки, систематизації та ін.

У якості основного трансдисциплінарного методу в дослідженні використаний *культурологічний підхід*, який забезпечує єдність всіх компонентів обраної методології та обґрунтовує вивчення регентської діяльності як явища культури. *Системний підхід* у його системно-діяльнісному різновиді дозволяє залучати до опрацювання питань регентської діяльності методи систематизації, класифікації, визначення зв'язків та характеристик різних її компонентів (*морфологічний підхід*), а також структурування та теоретичного моделювання досліджуваних явищ (*логіко-структурний аналіз*). Зміст регентської діяльності як комунікативної системи розкривається за допомогою *антропологічного* (особистісний рівень) та *семіотичного* (знакові системи фіксації піснеспівів та їх жестове втілення) *підходів*. Семантичне наповнення тексту, контексту та інтертексту богослужбових піснеспівів розглядається за допомогою *семіотичного підходу* та *герменевтики* як тлумачення вербального, акустичного та пластичного компонентів богослужіння.

Структура регентознавства одночасно виявляє такі властивості як *дихотомічність* та *цілісність*. Розвиток цього науково-дослідницького напрямку потребує подолання відстані між музичною та богословською теорією у процесі вирішення основних регентських завдань. Регентознавство – досить вузька галузь мистецтвознавства, яка має водночас відповісти і на питання регентської діяльності безпосередньо, і на питання методології її дослідження. Методологічний рівень цього мистецтвознавчого напрямку прямо корелює з культурологією, яка виступає відносно нього у якості метатеорії.

РОЗДІЛ 2

СИСТЕМА РЕГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Структура та системні зв'язки

Хор є сукупністю сутностей і відносин, що за А. Холлом [379], дозволяє розглядати його як систему. Хор як спільнота – це *соціальна система*, тобто цілісна єдність, основним елементом якої є люди, їх взаємодії, відносини та зв'язки. Ці зв'язки, взаємодії та відносини носять сталий характер і відтворюються в історичному процесі на основі спільної діяльності людей, переходячи з покоління в покоління. Соціальна система уявляє собою цілісний об'єкт, створений для досягнення певних цілей. Цей об'єкт виступає як єдність взаємопов'язаних частин (елементів, компонентів, підсистем), взаємодія яких між собою і з навколишнім середовищем зумовлює його існування, функціонування і розвиток як цілого. Будь-яка система передбачає наявність внутрішньої впорядкованості і встановлення меж, що відокремлюють її від інших об'єктів. Структура забезпечує внутрішній порядок поєднання елементів системи, а навколишнє середовище (або, як у даному випадку, культурний контекст) встановлює зовнішні межі системи. Регентська діяльність у такому аспекті дослідження виступає як елемент системи, але в іншому (наприклад, педагогічному або диригентському ракурсі) вона може розглядатися в якості самостійної підсистеми.

Відповідно до *принципу цілісності* (Е.Юдін [394]), який дозволяє розглядати одночасно систему як єдине ціле і в той же час як підсистему для вищестоящих рівнів, регентська діяльність може розглядатися не лише як частина систем більш високого порядку, але й як самостійна підсистема, яка складається з комплексу методів, навичок та вмінь, організованих з метою досягнення конкретної мети.

Ще одним принципом системного підходу, який має суттєве значення для формування методології дослідження сучасної регентської діяльності є *ієрархічність будови*, тобто наявність щонайменше двох елементів, один з яких підпорядкований іншому як елемент нижчого рівня елементу вищого рівня. Цей принцип властивий всім контекстуальним сферам дослідження: ієрархічність є у структурі культури як такої та хорової культури зокрема; ієрархічність є одним з основоположних принципів церковного буття як у ціннісному, так і в організаційному аспекті; хоролий колектив, як правило, також будується на засадах чіткої ієрархії «регент – співаки».

При категоріальній класифікації системи розділяються за загальними характеристиками, зокрема: відкриті – закриті, статичні – динамічні, детерміновані – ймовірнісні.

Говорячи про творчі системи культури, ми, здебільше, вважаємо їх *відкритими*, адже коли мова йде про сучасність, «законсервовані» культури зустрічаються досить рідко. Широка система комунікації дозволяє обміну інформацією відбуватися майже на будь-якій відстані, хоча суто теоретично можливим уявляється соціокультурна ізоляція тієї чи іншої спільноти. Відкриті системи характеризуються тим, що в них постійно поступає, а з них транслюється певна інформація.

Явища, які розглядаються в роботі, починаючи від хорової культури взагалі, церковного хору як творчої одиниці або регентської діяльності як системи методів досягнення якісного богослужбового співу, відносяться до *динамічних* структур, адже вони змінюються в процесі свого буття, як у просторовому, так і у часовому вимірі. Ці системи також є *ймовірнісними*, їх поведінка не може бути повністю передбачуваною, адже вона залежить як від сукупності зовнішніх та/або внутрішньосистемних факторів, так і від особистої індивідуальності кожного учасника соціальної системи.

За прямою спорідненістю характеру дій, регентську діяльність прийнято вважати прямим аналогом або різновидом диригентської діяльності. Відомо, що диригування у загальній та спеціальній літературі найчастіше поділяють на симфонічне (в деяких джерелах оперно-симфонічне або оркестрове) та хорове. Але докладної типології цього явища з визначенням класифікаційних критеріїв, зв'язків окремих різновидів, їх спорідненості та/або підпорядкованості досі немає. Як немає і докладної типології диригентської діяльності з визначенням необхідних комплексів обдарування, базових та додаткових навичок і вмінь, специфіки професійного навчання та загальних особливостей творчого процесу, а також сфер додаткової діяльності, які є обов'язковими та/або можливими в межах конкретної диригентської спеціалізації. За допомогою загальної теорії систем, спираючись на методи системного та системно-діяльнісного підходу можна упорядкувати існуючу інформацію щодо класифікації диригентської діяльності та визначити в ній місце регентської діяльності.

На основі ретельного відбору знакових результатів досліджень інших науковців, шляхом узагальнення як теоретичних, так і практично-емпіричних знань, уявляється можливою систематизація знань про сучасну регентську діяльність та визначення її місця в над-системі диригентської діяльності.

Як вже було зазначено у розділі 1, диригування може розглядатися як *система диригентської діяльності*, адже має всі ознаки системності: структуру, функції, засоби, мету і завдання. Звернення до методології ЗТС зумовлене необхідністю наукового абстрагування при вивченні даного предмета. Диригування, як явище досить молоде, досліджувалось і досліджується переважно з практичних позицій, фактично «від практики – до теорії». Це, безумовно, результативний шлях, шлях осмислення практичного досвіду музикантів, його систематизації, аналізу та ін., але

цей процес поки що не набув наукового узагальнення, яке призвело б до формування відповідної наукової методології. Тому зустрічний рух «від теорії до практики», який має замкнути, насамперед, освітньо-методичну ланку в галузі диригування взагалі та регентського диригування зокрема, дещо буксує. Подолати це можливо за допомогою наукового абстрагування, інструментарій якого у всій повноті нам надає теорія систем.

Диригування традиційно поділяють на хорове та симфонічне (оперно-симфонічне), хоча таке визначення двох типів не є абсолютно коректним. Якщо виділяти родові типи цієї діяльності *за типом колективу як класифікаційною ознакою*, то варто розрізняти **інструментальне** та **хорове** диригування, відносячи до інструментального типу і духовий оркестр, і оперно-симфонічний колектив, і оркестр народних інструментів, і всі різновиди ансамблів старовинної, етнічної і т. п. музики, яка виконується за допомогою диригента. На нашу думку, варто виокремлювати також **універсальний тип диригування**, притаманний роботі з великими вокально-інструментальними, вокально-театральними, вокально-інструментально-хореографічними та іншими колективами синтетичного типу. Універсальне диригування неможливо класифікувати як простий синтез інструментального та хорового, оскільки обмеженість фізичних можливостей диригента висуває у якості одного з суттєвих визначальних завдань цієї діяльності встановлення ієрархії інформації, яку диригент транслює виконавцям.

Визначення конкретної специфіки диригування означених типів є темою для окремого дослідження. У контексті ж системно-діяльнісного підходу важливими є функції, які виконує диригент, а також навички та вміння, якими він має володіти в умовах тієї чи іншої діяльності. Вони є як загальними, так і специфічними.

Незважаючи на досить розгорнуті дослідження в сфері історії та техніки диригування, функції диригента з певною конкретністю були визначені лише в останні роки. Н. Буянова у статті «Роль диригента у художньо-творчому процесі» зазначає, що диригентсько-виконавська діяльність є поліфункціональною та базується на поєднанні *творчих і управлінських* сторін. Вони, у свою чергу, розкриваються в *організаційному, психологічному, педагогічному, виконавському та культуротворчому* аспектах. Вона також виокремлює дві основні складові професійного мислення диригента – *музичну* та *педагогічну* – та визначає його основні функції: *інтегративну, художньо-творчу, художньо-комунікативну, художньо-інформаційну, виховально-естетичну, орієнтаційно-регулятивну і прогностичну* [55].

Ю. Лошковим у дослідженні капельмейстерського мистецтва також виявлена багатофункціональна специфіка цієї спорідненої діяльності. Учений визначає капельмейстерство як соціокультурну професійну синтетичну діяльність, яка поєднує *організаційну, педагогічну, виховну, творчо-репертуарну та виконавсько-диригентську* функції [236, с. 9].

Щодо специфікації різних типів диригування, то вона відбувається не стільки шляхом «поглиблення» тих чи інших навичок (як, наприклад, це відбувається у багатьох медичних та інших спеціальностях), а фактично за рахунок додаткових – іноді принципово додаткових – вмінь, володіння якими вимагає та чи інша диригентська спеціалізація. Наприклад, диригент військового духового оркестру повинен мати певну фізичну форму, а також цілий спектр навичок, пов'язаних зі стройовою підготовкою; диригент великого ансамблю пісні й танцю має знати основи сценічного руху, специфіку його сполучання з музичним матеріалом; оперно-симфонічний диригент – основи оперної режисури, сценічного руху, вокалу, хорознавства та ін. Таким самим чином і диригент православного церковного хору – регент – має володіти цілими сферами

знань, які навіть, неможна вважати додатковими. У той самий час, беручи до уваги склад колективу як класифікаційну ознаку, ми *маємо віднести регентування до різновиду хорового диригування.*

Специфіка регентської діяльності, що впливає з зафіксованого (статті, дослідження, спогади та ін.) та незафіксованого (спілкування, спостереження) практичного регентського досвіду, поставляє перед дослідником диригентської діяльності питання не лише музикознавчого, але й релігійно-світоглядного плану, оскільки саме в регентській діяльності вони звучать дуже гостро і конкретно. Насамперед це питання про ціннісні світоглядні орієнтири, якими керується регент. Диригентська діяльність як така фактично не регламентує ніяких світоглядних настанов. Як було зазначено вище, вона має своєю метою утворення художньо цінного результату, але навіть ця художня цінність є дуже і дуже індивідуально варіативною, оскільки вона корелює з:

- історичною епохою;
- культурною парадигмою;
- стильовим контекстом;
- наявністю державного, суспільного, комерційного або іншого замовлення;
- сферою діяльності колективу (академічний, естрадний і т. п.);
- особою диригента, його національною приналежністю, віком, статусом, художнім смаком, рівнем кар'єрних домагань та ін.

Регентська діяльність – навпаки, диктує чіткі світоглядні настанови, а здебільше навіть висуває їх в якості вимог до претендента на регентську посаду. Якщо диригент може бути будь-якого віросповідання, будь-яких поглядів та настанов, то регент церковного хору має бути православним християнином не лише за найменуванням, але й за способом життя, який регламентується заповідями Божими, церковними канонами та статутом. Зокрема, до регента та півчих Церква висуває такі ж морально-етичні

вимоги, як і до інших церковнослужителів, а саме: регент має бути хрещеним православним християнином, має регулярно брати участь у церковних Таїнствах (сповідь, Причастя), з благоговінням ставитись до святинь, знати основи православної догматики, вести благочестиве життя, не перебувати у гріховних стосунках та ін. Недотримання канонів може призвести до накладення покути аж до відлучення від регентського служіння.

Важливо зазначити, що таке регламентування не є виключно специфічною рисою православної церковно-хорової культури: подібні обмеження існують в інших конфесіях та деномінаціях; у радянські часи подібні вимоги висувалися майже всім, незалежно від професії; уставні обмеження існують в сфері військово-музичної діяльності; у деяких висококваліфікованих колективах існують певні правила щодо поведінки, спілкування, дрес-коду та ін. Таким чином, наявність морально-етичного регламенту також може розглядатися як класифікаційна ознака при системному аналізі типології хорових колективів.

Диригентська професія у будь-якому її різновиді (їх ми розглянемо нижче) структурно цікава вже тому, що поєднує в собі різні види діяльності: *навчальну, трудову, комунікативну* та певною мірою *акторську*. Диригент, за рідкісним винятком, *має навчити хор* чи оркестр принаймні втілювати свою інтерпретацію твору, а як максимум – залежно від специфіки колективу – взагалі навчити його спільному музикуванню (навчальна функція є провідною для учбових та самодіяльних колективів). *Трудова діяльність* полягає у власній праці диригента над партитурою, відпрацюванню техніки, безпосередньому проведенні репетицій та ін. Ну, і, звісно, *комунікативна діяльність* в колективі не може бути переоцінена, адже єднання у музичному виконавському процесі передбачає певну спроможність до встановлення контактів та формування стосунків в

колективі, його ментальної, психологічної та емоційної єдності. Що стосується *акторської діяльності*, то про неї важливо сказати окремо.

Загалом гра людини – це діяльність в умовних ситуаціях, моделювання певних образів, поведінки тощо. Стосовно музичного виконавства дослідник В. Комаров визначає артистизм як сукупність проявів сценічної поведінки, мета якої – передача допоміжної художньої інформації слухачеві, додаткове освітлення музичного образу за рахунок як зовнішніх, так і внутрішніх проявів творчої активності [195 : 19]. Вчений зазначає, що «неодмінною умовою виникнення сценічного артистизму є здатність до перевтілення і автокомунікації. Уміння вживатися в образ, перейматися настроєм музики, а також вступати в діалог із власним «я» дозволяє виконавцю застосовувати найадекватніші способи сценічного втілення музичного матеріалу, налагоджувати контакт з аудиторією» (*переклад мій – Ю. В.*) [190, с. 10]. Але артистизм у Церкві є доволі неприйнятним і фактично «вилучається» з регентської практики. Питання про те, як саме, чому і якою мірою вилучається, чим компенсується та ін. може бути темою окремого дослідження. Проте артистизм як різновид ігрової діяльності не є притаманним регентській справі, принаймні під час богослужіння.

Суттєвим питанням для класифікації диригентської діяльності є її спрямованість та завдання. При всій їх різноманітності, можна окреслити дві основні групи: в одній виконання музичного твору під керуванням диригента є кінцевим завданням, і саме на результат цього виконання спрямована увага глядачів-слухачів; в другій виконання музичного твору є допоміжним завданням, має певну підпорядкованість іншим явищам, та не є єдиним та (або) центральним предметом цілеспрямованої уваги глядачів-слухачів. Наприклад, виконання музичного твору концертним колективом є кінцевою метою і предметом цілеспрямованої уваги сприймаючих осіб, навіть предметом комерційної діяльності. І, навпаки,

виконання музичного твору церковним колективом «вписане» в контекст богослужіння, підпорядковане йому та не є (за поодинокими виключеннями) предметом уваги слухачів, тобто його функція – супровідна, а не основна. За цією ознакою також можливо розрізнити види диригентської діяльності.

Класифікація систем у загальній теорії систем дозволяє визначити диригентську діяльність як відкриту (здатну до взаємодії та взаємовпливу) соціальну (штучно організовану людиною) складну спеціалізовану систему. Відкритість її зумовлена необхідністю взаємодії з іншими системами (наприклад, системою музичної освіти, системою філармонічних закладів, різного роду організаційними системами), а також спільнотами, які при певних умовах можна вивчати як системи (композитори, слухачі, критики, тощо). Складною система диригентської діяльності є, оскільки вона має такі визнані для складних систем характеристики, як наявність неоднорідних компонентів, велике число елементів і внутрішніх зв'язків, структурну різноманітність, виконує складну функцію або низку функцій, має такі якості як динамічність, здатність до навчання, еволюційний потенціал. Її компоненти можуть розглядатися як підсистеми, кожна з яких може бути деталізована ще більш простими підсистемами. Природно, що всі ознаки розглядаються у взаємозв'язку. Ієрархічна побудова – характерна ознака складних систем, при цьому рівні ієрархії можуть бути як однорідні, так і неоднорідні. У цьому контексті очевидно, що диригентська діяльність є водночас підсистемою музичної культури та надсистемою для великої кількості власних різновидів.

Система регентської діяльності майже однаково щільно пов'язана з музичною та богослужбовою надсистемами, належачи в якості підсистеми до обох з них. Проте питання про її ієрархічну підпорядкованість є непростим. Регентська діяльність окремими компонентами входить до

інших соціокультурних систем, але при цьому не є їхніми підсистемами. Наприклад, диригентські аспекти регентування, безперечно, входять до системи диригентської діяльності, але не обмежуються ними. Літургічні та уставні аспекти регентської діяльності входять до системи богослужіння, але також не обмежуються нею. Інтерпретація текстів богослужіння належить до богословської системи знань, проте є лише одним з аспектів регентської діяльності. Таким чином, регентська діяльність є специфічною системою, яка утворена на перетині кількох надсистем.

Функції регента вельми різноманітні і являють собою комплекс виконавських, службово-координуючих, редакторських і адміністративних функцій (за визначенням Ю. Карпова)[182].

Виконавські функції регента полягають у формуванні та розучуванні репертуару, в управлінні хоромим звучанням під час богослужіння. Ці функції співпадають з виконавськими функціями світського хорового диригента. Проте варто зазначити одну суттєву відмінність регента церковного хору (як раніше, так і в сучасних умовах) співає, безпосередньо беручи участь в звучанні хору. В академічному хорі така практика неможлива, адже спів самого диригента під час виконання послаблює його контроль над звучанням. Крім того, розташування диригента перед хором, на певній відстані, унеможлиблює досягнення якісного ансамблю з рештою співаків. Проте у церковному хорі спів регента є традицією, яка коріниться в давньоруському співочому мистецтві. Доместик (головщик, уставщик) був не тільки диригентом хору, але й майстерним співаком-солістом. Виконавські функції, таким чином, вимагають від регента наявності і диригентсько-хормейстерських, і співацьких навичок. При цьому дуже важливим для регента стає наявність досвіду особливого акустичного контролю, який властивий співакам вокальних ансамблів. Саме в ансамблевій співі створюється

аналогічна психоакустична ситуація, в якій співак повинен контролювати рух усієї фактури, стежити не тільки за загальним, але і за власним звучанням, співати, не виділяючись.

Службово-координуючі функції регента щільно пов'язані з виконавчими. Православне богослужіння є канонічно зумовленою послідовністю священнодійств і молитов, у якій взаємодіють священнослужителі (священик, диякон), читці і хор. У цій взаємодії завдання регента – координування співу хору в залежності від загального ходу служби, забезпечення своєчасності виконання піснеспівів. Знання послідовності богослужіння, можливих послідовностей та комбінацій тих чи інших піснеспівів дозволяють своєчасно забезпечити хор нотним і текстовим матеріалом, забезпечити точний спів хору в необхідний момент. *Службово-координуючі функції відрізняють регентську діяльність від діяльності диригентської.*

Однією з функцій регента є *редакторська функція*, яка пов'язана з підготовкою текстів змінних піснеспівів – стихир, тропарів, кондаків. Вони у багатьох хорах виконуються «на глас» за ненотованими богослужбовими книгами. Підготовка регентом текстів полягає в розподілі їх на окремі фрази, які при виконанні відповідають рядку того чи іншого гласу. При цьому розмір і мелодійний рух мотиву цього рядка голосу підкоряються тексту. «В результаті вирішальною умовою правильності розспіву є вміння розмістити в наспіві, згідно з текстом цього рядка, характерні для гласу поспівки, мелодійні ходи, ритмічні уповільнення і зупинки», – пише В. Вахромєєв [60, с. 41] (*переклад мій – Ю. В.*). Розподіл на фрази здійснюється шляхом графічної розмітки у тексті.

Фрази, на які поділяється текст, повинні зберігати зміст. Отже, редакторські функції вимагають від регента знання церковнослов'янської мови, якою здійснюється богослужіння. Крім того, необхідно бездоганне

знання кожного з восьми використовуваних гласів, їх структури, кількості рядків, мелодійних розспівів, ритмічних зупинок, характерних гармонічних співвідношень. Змінні піснеспіви – виняткова частина церковної культури і їх редагування є специфічною галуззю регентської діяльності.

До редакторських функцій також можна віднести здійснюване деякими регентами аранжування нотного тексту піснеспівів. Як правило, це епізодичне спрощення фактури або перекладення твору на інший виконавчий склад. Такі трансформації тексту найбільш часто диктуються умовами хорового складу на конкретному богослужінні (кількістю півчих, рівнем їх професіоналізму), або ж невисоким рівнем підготовленості твору до виконання. Вони не завжди фіксуються в запису, але вимагають від регента уважного і ретельного продумування програми, знання виконавських можливостей свого колективу.

У концертному хорі подібне «редагування» виконуваних творів обмежується епізодичною передачею деяких занадто високих або низьких звуків тій чи іншій партії. Так, наприклад, якщо альтовий голос у творі написаний низько, то він передається в партію тенорів. Проте у концертному хорі подібна практика небажана, тому що при цьому звучання партитури змінюється.

Адміністративні функції регента включають в себе вибір півчих, складання і зберігання кліросної бібліотеки, організацію концертної та просвітницької діяльності хору (при наявності). Головний регент, з благословення настоятеля, відповідає за прийом і звільнення півчих, за комплектацію складу на службах і требах. Так само функцією регента є контроль за дотриманням дисципліни під час богослужіння.

Обов'язки зі складання та зберігання нотної бібліотеки були пріоритетними в регентській діяльності у радянський період історії. За браком друкованих видань церковно-хорову літературу регентам

доводилося відшукувати самостійно та переписувати від руки. При цьому рукописи могли коригуватися регентами згідно до можливостей власного складу, що дозволяло цей різновид регентської діяльності віднести до редакторських функцій. У сучасній практиці проблем з придбанням нотного матеріалу для кліросної бібліотеки не існує, що пов'язано не стільки з активізацією видань церковно-співочої літератури державними і приватними видавництвами в Росії, скільки поширенням нотних Інтернет-ресурсів.

Необхідно відзначити, що функції сучасного регента не зазнали значних змін з дореволюційного періоду. У сучасних церковних хорах не збереглася лише у повному обсязі функція навчання півчих, оскільки переважна більшість з них є професійними музикантами.

Регент у церковній ієрархії стоїть нижче священнослужителів священиків і дияконів, безпосередніх здійснювачів церковного обряду. Це продиктовано самим статусом музики у церковній службі, у якій вона не повинна концентрувати на собі зайву увагу прихожан. Головне завдання музики у богослужбовому контексті полягає у звуковому вираженні богослужбового тексту: «Слово, забарвлене музичним елементом – звуком, поєднує логічну ясність і визначеність висловлюваного з виразом емоційної реакції на сприйняття виражених словом ідей», – вважає І. Гарднер [101, с. 59] (*переклад мій – Ю. В.*).

Фактично статус регента вирішується «на місцях» і залежить від багатьох факторів: професійного рівня регента, ставлення священика до богослужіння, співпадіння або неспівпадіння художніх смаків настоятеля та регента. «Зовнішній» статус регента у певні часи був різним. У дохристиянські часи та на початку християнського церковного співу він був дуже високим. Якщо звернутися до ситуації у Росії наприкінці XIX XX ст., то найкраще охарактеризує її висловлювання П. Чеснокова: «Що таке регент в очах музичного світу? Це звання, носити яке соромиться

більшість музичних діячів. Це якийсь [...] байстрюк від музики» [383, с. 304]. Безумовно, регенти знаменитих столичних хорів – В. Орлов, О. Кастальський, П. Чесноков, М. Данілін, О. Архангельський та інші – користувалися загальною повагою як майстри хорової справи. Але зазначимо, що у радянський період це було не просто неповажне заняття, але й небезпечне. Багато хто з регентів змушений був податися в еміграцію, як це було, наприклад, з українцями Є. Дюковим, М. Афонським та іншими, а хтось взагалі був страчений за регентську діяльність, як харківські новомученики П. Ординець (1888 – 1938), І. Кононенко (1880 – 1938), Андрій Міщенко (1893 – 1938) та багатьма відомими та невідомими керівниками та півчими церковних хорів, чие служіння у прямому сенсі відбувалося усією душею і всім життям.

Ю. Карпов зауважує, що «особливим було ставлення до регентів в сільських районах, особливо в середньому Поволжі. Основна маса сільського населення була неписьменною і, крім того, музично-інтонаційне середовище більшості народів цього регіону обмежувалося монодією народної пісні. Зіткнення з іншою інтонаційною сферою, з багатоголосною хоральною фактурою церковних піснеспівів мало сильний естетичний ефект. Звісно, і керівник такого співу регент був фігурою дуже шанованою» [182, с. 32].

За радянських часів регентами в основному ставали люди без спеціальної освіти, «фізики і лірики», віруючі ентузіасти. Спів на кліросі для них був більшою мірою церковним служінням, ніж видом музичної діяльності. Сучасні ж регенти здебільше є професійними музикантами, що породжує певний психологічний бар'єр між ними і священиками. Як правило, таке ставлення пов'язане з нецерковністю регентів, низьким рівнем церковно-співацького досвіду та ін. Значною мірою це пов'язано з наявністю у сучасній церковно-хоровій культурі двох типів хорів (та, відповідно, за цією ж ознакою, двох типів регентів): так званих

«приходських» хорів, які складаються з віруючих людей, та «наймані», які складаються з професіоналів, серед яких є і віруючі, і невіруючі люди.

Клірошани, які живуть духовним життям, сповідаються та причащаються, дотримуються церковних встановлень щодо регламентації життя (від норм одягу та поведінки до постів), як правило, схильні у своїх музичних уподобаннях до аскетичної традиції церковного співу (використанню давніх розспівів та авторських творів, які витримані у канонічних межах). Професійні ж співаки, виховані переважно у світській традиції, навпаки, вважають співочу аскетику дещо нудною, одноманітною, неяскравою, невартою уваги. Їх звичка використовувати весь спектр голосових виразних можливостей потребує відповідного матеріалу. Навіть якщо такий хор співатиме гласові піснеспіви, в його звучанні можуть бути присутні контрастні прийоми, темпові зміни, темброві забарвлення, не притаманні манері першої групи.

Останнім часом поступово формується третя група співаків – віруючі професіонали. Вона досить нечисленна, але спостерігається позитивна зустрічна тенденція як воцерковлення людей зі середньо-спеціальною або вищою музичною освітою, так і підвищення кваліфікації «приходських» виконавців та регентів шляхом навчання у відповідних регентсько-псаломницьких або світських музичних закладах. Цікаво, що серед віруючих професіоналів також є і ті, хто впевнено і принципово приносить на клірос авторську музику, і ті, хто цілеспрямовано і докладно вивчає монодійні та багатоголосні різновиди розспіву та впроваджують їх у богослужбову практику. Ці дві тенденції цілком відповідають визначеним у музичній культурології поняттям «культурозбереження» та «культуротворчості», існування яких є паралельним та взаємозбагачуючим.

Важливим є і культурно-естетичний контекст церковного богослужіння (архітектурний та іконописний стиль, специфіка

внутрішнього оздоблення та ін.), в якому ті чи інші піснеспіви є органічними. Питання про те, чи можна тотально відмовитись від розспіву на користь інших стилів церковної музики, або чи можна повернутися до традиційних розспівів, відмовившись від усього іншого історичного досвіду Церкви, взагалі не є, і не може бути коректним. Наші храми мають різну естетику – архітектурну, іконографічну – яка має складати єдине ціле з піснеспівами, що у кожному храмі звучать.

Естетика музичного оформлення богослужіння має дуже велике значення, і провідну роль у її створенні відіграє саме регент. Але регент, який знає специфіку богослужіння, знайомий з певними рамками канонічного мистецтва і разом з тим – професіонал хорової справи. Лише такий фахівець може найбільш гармонійно поєднувати дві сторони богослужіння, створюючи виразний музичний план, що точно відповідає обрядовому. Такий підхід вимагає від регента глибокого знання як музично-хорових, так і спеціальних церковних дисциплін.

2.2. Типологія регентської діяльності

Діяльність регентів церковних хорів є основною рушійною силою розвитку сучасного православного церковно-хорового мистецтва. Тенденція до міжвидового синтезу, властива сучасному мистецтву майже у всіх його проявах, певною мірою проникла і у сферу православного церковного співу. Новітній медіапростір зі своєю глобалізованою специфікою також вплинув на діяльність церковних хорів та їх керівників. Отже, у сучасних умовах система регентської діяльності набула нового вигляду, нових властивостей, а також і нових результатів.

Типологія регентської діяльності поки що не є предметом системного наукового вивчення і досі залишається не сформованою. Втім, різною мірою ці питання порушені у наукових роботах О. Бадалова [19], Н. Балуєвої [23], Ю. Карпова [182], С. Хватової [378], певні свідчення

щодо регентської діяльності містяться у мемуарах, спогадах, періодичних виданнях, фільмах, аудіо- та відеоматеріалах тощо, але фактично емпіричною базою дослідження є безпосереднє знайомство з регентською практикою та опитування діючих у цій сфері фахівців. Аналіз персоналій відомих регентів сучасності також дозволяє визначити та систематизувати типи регентської діяльності.

Значним теоретичним підґрунтям для дослідження регентської діяльності є праці психологів та педагогів щодо структури та функцій діяльності взагалі та творчої діяльності зокрема [184, 275].

Перш, ніж сформулювати типологію регентської діяльності, варто визначити, яку структуру має *регентська діяльність*.

У сучасній психології діяльність визначається як активна взаємодія людини з навколишньою дійсністю, у процесі якої людина виступає як суб'єкт, цілеспрямовано впливає на об'єкт і задовольняє таким чином свої потреби [315, с. 95].

Проекція вищеназваних визначень на систему регентської діяльності об'єктивує її певні специфічні властивості. По-перше, регентська діяльність спрямована не лише на об'єкти матеріальної дійсності, але має справу безпосередньо з *дійсністю духовного порядку*. По-друге, кінцевою метою регентування є озвучення молитви, отже цілеспрямований вплив на об'єкти діяльності (хор, музичний матеріал, слухачів) у даному випадку є проміжною метою. Головною метою є спілкування з Богом та отримання *дії у відповідь*, фактично *перетворення з суб'єкта регентської діяльності в об'єкт дії Бога*. І третя особливість регентської діяльності полягає у тому, що в ідеалі нею мають задовольнятися саме *духовні потреби* суб'єкта діяльності.

В філософії суб'єкт визначається як джерело активності, спрямованої на об'єкт (за М. Каганом) [173]. У діяльності людина розкриває своє особливе місце в світі і стверджує себе в ньому як

суспільна істота. Специфіка регентської діяльності – знов-таки, в ідеальному випадку – передбачає *не лише суспільне, але й духовне ствердження людини*, прагнення власного духовного вдосконалення шляхом служіння людям та Богові.

Психологія вивчає діяльність як найважливіший компонент психіки, адже вона є невід’ємною від діяльності [315, с. 94]. Церква також вчить, що віра без справ є мертвою, але справами вважає не лише конкретні справи у матеріальному світі, але й молитовне творіння.

Системний аналіз, що вирізняється міждисциплінарним (або наддисциплінарним) поглядом, визначає діяльність як складну систему, спрямовану на підготовку, обґрунтування і реалізацію рішення складних проблем будь-якого характеру [288, с. 360].

Основними структурними компонентами діяльності є потреби (мотиви), цілепокладання (проектування), цілевиконання та пов’язані з ним саморегулювання або керування, якщо йдеться про колективну діяльність.

Потреби конкретизуються в мотивах, які є побудниками діяльності регента, вони є тим, заради чого діяльність і відбувається. Зовсім особливе місце в структурі діяльності посідають ті компоненти, які у разі наявності індивідуального суб’єкта називаються саморегуляцією, а у разі колективного суб’єкта, колективної діяльності – управлінням. Саморегуляція, за визначенням психологів, має наступну структуру: прийнята суб’єктом мета його діяльності – програма дій – критерії успішності – інформація про досягнуті результати – оцінка відповідності реальних результатів критеріям успіху – рішення про необхідність і характер корекції діяльності.

Управління є функцією організованих систем, вона забезпечує збереження їх структури, режиму діяльності, реалізацію програми та

мети. Колективна діяльність неможлива без створення певного порядку, поділу праці, встановлення місця і функцій кожної людини в колективі.

У церковному хоровому колективі управління повністю покладене на регента. Характер його діяльності значною мірою залежить від умов, у яких доводиться працювати. Виокремлюють мотиваційні, кадрові, матеріально-технічні, науково-методичні, фінансові, організаційні, нормативно-правові, інформаційні умови. Для регентської діяльності найактуальнішими є мотиваційні, кадрові, матеріально-технічні та фінансові умови діяльності.

Мотиваційні умови діяльності прямо впливають на характер та зміст регентської діяльності. Мотивація являє собою складний процес, що вимагає аналізу і оцінки альтернатив, вибору і прийняття рішень. У статті «Типологія церковних хорових колективів» нами вже були визначені типи провідної мотивації співаків, які можна транспонувати і на регентську діяльність [97]. Це *релігійна, гносеологічна, естетична, соціальна та матеріальна мотивація*. Специфіка регентської мотивації полягає у тому, що вона, як правило, є інтенсивнішою за мотивацію співаків, а також має конкретний вплив на види діяльності колективу. Релігійно мотивований регент концентрується лише на богослужінні, має досить високі вимоги до поведінки півчих, їх духовного стану. Регент з гносеологічною мотивацією може культивувати просвітницьку, дослідницьку або реставраційну діяльність колективу; естетично мотивований регент може ініціювати створення додаткового мистецького продукту – аудіо- та відеозаписів, участі у концертних виступах та ін. Соціальна мотивація може виражатися у прагненні самоствердження через концертну діяльність, а у випадку матеріальної провідної мотивації – навіть стимулювати додаткові способи заробітку (робота з іншим репертуаром в інший час, платні виступи в іншому жанрі та ін.).

Кадрові умови суттєво залежать від географічного розташування храму, в якому служить регент, наявності навчальних музичних закладів у межах досяжності та ін., а також щільно пов'язані з **фінансовими умовами**. Як показує опитування регентів, 52% з них вимушені займатися адаптацією нотного матеріалу для невеликого складу, адже не мають можливості сформувати повноцінний колектив в силу тих чи інших причин. Таким чином, кадрові питання стають приводом та рушійною силою для виникнення додаткового виду діяльності регента.

Матеріально-технічні умови не настільки суттєво впливають на діяльність регентів, проте з опитувань стає зрозумілим, що більшість з них активно і з задоволенням користуються Інтернет-технологіями, програмами нотного набору, спеціальними програмами для мобільних телефонів (наприклад, богослужбові вказівки), бібліотеками церковних текстів, нотними ресурсами тощо.

Особливе місце в структурі діяльності має **мета**. На думку дослідників теорії методології Новікових [275], головним є питання – хто ставить мету? Якщо цілі надаються людині ззовні, то діяльність носить репродуктивний (виконавчий), нетворчий характер і проблеми цілепокладання, тобто побудови процесу визначення мети, не виникає. У разі ж продуктивної, а тим більше творчої діяльності, мета визначається самим суб'єктом, і процес цілепокладання (проекування) стає досить складним [275, с. 32].

У церковно-хоровому колективі **цілепокладання** формується соборно, але провідне значення мають відігравати орієнтири, які надає регент. Не завжди саме регент визначає мету – трапляється, що баланс між волею керівника та колективною волею схиляється на користь колективу, проте регент має принаймні прагнути визначати мету існування хору.

Цілевиконання передбачає вибір засобів для досягнення мети. І це, знов таки, є ваговою складовою диригентської діяльності. Саме під час визначення шляхів та засобів дії регент долучається до певних видів діяльності, в залежності від своїх потреб, бажань та можливостей. Дехто, з різних міркувань, вдається до композиторської діяльності, аранжування та розшифровки, дехто акцентує увагу на концертній, місіонерській, організаційній діяльності, значна кількість регентів займається педагогічною діяльністю, незначна – науковою.

Рефлексія замикає структуру регентської діяльності: отримані творчі результати оцінюються, зіставляються з очікуваними, приймається рішення щодо корекції дій на майбутнє, а, крім того, саме рефлексивний етап дозволяє визначити не лише якість досягнення мети, але й оцінити ступінь задоволеності результатом, адже лише задоволеність стартових потреб є найефективнішою мотивацією для подальшої роботи.

Таким чином, **регентська діяльність** – це комплекс організаційного, методичного та творчо-психологічного лідерства в роботі православного церковно-хорового колективу.

З позицій теорії систем, регентська діяльність знаходиться у взаємодії як з системами вищого, так і нижчого порядку. Регентська діяльність входить до **загальної системи церковного мистецтва**, наслідуючи його фундаментальні закономірності – христоцентризм, соборність, канонічну регламентованість. Регентська діяльність також входить до **системи хорового диригування** (або роботи з хором), адже користується спільним з нею матеріалом, художньою мовою та професійно-методичним інструментарієм. Регентська діяльність певною мірою може входити до **системи місіонерської церковної діяльності** – особливо, у тих випадках, коли хор веде активну концертну, просвітницьку або благодійну роботу. Регентська діяльність є частиною **музично-педагогічної системи**, оскільки має завданням навчити співаків

не лише навичкам хорового співу, але й надати їм початкові богословські знання, і є перманентно пов'язаною з педагогічними методами роботи. До того ж серед регентів достатньо високий відсоток складають фахівці, які є засновниками регентських шкіл, курсів та ін.

Підсистеми регентської діяльності визначаються своїми внутрішніми специфікаціями, які знаходять вираження навіть у назвах спеціальностей духовних закладів. Це «*установщик*», «*псаломщик*», «*регент обіходного хору*», «*регент правого хору*».

Установщик – благочестивий і грамотний мирянин, який добре розбирається в Церковному статуті і під час служби керує читанням і співом на кліросах. Обов'язки установщика полягають у спостереженні за чином церковних служб, щоб такі відбувалися відповідно до церковного і монастирського статутів. Установщик стежить за читачами, які зобов'язані завчасно готувати всі богослужбові читання, і читати на кліросі без помилок, благоговійно і чітко. Установщику підпорядковані регент, канонарх і чергові читці і співаки. На практиці ці обов'язки виконує священник або регент, який у цьому випадку «автоматично» стає регентом-установщиком, додаючи до звичайного регентського комплексу знань та вміння знання та вміння, якими має оперувати установщик.

Псаломщик – нижчий чин церковнослужителів, який читає під час богослужіння тексти Святого Письма і молитви. При важких кадрових умовах в храмі, регент може суміщати свої функції з функціями псаломщика. Спеціалізація «регент-псаломщик» фактично є визначенням функцій **регента малого (обіходного хору)** – керування співом та читанням на малому (лівому) кліросі, а при відсутності в храмі установщика – ще й виконання його обов'язків. Таким чином, регент малого (лівого, обіходного) хору є універсалом і має володіти специфікою кожної зі спеціалізацій.

Регент правого (святкового) хору може не володіти таким широким спектром знань та вмінь у сфері читання та богослужбового уставу, адже саме існування правого хору свідчить про наявність лівого, який і акумулює читців та псаломників. Проте, у зв'язку з розвинутою музичною функцією правого хору, освіта та навички його керівника мають відповідати поставленим завданням та перевершувати хормейстерські якості регента малого хору.

Такими є внутрішні специфікації регентської діяльності. Але й існують й зовнішні, які утворюються при суміщенні різних видів діяльності.

Регент-композитор. За результатами опитування 27% відсотків регентів пишуть духовні церковні твори, але більшість з них донедавна не публікувалися і використовувалися лише у межах творчості конкретного хору (наприклад, твори регента Преображенського храму м. Харків Ксенії Деркач, композиції молоді сербської авторки Мир'ями Велькович, регента Архієрейського квартету храму Преображення Господня на Свірі Данила Шутка та ін., які оприлюднені лише в аудіальній формі).

З появою електронних Інтернет-бібліотек значна кількість творів, написаних для власних колективів, потрапляє до загального доступу, іноді, навіть, всупереч бажанням авторів, коли вони не позиціонують себе як композиторів, а їхня композиторська діяльність має епізодичний характер (регент хору Спасо-Преображенського собору в Києві Олександр Тарасенко, регент Трьохсвятительського храму у Харкові Ігор Сахно, регент хору Київської духовної семінарії та академії архімандрит Роман (Підлубняк)). У таких випадках можна говорити про те, що основною є регентська діяльність, а композиторська має ситуативно-прикладне значення.

Але є багато прикладів, коли композиторська діяльність регента має велике значення і відома широкому загалу: твори Олени Богданової,

монахині Іуліанії (Денисової), Лілії Жбанової, Миколи Цололо, Сергія Рябченка, Олександра Закревського, Геннадія Лапаєва та інших виконуються у клиросній практиці досить часто.

Наявність власного колективу та обмеженість церковного репертуару є потужною мотивацією для керівника хору вдатися до композиторської діяльності. Проте варто зазначити, що існує й інша модель взаємодії регентської та композиторської функцій, коли регентська діяльність стає наслідком прагнення композитора втілювати власні твори у хоровому звучанні. Наявність підпорядкованого хору у цьому випадку становить виключну цінність, й іноді приход на регентський послух має під собою саме таку мотивацію.

Цікаво, що гармонізацією одноголосних розспівів займається лише 9% опитуваних регентів, більшість з яких також практикують і написання власних творів. Це є важливою ознакою нерозуміння, що навчитися церковно-канонічній композиції можна лише через засвоєння закономірностей асиметричної метрики розспіву, його характеру, взаємодії з текстом та ін. Тобто, можливо, завдання так і не ставиться, а прагнення до композиції мотивовано або бажанням індивідуально самовиразитися, або взагалі мають під собою лише композиторські амбіції.

Регент-аранжувальник. Цей вид діяльності виникає з кількох причин. По-перше, більшість сучасних церковно-хорових колективів (у тому числі професійних) має компактний та надкомпактний (квартетний) склад. Існуючий нотний богослужбовий репертуар переважно створений у період існування великих хорів, тому не пристосований до таких маленьких складів. Саме тому 34% регентів вимушені час від часу (а іноді, і постійно) перекладати твори, написані для великого мішаного складу, на компактний однорідний. Понад 52% здійснюють адаптації складних творів для невеликого складу (зменшують кількість *divisi*,

знімають дублювання партій та ін.). По-друге, в сучасній Церкві існує така проблема як брак хорошого контингенту, який би вільно володів співом на глас. Це є проблемою як лівих, так і правих хорів. Для колективів, які володіють нотною грамотою, ця проблема вирішується лише за допомогою нотного запису стихир та тропарів, яку також здійснюють регенти – за результатами опитування 34% займаються цим постійно (Євген Кустовський (Москва), Тетяна Качан (Черновицька та Буковинська єпархія, м. Хотин), Ірина Бургандінова (м. Ярославль), Наталя Єрохно (м. Харків), Тетяна Могилевська (м. Мінськ), Костянтин Карманов (м. Могильов) та багато інших.

Регент-розспівщик. Наукова ситуація коло церковного співу вже у радянські часи дозволяла бажаючим у межах музично-історичних досліджень займатися нотними розшифровками невменних рукописів. Ця робота потребує певних знань, вмінь, відбирає багато часу, а, крім того, потребує й можливостей доступу до рукописів. Таким чином, цей вид діяльності радше притаманний фахівцям, які вийшли з кафедр давньоруського мистецтва, володіють теорією та практикою розшифровки партитур та мають певну особисту зацікавленість цією темою. Відсоток регентів, які володіють цією темою, досить низький – до 8-9% з опитуваних. Найвидатнішим регентом, який працював над багатоголосним розспівуванням текстів у ХХ ст. став арх. Матфей Мормиль. Найвідомішим сучасним розспівником одноголосних розспівів був грецький протопсалт Ангелопуло, його справу в Україні продовжує харків'янин Ігор Сахно. Також цій справі присвятили себе інші регенти – болгарські протопсалти Калін Кирилов та Любомир Ігнатов; Данило Шутко, Наталя Мосягіна, Тетяна Швець (петербурзька школа), Микола Попмихайлов (сербська візантійська школа), колектив Православного хору гори Ліван під керуванням Башира Аль-Аусата (візантійська традиція), мон. Іуліанія (Денисова) (Білорусь), Олександр Ледковський

(США), арх. Серафім Біт-Харібі (ассірійська традиція арамейською мовою).

Регент-науковець. Починаючи з 1980-х років до регентських пультів повернулося багато музикантів, які суміщають цю діяльність з викладанням у навчальних закладах та науковою роботою (адже це стало дозволеним). На перетині цих видів діяльності знайшлися спільні для церковного та світського середовища теми, які саме завдяки такій взаємодії отримали наукове осмислення. Таким чином, серед сучасних регентів суттєво зросло представництво людей з науковими ступенями та званнями (докт. мист. Олександр Стахевич, докт. мист. Світлана Осадча, канд. мист. прот. Димитрій Болгарський, канд. мист. В'ячеслав Бойко, канд. мист. Ігор Сахно, канд. мист. Наталя Мосягіна, канд. мист. Ірина Кондратенко та інші).

Регент-медіафахівець. Складає надто невеликий відсоток, можна сказати, штучний спеціаліст. До цієї категорії можна віднести регентів – авторів нотних та текстових тематичних Інтернет-бібліотек, авторів Інтернет-методик вивчення гласів, розспівів, а також укладачів медіаколекцій. З найвідоміших у галузі церковнослов'янського богослужіння – автори великих нотних колекцій Марія Фролова (портал www.biblioteka-regenta.ru), Володимир Ковальджи (kliros.ru), Олександр Лєдковський (<http://www.rocm.org>), творча група Музею просто неба м. Київ, сел. Пирогів (parafia.org.ua); автори навчальних матеріалів – Йоганнес Х. Хиндрикс, Олена Семенова (навчання церковному співові он-лайн), Федір Воскобойніков (записи обіходних гласів для різних партій, інші матеріали <http://regent.kharkov.ua/index.php/material>) та інші.

Всі описані вище види регентської діяльності є *особистими*. Вони спираються на тезаурус, базові знання, мотивації та зацікавленість самого регента, хоча можуть бути продиктовані умовами роботи. Але, крім богослужбової, існують й інші види діяльності, які регент здійснює разом

з хором. Вважатимемо їх *колективними*. Всі вони спираються на концертну форму роботи. Але у залежності від мети цієї діяльності, її мотивації та конкретного митецького інструментарію, можна визначити кілька характерних типів.

Концертна діяльність. Притаманна приблизно 30% колективів і, як правило, не є надто активною – переважно регенти вказують кількість концертних виступів у межах 4-5 концертів на рік. Умови виступів, наявність чи відсутність матеріального ефекту залежать від місцевості, у якій діє хор, його професійного рівня та ін. Ця форма суттєво відрізняється від звичної богослужбової діяльності колективу, потребує дещо іншого, паралітургійного, репертуару, допускає виконання творів неканонічного, а то й просто світського складу. Як правило, метою такої діяльності є підтримання мистецького тону хористів, надбання певного досвіду, а також використання можливості розширити репертуар. Матеріальний ефект також має значення, але не визнається регентами як провідний. Варто зауважити, що концертна діяльність церковних хорів обмежена розкладом богослужінь, отже не може проводитися у великому обсязі. Гастрольні ж поїздки взагалі можливі лише при наявності в храмі іншого хору. Отже, гастролують переважно Святкові хори великих соборів та монастирів (наприклад, російські хори Сретенського, Валаамського, Данилова монастирів, Камерний хор Смольного собору, Синодальний хор; грузинський Патріарший хор «Басіані», білоруський хор Свято-Єлисаветинського монастиря, сербський хор «Мойсей Петрович» та ін.), учбові хори (хор Київської духовної академії та семінарії, хор Харківської духовної семінарії), більшість колективів, переважно, веде концертну діяльність на території своєї єпархії.

Місіонерсько-просвітницька діяльність. Може мати різні форми, у тому числі концертні, маючи на меті знайомство широкого загалу з рідкісними, переважно, давніми формами церковно-хорового співу.

Поширеною є форма лекції-концерту, коли відбувається не лише звукове, але й текстове ознайомлення публіки з певною інформацією. До цього ж типу діяльності можна віднести поїздки хорів у місцевості, які не знають православного церковного співу. Там вже власне звучання церковних піснеспівів має місіонерсько-просвітницьке значення. Згідно результатам опитування, ця форма діяльності є характерною для 11-12% церковно-хорових колективів. Ще 18-20% бачать свою просвітницьку функцію у створенні аудіо- та відеозаписів для фіксації різних мистецьких об'єктів: іноді це звучання конкретного колективу, іноді озвучування рідкісних (або нових чи розшифрованих) партитур. Нечасто, але трапляється, що видання дисків є формою благодійної діяльності.

Благодійна діяльність. Як правило, існує на основі концертної діяльності, але у цьому випадку важливою метою виступу є отримання фінансового ефекту, спрямованого на допомогу тій чи іншій особі, громаді та ін. До благодійної ж діяльності відносяться безкоштовні концерти у лікарнях, шпиталях, будинках престарілих, інтернатах, дитячих будинках тощо. Благодійною діяльністю займається приблизно 14-15% церковних хорів.

Вище були визначені та охарактеризовані індивідуальні (особисті) та колективні типи регентської діяльності. Але є й такі, що можуть здійснюватися як особисто регентом, так і всім колективом. Прикладом може бути **організаційна діяльність** (організація фестивалів, конкурсів, флешмобів, благодійних акцій та ін.).

Варто розуміти, що всі види суспільно значущої діяльності, як правило, поєднуються у діяльності колективів. Якщо хор взагалі веде концертну роботу, то майже гарантовано займається і місіонерством, і благодійністю. Статистичні дані свідчать про те, що приблизно 50% колективів взагалі не ведуть ніякої роботи, крім богослужбового співу.

Типологія регентської діяльності визначається за ознаками індивідуальної та колективної (сумісно з хором) роботи регента. Кожен з видів діяльності в основі має регентську мотивацію, і вже лише потім – мотивацію хористів. Кожний вид діяльності регента формується або шляхом включення регентської діяльності в інші мистецькі, педагогічні, наукові та інші системи вищого порядку, або шляхом внутрішньої специфікації. Варто зазначити, що кожний різновид регентської діяльності є ширшим за базову структуру, тобто формується не шляхом спеціалізації як обмеження функцій, а шляхом додавання, поглиблення та розширення знань, навичок та вмінь у відповідну сферу. Таким чином, всі види регентської діяльності сприяють особистісному розвитку регента, розвитку колективу, яким він керує, та підвищенню його суспільної ролі.

2.3. Система регентської богослужбової комунікації

Регентську діяльність неможливо уявити у відриві від богослужбового контексту та активності інших учасників богослужіння. Регент постійно знаходиться з ними у організаційному та творчому зв'язку. У системі богослужбової комунікації **комунікантами** виступають регент, хористи, священство та парафіяни, а **комунікатом** – інформація, яка піддається певній трансформації та передається відповідними до її актуального вигляду інформаційними каналами.

Перше питання, яке постає у цьому зв'язку – це походження першоджерела тієї інформації, з якою працює регент, адже очевидно, що він не є первісним комунікантом в богослужінні, а уособлює в собі дві іпостасі: *реципієнта*, який сприймає богослужбовий текст (у тому числі музичний) та *комуніканта*, який транслює цей текст, надаючи йому творчого осмислення та інтерпретації. Безпосереднім матеріалом регентської діяльності є піснеспів – розспіваний богослужбовий текст, який часто не має конкретного автора. Більшість піснеспівів існують у

богослужбовій практиці анонімно. Звичайно, певні тексти, так само як і певні наспіви, мають встановлене авторство, і належать відомим піснетворцям, таким як Іоанн Дамаскін, Роман Солодкопівець, Єфрем Сирін та ін. Але ж святе життя цих людей та їхній спосіб творчості, який у православ'ї отримав назву богонатхненного, не дозволяють замкнути коло авторів лише на безпосередніх учасниках творчого процесу, бо його центром і головною рушійною силою є Господь, який надихає та спрямовує богослужбову традицію. Таким чином, *первісним комунікантом богослужбової системи є богослужбова традиція як колектив авторів (або як колективна особистість).*

Інформацією (комунікатом), яку містить співоча богослужбова традиція, є *зміст богослужбових текстів* та їхні *інтонаційні моделі* незалежно від того, у який спосіб вони виражені й чим вони фактично є літературним текстом з екфонетичними позначками, усною традицією розспіву, наспівом або авторським нотним текстом. Дешифрування (розкодування) тексту *регентом*, яке потребує певних знань знакової системи – текстової, невменної, нотної, – призводить до його об'єктивації у вигляді текстово-акустичної моделі піснеспіву, яку регент транслює півчим. Робить він це за допомогою декількох каналів – *вербального* (текстового), *акустичного* (музичного) та *пластичного* (диригентського, мануально-технічного).

Вербальне спілкування з хором під час богослужіння, насамперед, виконує організаційні функції (хоча у репетиційній роботі має велике інтерпретаційне значення). За допомогою вербальних засобів регент визначає функції півчих, надає хору певні уставні та виконавські вказівки, за необхідності пояснює текст. Вербальне спілкування протягом богослужіння є дуже обмеженим, тому має відбуватися у репетиційний час. Чим більше в церковному хорі не дуже досвідчених півчих, тим більше часу необхідно приділяти вербальному спілкуванню. За наявності

нових співаків, які лише приступають до навчання, варто більше уваги приділяти вербалізації вимог до богослужбового співу.

Акустичний канал застосовується для передачі музичної інформації. У сучасних умовах, коли регент не лише керує хором, але й сам співає за богослужінням, його модель співу служить зразком для півчих. Крім того, регент надає початковий тон, а також може заздалегідь наспівувати початок гласової поспівки, корегувати партії під час співу у випадку неточного інтонування і, навіть, використовувати вокальну «пародію» для швидкої та ефективної критики звучання хору. Цей прийом є не дуже розповсюдженим, він полягає в утрированій імітації вокальної помилки хору та майже не впливає на загальне звучання, влучно інформуючи півчих про характер недоліку. Проте основний обсяг інформації від регента хор отримує у *візуально-пластичному вигляді*.

Мануальна техніка надає хористам інформацію про початок та закінчення співу, його темпоритм, динаміку, характер. За допомогою жестикуляції регент встановлює та контролює акустичний баланс між партіями, що в умовах сучасних, не завжди повноцінно укомплектованих складів, є вкрай актуальним. Досить часто регенти використовують методи релятивного показу руху партій (особливо при співі гласового обіходу), який надає інформацію про зміну звуковисотності. На особливу увагу заслуговують хейрономічні методи керування співом, які вважаються «реліктовими», втраченими. На цьому питанні важливо зупинитися окремо.

Описання хейрономії як прийому керування хором одним голосним співом у різних джерелах має незначні відмінності, але загалом визначається так: «хейрономія (від грецьк. χείρ рука і νόμος – закон, правило) – старовинний спосіб управління хором за допомогою системи умовних рухів пальців і рук хормейстера, що вказують темп, метр, ритм,

напрямок мелодії, нюанси»¹ (*переклад мій – Ю. В.*). Також зазначається, що хейрономія передувала сучасній системі диригентських жестів. Але якщо компаративно проаналізувати поняття хейрономії та диригування, на перший план виступають не стільки суттєві відмінності цих систем управління колективним виконанням, скільки недосконалість визначення поняття «хейрономії». Проте навіть зверхній погляд на технічні завдання цих мануальних систем показує їх спорідненість в основних моментах – показі темпу, метра, ритму та характеру співу. Основною відмінністю є використання релятивного показу звуковисотності в хейрономії та наявність метричних схем тактування в диригуванні. Метод релятивного показу певною мірою має місце і в диригуванні, але з появою нотного запису його актуальність втратила свою гостроту: півчі вже не потребують розвинутих підказок щодо музичного розвитку своєї партії, ані у монодії, ані у багатоголоссі. Звуковисотний показ у диригуванні зберігся, скоріше, як засіб музичної виразності, який транслює модель виразного фразування, але іноді застосовується за своїм прямим призначенням. У свою чергу такий спосіб керування хором як хейрономія переважно використовувався із вільною асиметричною ритмікою, адже симетричні ритмічні побудови у давні часи керувалися за допомогою організуючого ритму.

Наважимося висловити гіпотезу, що хейрономія не була складною мнемонічною системою, як вважають деякі дослідники, спираючись на творчі пошуки Гвідо д'Ареццо (зокрема, на так звану «Гвідонову руку» мнемонічну «карту» інтонування звуків за допомогою надання умовних значень різним фалангам пальців). Така громіздка система навряд чи могла прижитися у співацькій практиці, адже для вивчення наспівів значно простіше використовувати голосовий показ, ніж систему умовних позначень, складнішу за дактильну азбуку (мову глухонімих). Таким

¹ Яных Е.А. Словарь музыкальных терминов. – Москва: АСТ, 2009. – С. 81.

чином, можна вважати, що у церковній практиці керування розспівом та обіходом базується на хейрономічному показі, а керування авторськими творами – на традиційному диригуванні (звичайно, якщо йдеться про професійних регентів, які володіють диригентською технікою).

Отже, за допомогою візуально-пластичного каналу передається основний масив інформації від регента співакам і, як правило, лише їм. У регентській діяльності пластика посідає дещо інше місце, аніж у диригентській. Специфіка регентування полягає у тому, що регент переважно знаходиться поза увагою слухачів завдяки розташуванню кліросу навпроти віттаря, за спинами прихожан. Крім того, церковні канони передбачають стриману поведінку регента, відсутність рухів, які б могли привертати увагу та відволікати від молитви священство та парафіян. Існує ще й практична специфіка: досить часто регент під час виконання одного твору має швидко знайти та надати співакам ноти наступного піснеспіву (що ніколи не може трапитися з диригентом), отже у такому випадку управління хором відбувається лише однією рукою. Наразі цього майже завжди достатньо, адже, у середньому, церковні колективи є невеликими за складом.

Ще однією причиною «однорукого» регентування є велика тривалість богослужінь, що вимагає від регента суто фізичної витримки та/або економного витрачання сил. Тому поширеною є практика поперемінного використання регентом рук та «ергономічного» підключення усього диригентського апарату лише за необхідністю. Отже, складність візуально-пластичного контакту регента з хором полягає у максимальній інформативності при дотриманні необхідного мінімуму рухів, фактично у значній «концентрації» керуючого жесту.

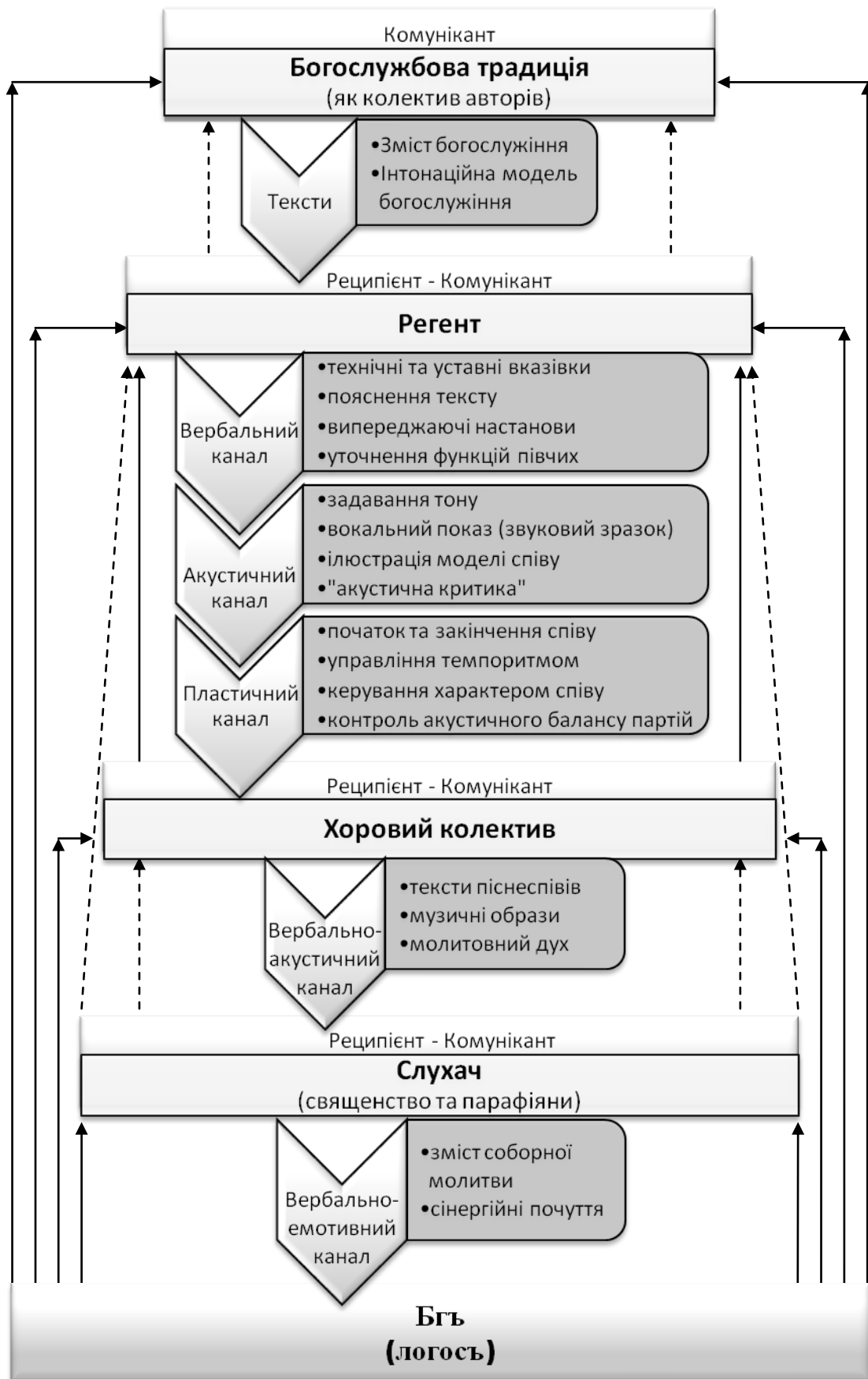
Півчі церковного хору, як і регент, одночасно є і реципієнтами, і комунікантами. Вони безпосередньо сприймають інформацію, яку надає текст піснеспіву, а також виконавську модель, художні настанови та

технічні вказівки, які їм транслює регент, творчо втілюючи їх у текстово-акустичному звучанні. Акцент на текстовій складовій є дуже важливим, оскільки саме текст є базовою первісною інформацією, а його музичне втілення вторинним творчим засобом, який має створювати особливе молитовне звучання. Музична складова богослужбової музики не може бути однозначно віднесена до категорії «художнього», оскільки її функція не стільки відбиття дійсності в образах, скільки повернення людини через образність до духовної реальності, не «відбиття» духовного життя, а «поклик» до його дійсного буття, не «створення атмосфери молитви», а сама молитва. Тому якщо хор не молиться, то ця функція залишається нездійсненою, богослужіння перетворюється на концерт, а богослужбові піснеспіви на імітацію молитви, її художнє зображення. Завданням півчих є одночасно і зрозуміла артикуляція богослужбового тексту з урахуванням вірного фразування та логічних акцентів), і створення реалістичного музичного образу, і донесення молитовного духу піснеспіву. Таким чином до спільної дії залучаються і розум, і почуття, і дух присутніх, створюючи *синергійне поле* взаємодії усіх учасників богослужіння.

Слухачі, які начебто мають бути лише реципієнтами вербально-акустичної інформації (принаймні, парафіяни), долучаючись до спільної молитви, також стають комунікантами, адже кінцева їхня мета – богоспількування, яке вони здійснюють у *вербальному-емотивному полі*, водночас спрямовуючи до Господа і текстовий, і емоційний зміст молитви. Зазначимо, що так *має* бути, але у сучасних умовах, коли відвідування Церкви здійснюється не лише за покликом серця, але й з інших причин, це не завжди є так.

На всіх рівнях комунікаційної системи відбувається (або може відбуватися) зворотній зв'язок, який може виражатися як у конкретних зв'язках, так і у створенні спільного емотивного поля, духу молитовної єдності, джерелом якого для віруючої людини є Господь.

Схема 2.1. Система базової комунікації у богослужбовій регентській діяльності



Зворотній зв'язок між регентом та богослужбовою традицією реалізується двома шляхами – культуротворчим та культурозберігаючим. Регент як провідник традиції, що втілює її у житті церковної спільноти, з одного боку, має вплив на її трансформацію та розвиток, з іншого – саме регент може сприяти збереженню тих чи інших співочих традицій за своїм власним вибором. З історії регентської справи відомо, що саме регенти у кризисні моменти визначали, яким бути православному церковному співу, спираючись то на конкретні традиції, то на певне коло церковних авторів. Саме регенти визначили долю церковно-хорового мистецтва під час «партерної інтервенції», саме регенти сприяли розповсюдженню секулярної музики у богослужінні у XVII – XIX ст., силами регентів плекались традиції «Нової школи», у XX ст. регентськими були й реставраційні ініціативи у сфері відродження практики монодійного співу. Фактично ані священство, ані парафіяни не мають такого впливу на церковно-співацькі традиції, який має регент.

Певним різновидом зворотного зв'язку регента і традиції церковно-хорового співу є спілкування з сучасними церковними композиторами, кожний з яких здійснює свій вклад у цей процес. Оскільки композитори, які намагаються писати церковну музику, досить часто походять з нецерковного середовища і досить поверхнево знають специфіку богослужбового співу, в цій комунікації регент іноді відіграє роль цензора, вказуючи автору на канонічні межі творчого процесу, певні традиційні закономірності побудови музичного матеріалу, специфіку роботи з текстом та ін. Сучасний церковний спів позбавлений офіційної цензури, тому питання канонічності виконуваного матеріалу майже повністю залишаються на совісті регента і – частково – священства. Очевидно, що відповідальність регентів (особливо, професійних) є вищою, оскільки вони обізнані у музичних питаннях і можуть робити

висновки не лише на основі власного досвіду, але й з урахуванням певних теоретичних знань.

Конкретні зворотні комунікації *між півчими та регентом* можуть здійснюватися через репетиційне спілкування, емоційний відгук під час богослужбового та концертного виконання творів, рефлексію спільної роботи. Священство, крім богослужбової взаємодії з хором, може надавати оцінки його роботі, впливати на духовний розвиток півчих, здійснювати духовне наставництво, застосовувати систему заохочень та покарань. Священик може впливати на регентське пізнання внутрішніх законів богослужіння, формування його художнього смаку, вибір репертуару, характер та темп співу тощо.

Незважаючи на те, що схема богослужбової комунікативної системи регента надана для зручності у вертикальному вигляді, вона має замкнений круговий характер. Священство, регент та півчі, разом з усіма учасниками спільної молитви, спираючись на богонатхненну богослужбову традицію, спрямовують своє служіння Богові, який є «альфа і омега, початок і кінець» (Од. 1:8). Підносячи молитву до Бога, людина водночас здійснює і підйом до духовних вершин, і сходження у власне серце, адже «Царство Боже всередині вас є» (Лук. 17:20-21).

Висновки до розділу 2.

Регентська діяльність з позицій загальної теорії систем є відкритою складною спеціалізованою соціальною системою, яка належить до кількох над-систем, пов'язана з ними низкою окремих функцій, має їх специфічні ознаки та використовує спеціальні знання, притаманні цим над-системам. Таке розуміння регентської діяльності надає можливостей для її подальшого теоретичного осмислення за допомогою методології загальної теорії систем. У сучасній практиці

регент – це керівник церковного богослужбового хору, незалежно від його кількісного складу та професійної підготовки.

Комплекс регентських функцій охоплює виконавські, службово-координуючі, редакторські й адміністративні обов'язки та зони відповідальності. Вони можуть бути спрямовані як усередину колективу, так і назовні, залежно від конкретного виду діяльності регента.

Типологія регентської діяльності базується, у першу чергу, на особистій мотивації регента та залежить від кадрових, матеріально-технічних та фінансових умов діяльності. Важливими етапами регентської діяльності, а також запорукою її успішності є точне цілепокладання, цілевиконання та рефлексія, яка дозволяє корегувати творчі та організаційні процеси.

До «внутрішніх» специфікацій регентської діяльності належать обов'язки *уставщика, псаломщика, регента обіходного хору та регента правого хору*. До «зовнішніх», що потребують залучення додаткових індивідуальних системних знань та вмінь, – *регент-композитор, регент-аранжувальник, регент-розспівщик, регент-науковець, регент-медіафахівець*. Колективні види діяльності, як правило, відбуваються у концертних, місіонерсько-просвітницьких та благодійних формах.

Серед усіх комунікацій регента провідне значення має *богослужбова комунікація*, система якої забезпечує виконання основної функції регента, має циклічно-замкнену форму і полягає у послідовній об'єктивації інтонованого змісту богослужіння у свідомості, і, відповідно, діяльності всіх учасників богослужіння.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНИЙ ЦЕРКОВНИЙ ХОР

ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА СИСТЕМА

3.1. Творча діяльність та ідеаціональна соборність як фактори системоутворення в церковному хорі

Перше питання, яке постає у зв'язку з розумінням церковного хору як соціокультурної системи це правомірність такого визначення, адже у сучасній науці стосовно колективів частіше використовується поняття «соціокультурне середовище». Тут є певна принципова різниця, яка полягає у наявності або відсутності у членів колективу певної значущої *спільної мети*. Якщо йдеться про колектив як зібрання людей з невизначеною колективною метою, або колектив, зібраний довільно (або примусово), звичайно він може розглядатися як соціальне середовище, яке має певні характеристики, може здійснювати вплив на людину шляхом прямої взаємодії з іншими членами колективу або через утворення тих чи інших умов для її життя та діяльності. Індивід може поділяти цінності та засвоювати характеристики соціального середовища, в якому він знаходиться, може дистанціюватися від нього або протистояти йому. Взаємодія індивіда та середовища може відбуватися за двома основними принципами: *принципом «розчинення»*, коли особистість втрачає низку індивідуальних ознак та набуває властивостей середовища, та за *принципом «закваски»*, коли, навпаки, особистість поступово змінює середовище, нав'язуючи йому свої цінності, властивості, правила та ін. Який зі «сценаріїв» взаємодії реалізується, у кожному випадку залежить від стабільності особистих характеристик людини та середовища. Середовище може перерости у систему, якщо в ньому починають виокремлюватися конкретні компоненти (елементи системи), ієрархія (підпорядкованість) елементів та їхні функції.

Стимулом для такого перетворення, як правило, є *цілеспрямована діяльність*.

Визначення «соціокультурності» творчого колективу зумовлене двома проєкціями його буття – *соціальною* та *культуротворчою*. Хор як колектив, що складається з особистостей, безперечно, є соціальним середовищем. Чи є він соціальною системою, багато у чому залежить від того, за яким принципом він сформований. Якщо колектив виникає відносно *спонтанно* (зробили об'яву, прийшли ніяк не пов'язані між собою люди), то він має пройти шлях від «середовища» до «системи»: мають бути налагоджені стосунки між учасниками колективу, визначені їх функції, відпрацьована ефективна ієрархія. Стосовно саме церковних хорів така ситуація властива невеликим колективам самодіяльного типу, а також хорам храмів з особливою специфікою, в яких обмежений вибір півчих. Це може бути віддалений монастир, церква при тюрмі та ін. У такому разі соціальна структура колективу формується випадковим чином та може досить довго знаходитися у нестабільному стані.

Інша ситуація виникає там, де колектив не просто складається, а свідомо *формується* з урахуванням поставлених перед ним завдань. Людина, яка стоїть коло витоків цього процесу – настоятель храму або регент має певні критерії особистості співака, його манери спілкуватися, рівня воцерковленості тощо. При виборі кожного наступного співака враховується, як його особистісні характеристики взаємодіють з характеристиками інших членів колективу. Отже, при такому процесі наборі колективу може мати місце навіть певна перспективна конструкція його соціальних відносин та функцій учасників, а сам процес наближається до моделювання. Це характерно для професійного підходу до формування професійного ж колективу.

Розуміння церковного хору як не лише соціальної, але й *соціокультурної системи* ґрунтується на двох факторах:

- приналежності творчого колективу до системи культури у загальному значенні та системи церковно-хорової культури зокрема;
- культуротворчому характері діяльності колективу як спільноти, діяльність якої спрямована на створення та збереження культурних цінностей.

Очевидно, що обидва ці фактори формування соціокультурної концепції церковного хору спираються на зміст творчої діяльності, яка стосовно мистецького колективу є *системоутворюючим фактором*. Саме цілеспрямована творча діяльність утворює систему з середовища.

Виконання культуротворчих та культурозберігаючих функцій висуває до церковного хору певні вимоги, які стосуються богословських та мистецьких засад його творчості. Якщо, як розглядалося вище, колектив свідомо формується його засновником, то ним заздалегідь плануються певні характеристики колективу: гендерний, кількісний (а іноді й віковий) склад, орієнтовний репертуар (принаймні, його спрямування у межі тієї чи іншої церковно-співочої традиції), професійний рівень, ступінь позацерковної зайнятості тощо. Але й таке проектування системи шляхом моделювання її структури, ієрархії та функцій ще не означає, що вона дійсно сформується. Головною ознакою ефективної творчої системи є її синергійність, яка досягається лише у процесі творчої діяльності, яка у церковному житті має певну серцевину – соборність.

Соборність є однією з чотирьох головних властивостей Церкви, визначених у православному «Символі віри». Це поняття, яке сходить до догмата про Святу Трійцю та пов'язане з розумінням Церкви як Тіла Христового. «У світлі трічного догмату соборність постає перед нами як таємнича тотожність єдності і множинності, – єдності, яка виражається у різноманітності, та різноманітності, яка продовжує залишатися єдністю [232].

Соборність може трактуватися у різних значеннях – соціальному, як єдність думок та поглядів, навіть, у політичному – як метод прийняття рішень «зібранням» людей, об'єднаних однією ідеєю, але стосовно предмета даного дослідження вона є категорією ідеаціональної культури (за П. Сорокіним), тобто культури, у якій переважають надчуттєві, духовні цінності, поклоніння Богові, істина віри й самозречення [358, с. 429].

Ідеаціональна соборність звертається до образу Христового в людині, до самої серцевини її релігійного почуття, забезпечуючи духовну платформу єдності у різноманітності, яка набуває особливих властивостей, подібних не до «синтезу», а до «синкретизму». Саме соборність молитовного почуття є умовою синергійного ефекту соціокультурної системи, якою є церковний хор.

Слов'янська музична культура за походженням та за своїм творчим духом є хоровою. Спів, зокрема, на теренах України, є не лише мистецтвом, але й способом народного життя, його «душею» та втіленням саме тієї ідеаціональної соборності, про яку йшлося вище. У православній спільноті популярною є алегорична модель суспільства, яка зображується у вигляді кола, у центрі якого є Бог. Коли люди прагнуть богоспількування, вони стають ближче не лише до Нього, але й один до одного. Спроможність власної творчої дії релігійна людина має сприймати і як дар Божий, і як богоподібність. І подібно до того як Бог-Трійця є одним у трьох іпостасях, співак церковного хору має спиратися у своїй творчості на відчуття соборності як містичної духовної єдності з колективом однодумців, яка, водночас, не є уніфікацією.

Церковний хор як соціокультурна система має свій власний життєвий цикл циклічного (переважно) або лінійного типу та може розглядатися у категоріях соціокультурної динаміки.

Якщо йдеться про професіональний колектив, то, як правило, його створенню та процесу роботи відповідають наступні 6 етапів:

- проектування (формулювання завдань та стартових параметрів колективу кількість, якість, гендерний склад, рівень освіти);
- формування (пошук та комплектування співочого складу);
- навчання (засвоєння репертуару, процес «зіспівування», доведення звучання хору до певного рівня відповідності регентським вимогам);
- стабілізація (етап повноцінного засвоєння та вільного використання усього необхідного репертуару, вивільнення репетиційного часу для додаткових завдань);
- криза (розбалансування системи з різних частіше кадрових - причин);
- занепад (руйнація) або реструктуризація (часткова зміна складу колективу).

Зупинімося на важливих етапах докладніше.

Формування колективу не завжди передбачає певні терміни – за несприятливих умов воно може відбуватися майже перманентно. Плинність кадрового складу може бути спровокована великою кількістю студентів з інших регіонів, які за 4-5 років навчання встигають оволодіти усіма навичками, необхідними для кліросного послуху, набратися богослужбового досвіду, і на стадії максимальної ефективності залишають колектив. Проте основний склад формується досить швидко у межах кількох місяців. На початковому етапі склад хору, як правило, нестабільний, особливо якщо регент ще не має відповідного досвіду формування колективу. Часто саме регент не може швидко визначити творчі можливості людини, її цінність для хорової звучності, також неможливо оцінити частоту відвідувань та інші подробиці робочого процесу кожної людини.

Етап навчання у церковному хорі за спостереженнями регентів та самих півчих, для кожного учасника колективу триває не менше року. Справа у тому, що система осмогласся побудована таким чином, що частина музичного матеріалу постійно змінюється, повторюючись через 8 тижнів. Така регулярність не надає сприятливих умов для швидкого засвоєння матеріалу, адже перерви видаються надто великими, а приділяти увагу гласам у репетиційній роботі вдається лише в режимі «сьогодні на сьогодні» або з невеликим випередженням. Крім того, найскладніший матеріал для співаків – це святкові піснеспіви. Вони переважно мають вищу складність, ніж звичайний недільний репертуар, проте використовуються лише раз на рік, тому впевнене знання, яке не потребує додаткових репетиційних зусиль, настає лише мінімально після 2-3 річних циклів. Отже, таким чином лише на засвоєння репертуару потрібно не менше 2 років, а для впевненого володіння ним – понад 3. Варто зауважити, що етап навчання тримає у максимальному тонусі як регента, так і співаків, особливо володіння співом на глас, який не дуже легко дається більшості професіоналів.

На етапі стабілізації колективу плинність складу суттєво зменшується, хор співає незмінні богослужбові піснеспіви майже напам'ять, вільно володіє осьмоглассям. Це, з одного боку, надає можливості не зосереджуватися вже на цих завданнях та присвятити вивільнений репетиційний час розширенню репертуару й підготовці концертних програм. З іншого боку, психологічний комфорт від усвідомлення власної обізнаності, як правило, погано відбивається і на діяльності співаків, які починають відволікатися під час служби, адже вона вже не потребує їхньої напруженої уваги, і на діяльності регента, який звикає до «напівавтоматичного» режиму роботи хорového колективу. На цьому етапі виникає дилема, яку можна умовно висловити через поняття «комфортної нудьги», адже хор перебуває у комфортному,

ненапруженому стані, та водночас починає нудитися від власної обізнаності в репертуарі.

Етап стабілізації потенційно є передкризовим ще й тому, що змінюється психологічне самопочуття півчих в колективі та їх власне позиціонування. Якщо в перші роки служіння на кліросі кожний новий півчий намагається стверджувати свої професійні позиції, налагоджувати стосунки з регентом, настоятелем, колегами-півчими, то досвідчені співаки вже знають собі ціну, розуміють, що їхній досвід та рівень володіння репертуаром має певну цінність, що призводить до певного розбалансування регентської влади в колективі. Отже регент має у цей період або знайти інші творчі форми роботи, які б відповідали новому рівню хорошого колективу, або підняти планку професійних вимог до колективу, або шукати додаткової мотивації півчих.

Цікаво, що дехто з регентів знайшов досить жорсткий, але дуже ефективний спосіб позитивної дестабілізації системи на цьому етапі. Подібний спосіб, до речі, практикував у своїй роботі видатний харківський хормейстер В. С. Палкін. Приблизно кожні три роки в колективі відбувалося виявлення та звільнення людей, які або не зовсім відповідали очікуванням хормейстера, неналежно ставилися до творчого процесу або у спілкуванні виявляли неповагу до колективу або його керівників. Такі дії з боку хормейстера призводили до того, що решта колективу набувала психологічного та творчого тону, а на місце звільнених співаків приходили молоді студенти, які з усіх сил намагалися довести своє значення для творчого процесу, іноді випереджуючі досвідчених артистів. Тобто, по суті, такі дії можна оцінити як метод «керованої кризи», коли кризова ситуація утворюється свідомо і у придатний для цього час. Переваги керованої кризи полягають у тому, що вони є спланованими, отже майже виключають ситуацію, коли криза

виникає у самий відповідальний момент року наприклад, напередодні великих свят.

Причинами некерованої кризи може стати:

- вищезазначений стан стабільності системи церковного хору;
- вимушені зміни у складі колективу (декретні відпустки, закінчення навчальних закладів, зміна місця проживання, зміна світського робочого навантаження тощо);
- зміни репертуарних, фінансових або організаційних умов служіння (зміна музичного стиля з одноголосного на багатоголосний чи навпаки, зниження оплати, ускладнення роботи транспорту, зміна розкладу чи тривалості богослужінь та ін.);
- професійна та особистісна зрілість півчих, яка відбивається на їх зайнятості, сімейних обставинах та інших індивідуальних факторах відвідування богослужінь.

На цьому етапі відбувається або руйнація колективу або його реструктуризація, яка, по суті, відповідає етапу формування. У першому випадку лінійне життя соціокультурної системи закінчується, в другому починається новий життєвий цикл, який розгортається за тим самим сценарієм, що і перший – навчання, стабілізація, нова криза лише з тією відмінністю, що тепер в хорі формується дворівневий ієрархічний склад: досвідчений «кістяк» та «новачки». Відповідно, виникають і нові завдання, пов'язані зі встановленням професійних та особистісних стосунків не лише між членами колективу, але й між його «віковими» групами. Кількість подібних груп у церковному хорі зазвичай відповідає кількості його життєвих циклів як системи.

3.2. Типологія церковно-хорових колективів

Активний розвиток церковно-хорового мистецтва у пострадянські часи призвів до формування різноманітних хорових колективів, специфіка яких може бути визначена за цілою низкою критеріїв: складом та професійним рівнем, способами формування та фінансування, репертуарною політикою та ін. Місце церковних хорів у культурному контексті сучасності суттєво змінилося: більшість з них, особливо у великих містах, займають якщо не провідне, то важливе положення серед інших хорових колективів як у мистецькому плані, так і у виховально-просвітницькому. Церковний хор є специфічним чинником формування сучасної музичної культури, отже своєчасна фіксація творчих та організаційних засад його буття є важливим науковим завданням, як в історичному, так і в методологічному ракурсі. Результати такого дослідження мають суттєве значення для сучасної музикознавчої та культурологічної науки, оскільки містять аналіз явищ, які повноцінно можуть бути вивчені лише із залученням емпіричних методів.

Питання щодо класифікації хорових колективів як таких у музикознавстві порушувались неодноразово і, навіть, були частково вирішені. Традиційно визначають чотири типи хорів *за голосовим складом* (чоловічі, жіночі, дитячі, мішані), безліч видів хорів *за кількістю самотійних голосів* (одно-, дво-, триголосні і т. п.), та два або три – *за стилем співу* (академічні, народні, іноді – естрадні). Варто відразу зазначити, що в силу низки причин, ця класифікація не є придатною для церковних колективів. Відповідну типологію у 2006 р. визначив у своєму дисертаційному дослідженні Ю. Карпов [182], важливі аспекти питання були розроблені С. Хватовою [378] у 2011 р. Проте ці типології мають певні «білі плями» та спираються здебільше на регіональну специфіку, майже не враховуючи досвід церковно-хорових колективів у країнах ближнього та дальнього зарубіжжя.

Церковний хор як явище не стільки музичної, скільки релігійної культури, має певну специфіку, яка не дозволяє вивчати його зі звичних для хорознавства позицій. Саме поняття «хор» у церковній практиці має дещо інше значення, ніж у світській. Традиційно прийняте у музикознавстві визначення цього поняття неодмінно спирається на кількісні та якісні показники. Зокрема, П. Чесноков вважав, що кількісний склад хору не може бути меншим за 12 співаків, виходячи з наявності 4 партій у хорових партитурах та забезпечення можливості кожній партії співати безперервно, що можливо лише шляхом використання ланцюгового дихання та наявності не менш, ніж 3 співаків [384, с. 27-31]. Такий склад він називає малим хором. Всі ж розрахунки для повноцінного великого хору будуються на наявності 9 партій (divisi у всіх партіях та октавісти). Таким чином власно хор у розумінні П. Чеснокова складається мінімум з 27 співаків. Саме на таку логіку спирається і сучасне дослідження Ю. Карпова щодо церковних хорів [182]. Але в сучасних умовах вона не витримує критики навіть у сфері світського професійного виконавства з декількох причин.

По-перше, хорові твори часто написані не лише з подвійними divisi. Цей факт неможливо віднести до надбань сучасної композиторської творчості, адже, наприклад, партесні партитури XVI-XVII ст.ст. часто виписані для 12 і більше голосів, що потребує, за П. Чесноковим, складу у 36 (і, відповідно, більше) співаків. Втім, ці віртуозні концерти за своєю технікою не передбачають великої кількості голосів в одній партії і успішніше виконуються невеликими колективами (12-24), ніж крупними капелами.

По-друге, кількісно-якісний склад будь-якого хору суттєво впливає на його спроможність до виконання техніки ланцюгового дихання. Зокрема, два співаки з великими голосами, які впевнено володіють технікою філірування звуку, цілком спроможні виконувати партію з

ефектом безперервного звучання. Крім того, епізоди «сольного» виконання (якими П. Чесноков вважає моменти взяття дихання одним із співаків) можуть бути знівельовані завдяки специфіці партитури (наприклад, при наявності епізодичних унісонів кількох партій, які можуть бути використані для взяття дихання).

По-третє, невеликі колективи, які П. Чесноков визначає як ансамблі, аргументуючи це тим, що в них учасники мають співати у «сольному» режимі, насправді можуть темброво працювати і як сольновокальні ансамблі, і як вокально-хорові. Різниця полягає у механізмах тембрової взаємодії співаків. У першому випадку різна забарвленість тембрів є засобом виразності і має художню цінність. Співаки у такому ансамблі сприймаються дійсно як ансамбль солістів. Але якщо голоси не мають сольновокальної якості (є за природою хоровими) або якщо співаки з сольними голосами майстерно володіють навичками тембрового ансамблю, то звучання може бути цілком однорідним, тобто «хоровим».

Таким чином, кількісна класифікація хорових колективів як така, не є досить чіткою і, по суті, може бути зведена до власних уявлень кожного музикознавця про те, який колектив вважати великим, який маленьким. Спроба пристосування цієї типології до церковно-хорових колективів викликає ще більше питань. Але перш, ніж поговорити про це докладніше, звернемося до визначення поняття «хор» у православній церковній культурі.

Ю. Карпов пропонує вважати церковним хором «співацький колектив, місцем діяльності якого є православний храм, а функцією – супровід обряду», який «має свої принципи формування, систему функціонування, методи репетиційної роботи та роботи з музичним текстом» [182, с. 60]. Це коротке визначення має багато неточностей, але головне, що воно не відбиває сутність церковно-хорового служіння. Проте спроби протиставити цьому визначенню якість інше закінчилися

нічим, адже у світському музикознавстві такий погляд на церковний хор є найпоширенішим, а у церковній практиці ще не сформовано дефініцію, яка б точно визначала специфіку такого колективу.

Церковний хор ще з часів дохристиянської культури є обов'язковим учасником богослужіння. Але варто зазначити, що у вітчизняній християнській культурі він іменувався не стільки «хором» (від грецького *χορός* – натовп), скільки *ликом* (з церковносл.). Це найменування досі зберігається у богослужбових книгах. Лик – це слово, яке одночасно означає і зібрання, сонм («лик святих»), і обличчя, лице, образ. Семантика слова у церковнослов'янській мові має безпосередній зв'язок з поняттям «особистість». Тут легко прослідкувати також і спорідненість цього поняття з давньогрецьким хором, який, з одного боку, є зібранням співаків, з іншого колективною (єдиною) дійовою особою в театрі.

Хор – активна частина Церкви як зібрання людей, об'єднаних спільним прагненням до духовного очищення і преображення, спасіння во Христі через участь у богослужінні та таїнствах. Церковний колектив має складатися з особистостей, уважних до свого духовного стану, адже від хору вимагається ефективність несення свого послуху. Ефективність (або неефективність, і навіть шкідливість) впливу хору на церковну громаду значною мірою залежить від наявності свідомої спрямованості колективу на турботу про духовну допомогу народу, що молиться, і від того які засоби для цього використовуються.

Церковний лик у богословському сенсі (і у богослужбовому контексті) є «колективною особистістю», яка виступає в якості «сумарної» – тобто, розподіленої (поширеної) на всіх членів колективу [197, с. 16]. Колективна особистість є характерною для традиційної культури. У церковно-хоровій практиці вона детермінована потребою і необхідністю славити Бога «єдиними устами, єдиним серцем». У цьому контексті хористи це складові єдиного цілого, які знаходяться у

синергійній взаємодії. Церковний колектив в силу свого служіння має жити єдиним духом, єдиним почуттям, принаймні під час богослужіння. І в цьому сенсі не має значення, скільки людей стоїть на кліросі. У церковній практиці служитель на ім'я «хор» може бути представлений як одним співаком, так і великим колективом. Його функції та завдання від цього не змінюються. Що стосується зміни вокально-хорових можливостей такого колективу залежно від його кількісного складу вони не є головними. Основне завдання церковного хору – молитва. А як саме вона буде викладена – багатоголосно або в унісон – не є принциповим питанням. І це відрізняє церковний хор від світського, в якому найважливіша цінність – естетична. Отже, класифікувати церковні хори за кількістю співаків, як це пропонує Ю. Карпов услід за П. Чесноковим, не коректно. У будь-якому складі, церковний хор – це хор. Крім того, церковні хори часто бувають одноголосними в силу дотримання традиційних розспівів у репертуарі. У такому разі, навіть за П. Чесноковим, 3 співаки – це вже хор, адже вони співають одну партію і можуть забезпечити ланцюгове дихання, що заявлено хорознавцем у якості критерію.

В музикознавстві неодноразово вживалися спроби класифікувати хори за типом храму, у якому вони служать. Таким чином були визначені хори *кафедральні*, *приходські* та *монастирські*. С. Хватова у своїй дисертації зазначає: «Декілька дослідників, використовуючи різну термінологію та характеристики приходів, вже здійснювали спроби класифікації основних різновидів церковного співу відносно до типу храму. Види, які вирізняють автори, хоча і не відповідають вимогам єдиних класифікаційних засад, фігурують у більшості робіт, що висвітлюють це питання. У якості основних ознак обрані такі як розміри храму, його місце у церковній ієрархії, стилістика піснеспівів» [378, с. 117 – 118]. Загалом ці класифікації зводяться до розрізнення

кафедрального (придворного), приходського та монастирського різновидів або, за С. Хватовою (за стилем піснеспівів) концертного співу великих соборів, камерно-ансамблевого співу церковних хорів та камерного співу однорідних монастирських хорів [378, с. 118]. Але у такому випадку не зовсім зрозуміло, куди потрібно віднести, наприклад, Святковий хор Валаамського монастиря (великий чоловічий хор з унікальним голосовим складом) або невеликі одноголосні хори соборів Сербії, Греції та ін. Взагалі в країнах з переважно одноголосною традицією церковного співу відмінності між кафедральними, приходськими та монастирськими хорами суттєво нівелюються, адже вони значно менше залежать від кількості співаків, мають схожий (або взагалі ідентичний) репертуар, який радше потребує наявності у співаків кліросної практики, ніж особливої високопрофесійної вокальної підготовки. Наприклад, спів у грецьких монастирях на Афоні відрізняється від співу в Архангело-Михайлівському храмі грецького села Керасія або митрополичого собору в Салоніках лише кількістю співаків та тембровою насиченістю звучання. У країнах з наявністю кількох традицій, як правило, розбіжності зумовлені характером багатоголосся та мають більшу амплітуду.

Отже, класифікація С. Хватової виглядає досить правильною у російському контексті, але навряд чи може бути загальноприйнятною, адже в ній є типологічна помилка: не можна змішувати різні класифікаційні ознаки, у даному випадку, тип храму, в якому служить хор, та стильову специфіку його творчості. Це два різні класифікаційні критерії і визначати колективи за цими ознаками потрібно окремо: *за місцем служіння, за типом храму та за стилістикою піснеспівів.*

Варто відзначити, що перші два критерії не можуть повноцінно використовуватися як класифікаційні ознаки, і ось чому. Місце служіння визначається, виходячи з умов, які впливають на діяльність колективу,

принаймні на її принципові особливості. Суттєво розрізняються умови діяльності *сільських, міських* та *столичних* колективів. Сільські церковні хори, як правило, складаються з невеликої кількості співаків, не мають професійних півчих (або їх небагато), мають слабе фінансування (або не мають його взагалі). Міські колективи за рахунок географічної, так би мовити, близькості до музичних навчальних закладів, часто мають у своєму складі професійних або напівпрофесійних хористів (принаймні, випускників музичних шкіл). Столичні хори, до яких зручно віднести всі хори міст-мільйонників, як правило, мають досить широкий вибір кандидатів з різним рівнем освіти, голосовими даними та ін. Отже, така класифікація уявляється можливою, але на практиці все дещо інакше. Існують сільські колективи з професійними співаками, невеличкі міські колективи окраїн, напівпрофесійні столичні хори та ін. Таким чином, місце служіння є фактором формування того чи іншого типу колективу, але не може бути однозначною класифікаційною ознакою.

Схожа ситуація складається і з місцем служіння в залежності від типу церковного закладу. З цих позицій можна розрізнявати *храмові, монастирські, учбові (семінарські, регентські, псаломницькі), хори недільних шкіл*. Храмові хори, у свою чергу, бувають *праві (співацькі)* та *ліві (псаломницькі)*, але всі функції може виконувати і один хор; монастирські можуть бути представлені *Святковими (професійними хорами мирян), власно чернечими (братськими, сестринськими), хорами трудників та послушників, хорами монастирських дитячих притулків*, які теж можуть брати участь у богослужінні; учбові хори це *колективи духовних навчальних закладів (семінарій, регентських або співацько-псаломницьких курсів та шкіл); дитячі та молодіжні хори – хори недільних шкіл, молодіжних організацій* та ін.

Ці різновиди хорів дійсно існують, але їх тип визначається лише *за функцією* і нічого не говорить про сам колектив як структуру, а при

формуванні типології важливо, щоб визначення типів спиралось на дійсно суттєві особливості колективу. У даному випадку йдеться про колективи духовні не лише у філософському, але й фактично у суспільно визначеному сенсі, оскільки раніше клірошани належали до духовного стану, висвячувалися у читців та півчих малою хіротесією, носили відповідний одяг – напівфелони. Церковний канон накладав (і накладає!) на них обов'язок не лише молитися за богослужінням, а усім життям відповідати певним вимогам, що висувалися до осіб, які належали до церковного кліру. Півчі мали вести церковний спосіб життя, бути одруженими першим шлюбом, не мати канонічних перешкод для церковного служіння. Саме тому типологія, заснована лише на хорознавчих, соціальних та інших критеріях, що стосуються світського мистецтва, не може вмістити всю специфіку такого явища як церковний хор. Відповідно, і типологія церковно-хорових колективів як така має не лише класифікаційне значення, але (якщо стає загальноприйнятною) і вказує шляхи розвитку колективу, потенційно можливі результати його буття. У цьому ракурсі важливою характеристикою хору є його *мотивація до співу в храмі*.

Ю. Карпов розрізняє хори, які співають на добровільних засадах («у славу Божу») і «фінансово зацікавлені», визначаючи їх як *приходські* та *наймані*. У подальших міркуваннях він характеризує приходські колективи, як самодіяльні за рівнем музичної освіти та народні за манерою співу. Наймані, навпаки, порівнює з професійними хорами з академічною манерою [182, с. 60–62]. Певна логіка у такій систематизації є, але, знов таки, вона виглядає дещо сплющеною. Не завжди наймані колективи мають академічну манеру співу (що зазначає і С. Хватова [378, с. 122]), так само як і «приходські» – народну. Цей компонент хорової звучності, скоріше, залежить від регента – його тембрового ідеалу та його майстерності. При цьому питання про те, якою саме

повинна бути манера церковного співу академічною чи народною – це тема для окремого серйозного дослідження, адже тембровий академізм як позитивна якість церковного звучання сприймається у православної культурі Росії-України-Білорусі, починаючи лише з XIX ст. Але ні в історичному ракурсі, ні в сучасному географічному та етнічному контексті православної культури він не є цінністю: походження релігійних співів з надр народної культури та національної інтонаційності сприяло формуванню відповідного звукоутворення, в якому культивується вільна, «мовна», іноді наближена до фольклору, але ніяк спеціальним чином не оформлена манера співу. Саме так співає переважна більшість сучасних церковних хорів візантійської, болгарської, сербської та ін. традицій. Академічне звучання почало проникати в церковний спів з професіоналізацією хорового мистецтва у XVIII – XIX ст., і, по суті, сама робота над тембром є наслідком секуляризації церковного співу.

Що стосується запропонованого С. Хватовою найменування типу «приходський», то він не є коректним у протиставленні до «найманого». «Приходський» – той, що належить приходу. А приходу належить і найманий колектив, бо утримується на кошти прихожан. Зрозуміло, що Ю. Карпов у своїх пошуках не стільки хотів відбити форму утримання колективу, скільки характер вже згаданої вище мотивації співаків та її значення у діяльності колективу.

Відомо (у тому числі з власного 15-річного регентського досвіду), що у регентів та співаків церковних хорів є кілька мотивів перебування у колективі: *релігійні, гносеологічні, естетичні, соціальні та матеріальні*. Релігійні пов'язані з особистим віросповіданням, бажанням послужити Богові своїм талантом, потребі перебувати на богослужінні та ін. Гносеологічні зумовлені потребою у пізнанні церковного життя, у професійних музикантів – потребою у знайомстві з новим репертуаром, в

опануванні богослужбовим послідуванням, іноді – бажанням ближче попрацювати з тим чи іншим регентом, у регентів можливість створити власний колектив. Естетичні мотиви, як правило, пов'язані з репертуарною політикою, або складом хору, до якого хочеться приєднатися з естетичних міркувань. Соціальна мотивація буває детермінована пошуком однодумців, або просто компанії, цікавої справи, площадки для спілкування та ін. Матеріальним мотивом виступає можливість додаткового заробітку.

Зрозуміло, що мотиви перебування у колективі не можуть бути у всіх однакові. Проте в кожному колективі уявляється можливим визначити провідну мотивацію. Найправдивіша «діагностика» отримується не стільки шляхом опитування, скільки шляхом спостереження. Кожна провідна мотивація у колективі має своєрідні «маркери», через які вона виявляється.

Матеріально мотивовані колективи характеризуються нестабільністю складу в умовах економічної кризи, періодичними розмовами з керівництвом, проханнями про підвищення платні. Опосередковано така мотивація виявляється у низькій відвідуваності богослужінь, які потребують додаткових витрат часу, або витрат на транспорт (наприклад, святкова служба в неділю ввечері, коли після ранішньої Літургії потрібно або витратити зайві кілька годин на очікування, або зайві гроші на дорогу додому та назад).

Соціально мотивовані колективи обов'язково мають «позакласне» життя зустрічаються у вільний час, мають спільне дозвілля, здійснюють поїздки та паломництва, відвідують один одного вдома та ін.

Естетична мотивація колективу починається з регента і виражається через пошук неординарного музичного матеріалу, впровадження у богослужіння новітніх хорових творів (зазвичай це твори, які пише сам регент, хтось з хористів або знайомий хор)

композитор). Домінування естетичної мотивації досить стабільно призводить до виконання неканонічних за стилем творів за богослужінням.

Гносеологічна мотивація у церковно-хоровій творчості, як правило, виявляється через реставрацію давніх розспівів. Опанування хором канонічного співу неодмінно пов'язане з активним процесом пізнання у сфері історії хорового співу, вивчення тих чи інших форм нотацій, здійснення розшифровок, засвоєння вокальної специфіки.

Релігійна мотивація зовні, насамперед, виявляється у поведінці хору на кліросі. Півчі таких колективів завжди мають відповідний зовнішній вигляд (наприклад, тут важко побачити на жінках хустки, пов'язані поверх джинсів, а на чоловіках – футболки з фривольним розфарбуванням), знають, як реагувати на ті чи інші фрази священника, беруть участь у обрядах і таїнствах Церкви. Відвідуваність у таких хорах може зростати на святкових службах, як важливих не лише для храму, але й для кожного учасника хору особисто. У таких колективах, як правило, кліросне служіння сприймається як послух, отже оплаті не надається провідного значення, майже відсутні конфлікти з цього приводу, економічні кризи на складі хору відбиваються несуттєво.

Очевидно, що в кожному хорі є люди з різним ступенем та спрямованістю мотивації. Але у даному випадку йдеться про основну, провідну мотивацію, яку значною мірою виховує і підтримує регент. Регентові належить і основна роль при виборі репертуару. Саме він визначає стильову спрямованість хорової творчості колективу.

У сучасному церковно-хоровому мистецтві існує декілька стильових, і – ширше – ідейних напрямів, полеміка між прихильниками яких є досить жорсткою і тривалою. Докладно аналізувати цей процес не є завданням даного дослідження, проте необхідно окреслити основні тенденції у контексті формування типології церковно-хорових

колективів. Отже, з позицій *стилю церковного співу* вирізняються такі напрями:

- 1) *одноголосні канонічні піснеспіви* різних традицій (візантійська, сербська, руська та ін.), іноді з залучанням гетерофонного багатоголосся (строковий спів, піснеспіви грузинської традиції);
- 2) *багатоголосний обіход та піснеспіви монастирських традицій*;
- 3) *багатоголосні авторські твори* (від взірців жанру духовного класичного концерту до сучасної новаторської музики).

Гармонізації давніх розспівів мають досить широкий стильовий спектр, тому, залежно від спрямованості, долучаються до того чи іншого напрямку (наприклад, гармонізації, створені за типом ісону – до першого напрямку, авторські гармонізації гетерофонного типу з дотриманням канонічних правил розспівування текстів – до другого, гармонізації у західноєвропейському стилі – до третього).

Стиль, у якому співає хор, прямо корелює з провідною мотивацією регента та колективу. Релігійно мотивовані півчі досить рідко вдаються до творчості сучасних авторів, за виключенням таких, чия творчість відповідає духу і канонам Церкви. Навпаки, естетично мотивовані колективи не схильні до широкого включення в репертуар одноголосних піснеспівів або канонічного багатоголосся – вони найчастіше мають еклектичний репертуар, керуючись власними уявленнями про красоту церковного співу. Хори з вираженою соціальною мотивацією, як правило, також мають еклектичний репертуар. При цьому він може складатися з найяскравіших взірців музики різних стилів та традицій. Такі колективи мають потребу у постійному самоствердженні, що виявляється у постійному переслідуванні завдання подати себе як ексклюзивний колектив з ексклюзивним репертуаром. Саме такі колективи вважають за краще працювати зі «своїм» композитором та співати щось неординарне.

Цікаво, що таке розмаїття церковно-хорового співу існує лише на теренах колишнього СРСР та деяких прикордонних територіях. Глибинні причини такої культурної ситуації можуть бути темою для окремого дослідження, але варто визначити основні позиції в контексті типології церковних хорів.

В різних країнах світу православ'я знаходиться у різних умовах. Там, де православне віросповідання є релігією національних меншин або просто має незначне поширення, завжди гостро стоїть питання збереження традиції. Відсутність великої православної спільноти не сприяє розвитку професійного церковно-хорового виконавства. Церковні громади не мають великого вибору півчих, крім того, у більшості країн участь у церковному хорі вважається справою абсолютно безкорисною. Півчим апіорі не платять, тому розраховувати на склад півчих, який опанує багатоголосся, регентам досить важко. У цьому факті є і негативні, і позитивні сторони. З одного боку, музичні можливості хору в такій ситуації дуже обмежені, з іншого – такий «фільтр на вході» допомагає залучити до кліросного служіння лише релігійно мотивованих співаків. Отже, молитовність замість професійності як «найманості» – так, за окремими випадками, можна охарактеризувати діяльність православних хорів у Китаї, Австрії, Німеччині, Франції, Великобританії. Ступінь професійності півчих у таких колективах залежить від загального рівня музичної освіти в країні. Наприклад, у Німеччині багато людей мають хоча б початкову музичну освіту, а в Китаї навчання дуже дороге і доступне небагатьом. Проте відсутність матеріальної зацікавленості учасників колективу суттєво підвищує їхню відданість своїй справі. Крім того, регент у таких хорах, як правило, має значно вищу освіту та досвід, ніж півчі, що значно зміцнює його авторитет у колективі.

Стиль співу церковних колективів зарубіжжя залежить від того, чи є православ'я для даної країни *історичною релігією* чи *релігією*

емігрантів. У першому випадку регенти намагаються суворо дотримуватися тієї традиції, характерної для даної місцевості. Такою, наприклад, є ситуація в Грузії, Сербії, Греції, Лівані. У другому випадку, як правило, емігранти з Росії, України, Білорусі приносять на свої приходи ті, як ми вже з'ясували, різноманітні традиції, які існують на їх Батьківщині. Феноменом цих країн з часів Російської імперії є унікальне злиття професійного світського хорового мистецтва з церковним, і, як наслідок, секуляризація останнього. Таким чином, саме в цих країнах сформувалися «паралельні» церковно-хорові традиції: канонічна та секуляризована. Обидві поступово проникли у країни разом з православними російськими, українськими та білоруськими емігрантами, які приносять і розвивають на новому місці ту чи іншу традицію на свій власний смак та розсуд. Саме тому, наприклад, у польському прикордонні Білорусі, а також країнах Західної Європи широко розповсюджені піснеспіви періоду духовного класичного хорового концерту.

Діяльність сучасного церковного хору не зводиться лише до участі у богослужінні. Велика кількість колективів веде активну *просвітницьку, дослідницьку, місіонерську та благодійну роботу*, але специфікації колективів за цими видами діяльності зробити неможливо – кожний колектив може залучатися до одного або кількох її видів. Проте є стала кореляція між провідною мотивацією колективу та *формами його діяльності*.

Релігійно мотивовані хори основною формою діяльності вважають спів за богослужінням, іноді долучаючись до місіонерської та благодійної роботи; гносеологічно мотивовані в силу своїх дослідницьких пошуків та потреби в їх оприлюдненні досить часто опановують такі просвітницькі форми як концерт-лекція, концерт-зустріч та ін. Соціально мотивовані хори з легкістю долучаються до будь-якої діяльності, особливо такої, яка

гарантує півчим певне визнання. Подібну особливість мають естетично мотивовані колективи, але при цьому вони менше орієнтовані на місіонерську діяльність, надаючи перевагу конкурсам, концертам, відео- та аудіозаписам. І, наразі, матеріальна мотивація зумовлює ретельне зважування зусиль, що витрачаються на ті чи інші заходи, і зіставлення їх з очікуваним прибутком. Такі колективи досить важко зацікавити, адже мистецтво перебуває у стані недостатнього фінансування.

Питання про те, чому релігійно та гностично мотивовані колективи менш охоче залучаються до позабогослужбової діяльності, ніж соціально та естетично мотивовані, є дуже цікавим. По суті ці дві мотивації є близькими, і якщо людина прагне пізнання саме у церковній сфері, то вона або вже є релігійно мотивованою, або стане такою через пізнання глибин церковного мистецтва, богослужбових текстів, догматики та ін. Така людина у своїй музичній діяльності живе духовним життям, тобто для неї спів – не просто art for art, а діяльне служіння Богові, яке відбувається, як вже було зазначено, «єдиними устами, єдиним серцем». Якщо ж хористи приступають до Таїнств Церкви, поєднуються не лише через служіння, а і через Таїнство Євхаристії, то колектив перестає потребувати додаткового ствердження своєї колективної самодостатності у вигляді перемог у конкурсах, участі у фестивалях, професійного визнання, концерти перестають бути самоціллю. У цьому принципова відмінність церковно-хорового колективу від світського: основою його буття є духовна єдність у Христі. Тому і визначення типології таких хорів зрештою може спиратися лише на цей критерій – наявність духовного життя і духовної мотивації колективу.

3.3. Організаційна специфіка діяльності церковно-хорового колективу

Перш за все, особливості організації роботи у церковно-хоровому колективі пов'язані зі специфікою розкладу, за яким відбуваються як богослужбові, так і репетиційні *виходи* (як це називається у регентській практиці) колективу. Вони залежать від розкладу богослужінь у храмі.

Існує два основних варіанти богослужбового розкладу: *монастирський* та *приходський*. Монастирський, як правило, передбачає щоденні богослужіння. Участь хору у такому графіці може бути організована за різними схемами. Перша – *братський* або *сестринський* хор, який *служить постійно*. У цьому випадку склад півчих може перманентно варіюватися, адже монахи мають інші послухи і час від часу пропускають богослужіння та/або репетиції (співки). Друга – *чергова*, коли в монастирі сформовано *два (або більше) хори, які служать по черзі*, частіше за все змінюючись через тиждень, та бувають одночасно задіяні на великі свята. Якщо йдеться про великі монастирі, у яких служиться більше однієї літургії на день, то там можливі інакші схеми чергування, які залежать від розкладу богослужінь у всіх храмах. При наявності поруч семінарії, академії, регентських курсів та інших співацьких структур, також можливі специфічні схеми. Третя схема передбачає *наявність Святкового хору* великого професійного складу, який не бере участі у рядових богослужіннях та запрошується лише на недільні служби та великі свята.

У приходських умовах, як правило, богослужіння відбуваються у суботу-неділю та на значні свята за рішенням настоятеля. Великі приходи здебільше додають у цей розклад суботні богослужіння. На приході може співати один або два хори (малий та великий), у великих соборах їх кількість іноді сягає трьох (третім може бути ще один малий, а також молодіжний, хор недільної школи та ін.). Таким чином, тут складаються

дві найпоширеніші схеми роботи колективу. Перша передбачає *участь професійного хору у вихідні та на свята*, друга – більшу завантаженість малого хору зі службами у п'ятницю-суботу та серед тижня як на малі, так і на великі свята.

Таким чином, найчастіше регент професійного хору опиняється в ситуації, коли хор зустрічається два рази на тиждень (субота вечір, неділя ранок), але із-за близького розташування виходів у роботі втрачається такий методичний компонент як «відкладення матеріалу». Відомо, що мозок людини певний час після активної діяльності ще проробляє отриману інформацію та навички. У даному випадку хор позбавлений цього продуктивного процесу, а від неділі до суботи проходить надто багато часу, за який такі навички як, наприклад, відчуття тембрового ансамблю, притупляється. Співка ж, як правило, відбувається в якийсь з цих, робочих для хору, днів. Таким чином і хор, і регент опиняються у не самих гарних умовах з методичних позицій, бо *розріджений графік роботи* не сприяє підвищенню майстерності й суттєво ускладнює роботу колективу.

Важливим питанням організації роботи церковного хору є той факт, що *у професійному колективі майже всі учасники мають іншу основну роботу*. За результатами опитування понад 16% становлять викладачі музичних закладів, 11% – співробітники театральних та філармонічних професійних хороших колективів, 5% – керівники професійних та самодіяльних хорів, по 3% – відповідно співаки самодіяльних хорів та солісти музичних закладів, біля 60% – студенти музичних спеціальностей та лише 1-2% співаків церковних хорів не займаються світською музичною діяльністю. Основна зайнятість півчих також погано впливає на відвідуваність служб та репетицій. Пропуск одних вихідних відразу формує двотижневу перерву у діяльності конкретної людини в хорі, що, звичайно, порушує принцип системності як його особистої роботи, так і

роботи колективу. Проте ці обставини є непереборними. Церква якщо б, навіть, і могла забезпечити фінансове винагородження співакам, яке б дозволяло їм не працювати ніде, крім храму, за своєї відокремленості від держави, не може надати аніяких соціальних гарантій. Тому з цією ситуацією лишається лише змиритися.

Робота церковного хору має певну специфіку, пов'язану з непереривністю богослужбового процесу. Вона стосується певних «технологічних» складностей, а саме **методів організації нотного матеріалу** для забезпечення швидкого та точного доступу до нього. Вимоги до цих методів вищі у колективах, які служать без другого хору, адже вони майже не мають пауз для врегулювання репертуарних питань.

У сучасній регентській практиці виявлено декілька способів організації нотного матеріалу. Найпростіший (але, напевно, не самий зручний) полягає у тому, що **регент під час співу роздає півчим ноти наступного твору**. Буває так, що незмінні піснеспіви заздалегідь складені у потрібному порядку на пультах, а ті, що змінюються, регент (або його помічник) роздає у процесі співу (дещо завчасно). Суттєвим недоліком цього способу є, по-перше, відволікання і регента, і півчих від співу творів, які передують таким моментам, по-друге, чим більший хор, чим більше робочих пультах, тим складніше цей метод реалізовувати.

Другий спосіб передбачає **формування для кожної партії постійних папок** («Літургія», «Всенічна», можуть бути окремо зібрані молебні, які часто служаться у конкретному храмі, ноти панахиди та ін.). Вони містять незмінні піснеспіви у відповідному до ходу богослужіння порядку, але кожний з них представлений творами кількох авторів. Перелік творів у такій папці виглядає наступним чином:

«Мирна ектенія: П. Чеснокова, О. Архангельського, О. Кошиця, Д. Хрїстова, мон. Іуліанії (Денисової), сербського розспіву...

1 антифон: М. Іполітов-Іванов, М. Озеров, М. Стеценко, П. Динев, грецького розспіву...»

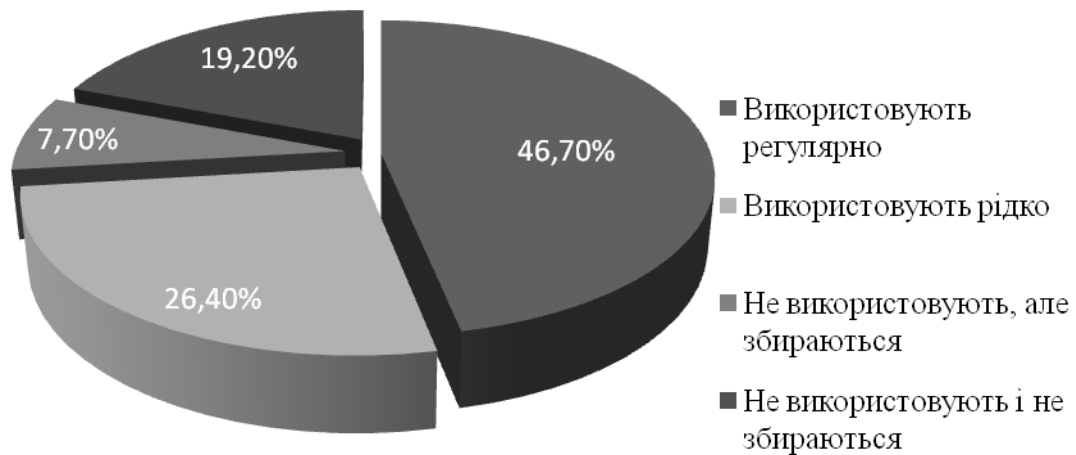
У такій системі незмінні піснеспіви розміщуються у папці стаціонарно, в файлах, а піснеспіви, що змінюються, вкладаються на свої місця залежно від потреб даної конкретної служби. Таким чином регенту залишається лише назвати хористам автора необхідного твору, а співакам пролистати кілька сторінок. Зазвичай у кожній партії виокремлюється людина, яка добре орієнтується у змісті папки та відповідає за вчасне відкриття потрібної сторінки.

Третій спосіб організації нотного матеріалу полягає у **формуванні особистої папки для кожного учасника колективу**. Цей спосіб передбачає добре знання богослужіння та репертуару кожним співаком, що наявне не у всякому церковному хорі.

Репетиційна робота церковного хору теж має цікаву специфіку. По-перше, **кількість богослужбових виступів хору зазвичай вдвічі перевищує репетиційний час**, що притаманно виключно церковно-хоровим колективам. Співки відбуваються, як правило, раз на тиждень в один з робочих для хору днів (як правило, в суботу перед богослужінням) і присвячуються підготовці репертуару до наступної служби. По факту, у молодих колективів ледь вистачає часу на звичайний недільний репертуар, до свят регенти часто назначають репетицій додатково. З досвідом «напрацьовується» певний репертуарний каркас богослужіння і лише тут регент отримує певну свободу для вивчення творів, які не входять до «обов'язкової програми» церковного хору. Як правило, на формування сталого репертуару Літургії та Всенічної недільних служб та великих свят, хор витрачає від 1 до 3 років. При цьому недільний репертуар вивчається швидше, святковий – значно повільніше, адже ціла низка піснеспівів звучить в храмі лише раз на рік.

При тому, що керують професійними церковними хорами професійні ж регенти, згідно опитуванню **дуже низький відсоток керівників (менше 5%) використовує розспівки**, пояснюючи це різними причинами. Найчастіше регент вважає, що професіонали, які співають у колективі, «розспівуються на роботі» або не мають потреби у розспівуванні. Проте, звісно, ці аргументи виглядають досить дивно, особливо стосовно Літургії, яка, у середньому, починається біля 8:30 – 9:00 ранку, але може починатися і значно раніше (при наявності у храмі двох Літургій в один день). Певна кількість регентів пояснює відсутність розспівуванні браком часу та вважає за краще «розспівуватися на простих творах» у середній теситурі. Третє пояснення, яке виглядає найправдивішим, це **відсутність традиції розспівування** у храмі. Деякі регенти при анкетуванні так і написали: «не прийнято». Насправді під цим грифом приховується важлива і глибока традиція. Розспівування передбачає використання різних, змістовно не наповнених складів та виразів, і благоговійне ставлення до храму не дозволяє віруючим співакам їх використовувати у храмовому просторі (де, власно, і відбуваються співки).

Окремо варто сказати про використання у роботі церковних хорів **цифрових технологій**. Опитування 182 регентів-респондентів показало, що 85 з них постійно використовують цифрові технології у регентській роботі, 48 – роблять це нечасто, 14 – поки що не використовують, але збираються опанувати ними, 35 – не використовують і не збираються. Отже згідно спостереженням та відповідно до результатів опитування, понад 73% регентів так або інакше використовують їх у різних видах своєї діяльності.



Найпопулярнішими серед регентів є:

- 1) Інтернет-портали для пошуку нотного матеріалу, послідовність служб, богослужбових вказівок, текстів, аудіозаписів та ін.,
- 2) мобільні додатки, такі як богослужбові вказівки, тропаріон, православний календар, молитвослови;
- 3) нотні редактори для набору та редагування нот, створення власних обробок, аранжувань, авторських композицій;
- 4) соціальні мережі для комунікації учасників хору, популяризації своєї творчості, збереження аудіо- та відеоматеріалів, а також обміну нотами, інформацією, спілкуванням;
- 5) спеціалізовані ресурси, пристосовані для організації Інтернет-трансляцій;
- 6) мобільні телефони та планшети для термінового доступу до нот або текстів під час богослужіння;
- 7) портативну цифрову техніку для здійснення аудіо- та відеозаписів.

Така поширеність цифрових технологій у церковному середовищі виглядає дещо несподівано. Проте цікаво було б порівняти рівень «інформатизації» регентів у порівнянні з диригентами світських

колективів. За спостереженнями перші якщо не випереджають своїх світських колег, то точно не відстають. Певним поясненням цього факту, по-перше, є середній вік сучасних регентів, який є молодшим за вік керівників світських колективів, по-друге – брак виданих нот духовного репертуару та бібліотек, що збереглися, штовхає регента у простори Інтернету із самого початку його діяльності. Отже, у цьому сенсі керівники церковних хорів стимулюються кількома факторами і просто не мають інших варіантів, крім швидкого засвоєння усіх можливих ресурсів.

Певною специфікою відрізняється і така сфера організації роботи церковно-хорового колективу як *система покарань та заохочень*. В умовах монастиря можуть бути застосовані звичайні для таких структур заходи, зокрема призначення поклонів у якості покарання. Проте такі міри не можуть бути використані до професійних півчих, які здебільше не є дуже глибоко церковними людьми і навряд чи сприйматимуть такі покарання адекватно. У певних колективах практикуються фінансові штрафи за запізнення на служби або співки. Але й ці заходи використовуються обмежено. По суті суворість покарань залежить лише від одного фактору: цінності конкретного співака для конкретного колективу.

Заохочення у церковному хорі також не мають великого різноманіття: практикуються грошові премії до великих свят (Різдво та Великдень), іноді співакам віддячують (також у фінансовому еквіваленті) за особливі заслуги – спів не в своїй партії, соло та ін. Усі ці інструменти заохочення знаходяться у руках настоятеля, регент, як правило, може лише рекомендувати ті чи інші штрафи та премії, але останнє слово – не за ним. Таким чином, по суті, регент не має аніяких засобів впливу на півчих, окрім власного авторитету та авторитету Церкви та – вище – Христа.

3.4. Функціональна структура церковного хору

У сучасній психологічній та педагогічній науках будь-який колектив може розглядатися як структура, елементи якої мають конкретні характеристики та певну систему взаємодії. Такий підхід вже багато років використовується стосовно виробничих колективів, бізнесових структур та ін. Це дозволяє ефективно досліджувати наявність соціальних, трудових, творчих та інших ролей у колективі, визначати носіїв цих ролей, встановлювати специфіку їх взаємодії та впливу сумісної діяльності на досягнення результату. Проте подібний підхід досі не застосовувався до мистецьких колективів (незважаючи на те, що у загальному сенсі творчі колективи також були досліджені подібним методом). Гіпотетично наукове дослідження церковного хорového колективу з системно-структурних позицій є досить перспективним, тому саме така методологія склала базис дослідження нижчевикладених питань.

Як вже було зазначено, використання системно-діяльнісного підходу та методів структурного аналізу у дослідженні структури та функцій хорového колективу здійснюється вперше. Але така методологічна новація не є самоціллю. За допомогою системного підходу можна описати ефективну модель співацького складу церковно-хорového колективу з урахуванням його богослужбових завдань.

Відсутність наукових досліджень подібного роду в галузі хорového виконавства зробила неможливою опору на авторитетні вузькопрофільні джерела. Проте універсальність системної та структурно-аналітичної методології дозволяє залучити в якості базових теоретичних положень наукові результати психологічної та педагогічної науки, адаптувавши їх до досліджуваного контексту. Такими є роботи А. Макаренка [238], Л. Уманського [370] та ін.

Серед останніх досліджень увагу привертає стаття С. Смирнової [352]. Вона так характеризує ситуацію з дослідженнями творчого колективу як системи взагалі: «Величезний потенціал творчого розвитку і виховання особистості мають творчі колективи в сфері мистецтва, що забезпечують збереження і пропаганду творчої спадщини світової культури. Однак, незважаючи на те, що проблеми творчості [...] є широко розробленими, проблема вивчення і розвитку творчих колективів в області мистецтва (музичних, хорових, хореографічних, театральних і ін.), окремо не ставилася» [352, с. 218].

А. М. Моргаєвська, визначаючи напрями дослідження колективу в сучасній науці, акцентує увагу на слабкій розробленості цієї проблематики з позицій системного підходу, який вона вважає цікавим та ефективним. Вона визнає наявність системологічного напрямку в сучасних дослідженнях колективу. Саме в ньому на відміну від психологічного спрямування, де в центрі уваги вчених знаходиться особистість людини, а колектив розглядається як середовище розвитку та інструмент педагогічного впливу, інтереси дослідників зосереджені на колективі як цілісному соціально-педагогічному феномені. [261, с. 438].

Поняття колективу в роботах сучасних дослідників спирається на поняття «колектив», обґрунтоване А. С. Макаренком і трактоване ним як «організована група людей, об'єднана спільними цілями, соціальними інтересами, ціннісними орієнтаціями, спільною діяльністю, відносинами відповідальності і залежності» [238, с. 128].

А. М. Моргаєвська зазначає, що «у руслі системологічного напрямку вивчалися наступні проблемні області: феноменологічна сутність колективу (його визначення, трактування, особливості та ознаки колективу, види колективів); структура колективу (формальна і неформальна); розвиток колективу (етапи, процесуальна сторона); функції колективу» [261, с. 438].

Зазначимо, що у науково-педагогічній літературі найпоширенішими темами розгляду структури колективу є дві: «виробнича» структура колективу (його ієрархія, зв'язки, підпорядкування посад та ін.) та неформальна структура (психологічна та соціальна типологія учасників колективу). З цих двох позицій нижче буде проаналізований і церковний хоровий колектив.

Смирновою С. С. запропонована класифікація творчих колективів в області мистецтва [352]: за змістом об'єднуючої діяльності (навчальні, клубні (гурткові), професійні); за заданою ззовні функцією (виховні, просвітницькі); за ступенем складності структури (первинні, вторинні); за юридично (соціально) зафіксованим статусом (формальні та неформальні); за тривалістю функціонування (постійні, тимчасові, ситуативні).

Цікаво, що при повній правомірності такої класифікації, місце церковному хору в ній знаходиться непросто. За об'єднуючою діяльністю він може бути і клубним (малі хори парафіян-ентузіастів), і навчальним (хор семінарії), і професійним; і виховним (хор недільної школи), і просвітницьким (наприклад, хор видавництва «Живоносне джерело»); і первинним (існувати як творча одиниця), і вторинним (Зведений хор Харківської єпархії, який складається з хорів храмів, або об'єднаний хор Свято-Єлисаветинського монастиря м. Мінська, до складу якого входять сестринський та Святковий хори); мати формальний або неформальний статус; бути постійним або тимчасовим (зведені хори, хорова «антреприза», коли зі співаків різних хорів запрошують для служіння в конкретній ситуації, зокрема, на архієрейському богослужінні).

У даному випадку це говорить не про недосконалість класифікації, а про різноманітність церковно-хорових колективів в їх організаційній та функціональній структурі.

Ролі членів колективу у загальному процесі роботи можна оцінювати з різних позицій. Наприклад, існує традиційна класифікація *за соціально-психологічними властивостями особистості*, яка фіксує наявність (або потенційну наявність) у колективі наступних типів: колективісти, індивідуалісти, претензійні, конформісти та ін. Класифікація *за функціями у творчому процесі* виявляє такі функціональні ролі як «генератори ідей» (креативщики, ідеологи), виконавці, експерти, критики, «улюбленці». Подібні класифікації певною мірою стосуються і церковних хорів, але переважно невеликі розміри та специфіка діяльності хорових колективів змушують вдатися до інших класифікаційних ознак.

М. Мансуров виділяв наступні характеристики колективу [242]:

- 1) єдність суспільно значущих цілей;
- 2) єдність загальної діяльності, спрямованої на досягнення мети, яка сприймається як суспільно значуща, корисна і цінна;
- 3) певна структура, так як колектив зазвичай складається з ряду окремих (одиниць) підрозділів;
- 4) відносини управління і підпорядкування – виконання, що впливають зі складної структури колективу, і необхідності координації зусиль різних людей і підрозділів;
- 5) специфічні для колективу форми спілкування людей між собою;
- 6) наявність властивих колективу масових суспільно-психологічних явищ, які виникають тоді, коли є спільні цілі, діяльність і спілкування членів колективу між собою [242].

Вказані характеристики церковного хорового колективу мають певні *константні особливості*.

1. Діяльність та функції церковного хору, в ідеалі, полягають у *забезпеченні вокально-молитовної складової богослужіння*. Варіативною є відповідь на запитання «чи всі хористи це розуміють?», але церковний

хор не може мати іншої спрямованості за своїм вибором (ані авторитарним, ані демократичним). Всі інші цілі, навіть, якщо вони виникають, можуть сприйматися лише як додаткові.

2. Діяльність церковного колективу відбувається *суворо в межах конфесійної належності*, навіть, якщо періодично, ситуативно або перманентно вона набуває певної секулярності. Таким чином, церковний хор «за замовчуванням» існує в умовах *ідеологічної та ціннісної єдності*. Це, як правило, враховується, навіть, при формуванні колективу (людина має бути хрещеною, віруючою та ін.), виховується в процесі роботи, досягається різними засобами та в різну міру, але важливо, що ціннісна єдність у церковно-хоровому колективі сама по собі є метою сумісної діяльності. Важливим також є той факт, що результат діяльності церковного хору є *процесуальним* і прямо залежить від ідейного та ціннісного ладу в колективі.

3. Церковний хор має *просту структуру*. Як правило, на чолі хору стоїть регент, якому підпорядковані всі співаки. Про наявність більшої кількості рівнів можна говорити, коли суттєво виражені *функціональні ролі хорових партій і лідери цих партій*. Всі організаційні, кадрові, а іноді і репертуарні рішення вирішуються за благословенням настоятеля (ступінь взаємодії визначається його можливостями та бажанням удаватися до керування кліросними процесами у храмі). Кількісний склад церковно-хорових колективів (зазвичай не більше 30 співаків) не передбачає внутрішньої підпорядкованості, розгалуженості та ін. Іноді в хорі існують організаційні «посади» (костюмер, бібліотекар, бухгалтер), але їх функції обмежуються лише вузькою сферою питань.

4. *Відносини управління і підпорядкування* в церковному хорі впливають з практично абсолютної *синхронності виконання завдань*, яка певною мірою є самоціллю. Досягнення максимально узгоджених творчих дій і є основним засобом реалізації завдань хору. *Три*

найважливіших фактори досягнення такої синхронності – *підпорядкування всіх одному, емоційне та інтуїтивне відчуття дій колег та уважне ставлення до перебігу загального творчого процесу.* Найвищим результатом буття хористів у такому творчому процесі є результуюча **синергія**, що виявляється у перевищенні хором суми можливостей його учасників.

5. Основний часовий масив спілкування колективу проходить під час колективної творчості, яка відбувається без значного розподілу функцій, відокремлення певних груп виконавців та ін. ***Відсоток суто організаційного часу в хоровому колективі дуже малий***, відповідно і час на вільне спілкування, коли можуть встановлюватися певні особисті стосунки між колегами, є досить обмеженим у порівнянні, наприклад, з професіями, в яких продукт виробляється руками і час на спілкування присутній завжди. Наслідком такої ситуації є дві особливості: досить тривалий процес «узнавання» нового колеги (якщо він не був знайомим з півчими раніше), важливість першого враження колективу від кандидата та його первісне «прийняття» колективом. Ситуація ускладнюється тим, що сам режим роботи церковно-хорового колективу має особливості у порівнянні з професійним світським хором (табл. 3.1). Концерт і богослужіння тут винесені в один пункт лише з тих міркувань, що обидві форми діяльності колективу не передбачають особистого спілкування.

Таблиця 3.1. Специфіка розкладу професійних та церковних хорів

	Світський хор	Церковний хор
Репетиційний розклад	2-3 на тиждень	1 раз на тиждень
Інтервал між зустрічами	1-4 дні	5-6 днів
Концерти /богослужіння	1-2 рази на місяць	від 2 разів на тиждень

Таким чином, у діяльності церковно-хорового колективу зафіксовано *дефіцит спілкування*. На практиці він компенсується у тому числі через засуджувані регентами *розмови на кліросі* під час богослужіння. Насправді, це питання не лише внутрішньої дисципліни та зовнішнього порядку, але й співвідношення роботи/спілкування. Цікаво, що кореляція таких порушень дисципліни з досвідченістю колективу є зворотною: дружний колектив, який працює одним складом багато років, спілкується активніше в силу наявності особистих симпатій, інтересів, спільних тем та ін.

6. З колективних соціально-психологічних явищ церковному хору притаманні не всі, і не всі мають однакове значення. Зокрема, *змагання*, як правило, не актуальне у такому колективі, *наслідування* є основою методичного процесу, тому що півчі мають втілювати ті форми, ідеї та емоції, які пропонує регент, а *колективне переживання* є основою творчого процесу.

Церковно-хоровий колектив як творча одиниця має аналізуватися і з позицій структури творчого процесу та специфіки її організації.

Для малих хорових форм Андрій Котов, керівник ансамблю «Сірін», визначає кілька **співацьких «амплуа»** (з майстер-класів в програмі Школи регентського мистецтва, м. Харків, 2017 р.), перелік яких доповнено у процесі дослідження функціональної структури церковних хорів.

Важливо, що визначені **функціональні ролі** не лише стосуються соціально-психологічної сфери, але й відбивають творчі пріоритети та сильні сторони тих чи інших співаків.

«**Лідер**». Зазвичай це керівник колективу, який визначає репертуарну, репетиційну політику, є повноправним співаком, а іноді автором або аранжувальником піснеспівів. В ідеалі лідер має бути досвідченішим з усіх членів колективу, мати певні професійні переваги,

бути вшанованої в колективі людиною. Це дозволяє утримувати притаманну церковним структурам ієрархічність управління з опорою на авторитет керівника.

«Контр-лідер». Намагається скласти конкуренцію керівнику або просто конкурує з ним рівнем професійних навичок та творчої харизми. В умовах спільної мотивації півчих, наявність контр-лідера не має деструктивного характеру. З позицій синергії, контр-лідер виводить колектив як систему зі стану рівноваги, який хоч і є стабільним, але не має потенціалу для розвитку.

«Диспетчер». Людина з не дуже яскравими, але поліфункціональними здібностями. Її роль полягає у контролі творчого процесу зсередини колективу та «латання» різних «дір». Диспетчер ніби «підстраховує» регента та співаків, підхоплюючи «провальні» місця, підказуючи ноту у разі помилки. За богослужінням також ці люди незамінні у питання знання уставу, специфіки та ін. У маленьких колективах функцію диспетчера часто виконує регент.

«Універсал». Старанний виконавець, який володіє досить діапазонним голосом і невеликими амбіціями. Такі люди незамінні у маленьких колективах, адже завдяки ним завжди вирішуються проблеми, що виникають зі складом півчих «тут і зараз». Переважно цю роль виконують жінки, які вільно володіють двома або трьома хоровими партіями (включаючи тенорову) та якісно читають з листа.

«Базовий півчий». Таким можна вважати будь-якого співака, який впевнено знає свою партію. Як правило, він має хоровий голос, певну рухливість, але потребує керування.

«Тембральний півчий». Це співак, звучання голосу якого визначає тембр партії. теоретичне уявлення про те, що голоси мають «зливатися» в один тембр краще працює у великих колективах. У маленьких колективах, якими часто є церковні хори, серед 3-4 співаків партії один

обов'язково буде домінувати. До підбору та навчання півчого на цих позиціях варто ставитися дуже уважно.

«Соліст». Його функції провокують і специфіку самооцінки. Якщо колектив має у своєму складі голосистого, скромного, рухливого та слухняного соліста йому пощастило. Часто націленість співака на сольне виконання породжує багато проблем від завищеної самооцінки до небажання підлаштовуватися до співу решти хористів, диригентської манери та ін. Тому у церковних колективах, які не мають, як було зазначено вище, вільного часу на перевиховання такої людини, є тенденція «виросувати» солістів зі звичайних хористів, а не шукати до складу тих, хто вже це амплу опанував.

«Імпровізатор». Цікаве амплу, яке трапляється нечасто. Такі люди знаходяться дещо у своєму вимірі. Як правило, вони талановиті, цікаві і креативні. Саме від них хор може отримати гарні аранжування, ідеї та ін. Одна суттєва вада імпровізатора – це майже повна його некерованість. Ані нав'язати йому певний порядок дій, ані передбачити, що від нього зараз можна чекати, майже неможливо. До того ж, дисциплінарні міри не мають на нього особливого впливу, адже ступінь його обдарованості дає йому підстави сподіватися на поблажливе ставлення.

Тепер, коли функціональні ролі співаків визначені, важливо визначити, як вони взаємодіють в структурі колективу, і якою повинна бути розстановка творчих сил. З тембрових позицій формування співацького колективу подібне до постановки світла для художньої фотографії. Є три основні групи світла: світло, що малює, світло, що заповнює, та контрове світло. Приблизно так формується і звучання хору. Є три функціональні групи голосів: голоси, що «малюють», тобто надають звучанню конкретного яскравого тембрового забарвлення, голоси, що «заповнюють» це звучання, надаючи йому масу, об'єм, значну амплітуду динамічних можливостей та ін., і «контрові» голоси, які за

потребою відтіняють основні тембри хору. Остання група формується за бажанням регента і може бути відсутня. Найважливішою є друга група голосів, назовемо їх **основними**. Вони забезпечують базову функціональність хору, навіть якщо не надають йому яскравого тембрового забарвлення, яке у богослужбовому сенсі є другорядним. Голоси, що визначають основний тембр хору, сприяють його виокремленню на слух, надають конкретних рис його тембровому «обличчю», тому назовемо їх **ідентифікуючими**. Зазначимо, що дані визначення є робочими.

З таблиці 3.2. видно, що для збереження повноцінної макроструктури хору у вигляді необхідних функціональних груп, необхідно забезпечити присутність в хорі виконавців певних функціональних ролей. Таке моделювання колективу дозволяє сформувати його найефективнішу структуру.

Таблиця 3.2. Функціональні групи хорових голосів та функціональні ролі співаків

функціональні групи голосів	функціональні ролі
основні	диспетчери, універсали, базові півчі
ідентифікуючі	тембральні півчі, солісти, імпровізатор
допоміжні	<i>ситуативно</i>

Чим меншим є колектив, тим ретельнішим має бути підбір півчих, і тим більше уваги варто приділити забезпеченню основної функції.

Серед основних голосів, звичайно, найбільшим попитом для невеликих колективів користуються диспетчери та універсали – саме завдяки їх поліфункціональності. Звичайно, краще прийняти в хор

людину, яка хоч і не має великого голосу, але може при необхідності «кочувати» з партії в партію без шкоди для свого голосу та якості звучання хору. Серед ідентифікуючих голосів в першу чергу необхідно забезпечити присутність тембральних співаків. Наявність солістів не є обов'язковою. І взагалі, оскільки вся ідентифікуюча функціональна група є менш важливою, ніж основна, при наборі маленького складу її можна не комплектувати.

Трапляються півчі, які за своїми професійними якостями можуть відповідати вимогам кількох функцій. Наприклад, соліст з певним талантом та досвідом може виконувати і функції диспетчера, і функції універсала, майже завжди може виконувати функції тембрального співака, але навпаки буває не завжди. Тому навіть запропонована методика визначення та моделювання функціональної структури хорового колективу залишає багато простору для керівної творчості регента.

Виявлена функціональна структура хорового колективу значно ускладнює сприймання процесу його комплектування та безпосередньо вокально-хорової роботи. Проте ефективність її правильного моделювання себе виправдовує на практиці. Чітке розуміння завдань кожного співака у малому хоровому складі, яким є церковний хор, значно підвищує не лише якість хорового колективу, але й його «робочу стійкість» до таких факторів нестабільності хору як відвідуваність, досвідченість, а також до складностей богослужбових умов.

Використання вищевикладеної системи не є панацеєю, але у піддослідних колективах цілком себе виправдовує, отже у таблиці 3.3. на стор. 155 надані орієнтовні рекомендації комплектування функціональної структури церковного хору різного кількісного 4-голосного складу (жирним шрифтом виділені мінімально обов'язкові функціональні одиниці).

Таблиця 3.3. Рекомендовані моделі функціональної структури церковного хору залежно від складу

	4 півчих	8 півчих	12 півчих	16 півчих	20 півчих
основна група	диспетчери універсали	4 базових співака (по одному в партії), 1 універсал (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), 1 диспетчер	4 базових співака (по одному в партії), 2 універсали (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), 1 диспетчер	6 базових співаків (по два в верхній та нижній партії), 2 універсали (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), 2 диспетчери	8 базових співаків (по два в партії), 2 універсали (на межах двох верхніх та двох нижніх партій), 2 диспетчери
ідентифікуюча		2 тембрових (у верхній та нижній партії)	4 тембрових (по одному в партії), 1 соліст	4 тембрових (по одному в партії), 2 соліста	4 тембрових (по одному в партії), 4 соліста

Висновки до розділу 3.

Спроби чітко встановити класифікаційні ознаки, за якими можливо розрізнити ті чи інші типи церковних хорів, натикаються на реалії живої практики. Визначення типології церковно-хорових колективів виявляється досить складним в силу великої кількості факторів, що впливають на структуру, специфіку та функції колективу. Серед таких

факторів: *геополітичне розташування країни служіння; кількісний та якісний стан православної громади; тип духовного закладу, при якому служить хор; міське, сільське або столичне розташування місця служіння; національний статус хору (корінне населення, емігранти, нацменшини) та ін.* Проте **найточнішим класифікаційним фактором є стан духовності колективу**, який об'єктивується через низку маркерів колективної поведінки та характер провідної мотивації.

Специфіка організації роботи у церковно-хоровому колективі зумовлена особливостями тижневого *розкладу роботи, безперервністю творчо-виконавського процесу під час богослужіння, високим відсотком контингенту півчих, зайнятих на інших посадах у світських закладах, а також відсутністю регламентованої дисциплінарної системи заохочень та покарань.*

У церковному хорі виокремлюються певні **функціональні ролі півчих**, такі як «лідер», «контр-лідер», «диспетчер», «універсал», «соліст», «імпровізатор», а також базові й тембральні типи. Розуміння регентом важливості такої функціональної класифікації дозволяє ефективно комплектувати склад колективу та підтримувати його максимально ефективну діяльність.

РОЗДІЛ 4

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА РЕГЕНТСЬКОЇ РОБОТИ З ЦЕРКОВНИМ ХОРОМ

4.1. Регентська репертуарна політика

Балансування сучасної православної церковно-хорової культури на межі духовного і секулярного не є новиною. Проте комплексне охоплення православної культури світу показує, що така ситуація фактично існує лише у культурі східних слов'ян. Ситуація конкурування світського і духовного склалася тут ще у XVIII ст., досягла максимальної гостроти на межі XIX - XX ст. і зараз знаходиться у стадії стабілізації. Певним культурним явищам властиві подібні коливання, коли захоплення чимось новим майже витісняє звичне, і лише з часом цей перегин компенсується, амплітуда вирівнюється і встановлюється неактивна перевага того чи іншого підходу, напряму, стилю, мистецької школи тощо.

Репертуар сучасних хорів у східнослов'янській культурі важко охарактеризувати у загальному вигляді. Він позбувся явної тенденційності й являє собою «єдність у різноманітності». Проте є підстави вважати, що такий стан не існуватиме у довгостроковій перспективі, він є перехідним. Як і до чого відбуватиметься цей перехід поки що сказати важко, але аналіз сучасного стану репертуарної політики церковних хорів може надати інформацію про існуючі тенденції та потенційні художні процеси в церковно-хоровій практиці. Водночас репертуарний статус церковних хорів інших держав є стабільним і така відмінність дозволяє зробити спробу конкретизації детермінованості тих процесів, що відбуваються.

На думку С. Хватової, порушення принципу наслідування традицій, що було властиве умовам існування Церкви в радянські часи

богоборства, після зняття заборон призвело до різкого накопичування різноманітного стилістичного репертуару в богослужбовій практиці: від стародавніх монодійних розпівів до авторської музичної творчості регентів. Нею був досліджений склад богослужінь храмів Півдня Росії. Виявлено, що «спів «на глас» виконують хори усіх опитаних регентів, а саме 212. Найбільш популярними є київський та московський розпиви, які мають в репертуарі 87,73% хорів (186), на відміну від знаменного, який виконується лише в одному храмі (0,4%). Візантійський розпів використовується 5,66% хорами (12). Авторську музику композиторів XIX ст. виконують 90,09% храмів (191), композиторів XVIII ст. – 87,73% (186). Твори композиторів московської та петербурзької школи XX ст. виконують 75,47% (160) та 76, 41% (162) храмів відповідно» [378, с. 158].

Аналогічні результати показало опитування регентів, проведене у межах даного дослідження. Найпоширенішими обіходними розспівами є київський та московський – біля 90%. У деяких хорах використовуються знаменний (1%) та візантійський (4%). Авторську музику виконують біля 90%, при цьому певна перевага надається творам XVIII-XIX ст.

Серед змін в структурі богослужіння вчена зазначає негативні та позитивні явища. Так до першої групи вона відносить загальну тенденцію до скорочення часу богослужіння та прискорення його темпу за рахунок зміни стилістичних особливостей співу; поступове скорочення співацької частини й мелізматичного співу та збереження символічної суті богослужіння в силабічному співі через зв'язок слова і гласу; у використанні літургічного багатоголосся; в усному засвоєнні авторських творів серед лівих хорів. До позитивних змін можна віднести намагання відновити спів на глас та подобни. Головною ознакою цього процесу є відтворення за зразком та фіксація, на відміну від усного засвоєння.

Богослужіння в різних храмах відрізняється стилістикою, репертуаром, а також кількістю текстів, що читаються та співаються.

Загалом, богослужбовий спів переживає зміну домінантної функціональної ознаки з богослужбової до естетичної. На початку 2000-х років почалося повернення до статутного співання, до його відповідності молитовному улаштуванню богослужіння. Але перевага надається авторським творам класичного та романтичного спрямування. Музика композиторів ХХІ ст. починає входити до складу репертуару церковних хорів (29% з числа авторських творів).

Проблема формування репертуару церковних хорів для практиків є щоденною і має багато аспектів. У теорії така специфічна сфера регентської діяльності як вибір хорових творів для богослужбового виконання, переважно, зводиться до дискусії щодо антиномії «розспів vs партес» (у широкому розумінні) та спроб визначити критерії поняття «церковність» стосовно авторської духовної музики. Але якщо спробувати оцінити ситуацію в культурологічному та методологічному ракурсі, репертуарна тема в православній Церкві є ширшою за подібні аспекти.

Якщо дослідити специфіку репертуару церковних православних хорів у різних країнах в контексті історичних процесів, стає очевидним, що певна репертуарна альтернатива взагалі можлива лише там, де в силу тих чи інших причин співпали два фактори: знищення або послаблення існуючої церковно-співацької традиції та наявність іншої розвинутої сфери хорової культури. Їх одночасне або послідовне конкурування створює ситуацію, коли міцніша традиція витісняє слабшу або відновлює зниклу традицію доступними способами і не завжди у первісному вигляді. Такі ситуації виникають при зміні культурної парадигми у державі, а також у зв'язку з політичними та економічними процесами. Наприклад, монголо-татарська навала на Русі значною мірою фізично знищила не лише храми та співацькі книги, але й самих носіїв традиції давніх розспівів. Аналогічний ефект мала політика імператриці

Катерини II щодо монастирів, коли за три роки секуляризаційної реформи їх кількість зменшилася майже втричі. Впливають на стан церковно-співацької традиції і зміни державних кордонів. Отже, одним з факторів формування церковного репертуару є геополітичний стан конкретної місцевості.

Компаративне порівняння розвитку хорового мистецтва в різних країнах у загальному вигляді демонструє паралельність певних процесів. Наприклад, одноголосні церковні співи східної (візантійської) та західної (латинської) традицій мали схожі характеристики: невеликий звуковисотний обсяг, плавність інтонації та ін. Фізіологи слуху дотримуються думки, що спектр частот, які розрізняє людина, змінювався з часом у бік розширення, а оскільки слухові уявлення щільно пов'язані з кінестетичним аналізатором та орієнтацією у тривимірному просторі, виникнення дво-, а потім і багатоголосся було пов'язане з пошуком нових слухових вражень. Ці процеси, започатковані в слуховій природі людини, проходили аналогічно незалежно від географічного положення країни, також впливаючи на систему співу, у тому числі богослужбового.

Репертуар сучасних церковних хорів поділяється за функціональними категоріями як *концертний* та *богослужбовий*. Церковне мистецтво нашого часу є широко доступною і духовно значущою галуззю вітчизняної культури: проводяться численні фестивалі православної музики, відроджується концертна практика, здійснюються записи аудіо- та відеоматеріалів, як тематичних (присвячених церковним святам або подіям), так і авторських (композиторські цикли або збірники) та ін.

Концертний репертуар у цьому сенсі є категорією майже вільною від суттєвих обмежень, у той час як богослужбовий репертуар є, за визначенням Ю. Карпова, *регламентованим* [182, с. 115]. Таке

визначення є цілком правомірним, адже канонічним церковний спів назвати неможна через відсутність відповідних канонів.

Ю. Карпов визначає, що підбір репертуару сучасними регентами характеризується «*спонтанністю та еkleктизмом*» [182, с. 106]. Перше твердження він аргументує тим, що безпосередньо склад кожної служби залежить від багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів, які в сукупності складають досить неконтрольовану ситуацію. Об'єктивними факторами він визнає склад хору під час конкретного богослужіння, суб'єктивними музичні уподобання регента, його психофізіологічний і емоційний стан, а також побажання півчих і священнослужителів. З такою оцінкою вибору творів для виконання за богослужінням неможна повністю погодитися, адже спочатку варто відокремити репертуар взагалі від репертуару ситуативного.

Якщо розглянути кліросну ситуацію в різних країнах, стане ясно, що церковно-співацький склад – явище дуже нестабільне. Як правило, півчі мають іншу основну роботу, незалежно від того, отримують чи не отримують вони фінансову винагороду за спів у храмі. Найскладніша ситуація в Західній Європі, Китаї та США – в православних храмах там співають лише волонтери, отже досягти більш-менш регулярної відвідуваності дуже складно, особливо у робочі дні.

Професіонали, які співають на кліросі (переважно в Росії, Україні, Білорусі, Молдові, Грузії та ін.), також є складним контингентом – вони зайняті за місцями основної роботи, якими, як правило, є різні музичні заклади. Розклад театрів та філармоній орієнтований на проведення концертів та вистав у вихідні дні, отже регулярно виникають проблеми з відвідуванням півчими недільної Всенічної (у суботу ввечері).

Не набагато стабільнішим є і склад приходських любительських хорів, який складають переважно пенсіонери та школярі: перші часто відсутні за станом здоров'я, другі не відвідують служби у робочі дні.

Здавалось би, що хоча б монастирські хори мають бути дещо стабільнішими за складом – але й тут ситуація не краща. Монахи мають багато різних послухів – як молитовних, так і господарчих – заради яких вони періодично залишають кліросне служіння.

Але, незважаючи на таку ситуацію *системної нестабільності богослужбового складу*, вона для регента є *прогнозованою*. По-перше, кожний керівник церковного хору при наборі півчих враховує їх основну зайнятість та можливості відвідування служб та репетицій. По-друге, досвідчений регент навчає півчих заздалегідь інформувати про очікувану відсутність: вистави, концерти, гастролі, творчі заходи та ін. за місцем основної роботи. Таким чином, регент приблизно уявляє собі як амплітуду коливань кількісно-якісного складу колективу, так і конкретно-ситуативний склад на найближчій службі, тому має можливість вжити відповідні дії щодо вибору репертуару у зовсім не спонтанному режимі.

Варто зазначити, що *для церковних хорів, які практикують давні розспіви, кількість клірошан майже не має впливу на репертуар*. Одноголосна структура дозволяє співати її і великим, і маленьким складом, і, навіть, у повній співацькій самотності. Кількість співаків, звичайно, впливає на якість звучання – його гучність, темброве забарвлення, можливості використання ланцюгового дихання (і, як наслідок, неспішних темпів, тривалих фраз) та ін. Але репертуар від цього не змінюється або змінюється незначною мірою (наприклад, шляхом «вилучення» ісону).

У багатоголосних хорах досвідчений регент, як правило, *має різні «комплекти» репертуару*, як за складністю, так і за характером. Особливо це стосується незмінних піснеспівів, оскільки змінні і так мають досить просту фактуру, яку можна виконувати квіртетом, а при необхідності, і меншим складом, щоправда, вже з певними втратами для

гармонії. У маленьких колективах на подібні випадки регент може тримати одноголосні варіанти стихир, тропарів та ін.

Крім того, кількісно невеликі хори вважають за краще у своєму складі тримати так званих «універсалів» – співаків, які за своїми вокальними можливостями, а також завдяки наявному досвіду та/або гарним навичкам читання з листа, в змозі переходити з партії в партію. Наявність таких хористів майже завжди вирішує ситуативні проблеми складу колективу, зберігаючи у недоторканості репертуар.

Всупереч думці Ю. Карпова, більшість регентів формує репертуар дуже ретельно. Про це свідчить не лише досвід спілкування з керівниками церковних хорів, але й характер спілкування на нотних Інтернет-ресурсах. Як правило, регенти шукають не взагалі якийсь-то репертуар (хоча буває і таке), а цілком конкретні твори конкретних традицій, авторів, розпівів. Інше питання, що через вищеназвані проблеми зі складом хористів, регенти вимушені шукати певні компроміси: наприклад, мати в репертуарі дві версії одного и того ж твору для різного складу (чоловічій та мішаний на випадок недостатності чоловічого складу), або гармонізації з різним рівнем складності фактури.

Таким чином, богослужбовий репертуар церковного хору можна характеризувати як *лабільний* та *компромісний*. Лабільний по причині нестабільності складу, компромісний – тому, що регенту постійно доводиться шукати баланс між бажаним та можливим.

Серед основних критеріїв, за якими регенти обирають репертуар, без розстановки пріоритетів можна визначити такі:

- відповідність можливостям хору;
- благословення священства, що служить у даному храмі;
- темпова відповідність піснеспівів священнодійству (у тих випадках, коли це важливо);
- особисті стильові прихильності регента;

- побажання хористів.

Визначені п'ять критеріїв знаходяться у певній взаємодії. *Можливості хору* обмежують спектр творів, які з більшим чи меншим успіхом можуть бути ним виконані. Але це не є абсолютною категорією, адже ступінь успішності – тобто якість виконання – неможливо точно виміряти. Що для одного регента буде досить непоганим результатом, для іншого – ганьба і профнепридатність. Однозначно критерій відповідності репертуару можливостям колективу працює лише в одному – в фізичній неможливості виконання твору. В інших випадках регент може враховувати цей фактор з більшою чи меншою ретельністю у прямій залежності від очікуваного художнього результату та рівня його професійної якості.

Благословення священства, що служить в храмі, може бути дуже жорстким фактором формування репертуару, а може бути і зовсім відсутнім, якщо священник або цілком довіряє регенту, або не надає стилю та якості співу за богослужінням особливої уваги. Варто зазначити, що досить часто священник є виразником уподобань прихожан, які у випадку зміни стилістики співу, можуть «проголосувати ногами», тобто змінити храм. Ті, кому важливо відвідувати саме цей храм і саме цього священника, намагатимуться впливати на ситуацію, у тому числі і через настоятеля. Тому досвідченим регентам відома методика «виховання» слухача шляхом поступової зміни репертуару в потрібну стильову сферу.

Темпова відповідність творів, які безпосередньо зв'язані зі священнодійством є також досить жорсткою умовою, яка, тим не менше, долається еластичністю певних елементів: богослужбовим «дозволом» на зміни темпу, повтори структурних елементів (наприклад, у «Херувимській») та ін. Звісно, такі прийоми доступні регенту лише в певних межах, але їх наявність частково зменшує жорсткість цього

критерію при виборі репертуару. Скоріш, він увійде в дію при виборі темпу піснеспіву, а не самого піснеспіву як такого.

Особисті прихильності регента ніби мало чого варті на фоні благословення священства або можливостей хору. При цьому саме цей критерій є визначним. Якщо стильові «симпатії» регента суттєво розрізняються з баченням богослужбового співу священником храму, такий регент має визначитись зі своєю позицією: або свідомо прийняти репертуарні умови, які йому пропонують, або обрати інший храм. Як показує практика, можливі обидва варіанти.

Побажання хористів (або їх зацікавленість репертуаром), на перший погляд, не створюють враження критичного фактору, але насправді можуть стати причиною звільнення півного. Ймовірність такого результату підвищують такі фактори як: високий професійний рівень хориста, слабка матеріальна зацікавленість, естетична провідна мотивація його співу в хорі. Але навіть якщо до крайніх ситуацій не дійде, постійне незадоволення учасників колективу обов'язково негативно позначиться на спільному творчому процесі.

Крім визначених критеріїв вибору репертуару Ю. Карпов також визначає *емоційно-чуттєву єдність піснеспівів, специфічність психологічного стану аудиторії та репертуарні традиції* [182, с. 118]. Останні, як правило, детерміновані побажаннями священства та регента, отже є наслідком, а не причиною. Специфічність психологічного стану слухачів – тема, яка заслуговує на окреме дослідження. Проте у загальному сенсі можна сказати, що ця категорія не може розглядатися як універсальна. Психологічний стан аудиторії церковного хору є дуже неоднорідним, його врахування вимагає докладних знань щодо даного предмету, тому регент не може володіти подібною інформацією, і, тим більше, використовувати її у якості критерію для вибору репертуару. Що

стосується емоційно-чуттєвої єдності піснеспівів, то цей критерій вибору репертуару є дискусійним.

Питання *емоційно-чуттєвої єдності* перекликаються з питаннями визначеного Ю. Карповим «еклектизму», зумовленого виконанням у межах одного богослужіння творів композиторів різних шкіл або обіходу різних традицій. На думку дослідника, стильова та емоційна єдність – необхідна властивість музичної побудови богослужіння. З цим твердженням важко цілком погодитися. Богослужіння – дія досить тривала (у середньому від 2 до 4 годин). Перебувати весь цей час в одній емоційній або стильовій сфері досить важко не лише півчим, але й слухачам.

Сучасне богослужіння (і не лише сучасне) є квінтесенцією викладення певних Старозавітних та Євангельських подій. Якщо звернутися до богослужбових текстів без урахування музичної складової піснеспівів, стане ясно, що всі вони мають різний характер, різне спрямування, різні ідеї та почуття у своїй основі. Традиційно у церковній практиці вирізняють і жанри піснеспівів за їх молитовним призначенням: хвалітні, покайні, молебні, а також – умовно – оповідальні, які не містять молитви як такої, а зображують певні події та надають їм богословського осмислення (наприклад, екзапостіларій Пасхи «Плотію уснув»). Таким чином перші три типи текстів мають різний, майже контрастний, характер, а характер текстів четвертого типу визначається подіями, яким він присвячений.

Всі ці типи піснеспівів присутні в одному богослужінні. Якщо їх музична складова досить точно виражає зміст тексту, піснеспіви також мають різний характер та викликають у присутніх різні почуття. Привести все це розмаїття до спільного знаменника можна, лише нівелюючи зміст піснеспівів, що не є завданням хору.

Таким чином, запропонована єдність емоційно-почуттєвої сфери виявляється досить сумнівним критерієм вибору репертуару, замість якого більшість регентів використовує інший – критерій *текстово-музичної єдності у кожному піснеспіві*. Але тут постає інша проблема – «амплітуда» музично-емоційного вираження текстового змісту не завжди є прийнятною для богослужіння. Певні твори, які досить точно виражають зміст текстів, виражають його занадто експресивно, що у поняттях духовного життя класифікується як «пристрасть» і має негативне звучання. У системі православного світогляду існує альтернативне поняття «ревність» (церковнослов. «истовость»). «Ревний» належний, істинний, чинний, урочистий; той, що виконується з великим завзяттям і вкрай ретельно. Натомість пристрасть трактується як звичний гріховний, протиприродний рух душі, який полягає в її захопленні чимось замість Бога. Отже, не емоційно-чуттєвої однотипності потрібно дотримуватися у богослужбовому репертуарі, а *однотипності вираження емоцій*, яка полягає у відмові від пристрасності на користь ревності та загальній художній стриманості.

«Церковний спів виховує молитовне почуття, тому регент [...] повинен досить зріло і всебічно обмірковувати, чи відповідає характер тексту його музичному вираженню; чи задовольняє даний твір вимогам музичної грамоти і смаку, і чи церковним він є за стилем» [196, с. 24].

Стильова єдність, звичайно, є критерієм вибору піснеспівів, які складають репертуар конкретної служби, але лише частково, у загальних рисах. Люди, які стоять в храмі, навряд чи мають достатній досвід та знання для того, щоб упізнати автора того чи іншого твору, або визначити його стильову специфіку, якщо вона не є вкрай яскравою і не відрізняється радикально від решти піснеспівів. Як правило, контрасти добре відчужаються, коли відрізняється:

- походження творів (давні розспіви, монастирські обіходні традиції, авторська творчість);
- тип фактури творів (монодія, гетерофонія, гармонічна фактура, поліфонія);
- національна мелодика;
- стильовий напрям, до якого належить творчість композитора (маються на увазі великі стильові напрями – бароко, класицизм, романтизм, сентименталізм та ін.), зокрема, інтонаційна та ладо-гармонічна специфіка музичного матеріалу.

Проте, ретельно продумане використання творів різного стилю в межах однієї служби може не викликати суперечностей. Зміна стилю може акцентувати увагу на певних текстах, підкреслювати їх характер, тобто висновки про дотримання або недотримання певної естетичної єдності богослужіння та її результат можна зробити лише на основі конкретного аналізу конкретної послідовності творів. Наприклад, якщо на службах Великого Покаянного канону Андрія Критського канон виконано в обіходній чотириголосній гармонізації, а кондак «Душе моя» – у одноголосному або двоголосному викладенні знаменного розспіву, навряд чи це викликає якійсь інший ефект, крім акцентування уваги на цьому пісенспіві взагалі та його суворому покаянному змісті зокрема.

О. Урванцева вважає, що за стильовою ознакою духовно-концертну музику можна диференціювати на кілька різновидів різних рівнів, серед яких історичний (партесний, класичний, романтичний тощо); національний; регіональний; індивідуально-авторський; стиль твору-моделі (щодо сучасної музики, створеної за сталими моделями авторів минулого) [371, с. 6]. Якщо користуватися її типологією, можна зазначити, що стильова «різнобарвність» суттєво відчувається у перших двох типах (історичному та національному) і несуттєво – у регіональному та індивідуально-авторському.

С. Хватова наводить результати аналізу виданих в останні двадцять років в Росії богослужбових творів та визначає два періоди у церковно-композиторській практиці.

Кінець ХХ ст. – це час значного збільшення числа церковних композиторів, наповнення церковних бібліотек різноманітним за стилістикою та якістю нотним матеріалом, час «проб і помилок», збільшення кількості сучасної авторської музики для ансамблів і хорів, звернення до різних богослужбових текстів – від щоденних до самих рідкісних.

Початок ХХІ ст. – час посиленої роботи над якістю звучання в церковних хорах, роз'яснювальна робота з регентами, організація Інтернет-ресурсів, що мають дидактичну спрямованість, відновлення процедури «грифування нот», рекомендованих до виконання – все це дало свої плоди: у церковних хорах почали ретельніше ставитися до обрання репертуару і обережно поводити себе в творчих експериментах; різко зменшилася кількість авторів, що пишуть для кліросу, виділилася група найбільш виконуваних композиторів, видаються і перевидаються ноти творів, які отримали визнання в регентському середовищі.

Важливим є той факт, що богослужбові піснеспіви входять до репертуару усіх без виключення світських хорових колективів. Згідно дослідженню С. Хватової, на Півдні Росії авторські богослужбові твори на канонічні тексти й духовні концерти складають від 76% до 86% хорового репертуару, обробки давньоруських розпівів 6-8% [378, с. 150].

Нині репертуар церковних хорів характеризується великою амплітудою залучення авторської музики – від майстрів ХVІІІ ст. до сучасних композиторів. Не вдаючись до традиційної полеміки між прихильниками давніх розпівів та авторських піснеспівів, зазначимо, що в останні роки визначається тенденція до незначного, але стабільного зниження відсотку суто авторських піснеспівів на користь гармонізацій

та обробок традиційних розспівів (у тому числі, сучасних), а також авторських стилізацій історичних типів церковного співу: монодії, співу з ісоном, гетерофонії та ін. Це свідчить про зміну репертуарної парадигми, яка на східнослов'янських теренах довгий час була спрямована на масове залучення композиторської спадщини «італійського» походження.

Цікаво, що проблема «протидії» композиторської творчості та розспіву фактично не стосується таких країн як Греція, Ліван, Грузія, Болгарія, Румунія та ін. – тут переважно використовуються давні традиції з певними авторськими незначними обробками. Дещо специфічна ситуація склалася в Сербії, яка нині має цілих три основні традиції – візантійську, руську XVIII – поч. XX ст. та обіход Стефана Мокраняца. Країни Західної Європи – такі як Польща, Франція, Швеція, Німеччина, Австрія та ін., в яких існує православна діаспора, переважно успадкували традиції російських емігрантів з композиторським репертуаром XIX - XX ст. та російським обходом. В Канаді та США переважно ситуація така сама: максимально розвинуті хори співають російсько-українську духовну класику, хори середнього рівня – три-, чотириголосний обіход, подекуди використовуються одноголосні розспіви, але не з ідейних міркувань, а за відсутності хорового складу, який може співати багатоголосно.

Концертний репертуар хорів у багатьох країнах є контрастнішим за богослужбовий, по-перше через відсутність жорстких регламентів (подекуди церковною владою забороняється виконання в концертах піснеспівів Євхаристичного канону, Херувимських, а також головних молитов), по-друге, через наявність інших завдань – зокрема, естетичних та просвітницьких, які спонукають хори шукати новий, нетрадиційний, яскравий, свіжий та неповторний репертуар, а це, у свою чергу, створює сприятливі умови для розвитку паралітургічної композиторської творчості.

4.2. Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності

Дослідження багатьох аспектів диригентської майстерності дозволяють переглянути й удосконалити деякі звичні підходи як до тих чи інших компонентів регентської діяльності, так і до академічних норм їх викладання. Найважливішим серед таких аспектів є *хормейстерський слух*, який, як доводиться нижче, слід виокремлювати як різновид музичного слуху.

Становлення творчої особистості регента зумовлюється багатьма чинниками. По-перше, воно є неможливим без наявності певних здібностей, по-друге – за рідкісним винятком, – не може відбуватися поза системою спеціалізованого навчання.

Слід зазначити, що вітчизняна професійна хормейстерська освіта виникла в церковному середовищі й певний час розвивалася завдяки діяльності педагогів-регентів, більшість з яких паралельно працювали у світських навчальних закладах.

Відомо, що з позицій інтонаційності музичні інструменти поділяються на темперовані й такі, що мають природний лад. Більшість сучасних інструментів звучать у темперованому звукоряді. Але, наприклад, мідні духові інструменти грають тільки в природному звукоряді і ніяк інакше. А ось струнні інструменти можуть грати і в натуральній гамі, і в темперованій, і в системі Піфагора, і взагалі у будь-якій системі. Зрозуміло, що вимоги до слухових обдарувань та навичок різних інструменталістів також будуть різними.

Кожний музичний звук містить у собі основний тон та велику кількість *обертонів*. Обертоні називається будь-яка власна частота, вища за першу. Обертони, частоти яких відносяться до частоти основного тону як цілі числа, називаються *гармоніками* (при цьому основний тон є першою гармонікою). Якщо звук надає чіткого відчуття висоти тону, то він містить у своєму спектрі лише гармоніки, тобто є періодичним (адже

лише періодичні сигнали дають відчуття висоти тону) [4]. Основний тон сприймається як звуковисотна характеристика звуку, а набір гармонік визначають його тембр. Питання тембрового слуху є досить складними. Їх розглядали такі дослідники, як І. Алдошина [4], О. Передерій [289], В. Рижков [337].

Розмаїття праць з питань музичного слуху створює враження, що ця проблематика докладно вивчена і нічого нового сказати неможливо. Утім це не відповідає стану речей, оскільки до цього часу так і не надано вичерпної відповіді на запитання, *чим саме відрізняється слух музикантів різних спеціальностей, зокрема, яку специфіку має хормейстерський слух.*

Церковний хор – хор, який, передусім, співає *a capella*. Звичайно, якщо розглядати всі можливі різновиди концертної діяльності таких колективів, то серед них трапляються і твори з інструментальним супроводом, і виконання під так званий «мінус», але переважно співацька практика таких хорів відбувається у межах богослужбового співу, тобто співу без будь-якої звуковисотної підтримки. Ця, на перший погляд, очевидна позиція має глибокі професійні наслідки.

Спів без супроводу потребує не лише певних навичок, але, як виявилось, і певних обдарувань. Передусім це стосується саме регента (втім, те саме можна сказати про діяльність будь-якого керівника хору *a capella*). Перш, ніж визначати ці особливості, необхідно зрозуміти природу хорового акапельного інтонування.

Голос людини, як і струнні інструменти, має зонний лад, тобто інтонування голосом кожного звука можливе як у точці температури, так і в межах його звукової зони – з тенденцією до підвищення або зниження. Зона, як свідчитиме подальший матеріал, обмежена так званою критичною смугою, в разі перетинання якої звук вже відчувається як інша звуковисотна позиція.

Дослідники хорової акустики вже кілька десятиліть обговорюють певні особливості, визначені ними в процесі спектрального аналізу звучання співацьких голосів. Зазначимо, що ці дослідження здійснені з використанням апаратних методів, тому є досить точними і можуть бути перевірені.

Ансамбль і лад хору є основою хорового унісону. Для підтримки у належному стані ансамблю та строю диригентові необхідно розуміти, що обидва компоненти хорової звучності залежать від багатьох факторів: колективних емоцій під час виконання, розуміння кожним хористом інтонації як системи висловів, відчуття хористами розгортання музичного часопростору та ін. «Якщо хоча б один співак у хорі не зможе перейнятися розвитком художнього образу, то звуковисотність його голосу порушить лад хору, а тембр зруйнує його ансамбль» [205].

І. Алдошина у своїх працях зазначає, що для простих звуків визначення висоти залежить від частоти сигналу, його інтенсивності та тривалості. Визначення висоти складних звуків залежить від здатності слухового апарату людини виокремлювати й аналізувати частотні співвідношення між його гармоніками [4]. Крім того, музичне сприймання містить і звуковисотні, і тембральні складові музичного звука.

Дослідження звука здійснюються спеціальними акустичними приладами *спектроаналізаторами*. Згідно з дослідженнями Л. Кузнецова [205], вивчення голосу відбувається трьома видами спектрограм: *огинаючі спектри*, *моментальний спектр* та *сонограма*. Науковець конкретизує, що аналіз за огинаючими спектра використовується для вивчення формантного складу голосового тембру, який є подібним до слухового сприймання. Аналіз тембру за допомогою моментальних спектрів надає уявлення про обертонову будову тембру. Аналіз голосу за сонограмою, зберігаючи переваги моментального спектра, дозволяє

динамічно досліджувати амплітудні і частотні зміни спектральних складових протягом тривалих відрізків звучання. Усі три типи аналізу спектра можна використовувати в процесі дослідження хорової виразності.

У дослідженнях тембру також був застосований спектральний аналіз за огинаючими для аналізу емоційно забарвлених співочих голосів. Ці експерименти засвідчили, що макроформантна будова спектра співочого голосу і, особливо, частотне розташування високої співочої форманти залежать від емоції, яку відчуває виконавець.

Тембр хору – одна з головних його професійних характеристик, проте об'єктивні параметри тембру – найменше вивчена сфера хорознавства. При цьому акустика має у своєму розпорядженні достатньо даних, щоб перевернути уявлення хоровиків про можливості тембрового ансамблю.

Музична акустика розглядає поняття «тембр» як суб'єктивну характеристику, завдяки якій звуки однієї і тієї самої висоти й інтенсивності можна відрізнити один від одного. Основними об'єктивними параметрами, що визначають оцінку тембру музикантами, є спектр і характер перехідного процесу основного тону й обертонів. Крім основних параметрів звука, які характеризують його тембр, є декілька додаткових. До них належать: реверберація, вібрато, унісон (фізичний або фізіологічний), негармонійність обертонів, биття та ін. [205]. Отже, тембр характеризується основними, спектральними, та додатковими акустичними параметрами.

Варто зауважити, що апаратні дослідження ансамблю та строю хору досить непопулярні. Тим вище їх значимість. Наприклад, Л. Кузнецов посилається на результати експериментів, котрі виявили, що хоровий унісон може вибудовуватися співаками з точністю в 1 герц, і ці відомості є маловідомими. Проте широковідомими стали дані досліджень які

довели, що хоровий унісон повноцінно сприймається слухом навіть якщо має широку зону частот, а також твердження про те, що спектр унісону великого хору є «шумоподібним».

У сучасній науці прийнято розрізняти два типи унісонів: фізичний і фізіологічний. «Під фізичним розуміють точний збіг двох або декількох звуків, під фізіологічним – положення двох або декількох звуків в одній звуковисотній зоні. І фізичний, і фізіологічний унісони сприймаються як один звук певної висоти» [205].

Фізіологічний унісон, яким є унісон хорової партії, має свої відмінності від унісону фізичного. Л. Кузнецов указує, що під час слухового сприймання фізіологічний унісон порівняно з фізичним має приємніше темброве забарвлення і супроводжується биттям

Це досить цікавий для хормейстерів висновок, адже абсолютна звуковисотна чистота, яка постулюється в якості професійного критерію, виявляється, не є вкрай необхідним надбанням. Аналіз звучання різних хорів дійсно доводить, що ідеально чисте інтонування хору (не соліста!), як правило, супроводжується появою тембра, який можна охарактеризувати як вихолощений, рівний, невиразний, а рух музичного розвитку при цьому майже відсутній. У певних виконавських ситуаціях це доречно, але не завжди.

Музичний рух – категорія, рушійною силою якої є певною мірою недосконалість, яка прагне досконалості, дисонанс, який прагне розв'язатися у консонанс, шорсткість, яка прагне гармонії. І. Алдошина зазначає, що «поняття консонансу та дисонансу можна розглядати з різних позицій, зокрема музично-психологічних: консонанс відчувається як м'яке звучання, що виражає спокій, опору, а дисонанс – як подразнююче, неспокійне, яке є носієм напруження і руху. Чергування консонансів і дисонансів створює гармонійне дихання музики» [19, с. 4].

Консонанси і дисонанси дослідниця пропонує аналізувати і з психоакустичних позицій, тобто розглянути, як впливають на їх сприймання частотні співвідношення між гармоніками музичних звуків.

Кожен музичний тон теоретично містить нескінченну кількість гармонік, проте амплітуди їх зменшуються, і чим вище, тим менш нечутними вони стають. Чим нижчий звук, тим більше гармонік сприймає людина, адже більшість з них буде лежати у діапазоні, доступному людському слуху.

Основний вплив на оцінку висоти тону мають лише перші 7-8 гармонік. Решта з тих, які людина може почути, допомагають визначити висоту та тембр звуків. Поняття чистого хорového звучання та фальші зазвичай пов'язуються саме із унісоном основного тону, але, виявляється, справа не лише у ньому.

Якщо уявити, що один з голосів утримує певну частоту, а інший поступово збільшує висоту тону, то виникає *режим биття*, яке сприймається як пульсація гучності тону із середньою частотою і повільно мінливою амплітудою. Цією властивістю, виникненням виразного биття, користуються для налагодження музичних інструментів. Але важливо, що *биття може виникати як між фундаментальними частотами різних тонів, так і між їхніми гармоніками*. Таким чином, у звучанні хору ми можемо мати справу не лише з порушеннями унісону основного тону, але й порушенням обертонових унісонів.

Психоакустична основа сприймання інтервалів пов'язана з поняттям *критичної смуги* – зони, всередині якої слухові відчуття стрімко змінюються. Ширина критичних смуг з підвищенням частоти збільшується.

Необхідно зазначити, що один і той самий інтервал або акорд сприйматиметься як більш-менш консонантний (дисонантний) залежно від того, в якому місці частотної шкали він перебуває (оскільки ширина

критичної смуги частотно залежна). Як свідчать практика і вищенаведена методика, інтервали, що зменшуються, між високими гармоніками звучать більш дисонантно, ніж інтервали між першими гармоніками.

Важливим фактом, який має бути осмислений у хоровій практиці, є *спроможність людини керувати обертонами звучання свого голосу*. Таким чином, півчий може слідкувати не лише за унісонністю основного тону але й за наявністю чи відсутністю **обертової фальші**, яка виникає у тих випадках, коли основний тон звучить в унісон, а биття виникає між близькими обертонами голосів, створюючи неприємні призвуки у хоровому тембрі, які, тим не менше, не усвідомлюються безпосередньо як фальш. Крім того, варто пам'ятати, що надто близькі частоти здатні зменшувати інтенсивність звучання, тому хор, який співає з обертоновими огріхами, може відчувати слабку звукову «віддачу» у порівнянні з докладеними зусиллями.

Зважаючи на специфіку вокального інтонування та наявні дослідження, які відкривають «фізику» тембрового слуху, слід правильно поставити завдання щодо виховання свідомого ставлення диригентів до розвитку обертонового відчуття музичного звуку. На перший погляд, це завдання є дуже складним, а рівень розвитку слуху до обертонового сприймання майже недосяжним. Проте існує багато людей, які добре чують обертони хорового звучання, не докладаючи до цього надмірних зусиль, а більшість досвідчених музикантів спроможні почути гармоніки завдяки цілеспрямованій концентрації на частотному діапазоні, вищому за той, у якому звучить хор.

Обертоновий звук найпростіше почути в співі чоловічого хору. У цьому разі спектр гармонік, які розташовані в зручному для слуху діапазоні, є більшим, ніж під час співу мішаного або жіночого складу. Найчастіше обертоновий призвук значної гучності розташований на

октаву або дві вище однієї з верхніх партій співаків. Нижні партії також мають обертони, приховані обсягом хорової вертикалі.

Важливим фактором виявлення обертонового слуху є акустика приміщення. Традиційна храмова акустика має певні пріоритети в цьому сенсі, адже вона створена з урахуванням найкращих умов саме для голосу. У такому акустичному приміщенні обертональна «партія» може відчуватися як додатковий спів, ніби хтось підспівує хору. Але вона має дві характерні особливості: биття, що уподібнюється повільному вібрато, та відсутність приголосних. Звук м'яко, майже непомітно, переривається в той час, коли основні партії вимовляють приголосні, від чого «обертонова втора» набуває вокалізованого звучання.

Цікаво: навіть якщо слухач не усвідомлює існування у звучанні хору вираженої обертової втори, її наявність підвищує оцінку якості співу. На цю особливість варто зважати, оскільки вона свідчить про певну природність обертонового слуху для людини.

Відомо, що слух спочатку розвивався як здатність розрізняти розміри та відстань до предметів чи явищ, які утворюють або відбивають звуки. Людина використовувала слухові здібності переважно як інструмент орієнтування. На цьому етапі важливим був саме тембровий, а не інтонаційний слух, оскільки людині важливіше визначити, який матеріал, звір або явище звучить, ніж конкретна висота тону цього звука.

В. Рижков визначає, що здатність людини безпосередньо сприймати й аналізувати якість звуку добре розвинена лише стосовно тембру, який вона сприймає відразу, без посередників, як забарвлення звука або звукового об'єкта. Усі інші якості, й особливо висоту звучання, людина аналізує переважно методом «уявного проспівування», «внутрішнього інтонування». При тому, це справді «проспівування», хоча і беззвучне. Дослідник визначає певну тактику розвитку навичок внутрішнього інтонування: теоретична систематизація звукових об'єктів – формування

асоціативних зв'язків між безпосереднім сприйняттям сонантних об'єктів та їх системним інтонуванням і осмисленням. Оскільки базовою є навичка внутрішнього інтонування, цілком зрозуміла і роль сольфеджування в розвитку музичного слуху. Спів загалом та спів по нотах, зокрема, і є тією основою методу розвитку музичного слуху, якою людство користується вже кілька століть поспіль [337].

Що стосується музичного інтонаційного слуху, то він удосконалювався як з еволюцією мови, так і з появою музичної творчості. Цікаво, наприклад, що виникнення двоголосся в різних частинах світу, не пов'язаних щільними культурними контактами, відбувається майже одночасно, і жодних причин для цього, окрім розвитку гармонічного слуху людини і виникнення потреби в нових слухових естетичних враженнях, вченими не виявлено. Отже, музичний слух розвивається з прогресом музичної творчості, тому питання його вдосконалення потребують регулярної актуалізації, особливо в галузі хорового виконавства.

Крім «хрестоматійних» здібностей музичного слуху, таких як розрізнення висотної, ритмічної та динамічної складових музичного звуку, В. Рижков особливу увагу приділяє іншим характеристикам слуху (точніше, здібностям «внутрішнього уявлення»), таким як:

- інтонаційний аналіз (навичка визначення й аналізу інтонаційного співвідношення звуків);

- аналіз музичного фразування (одночасна здатність дискретного та цілісного сприймання музичної побудови, дискретність сприймання передбачає не лише визначення кількості звуків і конкретного звукового складу фрази, а й цілісне сприймання фраз і подальший аналіз їх ладових властивостей та розвиток слухової музичної пам'яті);

- аналіз співзвуч (визначення кількості звуків у співзвуччі, виокремлення кожного зі звуків за ступенем складності, визначення найуживаніших співзвуч за їх сонантністю);

- слухова пам'ять, яка через внутрішнє інтонування пов'язана з «пам'яттю голосових зв'язок»;

- аналіз голосоведіння – здатність розрізняти напрям і формулювати логіку руху голосів у послідовностях інтервалів або акордів;

- ладовий аналіз – визначення об'єктів як елементів будь-якої ладової структури (В. Рижков визначає, що нині становить інтерес навик формування «налагодження» слуху на певний лад або тональність, тобто здатність розрізняти, є той чи інший звуковий об'єкт елементом системи ладу або виходить за її межі);

- слуховий аналіз об'єктів методом асоціювання сонантності – визначення звукових об'єктів за їх забарвленням, яке сприймається «безпосередньо» [337].

Питання слуху в певних аспектах хорової діяльності може розглядатися глибше та докладніше. Це стосується і проблем музичного мислення, і проблем обертонового слуху, і проблем регуляції вокального обертонового ряду – це відкриття психоакустики взагалі суттєво підвищує рівень дослідження методик виховання хорового слуху та досягнення хорового строю.

4.3. Дикційний комплекс у православному церковному співі

Хорове мистецтво як таке є дуже специфічним, оскільки в його основі, як правило, лежить інший твір – літературний. Церковно-хорове мистецтво взагалі базується не просто на текстах, а на текстах священних. Основа богослужіння – це розспіваний Логос, який є водночас і носієм інформації, і засобом богоспівкування. Людина, яка бере участь у богослужінні, має не лише чути слово, але й сприймати

його священний зміст, не лише розпізнавати текст, але й слідувати логіці його розгортання [65, 188]. Слово як семантична одиниця, має бути донесено так, щоб бути схопленим миттєво, бо можливості перепитати або перечитати сказане слухач не має можливості.

Проблеми хорової дикції активно розроблялися у хорознавстві, починаючи з кінця XIX ст. Здавалося, запропоновані за цей час методи роботи над дикцією охоплюють все розмаїття існуючих труднощів і не потребують удосконалення. Але практика церковно-хорового співу доводить, що це не так. Специфіка храмової акустики створює жорсткіші умови для донесення слова до слухача, ніж більшість концертних залів, отже розвиваються підходи та методи роботи над дикцією. Але розвиваються локально, в особистих методиках видатних регентів сучасності, чий досвід потребує своєчасного осмислення на основі безпосереднього спостереження та аналізу.

Останнім часом дослідження щодо проблем дикції в хорі були майже припинені. Питання співацької артикуляції (як у вузькому, технічному, так і широкому, художньому сенсі) вважалися докладно вивченими. Мабуть, це пояснює фактичну відсутність сучасних публікацій з цієї тематики. Навіть у роботах, безпосередньо пов'язаних з вокально-хоровою діяльністю хормейстера, ці питання майже не порушуються. Питання хорової дикції досліджуються лише у статті Т. Овчиннікової (2014). Вона розглядає дикційний комплекс як такий, що об'єднує у собі питання *дикції (артикуляції), орфоенії* голосних і приголосних звуків, правильного *наголосу в слові*, а також *логічного наголосу у фразах* і реченнях [277]. Варто зазначити, що у всіх цих аспектах православна церковна музика має певну специфіку.

Як було сказано вище, у церковному співі текстові надається особливе значення. Він має бути сприйнятий слухачем однозначно з першого разу. Цьому зазвичай перешкоджає кілька факторів:

- іншомовність тексту (за виключенням країн або громад, у яких мова богослужіння співпадає з мовою спілкування);
- використання у богослужінні авторських піснеспівів, які містять логічні, смислові або структурні протиріччя між текстом та музикою;
- вокально-хорова непрофесійність значної частини співаків;
- наявність додаткових «звукових шарів» (паралельного читання молитов у вітварі або на іншому кліросі, шумів);
- храмова акустика з великими коливаннями звуку, його підсиленням та значним звуковим «шлейфом», коли наступний звук накладається на подовжений акустикою попередній, або відсутність хорової акустики;
- використання невірної технології звукового підсилення (якщо воно є).

Досить рідко всі ці фактори зустрічаються одночасно, але двох, і, навіть, одного з них буває достатньо для критичного зниження розуміння тексту на слух.

Іншомовність тексту в сучасній православній традиції, насамперед, стосується богослужіння церковнослов'янською мовою. Її одночасна розбіжність і спорідненість з сучасною українською та російською мовами несе в собі декілька проблем, таких як:

- специфіка орфоєпії;
- наявність різних наголосів у словах, які в українській та російській мові мають схоже написання з церковнослов'янськими;
- різне значення слів, які в українській та російській мові мають схоже написання та/або звучання з церковнослов'янськими;
- особливу синтаксичну побудову речень, пов'язану з перекладним походженням текстів з грецької мови.

Орфоенія церковнослов'янської мови не має принципової складної специфіки у порівнянні з сучасною українською або російською мовою. Найсуттєвіші відмінності стосуються *якісної редукції голосних*, яка є в російській мові, і якої немає в українській та слов'янській. Отже, для російськомовних співаків певну проблему складає необхідність вимовляти слова так, як вони пишуться без редукції звуків «о» в «а» («Богородице», «Господь» та ін.). Також не підлягають якісній редукції закінчення слів на «-тся, -ться». Ще одна складність церковнослов'янської вимови – це відсутність приголосних, що випадають.

Спів висуває власні вимоги до акустичної зрозумілості текстів. Оскільки темп вимови приголосних у вокалі є дещо меншим (а іноді і значно меншим), ніж при розмові, приголосні також мають бути пропорційно подовжені. Це більше стосується піснеспівів мелізматичної, ніж силабічної структури. Розосередженість тексту в часі потребує певного утрирування. Більше того певні звукосполучення вимагають знання специфічних прийомів, які дозволяють зробити текст зрозумілішим на слух. Наприклад, такими є сполучення глухих та дзвінких приголосних на початку слова. «К Богородице прилежно» – зазвичай звучить як «Богородице прилежно», адже глухий звук «к» в контексті співу, особливо в умовах храму з наявністю сторонніх шумів, як акустична одиниця абсолютно випадає. Спроби сказати його твердо, активно, не надають ніяких результатів, крім певних артикуляційних відчуттів виконавців. Акустично цей звук лишається провальним. Вирішити цю проблему можна лише шляхом *заміни його на парний дзвінкий «г»* («Г Богородице») – завдяки колективній вимові, яка дещо пом'якшує звучання, він сприймається як чітке «к».

Проблема **постановки наголосу в словах**, передусім, стосується читців, адже у співі наголоси дещо нівелюються. Але цьому питанню

варто приділяти особливу увагу, принаймні при розспівуванні гласів. Найчастіше помилки трапляються наприкінці фраз. Наприклад, фраза «Спаситися душам нашим» часто виконується як «спаситися душам нашим».

Порушення правильного розуміння слів-омонімів неможливо виправити хорowymi засобами – це завдання лежить у полі питань про тезаурус слухача, його молитовний та читацький досвід, спроможність охоплювати цілком зміст мовної побудови та, при наявності сумнівів, бажання уточнювати значення тих чи інших слів. Наприклад, у контексті фрази «грех мой предо мною есть выну» (50 псалом), цілком природно засумніватися, що слово «выну» у церковнослов'янській має таке саме значення, як у російській мові. І справді так: тут це слово означає «постійно».

Богослужбові тексти, як правило, є переводними з грецької. Це пояснює досить **нетипову для слов'янської мови структуру речень**. Різницю у логіці побудови тексту видно з наступного прикладу з канону П'ятидесятниці (див. таблицю 4.1.).

Таблиця 4.1. Порівняння слов'янського та російського тексту ірмосів 1 та 3 пісень канону П'ятидесятниці

<i>церковнослов'янська</i>	<i>російська</i>
Песнь 1. Ирмос: Божественным покровен / медленозычный мраком, / извитийствова богописанный закон: / тину бо отряс очесе умнаго, / видит Сущаго, / и научается Духа разуму, / хваля Божественными песнями.	Песнь 1. Ирмос: Косноязычный Моисей, / божественным сокрытый мраком, / ясно изложил Богом писанный закон, / ибо, сбросив нечистоту со взора умственного, / он видит Сущего и знанию Духа научается, / прославляя Его божественными песнями.
Песнь 3. Ирмос: С высоты силою, / учеником Христе, дондеже облечетесь, рекл еси, / сидите во Иерусалиме: / Аз же яко Мене, Утешителя иного, / Духа Моего же и Отча послу, / в Немже утвердитесь.	Песнь 3. Ирмос: «Сидите в Иерусалиме», / сказал Ты ученикам, Христе, / «пока не облечетесь свыше силою, / Я же иного, подобного Мне Утешителя, / Духа Моего и Отчего пошлю, / в Котором вы утвердитесь».

Розуміння подібних текстів на слух можливо лише за наявності певних знань та навичок. Проте певні міри щодо донесення таких конструкцій до слухача вжити можна. Зокрема, необхідно витримувати логіку цілісної побудови кожного елементу речення, поєднуючи дрібні структури за допомогою логічних фразових наголосів.

Типова помилка при виконанні таких текстів – це відсутність їх докладного розуміння у самого регента та півчих. Якщо людина розуміє зміст, їй легше вибудувати логіку будь-якої лінгвістичної структури: витримати її темпоритм, лінію розвитку, розставити смислові акценти. Після цього поєднати невеликі побудови в більші за обсягом структури, витримуючи ієрархію кульмінацій. Це складна робота, але без неї донесення змісту твору взагалі неможливе.

Ще гірше, коли така помилка притаманна хоровому творові ще на етапі композиторської роботи. Видатний регент сучасності І. Сахно в своїй дисертації наводить фрагменти текстів, які «завдяки» діяльності композиторів змінили свій зміст на протилежний [341, с. 22]. Цю колекцію можна поповнювати майже безкінечно. З таблиці 4.2. видно, як композиторське рішення перетворило зміст цих (і багатьох інших, які ми тут не наводимо) фраз на протилежний і, навіть, кощунний.

Таблиця 4.2. Деформація змісту в результаті композиторських помилок в роботі з текстом

<i>оригінальний текст</i>	<i>текст, який чує слухач</i>	<i>причина деформації</i>
Господне есть спасение	Господь не есть спасение	ритм
не бо врагом Твоим тайну повем	Небо! Врагом Твоим тайну повем	ритм
Ты одесную Бога седиши во славе Отчей, Судия...	Ты одесную Бога седиши во славе, Отчий Судия...	ритм
Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое именуем.	Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое (именуем) не знаем.	вступ тенорів з підголоском «не знаем» перекриває основний текст решти голосів

Виконання подібних творів за богослужінням є неприпустимим, адже іноді вони містять ледь не догматичну ересь. Іноді можлива корекція шляхом незначних змін у ритмі, але це вже порушує авторські права композитора і також не є коректним. Єдиний допустимий варіант – це перенесення акцентуації без фактичних змін авторського музичного тексту, але такі випадки трапляються нечасто.

Традиційні розспівні та обіходні піснеспіви, здається, мають бути позбавлені подібних казусів. Але й тут трапляються різні випадки. При співі на глас відкоригувати неправильний наголос дуже просто, адже сама центонна структура дозволяє досить вільно оперувати розстановками тексту стосовно музичного матеріалу. Проте не всі регенти та автори нотованого обіходу досить пильно слідкують за правильним розподілом тексту на строки, розташуванням наголосів та ін. (див. таблицю 4.3.)

Таблиця 4.3. Варіанти розподілу тексту на строки (Панахида, тропарі)

<i>правильно</i>	<i>російській текст</i>	<i>неправильно</i>
<i>Святых лик обрете источник жизни и дверь райскую, <u>!</u> да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.</i>	Хор святых обрел источник жизни и дверь рая; / да обрету и я путь покаяния. / Я пропавшая овца; / призови меня, Спаситель, и спаси меня!	Святых лик обрете источник жизни <u>!</u> и дверь райскую, да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.

Важливим фактором безпосереднього артикуляційного донесення тексту є **якість професійної підготовки півчих**. Цікаво, що факт професійної освіти ще не означає професійного володіння саме цим комплексом «дрібної» дикційної техніки. До того ж існує декілька підходів до вирішення цих завдань в практиці різних майстрів.

Загальні дикційні правила є спільними і для світського, і для церковного колективу. Зазвичай це такі встановлення:

- приголосні вимовляються коротко, чітко, приєднуючись до наступного складу (правило вокального переносу) («Го-спо-ди»);
- всі дзвінки приголосні інтонуються на висоті наступного музичного тону;
- всі голосні мають єдину форму у всіх партій;
- якщо один голосний завершує слово, а інший розпочинає, між ними використовується прийом так званої «вимовчки»¹, тобто голосні не перетікають один в інший, а відділюються паузою («Го-спо-ди, услыши»);
- іноді «вимовчка» застосовується на межі слів між кінцевим приголосним та початковим голосним («Аgios o Theos»).

Проте в церковній практиці є різні регентські погляди на цю ніби класичну систему.

Варто зазначити, що дикційні методики минулого також були різними. Наприклад, існувала *техніка* так званої «огласовки», коли для кращого звучання приголосних до них додавалися голосні [З93]². Ця методика була притаманна народному співу і старообрядницькій церковній культурі, але й зараз багато фахівців вважають її правильною, доречною та ефективною для використання у храмовій акустиці.

Наприклад, техніка огласовки є основою дикційної роботи в *Ансамблі давньоруської духовної музики «Сірін» під керівництвом Андрія Котова*. За вимогою керівника всі приголосні розділяються голосними або напівголосними: «на троне» = «на т(ы)-ро-не», «вышние» = «вы-ш(ы)-ни-е» тощо. У даному випадку розуміється збереження артикуляційної форми, яка залишилася після вимови приголосної та її фіксація з додаванням нейтрального голосного (найближча асоціація –

¹ Рос. «вымолчка» не має прямого українського аналогу, тому перекладаємо за правилами українського словотворення від скорочення виразу «витримати мовчання». На відміну від паузування має мінімально можливу тривалість.

² «Огласовка» - прийом, характерний для хомонії.

звук «и» (рос. «ы»)). Він формується досить глибоко у гортані і на слух сприймається лише у повільному репетиційному темпі. При переході в реальну швидкість вимови цей звук додає гучності та розбірливості приголосним, залишаючись майже непомітним. Така техніка потребує досить тривалих тренувань, процес подібної вимови має бути повністю автоматизованим, щоб не відволікати увагу від змісту слів та інших художніх завдань.

Крім основного правила використання напівголосного, існують ще кілька звукових ситуацій та відповідні правила їх артикуляції (див. таблицю 4.4.).

Таблиця 4.4. Правила огласовки приголосних

<i>звук або звукосполучення</i>	<i>техніка виконання</i>	<i>приклади</i>
м'який знак	заміняється на «є» (або «і»)	«Яко весть(е) Господь(е) путь(е) нечестиви, и путь(е) нечестивих погибнет».
а+о, и+о, и+а	розділяються м'яким «г»	«Фара(г)она с колесницями...», «Благословен Господь от Си(г)она»
и+и, а+и	розділяються звуком «й»	«Блаженни алчущи(й)и и жаждущи(й)и правды», «...в ра(й)и же с разбойником...»

Огласовку дуже зручно використовувати при співі у народній (або наближеній) до народної манерах, яким притаманна «близька» вимова приголосних і мовна позиція співацького апарату. Для академічного співу подібні методи також можуть бути використані, але з обережністю, адже вокальна позиція з пониженою гортанню, високим піднебінням та середньо-глибоким формуванням голосної не сприяє правильному формуванню нейтрального голосного (або напівголосного), який лежить в основі огласовки. Впровадження огласовки в академічній манері фактично створює ситуацію «двоманерності» співу, що потребує від півчих великої гнучкості та майстерного володіння вокальними навичками, в іншому випадку це може відбитися на якості звучання.

Проте існують позитивні приклади вдалого застосування академічної манери співу у поєднанні з технікою огласовки. Такою є творчість *сербського хору «Melodi» під керівництвом Дівни Любоєвич*.

Особиста манера Дівни базується на фальцетному режимі звуковидобування у поєднанні з *сонорно подовженими приголосними та використання огласовки*. Така манера є дуже складною, оскільки потребує майстерного володіння артикуляційною технікою та технікою співу напівголосних та «закритого» звуку. Регенту вдалося навчити цій техніці свій хор, але всі отримані півчими навички є результатом копіткої праці, на яку спроможний далеко не кожний колектив. Основний дикційний принцип Дівни нівелювання голосних та приспівування приголосних, що дуже добре сприймається в камерній акустиці, але при відсутності реверберації надає звучанню хорового колективу певної «сухості», але розбірливість дикції при цьому залишається незмінною.

Інший підхід до роботи з дикцією пропонує *Тетяна Швець*, керівник Санкт-Петербурзького ансамблю «Знамення» («Знамение (рос.)). Працюючи з хором, вона звертає увагу не лише на класичні принципи хорової дикції, але й намагається вибудувати ієрархію приголосних залежно від текстової логіки. Активність вимови приголосної залежить від того, яке місце посідає той чи інший склад в структурі слова. При виконанні піснеспівів строчного типу, особлива увага регентом приділяється співвідношенню тексту партії «путь» та тексту інших партій. Оскільки вони не завжди є синхронними, перевага надається партії «путь», її текст артикулюється виразніше, в решті партій приголосні затушовуються, щоб не скласти «акустичної конкуренції» основній лінії.

На класичних позиціях техніки роботи з дикцією в хорі стоїть *монахиня Іуліанія Денисова*. Головна її вимога – перманентне дотримання правила вокального переносу. Відмінністю від звичайної академічної

методики є відсутність використання так званої «вимовчки» у багатьох випадках. Наприклад, на межі слів зазвичай рекомендується відділити кінцеву глуху приголосну від наступної голосної на початку слова. Регент ігнорує цю вказівку, приймаючи рішення на користь вокального переносу. В результаті для співаків виникає специфічне і непросте завдання: сприймати текст одразу у двох ракурсах – художньому і технічному, оскільки вимова з перенесенням приголосних до наступного складу порушує у свідомості співака образ слова («Агиос Офеос, Агиос Исхирос» = «Агио **с**Офео **с**Агио **с**Исхирос»). Але акустичний результат є дуже якісним і надає багато переваг щодо збереження кантиленності звучання.

Якість донесення тексту залежить не лише від майстерності півчих. Ще одним важливим чинником, який впливає на сприйняття слова слухачем, є храмова акустика [328].

По-перше, храм – не концертний зал. Слухачі тут не знаходяться у стані «примусового спокою», не мають фіксованого місця перебування, навпаки, вони мають певні цілі щодо перебування на богослужінні (сповідь, причастя), мають виконувати певні обрядові дії (хреститися, робити поклони, пересуватися під час кадіння, ставити свічки, прикладатися до ікон та ін.). Все це утворює певний *шумовий фон* богослужіння, навіть якщо парафіяни дуже дисципліновані й поведуться тихо.

По-друге, присутність дітей або хворих людей робить цілком імовірним і несподіваний *звуковисотно фіксований шум* (крик, плач). Також до цієї категорії варто віднести любителів підспівувати хору, чого майже не буває в концертних залах. Звуковисотно фіксований шум є небезпечним не лише з позицій розбірливості дикції, а навіть більше з позицій хорового строю, оскільки саме він може збивати хор з тональності.

Якщо храм побудований за усіма акустичними правилами, проблем як з об'ємністю, так і з розбірливістю звучання голосу в ньому немає. Майстри минулого розробили цілу теорію щодо розташування кліросу у храмовому просторі з урахуванням звукових коливань та ін. Її практична реалізація відбувалася на етапі проектування приміщення: враховувалися внутрішні перешкоди коливання звуку, планувалися акустичні ніші та пустоти в стінах, розраховувалися об'єми та висотне положення кліросів та ін. Сьогодні це мистецтво майже втрачено. У межах даного дослідження ми не можемо розглядати причини цієї архітектурної ситуації, бо це специфічна і глибока проблема. Маємо лише констатувати, що більшість новозбудованих храмів мають погану хорову акустику. Не ліпшою, як правило, є і акустика для читання.

Іншим випадком виникнення акустичних проблем є використання для богослужінь непристосованих для цього приміщень. Звичайно, хор, який потрапляє в такі умови, не може ніяк на них впливати, тому актуальності набуває питання адаптації співу до *неадекватних акустичних умов* (див. таблицю 4.5 на стор. 192).

Вибір хорової дикційної техніки залежить від багатьох факторів: мови богослужіння, акустики храму, шумових умов, а також специфіки матеріалу, що виконується, та рівня підготовки півчих. Таким чином встановлення єдиних правил та методів «про всі випадки» у церковно-хоровому співі не є можливим. Вибір методики роботи над дикційним комплексом у його широкому розумінні має відбуватися з урахуванням всіх факторів, а тому потребує від регента знання не лише класичної методики роботи над дикцією, але й всіх альтернативних варіантів. Адже від наявності творчого підходу до цієї виконавської проблеми залежить, чи відбудеться контакт слухача з семантичним змістом усього православного богослужіння.

**Таблиця 4.5. Методи адаптації хорової дикції
до акустичних умов приміщення**

акустичні умови	акустична проблема	методи адаптації
Сильне подовження звуку акустикою (більше 4-5 сек. при низькому розташуванні кліросу та більше 7-8 сек. при високому).	Нашарування кожного наступного звуку на попередній (як наслідок нашарування гармоній), нашарування «шлейфу» голосної на наступні приголосні.	<ul style="list-style-type: none"> - відмова від використання швидких темпів - скорочення зйомів кінців фраз, які передують іншій гармонії - утрирована вимова приголосних без їх вираженого інтонування - використання огласовки
Значне підсилення звуку	Оскільки підсилюються лише голосні, приголосні фактично зникають в звуковій масі	<ul style="list-style-type: none"> - відмова від гучної динаміки - утрирована вимова приголосних з максимальним їх інтонуванням
Відсутність реверберації	Недостатня протяжність звучання, відсутність додаткового звукового об'єму	<ul style="list-style-type: none"> - обов'язкове дотримання правил вокального переносу - інтонування приголосних - обов'язкове використання ланцюгового дихання.

4.4. Специфіка інтерпретації богослужбових творів

Однією з визначних властивостей інтерпретації є її адекватність авторському задуму. Ця проблема є неоднозначною, оскільки, по-перше, критерії оцінки адекватності інтерпретації досі не мають чіткого визначення, а по-друге, часто постає питання про те, чи має інтерпретація взагалі бути адекватною.

Притаманне сучасному музикознавству розуміння авторського тексту як комплексу матеріально зафіксованих та ідеальних уявлень про музичний (і взагалі художній) твір, новий підхід до розуміння процесів пізнання художнього твору та моделювання інтерпретації пропонують нові умови творчості виконавців і, як наслідок, нові вимоги до теоретичної та методичної бази цієї творчості.

Варто зазначити, що до середини XVII ст. слова «інтерпретатор» та «виконавець» не вважали синонімічними. Виконавець – це композитор,

котрий виконує власні твори. Людину, яка виконує чужі твори, тобто не може точно їх відтворити, вважали інтерпретатором.

Таким чином, ці поняття були чітко диференційовані. Але з розвитком нотації та розширенням можливостей точніше відтворювати авторський текст твору вони поступово зближувалися, доки не стали майже синонімами. Отже, принциповим моментом у сучасній інтерпретації-виконанні є точне відтворення авторського задуму. Решта експериментів з нотним текстом (коли в нього вносяться значні корективи) ануються як «транскрипція», «обробка», «аранжування», «вільна інтерпретація», «версія», «парафраз», «імпровізація» та ін. Ці явища є своєрідними специфічними жанрами творчої роботи з нотним текстом: інтерпретація-виконання відтворює авторський задум, певною мірою змінюючи, «доосмислюючи» його (термін В. Москаленка), а транскрипція чи обробка являє собою новий твір, який значною мірою спирається на авторський. Межі цих жанрів є прозорими і не можуть бути конкретизовані. Проте в сучасному музикознавстві диференційовані дві тенденції, що пояснюють роль інтерпретування в існуванні багатьох форм життя музичного твору – *культуротворча* та *культуровідповідна* (терміни О. Котляревської).

Культуротворчість – процес утворення нової системи (або систем) норм, цінностей, ідей, концепцій, засобів виразності, принципів організації музичного матеріалу та способів ставлення до нього. На відміну від власне твору, цей аспект охоплює і створення різних соціокультурних форм вираження індивідуального уявлення про музичне явище (редагування, обробка, аранжування). Визначний момент культуровідповідності – оперування вже існуючими засобами виразності, композиції, пізнання, оцінки, а також використання існуючих форм інтерпретації [199]. Інтерпретація не може претендувати на

абсолютну достовірність, але вона повинна мати певну правомірність (культуровідповідність).

Визначення цих тенденцій дещо конкретизує момент відмежування інтерпретації як переважно культуровідповідного явища, в той час, як в обробці, транскрипції або аранжуванні превалує культуротворча спрямованість, тобто вони відрізняються за *пріоритетом указаних тенденцій*.

Отже, інтерпретацію від інших форм роботи з авторським матеріалом відрізняє саме перевага відповідності авторському задуму за наявності творчої складової. Така відповідність складається з багатьох чинників, для яких уже можна визначити певні критерії.

О. Котляревська у своїй дисертаційній роботі [199] наводить такі параметри адекватності інтерпретації: відповідність до авторського задуму, відповідність суб'єктивного уявлення твору як культурно-історичному образу, відповідність інтонаційній формі на всіх рівнях художньо-естетичного цілого, логіко-історична відповідність.

Запропоновані дослідницею параметри свідчать про точний напрям координації інтерпретації музичного твору та його авторської версії, але не дають конкретних рекомендацій щодо детальнішого підходу до проблем адекватності інтерпретування. Отже, наступним завданням у цьому напрямі є конкретизація параметрів адекватності художньої інтерпретації взагалі та музичної інтерпретації зокрема.

Якщо дослідити з цих позицій художню інтерпретацію в різних видах мистецтва, можна помітити, що серед критеріїв адекватності є загальні та специфічні. Загальні параметри стосуються будь-якої інтерпретації, специфічні – саме того її різновиду, що досліджується. *Загальними критеріями адекватності інтерпретації художнього твору є: стильова, жанрова, композиційна, ідейно-змістовна, просторово-часова й інтонаційна адекватність.*

Стильова адекватність інтерпретації має два основні рівні: *адекватність художньому стилю* та *адекватність індивідуально-авторському стилю*. Стильова адекватність полягає в коректності виконання щодо збереження характерних визначальних ознак того чи іншого стилю. Вона досягається за умови дотримання всіх авторських вказівок, якими позначені характерні стильові елементи й обмеження використання художніх прийомів та засобів виразності, що безпосередньо суперечать характерним ознакам стилю або значно їх нівелюють.

Робота інтерпретатора над твором з позицій стильової адекватності потребує копіткого аналізу культурно-історичного контексту написання твору, знання технологічних, ціннісних та семіологічних властивостей саме цього художнього та/або авторського стилю.

Жанрова адекватність інтерпретації передусім стосується творів, написаних у конкретно визначеному жанрі, якому притаманні конкретні художньо-сміслові ознаки. У музичному мистецтві жанр, зазвичай, формує не лише зовнішні ознаки твору, але і його смислове наповнення, певну спрямованість..

Питання про *композиційну адекватність* стосується структурних складових художнього тексту і їх певних функцій. Структуруючи текст, автор у обраній послідовності розміщує вступ, експозицію образів, їх розвиток (розвиток подій), кульмінацію (або кульмінації), розв'язку, заключний епізод й інші композиційні складові твору. Деякі з таких складових можуть бути відсутніми. Функція того чи іншого структурного елементу зумовлена його місцем у структурі художнього тексту та засобами виразності, що в ньому використовуються. Трансформуючи ці засоби, виконавець може змінити функцію структурного елементу і таким чином порушити авторську композицію твору, що, у свою чергу, може

призвести до змін у трактуванні слухачами (глядачами, читачами) самої ідеї твору.

Звичайно, як і будь-які інші складові авторського тексту, композиція також може мати певне інтерпретаторське «доосмислення», але воно мусить лишити принципові елементи композиційної побудови тексту непорушеною. Якщо ж інтерпретатор змінює структуру твору, ці зміни повинні мати певний культуровідповідний сенс (наприклад, надавати нове звучання твору в сучасному контексті в процесі актуалізованого інтерпретування).

Ідейно-смілова адекватність інтерпретування передбачає збереження авторської ідеї твору, його основних смислових компонентів, акцентів та взаємозв'язків. Актуалізація твору, зазвичай, надає його ідейно-смісловій складовій певних контекстуальних змін. Часто під час виконання твору, написаного кілька століть тому, виявляються актуальні для сучасності деталі. У такому разі вони акцентуються виконавцями, але під час такого перенесення акцентів не повинна девальвуватись авторська ідея твору.

Просторово-часова адекватність полягає у відповідності художнього часу-простору твору та його інтерпретації. Це співвідношення складно врегулювати свідомо, радше воно корелюється виконавцем інтуїтивно. Наприклад, у процесі художнього читання часто темп мовлення відповідає темпу розвитку подій у літературному тексті та ін. Серед просторово-часових відношень тексту та його інтерпретації можна також назвати проблему трактування форми твору та окремих функцій його складових.

Просторово-часова адекватність інтерпретації особливо яскраво виявляється у процесі втілення авторського тексту засобами іншого мистецтва.

Інтонаційна адекватність інтерпретації передбачає єдність смислового наповнення елементів художньої образності та їх інтонаційного вираження. Якщо розуміти інтонаційність як первинну допонятійну систему спілкування індивіда зі світом, що інформує в характеристично-руховій та звуковій формах про його ситуативний та емоційно-психологічний статус (визначення В. Москаленка), стає очевидним, що інтонація може існувати не лише у вербальному та музичному мистецтві, але й у пластиці, не втрачаючи своєї виражальної спроможності. Цей момент є дуже важливим для інтерпретування авторського тексту мовою іншого виду мистецтва, адже такий підхід приховано декларує існування ідентичних видів інтонаційного висловлювання в різних формах – звуці, жесті, кольорі та ін.

Інтонація не може бути абсолютно адекватною, особливо в разі використання «перекладу» мовою іншого мистецтва. Відтворення інтонації відбувається через розуміння її семантики, знаковості або закладеного в ній символу. По суті адекватність інтонацій – це адекватність смислових значень, а не форм.

Указані *складові художньої інтерпретації* мають бути максимально адекватними їх прототипам, закладеним автором у текст твору. Проте адекватність не є догмою. Будь-який критерій може не відповідати авторському тексту, але таку ситуацію виправдовує лише *формування у результаті такої невідповідності художньо цінного результату, який не ставить під питання авторство твору.*

Окрім загальних критеріїв адекватності інтерпретації авторському задуму, існують специфічні, такі, що є актуальними для конкретного виду інтерпретування. Наприклад, *специфічними параметрами адекватності* інтерпретації у сценічному втіленні хорових творів є: адекватність персоніфікацій, фігуро-фонова й акцентна адекватність, адекватність руху, ступінь смислової конкретизації елементів образності.

Інтерпретація як кінцевий продукт процесу доосмислення виконавцями авторського тексту може (і, навіть, має) певною мірою відрізнятися від свого прототипу. Крім того, інтерпретацію можна розглядати як результат особливої діяльності свідомості, яка визначається як своєрідний «переклад» не лише в іншу систему мови (знаково-змістовну систему), але й в іншу систему мислення. Але, як відомо, при цьому дуже часто відчувається неможливість знайти абсолютні еквіваленти в інших знаково-змістовних системах (наприклад, музичній та вербальній, вербальній та образотворчій та ін.).

Важливим аспектом у дослідженні адекватності інтерпретації музичного твору є специфіка його сприйняття. На думку О. Котляревської, існують два напрями формування уявлення щодо твору:

- орієнтація на концепційно-змістовний комплекс (зазвичай, вербальна форма);
- пов'язаний з інтонаційністю пам'яті та мислення (при цьому неминучий вплив тієї чи іншої виконавської інтерпретації) [199].

Сприймання та оцінка адекватності виконання слухачем відбуваються дуже своєрідно. Адекватність можна визначити лише в процесі порівняння: інтерпретації та авторського тексту, двох інтерпретацій, музичної інтерпретації та вербального (наприклад, авторського) описання твору. Для того, щоб оцінити ступінь адекватності одного об'єкта іншому, необхідно, принаймні, мати про обидва певне уявлення та мати можливість порівняти. Типовий шлях для реалізації такого процесу це сприйняття інтерпретації відомого твору, який уже має певну виконавську традицію. Тобто, сприймаючи виконання такого твору, слухачі порівнюють його з тим уявленням, яке вже мають зі свого слухачького досвіду. Проте практика музичного сприймання свідчить про те, що слухач може оцінити адекватність інтерпретації навіть у тому разі,

коли він не має ніякого «ідеалу» твору – ані нотного тексту, який би допоміг визначити ступінь дотримання авторських вказівок виконавцями, ані слухової моделі, створеної на основі ознайомлення з іншими інтерпретаціями. Слухачі можуть давати оцінки інтерпретації навіть у разі, коли вони взагалі не мають уявлення про авторський нотний текст чи іншу інтерпретацію. Це означає, що адекватність інтерпретації музичного твору визначається слухачем не в процесі порівняння за розбіжністю двох об'єктивацій запропонованої образності (виконання – текст, виконання – виконання, виконання – вербальний опис), а за іншими ознаками.

Найчастіше інтерпретація (або виконання) оцінюється з позиції «переконливо непереконливо». При всій умовності та невизначеності подібної оцінки вона є правомірною і дозволяє дійти таких висновків: якщо адекватність виконання оцінюється не (або не лише) за відповідністю інтерпретації авторському текстові чи іншій інтерпретації, значить вона оцінюється за *відповідністю внутрішніх елементів музичного твору* в даному виконанні, оскільки в такому разі наявними для слухача є лише вони та їх взаємозв'язки.

Сприйняття музики тісно пов'язане з побутово-життєвими асоціаціями людини, відчуттям часу, простору, руху, емоційного стану, логіки та динаміки подій, причинно-наслідкових взаємозв'язків та ін. Отже, переконливість інтерпретації залежить від того, чи є ідентичними форми буття, властивості об'єктів та характер їх взаємодії в музичному творі й у реальному житті, якщо ні, то чи є в цьому певний художній сенс. Порухення внутрішніх законів співіснування елементів музичного твору повинно мати певну художню цінність, інакше воно сприймається лише як відсутність логіки. Таким чином, адекватність інтерпретації музичного твору визначається не лише запропонованими вище

параметрами, але й внутрішньою узгодженістю всіх елементів інтерпретованого твору.

У сучасному музикознавстві музичний твір визначається як *рухомий інваріант* (В. Москаленко) [264]. У зв'язку з цим адекватність інтерпретації авторському задуму, по суті, і забезпечує *інваріантність* твору. Одночасно варіативний потенціал твору забезпечує його *рухомість*. Обидві ці складові мають важливе значення для повноцінного буття музичного твору в культурно-історичному процесі.

Говорячи про адекватність інтерпретації, необхідно визначити ще один дуже важливий критерій – *адекватність виконавському стилю*, який, безперечно, надає специфічності трактуванню авторського задуму. Відсутність у виконанні індивідуальних творчих знахідок, виконавського почерку свідчить про низький рівень творчого розвитку інтерпретатора або сліпе наслідування стилю, виконавської манери та художнього бачення інших виконавців.

Отже, інтерпретація будь-якого художнього твору має бути адекватною авторському задуму за певними критеріями, адекватною виконавському стилю та типу мислення інтерпретатора, містити у собі рухому й інваріантну складові твору і, як наслідок, відповідати культуротворчій та культуровідповідній тенденціям у виконавській майстерності.

Інтерпретування богослужбової хорової музики – питання, з яким стикаються як світські виконавці, працюючи з цим репертуаром, так і регенти церковних хорів. Православна богослужбова музика на різних етапах свого існування мала різну жанрово-стильову специфіку, і кореляція його музичного компонента з молитовним була різною. Відродження вітчизняного церковно-хорового співу на межі ХХ - ХХІ ст. актуалізувало проблему відповідності музичної інтерпретації духовної музики богослужбовому контекстові.

Розширення фонду музики культової сфери не дозволяє об'єднувати всі різновиди так званої «духовної музики» одним поняттям. За своїм комплексним музично-поетичним наповненням і функціям ці твори поділяються на дві групи. Першу складають твори літургійні (богослужбові), тобто ті, які виконуються під час богослужіння. Це не обов'язково означає, що такі твори не можуть існувати в концертному виконанні, проте багато з них (наприклад, ектенії, прокімени, «Милість миру») не зовсім коректно звучать на концертній естраді, оскільки в них випущені репліки і дії священика, що несуть значну (а то й основну) частину смислового навантаження.

Друга група співів – авторські паралітургійні твори на духовні тексти. Сюди відносяться, по-перше, духовні концерти. Основна особливість такого пісенспіву полягає в тому, що він безпосередньо не пов'язаний з діями священика. При відсутності або заміні такого пісенспіву на інший подібний ніякого порушення цілісності та порядку богослужіння не відбувається, чого не можна сказати, наприклад, про «Херувимську», яка не може бути ані випущена зі служби, ані виконана в іншому її місці, крім передбаченого статутом. По-друге, до паралітургійних належать твори світського характеру, написані на духовні тексти. Це досить масивний пласт авторської музики, в якій на перший план виступають не традиції богослужбового співу, а міркування музичної оригінальності, неповторності, ефектності і та ін. Навіть при повній відповідності тексту такого твору канонам, він ні за яких умов не може бути виконаним під час богослужіння, оскільки за своїм музичним змістом не відповідає головної функції богослужбової музики – створення у присутніх молитовного стану. Втім, така мета, як правило, і не стоїть перед авторами подібних творів. У більшості випадків ці твори, насамперед, призначені для виконання у концертній, а не богослужбовій практиці.

Очевидно, що підхід до інтерпретації творів першого і другого типів повинен суттєво відрізнятися. Причина цих відмінностей полягає в контексті виконання даних творів, а також у відмінності їх функцій.

Полеміку щодо можливості та правомірності виконання за богослужінням творів, написаних в руслі західноєвропейських традицій, ми залишимо за межами даного дослідження. Ця музика звучала, звучить, і, напевно, буде звучати у храмах попри різні погляди фахівців. До того ж, наприклад, концертна спадщина таких композиторів як Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель та ін. на наш погляд стало таким внаслідок кількох об'єктивних та суб'єктивних факторів. Об'єктивно твори цих майстрів дійсно написані у світській манері. Не менш об'єктивно і те, що їх стиль не є зразком аскетичної церковно-хорової практики. Але у даному дослідженні хотілося би питання поставити інакше: а чи правильно ми співаємо твори класиків у наших храмах? І взагалі, чи правдиве уявлення маємо про них?

Склад хору. Якщо пригадати історію хорової музики докладніше, то варто врахувати той факт, що свою музику Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель писали не для сучасного мішаного складу. Цей факт є абсолютно відомим, але йому не надається відповідного значення. У той час жіночі голоси у церковних хорах існували лише у жіночих монастирях. Отже, відомі партитури українських хорових класиків не передбачали тембру, яким співає мішаний хор. На перший погляд, це незначна деталь, але, незважаючи на подібність діапазону, жіночі та хлоп'ячі голоси дуже відрізняються.

Механізм звукоутворення дитини має певну специфіку, яка пов'язана як з параметрами голосових зв'язок (їх довжиною, товщиною), рухливістю черпаловидних хрящів, зрілістю вокального м'яза та інших фізіологічних кондицій, так і з структурою ротової порожнини, яка дещо відрізняється від її дорослого стану. Докладніше ці відмінності

розглянемо далі, але відразу варто зазначити, що ця специфіка має темброві наслідки звук дитячої верхньої теситури суттєво а іноді і принципово відрізняється від жіночого тембру, яким ці твори почали виконуватися з кінця XIX – початку XX ст., коли О. Архангельський замінив у церковному хорі дитячі голоси жіночими.

Другою важливою відмінністю сучасного виконання творів, що розглядаються, є значне *підвищення камертону*. Сучасне «ля» звучить значно вище, ніж «ля» XVIII ст. Це також важливо, адже діапазонні можливості людського голосу навряд чи змінилися за цей час, принаймні у медичній фоніатричній літературі не знайдено такої інформації. Втім спів у високій теситурі досить чутливий до підвищення навіть на півтону, не говорячи про тон. Таким чином, твори, написані до зміни камертону, варто виконувати на тон нижче, щоб не утворювати теситури, непридатної їм початково.

Третя відмінність є не такою критичною, але і вона може вплинути на інтерпретування класичних духовних творів: *уявлення про темпи* з XVIII ст. також змінилися. І якщо не вказаний точний метроном (а він не вказаний), ми маємо спиратися на маркування «помірно», «рухливо» та ін. Як визначають історики-музикознавці (і цьому є навіть підтвердження у медичній літературі), сучасна людина живе у рухливішому темпі, ніж її предки. Отже всі темпи варто розраховувати з поправкою на цей факт.

Тепер повернемося до *тембрових питань*, адже знання про «підвищений» сучасний камертон та необхідність транспонування, а також про темпову корекцію партитур, вже досить поширені серед диригентів-хормейстерів і регентів.

Структура голосового тембру – тобто, розуміння того, що він із себе уявляє, як формується, чим і як керується та ін. – по суті, є «білою плямою» сучасної хорової теорії. Більше того – навіть, питання про регістри голосового апарату є дискусійними, хоча сьогодні існує багато

методів досить достовірного дослідження цих питань. На жаль, хорова теорія і сьогодні спирається переважно на емоційні оцінки, асоціації та інші художні уявлення, що само по собі не є проблемою, але потребує наукового підґрунтя – в області фізики, акустики, фізіології та інших наук.

20-річний власний досвід роботи з хором та вивчення літератури з питань голосової теорії сформували наше власне уявлення про голосові регістри. У цих питаннях ми будемо дотримуватися висновків В. Ємельянова – відомого фонопедагога, автора багатьох теоретичних та практичних розробок в сфері фонопедичного методу розвитку голосу. Спираючись на рентгенографічні, ендоназальні, томографічні та інші об'єктивні обстеження роботи голосового апарату людини, він виокремлює три основних регістри – грудний, фальцетний та свистковий. В деяких вокальних теоріях фальцетний регістр вважається притаманним лише чоловічим голосам, але В. Ємельянов аргументовано доводить, що він доступний і для жіночих, і для дитячих голосів [147].

Взагалі кондиції дитячих голосів дослідник вважає найближчими до природних механізмів звукоутворення, оскільки у них в активному стані зберігаються сигнали домовної комунікації – свист, писк, виск, шипіння та ін. Сигнали домовної комунікації у дітей є автоматизованими, некерованими, характеризуються значним динамічним діапазоном. Втім особливістю дитячої фонації у таких режимах є її значна ефективність досягнення значного результату при незначних витратах зусиль, що є мало досяжним для дорослих людей. В. Ємельянов вважає, що ці якості можна зберігати шляхом використання певних тренінгів та вправ.

Фальцетний регістр (або фальцетний режим роботи голосового апарату) – це такий співацький механізм звукоутворення, при якому коливання голосових зв'язок відбувається не всім їх обсягом, а частково (так зване «крайове змикання»). Фальцет (від слова «фальш») довго

вважався хибним варіантом звучання, «фальшивим голосом». Але з часом, після появи сопраністів, набув певної популярності і мав великий вплив на співацьку культуру Європи, а через неї за допомогою запрошених вчителів – на російську та українську вокальну культуру.

Дослідники вокальної манери придворної співацької капели визначають декілька цікавих фактів. Наприклад, італієць В. Манфредіні, який працював над постановкою голосів у капелі, вбачав у голосі наявність так званих природних та фальшивих тонів, які деякі дослідники вважають перехідними звуками. Але якщо звернутися до італійської мови, то в естетиці того часу «фальшивим» або «несправжнім» називали фальцетний регістр (від італ. *falsetto* або *falso*). В. Манфредіні також наполягає на особливій важливості м'якого переходу від природного звуку до так званих «фальшивих тонів», що додатково підтверджує, що йдеться не про 2-3 перехідних звуки, а саме про фальцет.

Італійська вокальна школа того часу вихована на методиках віртуозного співу, в якому у високій теситурі використовувався або фальцетний режим голосоутворення, або фізіологічні можливості співаків-кастратів.

Фальцетистами були дорослі чоловіки, які мали розвинутий співацький апарат і дихання, але при співі використовували крайове змикання голосових складок. До недавнього часу існувало уявлення про те, що крайове змикання зв'язок забезпечується неповним зближенням черпаловидних хрящів або утворенням веретеноподібної щілини між зв'язками під час співу. Але у такому випадку звук повинен мати виражений сип. Таке явище досить часто трапляється, переважно серед не дуже розвинутих голосів (В. Ємельянов його класифікує як «в'ялий фальцет», або «фоніатричний фальцет» [147]). Питання ж про існування жіночого фальцету, яке турбувало фахівців досить довгий час, нарешті з'ясовано апаратними методами (відеоендоскопія). Так, у жінок

фальцетний режим також є, але його механізм дещо інший: при змиканні черпаловидних хрящів зв'язки також змикаються, але до звукових коливань вони залучаються не усією товщиною, а лише зонами, найближчими до контактної поверхні. Саме тому методисти, які спиралися лише на слухові уявлення про фальцет як про сиплуватий, майже безвібретний, бідний обертонами звук, не знайшовши адекватного тембру у жінок, діагностували його відсутність. Втім механізм фальцетного звукоутворення (якщо говорити про вокально якісне звучання) у чоловіків і жінок однаковий – коливання лише тих зон, якими зв'язки змикаються, без залучення у цей процес усього тіла зв'язки. З розуміння цього процесу випливає, що найбільшими природними фальцетними можливостями володіють люди з товстими зв'язками (переважно, низькі голоси), їх високою еластичністю (що забезпечує рухливість) та розвинутою м'язовою тканиною, яка входить до складу голосової складки.

Специфіка вокальної фізіології кастратів полягала не лише у збереженні голосових зв'язок у домутаційному стані завдяки припиненню росту гортані, але й у тому, що при стримуванні гормонального розвитку виникали нетипові якості голосового апарату: поєднання невеликої довжини зв'язок (затримка росту перстенеподібного хрящу) з їх недитячою товщиною, що забезпечувало високу витривалість, а також можливість якісного крайового змикання (як тепер стало зрозумілим, завдяки достатній масі тканин зв'язок), водночас менший отвір гортані при повному дорослому об'ємі легенів дозволяв витримувати набагато довші музичні фрази. Таким чином, зрозуміло, що італійські викладачі, працюючи з дітьми Придворної капели, спиралися на певні вокальні еталони, в основі яких був фальцетний механізм звукоутворення.

Звук Капели сучасники найчастіше описують, порівнюючи його із звучанням органу – інструменту, який має дуже широкий спектр обертонів та специфічний «духовий» тембр [273]. Це додатково підтверджує гіпотезу, що хор мав дуже гарні, звучні низькі чоловічі голоси з великою кількістю обертонів та м'які фальцетні верхні дитячі партії, можливо, навіть, із залученням свисткового регістру у високій теситурі, адже він вже був відомий у вокальній практиці.

Визначення тембру як «органного» свідчить не лише про якість вокалізації, але й про *характер динаміки та штрихів*. У багатьох сучасних записах творів Д. Бортнянського виконавцями використовуються рухливі динамічні нюанси, акценти, дрібне фразування, проте така манера аніж не може бути асоційована із звучанням органу – інструменту з невеликим спектром видів атаки звука і відсутністю надто гнучкої динамічної палітри. Враховуючи, що значна частина нюансів у партитурах майстрів XVIII - XIX ст. проставлена редакторами, а не авторами, можна взяти під сумнів необхідність їх ретельного виконання. «За» такий підхід говорить також факт, який багатьма дослідниками залишається за межами уваги: саме Д. Бортнянський, діяльність якого часто розглядається лише у контексті композиторської творчості в жанрі духовного хорового концерту, систематизував і гармонізував той церковно-співацький обіход, яким ми користуємося і понині; той самий скромний обіход, який не передбачає яскравих нюансів, особливих штрихів, гармоній тощо. Звісно, духовний концерт – це жанр парадний, презентаційний, проте очевидно, що Д. Бортнянський добре розумів потреби богослужіння і не писав творів, які б суттєво «випадали» з богослужбового контексту. Отже, інтерпретація його авторських творів напевно повинна відбуватися шляхом аскетичнішого прочитання, ніж те, яке було притаманним хоровому виконавству пострадянського періоду. Важливо, що висновки

щодо інтерпретацій творів Д. Бортнянського можна віднести до всіх творів духовно-класичного напрямку аж до початку ХХ століття.

Серйозні питання постають і перед інтерпретаторами зразків стародавніх розспівів. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменовані високим науковим інтересом до питань розшифрування невменних та крюкових записів, відродженню монодійних форм церковного та паралітургійного співу (зокрема в Україні). Сучасні питання щодо співочої одноголосної практики поступово поширюються як у музикознавчому, так і у культурологічному сенсі. Це особлива сфера інтерпретації, оскільки підхід до трактування піснеспівів такого типу суттєво відрізняється від того, який зазвичай використовується у музикознавчій практиці. Зокрема це стосується богослужбових творів, що спочатку мали графічно-невменний або крюковий запис. Інтерпретація одноголосних розспівів уявляє собою «білу пляму» у теорії регентської справи.

При уважному розгляді неможна не помітити значну схожість в практиці побутування древніх розспівів і пісенного фольклору. І в тому, і в іншому випадку має місце переважний вплив усної традиції, часто аж до неможливості відтворення наспіву без участі його безпосереднього «носія»-співака. В обох випадках запис є значно молодшим за свій усний прототип і не є його точним відображенням. Крім того, подібним є й існування великої кількості варіантів одного і того ж мотиву, залежно від часу й місця створення. Таким чином, виробляючи стратегію інтерпретації співів древніх розспівів, більш логічно спиратися на методи інтерпретації фольклору, ніж професійної музики західноєвропейського зразка.

У сучасному музикознавстві під музичним інтерпретуванням розуміють «інтелектуально організовану діяльність музичного мислення, спрямовану на розкриття виразно-сміслових можливостей музичного

твору» [264, с. 8]. Як правило, предметом інтерпретування є нотний текст музичного твору. Проте фольклор у цьому сенсі висуває власні вимоги, насамперед, до самого поняття «твір».

На думку відомого дослідника народної музики Г. Головинського, у фольклорі слід вважати твором, дорівнюючим за змістом цього поняття твору професійного мистецтва, певну суму реально існуючих варіантів одного образу [111, с. 16]. Такий твір дослідник називає «незакріпленим» (на відміну від «закріпленого» композиторського). Оскільки побутування богослужбових розспівів за своїм характером наближається до умов існування зразків фольклору, аналогічна особливість властива і піснеспівам розглянутого типу. Певний час вони існували в усній традиції, потім (з появою запису) – у письмовій, зі збереженням значної частини інформації про техніку створення та особливості виконання таких піснеспівів в усній формі, і на сучасному етапі, з втратою усної традиції, фактично спостерігається їх переродження в письмові нерозшифровані (або частково розшифровані) зразки.

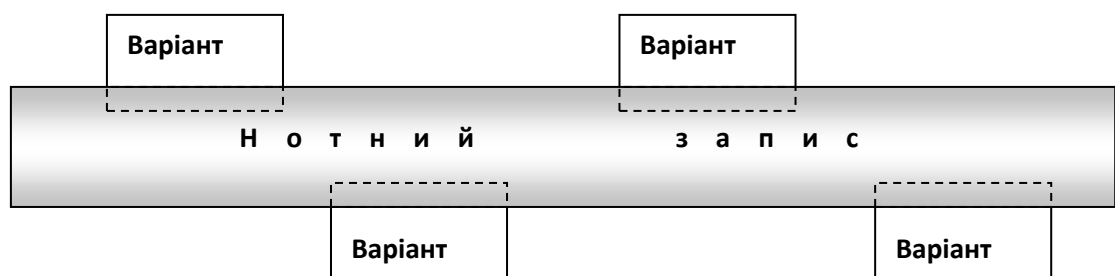
Підтримуючи думку Г. Головинського, дослідник проблеми музичної інтерпретації В. Москаленко пропонує розглядати музичний твір як рухливий інваріант (*invariantis* незмінний). Ця антитеза всередині одного поняття пояснюється тим, що музичний твір, на думку В. Москаленка це «самостійна інтонаційна концепція, що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої проявляється у діалектичній спряженості рухомо-інваріантної основи і потенційної нескінченності особистісно-відокремлених або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» [264, с. 29] (*переклад мій – Ю. В.*).

Рухливість фольклорного твору проявляється в різноманітті і значній варіативності його інтерпретацій, а інваріантність у тому, що в будь-якому випадку його інтерпретаційна версія втілює музичну думку і образність саме цього твору. Таким чином, фольклорний твір при його

впізнаваності завжди відчувається як рухливий колективно-узагальнений інтонаційний варіант. Це стосується і канонічних богослужбових піснеспівів – кожен з них дійсно може розглядатися як сума всіх його варіантів.

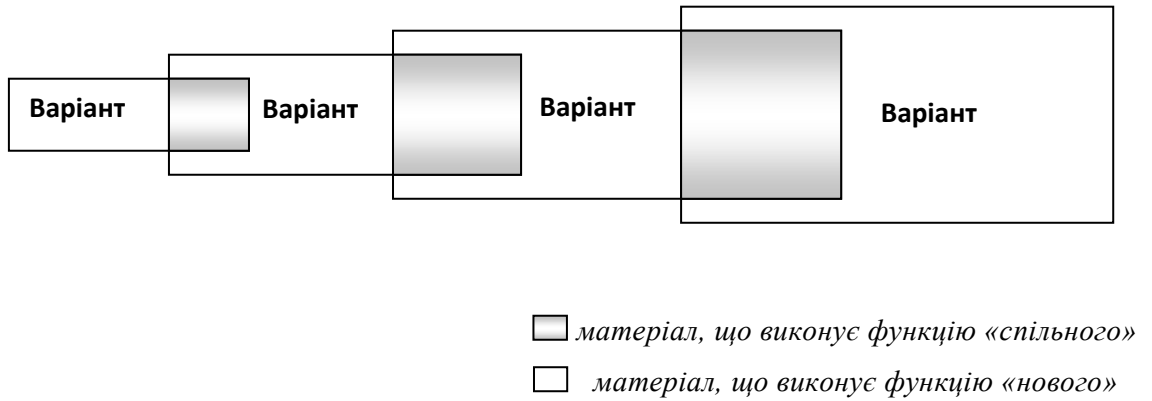
Взаємодія різних інтерпретаційних версій твору в професійній та народній музиці відрізняється. Якщо для створення нової інтерпретації композиторського твору зовсім не обов'язково бути ознайомленим з попередніми його версіями, то в народній, навпаки, основою для задуму черговий інтерпретації є попередні варіанти. Віктором Москаленком для спрощення розуміння цих відмінностей запропоновано дві схеми [264, с. 42]. Дещо спрощені їх варіанти наведені нижче (див. схеми 4.1. та 4.2 на стор. 211). Якщо у першому випадку виконавські версії примикають до основного стрижня – нотного запису твору – і не залежать одна від одної, то в іншому кожна наступна інтерпретаційна версія твору «провокується» попередньою, ніби «проростає» з неї.

Схема 4.1. Інтерпретаційні версії у професійно-композиторській творчості



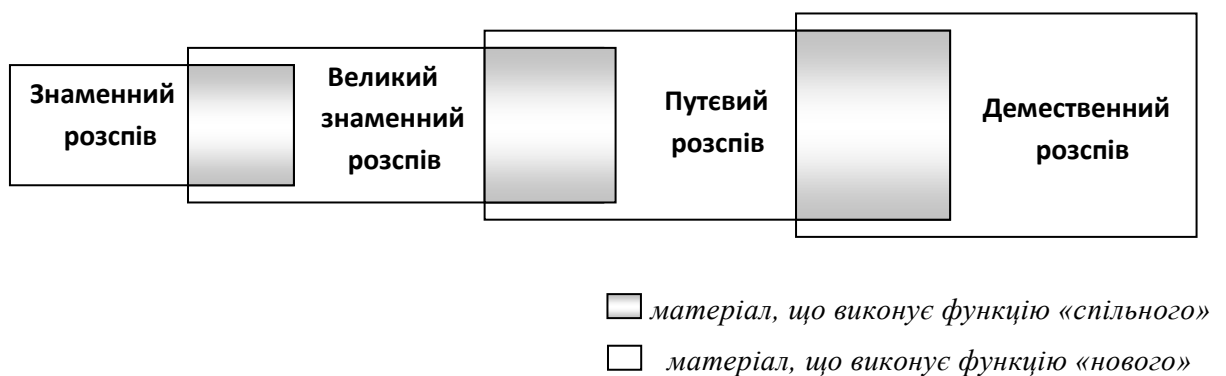
- матеріал, що виконує функцію «спільного»
- матеріал, що виконує функцію «нового»

Схема 4.2. Інтерпретаційні версії у фольклорній музичній творчості



Як приклад можна привести піснеспів «О Тебе радується...», проаналізований Ф. Воскобойніковим в кількох його одноголосних версіях – знаменного, великого знаменного, путьового та демественного розспівів. Якщо навести їх у хронологічному порядку, отримаємо наступну схему:

Схема 4.3. Інтерпретаційні версії піснеспіву «О Тебе радується...»



Дослідник зазначає, що можна розцінювати різні варіанти піснеспіву як єдиний комплексний твір. Слід пояснити, чому вони в даному контексті іменуються інтерпретаційними версіями. Значна роль усної традиції в передачі давньоруських розспівів від одного виконавця до

іншого, зробила практично неможливим точне їх відтворення. Недосконалість запису, а точніше його семантична складність, яка є недоступною для осягнення поза усної традиції, стала причиною виникнення різних «прочитань» одного музично-поетичного цілого, його доосмислення і трансформації. Це підтверджується наявністю загальних (інваріантних) принципів побудови різних версій піснеспіву в різні історичні періоди та індивідуальних (рухливих) елементів кожного нового варіанту.

Як видно зі схеми 4.3., кожна наступна інтерпретаційна версія має багато спільного з попередньою. Наприклад, якщо розглядати знаменний і путьовий варіант, помітна значна інтонаційна схожість, ідентичність форм і характеру руху, спільна для цих розспівів центонна структура. У якості «нового» тут виступає мелізматичність путьового розспіву, зовсім не притаманна знаменному прототипу. Якщо порівняти путьовий зразок з наступною інтерпретаційною версією демественного розспіву, видно, що мелізматичність, яка виконувала функцію «нового» в попередній парі варіантів піснеспіву, тут стає «загальним», а в якості «нового» у демественному розспіві можна визначити поступовий відхід від суворо центонної структури, розмивання меж поспівок, значний інтонаційний розвиток, зміна характеру мелодії та ін. Таким чином, процес поступового «нашарування» інтерпретаційних версій піснеспіву «О Тебе радується...» об'єднується в єдиний нерозривний ланцюжок: в основі кожної наступної інтерпретаційної версії лежить сукупність інваріантних (незмінних) особливостей розспіву, які є загальними для даної версії та її прототипу. В той же час в наступній парі інтерпретаційних версій в якості цього інваріантного «спільного» виступають, як правило, саме ті елементи, які виконували функцію індивідуального в попередній версії. Так всі існуючі варіанти піснеспіву виявляються пов'язаними в єдиний інтонаційно-смісловий процес, де «загальне» обумовлює його

«генетичні» зв'язки, а індивідуальне – еволюційний розвиток. Слід зауважити, що зрештою інваріантним елементом для всіх версій піснеспіву є один текст і спільна образність з усіма смисловими пластами. Таким чином, підтверджується ідея В. Москаленка про те, що твір фольклорного типу є сумою всіх його варіантів, і, відповідно, у схемі 3 показано єдиний твір у всій його внутрішній динаміці.

Відповідно до теорії інтерпретації, розробленої В. Москаленком, в ролі інтерпретатора може виступати будь-яка людина, діяльність якої так чи інакше пов'язана з осмисленням змістовного і виразного потенціалу музики, роз'ясненням її будови, розкриттям для слухача музичної думки [264, с. 9]. Інтерпретація змісту піснеспіву подібного роду ґрунтується на комплексному сприйманні художнього інтонування. «Думки виявляються і передаються не тільки через звукову форму. Такі невербальні засоби як жест, міміка і пантоміма не поступаються інтонації у передачі думки і знаходяться з нею у глибокій спорідненості» [264, с. 169] (*переклад мій – Ю. В.*).

У давніх розспівах зв'язок звуку, знаку (графічного зображення) і руху (пластики) простежується абсолютно чітко, тобто у них спостерігається вихідний синкретизм (комплексність прояву) у самому механізмі інтонування. Іншими словами, смисл у подібних співах передається за допомогою інтонації, виявленої у всіх можливих видах. Крім того, крюки, якими здійснювався запис давньоруських розспівів, мають ще й словесну смислову розшифровку. Так, наприклад, знак «паракліт» символізує сходження Духа Святого на апостолів. Він ставиться звичайно на початку піснеспівів або їх розділів, нагадуючи співаючим, що для успіху у всякому доброму ділі, в тому числі і в молитві, вони повинні просити допомоги у Святого Духа. Знак «змійца» трактувався «так земної бо суєтної слави уникнув», кулізма «до всіх людей любов нелицемірна» [101, с. 565] тощо.

У зв'язку з цим деякі дослідники вважають, що спів за крюковим записом мав священний, містичний характер. Кожна невма відповідає певному духовному стану, який виконавець повинен був «генерувати» в собі під час співу. Сам спів, його звукове, матеріальне вираження є результатом цих станів: рухи духу проявляються у рухах голосу. Однак таке виконання крюків навряд чи було б можливим, оскільки швидка зміна станів духу людині взагалі не властива. Можливо, текстовий зміст крюків мав не стільки виконавський, скільки педагогічний сенс, і найбільше брався до уваги при вивченні та запам'ятовуванні крюкової абетки. Таке припущення видається цілком імовірним, бо подібне явище в зустрічається в іншій абетці кирилиці. Кожній букві тут відповідає певне слово («З» – «земля», «Л» – «люди»), але це зовсім не означає, що при читанні певної літери у людини повинні виникати асоціації зі словами, які в них закодовані.

Крюкова абетка взагалі недооцінюється у зв'язку з виконавською інтерпретацією. Більшість піснеспівів у наш час виконується не по крюкам, а за адаптованими п'ятилінійними нотними розшифровками. При всій зручності саме такий запис породжує масу інтерпретаційних версій одного піснеспіву у трактуванні різних колективів. Причина різночитань полягає в різній кількості інформації, що надається виконавцям крюками і нотами.

Крюк має кілька функцій – візуальну, звукову та текстову. З візуальної точки зору крюки унаочнюють структуру піснеспіву. Це вкрай важливо, оскільки саме структура відбиває канонічну побудову смислового ряду, містить у закодованому вигляді його додаткові смислові пласти. Переклад крюків у нотний запис «подрібнює» піснеспів на елементи, які, зливаючись в безперервну тканину, перестають зримо розмежовуватись на поспівки. Втрата чіткої межі між ними робить

практично неможливим адекватне сприймання і структури піснеспіву, і його внутрішнього змісту.

Друга суттєва втрата від переведення крюків у нотний запис – штрихова невизначеність. Характер звуковидобування, відображений в крюках, не має точного аналога в нотному записі. Ось як виглядають деякі описи звучання крюків.

«“Палку” перед статеюкою ударяй больче и будет мастеровито так, в мастерстве ведется. “Стопица” – знак, указывающий на речитатив. В древних азбуках про него написано: “просто говорити”. “Крюк” ставится “на силах”, то есть на ударных слогах, что означает выделение его силой голоса. В древних азбуках о крюке говорится, что его следует “возгласити”. “Голубчик” согласно старинным азбукам нужно “проголкнути из гортани”. Судя по значению слова “голкъ” в словаре Фасмера, голубчик следует петь динамичным, гортанным звуком» [143].

Очевидно, що засобами сучасної нотації дуже складно передати такі штрихи. Це призводить до значних різночитань при виконанні різними хоровими колективами піснеспівів знаменного розспіву. Таким чином, адекватна інтерпретація давньоруських одноголосних співів можлива, по суті, тільки за умови їх виконання за крюковим записом. На жаль, при всьому нинішньому інтересі до давньої співочої культурі повноцінне повернення до її традицій у цьому сенсі досі не відбулося.

Особливе місце серед різних інтерпретаційних версій давньоруських піснеспівів посідають їх різноманітні гармонізації. У контексті класифікації, запропонованої В. Москаленко, по суті, гармонізація є різновидом редакторської інтерпретації. При цьому, вона з такою ж вірогідністю може бути віднесена і до композиторського різновиду, оскільки в ній, як правило, суттєве значення має індивідуальний творчий стиль і метод автора гармонізації.

Як відомо, на певному історичному етапі виділилися два типи гармонізацій древніх розспівів, відпрацьовані в творчій практиці двох композиторських шкіл московської та петербурзької. Перший тип (московська школа) відрізняється більшою прихильністю до російських традицій церковного співу, другий (петербурзька школа) – до західноєвропейських традицій світської музики. Ці два підходи до використання засобів виразності ілюструють особливості інтерпретування древніх розспівів. Вони також відображають дві тенденції в музичній творчості, сформульовані О. Котляревською як ретроспекція та актуалізація [199, с. 16].

Ретроспекція передбачає максимальне наближення інтерпретації твору (у даному випадку, піснеспіву) до його першоджерела в плані стилю, характеру, виконавської манери і та ін. Актуалізація, навпаки, передбачає значну спрямованість інтерпретації до сучасного стилю, пошук нових виражальних можливостей, нових варіантів звучання, нового контексту та ін. З цих позицій гармонізації композиторів петербурзької школи є зразками інтерпретації другого типу, тобто актуалізованої, оскільки вони здійснюються засобами порівняно молодою західноєвропейської гармонії. Варто зазначити, що творчості представників московської школи також притаманні певні властивості актуалізації. Це виражається у тому, що при загальній тенденції до збереження споконвічного характеру розспіву (ретроспекції), гармонізація як така вже є актуалізацією у порівнянні з одноголоссям.

З вищесказаного логічно випливає думка про те, що і характер виконавської інтерпретації гармонізацій різного типу буде різним, особливо, враховуючи умови їх виконання. Ретроспективні гармонізації за своїм характером наближені до стародавніх піснеспівів і тому органічніше звучать за богослужінням, ніж на концертній естраді. Актуалізовані ж гармонізації несуть в собі значну кількість ознак

світської музики, а для використання за богослужінням вимагають, як мінімум, певної виконавської корекції.

Умови виконання духовних піснеспівів в рамках богослужіння і в концерті значно розрізняються. Розрізняються і завдання, які стоять перед інтерпретатором-виконавцем в тому і іншому випадку. Богослужіння висуває кілька загальних вимог до виконання:

1) дотримання певного характеру піснеспіву в суворій відповідності до змісту події, що святкується, або таїнства, яке воно супроводжує;

2) усереднена динаміка (невелика амплітуда динамічної шкали) без виражених сплесків, які можуть порушити молитовний стан присутніх або заглушити заклики священика, але і без використання занадто глибокого *p*, оскільки в храмі постійно присутній додатковий звуковий фон (переміщення людей, кадіння тощо), який при співі в динаміці нижньої межі *p* може перешкодити сприйманню тексту;

3) обмеження темпу, продиктоване особливостями храмової акустики занадто швидкий темп може викликати зайві коливання звуку і його нашарування, що заважає сприйманню тексту і сприяє дисонуючому накладенню гармоній;

4) відповідність тривалості піснеспівів діям священика (наприклад, «Херувимська» повинна звучати, поки священик не прочитає всі належні молитви і не виконає всі належні дії), в цьому випадку темп піснеспіву вступає в пряму залежність з його тривалістю: короткий піснеспів буде виконуватися повільно або з повторами окремих фрагментів, а тривалий – у середньому темпі.

У концертній практиці подібних обмежень немає. З іншого боку, сприймання піснеспіву на концерті має кілька інший характер у порівнянні з богослужінням. У храмі воно відбувається у комплексі з усім контекстом богослужіння, зокрема, його візуальними компонентами (архітектура, іконопис, вбрання та дії священства) і навіть запахами

(свічки, ладан та ін.). В умовах концерту всю увагу слухача зосереджено виключно на звукових враженнях, тому при дотриманні вимог, викладених для богослужіння, у нього виникає певний «дефіцит інформації», який часто оцінюється як недолік самого піснеспіву, його одноманітність. Щоб уникнути цього ефекту, в концертній практиці піснеспіви повинні виконуватися яскравіше, ніж за богослужінням. Це стосується і динаміки, і темпів, і тембрових барв. У цьому сенсі гармонізації актуалізованого типу вимагають меншої корекції, оскільки вони за своїм характером і так досить емоційні. Крім того, такі твори, як правило, написані в рухливих темпах, мають більш розвинену поліфонічну фактуру, що ускладнює сприймання таких гармонізацій за богослужінням, але значно прикрашає їх у концерті.

Висновки до розділу 4.

Регламентованість церковно-хорового репертуару, низка критеріїв його обмеженості структурою, змістом та характером богослужіння, висуває високі вимоги до роботи регента. Наявність певних ***факторів формування репертуару***, таких як *нестабільність хорового складу, необхідність врахування специфіки богослужіння, його темпоритму та загального характеру, дотримання церковно-співацьких традицій та збереження ментальної та естетичної єдності* як з вітварем, так і з парафіянами-слухачами потребує ретельної роботи як над формуванням репертуару взагалі, так і його ситуативної «режисури» на конкретному богослужінні. Тому регент має знати, який ефект можуть мати стильові, тональні, темпоритмічні, інтонаційні та ін. розбіжності творів у межах служби та вміти визначати бажаність цього ефекту. Але ***головним критерієм має залишатися текстово-музична відповідність*** при стриманості та благородстві емоційного вираження змісту богослужіння. Останнім часом намічені позитивні зрушення в цьому процесі, які мають

привести до встановлення того «царського шляху» у богослужбовому репертуарі, який буде максимально сприяти духовному зростанню православної пастви.

Церковний хор (принаймні, професійний) має акапельну спеціалізацію, працює майже виключно з церковнослов'янським текстом і, як правило, знаходиться у особливих акустичних умовах. Все це вимагає від регента опанування нетиповими для професіонального хормейстера навичками. Інформація вчених-акустиків щодо керованості обертонового ряду вокальних голосів потребує певних змін у підході до питань хорового унісону. Специфіка дикційної сфери також становить перед регентом завдання кореляції орфоепічної техніки з акустичними умовами конкретного храму. Але питання акустики, дикції та хорового ладу дещо поступаються проблемі інтерпретації церковної музичної спадщини за гостротою звучання. Фактично *інтерпретування у регентській діяльності відбувається лише у сфері російської духовної класики та монодійних розспівів* (особливо тих, які зберігаються та виконуються за неіменними записами). *Інтерпретація обіходного чотириголосся* фактично обмежується пристосуванням тексту до гласового розспіву та його логічному розділенню на строки.

Інтерпретування класичної спадщини на прикладі творів Д. Бортнянського показує, що *сучасний мішаний хор за своїм звучанням не відповідає тій вокальній манері, яка з високою вірогідністю була притаманна Придворній співацькій капелі часів керування нею цим великим хормейстером та композитором.* Його твори, які отримали *новий камертон* та темпи з вже оговорених причин та *були передані жіночим голосам* з іншою вокальною механікою, стали звучати з *іншим тембровим забарвленням* та напруженістю – тобто взагалі звучати інакше, що значною мірою спровокувало їх темброву «секулярність». Для наближення виконання до авторської тембрової концепції варто або

використовувати мішаний склад чоловічого типу (чоловіки + хор хлопчиків), або цілеспрямовано працювати з жіночими партіями над досягненням специфічного *фальцетного звучання*, яке забезпечить м'який, багатий обертонами, негучний тембр у високій теситурі при збереженні гнучкості та рухливості вокалізації.

Особистість Д. Бортнянського та його церковна діяльність говорять про неможливість (або малу вірогідність) авторської акцентуації «секулярних засад», таких як швидкі та яскраві зміни динаміки, використання гіпертрофованих штрихів та акцентів у фразуванні. Тому важливим є *обережне ставлення до динамічних та штрихових прийомів*, зорієнтоване на їх виконання без притаманних багатьом інтерпретаціям афектів. Така методика тембрового інтерпретування буде відповідати вокальній манері церковного співу Придворної співацької капели та буде мати культурозберігаюче значення.

Розглянуті вище *види інтерпретації древніх розспівів* мають одну загальну властивість: вони можуть бути повноцінно виконані лише при врахуванні як усіх своїх внутрішніх закономірностей – багат шарового і багат функціонального тексту, а також контексту – умов виконання. Незнання текстових особливостей такого піснеспіву, всіх його графічних, звукових, структурних, словесних та інших компонентів призводить до неточного розуміння смислу, а, отже – неточної або неадекватної інтерпретації. Неувага до контексту віроповчального, догматичного, богослужбового, концертного та ін. – до втрати чи підміну функцій піснеспіву, появі інтерпретацій, що «випадають» з контексту, дисонують із ним. І в тому, і в іншому випадку виникає певна втрата смислової та художньої цінності розспіву.

РОЗДІЛ 5

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРАВОСЛАВНИХ РЕГЕНТІВ НА МЕЖІ ХХ - ХХІ СТ.

5.1. Національно-культурні типи православного церковного співу

Комплексне дослідження сучасної православної хорової культури виявило ряд взаємних детермінант між регентською діяльністю і сформованою у тій чи іншій православній країні національною співочою традицією. Їх взаємозумовленість проявляється в різних історико-культурних, соціальних, а також геополітичних умовах, що склалися в конкретній країні або місцевості.

Контекстний аналіз національно-культурних особливостей сучасної православної співочої традиції локально був вже зроблений С. Хватовою на прикладі пострадянського простору (загальний аналіз) і Краснодарського краю (детальний аналіз) [378], проте в глобальних масштабах проведений не був. Вивчення регентської діяльності та умов, в яких вона здійснюється на сучасному етапі, є важливим фактором розуміння процесів, які формують сьогоденну православну хорову культуру.

Класифікувати специфіку церковно-співацької традиції можна з урахуванням різних факторів. У першу чергу, географічних. *Географічне та геополітичне* положення держав зіграло найважливішу роль в питанні формування і поширення того чи іншого типу співу. Колиска церковного співу Візантія сформувала одну з найпотужніших в світі традицій [341]. Її поширення фактично одночасно на північ, захід і схід охопило безліч територій, де і сьогодні православні служать візантійським розспівом: Ліван і частина Сирії на південному сході, Греція, Сербія, Македонія на північному заході, Болгарія і Румунія – на північ від територій, що колись належали Візантійській імперії. Не позбавлені співу візантійської традиції

і східнослов'янські території – Росія, Україна, Білорусь, Молдова. Проте ситуація з церковним співом в цих країнах складалася по-різному.

З віддаленням від Візантії як центру поширення християнської культури, в силу вступали національні співочі традиції, національні особливості інтонування та, в цілому, національна музична естетика. Це виражалось як в мелодичній будові співів, їх тембровій специфіці, так і, наприклад, в особливостях розвитку багатоголосної фактури з монодії. Амплітуда змін в асимільованому розспіві також була різною. Наприклад, в Македонії на основі візантійської традиції мелізматичного типу сформувався дуже близький за структурою і мелодикою, але все ж певною мірою самобутній обіходний музичний матеріал. Аналогічна ситуація склалася в Болгарії, де візантійський силабічний розспів зазнав суттєвого мелодійного спрощення шляхом скорочення мелізматики, а потім і національно-мелодичну трансформацію. Території Грузії, Абхазії, Південної Осетії також сприйняли візантійську традицію силабічного типу, напрочуд швидко виростивши на її основі власну, що має мало спільного зі своєю попередницею. Русь же отримала візантійську співочу традицію вже в болгарському оформленні та незабаром щільно з'єднала її з власною народнопісенною культурою, результатом чого стало формування і поширення знаменного розспіву [101, 244].

Важливо зазначити, що в ранньохристиянські й середньовічні часи спільність православних співочих традицій була превалюючою і лише з розвитком культурних контактів між різними державами, посиленням взаємопроникнення населення шляхом асиміляції тощо, активізувалася тенденція до сепарування різних традицій. Це твердження може здатися парадоксальним, проте ситуація, що склалася в XVII - XIX століттях і пізніше демонструє чітке розмежування традицій і навіть їх певне конкурування і антагонізм. Особливо яскраво це виявилось в російській церковно-хоровій культурі, де споконвічному знаменному розспіву була

протиставлена європейські орієнтована секулярна традиція, починаючи з венеціанського барочного концерту у XVII столітті і закінчуючи вільною від усіляких канонів творчістю сучасних авторів [347]. Ця тенденція поставила під удар і грузинську традицію, оскільки після втрати Грузинською Церквою автономії в 1811 р., цим територіям було наказано служити церковнослов'янською мовою, дотримуватися партесного стилю, грузинські ж співи були заборонені. За півтора століття почалося активне цілеспрямоване відродження традиційного грузинського церковного співу, що в подальшому спричинило паралельне існування двох традицій: російської партесної та грузинської [8, 397, 134, 334].

Другим суттєвим фактором формування того чи іншого типу церковного співу стало *кількісне представництво православних серед корінного населення* конкретної місцевості (за даними перепису населення та даними єпархій).

На сьогодні найвищий відсоток від кількості всього населення становлять православні віруючі в Південній Осетії, Молдові, Болгарії, Румунії, Греції, Сербії, Грузії (понад 80%); в Абхазії, Україні, Білорусі, Росії, Македонії, Чорногорії, на Кіпрі від 60% до 80% населення сповідує православ'я. Цікаво, що показники від 30% до 60% не властиві жодній країні, від 10% до 30% православних проживає в Казахстані, Боснії і Герцеговині, Латвії, Естонії, Албанії та Лівані. Така ситуація пов'язана з наявністю в даних країнах місцевостей, що межують з православними країнами і компактним проживанням православних на цих територіях (див. мал. 5.1.).

У державах, в яких православ'я є релігією діаспор, кількість віруючих даної конфесії становить, як правило, менше 1% від всього населення, іноді сягаючи показників у 10%. До їх числа відносяться території деяких колишніх республік СРСР, а саме Киргизія, Туркменія (близько 7%), Вірменія, Азербайджан, Узбекистан (до 4%); США і Канада

(до 2%); Австрія, Німеччина, Франція, Польща, Словаччина, Італія, Словенія, Хорватія, Республіка Косово, Сирія, Камерун, Кенія, Уганда, а також Австралія і Нова Зеландія (від 1,5% до 2,7%).

Мал. 5.1. Мапа Європи



Якщо розглянути список держав з православним представництвом понад 60%, то вищенаведена статистика цілком наглядно корелює з переважаючими історичними співочими традиціями: Греція, Сербія, Македонія, Чорногорія, Кіпр – візантійська; Південна Осетія, Грузія, Абхазія – грузинська; Молдова, Болгарія, Румунія – болгарська; Україна, Білорусь, Росія – знаменна традиція.

Третім важливим фактором стала *культурно-історична ситуація формування того чи іншого типу церковного співу*. Особливо явно цей

фактор проявив себе в період так званого «партесного стилю» і пізніше. Штучне насадження невластивої даній місцевості й даному народу традиції закономірно викликало певний опір традиційно налаштованих віруючих. Між древнім мистецтвом і новими віяннями виникло серйозне протистояння. Так сталося в Російській імперії, наслідком чого стало паралельне існування канонічної одноголосної традиції, строкового багатоголосного співу і партесного стилю [322]. Подібне розшарування традиції ми бачимо і зараз у безперервній з моменту відродження православ'я на пострадянському просторі дискусії про те, який шлях варто було б обрати діячам церковного співу. Одні мистецтвознавці бачать його в розширенні реставрації та впровадженні в церковну практику стародавніх розспівів, інші – в продовженні вільного розвитку «авторської» церковної музики, що, в кінцевому підсумку, зводиться до антитезі «канон особиста творчість». Між цими крайніми позиціями знаходиться третя, серединна, яка стверджує необхідність діяти на основі стародавніх розспівів, проте в багатоголосній фактурі.

Дана дискусія важлива для досліджуваного предмета виключно в тому аспекті, що одночасно обґрунтовує і виправдовує паралельне існування на територіях Росії, України і Білорусі всіх описаних варіантів співу. Тут на сьогоднішній день поширені й одноголосні розспіви, і 4-голосний обіход (за деякими даними, що перебувають в розробці Санкт-Петербурзької державної консерваторії, авторства Д. Бортнянського), і розспіви монастирських традицій, і безліч авторських творів, що природним чином поділяються на дві категорії – дореволюційного (а, точніше, довоєнного) і новітнього періодів. У першій половині ХХ століття багато церковних композиторів продовжували творити (здебільшого, без публікацій), зараз їх твори стали доступними, проте повинні бути віднесені до того ж періоду, зважаючи на стильову специфіку.

Взагалі варто зауважити, що культурно-історична ситуація, що склалася в Росії в XVIII ст., зміцніла до XIX століття, і в певній мірі зберігається донині на територіях Росії, України і Білорусі, є унікальною. Такого злиття церковно-хорової культури з професійною освітою не знає жодна країна світу. Власне, у цій унікальній єдності і корениться та подвійність церковно-співацького мистецтва, про яку йшлося вище. Вже у XVIII столітті професіоналізація церковного мистецтва силами музикантів, які отримали світську освіту за кордоном (М. Дилецького, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова), призвела до витіснення духовного, але порівняно простого у виконанні розспіву. З іншого боку, ця «технічна», а насправді теоретична й методична майстерність, дозволила підняти хорове виконавство на найвищий рівень.

Починаючи з XIX століття, головними діячами світського хорового мистецтва, в тому числі, педагогами, були церковні регенти. Та/або, навпаки, найвидатнішими регентами, істориками та методистами церковно-хорового мистецтва ставали люди, котрі обіймали виключно високі посади у системі світської музичної освіти (Г. Ломакін, В. Орлов, О. Кастальський, пізніше П. Чесноков, Н. Данилін, О. Олександров та інші) [224]. Звідси виникли дві зустрічні тенденції: «воцерковлення» світської освіти, що знайшло вираження у широкому використанні в репертуарі навчальних і концертних хорових колективів зразків духовної музики, і секуляризації власне церковного виконавства шляхом привнесення в нього неканонічного репертуару, використання не властивих церковній музиці фактурних і тембрових прийомів тощо.

Оцінка даного періоду виключно як часу секуляризації церковного мистецтва є досить однобічною, оскільки є очевидним взаємопроникнення цих сфер, що, в свою чергу, суттєво вплинуло на швидкість відновлення церковної спадщини в пострадянський час.

У радянський період зв'язок між церковно-співацьким мистецтвом і професійною хоровою освітою була суттєво пошкоджена, проте не розірвана. Під різними приводами (вивчення старовини) і в різному вигляді (без тексту, зі зміненим текстом) церковний репертуар продовжував наповнювати сферу світської музичної освіти. Таємно (а іноді і явно) викладачі світських вузів продовжували свою регентську діяльність навіть у цих умовах. Тенденція зберігається і в наші дні: опитування, проведені в 2015-2016 рр. показують, що значна кількість регентів і півчих міських храмів є викладачами світських музичних шкіл, ВНЗ, хорових і вокальних студій, керують значущими світськими хоровими колективами або є їх учасниками.

На думку Світлани Хватової, сьогоднішня богослужбової співочої практики в Росії можна охарактеризувати, як кризисне. Втім, пов'язано це з загальним положенням всієї російської культури, що перебуває на перехідному етапі розвитку. Зміна відносин між державою та Церквою дозволила поступове відновлення як релігійного життя населення взагалі, так і розвиток співочого компоненту богослужіння зокрема. Це призвело до збільшення кількості церковних хорів, бо почалось будівництво нових та відновлення старих храмів.

Історико-культурні умови серйозно вплинули і на сучасний спів Сербії. Під час Османського панування на цих територіях фактично було винищено православне чернецтво, та й в цілому православ'ю було завдано непоправної шкоди. Серби, які хотіли прийняти чернецтво, утікали до Росії. Релігійне відродження почалося на сербських територіях тільки після Першої світової війни. Так співпало, що саме в цей час у Сербію бігли від революційних подій російські ченці, приносячи з собою національну традицію церковного співу. Перш за все, чернечого, в другу чергу композиторського. Так політичні події вплинули на формування сучасної співочої культури сербів.

Таким чином, на підставі описаних вище факторів – геополітичного, конфесійного та історико-культурного – можна описати особливості сучасного православного церковного співу в різних країнах.

В Росії, Україні та Білорусі церковна традиція сформувалася в умовах переважання православного населення, але, завдяки культурному обміну між країнами, а також специфіці історичних реалій XVIII - XX століть, набула значних рис еклектичності [142, 259]. На сьогоднішній день цей тип церковного співу вирізняється використанням співів різних традицій. Переважно це багатоголосний обіход московського зразка і монастирських традицій (у практиці УПЦ КП та УАПЦ обіходні піснеспіви, переважно, виконуються таким самим чином, але українською мовою). У великих містах склад хорів дозволяє робити акцент на композиторській музиці різних шкіл минулого, а також виконувати твори сучасних композиторів, що певною мірою виходить за рамки церковно-співацького канону. У значно меншій мірі тут системно використовуються одноголосні розспіви – знаменний і візантійський, грузинський епізодично.

Православний церковний спів Греції, Болгарії, Македонії є історично монотрадиційним і базується на візантійському розспіві та його національних версіях (болгарський розспів, македонський розспів). Аналогічна ситуація склалася з православним співом і на Близькому Сході: в Сирії і Лівані підтримується абсолютне панування візантійського розспіву, переважно, в його мелізматичному варіанті.

Молдова і Румунія – романські народи, географічно розташовані, в широкому сенсі, між Росією і Грецією. Специфіка їх сучасної співацької культури значною мірою зумовлена тим, що, з одного боку, вони сприйняли візантійську хорову культуру через посередництво Болгарії, з іншого знаходяться у тісному контакті з Україною та Росією, які є носіями й інших варіантів співацького обіходу, і широкого спектра авторської

церковної музики. Еклектизм, властивий церковно-співацькій культурі цих країн, частково був засвоєний і романськими православними державами. У той самий час, їх власні пісні володіють певною мелодійною самобутністю.

Сербія і Чорногорія з початку ХХ століття в своїй співочій традиції ґрунтуються на обіході, зафіксованому Стефаном Мокраняцем та Ненадом Барачки [47], проте завдяки асиміляції російських ченців після 1917 року перейняла від них ще й російську традицію – в основному, монастирських розспівів [413, 414]. Згодом цікавість до російської церковної музики стала підвищуватися і нині професійними хорами в Сербії виконуються твори російської духовної композиторської класики та зразки візантійського співу [139]. Яскравим прикладом першої групи є хор собору Успіння Божої Матері (м. Крагуєвац) під керівництвом протоієрея Драгослава Мілована та його дружини Тетяни Мілован – викладача академічного співу, яка походить з Росії. Без сумнівів, найяскравішим візантійським хором Сербії є хор «Мойсей Пётрович» під орудою Ніколи Попмихайлова.

Грузія, Абхазія і Південна Осетія зі своєю трьохголосною традицією серед інших православних країн стоять осторонь. Спочатку церковний спів цього регіону будувався на візантійському розспіві силабічного типу, але досить скоро всі тексти були перекладені на грузинську мову, а мелодика отримала характерний національний вигляд, де всі голоси рівноправні, їхній розвиток поліфонізований, проте силабічність вимови тексту збережена. Дослідники грузинської церковної музики вважають, що це пов'язано з образом Святої Трійці, єдність Якої виражається в одночасному проголошенні тексту, а три рівноправних голоси символізують три Особи Трійці. Цікаво, що співацька система Грузії є закритою для асиміляції інших розспівів вже багато століть. Майстерний грузинський церковний спів демонструє хор «Басіані» Грузинської Патріархії. Регент Георгій Донадзе формує програму не лише

зі зразків грузинської православної духовної музики, але й фольклорних співів, що допомагає колективові всебічно підтримувати збереження національних традицій.

Діаспорні співацькі традиції суттєво залежать від походження та підпорядкування тієї чи іншої Церкви, адже умови існування релігійних громад є різними. Наприклад, РПЦЗ (Російська Православна Церква Закордоном) утворилася внаслідок масової еміграції священства та віруючих РПЦ, отже її співочі традиції мало змінилися. Навпаки, вони, навіть дещо «законсервувалися», що сприяло збереженню і самих традицій, і нотного матеріалу, який у пострадянські часи в умовах дефіциту церковної літератури став основою відродження репертуару церковних хорів (наприклад, так звана «Лондонська збірка» та ін.). Схожа ситуація склалася в діаспорах канонічної УПЦ (Української Православної Церкви).

Приходи, які засновані віруючими УАПЦ (Української Автокефальної Православної Церкви) та УПЦ КП (Української Православної Церкви Київського Патріархату), автономні на даний час Церкви, які відновили свій канонічний стан шляхом переходу під омофор Костянтинопольського патріархату (УПЦ в США та УПЦ в Канаді), а також громади, які локально здійснили подібний перехід (наприклад, Свято-Покровська Парафія Української Православної Церкви в Мюнхені) зберігають традиції україномовного богослужіння з використанням московського обіходного співу у змінних піснеспівах (з відповідним підтекстуванням) та виконанням незмінних піснеспівів українських композиторів.

Незалежно від розташування діаспорних громад (а це значна частина Америки, Середньої Азії, Австралії, країн Західної Європи), у храмах з церковнослов'янською мовою богослужіння характеризуються абсолютною перевагою московського обіходного співу, монастирських

наспівів та російської композиторської творчості дореволюційного періоду. Це пов'язано з тим, що носіями православної культури в неправославних державах, як правило, є вихідці з Росії, України, Білорусі та – іноді – Сербії. Церкви, які служать національними мовами, користуються (за наявності) національними ж традиційними розспівами (наприклад, грузинським, болгарським, сербським), московським обіходом у перекладі, але використовують незмінні та паралітургійні піснеспіви вітчизняних композиторів.

Незначна концентрація емігрантів вкрай рідко дозволяє створювати великі професійні церковні хори, особливо в таких країнах як, наприклад, Китай. Крім того, в таких країнах не прийнято оплачувати участь в церковному хорі, тому склади вкрай нестабільні, і найчастіше співочий репертуар обирається за принципом відповідності виконавським силам. При вкрай малому складі регенти практикують спів знаменним розспівом (дуже рідко візантійським), при складі середнього розміру і якості – 4-голосний обіход і нескладні авторські твори або їх адаптації для малого складу.

Типовим прикладом буття православного церковного хору та регентської діяльності діаспори є ситуація в *Австрії*.

В Австро-Угорщину здавна входили місцевості, де проживали народи, які сповідують православ'я: українці з Галичини і Буковини, серби, румуни. Гоніння на православних в Османській імперії у 1690 році привели на ці території багатьох сербів, а у середині XIX ст. тут вже проживало понад 3 млн. православних.

Спочатку всі православні Відня окормлялися грецьким і сербським духовенством у храмі св. Георгія Побідоносця, але на початку війни Туреччини з Росією і Австрією (1735-1739) майже все грецьке населення було змушено залишити Відень: як піддані турецького султана, вони не могли більше знаходитися в Австро-Угорщині.

У 1761 року у Відні з'явився окремий російський приход, першим настоятелем якого став священик Симеон Матвеев.

Історія Православ'я в Австрії досить драматична. На початку ХХ століття відносини між Росією і Австро-Угорщиною погіршилися, й австрійські власті почали гоніння на православних росіян. Були ініційовані судові процеси, 16 православних було засуджено до смертної кари.

З початком війни, в 1914 році, російський Миколаївський собор був закритий і знову відкрився лише в жовтні 1945 року.

До теперішнього часу в Австрії діє кілька юрисдикцій Православних Помісних Церков: Сербська Православна Церква (налічує 12 парафій та близько 100 000 православних); Руська Православна Церква Московського Патріархату (5 парафій і об'єднує православних віруючих різних національностей, що проживають на території Австрії, в тому числі російських, українців, білорусів, молдаван та грузинів); митрополія Румунської Православної Церкви (має в Австрії вікаріатство з 5 парафій); Австрійська митрополія і екзархат Італії, Швейцарії та Угорщини Константинопольського Патріархату (7 храмів опікуються приблизно 18000 православних греків Австрії). Ще 2 віденських храми знаходяться у юрисдикції Болгарської Православної Церкви, окормляючи паству з близько 7000 православних болгар (5 парафій у Руської Православної Церкви за кордоном). Таким чином, сьогодні в Австрії діють 36 православних парафій, але немає жодного православного монастиря. Загальна чисельність православних становить близько 350 000 чоловік⁴.

Основні труднощі більшості православних парафій, як російських, так сербських і румунських, – відсутність свого храмового приміщення:

⁴ За інформацією сайту Австрійського вікаріатства Румунської Православної Церкви.

доводиться на непостійній основі служити в порожніх католицьких каплицях.

Хорова культура в Австрії є дуже розвинутою, півчі служать у всіх церквах, але невеличкими та досить непрофесійними складами. У сербських, румунських та грецьких храмах поширена традиція всенародного співу. Парафіян дуже приваблює ідея соборного служіння Літургії, коли весь прихід бере участь у співі за богослужінням.

Серце православної Австрії – Миколаївський собор у Відні. Цей храм майже єдиний в країні, який має більш-менш численний і – як виключення із загальноєвропейських правил – оплачуваний хор, оскільки у Миколаївському соборі ще після війни склалася традиція утримувати професійний склад півчих. Але й там час від часу підтримують ідею «Народних Літургій». Організація всенародного співу потребує певних зусиль. По-перше, потрібно мати роздруковані у великій кількості тексти богослужбових піснеспівів, по-друге, як правило, регенту вдається розташувати у храмі професійних півчих. В умовах одноголосного співу вони допомагають прихожанам тримати тон.

Щорічно у Відні проводиться «Ніч Церков» («Lange Nacht der Kirchen»), коли храми усіх представлених у країні конфесій відкривають свої двері усім бажаючим. Під час цього заходу у Миколаївському храмі проводиться великий хоровий концерт. Сама програма варіюється – спочатку завжди служиться молебень, потім виступають з привітанням діти, після хорового концерту проводяться екскурсії Собором та бесіда про православний іконопис, а також традиційні частування на вулиці.

Проводиться у Відні ще й суто православний захід: у Неділю торжества православ'я відбувається Всеpravoslavna вечірня. Щороку вона проводиться в іншій помісній церкві (Румунській, Сербській, Грецькій, Російській). Приїжджають всі єпископи, збирається весь народ.

Після вечірні для всіх прихожан та духовенства – частування (переважно, стравами національної кухні).

Значну кількість організаційних функцій у таких заходах виконує регент. Хор Миколаївського собору очолює *Тетяна Щерба* (1975 р. н.). Випускниця Музичного коледжу при Білоруській Академії Музики за спеціальністю «Теорія Музики. Музикознавство» та Московської Державної Консерваторії ім. П. І. Чайковського, кафедри «Історія і теорія музики», «Орган». Кар'єру органістки було продовжено в аспірантурі Московської консерваторії, Вищій школі музики у м. Фрайбург (Німеччина), Віденському Університеті музики та образотворчого мистецтва.

Своє служіння на кліросі Тетяна почала у 1998 р. як півча у кількох храмах Москви та Фрайбурга (Німеччина), з 2005 – як півча хору, регент молебного та дитячого хорів у кафедральному соборі свт. Миколая у Відні, з травня 2007 по теперішній час – регент собору (керівник святкового хору, австрійського хору для богослужінь на німецькій мові, дитячого хору). У послух також входить навчання регентській справі здатних півчих із хору для проведення буденних богослужінь в Соборі, служб у Лазаревській каплиці, богослужінь в м. Лінц. З січня 2011 року Тетяна координує молодіжну діяльність у Соборі. У 2010 – 2013 проводила заняття в гуртку богослужбового читання та співу, з 2014 року навчає півчих у Лінці, з 2015 р. – проводить заняття в гуртку «Ази православ'я».

Таким чином у таких культурних умовах регент виконує і катехизаторські, і диригентські, і організаторські, і педагогічні функції. Та, як правило, регент є носієм «академічної» руської традиції хорового співу, що, відповідно, відбивається на характері діяльності того колективу, з яким він працює, а також має великий вплив на діяльність інших колективів діаспорного осередку.

Складна ситуація з православним церковним співом у *Польщі*. Останнім часом кількість церковних півчих суттєво зменшилася. Причини наразі виявити неможливо, але, наприклад, у знаменитому Супрасльському монастирі на момент нашої експедиції у листопаді 2015 року, на кліросі співало лише 3 півчих з числа братії та священства.

У Варшаві утримувати професійних співаків дозволяє собі лише кафедральний собор. У знаменитому Нікольському соборі у Білостоці співають аматори. Їхній репертуар майже цілком складають твори П. Чеснокова, О. Архангельського та московський або київський чотириголосний обіход.

Дещо інша ситуація у *Франції* та *Німеччині* – там православний церковний спів є досить розвинутим завдяки діяльності родини Кедрових (Микола-батько, Микола-син та Олександр Кедрови). У Франції багато років працює легендарний хор Собору Олександра Невського, більше відомий як хор Миколи Кедрова. За час свого існування він здобув заслужену репутацію одного з кращих хорів російського зарубіжжя. З 2007 року хором керує протодиякон *Олександр Кедров* – нащадок знаменитих церковних композиторів і музикантів Миколи Кедрова-батька і Миколи Кедрова-сина. Успадкувавши родинний музичний творчий дух, збагативши його кліросною псалмодійною практикою при соборі і стильовими традиціями хору, він продовжує розвивати церковно-хорову справу російського зарубіжжя. У репертуарі хору – як обіходні піснеспіви, так і твори всіх стилів російської церковного співу – від Д. Бортнянського до композиторів ХХ століття, авторів Московської школи і російської еміграції і, безумовно, самих Кедрових.

У Франції знаходиться Руська Духовна семінарія, яка надає не лише богословську, але й співочо-богослужбову освіту [336]. При семінарії діє хор, який виконує за богослужінням різні типи піснеспівів: це і авторська музика, і розспів, і чотириголосний обіход. Регентує хором *Сергій*

Волков, який добре зарекомендував себе не лише як регент, але й як церковний композитор. Хор визначається чистотою інтонування, виключно красивим тембром, дуже обережним ставленням до текстів і широким діапазоном. Виконавський рівень семінарського хору є досить професійним.

При Трьохсвятительському храмі у Парижі [368] служить Руський православний хор під керівництвом протоієрея **Ніколаса Ребіндера**. Отець Ніколас – один з яскравих ентузіастів хорової справи. Ще у 1970 році він встав за регентський пульти в Костянтино-Єленинському храмі м. Кламар, а з 1976 до 1982 служив регентом Олександро-Невському соборі, отже він є спадкоємцем традицій родини Кедрових. У 1984 році на своєму приході на честь Іоанна Богослова в Медоні він організував загальний общинний спів. Зараз у Трьохсвятительському храмі він керує співаками, проводить співки разом з регентом хору Олександром Ребіндером, а також очолює невеличкі парафіяльні співацькі курси, спрямовані на вивчення богослужбового Уставу та вивчення піснеспівів церковнослов'янською мовою.

Ще один дуже відомий французький хор – це Болгарський православний хор на честь св. Іоанна Рильського під орудою регента **Койчо Атанасова** [398]. Кларнетист за освітою, у 1981 році він переїжджає до Франції, а у 1982 році, у Софії, він випадково відкриває для себе записи православних співів (дуже рідкісні в Болгарії через політичний контекст того часу), які змушують його усвідомити існування і красу богослужбових співів, спадщину предків, що приховується від широкого загалу. П'ять років по тому він створює в Софії Болгарський православний хор і дає йому ім'я самого шанованого святого в Болгарії: святого Іоанна Рильського (876 – 946), засновника одного з перших болгарських монастирів.

Хор був презентований у Франції на фестивалі духовного мистецтва в Парижі у 1988 році. Наразі колектив дає близько п'ятдесяти виступів на рік. На чолі свого хору Койчо Атанасов записав шість дисків, присвячених православному репертуару болгарських і російських церков. Він не лише керує великим ексклюзивним репертуаром, але й є автором багатьох адаптацій, а також пише твори, натхненні болгарсько-візантійськими традиціями середньовічної Болгарії. Разом зі своєю дружиною регент викладає на курсах православного співу, у Франції та за кордоном проводить відкриті для всіх співаків курси та майстер-класи з інтерпретації православного співу.

Цілком успадкував традиції руського православного співу хор Кафедрального собору м. Мюнхен [184], яким з 1968 р. керує **Володимир Цюлкович**. Він народився в Парижі у сім'ї емігрантів. Уже в юні роки він співав зі своїми братами в хорах російської православної церкви в Парижі. З 15-літнього віку він співав у хорі студентів Богословського інституту на Сергіївському Подвір'ї в Парижі. У 20 років він виступав з відомим «Квартетом Кедрова», співаючи партію першого тенора. Хор російського православного Кафедрального собору налічує близько 25 співочих, які є прихожанами собору. Крім співу за богослужінням, частина хору виступає в концертах, щоб ознайомити іноземних слухачів з традиціями православного церковного співу. У свято Неділі Торжества Православ'я в Мюнхені проходить з'їзд православних хорів.

Схожі традиції підтримують хори храму святих преподобних мучениць Єлисавети та Варвари (м. Вупперталь), Свято-Троїцьких храм (м. Дортмунд), Свято-Миколаївський собор (м. Штутгарт), Покровський храм (м. Дюссельдорф).

Непростою є доля православної співочої традиції на теренах **країн Балтії**, але й там є православні хори, відомі навіть у далекому зарубіжжі. Наприклад, православний єпархіальний хор «Светилен» (м. Вільнюс,

Литва), який очолює регент *Вадим Машин*, вирізняється чудовим поєднанням європейської стрункості та делікатності звучання з духовною рухливістю, яка властива слов'янським виконавцям. Хор неодноразово отримував високу оцінку журі православних хорових фестивалів, у тому числі у Гайнувці. Архієрейський хор Свято-Духова монастиря під орудою регента *Тетяни Сквородко* дотримується академічних традицій хорового співу кінця XIX ст. *Маргарита Машина*, яка створила хор «Іверська свічка» є не лише регентом, але й композитором та організатором єпархіальних фестивалів духовної музики.

Регент хору «Скитос» диякон *Віктор Мініотас* більше відомий широкому православному загалу як сучасний церковний композитор. Також йому належить низка піснеспівів, які він адаптував до литовської мови. На основі цієї роботи інший регент *Андрій Йодка* удосконалив ці піснеспіви залученням імпровізацій у візантійському стилі, в результаті чого з'явилася нова оригінальна співоча традиція, яка ще чекає на своїх дослідників.

Загалом рушійною силою православного співу у Литві (і Прибалтиці в цілому) є росіяни за походженням. Лише в одному храмі служать литовською мовою. Професійних регентів зі спеціальною освітою майже немає, отже відчувається брак як хористів, так і керівників православних хорів.

Самобутній характер має розвиток православного церковного співу у *Кумаї* (див. докладніше у підрозділі 5.4.) та *Японії*. Дослідниця Марія Матсushima у своїй роботі [404] виявляє церковно-співацькі традиції, закладені святителем Миколаєм Японським, та зауважує, що саме на цій підставі варто продовжити розвиток православного богослужбового співу в Японії.

Переклад священних і богослужбових текстів здійснювався переважно в останній третині XIX ст. На богослужіннях спочатку

засвучали слова «Shu awareme yo» («Господи, помилуй» по-японськи), та поступово було перекладено усю літургію. Розвиток православного співу передбачав три етапи: 1) переклад текстів; 2) переклад російських піснеспівів на японські тексти; 3) співацька освітня програма. Щодо розвитку церковного співу, в діях святителя Миколая можна побачити два підходи. Перший стосувався парафіяльних храмів і передбачав освіту вчителів та видання нот для розвитку унісонного співу. Другий підхід належав до Токійського собору і припускав становлення професійного чотириголосного хорового співу.

Серед православних місіонерів, що служили в Російській Духовній Місії у Японії разом з архімандритом Миколаєм Касаткіним, було троє бессарабців. Найвидатніший з них архімандрит Анатолій (Тихай). Він навчався в Духовній семінарії Кишинєва, потім був пострижений у ченці в 1865 р. в монастирі Зограф на Святій горі Афон. У 1866 повернувся до Кишинєва для завершення навчання у семінарії. Після закінчення навчального закладу в 1867 р. він вступив до Київської духовної академії, де пізніше прийняв сан диякона і, згодом, священника. У Києві в 1869 р. у нього була можливість побачити і почути відомого місіонера ієромонаха Миколая (Касаткіна), який розповідав студентам про становище Місії у Японії. Так в душі ієродиякона Анатолія народилося бажання присвятити себе місіонерському служінню. Відразу після закінчення Академії ієродиякон Анатолій написав прохання до Священного Синоду з тим, щоб його направили до Японії в якості члена Місії.

Ієромонах Анатолій (Тихай) прибув до Японії у 1872 р. і став самим ближнім помічником архімандрита Миколая (Касаткіна), працюючи над розповсюдженням Євангелія у багатьох місіонерських центрах. У Хакодате ієромонах Анатолій заснував дві школи, які стали першими православними навчальними закладами в Японії, і школу для катехизаторів. Він проповідував в Кіото, а також в містах Каміока і

Хамамацу, щоб підготувати сприятливі умови для поширення православ'я і на південних островах Японії. Крім того, він брав участь в перекладі різних творів християнської літератури японською. Можливо, ієромонах Анатолій був першим, хто переклав Євангеліє.

Другим бессарабським місіонером в Японії був Яків Тихай, брат ієромонаха Анатолія. Він закінчив Духовну семінарію в Кишиневі в 1869 р., а в 1874 р. виїхав до Японії, де служив у катехитичному училищі. Яків Тихай добре знав японську мову і зібрав хор з православних японців, переклавши на ноти кілька церковних піснеспівів японською мовою.

Третім вихідцем з Бессарабії, який брав участь у Місії в Японії, був Дмитро Львівський, онук відомого композитора і музиканта Григорія Львівського. Він служив в Японії дияконом понад тридцять років. Його основною справою була організація хору з півтори сотні братів і сестер для собору в Токіо. Диякон Дмитро знав досконало японську мову і майстерно викладав російську в школах Місії в Токіо. З 1874 р. в Токіо було відкрито *регентське училище*, в якому під керівництвом диякона Дмитра Львівського учні вивчали церковний спів, читання й богослужбовий устав.

У процесі навчання японців в традиціях російського богослужбового співу того часу іноді відбувалася трансформація мелодії під впливом японської музичної культури. Марія наводить приклад 103-го псалма обіходного грецького розпіву, який у виконанні японським священиком набув японських народнопісенних інтонацій:



До недавнього часу на кліросах японських парафій використовувалися нотні видання Епохи Мейдзі, які зазвичай називають «Йоконага» (букв. «довгий боком» через особливий розмір книг 20*25 см.) До початку ХХ ст. було видано в нотах фактично все необхідне для співу – Всенічна, Літургія, піснеспіви свят, Тріодь, Пасха, треби як для одноголосного, так і чотириголосного співу.

Осьмогласся дещо спрощується як за інтонаційністю (уникнення півтонів), так і за кількістю мелодійних рядків. Значні проблеми пов'язані з відмінністю слов'янської та японської мови. По-перше, є велика різниця у кількості складів. Так, наприклад, трискладове слов'янське «З нами Бог» в японському перекладі стає одинадцятискладовим «Kamī wa waŕega to tomo ni su». По-друге, в слов'янській мові останні слова фрази нерідко несуть у собі головне смислове навантаження, а у японській останнє слово є чимось несуттєвим, наприклад, допоміжним дієсловом або суфіксом. Є також певні проблеми з розпівом приголосної «N». У зв'язку з такими складнощами японське втілення звичних російському слухові співів робило їх майже невпізнаними. Так, наприклад, Херувимська Д. Бортнянського через збільшення кількості складів втратила оригінальний трьохдольний розмір.

Наприкінці ХІХ ст. Хор Токійського собору мав досить високий рівень виконавства. Навіть для нецерковних японців він був яскравим прикладом західної культури, що входила в моду.

Святитель Миколай неодноразово висловлював у своєму щоденнику радість з приводу появи виключно японських православних традицій як, наприклад, вишневих гілочок у Вербну неділю. Зафіксовано також, що він був дуже захоплений незвичайно чистим унісонним співом дівчат на приході Токусіма і дуже зрадів народженню нових мелодій в національному стилі.

Проте парадоксально, що при таких бажаннях архієпископа, виданий чотириголосний обіход з часом подавив розвиток національної інтонаційності. Авторитет і, згодом, канонізація святителя, з благословення якого видавалися нотні партитури піснеспівів, стали факторами, які унеможливили будь-які зміни і нововведення у японському богослужбовому співі. А мода на чотириголосний спів визначала традиції унісонного співу обмеженими та неповноцінними.

М. Матсushima доходить висновку, що сучасні носії японського православного церковного співу покликані не «законсервувати» існуюче, а продовжити і вдосконалити справу, яку розпочав святитель [404].

Зараз богослужіння Японської Православної Церкви розвивається у декількох напрямках: на великих парафіях триває традиція російського чотириголосного співу, невеликі парафії розвивають унісонний спів (напр. Храм преп. Іоанна Дамаскіна у Ханді), також підтримується японська транслітерація візантійських піснеспівів.

Огляд церковно-співацької ситуації в православному світі виявляє тенденції, завдяки яким можна зробити два важливих висновки.

1. Країни з масивною присутністю православних можна умовно розділити на дві групи – **монотрадиційні та мультитрадиційні**. Другий тип притаманний країнам з багатонаціональним складом або історично зумовленим вторгненням іншої культури, як це було в Росії в результаті посилення контактів з Європою.
2. Неможливо точно підрахувати кількісно, але географічно наймасштабнішим виглядає поширення у православному світі візантійського розспіву і російського церковного багатоголосся, як у його обіходному вигляді, так і в композиторській спадщині.

Крім цього, з даного екскурсу можна зробити і третій, не зовсім очевидний на перший погляд, висновок. В умовах мультитрадиційних

культур рішення про те, якій традиції слідувати або в якій якості і яких пропорціях їх поєднувати, приймає регент. Опитування показують, що регенти не схильні у цьому прислухатися до думки хористів (близько 80%), а настоятелі не дуже схильні диктувати (за винятком 10-15%). В умовах же діаспорних православних громад фігура регента стає практично «культовою». В умовах дефіциту професіоналів регент отримує практично одноосібне право вирішувати, на якому репертуарі зупинитися. Але, як вже говорилося, фактором вибору в цьому випадку є можливості хору.

Таким чином, при всіх інших культурно-історичних умовах, найважливішою рушійною силою збереження і розвитку церковно-співацької традиції є особистість регента. Цей факт підтверджує не тільки необхідність вивчення процесів його взаємодії з культурним контекстом, але й необхідність формування методологічної стратегії професійної підготовки регентів з урахуванням виявленої особливості.

5.2. Композиторська та педагогічна діяльність монахині Іуліанії (Денисової)

Науковий інтерес до творчості монахині Іуліанії (в миру – Ірини Денисової), в першу чергу, продиктований широкою популярністю її хорових творів серед церковних хорів. Особистість композитора досить давно привертає увагу публіцистів, проте спроба культурознавчого осмислення її творчості зроблена вперше.

На сьогоднішній день засоби комунікації дозволяють досить точно оцінити рівень попиту на той чи інший репертуар. Такі джерела як форум сайту «Хорист» (horist.ru), де спілкуються переважно регенти і керівники хорових колективів, соціальна мережа «ВКонтакте» (vk.com), де створена група для людей, які цікавляться творчістю монахині Іуліанії, чітко демонструють, що попит на ноти її творів є дуже високим. Частково це

можна пояснити існуванням популярних в православному середовищі документальних фільмів «Регент» та «Інокія», а також наявністю великої кількості аудіозаписів, що, безсумнівно, дає більше шансів творам бути почутими. Але той факт, що практично у всіх великих містах Росії, України, Білорусі виконуються твори Денисової, говорить про те, що в них є щось, особливо привабливе для музикантів, що потребує особливого аналізу. Тут варто згадати слова В. Медушевського про те, що «аналіз це здійснення окриленої душі до прекрасної суті, що звільняється від верхніх убрань, які її приховують. Рух розуму не до частин і сторін, але від них до ідеї цілого. Так розумівся аналіз ще у Клімента Олександрійського» (*переклад мій – Ю. В.*) [249]. Дослідник підкреслює, що про те ж говорить етимологія слова. Префікс *ана-*, передає рух вгору, ріднить аналіз з людиною: грецьке слово «антропосе» (людина) в етимологічному перекладі означає звернений вгору. Значення ж основи «звільнення». Буквальний етимологічний переклад грец. *analysis* звучав би як «воз-вивільнення». Саме в такому руслі здійснений даний аналіз творчості композитора.

Біографія монахині Іуліанії (до постригу – Ірини Денисової) добре відома завдяки публікаціям у пресі та документальним фільмам («Доля людини», «Регент», «Інокія»). Випускниця Ленінградської консерваторії, теоретик та педагог, після 27 років сумлінної праці, вона прийняла постриг. У такі моменти людською душею керує потужна внутрішня мотивація, що знаходить відгук у божественній синергії. Людина відчуває особливу дію благодаті, духовну підтримку. Це почуття надзвичайно стійке і у такий час, коли безпосередня участь Бога у долученні особистості до літургійного життя слабшає, надаючи віруючій людині змогу отримати дари благодаті власними зусиллями. Це почуття, закріплене як пам'ять про життя в Дусі, допомагає людині інтуїтивно відчувати істинне і хибне, зокрема, в церковному мистецтві. Звідси –

самобутність творчості композиторки, її прагнення не тільки до естетичного музичного ефекту, але й до молитовної зосередженості.

Свою регентську діяльність І. Денисова розпочала майже 20 років тому. З 1997 р. керувала хором Свято-Петропавлівського собору м. Мінськ. Репертуар хору переважно складали твори композиторів Московської Синодальної школи та композиції І. Денисової, крім того, на замовлення Православної Зарубіжної Церкви були записані декілька дисків з творами композиторів російської діаспори, завдяки яким зберігалася традиція православного богослужбового співу в радянські часи.

У 2007 р. І. Денисова стала послушницею, а трохи пізніше – інокінею Свято-Єлисаветинського монастиря та залишила служіння в Петропавлівському соборі. За словами хористів, це був дуже болісний момент і для регента, і для співаків. Тому, щойно матушка отримала благословення продовжувати регентську справу, більшість її підопічних перейшла до монастирського хору, і колектив відновив свою діяльність, яку продовжує і нині.

Твори Денисової унікальні, як і особистість автора, що поєднує в собі високу професійність зі щирим та глибоким почуттям молитовного духу церковного піснеспіву. Композитор блискуче відчуває специфіку хорової фактури й майстерно використовує палітру звучання голосів. У процесі детального ознайомлення з роботою хору з'ясовано, що більшість партитур не лише написані зважаючи на можливості та специфіку хорових партій, але й створені безпосередньо для конкретних виконавців, котрі працюють у складі колективу. Такий індивідуалізований підхід дозволяє максимально яскраво використовувати художні можливості кожного співака.

Жанровий спектр хорових творів композитора не надто широкий. Переважно його складають твори духовного спрямування для хору

а *capella*, як богослужбові, так і паралітургійні. До перших однозначно належать гармонізації стародавніх церковних розспівів і значна частина авторських піснеспівів на канонічні тексти, до других обробки народних пісень і кантів, авторські пісні та стилізації, а також твори на канонічні тексти, не призначені для виконання під час богослужіння.

Цікавим також є те, що навіть світські твори монахині Іуліанії (напр. вокальний цикл «Мінорна душа») мають безпосередній відбиток насиченого духовного життя, основними категоріями якого є поняття святості та гріха. Зазначимо, що композитор звертається виключно до власної поезії, що є достатньою рідкістю. Як правило, вокально-хорова музика вторинна щодо літературних першоджерел. Це додає у процес написання твору два додаткових інтерпретаційних етапи: сприймання літературного тексту, його доосмислення (термін В. Москаленко) та його реалізацію засобами музики. В разі одноособового авторства музики і тексту значною мірою згладжується як проблема інтерпретації смислу, так і проблема адекватності цієї інтерпретації.

Творчу біографію композитора необхідно розглядати в контексті двох періодів: до і після приходу до монастиря. Чернецтво як особливий спосіб життя і мислення не могло не оказати вплив на характер творчості автора. Партитурам Денисової притаманні мовна інтонаційність, натхненність, чіткість форми. Творам, написаним до постригу, властива велика емоційна лабільність, що в музиці виражено через специфіку гармонії та фактури. Піснеспіви ж монастирського періоду характеризують високий рівень вивіреності та концентрації, свідоме обмеження засобів художньої виразності. Такі піснеспіви це не вираження думки, а власне матеріалізована думка, Логос, який є водночас і задумом, і буттям, і формою, і процесом, і ідеєю, і дією.

Богослужбовий спів має специфічну мету і спрямованість, яка докорінно відрізняє його від світської хорової музики. Позацерковна

творчість, здебільшого, є способом самовираження автора, відображенням його світогляду, проте мета церковного мистецтва служіння в різних його проявах (прохання, подяка, приношення, молитва та ін.). І якщо світська музика орієнтована на певний культурно значущий результат, наприклад визнання або невизнання публікою (критикою, елітою, неформальними лідерами тощо), то духовний пісенспів (у разі духовного ж підходу) – власне і є служінням. Таким чином, у церковно-співацькій практиці пріоритетними є зовсім інші критерії, ніж у світській творчості. В ній значущий не тільки (і не стільки) сам художній результат, скільки духовний стан автора, співаків та слухачів у процесі створення, виконання і сприймання твору. Це підтверджується тим фактом, що часто одноголосні, мелодично не дуже розвинені пісенспіви, мають значно глибший вплив на слухача, ніж високопрофесійні у композиторському відношенні, блискуче виконані твори.

Духовні відчуття, притаманні церковно-хоровій музиці, тісно пов'язані з поняттям соборності. Цей термін, що набув найглибшого осмислення в церковній практиці, в загальному сенсі означає ідею спільного на противагу приватному, особистому або одиничному. На думку св. Ігнатія Богоносця, духовне значення цієї єдності – не просто в солідарності в думках і діях, яка характерна для людських суспільств або організацій, а в благодатній єдності з Богом.

Транспонуючи ідею соборності у сферу хорового мистецтва, необхідно визнати, що справжня колективна творчість неможлива без цього єднання з висотою Божественного, оскільки тільки в ньому за певних умов проступає синергія. Синергія – підсумковий ефект взаємодії двох або більше факторів, який характеризується тим, що їх дія суттєво перевершує ефект кожного окремого компонента у вигляді їх простої суми [155]. У православ'ї під синергією розуміють спільну дію людини і Бога в справі духовного вдосконалення особистості.

Синергія хорового виконання виявляється в декількох планах. Передусім, це матеріальний – акустичний – план. Тонко вивіреним хором викликає взаємне посилення звукових частот, що збільшує обсяг і польотність звука. Синергія в прямому фізичному сенсі виявляється в ефекті звучності несподівано широкої амплітуди (коли динамічний потенціал перевершує просту суму голосів, що співають), а також багатстві тембрової палітри колективу, яку не можна дорівняти із сумою тембральних особливостей окремих співочих голосів.

Другим планом виявлення синергії хорового виконання є інтелектуально-емоційна сфера. Як звукові частоти входять у резонанс за певних умов, так і емоційний виразний план кожного співака може (в ідеалі, і мусить) провокувати явища «психологічного» резонансу – посилення виразності завдяки глибині спільного переживання. У цьому процесі, безсумнівно, основоположною можна вважати роль диригента, оскільки саме він має максимальні можливості для передавання інтелектуальних (розуміння) й емоційних (переживання) інтенцій завдяки візуальному контакту з хористами, і, навпаки, для сприймання переживань виконавців.

Третім планом виявлення хорової синергії є духовне єднання співаючих, яке можна охарактеризувати як над-емоційне і навіть як над-смісловне. Воно не відображає змістової конкретики виконуваного твору і не пов'язане безпосередньо з емоційним забарвленням тексту. У ньому проявляються особистісні глибинні устремління співаючих, які можна охарактеризувати як такі, що містяться у сфері глобальних людських інтенцій, таких як прагнення до краси, гармонії, єднання з Богом. Саме цей синергійний план найближче підходить до поняття соборної молитви і частіше виникає в хорівій практиці церковних колективів. Його особливість у тому, що в разі такого виконання мистецтво хорового співу стає не вираженням і не відображенням реальності в художній формі, а,

навпаки, самою реальністю, піднесеною на певну духовну висоту, життям у звучанні.

У творчості Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря синергія виявляється достатньо виразно. Увага регента прикута не лише до музичних можливостей хористів, але й до ступеня їх воцерковленості, прагнення духовного розвитку. Духовність виконуваних текстів передбачає наявність у виконавців молитовного досвіду, що, у свою чергу, зумовлює характер психологічної взаємодії хористів. «Єдиними устами, єдиним серцем», – так сформульована в православ'ї головна якість соборної молитви. Мабуть, не випадково й у світському хорознавстві питання однаковості звучання, проблеми унісону та синхронності є основоположними, хоча вони – лише зовнішнє матеріальне вираженням внутрішньої духовної єдності співаків.

Додатковим підтвердженням наявності синергійного ефекту є відчуття виконавцями атмосфери слухацької аудиторії, не пов'язане з безпосередньою реакцією на виконання (як то оплески, схвальні вигуки і т. ін.). Синергія породжує певну духовну комунікацію, цінність якої для об'єднання людей не потребує аргументації. У результаті виникає психологічний «механізм» об'єднання людей не тільки безпосередньо в процесі хорового виконавства, але й у процесі слухацької співучасті в ньому.

Як основу психологічної (радіше, психофізіологічної) єдності хорового колективу можна розглядати різні фактори: рівень музичної освіченості виконавців, їх загальну ерудицію, фактор особистого впливу диригента, його стиль керівництва тощо. Проте існує цілком конкретний давній умовивід, сформульований на основі емпіричного пастирського досвіду: «Правильний спів є наслідком праведного життя, і праведне життя є умовою правильного співу» (свт. Климент Олександрійський). Саме тому важливий чинник досягнення високої якості богослужбового

співу в хорі Свято-Єлисаветинського монастиря – духовне виховання півчих.

Хор має повний мішаний склад. Переважно співаками хору є випускники музичного ліцею при Національній музичній академії. Зважаючи на те, що він являє собою заклад для особливо обдарованих дітей, більшість співаків хору мають абсолютний музичний слух, блискучі навички сольфеджування та значний музичний досвід і ерудицію. Слід зазначити, що у хорі поруч працюють викладачі та їх студенти, що надає спілкуванню певних особливостей. Наявність у хорі декількох поколінь музикантів забезпечує колективні певні переваги. Студенти відчувають відповідальність перед тими, хто їх навчав, за якість своєї роботи, а викладачі також тримають себе в професійному тонусі, розуміючи, що власний приклад – найдієвіший спосіб виховання молодих фахівців. Проте всі учасники колективу усвідомлюють, що спільна робота дещо нівелює навчальну субординацію, оскільки пріоритетними стають духовні та художні завдання, які є спільними для всіх.

Монастирське служіння сприяло переоцінюванню репертуару та творчої манери хору, адже специфіка потребувала аскетичнішого звучання. Нинішня репертуарна політика хору зорієнтована на канонічний церковний спів. Проте за основу регент бере не лише одноголосні піснеспіви, а розспіви в обробці – в ісонному викладенні або в гармонізації. На думку м. Іуліанії, слухове сприймання сучасної людини базується переважно на музичній гармонії мажоро-мінорної системи, на відміну від лінійного мислення людини минулого, тому одноголосні розспіви не завжди сприймаються нею однозначно. Визнаючи виняткову цінність одноголосних розспівів, регент прагне до створення піснеспівів, які водночас містили б притаманну їм аскетичність і гармонію, близьку слов'янській православної ментальності. Зважаючи

на таке бачення стильової спрямованості кліросного служіння хору, регент обирає богослужбові твори таких авторів, як ігумен Сілуан Туманов, ієродиякон Герман Рябцев, свящ. Сергій Федоров та ін., але здебільшого створює власні авторські обробки давніх розспівів. Такий підхід зумовлений не прагненням композиторського самовираження, а створенням піснеспівів, максимально адаптованих до конкретного храмового контексту.

Питання контекстуальної узгодженості богослужбових творів з естетикою конкретного храму, його акустичними властивостями, стилем та темпоритмом служіння священства є надзвичайно важливим, але майже зовсім не розробленим у сучасній регентській справі. Що стосується специфіки духовного життя церковної громади, яка відрізняється кількісним та віковим складом парафіян, міським чи сільським розташуванням, типом служіння (монастир, храм при лікувальному чи соціальному закладі, храм при навчальному закладі та ін.), вона, зазвичай, не суттєво впливає на формування репертуару та творчу манеру церковного хору. Проте на богослужбовий та соціальний контексти слід вважати, що доводить досвід хору Свято-Єлисаветинського монастиря.

Одним з важливих завдань м. Іуліанія вважає досягнення відповідності звучання хору як контексту монастирського служіння, так і естетичній специфіці храму. Наприклад, звукова стилістика, на думку регента, має відповідати стилю архітектури та розпису, утворюючи спільний богослужбовий часопростір.

Важливим і майже неповторним для сучасної хорової практики фактором індивідуальності звучання хору Свято-Єлисаветинського монастиря є принципова позиція регента щодо тембрової одноманітності. Згідно з хоровою теорією, максимальне зближення тембрів співаків допомагає досягнути тієї єдності у звучанні, яка є одним із критеріїв

професійності виконання. Проте м. Іуліанія має принципово іншу думку. Вона вважає, що різність тембрів надає хоріві саме хорошого звучання. У парадоксальності такої вимоги до колективу (бути різними й водночас одним цілим) відкривається справжня майстерність як диригента, так і співаків, адже творчий пошук полягає не в тому, щоб віднайти «середнє» для всіх звучання, а в тому, щоб відчути тембр, який дозволить досягнути хорошої монолітності, зберігаючи індивідуальність кожного голосу.

Ще однією специфічною властивістю творчого методу м. Іуліанії є використання у творах мовного діапазону партій. Це також принципова позиція регента, яка зумовлена тим, що молитва завжди відбувається в мовній практиці без залучення екстремально високих або низьких теситурних зон. Таке самообмеження в композиціях, по-перше, наближує звучання гармонізацій м. Іуліанії до звучання одноголосних розспівів, які традиційно звучать саме в мовному діапазоні, по-друге, позбавляє хор провокацій до форсованого звучання. При цьому всі хористи блискуче володіють технікою співу в різних теситурних умовах і таке самообмеження має суто принциповий свідомий характер.

Особливим є і підхід Денисової до обробки музичного матеріалу. У її гармонізаціях пріоритетним є інтонаційний архетип російської (в широкому сенсі) народної протяжної пісні, реалізований у фактурі гетерофонного типу. Подібне оформлення тематичного матеріалу у фактурні пласти було властиве творчості диякона Сергія Трубачова, проте у творах же монахині Іуліанії є певна специфіка, яка не дозволяє констатувати пряму творчу спадковість. Полягає вона у використанні ісону як основи фактуризації піснеспіву.

Слід зазначити, що поєднання російської народнопісенної інтонаційної основи й ісонної традиції грецького, а потім і російського богослужбового співу цілком могло скласти суть подальшого розвитку цих співочих напрямів у XVII ст., якби не штучне нав'язування

італійського хорового стилю. Тенденції, які простежуються в хоровій церковно-співацькій культурі до середини XVII ст., могли і навіть повинні були розвиватися саме в напрямі зближення російської протяжної пісні й ісонної богослужбової традиції. Слід зауважити, що в багатьох помісних церквах розвиток богослужбового співу відбувався безпосередньо за таким принципом: завдяки перенесенню національного народнопісенного матеріалу в контекст звичної для богослужіння фактури.

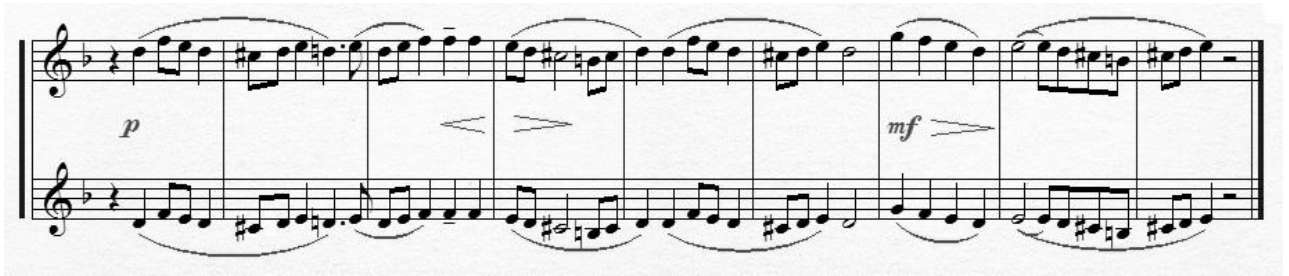
Написання богослужбових співів потребує не лише проникнення в тематику тексту, але і його проживання в контексті молитовного досвіду. Порівняння творчості Іуліанії Денисової до та після приходу до монастиря засвідчує процес згортання «композитора» в «розспівника», можливий тільки завдяки набуттю таких християнських чеснот, як смиренність, довіра і вдячність Богові. На жаль, вибудовування творчого процесу на духовних основах нині мало практикується навіть безпосередньо в церковному середовищі, що й призвело до секуляризації церковно-співацького мистецтва. Останнім часом спостерігається процес реставрації правильного ставлення до церковної творчості, проте він переважно має зовнішній характер. Повернення (іноді доволі агресивне) до стародавнього розспіву не завжди супроводжується поверненням до Духа розспіву, його святості. Співвідношення творчого процесу в роботі композитора над самостійним твором і гармонізацією нагадує співвідношення графічної ілюстрації до тексту і безпосередньо самої графіки рукопису. В одному разі візуальне вираження тільки відображає смислову частину тексту, в іншому – є ним безпосередньо.

Аналізуючи твори І. Денисової домонастирського періоду, легко помітити, що композитор широко використовує дисонуючу вертикаль, модуляції, відхилення, секвенції, зіставлення тональностей, зокрема далекого ступеня спорідненості. Твори цього періоду дуже витончені й

зворушливі, проте не зовсім відповідають православному канону – і емоційно, і духовно. При цьому провідним формоутворюючим принципом у Денисової вже в цей час є тривале мелодичне розгортання. У багатьох творах воно відбувається ніби всупереч гармонійній лабільності, надійно цементуючи музичну тканину. Така внутрішня парадоксальність дозволяє композиторові переводити драматургію твору з площини зовнішнього в глибини внутрішнього, при цьому пластика музичного розвитку позбавлена драматичних ефектів.

Музична інтертекстуальність деяких творів монахині Іуліанії Денисової базується на цитуванні (а то й прямому «задекларованому» використанні) творів інших авторів і церковних наспівів. Зокрема, в кондаках акафістів іконам Богородиці мелодійний матеріал містить відому Богородичну тему «О, Всепетая Мати», піснеспів «Оком благоутробным» побудовано на мелодійній основі білоруської народної пісні «Ой, речанька, речанька», а, наприклад, піснеспів «Во Царствии Твоем» написано на основі елемента теми Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова. Цей твір відомий глибиною виявлення національної руської народнопісенної основи.

На думку багатьох музикознавців, коріння головної партії першої частини Третього концерту потрібно шукати в глибинах знаменного розспіву, однак прямого споріднення зі знаменним розспівом тут не виявляється. Походження інтонаційності цієї теми, швидше, потрібно віднести до пізнішого періоду (про що говорить наявність усталених альтерацій). Крім того, вона тяжіє до інтонаційного архетипу причитання (порів. Приклади 5.1 і 5.2 на стор. 255), проте у С. Рахманінова отримує музичний розвиток не за законами цього жанру, а у характері ліричної протяжної пісні.



Приклад 5.1



Приклад 5.2

Знаючи, що ця тема має коріння у церковній музиці, але в храмі вона ніколи не звучала і не прозвучить, монахиня Іуліанія стала шукати, як би «повернути» цю тему Церкві. Найбільш вдалий силабічний збіг виявився в тексті третього антифону, в результаті чого народився напрочуд гармонійний твір. Відчуття спорідненості з церковним розспівом тут виникає завдяки невеликому діапазону теми і відсутності в її перебігу метро-ритмічної квадратності. Наявність речитативного елемента надає мелодії типову для розспіву центонність.

Структурування піснеспіву виконано не зовсім звично для жанру антифонів (типова куплетна форма, іноді з елементами незначної динамізації). З 13 строф перші 7 (умовно виділимо їх у перший розділ піснеспіву) традиційно викладені майже без змін. Виняток становлять 1-а і 7-а, де тема представлена більш повно, з заключним субдомінантовим мелодійним зворотом (приклад 5.3 на стор. 256), відголоски якого зберігаються також в 3-й і 5-й строфах (приклад 5.4 на стор. 256). У всьому розділі тема викладена в верхньому голосі, мелодія продубльована секстовою второю у теноровій партії.

Подвижно

С
А
Т
Б

p Во Цар - стви - и Тво - ём по - мя - ні нас,
p Го - спо - ди, ег - да при - й - де - ши во Цар - стви - и Тво -
 ём. Бла - же - ни ні - щи - и ду - хом, я - ко тех есть

Приклад 5.3

С
Т
Б

я - ко ті - и у - те - шат - ся. Бла - же - ни

Приклад 5.4

Другий розділ піснеспіву починається у точці золотого перетину – 8-й строфі. З фактури разом з сопрановим тембром повністю зникає оригінал теми. В теноровій партії зберігається втора, яку тепер на терцію вище супроводжує альтова партія. Фактура розширюється вниз за рахунок октавного дублювання партії басів і ущільнюється в чоловічих голосах (divizi тенорової партії, квінтові баритонові заповнення гармонії). Звучання партитури набуває рис розробленості, що певною мірою пов'язано зі зміною гармонічного розвитку. Вперше тут відбувається короткострокове відхилення в паралельний мажор (B-dur), зіставлений зі звучанням медіанти III ступеню (d-moll), з подальшим відхиленням в тональність субдомінанти і поверненням в основний g-moll (приклад 5.5).

Приклад 5.5

Подібна гармонічна тканина зберігається і в наступній строфі, проте фактура тут розширюється вгору за рахунок витриманого підголоску в партії сопрано, де проростає стилізована інтонація знаменного розспіву.

Таку динамізацію фактури, розглянуту в плані категорій «простір-час», можна порівняти з кінематографічним прийомом віддалення плану («від'їздом» камери), коли кадр поступово захоплює все більший просторовий огляд. Розширення гармонічної палітри і збільшення фактурного обсягу як би підсилюють значимість розспіваного тексту.

10-я строфа є унікальною. Тут композитором реалізується можливий архетипний зв'язок теми Третього концерту зі знаменним співом. Повернення основної теми відбувається у «вбранні» гармонії субдомінанти при збереженні її первісної звуковисотності, що надає викладу теми плагального забарвлення. Логіка тональності диктує тимчасове зникнення гармонічного фа #, що наближує звучання основної

теми до інтонаційності 6-го гласу знаменного розспіву з натуральним VII ступенем (приклад 5.6).

Вже друга побудова всередині строфи повертає звучання в основну тональність (при цьому мелодія не зазнає змін). Фактура концентрується за рахунок терцових втор (divizi в верхніх голосах) і дублювання партій чоловічого і жіночого хору, що розширює обертоновий обсяг хорової вертикалі. Характер піснеспіву стрімко переростає у славослів'я.

49 Цар-ство Не - бе - сно - е. Бла - же - ни е - стé, ег -

53 да по - но - сят вам, и из - же - нут, и ре -

3

Приклад 5.6

11-я – кульмінаційна – строфа («Радуйтеся і веселитесь..») викладена в октавному подвоєнні чоловічим і жіночим хором (вертикальне охоплення партитури перевищує 2,5 октави). Партія басів поглиблюється в нижню частину діапазону, що підсилює темброву забарвленість фактури. Розспівна ліричність теми змінюється гимнічним акордовим викладом. Виникає відчуття цілісної картини загального різноголосного славослів'я, яке проте відбувається рівно та однотайно – «єдиними устами, єдиним серцем» (приклад 5.7).

59 *f*
ра - ди. Ра - дуй - те - ся и ве - се - ли - те - ся,
f

63
я - ко мзда ва - ша мно - га на не - бе - сех.
не - бе - сех.
не - бе - сех.
не - бе - сех.

Приклад 5.7

Дві заключні строфи на матеріалі експонуючого розділу згортають музичний розвиток в початковий лаконічний вигляд.

Відносно до другого розділу піснеспіву кульмінація також знаходиться в точці золотого перетину форми, як би розкриваючи її пропорційність вглиб.

67 *p*
Сла - ва От - цю и Сы - ну, и Свя - то - му Ду -
p

71 *rit.*
ху, и ны - не и при - сно, и во ве - ки ве - ков. А - минь.

Приклад 5.8

Не можна не відзначити, що побудова піснеспіву знаходиться у точній відповідності з ходом богослужіння. Починаючи з середини третього антифону, священнослужителями здійснюється урочистий Малий вхід. Таким чином, драматургія піснеспіву підтримує загальну дію в храмі, вливаючись в його всеосяжну естетику, де слово, спів і дія перебувають у нерозривній єдності.

Творчість монахині Іуліанії Денисової відкриває в сучасній церковній музиці той самий серединний шлях, який уможлиблює, не віддаляючись від розспіву як «богослов'я у звуках», сформувати нову інтонаційну концепцію богослужбової хорової практики на основі багатоголосся. Такий підхід у сучасній церковній культурі є надто важливим, оскільки, з одного боку, дозволяє зробити піснеспіви максимально близькими для сучасної людини, вихованої в багатоголосному звуковому середовищі, а з іншого боку – зберігає суть православної співочої традиції, її богословське й інтонаційно-семантичне ядро. Крім того, мовний тип асиметричної ритміки сприяє підтримці не тільки співочої, а й регентської богослужбової традиції, яка базується не на принципах класичного диригування, а на принципах хейрономії.

Святковий хор Свято-Єлисаветинського монастиря заслужено вважають одним з найпрофесійніших церковних хорових колективів. Так, у 1999 році на IV Міжнародному Фестивалі православних піснеспівів у Мінську він здобув Гран-прі, а в 2000 році – Лауреатом XIX Міжнародного Фестивалю православної церковної музики в м. Хайнівка (Польща). Тричі хор побував на Фестивалі Російської Духовної музики у Вільнюсі (Литва); у Варшаві на Міжнародному Фестивалі Сакральної Музики був єдиним хором, який представляв православ'я; співав у знаменитому храмі Христа Спасителя і в Королівському залі Останкіно в Москві, в Залі Академічної Капели і Великому залі філармонії Санкт-Петербурга, брав участь у богослужіннях стародавнього Псково-Печерського монастиря. В останні

роки хор сприяє відродженню «Великопісних концертів» – одного з основних проектів Академії православної музики в Санкт-Петербурзі. Регент хору монахиня Іуліанія є також викладачем «Літньої школи» Академії та членом журі конкурсу православних композиторів «Роман-Сладкопівець». Хор записав численні альбоми, велика кількість яких видана за кордоном. Слід зазначити, що в складі хору багато наукових діячів, викладачів-теоретиків, керівників відомих хорів та ансамблів. Цікаво, що всі вони смиренно працюють під керівництвом монахині Іуліанії, докладаючи максимум зусиль для вдосконалення не лише своєї майстерності, але й свого благочестя, що, безперечно, є найважливішим фактором досягнення справжньої духовності церковного співу.

Як вже було згадано вище, монастирський період творчості монахині Іуліанії Денисової характеризується зміною не стільки композиторської техніки, скільки авторського підходу до написання церковних піснеспівів. Основним принципом, як і раніше, залишається мелодійне розгортання, проте змінюється специфіка його втілення. В основу більшості творів покладений розспів або стилізація розспіву. Ритміка творів будується на вільній пульсації звичайного мовлення, яка властива і розспіву зокрема. Звуковисотний обсяг мелодики суттєво скорочується, що також наближує її до стилістики вокально озвученої мови. Остаточно стверджує мовну розспівність тяжіння теситури, в якій висловлюється тема розспіву, до мовного діапазону.

Розглядаючи цілісно творчу і духовну еволюцію стилю монахині Іуліанії Денисової, можна помітити, що цей процес схожий з явищем зворотної перспективи в іконописі. Згортання комплексу засобів виразності у поєднанні з граничною точністю композиторського інтонування тексту розкриває не тільки богословську глибину піснеспіву, але й естетику молитовного переживання, а це означає, що напрямок, заданий композитором, повністю відповідає церковно-співацькому канону.

5.3. Творчий метод регента Дівни Люб'євич (Сербія)

Одним з цікавих явищ сучасного церковно-хорового виконавства є діяльність сербського хору «Мелоді» під керуванням Дівни Люб'євич. Творча специфіка цього колективу набула різноманітних оцінок як серед музикознавців та колег, так і серед слухачів. Надзвичайна популярність цього колективу в поєднанні з суперечливістю оцінок вимагала докладного аналізу творчого методу Дівни Люб'євич, який і було здійснено під час її майстер-класів у межах Літньої школи Міжнародного фестивалю «Академія православної музики» (2015 р.). Матеріалом дослідження стало спілкування з регентом, спостереження процесу її роботи з хором, а також безпосередня участь у її майстер-класах у якості співака факультативу «Піснеспіви православної Церкви».

Творчість Дівни Люб'євич викликає незмінну цікавість ЗМІ, але на науковому рівні її діяльність розглядається вперше.

Виявлення специфіки творчого мислення регента Дівни Люб'євич та її особистої методики роботи з церковним хором проводилося переважно емпіричними та аналітичними методами, серед яких: спостереження за роботою Дівни Люб'євич з хором «Мелоді», безпосередня робота з нею у складі хорового майстер-класу «Піснеспіви православної Церкви» в програмі Літньої школи Академії православної музики (м. Санкт-Петербург, 2015 р.); аналіз виконавської манери хору «Мелоді» з використанням відео- та аудіо записів, як студійних та концертних, так і богослужбових; інтерпретаційний аналіз індивідуального стилю Дівни Люб'євич за допомогою компаративного методу (порівняння нотного матеріалу та його акустичного втілення), а також безпосереднього спілкування з регентом та з'ясування її власної виконавської позиції.

Дівна Люб'євич (Đivna Ljubojević) народилася 7 квітня 1970 року. Церковному співу навчалася у Введенському монастирі (м. Белград) з

самого дитинства. Має професійну музичну освіту: закінчила музичну школу «Мокраїняц» та академію у місті Нові Сад. Мистецтвом диригування Дівна займається вже майже два десятиліття, спочатку у співацькому товаристві «Мокраїняц», а потім у Першому Белградському співацькому суспільстві. У 1997 р. з благословення єпископа Луки, Дівна заснувала хор при церкві Святого Сави в Парижі, з яким, крім участі в богослужіннях, вела активну концертну діяльність. Свою сольну творчість Дівна вперше представила на CD «Живоносне Джерело» (2000 р.). Робота з «Мелоді» з дня заснування ансамблю, є головним напрямком у творчій діяльності Дівни Любоевич. Хор-студія духовної музики «Мелоді» був заснований в 1991 р. при монастирі Введення Пресвятої Богородиці у Белграді. Назва хору пов'язана з ім'ям святого Романа Мелода (Солодкоспівця) – одного з перших і кращих церковних півчих. Репертуар хору «Мелоді» складають піснеспіви православної духовної музики: від ранніх зразків візантійського, сербського, болгарського і російського одноголосся і поліфонії до творів сучасних авторів. Крім участі в богослужіннях, за роки свого існування хор взяв участь у численних міжнародних фестивалях, записувався на багатьох теле- та радіостанціях, виступив у сотнях концертів по всьому православному світові.

Але найбільшої популярності Дівна Любоевич набула як солістка. Значну частину репертуару її колективу складають піснеспіви ісонного типу, у яких партія хору здійснює лише підтримку основного голосу. Тембр Дівни дуже специфічний та індивідуальний. Як визначає сама Дівна, вона «народилася з цим голосом, який із часом, звісно, розвивався, і став таким, яким є. Якщо містика у цьому питанні існує, то вона міститься у тому, що голос – це дар Божий, я такий дар отримала. Композитор Арво Пярт колись сказав мені, що ніколи не чув такого чистого голосу, як у мене. Все, що я можу про це сказати, це лише те, що

я співаю, як співається. Решта – питання особистих уподобань» (*переклад мій – Ю. В.*) [138].

Насправді знайти темброві аналоги звучання голосу цієї співачки надто складно, принаймні у сфері церковно-хорового виконавства. Водночас аналіз її вокальної техніки та манери виконання значною мірою відкривають таємниці цього тембру. Дівна наполягає на тому, що ніяких спеціальних зусиль щодо оволодіння вокалом нею не докладалося, а її співацька майстерність сформувалася під впливом чернецького співу Введенського монастиря у Белграді. І справді, дослідження системи співацького навчання у Сербії показало, що у відповідних школах, спрямованих на підготовку кліросних півчих, вокал як окрема дисципліна не викладається. Усіх навичок співу студенти здобувають у процесі занять хорового класу та практики церковного співу. Таким чином, вокальна манера кожного співака формується під впливом «хорового оточення» та регента або наставника особисто. Це важливий момент, адже традиційне церковно-хорове навчання з давніх часів саме так і формувалося: шляхом безпосередньої взаємодії вчителя та учня, не стільки у навчальному класі, скільки у живій практиці.

Відсутність спеціально орієнтованої на вокальну підготовку дисципліни свідчить про те, що церковний спів в Сербії прямо не спирається на принципи академічного вокалу, який базується на певних правилах вокальної постави (механізм прикриття, низька гортань та ін.). Тому співацька манера церковних півчих, у тому числі Дівни Любоєвич, є максимально наближеною до природнього мовного механізму з його високим положенням гортані, прямим посилом звуку, і, як наслідок, іншим обертоновим забарвленням.

Значною мірою формування сербської співацької манери обумовлено фонетичною специфікою мови: відсутністю редукції голосних у будь-якому положенні, наявністю чотирьох видів наголосу

музичного типу (короткий та подовжений висхідний, короткий та подовжений низхідний), практичною відсутністю м'яких приголосних (усього п'ять), частим використанням йотованих голосних, а також технікою вимови деяких приголосних (язик спирається на нижні різці, спинка язика торкається альвеол). Всі ці особливості формують специфічний характер звукоутворення, а саме: «близьку» артикуляцію з чіткою дикцією; дзвінкий тембр за рахунок твердих приголосних і як наслідок, переднього резонування; схильність до використання «закритого» звука (прийому звукоутворення, при якому спинка язика майже перекриває вхід у гортань).

Вокальна техніка Дівни Любоєвич повною мірою відповідає всім вищеназваним особливостям. При цьому її тембр залишається індивідуальним та майже неповторним. Співачка використовує мовну манеру співу, але при цьому відповідна обмеженість діапазону, властива такій манері, не фіксується: Дівна однаково вільно володіє і низьким, і високим регістром в роботі з хором вона демонструє майже три октави діапазону, переходячи у високому регістрі в режим фальцетного звукоутворення.

Протодиякон Андрій Кураєв, який співпрацював з Дівною, зауважує, що це «людина, чий голос більш відомий, ніж її ім'я [...] Це незвичайний голос, він такий... на межі жіночих та хлоп'ячих. У нас зараз немає культури дитячого церковного співу, наразі високопрофесійного, і тому голос Дівни абсолютно унікальний – дуже високе і чисте звучання» (*переклад мій – Ю. В.*) [138].

Таке цікаве зауваження здається досить влучним, адже манера звукоутворення співачки справді відповідає дитячому механізмові положенням гортані та артикуляційного апарату при повноцінній професійній «дорослій» роботі з диханням, фразуванням, нюансуванням та цілою низкою інших інтерпретаційних компонентів виконання.

Спостерігаючи концертну діяльність хору «Мелоді» під керуванням Дівни Любоєвич, неможливо не звернути увагу на її концепцію диригування. Дівна ніби не визнає відкритого керування хором – мануальна техніка на сцені майже відсутня. Співаки розуміють свого диригента майже з півпогляду. При цьому синхронність виконання є абсолютною, що, зокрема, визначає регент Святкового хору Свято-Єлісаветинського монастиря м. Мінськ монахиня Іуліанія (Денисова), яка багато років співпрацює з Дівною та має можливість часто спостерігати її концерти з хором. «Для мене дуже велике значення має відточеність навіть найдрібніших нюансів її співу разом з ансамблем. Так синхронно не буває, напевно. Так не буває, як вони співають», – зауважує вона (*переклад мій – Ю. В.*) [139].

Проте виконавсько-інтерпретаційні умови для означеної синхронності зовсім не є сприятливими. Навпаки – інтерпретаціям Дівни Любоєвич властива велика ритмічна, агогічна та, навіть, текстова свобода. Її ставлення до нотного матеріалу є досить творчим. Регент сприймає музичний текст як певний «каркас» піснеспіву. По суті, ставиться до авторського твору так, як зазвичай ставляться до твору фольклорного – у якості рухливого інваріанту, який можливо (і потрібно) прикрашати, змінювати, адаптувати до власної музичної думки, зберігаючи його впізнаваність. Такий підхід може викликати різне ставлення. Зокрема протодиякон Андрій Кураєв вважає, що «... навіть знайоме і улюблене, але інакше побачене та переказане заново переживається. Навіть текст давно знайомих піснеспівів. Вона співає наші розспіви на церковнослов'янській, але з більшою виразністю артикуляції, іншими акцентами, нюансами, і в результаті шедевр набуває нового блиску» (*переклад мій – Ю. В.*) [137].

Однією з характерних рис виконавського стилю Дівни Любоєвич є використання мелізматичних елементів, які вона додає у твори будь-

якого стильового напрямку. Наприклад, при виконанні піснеспіву «Отче наш» композитора М. Кедрова-отця нею зроблені певні дрібні зміни мелодійної лінії сопранової партії, серед яких можна визначити кілька типів імпровізаційних рішень: заповнення інтервалів прохідними звуками, заміна одного із звуків псалмодії на найближчій нестійкий та додавання морденту до мелодійної вершини фрази. Цікаво, що всі ці прийоми можна розцінювати як вільну інтерпретацію авторської мелодики, проте вони мають зв'язок з традиціями розспівування гласового обіходу та візантійського мелізматичного співу (але це вже може бути темою для окремого дослідження).

Метроритм піснеспіву Дівна інтерпретує «за законами жанру», тобто так, як він інтерпретується у гласових творах: розвиток музичної думки прискорюється у тяжінні до смислового акценту, затримується на особливо значущих словах і знову прискорюється з одночасним *diminuendo* до кінця фрази (строки). Цей принцип у гласових піснеспівах особливо виражений у псалмодійних елементах, які ніколи не виконуються метроритмічно рівно – всі повторні звуки обов'язково «інерційно» прискорюються, і в цьому немає виконавської помилки, якщо йдеться про церковно-співацький обіход. Але авторські твори з фіксованим метроритмом традиційно виконуються із дотриманням внутрішньо-дольової пульсації і відносною темповою стабільністю. У цьому сенсі інтерпретаційний підхід Дівни Любоєвич може розцінюватися як привнесення у церковну практику романтичної манери виконання *ad libitum*, яка не є притаманною православному богослужбовому співу. Спількування з регентом показало, що така оцінка була б невірною саме тому, що логіка її інтерпретації будується на зовсім інших засадах. Дівна свідомо привносить у авторські церковні твори метроритмічну свободу, адже це є традиційним принципом богослужбового співу руського типу, який значною мірою успадкувала

сербська співацька культура. Ця свобода впливає з мовної культури молитви, мовної асиметричної ритміки. Отже у виконанні хору «Мелоді» це не є проявом емоційної «розбещеності» – таким чином виконавці намагаються зберегти безпосередність, природність музичного висловлювання, яка дозволяє влучно акцентувати смислові центри кожної фрази, підпорядковуючи їм решту музичного матеріалу. Амплітуда та швидкість темпових та динамічних змін може здаватися слухачам, вихованим на піснеспівах руської та візантійської традиції, надто великою, що і призводить до появи негативних оцінок такої манери творчого осмислення духовних текстів, але як показало спілкування з півчима хору «Мелоді», це, навпаки, є проявом певної молитовної ревності в контексті національного південного темпераменту. За рахунок гнучких темпових змін (які у церковно-співацькій практиці важко віднести до поняття агогіки) виконання набуває характер імпровізації.

«Це дуже важко пояснити, у цьому немає ніякої науки, ніякого правила: те, що я відчуваю, не обов'язково має інша людина відчувати. Я висловлюю та передаю те, що є в моїй душі у цей момент», – говорить Дівна Любоєвич (*переклад мій – Ю. В.*) [139].

Враховуючи вищеописану специфіку інтерпретаційного підходу до виконання нотних авторських піснеспівів, а також вже відзначений диригентський (тут зауважимо – концертний) мінімалізм, питання про видатну «імпровізаційну» синхронність постає у якості ключового. Ідеальний ансамбль хору «Мелоді» можна було б пояснити невеликим концертним складом колективу (як правило, це 5-7 співаків), але концертні записи за участю більш розширеного складу (біля 20 виконавців) демонструють таку саму ідеальну синхронність. Безпосередня робота з Дівною у майстер-класах Академії православної музики дозволила проаналізувати її професійну методіку, у тому числі і методіку досягнення ідеального ансамблевого виконання.

В роботі з хором Дівна дотримується певних принципів. По-перше, вона вимагає максимально швидкого «відриву» від нотного тексту. Її колектив співає переважно напам'ять, що стосується не лише концертних виступів, але й богослужіння (про це свідчить, наприклад, відеозапис Літургії за участю хору «Мелоді» у Десятинному монастирі міста Києва). Можна було б припустити, що це пов'язано з любительським складом хору «Мелоді» (більшість співаків якого не є професійними музикантами), але в роботі з професійним хором на майстер-класі Літньої школи Академії православної музики вона також вимагала швидкого оволодіння партитурою задля повноцінного контакту хористів з диригентом. У світлі розуміння її вільної манери інтерпретування така вимога є необхідною. До того ж репетиційне диригування Дівни Любоєвич вкрай відрізняється від концертного – воно дуже емоційне, амплітудне і виразне, з чого можна зробити висновок, що концертна манера розрахована на досконале вивчення твору і небажання відволікати слухача технічними деталями виконання, якими, зокрема, є диригентські рухи. Ще одна причина такої розбіжності репетиційної та концертної мануальної техніки – це переважно сольна позиція голосу Дівни в хорі, якій активне диригування просто б заважало.

Другою важливою вимогою Дівни Любоєвич є специфічна вокальна вимова приголосних. Вона не просто пропонує інтонувати їх, як прийнято у традиційній методиці роботи з академічним хором, але й виспівувати досить тривало, навіть на окремих звуках. Наприклад, у піснеспіві «Взбранной Воеводе» П. Чеснокова замість розспівування голосного звука «а» на чотирьох восьмих тривалостях, регент вимагала на останній ноті співати назальний приголосний «н» (див. приклад 5.9 на стор. 270).

Взбранной Воеводе

Взбра-а - а - н - ной П. Чесноков

С
А
Т
Б

Взбран - ной во-е-во - де по - бе-ди - тельна - я

Приклад 5.9. Артикуляція приголосних у трактуванні Дівни Любоєвич

Аналогічні вимоги стосувалися й інших приголосних, у тому числі глухих, що вимагало від півчих використання прийому так званої «огласовки», коли до приголосного додається відповідний до мовної ситуації або нейтральний голосний звук (наприклад, «из-бавль-ше-ся о-т(е) злых»).

Третім важливим компонентом досягнення потрібного регенту звучання було майже повне виключення повноцінно відкритих тривалих голосних звуків. Дівна дуже специфічно формує їх та вимагає того ж від колективу. Її техніка виконання витриманих голосних полягає у тому, що точна акустична фонема формується лише на початку тривалості (наприклад, половинної), після чого відбувається нівелювання динаміки. Але здійснюється це не шляхом класичного філіювання, коли форма голосної залишається незмінною, змінюється лише режим роботи голосових складок та інтенсивність дихання, а шляхом плавного швидкого прикриття гортані по типу «закритого» звука. Тобто голосний втрачає форму, наближаючись до так званого «нейтрального голосного», при цьому артикуляційний апарат плавно переходить у режим закритого звуку, після чого починається плавний перехід до форми наступного приголосного. Ця техніка звукоутворення надає темброві надзвичайну таємність, зібраність, прихованість, цілком доречну у богослужбовому контексті, проте вона потребує майстерного володіння артикуляцією, оскільки у процесі такого прикриття задіяні всі компоненти

артикуляційного апарата – від гортані до кінчика язика. Складність досягнення такого тембру ілюструє той факт, що з майже п'ятдесяти учасників майстер-класу Дівни Любоевич з першого разу відтворити бажаний звук змогли лише 3-4 учасники, після тривалої репетиції – не більше половини. І це враховуючи, що у майстер-класі переважно брали участь хористи з середньою і вищою вокально-хоровою освітою та значним співацьким досвідом.

Привертає увагу висока прискіпливість регента та її скрупульозність в роботі: вона не лише приділяє багато репетиційного часу звучанню кожної партії, але й працює з кожним співаком окремо, аж доки не отримає бажане звучання. При цьому кількісний склад колективу не має значення: кожен має співати правильно і цей процес щільно контролюється та індивідуально корегується диригентом.

Аналіз виконавської практики регента Дівни Любоєвич показав, що її творчий метод є у конструктивному сенсі компілятивним. Він увібрав і розспівні обіходні традиції православної Церкви з їх псалмодійною специфікою, і вокальну мелізматику, яка походить з візантійської традиції, і суто сербську фонетичну природу. Її власна вокальна манера поєднує властивості монастирської традиції Сербії (мовна природа тембру) з давньоруськими техніками (огласовка, виспівування приголосних) та індивідуальним відчуттям поняття «ревна молитва», яке виражається через експресивне подання музичного матеріалу з переважним визнанням текстового пріоритету. Художні орієнтири Дівни полягають у створенні єдиного, абсолютно синхронного звучання хору при збереженні пластичності, гнучкості та мовної свободи, притаманних індивідуальному молитовному висловлюванню. Саме цей синтез сприяє формуванню неповторного диригентського та співацького стилю Дівни Любоєвич та її хору «Мелоді».

5.4. Новаційна діяльність регента Ніни Старостіної (Китай)

Значний період формування церковно-співацької традиції як такої є для сучасних науковців таємницею. Не всі процеси були вчасно і точно зафіксовані, не всі імена відомі. Зрозуміло лише, що роль особистості тут неможна недооцінити. Якщо, навіть, говорити про одноголосні піснеспіви, напевно вони сформувалися не самі собою, а завдяки праці певних діячів церковно-хорової культури – розспівників, композиторів, регентів. В різні часи вони створювали оригінальні мелодії церковних піснеспівів, які пізніше увійшли до церковно-співацького обіходу, гармонізації вже існуючих розспівів, авторські богослужбові та паралітургійні твори. Зараз ми є свідками народження нової співацької традиції православної культури Китаю. І не просто народження – її свідомого і цілеспрямованого створення професійним музикантом, регентом храму Успіння Пресвятої Богородиці у Пекіні Ніною Старостіною.

Православна церковно-співацька культура Китаю переживає кризові часи. З одного боку, діаспоральне положення православних у цій країні є несприятливим для розвитку церковної культури. З іншого боку це не завадило саме китайській православній спільності отримати унікальний досвід у створенні православної Літургії. Регент з Пекіна, росіянка за походженням, Ніна Старостіна на основі інтонаційної розшифровки китайського тексту створила два варіанти православної Літургії: чотириголосний і монодійний, що відповідає запиту реальної співацької ситуації в Китаї.

Історія православ'я у Китаї починається з XIV століття, коли до країни потрапляють перші російські полонені, захоплені в ході навали монголо-татарських військ – з них створювали військові підрозділи. На початку XVII століття в Китай бігли кріпаки і каторжани. Їх також брали на службу імператору. У міру просування на Далекий Схід Росія

будувала остроги. У 1651 року загін Єрофея Хабарова зайняв розташоване на лівому березі Амура містечко Албазин і спорудив там фортецю, гарнізон якої до кінця XVII століття складався приблизно з 450 козаків з родинами.

У 1685 року китайці розгромили острог, частину його захисників відвели в Пекін і запропонували їм військову службу, наділивши грошовим утриманням, казенними квартирами і землею. Від цих людей почалася особлива етнокультурна група – албазинці. З часом вони асимілювали, перестали візуально відрізнятися від кореневого населення. Вони не мають статусу нацменшини, але донині зберігають своє ім'я, пам'ять про російські корені й приналежність до православного світу.

Російсько-китайські відносини склалися непросто – суттєво впливало на ситуацію незнання мови з обох боків. До 1861 р. функції дипкорпусу виконувала Російська духовна місія, яка прибула в Китай 30 квітня 1715 р.

Розквіт православ'я в Китаї припав на початок XX століття. Коли в 1920-і роки тисячі російських бігли від революції та Громадянської війни в Китай, кількість православних храмів і каплиць зросло багаторазово. В одному Харбіні їх було побудовано більше двох десятків, в Шанхаї – 8, у Трьохріччі – 18. Російські церкви були в Тяньцзіні, Шеньяні, Ханькоу, Даляні, Циндао та інших містах [306].

Після падіння Російської імперії, не прийнявши радянського ладу, місія перейшла під управління Закордонного Синоду православної церкви. У роки Другої світової війни і японської окупації діяльність місії фактично було припинено, а у 1954 р. її взагалі закрили [66, 129, 300].

На сьогоднішній день в Китаї налічується близько 15 000 православних віруючих. Здебільшого вони проживають в Пекіні, Шанхаї, провінції Хейлунцзян, автономних районах Сіньцзян і Внутрішня Монголія. В останні роки китайська влада докладє зусиль до

відновлення православних храмів. У Харбіні відреставрована Софійська церква, Покровський собор, у Шанхаї збереглися будівлі Свято-Богородицького собору на честь ікони Божої Матері «Споручниця грішних» і Нікольського храму [129, 300].

Особливо слід сказати про храмі Святих первоверховних апостолів Петра і Павла в Гонконгу, в якому з 2007 року ведуться регулярні богослужіння по неділях і в дні храмових свят. В цілому ж історичні церкви в Китаї не працюють на постійній основі, хоча іноді в них проводяться богослужіння зі священником з Росії. Єдиним «регулярним» храмом вважається Успенська церква на території посольства РФ в Пекіні.

Православне церковно-хорове мистецтво Китаю було суцільно запозичене з традиційної російської культури. Регенти з Росії та України приносять з собою посильний для співаків обіход. Часто використовується спів «на подібен» і в стихирах, і в незмінних співах. Складність творів диктується складом хору.

Китайські регенти відзначають, що з православними півчима в країні величезна проблема. Кліросний послух є добровільним, ця діяльність не оплачується, а знайти професійного музиканта в іноземній державі, який буде працювати безкоштовно, практично неможливо. Півчі китайського походження майже не можуть співати багатоголосся, адже музична освіта в країні доступна лише для заможного населення.

Інша причина полягає у тому, що всі парафії носять місіонерський характер і одним з основних завдань вони убачають переклад літератури. Китайці допитливі і з задоволенням читають, тому православні приходи завзято долучають молодих професіональних перекладачів та активно видають православну літературу китайською мовою. Богослужіння також є двомовним, а іноді використовуються і три мови. Розподіл піснеспівів

за Літургією може виглядати так, як у прикладі 5.10 (наводиться з богослужіння Приходу апостолів Петра і Павла у Гонконзі).

Приклад 5.10. Порядок використання текстів різними мовами за Літургією на Приході апостолів Петра і Павла (м. Гонконг)

3-й час	слов'янська
6-й час	китайська
Велика Єктенія	китайська
1, 2, 3 антифони	китайська та/або слов'янська
Малі єктенії	китайська, слов'янська або англійська
Єдинородний	слов'янська
Тропарі та кондаки	читаються китайською
Трисвяте	китайська
Апостол	слов'янська/китайська (послідовно)
Євангеліє	китайська/слов'янська/англійська (послідовно)
Символ віри	китайська/слов'янська/англійська (послідовно)
Отче наш	китайська/слов'янська/англійська (послідовно)
Херувимська	слов'янська
Милість миру	слов'янська
Достойно є (Задостойник)	слов'янська
Молитви до Причастя	слов'янська та китайська
Закінчення Літургії	слов'янська
33 псалом	китайська

Асиміляція призвела до того, що російськомовних православних китайців ставало менше, і співоча культура потребувала певної реформи. Регент Успенської Церкви при посольстві РФ Ніна Старостіна вирішила створити піснеспіви Літургії, засновані на національній китайській мелодиці.

«Ідея служби на китайському виникла ще в 2012 р. Тоді постало завдання перекласти китайський православний текст на мелодії з

традиційною для Китаю інтонаційністю. Спираючись на свій досвід вивчення китайської музики, я написала спочатку мелодії, в яких, як правило, напрям руху мелодії відповідав інтонації слів (мова організована не лише фонетично, але й тонально існує мінімум 4 тони для кожного складу). Ці мелодії доводилося співати на деяких службах для китайців. Потім я зробила гармонізацію цих пентатонних мелодій, керуючись класичним чотириголоссям, сучасними традиціями гармонізацій в китайській музиці, а також своїм особистим смаком», – розповідає авторка (з *особистої переписки, переклад мій – Ю. В.*).

Ніна Старостіна закінчила історико-теоретичне відділення Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, потім проходила дворічне стажування в Тяньцзінській консерваторії по класу китайського народного інструменту цитра гуцінь, вивчала пісенний та інструментальний фольклор, історію музичної естетики китайської традиційної музики.

«Цитра гуцінь – один з найдавніших інструментів Китаю, це жива конфуціанська класика. Можна сказати, що музика для нього – концентрація основних і кращих рис мелодики традиційної китайської музики», – зазначає регент.

Поєднання китайської мелодики з європейською гармонізацією у межах православного слов'янського церковно-співацького канону, на перший погляд, – затія сумнівна. Проте такий проект цілком зумовлений обставинами життя православної діаспори у Китаї. На сьогодні вона представлена переважно не російськомовними людьми, а тими, хто говорить і мислить китайською. Звідси в принципі місіонерське спрямування усієї діяльності православного кліру.

За словами учасників проекту, завдання полягало в освоєнні перших кроків на шляху створення автентичної православної музики в рамках традиційної китайської пісенної культури, а також в адаптації

православного богослужіння до слуху китайських православних віруючих – не лише його тексту, але й мелодики і ритміки.

«Принцип роботи полягав у приведенні у відповідність китайської тональної мови з китайською ж традиційної мелодією, тобто текст ніби сам «підказував» напрям мелодії. Така взаємозалежність речових тонів і напрямів руху мелодії досить типова для традиційної китайської музики як давньої, так і сучасної», – говорить Ніна Старостіна.

Авторка китайської літургії пояснює, що не брала конкретних мелодій, але спиралася на загальний стиль класичної китайської музики, буддійської, конфуціанської і просто фольклору. Що стосується стилістичного музичного аспекту, то, з одного боку, вона слідувала китайській традиційній інтонаційності, з іншого – у деяких піснеспівах зберегла інтонації грецького розспіву (пішовши назустріч побажанням деяких православних китайців), правда, в його російському варіанті.

Як розповів настоятель храму св. апостолів Петра і Павла в Гонконгу протоієрей Діонісій Поздняєв, який виступив в даному проєкті в ролі координатора, випуск подібної збірки – перший досвід такого роду в історії православ'я в Китаї. «Щось схоже здійснили раніше католики і протестанти, але для місцевої православної богослужбової традиції створення такого збірника – це перша спроба, – підкреслив він. – Ми сподіваємося продовжити роботу і в майбутньому, можливо, звернемося до богослужіння всенощної» (*переклад мій* – Ю. В.) [169].

Видання під заголовком «Божественна літургія святителя Іоанна Златоустого» вийшло без тиражу, адже храм не володіє достатніми коштами для того, щоб випускати якийсь певний тираж збірки в друкарні. Видання розповсюджуватиметься за принципом «on demand», тобто за запитом. Безкоштовні екземпляри нового богослужбового збірника отримали всі православні парафії Китаю [169].

Цілеспрямоване створення подібної Літургії не лише як переводного видання, а і як національно-культурного музичного об'єкту, дійсно є новиною, і не лише для Китаю. Музикознавцям відомі різні типи формування церковно-співацької традиції (назви умовні): асиміляція (наслідування традиції іншої культури з подальшою «фольклорною», тобто не авторською, а поступовою «народною» адаптацією до національної мелодики); обробка (створення авторських гармонізацій або обробок традиційних розспівів без принципових змін основної мелодії); стилізація (створення авторських піснеспівів на основі та за закономірностями традиційних піснеспівів). У будь-якому випадку це процес, який рухається від давньої традиції до сучасного контексту має культурозберігаюче значення.

Шлях, запропонований Ніною Старостіною, є принципово новим – свідоме «штучне» створення мелодійної традиції, тобто, суто культуротворча дія. Цей процес є дуже цікавим ще й з тих позицій, що він є «зворотнім», наприклад, для процесу утворення невменної нотації. Якщо у невменному (зокрема, знаменному) нотуванні має місце кодування певного мелодійного звороту у знак, який до того ж має ще й певне богословське смислове навантаження, то у творчому методі Ніни Старостіної все відбувається навпаки: ієрогліф разом із семантикою набуває мелодичної розшифровки, формуючи мелодію. Тут можна було б заперечити, що і з знаменною та/або невменною нотацією відбувається те ж саме у процесі розшифровки тих чи інших піснеспівів, але тут є принципова методологічна відмінність: у процесі розшифровки відбувається *реставрація*, а не *створення* мелодики.

Розглянемо у якості прикладу перший антифон з даного циклу. У фактурі піснеспівів можна виділити декілька характерних ознак.

Пентатонічна основа мелодики. У мелодії сопрано зовсім не зустрічаються малі секунди. Превалює рух, заснований на цілих тонах та

терціях, квартові та квінтові скачки трапляються нечасто та компенсуються зворотними цілотонними та терцовими ходами (див. приклад 5.11) [40].

Приклад 5.11. Фрагмент Першого антифону

Використання традиційного для європейської музики та для пореформеного руського церковного співу *чотириголосся* (сопрано, альт, тенор, бас), нетипового для китайської музики (див. приклад 5.12). На початку, іноді всередині піснеспівів, можуть зустрічатися *одноголосні заспів* або *одноголосні tutti*, подібні до найдавнішніх видів християнського співу (іпофонне, симфонне).

Приклад 5.12. Фрагмент Першого антифону

Розвинута мелодійна лінія кожного голосу, яка у сприяючих гармонічних умовах уподібнюється мелодії сопрано (приклад 5.13). Проте решта голосів вже не базуються на пентатоніці, а рухаються у межах європейської гармонії.

Приклад 5.13. Фрагмент Першого антифону

У гармонізації мелодії використовуються переважно *натуральні лади*, плавні переходи між паралельним мажором та мінором, іноді зустрічається подвійна домінанта до основної тональності, яка звучить, скоріше, як невелике відхилення у тональність домінанти (приклад 5.14).

Приклад 5.14. Фрагмент Першого антифону

Гармонічний або мелодичний мінор, характерний для обіходних розспівів сучасної російської та української традиції, тут зовсім виключений. Плавності зміни гармоній, зосередженості духу піснеспівів та певного національного колориту сприяє *стримане використання прямих функціональних тризвуків*, які з'являються досить нечасто. Загалом розвинутий рух голосів формує у вертикалі сектакорди та різні обернення септакордів (приклад 5.15):

4
4

пин сян Шан - Чжу пзань - сун,

Во - дэ лин - хунь,

Приклад 5.15. Фрагмент Першого антифону

У звуковій тканині піснеспівів викристалізуються деякі мелодико-гармонічні звороти, варіативне повторення яких задає процесу формоутворення свій ритм. Наприклад, у піснеспіві в різних варіаціях зустрічається характерний мелодичний оборот, гармонізований спочатку з використанням неповного нонаккорда субдомінанти мі-мінору, який ближче до закінчення піснеспіву кілька змінившись мелодично, перегармонізується із застосуванням натуральної домінанти мі-мінору (див. приклади 5.16, 5.17).

8
8

ши Тха чжи - юй лэ ни - дэ и - це

ши Тха чжи - юй лэ ни - дэ и - це

Приклад 5.16. Фрагмент Першого антифону

гун - цзо, вэй шоу я - пхо - чжэ

гун - цзо, вэй шоу я - пхо - чжэ

Приклад 5.17. Фрагмент Першого антифону

第一唱合颂

Diyi changhesong

吁嗟吾魂，稱謝主恩！心歌腹詠，顯揚聖名。
Xu jie wu hun, cheng xie Zhu en! Xin ge fu yong, xian yang sheng ming.

吁嗟吾魂，盍不感主？恩澤綿綿，嘉惠無數。
Xu jie wu hun, he bu gan Zhu? En ze mian mian, jia hui wu shu.

赦爾諸罪，蘇爾疾苦。救爾於死，冠以仁恕。
She er zhu zui, su er ji ku. Jiu er yu si, guan yi ren shu.

Приклад 5.18. Фрагмент Першого антифону одноголосної Літургії

Автор Літургії на момент її створення не може прогнозувати, чи приживуться її піснеспіви у церковному обіході, адже зі співацькими складами хорів у Китаї дуже важко. Тому за тим самим принципом вона створила спрощений варіант Літургії для виконання меншим складом співаків. Він є повністю одноголосним, побудований за тими самими законами китайської народної інтонаційності, як і у першому варіанті Літургії. Спрощення здійснено шляхом використання читка у середині співацьких фраз, у той час, як початок кожної строки та її закінчення мають розгорнутішу мелодичну форму.

Досвід цілеспрямованого створення православної церковно-хорової традиції у Китаї є унікальним. Поєднання слов'янської та китайської культури тут відбулося на різних рівнях – як богословсько-семантичному, так і музично-інтонаційному. Піснеспіви китайської Літургії регента Ніни Старостіної, незважаючи на спадкоємність від слов'янського обіходу, мають суттєві відмінності, починаючи з національно-мелодійної основи і закінчуючи характером піснеспівів у цілому. Слов'янська традиція містить певні семантичні й темпоритмові

особливості цілої низки піснеспівів. Наприклад, антифони – це переважно активні піснеспіви з вираженою моторикою музичного руху. Такий характер зберігається і у давньому розспіві, і в гармонізаціях, і в авторських піснеспівах. У цьому сенсі Літургія Ніни Старостіної, скоріше, відповідає китайській орієнтальній ментальності, адже всі піснеспіви носять спокійний споглядальний характер. Незважаючи на це, Літургія в цілому явно наслідує православну традицію, гармонійно поєднуючи її з національною специфікою. Більш докладне вивчення музичної складової даної композиторської роботи має стати предметом подальших досліджень. Особливої уваги заслуговує фіксація процесу розповсюдження даного взірця Літургії у місіонерському процесі православного Китаю.

5.5. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів на межі ХХ-ХХІ ст.

На межі ХХ-ХХІ ст. на пострадянських територіях почалося активне відродження церковного співу. В Україні цей час характеризується появою молодих регентів з вищою музичною освітою, які не тільки піднесли церковний спів на новий рівень, але й активно долучилися до науково-дослідницької діяльності церковно-співочої традиції. Провідне місце серед них займає діяльність В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна, протоієрея Дмитрія Болгарського та Олександра Тарасенка – представників одного покоління, які приблизно одночасно (на межі 80-90-х років) взяли у свої руки керування церковно-хоровими колективами: Ігор Сахно – Святковим хором Трьохсвятительського храму (м. Харків), протоієрей Дмитрій Болгарський – хором Іонинського монастиря (м. Київ), Олександр Тарасенко – Архієрейським хором «Воскресіння» (м. Рівне), В'ячеслав Бойко – хором Озерянського храму (м. Харків). Звичайно, не лише ці регенти в означений період займалися активною

науковою та педагогічною діяльністю. Окремих наукових розвідок потребують такі особистості як протодиякон Микола Лисенко (регент Свято-Іонинського монастиря, м. Київ) та В'ячеслав Марцинков (регент Преображенського собору, м. Дніпро), регенти, які також є викладачами музичних навчальних закладів та керівниками світських хорових колективів: Богдан Пліш (регент храму на честь Собора Архангела Гавриїла при телерадіоканалі «Глас», м. Київ), Олександр Одинець (регент Свято-Воскресенського кафедрального собору, м. Рівне), Олександр Лінков (регент храму на честь Олександра Невського, м. Харків), Михайло Вандаловський (регент храму на честь апостола Андрія Первозваного, м. Київ), Олена Соловей (регент храму на честь ікони «Живоносне джерело», м. Київ) та багато інших, чия діяльність має бути докладно проаналізована. Проте специфіка діяльності таких регентів межі ХХ-ХХІ століття досить яскраво відбилася у творчих біографіях обраних особистостей, отже на їх ньому прикладі можна прослідкувати загальні тенденції.

Регентська діяльність **В'ячеслава Бойка** (нар. 1962 р.), випускника Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, почалася при Свято-Покровському монастирі (м. Харків) відразу після його відкриття. За дуже короткий термін хор (друга назва – камерний хор «Перша Столиця») набуває високого професійного рівня та починає концертну діяльність, приймаючи участь як у культурних заходах Харкова, так і за кордоном. У 1993 р. хоровий колектив був запрошений на XII Міжнародний Фестиваль Церковної Музики (Польща), де став Лауреатом I премії в номінації церковних хорів та отримав Приз глядацьких симпатій, а протягом 1996–1999 рр. відбулися гастролі колективу в Німеччині.

Діяльність хору В. Г. Бойка у Покровському монастирі була пов'язана зі служінням архімандрита Віталія (Жукова), тому, коли у 2001

р. священник за власним проханням перейшов до Свято-Озерянського храму (м. Харків), регент послідував за ним. У 2001 р. на XX Міжнародному Фестивалі Церковної музики хор Свято-Озерянського храму став дипломантом у номінації професійних камерних хорів, а регент отримав звання найкращого диригента та був відзначений спеціальною премією та дипломом журі фестивалю.

Діяльність хору під керівництвом В. Г. Бойка сприяла відродженню на Харківщині традицій Синодальної школи. Завдяки йому в репертуар церковних хорів було повернуто не лише багато рідкісних зразків духовної класики, але й сама виконавська манера, властива Синодальній школі. Хори, якими керував і керує В. Бойко, мають виразний тембр, широкий динамічний діапазон, їх репертуар не включає секуляризованих зразків церковної музики, що є принциповою позицією регента. Його кандидатська дисертація [42] присвячена саме цій проблемі – секуляризації церковного співу – і охоплює період з XVII століття до наших днів.

З 2000 р. В. Г. Бойко працює викладачем на кафедрі хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури (з 2010 року обіймає посаду доцента, з 2013 – очолює кафедру). У його педагогічному арсеналі такі навчальні дисципліни як диригування, хоровий клас, диригентсько-хорова практика, хорознавство, методика викладання спецдисциплін, читання хорових партитур, аранжування. В. Г. Бойком розроблена авторська програма дисципліни «Духовна музика: національні традиції та сучасність» для освітнього рівня «магістр», він є автором 28 наукових та навчально-методичних публікацій.

Взагалі поєднувати регентську діяльність із викладанням у світському навчальному закладі після Жовтневої революції 1917 р. та репресій 1937-1940 р. знову стало можливим лише у пострадянські часи.

В. Г. Бойко – один з перших регентів-педагогів нової формації, який успішно суміщає регентський послух та виховання молодих хормейстерів-професіоналів, з одного боку, забезпечуючи приплив молодих професійних співаків до кліросного служіння⁵ (зокрема у хорі Свято-Озерянського храму, яким він керує), з іншого – розширюючи власні теоретичні, репертуарні та практичні здобутки у галузі церковної музики, які стали основою як для розробки вищезазначеної програми навчальної дисципліни «Духовна музика», так і для вдосконалення програм з диригування та хорового класу. І сьогодні левову долю концертних програм академічного хору студентів Харківської державної академії культури, яким з 2012 р. керує Бойко, складають монументальні взірці духовного хорового концерту, рідкісні у виконавчій практиці раритетні твори. З 2015 р. сольні концерти хору супроводжуються музикознавчим конференсом доктора мистецтвознавства О. Г. Рощенко, участь якої у концертних програмах підняла їх на новий художній та науковий рівень, сприяючи розвитку просвітницької функції подібних заходів. Діяльність хору ХДАК спрямована на збереження та розвиток духовної хорової культури та мистецтва. Колектив за останні роки отримав визнання на конкурсах та фестивалях, серед яких багато присвячених саме духовній музиці. У 2014 р. хор ХДАК отримав Гран-Прі XXI Всеукраїнського Фестивалю «Від Різдва до Різдва» (м. Дніпропетровськ) та спеціальний приз прем'єр-міністра України, у 2016 р. став абсолютним переможцем та Лауреатом I ступеню у двох категоріях: «Духовна музика» и «Світова музика» VI Міжнародного музичного конкурсу «International music competition 2016» (Serbia, Belgrade), у травні 2016 р. здобув Гран-Прі XXXV Міжнародного

⁵ Точні дані встановити неможливо, але на поч. XXI ст. кількість студентів музичних навчальних закладів у церковних хорах Харкова складала, у середньому, приблизно 30-40% (за власними спостереженнями півчих).

Фестивалю духовної музики «Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej» (Polska, Hajnowka-Bialystok). Таким чином, у діяльності В. Г. Бойка відновилися традиції XIX ст., коли зв'язок між світським та церковним хоровим виконавством та педагогікою, здійснювався через особистість регента-педагога-науковця, якими були, наприклад, О. В. Олександров, М. М. Данилін, В. М. Орлов, О. А. Архангельский, П. Г. Чесноков та інші.

Наприкінці XX ст. хорова медієвістика та семіографія, яка і до цього понад півтора століття мала велике теоретичне значення, увійшла до своєї виконавсько-практичної фази. Від вивчення теорії та здійснення розшифровок церковних наспівів фахівці перейшли до озвучування вищеназваних надбань. Цей процес також був пов'язаний з відродженням церковного життя на пострадянських теренах та поверненню його хорових цінностей.

Реставрація давніх церковних розспівів та, навіть, традицій співу повертає людей до аскетичних витоків звучання молитов, допомагає сучасній церковно-співацькій творчості не втратити своє культурне коріння, свій духовний архетип. Оприлюднення результатів досліджень та реставрованих піснеспівів сприяє відновленню, розповсюдженню та богослужбовому втіленню старовинних співів, покращенню їх виконання. Прикладом гармонійного поєднання цих напрямів є діяльність регентів-науковців Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського.

Ігор Леонідович Сахно (нар. у 1962 р.), регент хору храму Трьох Святителів міста Харкова, керівник ансамблю «Сретение», відомий виконавець та апологет традиційних православних розспівів. Варто зауважити його належність до школи всесвітньо відомого грецького архонта-протопсалта (головного церковного співака) Лікурга Ангелопулоса (1941-2014), у якого Ігор Леонідович у 1995 р. стажувався у виконанні візантійського розспіву. Аудіо- та відеозаписи вищезгаданих

колективів, якими керує І. Сахно, широко розповсюджені, з ними можна ознайомитися у мережі Інтернет.

Одним з напрямів діяльності Ігоря Сахна є апологія, що захищає не тільки можливість, а навіть необхідність використання традиційних розспівів у сучасному православному богослужінні. Внаслідок поширенню у церковному середовищі чотириголосного співу, як правило, парафіянам непросто дається сприймання давніх розспівів монодійного складу, хоча культурний і духовний зміст розспіву набагато глибший за музичний зміст звичного обіходу. Саме тому необхідним є цілеспрямоване поширення використання розспіву, у тому числі, і через наукову актуалізацію.

Наукова діяльність Ігоря Леонідовича підсумовується у його дисертаційному дослідженні «Византийское богослужебное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций» [341]. Він обґрунтовує розмаїття візантійського богослужбового співу як традицію, яка безперервно розвивається та реалізується у сучасному церковному житті, маючи при цьому специфічне співвідношення усних і письмових форм. Докладна характеристика ритмічної та звуковисотної організації візантійських піснеспівів, ладових систем, зафіксованих у невменній нотації, доповнюється викладенням цінного досвіду виконавської практики. Сформульоване співвідношення термінологічного апарату візантійської музичної науки з понятійною базою сучасного музикознавства міститься у словнику основних термінів (додаток «А»). У підрозділ 1.4 автор «з перших уст» викладає історію засвоєння візантійського богослужбового співу в Харкові, безпосереднім ключовим учасником якої, власне, він і є. У цьому розділі надано багато цінних відомостей про церковно-співацьке життя Харкова з 80-х років минулого сторіччя до нинішнього часу.

Дисертація включає немало дидактичних матеріалів, що можуть сприяти самостійному засвоєнню візантійського розспіву. Перед усім це азбука у таблицях, що відображає всі деталі візантійської богослужбово-співацької нотації та розшифровує їх звукове значення. До матеріалів, які можуть допомогти навчанню, можна віднести і підрозділ про особливості інтонування. Але, звісно, без живого звучання і практики співу з митцями візантійського розспіву навчитися дуже важко.

Фінальним висновком дослідження І. Сахна є наступна думка: «Сьогодні ми прийшли до розуміння необхідної присутності у вітчизняному богослужбово-співочому середовищі живої візантійської традиції, перебуваючи у якому вона починає діяти як «абсорбент» з подальшим ефектом збагачення. «Парадокс чистоти» полягає не в дистиляції води, а у збалансованості речовин, які її складають. На тлі сформованої неоднозначної ситуації у кліросній справі живий струмінь візантійської співочої традиції у контексті нашого богослужіння сприятиме поверненню до сакральності вітчизняного церковного співу» [341, с. 200].

Головною проблемою розповсюдження традиційних розспівів, особливо у 90-х роках та на початку XXI сторіччя, був дефіцит нотного матеріалу. Окремі прибічники древніх піснеспівів не були спроможні на самостійну видавницьку діяльність. Ігор Леонідович Сахно взяв на себе створення рукописних збірок, які вміщали піснеспіви візантійського, знаменного, грузинського розспівів. Вони розповсюджувалися серед любителів церковно-співацької давнини шляхом кустарного копіювання. Таким чином було «видано» 2 збірки: «Песнопения богослужебного обихода древних распевов» (самвидав, 1998 р., 685 с., кишеньковий формат) та «Песнопения обихода грузинской церкви» (самвидат, 1999 р., 60 с).

Завдяки підтримці Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря та отця Димитрія Болгарського Ігор Сахно видав дві нотних збірки: «Богослужбово-співочий обіход-мінімум» (кишеньковий формат, 100 сторінок) [38], що вмістив необхідні піснеспіви добового богослужбового кола, переважно стовпового розспіву, та «Псалмодія» [314], де викладені у п'ятилінійній нотації піснеспіви візантійської та стовпової традицій, переважно на тексти Псалтири. Обидві колекції піснеспівів призначені для широкого ужитку, як у контексті богослужіння, так і в концертних програмах.

Нотний запис піснеспівів має свої особливості. У піснеспівах стовпового розспіву, що традиційно фіксуються виключно у монодії, у збірках харківського регента подекуди з'являються невеличкі підголоски, що вказують як на варіативність виконання мелодії, так і на можливість її тимчасового двоголосного розшарування.

Ще цікавіший запис використовується для фіксації візантійських піснеспівів. На відміну від розповсюдженого «втискання» мелосу в рамки західноєвропейської ладової системи з невід'ємним спрощенням мелізматичного наповнення, Ігор Леонідович при п'ятилінійній фіксації прагне до збереження аутентичної специфіки ладу та мелізматика. Ладова система передається через спеціальні знаки альтерації («напівбемолі» та «напівдієзи»), що означають підвищення та пониження звуку, а мелізматика через різнорозмірні ноти. Саме у такому вигляді зафіксовані візантійські піснеспіви в даній збірці. Це дозволяє півчим, які не знають невменної візантійської нотації, співати ці піснеспіви та відчувати їх духовне наповнення.

Відомий регент, а з недавнього часу *священик Димитрій Болгарський* (нар. 1969 р.) виконує великий обсяг роботи на церковно-співацькій ниві. Випускник Київської консерваторії, кандидат мистецтвознавства (2002 р.), Заслужений діяч мистецтв України (2003),

професор, викладач церковного співу в Київській духовній академії і семінарії, понад 20 років регент Святкового хору Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря, засновник спеціалізації «регент церковного хору» у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова і керівник хору регентів університету, він багато років здійснює наукові дослідження церковно-хорової культури.

У своїй кандидатській дисертації «Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури» [45] автор прагне максимально розкрити сутність одного з найяскравіших явищ музичної культури нашої держави. Він простежує генезис, шляхи розвитку розспіву, надає ключ до розуміння богословського та філософського змісту розспіву. На прикладі застосування розспіву у Всеношній автор розкриває його значення, функціонально-змістовну роль у контексті храмового дійства.

Головною методологічною базою дослідження отця Димитрія стає православне вчення про богослужіння, яке складається зі Святого Письма, канонів Церкви, різноманітної святоотецької спадщини. Окрему низку джерел складають праці провідних вчених з музичної медієвістики, що допомагають розкрити сутність розспіву як явища. Найважливішим фактором у дослідженні стає власний багаторічний регентський досвід автора, що надає можливість відчувати життя києво-печерського розспіву в богослужінні його природньому середовищі. Такий підхід до наукової праці надає приклад збагачення методики аналізу церковних піснеспівів шляхом залучення богословського інструментарію та емпіричного виміру їх богослужбового буття. Дослідження протоієрея Димитрія Болгарського складають міцне підґрунтя для роботи регентів як під час богослужбового, так і концертного виконання піснеспівів києво-печерського розспіву.

Особливої уваги заслуговує видавницька діяльність отця Дмитрія, яка серед кліросних півчих та регентів набула загального визнання. Видані ним у якості укладача та редактора нотні збірники отримали у регентсько-співацькому середовищі назву за прізвищем видавника – «болгарські» [41, 43, 44]. У 2000 та 2004 роках були видані збірники піснеспівів Всенічної та Божественної Літургії, які містять ретельно дібраний богослужбовий репертуар для чоловічого складу хору. Історичний діапазон піснеспівів простягається від древньої візантійської монодії до творінь сучасних авторів. Регент, який користується збірниками о. Дмитрія Болгарського, має можливість зручного керування стилем співу за богослужінням.

Названі видання мають свої унікальні особливості. Зважаючи на те, що Всеношна є найскладнішою службою для регента завдяки великій кількості змінних гласових піснеспівів, перша збірка отця Дмитрія максимально спрощує регентське завдання. Осмогласся у збірнику надане у розгорнутому вигляді так, що навіть усі часословні заспіви стихир чотириголосно розспівані, тоді як більшість богослужбово-співацьких збірок надають лише зразок розспіву і наступний текст. Недільні осмогласні піснеспіви викладені також в розгорнутому обсязі: перша стихира на «Господи, воззвах», Догматік, перша стихира і богородичен на стиховні, тропар та його богородичен, прокімни утрєні (знаменного і киево-печерського розспівів), усі недільні ірмоси, «Свят Господь Бог наш», початок хвалітних стихір. Такий детальний зручний виклад стає причиною того, що на практиці збіркою користуються не лише чоловічі хори, але і інші склади хорів, яким легше «на ходу» транспонувати, ніж розспівувати.

Збірка «Божественная Литургия» містить широке розмаїття піснеспівів, що надає регентові можливість вибору. Звертає увагу наявність богослужбових творів українських авторів – О. Кошиця,

М. Березовського, М. Леонтовича, К. Стеценка та інших, – що сприяє світовому поширенню їх виконання. Об'ємною складовою збірника є так звані «запрічастні концерти», що виконуються під час причащення священнослужителів у вівтарі. Також зручним і цінним для літургійного збірника є присутність піснеспівів архієрейського богослужіння. Ці фактори надають даному нотному зібранню універсальності.

Унікальною особливістю нотних збірок протоієрея Димитрія Болгарського є наявність поширених текстових блоків, які привертають увагу з першого погляду. Початковий вступ, пояснення перед певними видами піснеспівів, заключні статті допомагають регенту й хору усвідомити богослужіння як цілісну християнську містерію. Незмінні піснеспіви, що складають «каркас» богослужіння, осмислюються в їх багаторівневих зв'язках зі Священною історією, із життям і можливістю спасіння сучасної людини. Цікавою і значущою є спроба характеристики кожного з гласів Октоїху, що впливає як із змістовного аналізу гласів, так і з особистого багаторічного досвіду їх сприймання і виконання автором.

У 2014 році Свято-Іонинський Троїцький монастир видав ще одну збірку отця Димитрія «Всенощное бдение» у двох томах «Вечерня» й «Утреня», де зібрані піснеспіви для мішаного складу хору [43, 44]. Укладач залишається вірним своїм принципам – збірник подовжує викладення богослужбово-співацької спадщини разом з глибокими християнсько-філософськими роздумами, що спрямовують дух тих, хто співає, до шляху спасіння. Таким чином, наукові та видавничі надбання протоієрея Димитрія Болгарського є цінним вкладом до скарбниці православної церковно-співацької культури.

Яскравим прикладом взаємної відкритості світської і церковної хорової культури на сучасному етапі є діяльність Заслуженого діяча мистецтв України, відомого далеко за її кордонами диригента-хормейстера,

педагога, активного музично-громадського діяча *Олександра Тарасенка* (нар. 1967 р.).

Стартову музичну освіту хлопець одержав по класу скрипки, що свідчить про значну слухову обдарованість. Свою любов до церковного співу Олександр Леонідович пам'ятає з дитинства, коли вперше почув хор Почаївської лаври на початку 70-х років. Це враження залишилося у його душі назавжди. З того часу він почав цікавитися кліросної та регентською справою і невдовзі почав спроби співати на кліросі. Хор у Здолбунові, у якому майбутній хормейстер проходив свої перші «стажування», очолював Іван Савик, ученик Капітонця, спадкоємець Кременецької школи регентування, а сам хоровий склад був сформований ще за польських часів. Хоровий спів західних регіонів України завжди славився великим діапазоном голосів і особливим тембровим багатством та м'якістю. Традиції кліросного служіння тут збереглися краще завдяки коротшому, ніж у східних регіонах України, періоду гонінь на Церкву. Делікатна манера супроводу богослужіння пізніше біла успадкована Олександром Тарасенком і від волинського регента Володимира Ганжука, чією творчістю майбутній майстер регентської справи також захоплювався.

З 1982 до 1986 року Олександр навчається на диригентське-хоровому відділенні Рівненського музичного училища (клас засл. вчителя України Зеленко Г. О.), після закінчення якого вступає на Вокально-диригентський факультет (кафедра хорового диригування) Київської Національної музичної академії України (НМАУ) імені П. І. Чайковського під керування таких видатних майстрів як Народний артист України проф. Кречко М. М. (диригування) та Народний артист України легендарний проф. Муравський П. І. (хоровий клас).

Навчання в Академії Олександр Леонідович поєднує з працею церковного регента – спочатку як помічник головного регента Свято-Володимирського Кафедрального Собору в Києві Михайла Семеновича

Литвиненка, пізніше – регентом Свято-Михайлівського Київського чоловічого монастиря у Видубичах. Спів під керуванням видатного регента Михайла Литвиненка та спілкування з ним справили величезний вплив на молодого хормейстера. Від своїх кліросних учителів він навчався не лише хормейстерським премудростям, але й, перш за все, специфіці регентування. Зокрема, майстерності побудови богослужбового темпоритму, який, на думку Олександра Тарасенка, є показником якості регентської майстерності.

По закінченні академії у 1992 році він повертається в Рівне і очолює хор нещодавно відкритого Свято-Воскресенського Кафедрального собору. Того ж року Олександр Тарасенко розпочинає свою педагогічну діяльність: спочатку як викладач хорових дисциплін у Рівненському музичному училищі, а з 1995 року – у Рівненському державному інституті культури, згодом Рівненському державному гуманітарному університеті за сумісництвом.

Створений Олександром Тарасенком Архієрейський хор «Воскресіння» багато часу існував у богослужбовому та концертному (розширеному) складі. Творче життя хору виявилось дуже успішним та насиченим. Вже восени 1992 року хор здійснив гастрольну поїздку містами Баварії, а за півроку, у травні 1993 року хор стає Лауреатом Першої премії на II Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. Миколи Леонтовича. Хор стає також володарем двох спеціальних нагород — за найкращу інтерпретацію творів Леонтовича та за найкраще виконання на конкурсі духовної музики. Такий успіх молодого диригента був високо оцінений, і в 1994 році регенту Архієрейського хору «Воскресіння» Свято-Воскресенського Кафедрального собору м. Рівне Указом Президента України було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв України.

В наступні роки колектив примножив творчі досягнення і під орудою О. Тарасенка став Лауреатом численних Міжнародних конкурсів: XIII-й

Міжнародний конкурс церковної музики в Гайнівці, Польща (II премія) (1995); Міжнародний конкурс хорової пісні в м. Щецин, Польща (II премія) (1996); Міжнародний хоровий конкурс «Ankara Polifonik Fest» в м. Анкара, Туреччина (III премія) (1996); Міжнародний хоровий конкурс імені проф. Г. Дімітрова в м. Варна, Болгарія (II премія, Премія за найкраще виконання обов'язкового твору не болгарським хором, Диплом найкращого диригента конкурсу (О. Тарасенко)) (1997); Міжнародний хоровий конкурс «Флоріже Вокал де Тур» в м. Тур, Франція (III премія) (1998); Всеукраїнський конкурс ім. Д. Січинського в м. Івано-Франківськ (I премія) (2000); Міжнародний Європейський конкурс Кафедральних хорів в м. Ам'єн, Франція (III премія) (2004) та ін. Також колектив взяв участь у багатьох фестивалях як в Україні, так і у Польщі, Угорщині, Іспанії, Німеччині, Фінляндії.

Творче обличчя колективу визначає особливе ставлення Олександра Тарасенка до тембрової палітри хору, а також певний свідомий вибір межі інтерпретаційної свободи диригента, яка коротко може бути сформульована як «розкішна непомітність». Хор настільки щільно і гармонійно входить до цілісного руху богослужіння, що його барви не виглядають окремим витвором мистецтва, як і прагне регент, але збагачує, розцвічує його, та робить зрозумілішим зміст богослужбових текстів. У цьому, безперечно, виявляє себе та регентська школа, спадкоємцем якої є Олександр Тарасенко, і яка сформувалася ще у дорадянські часи та збереглася у творчості видатних регентів України.

Не дивно, що й світська діяльність Олександра Тарасенка виявилась не менш плідною. За сім років роботи під його керівництвом хор Рівненського музичного училища поставив низку цікавих програм української та зарубіжної класики, як а capella, так і у супроводі оркестру. У 2002 році колектив став Лауреатом Першої премії на Всеукраїнському конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича (Київ), а вже у 2003 році

здобув Першу премію на Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. Д. Січинського (Івано-Франківськ).

У 2005 році Олександра Тарасенка запросили очолити Хоровий клас Національної музичної академії України ім. П. Чайковського (м. Київ). За рік роботи (2005–2006) хоровим колективом під керівництвом майстра поставлені програми з творів Д. Шостаковича, Є. Станковича, Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, Дж. Росіні, В. Зубицького, Ф. Пуленка, Г. Свірідова, С. Рахманінова, видано CD-диск «О. Кошиць. Канти і псалми українського народу».

Професійна кар'єра маестро завдяки його майстерності розвилася дуже стрімко: доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (2006-2011), з 2011 року – директор Рівненської обласної філармонії, активний музично-громадський діяч, член Всеукраїнської Національної Музичної спілки, Голова Рівненського обласного відділення Всеукраїнської Національної Музичної спілки, директор Рівненської обласної філармонії (2011–2012). З вересня 2012 року – хормейстер Національної опери України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (з 2013 р.). Від березня 2013 року – регент Архієрейського хору «Fresco Sonore» Спасо-Преображенського собору в Києві, який належить до канонічної православної Церкви, проте відомий тим, що богослужіння у ньому здійснюються українською мовою.

Фактично вся діяльність маестро так чи інакше пов'язана з Церквою і, навіть праця, здавалося би, у галузі протилежного за призначенням мистецтвом опери аніскільки не відбилася на богослужбовому стилі регента Олександра Тарасенка у театральному «умовному» сенсі. Його професійна універсальність базується на духовних засадах, отже, їх ніщо не може похитнути. Навіть, у таких проектах як фестиваль «Пентікостія» та «Літня

Хорова Академія», перш за все, виявляються небайдужість, працелюбність та зацікавленість митця своєю улюбленою справою.

Аналіз наукової, творчої та педагогічної діяльності українських регентів В. Бойка, І. Сахна, прот. Дмитрія Болгарського та О. Тарасенка показав, що на рубежі ХХ-ХХІ ст. сформувався новий – комплексний – тип регентської діяльності, що включає одночасно науково-дослідний, науково-практичний і виконавський підходи. Крім того, поєднання теоретичної роботи з дослідження церковно-співочої традиції з її виконавчим втіленням, створили новий напрям, який можна назвати «реставраційним». В рамках науково-реставраційного підходу сучасні українські регенти не лише відновлюють знання про традиційні розспіви, але і їх реальне звучання, повертаючи традицію в храми так само, як реставраційні заходи повертають в храми давні розписи.

Серед сучасних українських регентів є такі професіонали, які, сумлінно звершуючи свій церковний послух, прагнуть долучити до служіння Богу і людям усі свої таланти. Шляхом наукових досліджень вони поглиблюють та розширюють власні уявлення про співацьку практику, а також здійснюють неоцінний внесок у теоретичні надбання хорової галузі. Також дуже важливо, що сьогодні церковні традиції керування хором передаються не лише шляхом «пасивного наслідування», але й цілеспрямовано, у спеціалізованих навчальних закладах, що, безперечно, надає цьому процесу більшої ефективності. Взаємна відкритість системи регентської діяльності та системи сучасної хорової освіти фактично відбувається у свідомості митця, який однаково належить до обох з них. І цей процес своїм антропологічним звучанням спроможний надати обом цим галузям стрімкого розквіту.

5.6. Суспільно-просвітницька діяльність концертуючих регентів Харкова

Сучасна хорова культура багато в чому розвивається завдяки саме церковним колективам. Навіть зверхній аналіз показує, що церковні хори складають переважну більшість професійних та напівпрофесійних хорових колективів, принаймні на території України, Росії та Білорусі. Наприклад, з церковних хорів, які регулярно концертують, у Харкові налічується 2 театральних та 1 філармонічний при мінімум 10 церковних. Якщо ж взяти до уваги хори хорових відділень відповідних навчальних закладів з однієї сторони, та церковні хори, які мають досить високий виконавський рівень, але не мають концертної практики, їх кількість приблизно зрівняється. Таким чином, церковні хори є дійсно важливою рухомою силою розвитку сучасного хорового виконавства, а їх діяльність потребує невідкладного дослідження.

Актуальність такої наукової роботи загострюється тим, що в сучасному суспільстві абсолютно відсутніми є будь-які форми документальної фіксації діяльності церковно-хорових колективів, окрім аудіо- та відеозаписів. У дореволюційній період було прийнято документувати певні аспекти роботи хору: велася відповідна господарча документація, яка фіксувала склад хору (принаймні, кількісний), ім'я регента, розміри винагородження співаків, закупівлю (або замовлення на переписування) нот та інші аспекти.

Розвинута практика музичної критики також висвітлювала діяльність відомих церковно-хорових колективів щодо їх концертної та богослужбової діяльності, композиторських прем'єр та ін. Нині такої практики майже не існує. Проте життя свідчить, що за відсутності документів навіть за 50 років часто майже неможливо встановити, хто керував тим чи іншим хором, який репертуар мав колектив, чим відзначився у суспільному житті міста. Отже, проблема вчасної фіксації

даної інформації має бути вирішена шляхом дослідження діяльності церковних хорів їх сучасниками. Додатковим аргументом на користь важливості такої роботи є той факт, що багато аспектів професійної діяльності регентів неможна вивчати постфактум. Наприклад, майже не існує практики фіксування репетиційного процесу в церковних хорах, невеликою є практика здійснення запису богослужінь, майже відсутні методичні дослідження діяльності церковних колективів, що у зв'язку з аргументами, які були наведені вище про кількісну та якісну значущість таких колективів, можуть призвести до суттєвих наукових втрат в сфері дослідження хорового виконавства взагалі.

Спроба на науковому рівні цілеспрямовано проаналізувати ситуацію в сучасному церковно-хоровому виконавстві Харківського регіону є першою, тому публікації, які безпосередньо дозволяли б спиратися на них, відсутні. Виключення складають дисертаційні роботи регентів та науковців В. Бойко та І. Сахно, які відбивають певні аспекти даної проблематики. Зокрема, в роботі В. Бойко міститься інформація щодо сфери діяльності деяких харківських хорів та їх репертуарної політики, а дисертація І. Сахно досить докладно відбиває ту співочу практику, яку він обрав зі своїм хором.

Проте певні дослідження сучасних науковців церковного співу є методологічно важливими, адже надають напрями для багатоаспектного вивчення діяльності церковно-хорових колективів. Такими є дисертації Є. Дьяченко, Ю. Карпова та С. Хватової. Є. Дьяченко розглядає церковний спів з культурологічних позицій, Ю. Карпов з методично-хормейстерських, С. Хватова безпосередньо досліджує хори, наводячи статистичні дані за різними критеріями. Всі ці підходи та методи є ефективними у питаннях аналізу сучасного церковно-хорового виконавства.

Докладне дослідження сучасного стану церковно-хорового виконавства у Харкові може здійснюватися кількома шляхами. По-перше, це анкетування регентів, яке вже розпочато і триває у даний час. Метою такого анкетування є встановлення фактичних об'єктивних даних про хори – їх статусу, кількісного, гендерного, професійного та функціонального складу, специфіки організації кліросного життя, принципів репертуарної політики, хормейстерського стилю роботи та ін., а також часу утворення (відновлення) хору, керівників, співпраці з композиторами-сучасниками тощо. Другий спосіб – аналіз концертної практики провідних церковних хорів з метою встановлення позабогослужбового творчого обличчя колективу. Третій – аналіз богослужінь за участю хору з метою аналізу методів формування їх музичної концепції, специфіки акустичної взаємодії з віттарем, релігійної поведінки півчих та ін. Дослідження концертної діяльності провідних церковно-хорових колективів Харкова базується на аудіо- та відеозаписах хорових фестивалів і концертів, які регулярно проводяться Харківською єпархією.

Традиція хорових концертів православних піснеспівів була започаткована у Харкові ще у 90-ті роки ХХ ст. митрополитом Харківським та Богодухівським Никодимом. Першими стали Різдвяні одноденні фестивалі, у яких брали участь як церковні, так і світські колективи. Вони проходили за участю Камерного хору Харківської обласної філармонії під керуванням В. Палкіна в Органному залі при Свято-Успенському кафедральному соборі. За радянських часів цей храм став Органним залом філармонії. Після повернення його Церкві у 2009 році за домовленістю з філармонією основне приміщення залишається у такому ж стані, доки в місті не буде побудований новий Органний зал. Богослужіння здійснюються у верхньому приміщенні (дзвінниці).

Дещо пізніше були організовані Пасхальні концерти, які проходили у залі Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. Формуванням програм цих концертів займався тодішній регент Свято-Пантелеімоновського храму м. Харкова, викладач регентського відділення Харківської духовної семінарії О. В. Чернікін.

З осені 2011 року в Харкові формуються єпархіальні фестивалі православних піснеспівів «Покровські голоси», «Різдвяночки», «Хорова Пасхалія», а також регулярно проводяться Великопісні хорові концерти. В них беруть участь не лише церковні, але й світські хорові колективи. Також у період з 2012 до 2015 року у Харкові проводилися Благодійні концерти у підтримку онкохворих дітей, які з 2016 року переформовані в акцію «Діти – дітям» (концерт дитячих хорів міста під керуванням єпархіального оргкомітету).

Постійними учасниками вищеназваних фестивалів стали:

- хор Свято-Благовіщенського кафедрального собору (регент Василь Конарєв),
- хор Трьохсвятительського храму (регент Ігор Сахно),
- хор Харківської духовної семінарії (регент священник Федір Воскобойніков),
- хор Свято-Іллінського храму селища Високе Харківської області (регент Вікторія Воскобойнікова, з 2015 року – Яков Воскобойніков),
- хор храму священномученика Олександра, архієпископа Харківського (регент Юлія Воскобойнікова),
- хор Свято-Покровського чоловічого монастиря (регенти Анна Щеглова, з 2015 року – Юлія Гольцова),
- хор храму Архангела Гавриїла (регент Максим Сидоров),
- хор храму Різдва Христового (регент Гліб Жолобенко).

Всі ці колективи мають високий професійний рівень та певну специфіку.

Митрополичий хор Свято-Благовіщенського кафедрального собору – колектив з багатою історією, яка обов'язково має стати темою окремого дослідження.

Під керівництвом *Василя Конарєва (нар. 1954 р.)*, випускника Харківської консерваторії, цей хор працює з 1995 р. Більше половини співаків Митрополичого хору – професійні вокалісти, що надає його звучанню певної специфіки. Потужні сольні голоси забезпечують таке ж потужне звучання хору з щільним обертоновим забарвленням, але утворюють суттєві складності у досягненні тембрового ансамблю, особливо у партіях високих голосів. Техніка солоспіву також вирізняється іншим механізмом співочого вібрато у порівнянні з хоровою, що потребує постійної корекції, яка не завжди є можливою у зв'язку з постійною діяльністю хористів в іншому вокальному режимі. Проте високий відсоток професійних співаків забезпечує широкий вибір солістів, що безпосередньо впливає на вибір репертуару.

Митрополичий хор є хранителем академічної секуляризованої традиції церковного співу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. В репертуарі колективу – твори російських, українських, італійських, болгарських авторів, цікаво, що твори композиторів Московської та Петербурзької школи представлені у ньому однаково широко.

Верхній хор Свято-Іллінського храму сел. Високе почав свою діяльність у досить незвичний спосіб. У 1998 р. старший син настоятеля *Федір Воскобойніков (нар. 1982 р.)*, який навчався у Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті, вирішив створити хоровий ансамбль зі своїх рідних братів, двоє з яких також навчались у ХССМШ-і, а ще двоє не мали музичної освіти. Цей, по факту, дитячий церковний квінтет (керівнику на той час ледь виповнилося 16 років),

співав у форматі мішаного складу: старші брати Федір та Григорій (14 років) вже виконували партію баса, молодші – Миколай (12 років), Петро і Павло (по 10 років) – партії альту, тенора та дисканта відповідно. Незважаючи на відсутність освіти у молодших братів, ансамбль виконував досить складні взірці руської духовної класики, церковно-співацький обіход, а також, за наполяганням керівника, піснеспіви знаменного розспіву. Варто зазначити виключний ансамбль у звучанні колективу, детермінований як співацько-фізіологічними особливостями і кровною спорідненістю його учасників, так і вокально-хоровою роботою регента. За кілька років колектив модулював у якісний чоловічий ансамбль, який був відзначений керівниками культурного життя міста та під назвою ансамблю «Брати Воскобойнікови» неодноразово брав участь у різних мистецьких заходах міста і області.

Згодом старші брати отримали вищу музичну освіту у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського: Федір Воскобойніков – за фахом «хорове диригування» в класі професора кафедри хорового диригування, заслуженого діяча мистецтв України, Народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (2003) В'ячеслава Палкіна; Микола Воскобойніков здобув як хорову, так і вокальну спеціалізацію, Григорій навчався у Харківській державній академії культури також за фахом диригента-хормейстера.

З 2001 року змінюється склад хору: він перетворюється на мішаний. До колективу долучається студентка хорової спеціалізації ХДАК, дружина Григорія Воскобойнікова Вікторія та ще кілька дівчат, переважно студенток того ж навчального закладу.

У 2005 році після священницької хіротонії Федора Воскобойнікова, керування хором Свято-Іллінського храму за благословенням настоятеля бере у свої руки **Вікторія Воскобойнікова (нар. 1982 р.)**, яка на той час

вже закінчила навчання та стала викладачем кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК.

Склад колективу постійно нарощувався від 8 до 15 півчих. Вікторія регентувала хором майже до 2015 року і за десять років свого служіння досягла великих успіхів. Незважаючи на середній рівень професійної освіти півчих, колектив на високому рівні оволодів багатьма компонентами хорової звучності, засвоїв широкий репертуар професійної складності, виступав у багатьох епархіальних концертах та фестивалях, здійснював благодійні виступи у лікарнях та сирітських закладах. У цей період звучання хору визначалося зібраністю, м'якістю та гнучкою динамікою. Завдяки молодіжному складові хоровий тембр був досить прозорим, що могло розцінюватися і як позитивна якість, і як певний незначний недолік, залежно від репертуару, що виконувався. Нестача хорового досвіду або хорової освіти півчих якщо і виявлялася, то лише незначною мірою переважно у середніх партіях хору в інтонаційно складних творах або творах з *divisi*.

Діяльність хору відзначена грамотами дипломантів та лауреатів Всеукраїнського фестивалю «Від Різдва до Різдва» (м. Дніпропетровськ, 2012, 2013 рр.), подяками за участь у фестивалях «Покровські голоси» (м. Харків).

Особливе значення у Харківській церковно-хоровій культурі відіграє діяльність *Хору Трьохсвятительського храму* під керівництвом регента *Ігоря Сахно (нар. 1962 р.)*. Відомий далеко за межами не лише Харкова, але й України, він теоретично досліджує та втілює у практиці традиційні церковні одноголосні розспіви – столповий та візантійський.

Святковий клірос Трьохсвятительського храму Ігор Леонідович очолює з 1998 року, водночас працюючи провідним концертмейстером концертмейстерської кафедри ХНУМ, солістом Харківської обласної філармонії, викладачем регентського відділення Харківської духовної

семінарії, а також очолюючи утворений у 1990 р. ансамбль давньоцерковного співу «Стрітєння».

Просвітницька, викладацька та наукова діяльність Ігоря Сахно має досліджуватися окремо, в межах цієї роботи зазначимо лише, що діяльність хору Трьохсвятительського храму є надзвичайно важливою, оскільки це фактично єдиний професійний колектив, який зберігає та популяризує не лише традиції церковного одноголосного співу, але й раннє російське багатоголосся, піснеспіви іверської традиції та візантійське двоголосся. У репертуарі хору піснеспіви Іоанна Кукузеля, Ксена Короніса, Іоанна Протопсалта, Якова Протопсалта, Хурмузія Хартофілакса, Мануїла Протопсалта, Костянтина Протопсалта, Феодора Фокійського, Петра Ефеського, Ангела Іванова, Косьми Мадітона, Мануїла Газіса, Симон Караса, Лікурга Ангелопулоса та ін.

Досить суворо дотримується традиції церковного співу і *Хор Харківської духовної семінарії*, який з 2007 р. очолює *протоієрей Федір Воскобойніков* – клірик Свято-Благовіщенського кафедрального собору, з 2012 р. – керівник Регентського відділення Харківської духовної семінарії. Колектив складається з вихованців ХДС, деякі з котрих мають початкову, середню та – дуже рідко – вищу музичну освіту. Хор співає за богослужінням у Свято-Благовіщенському кафедральному соборі та семінарських святкових богослужіннях.

Однією з традицій хору є участь в його концертній діяльності випускників семінарії – нині священників Харківської єпархії. Репертуар хору складає церковно-співацький обіход московської та київської традицій, авторські піснеспіви композиторів Московської школи, таких як П. Чесноков, М. Озеров, диякон Сергій Трубачов, архімандрит Матвій Морміль.

Старанням регентів протоієрея Федора Воскобойнікова та ієрея Савви Дорохова (також випускника хорової спеціалізації ХНУМ) хор

Харківської духовної семінарії має досить професійне звучання, яке відрізняється від багатьох церковних хорів молитовністю та глибоким розумінням текстів, що розспівуються, проте відсутність вокального досвіду півчих та відсутність у регентів можливості приділяти достатньо уваги вокальному навчанню вихованців, півчі зазнають певних труднощів при роботі у високій теситурі. Колектив є дипломантом та лауреатом Всеукраїнського фестивалю «Від Різдва до Різдва» (м. Дніпропетровськ, 2006, 2007, 2010 та 2013 р.), лауреатом Міжрегіонального фестивалю «Липецькі передзвони» (2013 р.), колектив нагороджений подяками за участь у фестивалях «Покровські голоси» (м. Харків), «Державний глас» (м. Мінськ).

З 2014 року хор семінарії виступає також у мішаному складі разом з вихованками регентських курсів.

Протоієрей Федір Воскобойніков також очолює Зведений хор Харківської єпархії, який співає під час великих святкових єпархіальних богослужінь, зокрема супроводжує служби з Предстоятелем УПЦ.

У 2000 році розпочалося будівництво *Храму святого священомученика Олександра, архієпископа Харківського*.

На початку формування приходу хор складав 4-5 півчих і працював під керівництвом випускниці ХНУМ *Ольги Бурдун (нар. 1975 р.)*. У січні 2002 року за регентським пультом за благословенням секретаря єпархії та настоятеля храму о. Михаїла Кита опинилася авторка цієї роботи – викладач кафедри хорознавства та хорового диригування та аспірантка ХДАК *Юлія Воскобойнікова (нар. 1974 р.)*. Протягом першого року склад хору було збільшено до 14 півчих, приблизно у такому кількісному складі (13-16 хористів) він існує до цього часу.

Переважна більшість співаків хору є хормейстерами за освітою, майже всі вони викладають у музичних навчальних закладах, співають у

професіональних світських хорах або керують відомими самодіяльними хоровими колективами. Зокрема у складі хору працюють:

- художній керівник та головний диригент Академічного камерного хору обласної філармонії ім. В. Г. Палкіна **Андрій Сиротенко**, який водночас є керівником Хору студентів Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна;
- хормейстер Академічного камерного хору обласної філармонії ім. В. Г. Палкіна **Тетяна Герасимчук**, яка водночас керує Народною чоловічою хоровою капелюю Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого;
- керівник Камерного хору Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» **Фелікс Сокол**;
- завідувач духовим відділом Харківської ДМШ №15 ім. В. А. Моцарта **Андрій Ісмаїлов**;
- старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії **Олена Мальцева**;
- артисти хору Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка **Ганна Калоян**, **Єкатерина Соболева** та **Олексій Мовчан**;
- артист хору Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю **Євген Полевой**;
- викладачі Харківської дитячої хорової школи **Оксана Графова** та **Христина Корепанова**;
- викладач хорового відділу ХССМШ-і **Анна Оленір**.

Колектив є лауреатом Всеукраїнських фестивалів «Від Різдва до Різдва» (2005, 2006, 2013 р.), Міжрегіонального фестивалю духовних піснеспівів (м. Запоріжжя, 2007 р.), лауреатом Міжнародного фестивалю Chorus inside (м. Москва, 2012 р.). Діяльність хору також відзначена подяками за участь у фестивалях «Покровські голоси» (м. Харків),

«Державний глас» (м. Мінськ). Хором храму священномученика Олександра, архієпископа Харківського, записані два компакт-диски. За час свого існування колектив взяв участь у більше півсотні концертів, серед яких і сольні.

Хор Свято-Покровського чоловічого монастиря м. Харкова під управлінням випускниці Харківського національного університету мистецтв *Анни Щеглової (нар. 1982 р.)* у відносно стабільному складі існував з 2005 по 2016 рік. Переважна більшість півчих хору – студенти та випускники харківських музичних навчальних закладів. Колектив тримає вектор на музику сучасних композиторів. Зокрема, постійними авторами хору стали харківський композитор Володимир Файнер та учасниця хору (на той час) Олена Юнек. Особливості виконавського стилю цього колективу детерміновані його молодіжним складом, а також особистими контактами з композиторами. *Володимир Файнер*, оцінки кліросної творчості якого є досить дискусійними у церковному середовищі, є прихильником не лише стильового, але й «технологічного» переосмислення підходів до церковної композиції. На його думку, православна музика має повернутися до поліфонічних структур, у тому числі, до поліфонії суворого стилю. Його твори вирізняються переважно медитативним характером, лінеарністю фактури, використанням поліфонічних прийомів, свіжістю гармоній. Творчість *Олени Юнек*, також позначена сучасним підходом до музичного рішення богослужбових текстів, є ближчою до канонів церковного співу. Її твори виконуються у різних країнах і мають неодмінний успіх завдяки певній долі консервативності, приманній церковній культурі.

Анна Щеглова багато років працювала у Камерному хорі Харківської обласної філармонії, у тому числі й на посаді хормейстера. Можливо, цей досвід зумовив її прихильність до масштабних форм, академічного звучання та використання значної кількості сольних

номерів. Під її керуванням хор Свято-Покровського монастиря став лауреатом численних Всеукраїнських та міжнародних фестивалів, серед яких Всеукраїнський фестиваль «Від Різдва до Різдва» (2006, 2007 рр.), «Хайновські Дні Музики Церковної» (м. Хайновка, Польща, 2007 р.), IV міжнародному конкурсі «Поющий мир» (м. Санкт-Петербург, Росія, 2008 р.), Фестиваль православних піснеспів, присвячений Собору Всіх Білоруських Святих (м. Мінськ, Білорусь, 2009 р.), XI Міжнародний Фестиваль православних піснеспівів «Коложский Благовест» (м. Гродно, Білорусь, 2012 р.). Колективом записано 7 компакт-дисків. Регент Анна Щеглова нагороджена орденом Почаївської Ікони Пресвятої Богородиці за заслуги перед Українською православною Церквою. Варто зазначити, що хор Свято-Покровського чоловічого монастиря донедавна був найбільшим церковним хором у Харкові.

Після переїзду Анни Щеглової в Ізраїль хор протягом 2 років очолювала випускниця Харківського університету мистецтв **Юлія Гольцова**, склад колективу дещо змінився (передусім, кількісно), а з кінця 2017 року хор прийняла під своє керування викладач регентського відділення Харківської духовної семінарії, також випускниця Харківського університету мистецтв **Марина Даценко**. Колектив підтримує теплі стосунки зі своєю засновницею Анною Щегловою та періодично проводить сольні концерти під її керуванням.

Найкомпактнішим хоровим, а, якщо оцінювати відповідно до класичної типології, ансамблевим складом характеризується один з відоміших чоловічих колективів Харкова – **Хор храму Архангела Гавриїла**, який очолює випускник хорової кафедри ХНУМ **Максим Сидоров (нар. 1985 р.)**.

Численність півчих у цьому хорі ніколи не перевищувала 9 співаків, а останнім часом складає 5-6. Специфікою колективу було його утворення за допомогою меценатів, і, відповідно, наявність можливості

добирати півчих із заздалегідь визначеним рівнем голосової обдарованості.

Хор має виключно професійний склад, в його составі – хормейстери та вокалісти з вищою музичною освітою. Звучання хору є унікальним для харківських однорідних колективів завдяки наявності у складі високих тенорів з розвинутим фальцетом, спроможними якісно озвучувати всю першу октаву та баса-профундо, соліста Харківського національного театру опери та балету *Сергія Крижненко*. Звуковий обсяг хорového діапазону сягає 4 октав. Репертуар хору витриманий у традиційних межах одноголосних піснеспівів, творів з ісоном, класичних гармонізацій та авторських творів композиторів Синодальної школи.

Наймолодшим з концертуючих церковних хорів Харківської єпархії є чоловічий *Хор Храму 2000-ліття Різдва Христового*. Хор існує з 2000 р., свого часу ним послідовно керували декілька регентів, серед яких випускник кафедри хорového диригування ХНУМ *Андрій Михальський*, який прорегентував цим хором понад 8 років. Але концертна діяльність колективу почалася лише з приходом у 2013 році за регентський пульт *Гліба Жолобенка (нар. 1990 р.)*, який майже 10 років співав у цьому ж хорі.

Колектив складається з професійних півчих, які мають вищу музичну освіту. Виключенням є сам регент – випускник Національного фармацевтичного університету, лікар-лаборант за першою освітою, він здобуває другу на вокальному відділенні Харківського музичного училища. Проте це не заважає йому не лише якісно керувати колективом, але й досить цікаво вибудовувати організаційні функції хористів.

Регент залучає їх до забезпечення творчого життя хору, надаючи кожному певну зону відповідальності. «У нас на хорі вироблена ієрархія різних посад. Намагаюся задіяти кожну людину в будь-якій дрібній роботі: відповідальність за ноти, відповідальність з господарської

частини, (наявність води, чаю та ін.), відповідальність за наявність людей на службі (інформування півчих, смс-розсилка та ін.) Це підвищує відповідальність кожного і згуртовує колектив, перетворюючи його на сім'ю», – говорить Гліб.

Основний склад хору налічує 8 півчих, але у концертній діяльності кількість півчих розширюється до 12 співаків (з урахуванням постійного додаткового складу). Концертне звучання хору характеризується багатим тембровим забарвленням, рухливістю та точністю інтонування партії тенорів, але загальні якості хорового ансамблю є нестабільними. Можливо, це пов'язано з використанням додаткового складу, і, як наслідок, невеликою кількістю сумісно проведених репетицій, а, можливо, хор ще перебуває у стадії свого формування та пошуку свого тембрового та інтерпретаційного обличчя. У будь-якому випадку, цей хор є дуже перспективним, адже базується на щирій зацікавленості півчих та регента у такій творчій роботі. Професійний рівень колективу було підтверджено на Всеукраїнському фестивалі «Від Різдва до Різдва» (2016 р.), за результатами якого хор отримав грамоту лауреата.

У колективі є свій автор – композитор та аранжувальник *Євген Андрєєв*, чії власні композиції та обробки колядок та народних пісень постійно звучать у хорових концертах.

Аналізуючи творчі біографії хорів та їх керівників, можна помітити, що більшість з вищеназваних колективів утворені або відновлені в період з 1998 до 2005 року, що пов'язано з відкриттям або відновленням роботи храмів. Крім того, помітно, що зі зміною регента, як правило, відбувається зміна творчої концепції колективу – репертуару, принципів та «джерел» поповнення штату тощо. Важливим є той факт, що більшість керівників вищеназваних хорів на момент початку своєї регентської діяльності мали вік від 23 до 28 років (за виключенням В. Конарева та І. Сахно), що навіть у середині ХХ століття неможливо було б уявити в

якості загальної тенденції. Причини та наслідки такої ситуації можуть стати темою окремого культурологічного дослідження. Зазначимо лише, що вік регентів прямо корелює з їх прагненням до концертної діяльності. Молодь амбіційна, активна, спроможна до творчих експериментів, тому будь-який шанс популяризувати власну діяльність, особливо якщо вона є успішною, молодими регентами використовується максимально. До того ж провідною причиною, за якою молоді диригенти стають за регентський пульт, є не лише бажання послужити Богові, але й суто професійне прагнення самореалізації, адже регентування в церкві – найвірогідніша можливість створити власний хорівий колектив на платно-професійній основі.

Опитування регентів показало, що *кількість співаків* у більшості колективів, що розглядаються, складає 12 – 16 осіб. Виключенням донедавна був хор Свято-Покровського монастиря (його кількість коливалася від 27 до 30 півчих), а також великим складом вирізнялися хори Свято-Благовіщенського кафедрального собору та Свято-Пантелеімоновського храму (по 20 осіб). Найкомпактніший склад має хор храму Архангела Гавриїла (4-8 півчих), а хор семінарії має дві версії складу: основну – 16 осіб, та скорочену (особливо це актуально під час канікул) – до 10 осіб.

За професійною підготовкою співаків з загальної групи виокремлюються два колективи: хор Свято-Іллінського храму селища Високе та хор Харківської духовної семінарії: перший – у зв'язку із сільським розташуванням, що складає певні проблеми при наборі хористів, другий – через завідомо непрофесійний склад (відсоток професійних музикантів у семінарії не є великим, до того ж, в хорі мають співати всі, хто на це здатний, незалежно від освіти). В решті колективів більшість хористів мають *вищу професійну музичну освіту*.

**Таблиця 5.1. Рівень професійної музичної освіти учасників
провідних церковних хорів Харкова**

вид освіти	спеціалізації	інтервальні значення	середні значення	специфічні показники	
<i>відсутня</i>		–	–	36% у хорі Трьохсвятительського храму	
<i>середня</i>		до 19%	5,8%	31% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе 35,7% у хорі ХДС	
<i>середньо-спеціальна</i>	за спеціальностями	хоровики	до 6,25%	0,9%	18,7% у хорі ХДС
		піаністи	–	–	21,4% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе
		вокалісти	до 10%	2,5%	12,5% у хорі храму Різдва Христового
		усього	до 21,4%	7,3%	18,7% у хорі ХДС
<i>вища</i>	за спеціальностями	хоровики	12,5% 50%	30%	0% у хорі Трьохсвятительського храму 83% у хорі храму Архангела Гавриїла
		струнники	до 27%	13,3%	
		духовики та ударники	до 14,8%	4,1%	
		народники	–	–	6,2% у хорі храму свщмч. Олександра
		теоретики, композитори	до 12,5%	4,2%	
		піаністи	до 12,5%	5%	
		вокалісти	до 25%	11,7%	47% у хорі Свято- Благовіщенського собору
		усього	63% 100%	76,8%	18,7% у хорі ХДС 42,6% у хорі Свято-Іллінського храму сел. Високе

Наявність у Харкові кількох вищих та середньо-спеціальних навчальних закладів з диригентськими та вокальними спеціалізаціями досить впевнено забезпечує співацький контингент з відповідним рівнем підготовки. При цьому велику кількість клірошан складають люди з іншими музичними спеціальностями. Згідно спостереженням та опитуванню регентів провідних хорів, сьогоденний професійний склад церковних півчих у обраному сегменті (церковні хори з активним концертним життям) переважно складається з кількох категорій фахівців (див. табл.5.1 на стор. 314). У процесі обробки даних використана методика математичного очікування випадкової величини, коли при наявності загальної кількісної тенденції ігноруються граничні величини, які є виключеннями з цієї тенденції. Ці величини описані окремо у правому стовбці.

З таблиці видно, що кількість співаків з вищою музичною освітою у складі концертуючих церковних хорів Харкова становить 63–80%.

У середньому третину контингенту забезпечено випускниками вищої школи хорової спеціалізації. По примітках можна також аргументовано визначити, що у Свято-Благовіщенському соборі регент має прихильність до співаків вокальної спеціалізації, а регент храму Архангела Гавриїла навпаки. Відсоток півчих із середньою музичною освітою найвищий в хорах ХДС та Свято-Іллінського храму сел. Високе, що пов'язано у одному випадку з самодіяльним характером колективу (семінарія) та віддаленістю від міста (Свято-Іллінський храм). Найменше фахівців приходить на клірос з народних відділів вищих навчальних закладів.

За віковим критерієм переважна більшість хористів – молоді люди до 25 – 35 років. За виключенням хору Свято-Благовіщенського кафедрального собору, склад якого сформувався більше, ніж 20 років тому і змінюється незначною мірою, більшість колективів складають

студенти та випускники музичних навчальних закладів. Наймолодшим хором є хор ХДС в силу своєї учбової спеціалізації.

Важливо зазначити, що в плані *стабільності складу* всі хорові колективи мають певну рухливість – студенти випускаються і змінюють місце проживання; молоді дівчата виходять заміж та тимчасово або постійно залишають кліросне служіння, народивши дитину – проте можна фіксувати певну стабільність колективу після його формування, як правило, пов'язаного з діяльністю конкретного регента. Зміна регента, незалежно від її причин, завжди детермінує максимальні зміни у складі хору, оскільки значна доля півчих тримається не стільки конкретного храму, скільки конкретного регента. Цей факт зафіксований статистично. Останнім часом у зв'язку зі змінами на регентських посадах в хорах Свято-Покровського монастиря та Свято-Іллінського храму, склад хорів змінився на 30 – 50%.

За ознакою функціональної класифікації півчих, яка фіксує наявність декількох професійних амплу співаків, у церковних хорах значний відсоток складають фахівці, спроможні співати не в одній, а у декількох партіях (універсали), а також фахівці, які володіють навичками регента, знають устав, спроможні підхопити будь-яку партію (диспетчери). Наявність цілеспрямовано набраних солістів майже не фіксується (див. табл. 5.2).

Цифри свідчать, що у розглянутих хорах досить високу долю складають півчі з розвинутою функціональністю, що дозволяє колективам, які є невеликими за складом, мати певну маневреність як на випадок відсутності когось з хористів, так і на випадок відсутності регента. Прийшов регент на службу чи не прийшов – служба відбудеться, що зовсім неймовірно звучить для світського колективу, будь-який відповідальний виступ якого не може відбутися без диригента.

Таблиця 5.2. Кількість півчих різної функціональної спеціалізації у провідних церковних хорах Харкова

функціональна спеціалізація півчих	інтервальні значення	середні значення	специфічні показники
соліст	до 28,5%	14%	
універсал	25% – 50%	40%	100% у хорі храму Архангела Гавриїла
диспетчер	14% – 45%	20,5%	0% у хорі храму Архангела Гавриїла

Висновки до розділу 5.

Аналіз національно-культурних особливостей поширення тих чи інших церковно-співацьких традицій у світі дозволяє говорити про наявність **монотрадиційних та мультитрадиційних парадигм** церковного співу. Монотрадиційні властиві країнам з багатовіковою історією православ'я, мультитрадиційні – для багатонаціональних країн або країн зі значним «культурним вторгненням» у історичному «анамнезі». При цьому **монотрадиційні співацькі культури є закритими системами, а мультитрадиційні – відкритими**. У монотрадиційних системах регент знаходиться у заданих культурних умовах, маючи можливість розвиватися лише у межах традиції, а у мультитрадиційних саме регент обирає, яку традицію наслідувати.

Розглянуті приклади діяльності регентів монахині Іуліанії (Денисової), Дівни Любоевич та Ніни Старостіної наочно ілюструють як відбувається творчий розвиток обраної регентом домінуючої національної традиції (монахиня Іуліанія), запозиченої традиції (Дівна Любоевич), традиції у жорстких діаспоральних умовах (Ніна Старостіна).

Аналіз наукової та педагогічної діяльності В. Бойка, І. Сахна та прот. Димитрія Болгарського, а також вивчення біографій цих діячів свідчить про те, що наприкінці ХХ століття в українській культурі сформувався тип регента нової формації регент-науковець. Це можна розцінювати як новітню ознаку церковно-співочої системи, властиву сучасній культурі, що надає певні паралелі з ситуацією, яка склалася наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст., коли видатні хормейстери-педагоги консерваторій водночас успішно несли регентський послух в православних храмах.

Докладне дослідження діяльності сучасних церковно-хорових колективів дозволяє встановити певні приховані тенденції розвитку православної хорової культури, виявити її рушійні сили та основні детермінуючі фактори, принаймні в межах одного міста. Вивчення біографій колективів, аналіз їх функціональної структури, а також аналіз гендерної та вікової специфіки сучасної регентської діяльності дозволяє зробити певні дедуктивні висновки.

1. Формування нового покоління церковно-хорових колективів відбулося у Харкові за короткий період з 1998 до 2008 року. Це пояснюється активним відкриттям старих та побудовою нових храмів. Варто відмітити, що у найближчій перспективі цей процес суттєво збавить темпи, настане час нарощувати й закріплювати те, що побудоване.
2. Стан церковно-хорової культури має пряму залежність від стану світської музичної освіти, оскільки провідні церковні хори складаються переважно з випускників музичних вузів (63% – 100%).
3. Рушійною силою розвитку церковного співу на пострадянському етапі стали молоді випускники музичних вузів, які у пошуках самореалізації із завзяттям узялися за кліросну справу. Соціально-

психологічна специфіка цієї категорії музикантів є фактором, який позитивно сприяє розвитку концертної, просвітницької та іншої суспільно значущої діяльності хорів.

4. Творче обличчя хору формує регент. Він обирає співаків, репертуар, форми взаємодії та ін. Тому саме регентська діяльність є основним фактором впливу на розвиток сучасної церковно-співацької культури та хорової культури взагалі.

Аналіз творчості концертуючих церковних хорів Харкова не лише наводить конкретні об'єктивні цифри щодо складу хорів, освіти півчих, репертуару та інших сторін їх діяльності, але й служить методологічним зразком, за яким може здійснюватися науковий аналіз церковно-хорової регіоніки.

РОЗДІЛ 6

СУЧАСНА РЕГЕНТСЬКА ОСВІТА ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВИ

6.1. Типологія регентської освіти

З кінця 80-х років ХХ століття почалося відновлення регентської освіти на пострадянських теренах. Подекуди цей процес мав реставраційний характер, оскільки його метою була відбудова тієї системи підготовки півчих та регентів, що існувала у дореволюційні часи. Але контекстуальні умови суттєво змінилися: змінилося місце Церкви у структурі держави та в суспільстві, місце церковної освіти в системі освіти взагалі. Отже просто реставрацією було не обійтися – потрібно було переосмислити запити та можливості даної мистецької сфери, знайти форми навчання, які б відповідали сучасному культурному контекстові.

Дореволюційна регентська освіта досить докладно вивчена у музикознавчій та історичній літературі [146, 273]. По-перше, завдяки тому, що найвидатніші діячі хорової культури одночасно були випускниками та викладачами регентських закладів. По-друге, саме церковна система хорової освіти була тим джерелом, з якого взяли початок і світські навчальні заклади. Але регентська освіта як система, а також її типологія не розглядалися у науковій літературі. Що стосується сьогоденної ситуації з православною регентською освітою, то вона взагалі залишається зовсім недослідженою, адже фахівці, які безпосередньо рухають цей процес, наразі не мають часу на його рефлексивне бачення, а світські фахівці або не дуже цікавляться цим питанням, або не відчують себе достатньо компетентними у тій специфіці, яка так чи інакше постає перед дослідником церковно-хорової культури.

Певне уявлення щодо характеристик сучасної підготовки регентів надають установчі документи та навчальні матеріали, за якими працюють

відповідні освітні заклади. Важливе завдання – виокремити та охарактеризувати існуючі типи регентської освіти, як в історичному ракурсі, так і в контексті сучасності.

Історія християнської регентської освіти свідчить про переважне значення особистого навчання у процесі співацької практики. Ще до організації будь-яких духовних навчальних закладів, таке навчання відбувалося при монастирях та храмах. Керування хором доручалося найталановитішому і найдосвідченішому, а решта співаків засвоювали основні навички у практиці. Відомо, що в Ієрусалимському храмі співаками могли ставати лише діти церковних співаків, і вже з 6-річного віку вони перебували на кліросі – спочатку як слухачі, потім як співаки (за два-три роки діти встигали запам'ятати основні музичні побудови та значну кількість текстів), згодою з їх числа виокремлювалися ті, хто мав найзначніші музичні здібності, найкраще знання богослужіння та ін. Такі півчі починали цілеспрямовано навчатися регентській справі у того майстра, під керуванням якого вони співали. Отже, на початку існування регентської освіти вона мала досить безсистемний характер, впливаючи з практики, обсяг якої неможливо недооцінити, особливо якщо мова йде про монастирі. Переважною формою навчання у цей період вважатиметься усна взаємодія.

З часом підготовка співаків набула організованих форм. З'явилися спеціально поставлені люди, які виконували педагогічні обов'язки з навчання дітей. Але про спеціальну підготовку регентів у цей час невідомо. Перші серйозні спроби організації системної регентської освіти в Росії відносяться до XIX ст.: у 1846 р. відкрито Регентські класи при Придворній співацькій капелі у Санкт-Петербурзі, а у 1886 р. у реорганізованому Синодальному училищі в Москві також починається цілеспрямована підготовка регентів.

Фактичний розвиток системи регентської освіти у дореволюційні часи відбувався в активній взаємодії зі світською системою музичної культури: багато хто з викладачів суміщав діяльність у світських вузах (зокрема, консерваторіях) з працею в Синодальному училищі та Капелі або працював церковним регентом. І, навпаки, талановита молодь по закінченні регентських відділень вступала до світських вищих навчальних закладів. Така взаємодія поступово виросла в творчий симбіоз: після революції у Санкт-Петербурзькій консерваторії вихованцями Капели було організовано кафедру хорового диригування, а у Москві Народна хорова академія (реорганізована з Синодального училища) приєдналася до консерваторії.

Оцінка цього процесу є дуже важкою справою, оскільки, з одного боку, «асиміляція» регентської спеціалізації в державних вузах зберегла досвід, який накопичили «церковні» (напередодні революції вже умовно церковні) музичні навчальні заклади. З іншого боку, у зв'язку з загальною секуляризацією хорового співу та припиненням окремого існування регентських класів, відбулося їх фактичне знищення як музично-богословських закладів, адже у консерваторіях не викладалися позамузичні дисципліни, які є фаховими для регентів: богослужбовий устав, катехізис, догматика та ін. Таким чином, професійний «прорив» у сферу світської музичної освіти фактично означав крах регентства як духовної спеціалізації. Одночасно відбувався й інший процес: багато хто з хорових діячів, які раніше суміщали викладання у вузах з регентською діяльністю, змушені були залишити кліросне служіння (така доля спіткала М. Даниліна і П. Чеснокова).

Відновлення системної регентської освіти у навчальних духовних закладах масово відбулося у останні два десятиріччя ХХ століття. У цей період відкривається багато закритих у радянські часи семінарій, а з ними і регентських відділень, регентських шкіл, курсів тощо. Виключення

складає Регентська школа при Московській духовній академії та семінарії, яка після перерви 1917 – 1944 рр. постійно існувала у той чи іншій формі (спочатку як навчальна дисципліна, потім – як музичний гурток, з 1969 р. – як Регентський клас, з 1987 – як Регентська школа) [326].

Значна кількість відкритих закладів успадкувала організаційний та методичний досвід Регентської школи МДАіС, її навчальний план та вимоги. Згодом у практиці підготовки регентів сформувалися декілька типів навчальних закладів не лише з різними організаційними засадами та формами навчального процесу, але й з різною філософією.

Історичним типом системи регентського навчання є *авторська школа* (де слово «школа» вживається у широкому змісті як певна система, спрямована на передачу практичного досвіду). Вона вибудовується навколо особистості досвідченого регента незалежно від того, працює він лише у храмі, або є викладачем навчального закладу (світського або духовного).

Авторська школа може існувати у декількох формах:

- може мати стихійно-практичний характер,
- бути сформована у регентські класи, курси, школу та ін.,
- неформально існувати в межах навчального процесу того чи іншого навчального закладу,
- реалізовуватись у формі лекцій, бесід та майстер-класів.

Перша форма авторської школи виникає, як правило, на «запит» церковного життя, коли біля майстра регентської справи з'являється людина, яка цей досвід – з особистої ініціативи або вимушено – має перейняти. Така ситуація може скластися, наприклад, в монастирі, якщо там планується утворення ще одного хору, і з благословення духовника нова людина навчається регентській справі. Подібна ситуація може скластися в оточенні молодого священика, поставленого на новий або відновлений приход, який не має регента. У такому випадку за браком

вибору кандидатів його дружина, сестра, донька або (рідко) інша людина з музичними здібностями мають терміново опанувати богослужбовим уставом та основами регентської майстерності. Зазвичай таке навчання починається раптово як для ученика, так і для вчителя, та відбувається у стислі терміни, які не дозволяють цілеспрямовано навчатися у спеціальних закладах. У цьому випадку метою є опанування лише основних функцій регента на рівні обіходу.

Ще однією причиною підготовки учня шляхом його «прикріплення» до майстра може бути необхідність у вихованні помічника регента, спроможного замінити його за богослужінням. У таких випадках навчання відбувається поступово, у постійному зв'язку з щоденною практикою, мінімально протягом року, що дозволяє тою чи іншою мірою засвоїти весь богослужбовий цикл.

При успішній безпосередньої взаємодії учня та вчителя формуються специфічні *спільні* властивості майстерності, які можна класифікувати як *ознаки авторської школи*. Ними можуть бути: диригентська манера, критерії вибору богослужбового репертуару, вимоги до хорового звучання, стиль спілкування та ін., успадковані учнем від вчителя. Крім того, ознаки авторської регентської школи можна виявити навіть тоді, коли учасники творчого процесу не мають свідомої мети передавання та/або отримання регентських знань. У такому випадку регентська школа незалежно від її формального статусу може розглядатися як *самоорганізована система творчих стосунків, результатом яких є забезпечення буття специфічного авторського досвіду однієї людини в діяльності іншої*. Наприклад, якщо півчій довго працює під керуванням одного регента, він мимоволі засвоює цілий спектр теоретичних засад, практичних навичок, а також методів роботи з церковно-хоровим колективом. Активне ставлення до процесу, як правило, суттєво інтенсифікує його. Таку властивість сумісного творчого процесу

визнавали ще у Регентських класах Придворної співацької капели та Синодальному училищі, коли вимагали від студентів-регентів постійного відвідування репетицій відомих майстрів хорової справи, у тому числі – поза межами навчального процесу. І не просто відвідування як присутності на репетиціях, а саме перманентного співу в хорі [273].

Другою – досить рідкісною – формою існування авторської школи є її реалізація у вигляді *авторського навчального закладу*. Відомим прикладом такої школи є Православні Московські регентські курси Євгена Кустовського, які існують з 1989 р. у вигляді некомерційної неюридичної організації. Фінансування роботи викладачів відбувається на добровільні пожертвування студентів [210].

Як зазначає Євген Сергійович, на початку свого існування робота мала невизначений консультативний характер, але поступово склалася у певну навчальну систему, відбувалася корекція методів викладання, розширювалось коло навчальних дисциплін, залучалися інші викладачі.

Форма навчання може бути визначена як *екстернат*, оскільки навчання відбувається у режимі 2-3 дні на тиждень протягом одного навчального року з досить незвичними межами: 1 вересня – Свято Трійці (червень). Канікули – перша седмиця Великого посту та від початку Страсної седмиці до Фоміної неділі. Лекції студенти відвідують раз на тиждень, індивідуальні заняття – за окремим розкладом.

Дисципліни, що викладаються:

- лекційні: літургіка, устав, історія церковної музики, хорознавство;
- індивідуальні: диригування, обіход, сольфеджіо, вокал.

Форми контролю – заліки та іспити.

Екстернатні форми навчання взагалі властиві авторським школам, адже кількість педагогічного колективу в них є дуже обмеженою, як правило, значну кількість предметів викладає засновник цього навчального закладу. Педагогічний склад також визначається автором,

що, з одного боку, передбачає певну творчу свободу вибору, з іншого – надає можливості для зловживань особистими симпатіями. Характерним для авторських шкіл є й короткий термін навчання (наприклад, регентські курси Олексія Колобанова [327] тривають менше року у режимі «один раз на тиждень»).

Проте цікавий досвід, який суттєво відрізняється, наприклад, від російського, знаходимо у зарубіжних авторських школах, переважно, візантійського типу. Наприклад, *школа «Мойсѣй Пётрович»* під керівництвом *Ніколи Попмихайлова* (Белград, Сербія) має п'ятирічний термін навчання і досить жорсткі умови.

Програма пропонує слухачам поступове вивчення основ візантійського співу, заняття з терії візантійської музики, її практичного застосування у богослужінні та правил поведінки на кліросі. Кожний навчальний рік завершується іспитами. Від студентів очікується любов до візантійської музики, певний матеріальний вклад в утримання школи та акуратне відвідування занять. Якщо студент приходить неготовим, пропустив 3 заняття підряд, чи загалом пропустив більш, ніж 10 лекцій, до іспитів він не допускається.

Навчання починається з засвоєння візантійського невменного запису, потім вивчається «Осьмогласник», богослужбовий Устав, церковнослов'янське та грецьке читання. Складнішим етапом є розспівування гласів, адаптації мелодії до церковного тексту. Півчий має навчитися швидко додавати мелодію до тексту, на думку викладачів школи, кожний півчий певною мірою є автором свого репертуару.

Керівництво школи «Мойсей Пётрович» вважає, що існує лише один унікальний стиль співу, – той, що зберігається на Афоні, у тому місці, де дух православної традиції збережений незмінним, починаючи з середньовіччя і до наших днів. Нікола Попмихайлов слушно зазначає, що залежно від середовища, в якому ми вирости як православні християни,

залежить і те, яку музику ми знаходимо підходящою для нас. Наприклад, якщо хтось виріс в церкві, де співають поліфонічні хори, вони будуть вважати хорову музику кращим музичним виразом нашої церкви. Якщо, з іншого боку, хтось ріс з конкретним співочим, вони будуть розглядали його спів як найбільш підходяще для молитви. Проте регент не хоче брати участь у визначенні духу народної традиції, а також інтелектуального і культурного підходу до вибору музичного супроводу для літургійного служіння. Він підкреслює, що завдання школи полягає у вивченні оригінального музичного стилю Православної Церкви, оскільки воно збереглося на Святій Горі, де православні ченці, які втекли від впливу зовнішнього світу, присвятили своє життя виключно богослужінню і де вони зберегли або сформували музичну систему без зовнішніх впливів.

Суспільство «Мойсей Петрович» також займається вивченням фольклорних традицій регіону. При школі існує чалгія. Цей термін «чалгія» має кілька значень. В першу чергу, він означає не лише тип Балканської традиційної музики, але й групу, яка виконує пісні в цьому жанрі. Традиційна чалгія включає в себе традиційні струнні (лютня, тамбура, канон, скрипка, ліра), духовні (кларнет, кавал) і ударні інструменти (даф, дарбука).

Чалгія «Мойсей Петрович» грає на автентичних інструментах, які були підняті в міських районах східного Середземномор'я, області, якій Балканська культура органічно належить. Чалгійській репертуар будується з найкрасивіших севдалійських (любовних) пісень, аранжованих в старовинному стилі, що викликає до життя звичаї та дух старих сербських і балканських міст. Члени ансамблю присвячені вивченню різних музичних форм і систем, постійно удосконалюють себе у стародавній техніці гри на, вже майже забутих, чалгійських інструментах.

Особливе враження на публіку залишають старі, відомі пісні, які у виконанні Чалгії отримують нове значення, унікальний звук, який є і сучасним, і дуже традиційний.

Сходні вимоги до навчання має *Школа церковної музики в Лівані*. Вихідною ідеєю в 1997 році було в основному створення релігійного хору православної молоді на горі Ліван для укріплення їхнього духовного життя. Студентів шукали у православних молодіжних об'єднаннях. Згодом виникла ідея Візантійської музичної школи в архієпископії. *Джозеф Язбек* (засновник і директор школи) був досвідченим викладачем візантійської музики (в його приході Бруман, його рідному місті Аміуном і музичної сесією Бхамдона влітку 1997 року), і він помітив з досвіду неефективність існуючого грецького перекладеного навчального плану. Щоразу він починав з великої кількості учнів, щоб в результаті отримати дуже обмежене коло талановитих шанувальників візантійського розспіву. Отже, була розроблена перша версія навчального плану.

У підсумку вдалося набрати 40 слухачів, більшість з яких були студентами університету. Наступним завданням було підтримувати високий рівень прихильності студентів. Керівництво Школи вважає, що у цьому питанні було кілька важливих факторів, які допомогли утримати аудиторію:

- ефективна навчальна програма, в якій студенти відчують, що вивчення Візантійської музики набагато простіше, ніж вони думали і де вони можуть щотижня оцінювати свій прогрес;

- моментальна заміна викладача у випадку його відсутності;

- веселий дух в класах і в школі; студенти люблять ходити в школу, тому що там просто весело проводили час.

Навчання в школі триває 7 років.

Отже, очевидно, що у таких школах у Європі набагато жорсткіші умови надання освітніх послуг і, відповідно, якість підготовки є досить високою.

Третя форма існування авторської школи мало піддається конкретному визначенню, адже вона реалізується через успадкування певних специфічних рис творчості регента-вчителя його послідовниками. Яскравим прикладом є діяльність в Україні професора Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, кандидата богослов'я, регента Свято-Троїцького Іонинського монастиря, викладача Київської духовної академії та семінарії ієрея Дмитрія Болгарського. Завдяки активній викладацькій, регентській, публіцистській, науковій діяльності, нотним виданням отець Дмитрій як безпосередньо, так і опосередковано здійснює колосальний вплив на систему регентського навчання в Україні, на діючих регентів, а також студентів хороших відділень світських навчальних закладів. І якщо неможна *de iure* констатувати наявність «школи Болгарського» в Україні, по суті вона існує *de facto*.

Останнім часом поширення набули *тренінгові форми* авторського навчання, такі як лекції, бесіди, практикуми, майстер-класи тощо. Успадковані від інших сфер діяльності людини, вони надають можливість *конспективного* знайомства з теоретичними засадами, принципами та методами роботи видатних регентів. Таке навчання не потребує перебування у конкретних навчальних закладах і є доступним для багатьох бажаючих, часто незалежно від їх професійного та творчого рівня. Тренінгові форми, як правило, не передбачають контролю, тобто реципієнт може лише спостерігати за роботою майстра або брати в ній участь як учасник хору, проте ніякої безпосередньої регентської

діяльності слухачів не відбувається, їх функція залишається суто споглядальною.

Серед відомих лекторів, які проводять подібні зустрічі та майстер-класи – монахиня Іуліанія (Денисова) (Білорусь), ієрей Димитрій Болгарський (Україна), Євген Кустовський (Росія), Микола Попмихайлов (Сербія), Дівна Любоєвич (Сербія).

Найпоширенішим типом сучасної регентської освіти в Україні, Росії та Білорусі є *регентське відділення семінарії або духовного училища*. Він має декілька форм (денну, заочну, вечірню), різний рівень вимог до стартової підготовки абітурієнтів, різний термін навчання, а також різні спеціалізації. Як вже було зазначено, прототипом таких відділень є Регентська школа при Московській духовній семінарії [326]. Термін навчання складає 3 роки, форма навчання виключно денна, вимоги до музичної освіти – вільні (від середньої до вищої), але до музичних навичок – досить конкретні (читання з листа, диригування, спів, гра на фортепіано, визначення інтервалів на слух, а також, при наявності середньої спеціальної або вищої музичної освіти, – співбесіда щодо фактури творів, виконавської специфіки, питань історії церковного співу та ін.).

За взірцем МДА з певними незначними змінами працює переважна більшість подібних закладів – регентське відділення Санкт-Петербурзької духовної семінарії, регентсько-псаломницьке відділення Полтавської духовної семінарії, Регентська школа при Курській духовній семінарії, регентське відділення Тобольської православної духовної семінарії, регентське відділення Мінської духовної семінарії, певний час за подібним навчальним планом працювало і регентське відділення Харківської духовної семінарії.

Специфікою закладів такого типу є:

- високі вимоги до абітурієнтів у частині основ віросповідання;

- лояльність до різного рівня музичної освіти абітурієнтів;
- великий обсяг богословських дисциплін у навчальному плані;
- середній рівень музичних знань, що надаються, у порівнянні з середніми музичними навчальними закладами;
- диплом церковного зразку.

Деякі навчальні заклади дещо реформували цей стандарт. Наприклад, у Полтаві додали заочну форму навчання (за умови наявності не менш, ніж 4 класів музичної освіти та року кліросного послуху), в Мінській семінарії розширили термін навчання до 4 років тощо. Але основні характеристики навчального процесу у цих закладах здебільше співпадають.

Окреме місце у цій системі посідає Московська регентсько-співацька семінарія [326]. Вона має розгалуженішу структуру. 4 роки навчання тут поділяються на різні спеціальності. У перший рік навчання студенти опановують паломницьку спеціальність. Починаючи з другого вони розділяються на тих, хто продовжить навчання на співацькому відділенні, і тих, хто далі буде вчитися на регентському. Відповідно, ці відділення випускають співаків церковного богослужбового хору I, II і III категорії та регентів церковних хорів. По закінченні 4-річного циклу навчання, випускники мають можливість поступити на Вищі регентські курси при МРСС та отримати кваліфікацію регента вищої категорії, наукового консультанта з питань теорії та історії богослужбового співу, отримати право викладання відповідних дисциплін.

Специфічний підхід до організації регентської освіти в останні роки практикується у Харківській духовній семінарії. Кожного року у цьому місті світськими навчальними музичними закладами випускається понад півсотні хормейстерів, тому керівництво регентського відділення значною мірою відмовилося від спроб конкурувати з такими закладами у музичній підготовці студентів, адже надати музичну освіту на консерваторському

рівні в межах навчального плану духовного закладу майже неможливо. Проте випускники світських вузів не мають потрібної підготовки з питань богослужбового уставу, віровчення та ін., тобто потребують перекваліфікації. Тому було вирішено у підготовці регентів зосередитися на контингенті абітурієнтів, які вже мають, або у даний момент отримують середню спеціальну або вищу музичну освіту за хормейстерською спеціальністю. Відповідно, були створені сприятливі умови для суміщення такого навчання або роботи за спеціальністю з навчанням на регентських курсах. Заняття курсів відбуваються у вечірній час два рази на тиждень. В центрі навчального процесу – засвоєння богослужбової специфіки роботи з хором.

Ще один тип сучасної регентської освіти, а саме *підготовка регентів в системі державної освіти*, є поки що не дуже розповсюдженим в силу відділення церкви від держави. Нині в країнах колишнього СНД склалася парадоксальна ситуація. З одного боку, церква відокремлена від держави і не може формувати державний запит на підготовку фахівців тієї чи іншої спеціальності. З іншого – церква є одним з крупних роботодавців для випускників хороших відділень училищ та вузів. При наявності реального попиту на фахівців хорошої справи, які володіють специфікою богослужбового співу, логічним є доповнення навчальних планів відповідною теорією, методикою та практикою. Безпосереднє впровадження нової регентської спеціальності в вузах не є можливим через вищезазвану відокремленість церкви від держави, але деякі вузи вже почали підготовку фахівців за регентськими спеціалізаціями або ввели на хороших відділах дисципліни, які дозволяють студентам засвоювати необхідні для регентування знання.

У 2005 році вперше в історії музично-педагогічної освіти України у провідному навчально-педагогічному закладі країни Інституті мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова –

відкрито нову спеціалізацію «Регент церковного хору». Враховуючи специфіку спеціалізації, у навчальний план університету були введені нові предмети: Святе Письмо Старого та Нового Заповітів, вступ до Православного богослов'я, догматика, церковний спів, монодія, осмогласся, літургіка, церковний спів тощо. Випускникам надається кваліфікація «спеціаліст» – вчитель музики та регент церковного хору; «магістр» – вчитель музики та працівник за спеціалізацією «церковний спів».

Іншим прикладом офіційного впровадження професійної підготовки регентів став Православний Свято-Тихонівський гуманітарний університет – духовний навчальний заклад, який згодом отримав державну акредитацію. У 1992 році там був відкритий факультет церковного співу. Його виникнення стало відповіддю на потребу в фахівцях хорової справи, що володіють великими знаннями в області церковного співу [308].

У створенні факультету брали участь досвідчені хормейстери і регенти, відомі педагоги провідних вузів Москви. Професорсько-викладацький колектив факультету налічує близько ста осіб. Серед них відомі фахівці в області церковно-співацького мистецтва (доц. Т. Корольова, докт. мист. М. Богомолова), педагоги з провідних вузів Москви (проф. А. Мясоєдов і доц. В. Павлінова МДК ім. П. Чайковського, проф. Б. Критський МПДУ, проф. О. Тихонова РАМ ім. Гнесіних), а також досвідчені хормейстери (М. Садиков, В. Любарський, А. Критський, О. Бондарева) і регенти (зокрема, Е. Садікова, хор Троїце-Сергієвої Лаври, асистент архімандрита Матфея (Мормиля) та інші). Симфонія наукового-педагогічного товариства дозволила накопичити на факультеті унікальний досвід поєднання традицій світської і духовного музичної освіти. Студенти здобувають

базову музичну освіту в обсязі світських вузів, а також вивчають теорію і практику співу.

Університетський принцип організації життя, присутність відомих фахівців, а також активну участь студентів в літургійному житті Церкви надає унікальні можливості для формування висококваліфікованих регентів і хормейстерів. Випускники факультету працюють в храмах, викладають, керують церковними і світськими хоровими колективами, займаються дослідженням церковно-співацької культури. Факультет має державну акредитацію, видає дипломи державного зразка. Крім того, випускники отримують додатковий диплом про регентську освіту.

Таким чином, сучасна регентська освіта реалізується через найрізноманітніші форми: денні й вечірні, заочні й дистанційні, у вигляді практичного навчання «від вчителя до учня» у кліросній практиці і додатково-факультативній освіті у державних і приватних навчальних закладах. Однак та форма, про яку йдеться далі, існує в єдиному екземплярі, не знає аналогів і являє собою унікальну розробку, спрямовану на широке охоплення аудиторії та максимально ефективну передачу інформації. З 2009 по 2015 р. у Санкт-Петербурзі проходила Літня школа Академії православної музики, створена продюсером Наталією Орловою. За ці роки там навчалося понад 800 хормейстерів, композиторів, регентів та співаків з більш ніж п'ятдесяти країн світу. Тільки у 2015 році школа налічувала близько сотні слухачів з 22 країн.

Академії православної музики приділялося досить багато уваги в музичній Інтернет-публіцистиці і новинних ЗМІ, а також на сайтах і порталах, з якими так чи інакше була пов'язана діяльність учасників і слухачів Академії православної музики, серед яких – викладачі, регенти, півчі, керівники світських хорових колективів, композитори, журналісти і наукові діячі. Заради засвоєння цього оригінального досвіду слід проаналізувати унікальний освітній проект, яким є Літня школа Академії

православної музики, і виявити його теоретичні, методичні, методологічні та виконавські засади.

Академія православної музики уявляла з себе комплекс заходів, націлених на відродження традиційної церковно-співацької культури. Він включав цикли щорічних просвітницьких концертів («Крещенские вечера», «Великопостные концерты»), Міжнародний конкурс композиторів духовної музики «Роман Сладкопеев» і Літню школу, яка у 2015 році стала також активним учасником (і в організаційному, і у виконавському сенсі) Свято-Володимирського Валаамського фестивалю православного співу.

Науковий актив школи складали викладачі кафедри давньоруського співочого мистецтва Санкт-Петербурзької державної консерваторії: кандидат мистецтвознавства, проф. А. Кручиніна, кандидат мистецтвознавства, ст. викл. Н. Мосягина, канд. мист., доцент Є. Плетньова, ст. викл. кафедри Т. Швець. Головним науковим консультантом Літньої школи була ст. викл. Є. Смирнова – педагог регентського відділення Санкт-Петербурзької православної духовної академії, фахівець у сфері читання та дешифрування невменної нотації. Своє завдання ця команда музикознавців бачила у відродженні справжньої історичної традиції православної музики і просуванні її в сферу церковно-хорової та концертної практики [304]. Усі вищеназвані фахівці є не лише теоретиками, але й практиками у зазначеній сфері – вивчають рукописи, освоюють традиційне співоче звуковидобування, переводять у двознаменну і сучасну нотацію стародавні невменні рукописи. Цей унікальний музичний матеріал активно використовується у навчальних курсах Літньої школи – і як ілюстративний компонент лекцій, і в якості нотного забезпечення хорових майстер-класів.

Стратегія поширення інформації базувалася на кількох принципах. По-перше, учасником Літньої школи можна було стати лише один раз.

Таким чином, коло слухачів щорічно оновлювалося на 100%. Відомі окремі виняткові випадки повторного запрошення учасників, але, скоріше, у вигляді заохочення за особливі успіхи у навчанні та подальшій популяризації Літньої школи. По-друге, відбір слухачів проводився на конкурсній основі. Як показує аналіз складу слухачів Літньої школи, перевагу отримували викладачі, регенти і керівники хорових колективів, тобто особи, в силу своїх професійних завдань здатні передавати знання численній аудиторії. Такий принцип можна охарактеризувати як деревовидний і його ефективність важко переоцінити. По-третє, міжнародний формат Академії не був декларативним. Іноземне представництво було досить великим: кількість учасників з далекого зарубіжжя (в тому числі, іншомовних) складало 26% у 2013 р., 43% – у 2014 р. і 35% – у 2015 р., з ближнього – 31%, 13% і 22% відповідно.

Дотримання приблизно 40%-ї квоти росіян було, в свою чергу, необхідним і достатнім для того, щоб гарантувати збереження національного фонетичного і тембрового забарвлення звучання хорів у процесі практичної роботи над православною музичною спадщиною. Таке співвідношення співацьких сил також максимізує для іноземців ефект занурення в православну культуру в усій її тембровій і – ширше – ментальній своєрідності [360].

Важливим фактором відбору кандидатів був і вокально-виконавський комплекс. Керівництво Літньої школи не використовувало заочних засобів тестування вокальних здібностей претендентів, проте враховувало рівень їх музичної освіти і наявний співочий досвід. Такий підхід продиктований творчою необхідністю: велика частина аудиторної роботи Академії – це спів у хорі, а один з очікуваних результатів – якісне освоєння піснеспівів Літургії Валаамської традиції, що вінчає навчання, і досить великої програми звітнього концерту Зведеного хору.

Програма Літньої школи включала лекції (22 години), факультативи (50 годин) і творчі майстерні (57 годин). Методологічно усі ці форми навчання є комплексом необхідних для повноцінного засвоєння матеріалу компонентів: теоретичного, практичного та методичного. Теоретична складова навчання була представлена циклом лекцій загальноцерковних і церковно-співацьких дисциплін, зокрема: історичного спрямування («Історія давньоруського церковного співу», «Історія візантійського церковного співу», «Грузинська співацька традиція», «Сербська церковно-співацька традиція» тощо); семіотичного напрямку («Основи знаменної нотації», «Поетика давньоруських піснеспівів», «Література Давньої Русі: повільне читання»); віроповчального напрямку («Основи Східно-християнської Літургії») [323].

Завдання практичних дисциплін потребували формування різних аудиторних груп. Наприклад, засвоєння двохголосної Літургії Валаамської традиції, заснованої на антифонному принципі, продиктувало розподіл Зведеного хору на два лики, одним з яких традиційно керував регент Святкового хору Спасо-Преображенського Валаамського монастиря О. Жуков, іншим – регент Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря монахиня Іуліанія (Денисова). Практичне засвоєння співів знаменної і строкової традиції, що передбачають однорідний склад хору, потребувало поділу на чоловічий і жіночий лики під керівництвом А. Мішина (художнього керівника і диригента чоловічого хору Вологодської державної філармонії ім. В. Гавриліна) і Т. Швець (керівника Ансамблю давньоруської музики «Знамення»). Загальне керівництво співом знаменною традицією здійснював регент хору «Давньоруський розспів» А. Грінденко. Тематичні творчі майстерні «Духовна музика Нового часу» передбачали розподіл на два рівноцінних мішаних хори під керуванням заслуженого діяча мистецтв Росії, художнього керівника камерного хору «Lege artis» Б. Абальяна і

заслуженого діяча мистецтв Росії, головного хормейстера Маріїнського театру А. Петренка.

Крім основних занять, щорічно слухачам пропонувалися два-три варіанти факультативних програм, на одну з яких вони записувалися за своїм вибором. Факультативна форма навчання в рамках Літньої школи Академії православної музики носила подвійний характер: з одного боку, кожне подібне заняття – це виконавський практикум, з іншого – засвоєння методики того чи іншого майстра, тієї чи іншої виконавської школи. Керівництво Академії православної музики у виборі викладацького складу демонструвало виняткову старанність і вимогливість. Зокрема, факультативні заняття вели такі імениті майстри хорової справи як монахиня Іуліанія (Денисова) (Білорусь), регент хору «Мелоді» Дивна Любоєвич (Сербія), регент хору «Моїсей Петрович» Нікола Попмихайлов (Сербія), керівник ансамблю «Сірін» Андрій Котов (Росія), фольклорист, етномузикант і мультиінструменталіст Сергій Старостін (Росія), фахівець в галузі давньоруської усної традиції співу, керівник ансамблю «Ключ розуміння» Наталія Мосягіна, протопсалт храму святої великомучениці Катерини (Афіни, Греція) Костянтин Фотопулос, регент хору Свято-Данилова монастиря Георгій Сафонов і багато інших. Важливо, що всі ці майстри не просто були готові показати на практиці свої вміння, а й докладно пояснити свою методику роботи, ознайомити слухачів зі специфікою творчого методу. Завдяки такому настрою факультативні майстер-класи здобували не стільки практичного, скільки методичного характеру, що спрямовувало отримані студентами Літньої школи знання не лише у застосування на практиці, але й надавало їм методичний вектор, що у свою чергу сприяло подальшому поширенню засвоєних методик.

Кожен слухач Академії за тритижневий курс навчання встигав попрацювати з великою кількістю регентів і хормейстерів, вимоги яких не просто розрізнялися, а розрізнялися кардинально, що цілком зрозуміло,

зважаючи на стильові та національні відмінності. Репертуар Нового часу вимагає традиційної академічної манери співу, з її опущеною гортанню, куполоподібною формою піднебіння, вокальним перенесенням й іншими характерними особливостями. Давні традиції базуються на мовній позиції голосового апарату, середньому або високому положенні гортані, але й тут вимоги різних регентів відрізняються. Дивна Любоєвич вимагає проспівування приголосних з приєднанням нейтрального голосного або в техніці закритого звуку; монахиня Іуліанія просить співати простим мовним тембром, але при цьому вимагає неухильного дотримання правил вокального перенесення; Андрій Котов наполягає на огласовці приголосних і звучній, відкритій, прямій фольклорній манері подачі звуку. Навіть робота зі схожим (або, навіть, одним матеріалом) часто відбувалася згідно різних виконавських принципів. Наприклад, при виконанні піснеспівів знаменного розспіву Тетяна Швець вимагає збереження стабільної пульсації протягом усього піснеспіву і точного виконання зазначених тривалостей, а Анатолій Грінденко допускає певну виконавську ритмічну свободу, аргументуючи її тим, що крюковий запис це «скелет розспіву, який необхідно наділити плоттю», і що в кожному храмі має право на життя власне прочитання піснеспіву, власна традиція його виконання. Слід зауважити, що для багатьох слухачів такі відмінності і суперечності ставали каменем спотикання. Наявність протягом одного дня декількох репетицій з різними виконавськими установками вимагала від півчих уваги, слухняності і вміння переналаштовуватися. Цікаво, що всі комплекси вимог, як правило, походили від характерних особливостей тієї чи іншої традиції, а не від характеру особистого виконавського стилю того чи іншого регента.

Звичайно, завданням Літньої школи не було повне засвоєння слухачами всіх пропонованих до розгляду традицій. Проте майстер-класи припускали досить щільне занурення в матеріал з метою дати

максимально можливе практичне уявлення про нього, і правильне ставлення слухачів Літньої школи до цього виконавського «калейдоскопу» сприяло розвитку таких важливих для регента якостей як гнучкість та універсальність.

Велика увага в Академії православної музики приділялася духовній складовій навчання. Невід'ємною частиною перебування в Літній школі було паломництво до Свято-Преображенського Валаамського монастиря, підготовка до сповіді і причастя, спільне кліросне служіння за Божественною Літургією.

Окремо слід сказати про організацію навчання для іншомовних студентів. Тут, на наш погляд, є як значні організаційні досягнення, так і деякі методичні недоробки.

Величезним здобутком організаторів було забезпечення іноземних студентів, які не володіють російською мовою, якісним синхронним перекладом. Використання саме цього виду перекладу на лекціях дозволяло іноземцям повноцінно вникати в матеріал, не затримуючи загального навчального процесу. Проте практична робота в хорових практикумах викликала у них суттєві труднощі. Зокрема, вивчення двохголосної Літургії Валаамської традиції було іншомовним студентам фактично не під силу, як через занадто високий робочий темп на репетиціях, так і в силу новизни матеріалу. Окрім досить рухливого темпу самих співів, робота відбувалася явно без урахування мовних труднощів, що вимагають спокійнішого та ретельнішого опрацювання музичного тексту. А у поєднанні з нотним матеріалом, що містив партитури в ключах і підлягав транспонуванню, ці фактори робили вивчення нотного тексту практично неможливим, про що іноземні студенти і заявили відразу після репетиції. Навіть підключення синхроперекладів (що досить важко під час хорової роботи) не вирішило проблеми. Більше того, позиція керівника цієї творчої лабораторії Олексія Жукова виявилася не

зовсім конструктивною. З огляду на не надто велику кількість студентів, які не справляються (а її склали переважно англомовні слухачі, оскільки для сербів, наприклад, слов'янська мова є зрозумілою), регент відмовив їм у додаткових заняттях, не передбачених регламентом Літньої школи. Таким чином, порушення дидактичного принципу посильності, а також доступності та послідовності, призвело до того, що місіонерський компонент навчання іноземців дещо постраждав. Ситуація вирішилася шляхом розучування з іноземцями цього матеріалу російськомовними регентами з числа слухачів Академії, проте очевидно, що системно такий метод застосовуватися не може і не повинен. З урахуванням всіх факторів специфіки сприймання літургійного матеріалу студентами-іноземцями, а також беручи до уваги важливість саме цього матеріалу як для їх занурення у православну співацьку культуру, так і для повноцінної участі у богослужіннях, необхідно було в рамках Літньої школи передбачити диференційований підхід для людей з нетиповим рівнем підготовки. Методика роботи з іноземцями повинна була містити такі необов'язкові для російськомовних слухачів компоненти як фіксація транслітерованого тексту (що, втім, було передбачено організаторами), його багаторазове хорове прочитання з поступовим підвищенням темпу, пояснення сенсу виконуваного піснеспіву, розшифровку особливостей запису (наприклад, правил читання слів під титлами) і вже тільки потім – спів.

Очевидно, що це абсолютно окрема сфера роботи, і вона вимагає виділення для цього спеціального часу і регента (оптимально такого, що володіє англійською мовою), який на належному рівні міг би підготувати іноземців до співу на кліросі, не перевантажуючи зайвою роботою російськомовний контингент учнів.

Іншою очевидною втратою для іноземних студентів було обділення їх співацькими факультативами. У програмі школи цей час відводився на вивчення ними російської мови. Важко судити, наскільки необхідним є

цей курс з позицій можливості вивчення матеріалу в тритижневий термін. Втім, це не входить в завдання даного дослідження, а, крім того, блискуче викладання російської мови Віолетою Данко було по заслугах оцінено англомовних групою. Але те, що саме на факультативах максимально повно здійснюється передача досвіду сучасних майстрів церковно-хорової справи – очевидно. Історія розвитку регентської справи говорить про те, що в центрі цього процесу – завжди особистість Майстра, а сам процес навчання століттями будується на методі прямої взаємодії вчителя і учня. Як вже говорилося, керівництвом Академії запрошувалися видатні майстри сучасного регентського мистецтва і позбавлення іноземних студентів, які фактично знаходяться в культурній ізоляції в силу положення православ'я в їх країнах, виглядає алогічним. Якщо з нотними зразками одноголосних розспівів можна ознайомитися і в Інтернеті, виконання церковної музики різних традицій послухати в запису, то роботи «під руку» майстра, участі в його колективі, співслужіння з ним або хоча б безпосереднього спостереження творчого процесу живого носія традиції ніщо не може замінити. І з цих позицій у разі наслідування досвіду Академії православної музики представляється необхідним перегляд навчального розкладу іншомовних студентів з урахуванням можливості якщо навіть не практично працювати на факультативах, то хоча б спостерігати цей співочий процес з синхронним перекладом у якості пасивної практики.

У будь-якому разі Літня школа Академії православної музики була унікальним освітнім проектом, який включав всі необхідні компоненти: теоретичний, практичний і методичний. Реалізація його навчальної програми мала фундаментальні наукові підстави у вигляді вокально-методичних розробок, а також нотних розшифровок древніх рукописів, підготовлених фахівцями кафедри давньоруського співацького мистецтва Санкт-Петербурзької державної консерваторії. Творчий фундамент школи

спирався на особистий практичний досвід видатних регентів і хормейстерів сучасності, які є носіями співацьких традицій православних країн. Компактність навчального процесу в Літній школі мала свої переваги і недоліки, проте цей досвід однозначно вказує на ефективність даної форми навчання саме за рахунок короткочасного, але дуже інтенсивного занурення в матеріал (три тижні занять загальною кількістю 129 годин, не враховуючи участі у богослужіннях, зведених сценічних репетиціях і концертах). Квота професіоналів, яка серед слухачів Літньої школи неухильно зростала протягом 6 років, свідчить про те, що дана форма навчання є кращою для фахівців з великою зайнятістю і може використовуватися ширше.

Враховуючи досвід Літньої школи Академії православної музики, восени 2017 року у Харкові стартував проект «Школа регентського мистецтва», в межах якого були проведені три майстер-класи – з духовного фольклорного ансамблю, керування хором та церковнослов'янського читання. Попри відсутність широкої реклами, в роботі школи прийняли участь більше 150 учасників, 45 з яких – з 15 міст України. Це свідчить про колосальний попит на інформацію з професійної регентської діяльності та необхідність проведення подібних заходів. Отже, нині в православній церковно-хоровій культурі фіксується чотири основних типа регентської освіти – авторська школа, відділення духовного навчального закладу, спеціалізація у світському вузі, а також поки що унікальна, але перспективна форма творчого інтенсиву. Кожен тип має певну специфіку та підтипи, які мають стати предметом подальших досліджень та практичних розробок.

6.2. Організація музично-професійної освіти регентів у духовних навчальних закладах

Організацію процесу навчання майбутніх регентів в умовах духовного навчального закладу можна дослідити на прикладі регентського відділення Харківської духовної семінарії, яке було відкрито у 2003 році. Його навчальна програма ґрунтувалася на стандартах регентської освіти, що були задані духовними школами. Це стаціонарна форма навчання із значним обсягом богословських дисциплін, яка спрямована на виховання і регента, і вчителя парафіяльної недільної школи. Її учбово-виховна ефективність зумовлена і повним набором дисциплін, і кількістю навчального часу, і зосередженістю вихованок (це переважно дівчата) на одній центральній справі. Однак, стаціонарна система несе в собі і певні недоліки, які, перед усе, мають суспільний характер. Регентська освіта не є державно-замовленою, тому що Церква відокремлена від держави. А юнаки та дівчата, що закінчили школу, шукають можливості навчатися з отриманням державного диплому, який дасть їм право світського працевлаштування. Церква не часто може надати хормейстеру-регенту повне робоче навантаження і відповідну заробітну платню. Тому регент в більшості випадків комбінує в житті церковну і світську діяльність. Отже, мабуть ці недоліки і сказалися на житті Регентського відділення в Харкові. Воно проіснувало 3 роки, впродовж яких відбулося 3 набори вихованок і один випуск. Перші провчилися три роки, другі – два і треті – один. Курси було закрито у зв'язку з їх нерентабельністю.

У 2012 році з благословення ректора Харківської духовної семінарії Регентське відділення знову було відкрито з відкоригованою навчальною програмою, що була розроблена протоієреєм Федором Воскобойніковим сумісно з автором даної роботи. Регентські курси мали прийняти людей, що працюють або навчаються, тому вони набули вечірньої форми: по

чотири заняття два рази на тиждень, та вечір і ранок богослужбової практики раз на тиждень. За пропозицією викладача курсів О. Репіної, програма була доповнена відкриттям співацьких курсів. Підбір викладачів для реалізації цього проекту здійснювався з прийняттям до уваги практичного напрямку навчання, тому для викладання предметів музичного напрямку були запрошені діючи регенти переважно з викладацьким досвідом. Навчання предметам богословського напрямку було доручене викладачам Харківської духовної семінарії.

Регентсько-співацьке відділення Харківської духовної семінарії має два напрямки освіти, які втілені в програмах регентських і співацьких курсів.

Регентські курси орієнтовані на осіб, що мають музичну освіту (бажано повну середню або вищу), і навчають суто специфіці регентської справи. Діяльність регента пов'язана, перш за все, з богослужінням, без цієї складової він і не може так іменуватися. Однак деякі церковні хори стають спроможними до якісного концертного життя, яке може бути значним місіонерським засобом у суспільстві. Серед десятків вихованців регентських курсів, орієнтованих переважно на обіходний спів, можуть виникнути одиниці, що стануть регентами великих хорів візьмуться за таке концертне місіонерство. Це скоріш за все буде не результатом освоєння навчальної програми, а виявленням особистих здібностей людини. Якщо розглянути прагнення людини до управління саме великим «концертним» церковним хором з духовної точки зору, то можна запідозрити тут славолюбний настрій, що буде заважати християнському вдосконаленню людини. Духовно вірні бажання людини, що прагне до регентської діяльності, можуть бути висловлені десь такою фразою: «Бажаю служити Богу і людям в храмі своїм співом і іншими талантами, і, якщо Богу буде угодно, оспівувати ім'я Господнє перед тими, хто ще не знайшов Бога і Церкву Його».

Так, з самого початку, учбовий процес спрямований на виховання регентів обіходних хорів. Учбові дисципліни можна класифікувати за формою викладання на групові, індивідуальні і практичні, та по дисциплінарним напрямам на богословські, та богослужбово-співацькі.

Таблиця 6.1. Навчальний план Регентських курсів

Богословські дисципліни			<i>кільк .часі в</i>
<i>№</i>	<i>Назва предмету</i>	<i>Форма виклад.</i>	<i>1 рік</i>
1	Богослужбовий Устав	Групова	32
2	Церковнослов'янське читання	Групова	32
3	Священна історія Старого та Нового Завіту	Групова	32
4	Загальна церковна історія	Групова	32
5	Катехізис	Групова	32
Богослужбово-співацькі дисципліни			
6	Хор	Групова	64
7	Богослужбово-співацький обіход	Групова	64
8	Традиційні розспіви	Групова	32
9	Богослужбова практика	Практична	160
10	Диригування	Індивідуальна	32
11	Постановка голосу	Індивідуальна	32
12	Читання хорових партитур	Індивідуальна	32

Богословські дисципліни представлені в програмі у мінімальному обсязі, що виявляється як у кількості відведеного учбового часу, так і в об'єднанні в загальні предмети основних богословських напрямів. Так, наприклад, предмет «Священна історія» може бути розділеним на окреме вивчення Старого та Нового Завіту, предмет «Катехізис» – поглиблений та розширений у викладанні «Догматичного богослов'я» та «Морального богослов'я». Але недостатність доступного для навчання часу з одного боку, та, з другого боку, орієнтація на подальшу богословську освіту в

практиці виконавчого засвоєння богослужбових текстів виправдовують таку стислу форму навчання.

«Богослужбовий устав» в регентській освіті є одним з центральних предметів, що навчає принципам та регламенту використання текстуально-музичних елементів в богослужінні. Якщо розглядати Устав як такий, то він містить у собі не тільки ці принципи. Він обіймає своїми вказівками найрізноманітніші сторони насамперед монастирського життя. Звісно, що в викладанні для майбутніх регентів пріоритет мають ті його сторони, що торкаються безпосередньо складання богослужіння та кліросного послуху. Регент, що засвоїв «Богослужбовий устав» повинен вміти, як мінімум, скласти службу по «Богослужбовим вказівкам», що публікуються православними церковними видавництвами в друкованому та електронному вигляді. В максимальному підході складання послідовності богослужіння відбувається з використанням тільки богослужбових книг – Типікону, Октоїха, Мінеї, Тріоді, Часослову.

Викладання «Церковнослов'янського читання» має своєю метою відпрацьовування навичку богослужбового читання «на розспів». Існують різноманітні видання богослужбових книг. В ХХ сторіччі значно поширюються видання з використанням сучасного шрифту замість церковнослов'янського, що надає текстам більшої доступності в читанні. Ґрунтувати навчання на таких адаптованих текстах не є вірним, не тільки тому що у майбутньому регенту можливо доведеться працювати з суто церковнослов'янськими текстами, але й тому, що слов'янський шрифт концентрує в собі духовний зміст і богословську точність, являє собою традиційну церковну естетику. Програма не припускає поглиблення у граматичні конструкції мови, а зосереджує увагу студентів на правильному читанні з розумінням змісту текстів. Ясна дикція, прозоре відображення синтаксису у фразах стає міцною основою для подальшого розспівування текстів «на глас».

Розгляд «Священної історії Старого та Нового Завіту» є невід'ємною частиною регентської школи. Розумне звернення богослужіння можливо тільки при знанні основного змісту Священного Писання. Події історії стають основою для піснеспівів, причому часто в тексті міститься лише натяк на подію, а здебільше увага надається її духовній чи алегоричній інтерпретації. Особливо це стосується, наприклад, ірмосів канону, що незмінно пов'язані з певними подіями біблійної історії, які висловлюються в стислому, але дуже вигадливому тексті. Регент має бути спроможним пояснити зміст священної події співакам хору, щоби і вони розумно несли його народові. Тому від вихованця потребуються знання основної історичної лінії Старого та Нового Завіту.

Дещо подібна необхідність стає причиною вивчення «Загальної церковної історії». Майже кожне богослужіння включає піснеспіви, присвячені спогаду та молитовному зверненню до різних святих. Їх життєписи є частиною певних історичних епох зі своїми умовами для духовного життя. Розуміння історичного контексту впливає на виразне висвітлення їх християнського подвигу. Іноді в богослужбовому календарі зустрічаються спогади саме церковно-історичних подій, духовне значення яких оспівується в поетичних текстах гімнографів. В перспективі у викладання історії може бути вплетений і огляд розвитку богослужбового співу.

Курс «Катехізису» спрямований на обсяг основ православного віровчення, які розглядаються в докладному поясненні Молитви Господньої, Символу віри, Заповідей блаженств та Десятослів'я. Учням відкривається глибина священних текстів, які в їх виконанні мають постійно звучати у богослужінні. Через багаторівневі зв'язки текстів зі Священним Писанням, з християнською патристикою «Катехізис» сприяє формуванню в майбутніх регентів православного світогляду.

В наборі богослужбово-співацьких дисциплін є предмети, що самою назвою говорять про свою церковно-профільну специфіку («Богослужбово-співацький обіход», «Традиційні розспіви», «Богослужбова практика»). Але і предмети зі звичними для світської хормейстерської освіти назвами, за змістом значно відрізняються від своїх світських аналогів. Відсутність серед богослужбово-співацьких дисциплін суто музично-теоретичних предметів зумовлена опорою на базову музичну освіту студентів.

«Хор» – груповий предмет, що збирає разом обидва регентських класи. Метою хорової роботи є надати вихованцю викладацький приклад і власний досвід роботи з великим колективом (20-30 співаків). Більшість учбового часу відводиться відпрацьовуванню виконання творів, що складають випускню програму студентів другого класу, до якої можуть бути долучені і «концертні» піснеспіви. В роботі окрім студента-регента приймають участь його викладач з диригування та керівник хору. Хор має велику перевагу жіночого складу, тому паралельно програму вивчає чоловічий хор семінарії, на останніх етапах долучається до сумісної роботи, приймає участь у фінальному іспиті.

«Богослужбово-співацький обіход» надає студентам змоги засвоїти навички гласового співу та надає прості зразки незмінних піснеспівів всенічного бдіння та Літургії, тріодного циклу, чинопослідувань Таїнств та обрядів. Вивчення нотних чотириголосних зразків тропарного, стихірного, ірмосного, прокімнового наспівів для кожного гласу чергується з закріпленням їх знань на різноманітних богослужбових текстах. Регент повинен вміти розділяти текст за структурою і змістом на мелодійні строки, розспівувати його на відповідний глас будь-якою хоровою партією, озвучити гласовий розспів виконанням партитури на фортепіано. Незмінні піснеспіви добового циклу, тріодні піснеспіви, що

викладаються в даному предметі, паралельно вивчаються на співацьких курсах і тому використовуються регентом в богослужбовій практиці.

«Богослужбова практика» надає можливість регенту, що вчиться, бачити свій реальний рівень та відточувати свою майстерність у природному середовищі. Активна участь у богослужінні у якості регента або співака допомагає студентам відчувати та включитися в ритм богослужбового дійства. Богослужіння звершуються в двох діючих храмах – Трьохсвятительському Покровського монастиря та Гавриїлівському при Будинку дитини. Для проходження практики усі вихованці відділення розподіляються на вісім богослужбових груп, кожна з яких поєднує в собі 1-3 регентів та 6-8 співаків. Групи приймають участь у богослужіннях парами з метою засвоєння навички антифонного співу та забезпечення щотижневої практики для кожного вихованця. Регенти мають тут навчитися працювати з людьми, що не мають музичної освіти, тому що ці навички можуть знадобитися в майбутній регентській діяльності.

Кожного тижня в розкладі занять запланований час на репетиції по групах, де під консультативним наглядом викладачів регенти готують піснеспіви для майбутніх богослужінь. Репертуар суворо стислий і зводиться до обсягу навчальної збірки відділення, через яку забезпечується єдність співочого матеріалу для регентських і співацьких курсів. В мірках часу богослужбова практика складає більш третини учбового процесу, що виправдовується життєвим досвідом навчання церковних співаків та регентів виключно через участь у богослужіннях.

Предмет «Традиційні розспіви» є унікальним для харківської регентської школи, він не входить у поширені програми регентської освіти. Метою навчання предмету ставиться щільне знайомство з візантійським та знаменним розспівами, навчання співу за невменним записом. Через монодійні наспіви, що викувані століттями

християнського подвигу, вихованці прилучаються до аскетичного духу богослужіння.

Викладання «Диригування» для майбутніх регентів при порівнянні з однойменною дисципліною світських музичних навчальних закладів має свою специфіку, що зумовлена іншою метою навчання. Для регента перше місце посідає не концертне диригування (хоча і можлива концертна діяльність), а управління хором на богослужінні. Головними навиками, що треба виховати в студентах, становляться чіткість і розумна мінімальність диригентського жесту, його пластична відповідність (незаперечливість) фізіології вокалу, ясність в показі «читкових» піснеспівів. Програму складають як піснеспіви обіходного зразку, стихірного складу, так, хоча і в меншій долі, і літургічні твори з більш розгорнутим музичним розвитком. На семестрових іспитах від студентів потребується окрім диригування гра партитур на фортепіано, спів партій, коротка розповідь про твір.

Предмети «Постановка голосу» та «Читання хорових партитур» викладаються на богослужбово-співочому матеріалі. В роботі над вокальним звуковидобуванням приділяється увага вірній постановці дихання, відповідність манери співу побожному відношенню до служби, ясній артикуляції тексту.

Випускний іспит студентів регентських курсів складається з двох частин: регентського проведення богослужіння та концертного диригування. Випускники отримують свідоцтво за фахом «регент церковного хору» за підписом Ректора семінарії, яке підтверджує їх освіту при прийнятті в храми на послух регента.

Співацькі курси мають набір навчальних дисциплін, що спрямований до надання елементарних знань музичної грамоти і співацьких навичок, вмінь та досвіду співацької та псаломницької участі у богослужінні. При тому, що випускник співацьких курсів не навчається

керуванню церковним хором, він має бути спроможний провести богослужіння на кліросі одноголосно. Загальний час навчання майже ідентичний регентському за виключенням індивідуальних занять. Місце, що на регентських курсах займають богословські предмети, відводиться на «Сольфеджію» та «Гармонію». Передбачається, що богословський зміст піснеспівів спроможні будуть пояснити на практиці регенти.

Таблиця 6.2. Навчальний план Співацьких курсів

Богословські дисципліни			<i>кільк.часів</i>
<i>№</i>	<i>Назва предмету</i>	<i>Форма виклад.</i>	<i>1 рік</i>
1	Богослужбовий Устав	Групова	32
2	Церковнослов'янське читання	Групова	32
Богослужбово-співацькі дисципліни			
6	Хор	Групова	64
7	Богослужбово-співацький обіход	Групова	64
8	Сольфеджію	Групова	64
9	Гармонія	Групова	64
10	Богослужбова практика	Практична	160

Мета викладання «Богослужбового Уставу» на співацьких курсах порівняно з регентськими майже не відрізняється. Півчий і псаломщик має знати уставну послідовність богослужбових піснеспівів і читань, повинен вміти скласти і без зупинок прочитати-проспівати богослужіння. З подібною метою і вимогами викладається «Церковнослов'янське читання».

Завданням «Хору» на співацьких курсах є сумісне вивчення обіходного циклу піснеспівів, викладеному в стандартному чотириголоссі. В даному випадку цей хор представляє собою самодіяльний колектив, який знаходиться в процесі вивчення музичної грамоти. Тому багато уваги приділяється слуханню мелодій і акордів, відтворенню їх на слух. В хорі студенти навчаються тримати свою

партію, звикають до своєї функції в хорі, мають можливість «вжитися» в хорове звучання.

«Богослужбово-співацький обіход» надає майбутнім півчим матеріал в тому ж обсязі, що і регентам. Але кожен зі студентів визначається в конкретну партію, яку він вивчає на даному предметі, а також в хорі і богослужбовій практиці.

На предметі «Сольфеджіо» студенти навчаються основам нотної грамоти, співу за нотним текстом, чистоті інтонування. «Гармонія» має закласти фундамент ладово-функціонального мислення. Піснеспіви обіходу розглядаються тут з точки зору акордових послідовностей, голосоведіння партій, ладових модуляцій.

При успішному проходженні випускних іспитів студенти співацьких курсів отримують свідоцтво за фахом «півчий церковного хору» за підписом Ректора семінарії, яке підтверджує їх освіту при прийнятті в храми на кліросний послух.

За три повні роки діяльності після відновлення Регентсько-співацьке відділення ХДС випустило 19 студентів за фахом «регента церковного хору» і 25 студентів за фахом «півчий церковного хору». Серед випускників-регентів 10 несуть регентський послух на кліросі, для 9 останніх основним послухом став спів кліросі, однак за необхідністю вони стають на місце регента. Випускники співацького відділення дали кліросам Харківської єпархії 19 півчих, 6 останніх випускників за різними причинами поки не приймають участь в церковному співі.

В учбовому процесі даної кліросної школи використовуються сучасні інноваційні технології, що розширюють можливості навчання як для студентів і випускників відділення, так і для широкої аудиторії інтернет-користувачів. Вечірня форма навчання, що є перевагою для студентства та працюючого континенту, має недолік через брак часу. Біля восьми годин на тиждень надається на засвоєння матеріалу, приблизно 5

годин на тиждень приділяється богослужбовій практиці. Для співацьких курсів підмогою є навчальні матеріали, що розташовані на сайті Регентського відділення. Для початкового рівня пропонуються одноголосні записи зразків гласових піснеспівів. Тропарні гласи представлені в відео-варіанті, де синхронно з аудіозаписом слідує курсор по нотному стану та візуалізуються відповідні клавіші фортепіанної клавіатури. Для тренування багатоголосного співу надані зразки запису окремих партій, а також звучання хорової партитури з виключенням окремої партії. За допомогою їх вихованці можуть спочатку послухати загальне звучання, вивчити свою окрему партію, а потім потренуватися співати її в оточенні трьох інших хорових ліній. Цей посібник призначений і для навчання на курсах півчих, і для використання регентами в своєму керівництві хором, якщо, особливо, потрібно буде мати справу с хором самодіяльного типу.

Як було вже сказано, учбова система знаходиться в стадії розвитку: вдосконалення відбувалося на кожному з трьох років і планується далі. Перед першим роком навчання планувалося вкласти процес перекваліфікації музикантів в регентів у вісім місяців. Для декількох студентів (5) вистачило цього періоду, а деякі просили про розширення програми ще на рік, що і відбулося. На співацьких курсах не з самого початку було введено навчання «Уставу», що здійснилося також за проханням майбутніх півчих, як признане для них обґрунтованим. Зараз досвід роботи зі студентами співацьких курсів вказує на необхідність додавання підготовчого відділення для тих, хто має музичний слух, але не має навику співу. Тоді можливе посилення програми основних співацьких курсів до більшої відповідності на випуску вступному рівню на регентські курси.

Не випадково відносно учнів Регентсько-співацького відділення використовуються два визначення – «студенти» і «вихованці». Ці ж самі

поняття знаходяться у вжитку педагогів семінарії стосовно семінаристів. Паралельність використання цих назв свідчить про по'єднання навчального і виховного процесів. Для випускника семінарії і, включно, її кліросної школи важливо не тільки володіти певним набором знань, умінь і навиків, бути добропорядною людиною. В служінні Богу і людям людина має бути живою частиною Церкви як Тіла Христового, проводити своє життя в православній вірі і благочесті. Перед тим, хто активно включається у богослужіння, нерідко виникає спокуса механістичного спрощення своєї функції: «зовні все виглядає пристойно, отже так воно і є». Християнин має бути спроможний завжди протиставити цій спокусі внутрішню духовну працю, відповідність словам, що лунають в богослужінні, їх розумного осмислення і, за можливістю, сердечного відчуття. Цей виховний лейтмотив пронизує весь процес навчання, втілюючись як в бесідах зі студентами, так і в їх сумісній участі у Таїнстві Євхаристії. Безумовно, як і в житті, не можна тут «гарантувати» певного духовного зростання, що залежить вже від людини особисто і Бога, але притяг на цей шлях і деяка допомога в ньому мають місце в навчанні церковних служителів слова і співу.

Треба звернути увагу на ще один немаловажний позитивний фактор сумісного навчання майбутніх священнослужителів, регентів і півчих, який можна позначити як сімейноутворювальний. Єдина платформа навчання надає умови для можливості зустрічі і знайомства, які можуть переростати в створювання родини, що об'єднає зусилля служіння Богу і буде жити їх сімейним теплом. Регентське відділення Харківської духовної семінарії має невеликий, але добрий досвід і в цьому напрямку.

6.3. Сучасні тренінгові технології у регентській освіті

Опанування основами регентської майстерності – процес, який постійно розвивається, збагачується та трансформується. Але, як це прийнято на диригентських факультетах, навчання як диригуванню, так і регентуванню відбувається переважно у індивідуальній формі з уявним колективом. Якщо транспонувати цю методика, наприклад, в сферу інструментального виконавства, мінімум, що вона може викликати здивування. Адже нікому не спадає на думку навчати на уявних скрипках струнників та уявних роялях піаністів. Постановка питання (яка зараз є нормальною для диригентської спеціальності) «навчись грати, потім на п'ятому курсі отримаєш інструмент», виникла невідомо звідки, найвірогідніше, поступово виплила зі скорочення годин (та й уваги), відведених на хорову практику. Нагадаємо, що у Придворній співацькій капелі й Синодальному училищі робота майбутнього регента в класі починалася на 2 роки пізніше, ніж робота з хором – лише тоді, коли диригент отримував певний досвід роботи з живим колективом, закріплював навички відчуття хорової звучності, починав «чути» хор під звучання роялю на уроках.

Насправді опанування регентською справою, як і диригуванням, потребує як теоретичного, так і практичного засвоєння. І обидві форми є дуже ефективними у колективному інтерактивному варіанті.

У теоретико-практичному курсі (наприклад, яким є запроваджений у Харківській державній академії культури курс «Основи диригентської майстерності») це може бути форма «колективної розмови», яка більш притаманна різного роду тренінговим технологіям, ніж навчальному процесові. Вона дозволяє контролювати логіку та специфіку мислення кожного студента, аналізувати у процесі обговорення різні точки зору, відповідати на запитання по мірі їх виникнення. На перший погляд, така методика, підвищуючи демократичність форми проведення занять,

знижує рівень дисципліни у навчальній групі під час лекцій. Але практика показує, що це не так, якщо грамотно організувати розташування студентів в класі. Якщо вони, як на звичайних лекціях, сидять за столами, така форма роботи не дає ефективних результатів. Студенти відволікаються, подають недоречні репліки та ін. Але якщо розташувати їх на стільцях, згрупованих у коло, ситуація різко змінюється:

- таке положення у просторі (сидіння навпроти) сприяє підвищенню уваги одного студента до інших, сприяє творчому діалогу;
- запропоноване розташування дозволяє викладачеві контролювати ситуацію, оскільки всі учасники знаходяться у полі зору;
- простір усередині кола ефективно використовується під час практичних занять: таке розташування автоматично спрямовує увагу до центру кола й усім студентам добре видно, що відбувається;
- під час занять студенти можуть тренуватися у показі елементів диригування «по колу», що буде добре видно усім учасникам процесу, а потім аналізувати свої дії та дії колег.

Подібне розташування студентів рекомендується для усіх занять, окрім тих, що передбачають значний обсяг інформації для конспектування (лекції історичного характеру, викладення плану аналізу хорових творів тощо).

Варто зазначити, що у процесі засвоєння теорії та практики регентування велику роль відіграє не лише показ окремих прикладів на інструменті (у розділах, присвячених аналізу партитури), але й такі додаткові навчальні матеріали, як аудіо- та відеозаписи. Вони допомагають студентам сформувати власне ідеальне уявлення про якісне високохудожнє виконання, навчитися слухати хорову вертикаль, відрізнити виконавські манери, оцінювати ту чи іншу інтерпретацію. З позицій диригентської майстерності важливо використання саме

відеоматеріалів, які є незамінними у засвоєнні студентами цього теоретичного курсу. Не менш важливим фактором для якісного проведення лекцій є наявність дошки або планшета для відображення у процесі розповіді диригентських схем та інших графічних матеріалів.

При викладанні курсу ОДМ пропонується використовувати у якості базового евристичний підхід. Евристичний підхід уявляє з себе такий спосіб викладення матеріалу, коли він не просто подається у вигляді розповіді, а нібито «винаходиться» у процесі колективного дослідження тієї чи іншої проблеми. Метод реалізується шляхом послідовної постановки запитань до аудиторії, збору відповідей та їх подальшому аналізу і перевірці, після якої «викристалізовується» вірна версія. Знайдена таким чином відповідь (рішення) запам'ятовується набагато краще, ніж послідовно викладена низка закономірностей. Такий підхід тим більше є доречним стосовно вивчення основ диригентської майстерності, оскільки ця мистецька діяльність саме і базується на таких властивостях особистості, як креативність та спроможність знайти рішення творчої проблеми евристичним методом. Ще один резон використовувати у якості базової саме цю методику це необхідність розвитку у першокурсників навичок аналітичного та синтезуючого мислення, яке дозволяє вже не тільки сприймати та систематизувати інформацію, а різнобічно маніпулювати нею, її структурою, логікою, внутрішніми й зовнішніми зв'язками.

Однією з важливих складових процесу вивчення основ диригентської майстерності є постійне використання теоретичних знань, отриманих у цьому курсі, на практиці: під час самостійного диригування вдома (принципи мануальної техніки), аналізу партитур, перегляду концертів (аналіз диригентської техніки), прослуховуванні творів (аналіз інтерпретації), роботі на хорі (типи поведінки присутніх) та ін. Постійне

практичне використання знань – справа і відповідальність самих студентів, оскільки цей процес не підлягає контролю викладача.

Ще один принциповий момент – самостійне виконання домашніх завдань (складення короткої біографії диригента, аналіз творів, придумування вправ). Іноді на перших порах студентам важко справитися, наприклад, з аналізом твору. Тут важливим є не те, щоб він приніс на урок повний аналіз, а факт самостійного (якщо навіть неповного) виконання завдання. Проте якщо хтось із студентів бажає виконувати завдання у парі, або невеликій групі, цьому не варто перешкоджати. Така робота часто буває дуже продуктивною, адже певні судження студентів можуть розходитися, в результаті чого виникають творчі спори, під час яких народжується вірне рішення.

Готуючи студентів до диригентської діяльності, ВНЗ певною мірою приділяє увагу їх вихованню як майбутніх викладачів. Саме тому на практичних заняттях з засвоєння основ диригентської техніки пропонується використовувати метод взаємного контролю. Після відповідних пояснень викладача та постановки завдання студенти діляться на пари та працюють по черзі, контролюючи один одного. Цей метод дозволяє студентам, по-перше, побачити та проаналізувати помилки свого партнера, по-друге, запобігти аналогічних помилок у власному виконанні, по-третє, спробувати знайти методи виправлення побачених недоліків. Таким чином у першокурсників розвиваються навички професійної уваги, контролю та самоконтролю, формуються початкові навички педагогічного мислення. Крім того, такі попарні тренування (бажано, щоб кожного разу пари склалися різними людьми) стимулюють здорову конкуренцію серед студентів, яка сприяє підвищенню рівня оволодіння різноманітними навичками диригентського комплексу.

Таким чином, основні навчальні методики та форми роботи у викладанні курсу основ диригентської майстерності потребують максимального залучення студентів у процес розкриття теми, активної стимуляції їх самостійного мислення, постійного зв'язку теоретичних положень з відпрацюванням практичних навичок диригування, що у свою чергу вимагає від студентів та викладача певної відкритості, колективної цілеспрямованості та професійної коректності щодо помилкових дій студентів, особливо на початковому етапі засвоєння матеріалів курсу.

Основними *практичними* відмінностями мануальної техніки у академічному диригуванні та регентуванні є наявність двох прийомів: показу так званого «читка» – хорової псалмодії, яка є досить поширеною у обіходних гласових піснеспівах, та показу вільної мелодики, не нормованої музичним розміром. Цікаво, що складності у опануванні обома видами технік однаково характерні як для слухачів регентських курсів, так і студентів хорових відділів музичних навчальних закладів.

Диригування як процес управління колективним виконанням нерозривно пов'язане з поняттям «музичний синтаксис». Випереджальний характер організуючого показу нерозривно пов'язаний з обов'язковою наявністю у диригента дещо іншого способу охоплення просторово-часового матеріалу, ніж у більшості виконавців: диригент має приймати його і як процес, і як просторовий об'єкт, перебуваючи одночасно як би і всередині музичної процесуальності і «понад» нею. Про важливість роботи диригента над опануванням музичним синтаксисом писали в своїх роботах П. Чесноков, С. Казачков, І. Мусін та інші, проте в сучасній методології викладання диригування розвитку цієї навички приділяється недостатня увага.

Подібно до того, як віршовані вербальні форми легше запам'ятовуються і відтворюються, ніж прозові, найлегшими у диригуванні є метрично симетричні побудови, середніми за складністю –

побудови з несиметричним ритмом, а найскладнішими – так звані «безрозмірні», тобто такі, що не мають зафіксованої метричної організації. Як правило, навчання диригуванню у ВНЗ передбачає опанування несиметричними розмірами на пізніх термінах навчання. За рідкісним винятком такі репертуарні зразки являють собою досить складний музичний матеріал, який неможливо використовувати на молодших курсах. Отже, на закріплення цієї навички відводиться дуже обмежений час. Що стосується «безрозмірних» синтаксичних структур, які вимагають від диригента самостійного розподілу як метричних, так і логічних акцентів, то до них справа, як правило, зовсім не доходить, що суттєво збіднює технічну палітру мануальної техніки майбутнього хормейстера. Це упущення стає особливо помітним в умовах відродження в хоровій практиці зразків хорової духовної музики гласової будови. Стикаючись у практичній роботі з подібними творами, сучасні диригенти часто виявляються безпорадними. Потрібно відзначити, що настільки відомі хорові школи як Придворна співоча капела і Синодальне училище, що випустили свого часу плеяду легендарних хормейстерів, в основі своєї методики навчання диригування використовували саме гласові піснеспіви. Цей репертуар, позначений високою синтаксичною складністю, є досить простим у музичному відношенні і може бути використаний на молодших курсах ВНЗ як практичний матеріал для придбання такого необхідного досвіду.

Фахівцями регентської справи неодноразово були зроблені спроби описати теорію диригентського показу читка [182, 196, 209]. На наш погляд, найцікавіше та найдоступніше це вдалося Євгену Сергійовичу Кустовському. Його пояснення дуже докладні та, що називається, «з нуля», але вони досить чітко окреслюють мануально-технічні прийоми, якими можна досягти правильного регентування. Пояснення Т. Корольової та В. Перелешіної ніби і є методичнішими, але досить

важко піддаються мисленній візуалізації, тому без практичного контакту з викладачем лишаються незрозумілими.

У методологічному аспекті диригування хорovими асиметричними речитативами варто зрозуміти основний момент: вони походять від звичайної мови і звичайної побутової жестикуляції, тому їх показ у своїй психофізіології має спиратися на ці, притаманні кожній людині, функції.

Навчання показу читка варто починати з хорового декламування, що супроводжується довільною жестикуляцією. Це запобігає подрібненню тексту на склади, *об'єднуючи його якщо не у фрази, то в синтагми*. Ця навичка – «артикулювати» синтагми та фрази жестикуляцією – має бути закріплена за допомогою простого прийому «запрошення до декламації», коли майбутній диригент намагається організувати колективне читання текстів. Спочатку можна використовувати вірші для швидкої адаптації до самої форми роботи та дотримання невеликої складності завдань, поступово потрібно переходити до прозаїчних текстів, і лише потім – до богослужбових.

Після того як навичка **відповідності текстовій ритміці** буде якісно засвоєна, можна починати роботу над **випередженням текстової логіки** та **випереджальним показом**. Він має використовуватися завжди, коли відбувається якась «рухова подія» – зупинка музичного розвитку, початок псалмодії, розгорнутого розпіву та ін. Регент має знати (або при читанні з листа – бачити) текст наперед. Це має бути не просто відпрацьованою навичкою, яка б працювала «на запит» – це має стати образом мислення регента. У такому випадку і хор успадкує такий образ мислення, спокійно зливаючись у хорovій «розмові» богослужбовими текстами.

Показ асиметричних конструкцій, які не мають музичного розміру, базується на схожому, але складнішому принципі. Тут вже замало просто вміти випереджувати зміни хорового руху. Тут ритмічна

асиметрія присутня постійно, отже *регент має опанувати майстерність миттєвої трансформації траєкторії руху руки*. Спроби поділити такі конструкції на традиційні такти зі вказаним розміром призводять, по-перше, до порушення самого принципу вільного розспівного широкого висловлювання, по-друге, кожного разу вимагають індивідуального підходу, індивідуальної послідовності умовних «тактів» та значної підготовчої роботи. Вміння трансформувати траєкторію руху руки є універсальнішою навичкою, яка дозволяє завжди бути готовим до будь-якого повороту тексту та будь-якого ритму. Власно така майстерність і є *хейрономією*. Регент, що досконало володіє нею, легко транслює рухом руки не лише логічні акценти (ударні долі), але й звуковисотність, а на найвищому рівні володіння мануальною технікою – показу характеру та вокальної манери виконання.

Всі вищевказані навички можна і потрібно відпрацьовувати у *колективних тренінгах*. Тренінгові технології допомагають студентам засвоювати певні навички та розвивати здібності, навіть не усвідомлюючи цього. Крім того, важливий емоційно-інтелектуальний ефект дає пояснення змісту дій, що виконувалися під час тренінгу, після їх виконання, коли студенти теоретично усвідомлюють механізми, дію яких тільки що спостерігали на практиці. Оскільки тренінг – форма роботи, не популярна у системі викладання диригування (на відміну, наприклад, від режисури або акторської майстерності), варто розглянути методику їх проведення докладніше.

Протягом 12 років на кафедрі хорознавства та хорového диригування практикуються такі тренінги як «Розвиток оперативності мислення та психологічної стійкості до ліміту часу», «Інтерпретування змісту», «Формування професійної впевненості», «Розвиток володіння аудиторією та відчуття колективної атмосфери», які допомагають

студентам в опануванні необхідними для роботи з хором практичними навичками, спільними як для регента, так і для світського диригента.

Тренінг «Розвиток оперативності мислення та психологічної стійкості до ліміту часу».

Тренінг спрямований на моделювання в інших умовах ситуації, у яку потрапляє молодий диригент на початковому етапі роботи з хором. Цю ситуацію характеризує: незвичне відчуття спрямованості на дії диригента уваги багатьох людей; ліміт часу; небажаність (неприпустимість) помилки.

Усі ці фактори складають негатив, який невротизує диригента у перший період роботи з хором. Якщо стосунки з колективом складаються добре, ця ситуація поступово нівелюється. У протилежному випадку вона може привести до виникнення у молодого фахівця боязні хору та, як наслідок, штучної професійної непридатності. Моделювання у процесі тренінгу подібної ситуації дозволяє студентам адаптуватися до неї та сформувати правильне ставлення до несприятливих чинників.

Зміст. Студентам, які сидять у колі, пропонують пару хвилин подумати про особистісні та професійні якості людини, необхідні для диригентської діяльності. Згодом викладач за своїм вибором кидає комусь із студентів невеликий м'яч. Завдання студента – зловити його, та протягом 10 секунд назвати властивість, яку він вважає необхідною для майбутнього диригента, після чого кинути м'яч будь-кому в колі, і так далі. Якщо хтось не укладається у відведений на відповідь час – виконує умови штрафу (наприклад, має назвати хоровий твір для заданого складу виконавців – жіночого, мішаного, тощо).

У такий простий спосіб моделюється типова диригентська ситуація: при наявності пластично-координаційного завдання (спіймати м'яч), привертанні до себе уваги усіх присутніх (всі слідкують, кому на цей раз кинуть м'яч), студент має швидко орієнтуватися у тому, що відбувається,

оскільки навіть продумана заздалегідь відповідь у будь-який момент може стати неактуальною, якщо хтось дасть аналогічну (за умовами тренінгу повторюватися не можна).

Як показує практика, перші кілька хвилин студентам важко координувати пластичні дії з процесом мислення. Приблизно на третій хвилині цей процес усталюється, але з'являється нова проблема: відповіді, що «лежали на поверхні» вже дані, а для більш глибоких потрібен час. Звичайно приблизно на п'ятій хвилині відповіді зникають.

Показовий момент вправи: як тільки виконання вправи припиняється і м'яч опиняється в руках викладача, студенти пригадують та називають ще приблизно стільки ж якостей, скільки назвали під час вправи. На цей факт необхідно звернути увагу студентів, щоб вони на власному прикладі усвідомили дію негативних факторів. На думку психологів, усвідомлена психологічна проблема стає набагато безпечнішою, ніж неусвідомлена.

Після цього можна повторити вправу вже з будь-яким іншим завданням (називати хороших композиторів, прізвища видатних диригентів та ін.). Зазвичай друге виконання цього тренінгу вдається вже набагато краще. Скутість та невпевненість заміщуються відчуттям здорової конкуренції, яке по суті є конструктивним і сприяє підвищенню професійної зацікавленості.

Тренінг «Інтерпретування змісту».

Завданням цього тренінгу є наочне демонстрування студентам можливості багатьох інтерпретацій однієї події та тренування у таких інтерпретаціях. Вправа дозволяє зрозуміти, як працює механізм інтерпретації, коли один і той самий фактичний матеріал трансформується у різні форми завдяки різному ставленню до нього або можливості розгляду його з різних позицій.

Зміст. Студенти діляться на дві рівні групи. Одна розташовується на стільцях по колу спинами до центра. Учасники другої групи сідають напроти кожного з учасників першої, утворюючи зовнішнє коло, обличчям до центру. Студентам з другої групи пропонується пригадати якийсь неприємний випадок зі свого життя та розповісти його тому, хто сидить навпроти. На виконання завдання дається 2 хвилини. По закінченні розповіді, всі учасники другої групи зміщаються на одне місце вправо. Тепер напроти кожного – інша людина. Завдання – розповісти ту ж саму історію як найстрашніший випадок, справжню трагедію усього життя. По закінченні – таке ж саме зміщення вправо. Тепер знов треба розповісти цю історію вже третій людині, але так, нібито то був самий кумедний випадок, який тільки можна уявити. І після чергового зміщення – розповісти ту ж саму історію як моралізаторську новелу з глибоким повчальним висновком. Після виконання одного колу необхідно поділитися враженнями та обговорити їх.

Як правило, чотири контрастні інтерпретації якогось факту вдаються людині досить легко. Представники «оповідачів» швидко адаптуються до завдання та починають використовувати наявні акторські дані для того, щоб додати розповіді комічності, або драматизму. Цікаві враження звичайно виносять з цієї справи представники «слухачів», які вислуховують чотири різножанрові історії з різним змістом. Вони мають розсудити, наскільки переконливою були інтерпретації «оповідачів».

Подібне практичне знайомство з інтерпретуванням допомагає студентам зрозуміти можливості інтерпретації та її приблизні межі (за якими вона стала непереконливою). Крім того, сам процес інтерпретування примушує майбутніх диригентів замислитися, за рахунок чого саме надати історії той чи інший характер. Це навчає студентів уважно ставитися до засобів емоційної виразності.

Головна умова виконання тренінгу полягає у тому, що учасники не знають заздалегідь про всі завдання. Вони ставляться поступово, чим досягається ефект несподіваності, який активізує учасників (оскільки час обмежений). Такий тренінг не може проводитися на перших етапах вивчення курсу ОДМ, оскільки для нього необхідним є досить високий рівень відкритості між студентами в групі, якого просто не може бути на самому початку сумісного навчання.

Тренінг «Формування професійної впевненості».

Поняття професійної впевненості містить у собі не лише комплекс спеціальних навичок, які дозволяють диригенту почуватися комфортно під час спілкування з колективом, воно навіть більше пов'язане з особистісними властивостями та самовідчуттям молодого фахівця.

Для того, щоб розібратися у причинах впевненої, невпевненої та агресивної поведінки, а також визначити їх ознаки, студентам пропонується наступне завдання. Кілька добровольців виходять за двері. Аудиторія вирішує, про які поняття вони зараз мають розповісти. Наприклад, це «балет», «театр», «музика», «друг», будь-що відоме. Для виконання завдання надається 3 хвилини. Тобто за цей час людина має розповісти все, що знає, про це поняття, стоячи напроти глядачів. Аудиторії пропонується відмітити для себе самого впевненого та самого невпевненого учасника, звернути увагу на побудову слів у реченні та пози оповідачів. (Ідеальний варіант проведення тренінгу передбачає зйомку виступів на камеру з майбутнім переглядом матеріалів під час аналізу).

На прикладі оповідачів визначаються та аналізуються такі ознаки типів поведінки:

1) впевнена поведінка: вільна відкрита поза, спокійний вираз обличчя, гумор, зоровий контакт з аудиторією, відповідність міміки змісту мови, використання займенника «я»;

2) невпевнена поведінка: скута, закрита поза, метушливі рухи (маніпуляції з предметами, ін.), уривчаста мова, паузи, назалізації («м-м-м», «е-е-е»), відсутність ініціативи, зорового контакту з аудиторією, виправдання своїх дій;

3) агресивна поведінка: пози переваги, обвинувачення, сарказм, іронія, роздратований тон розмови, генералізація («завжди», «ніколи» та ін.), демонстрація сили, погрози.

Аудиторія може вести себе вільно (ставити питання, коментувати), тому що це лише яскравіше виявить основи поведінки оповідача. По закінченні виступів викладач має звернути увагу студентів на вищезазначені ознаки різних типів поведінки.

Такі тренінгові вправи вчать майбутніх диригентів аналізувати свою поведінку та поведінку інших, визначати свої завдання у кожному випадку спілкування, управляти емоційним станом співрозмовника. Цей тренінг допомагає студентам самостійно формувати впевнену поведінку за рахунок відпрацювання певних навичок (встановлення зорового контакту, стиль мовлення, використання пластики) та позбавлення елементів невпевненої поведінки. Це дуже важливо, оскільки відчуття впевненості, невпевненості та агресивності швидко відчуються аудиторією і можуть відігравати визначну роль при формуванні професійних стосунків з колективом.

Тренінг «Розвиток відчуття колективної атмосфери».

Навички, які відпрацьовуються у процесі цього тренінгу є необхідними для майбутнього диригента. Вміння відчувати атмосферу в колективі завжди допомагає більш ефективно керувати ним навіть у дуже складних умовах. До того ж, якщо диригент добре відчуває свій колектив на психологічному рівні, то, звичайно, і колектив краще відчуває диригента.

Завдання цього тренінгу на перший погляд здаються нездійсненними, але це не так, хоча певні труднощі виникають майже у всіх учасників подібних вправ. Умови досить нескладні – один доброволець виходить за двері, решта учасників придумують для нього просте завдання: наприклад, зайти у клас та сісти на конкретний стілець або підійти до когось з присутніх. Доброволець повертається і лише по реакції (не навмисній!) аудиторії має здогадатись, яке завдання йому завдали. Будь-які підказки жести, слова, навмисні мімічні рухи – заборонені. У таких умовах, перед ведучим лишається тільки одна перспектива: починати щось робити (ходити, сідати, перекладати речі тощо) і судячи з напруження аудиторії, робити висновки та перенаправляти свої дії. Звичайно, не усім вдається з першого разу вхопити зміни у настрої аудиторії, але ця властивість людини досить швидко активізується і деякі учасники подібних тренінгів вже за певний час стають спроможними виконувати складні низки дій. Розвиток такої своєрідної чутливості робить майбутнього диригента спроможним швидко реагувати на зміни настрою у колективі, відчувати його втомленість або піднесення та багато інших важливих нюансів стану хору.

Таким чином, використання тренінгових методик є одним з цікавих та ефективних напрямів у розвитку методики викладання диригування, оскільки підвищує зацікавленість студентів, започатковує та розвиває їх педагогічні навички, надають практику вербального спілкування, допомагають вільно володіти своїм тілом, і все це при невеликих витратах часу. Тренінгові технології дозволяють якісніше відпрацьовувати необхідні професійні навички та можуть використовуватись для засвоєння багатьох тем на розсуд викладача.

Висновки до розділу 6.

Хронологія виникнення та розвитку різних підходів до організації регентської освіти говорить про наявність тенденції до зближення духовної та світської освіти в галузі хорової музики, що є історично характерним для країн колишнього СНД. Саме тут у дореволюційний період зрощення професійної хорової освіти з духовною регентською було максимальним. З середини ХХ ст. відродження цієї сфери професійної діяльності поступово рухається від окремих осередків авторського регентського навчання та поодиноких духовних закладів, здійснюючих підготовку регентів, до симфонного процесу поєднання зусиль церковних діячів та професіоналів хорової справи, який фактично став можливим лише в умовах свободи віросповідання та повернення музикантів-професіоналів до церковного життя. Подолання відриву професійної освіти від церкви (і навпаки) виявилось в можливості залучати фахівців-богословів для навчання хормейстерів в державних закладах, розширюючи їх кваліфікацію у сферу церковно-співацької традиції, а також долучати світських професіоналів до підготовки регентів у семінаріях, регентських школах тощо. Означений процес знаходиться в стадії становлення і потребує багатьох зусиль для розробки ефективної стратегії розвитку співпраці світських та духовних закладів, пошуку нових форм взаємодії, формування навчальних планів, розробки та апробації навчальних програм.

Проте варто враховувати один важливий факт, виявлений під час опитування регентів: виключно низький відсоток керівників великих професійних хорів отримали освіту на регентських курсах у духовних навчальних закладах, а серед регентів малих хорів майже не знайдеш випускників вищих музичних навчальних закладів. Це говорить про те, що ні семінаріям, ні світським навчальним закладам не варто розпилюватися на охоплення підготовки регентів і правих, і лівих хорів

одночасно. При знаходженні правильних форм співпраці семінаріям краще навчати майбутніх регентів-псаломщиків, а консерваторіям – регентів великих хорів. Адже перші, як правило, не доростають професійно, а другі – духовно. Втім, хочеться вірити, що ера віруючих професіоналів на кліросі все ж не за горами.

ВИСНОВКИ

У дисертації вперше здійснене комплексне культурологічне дослідження регентської діяльності в контексті сучасної православної хорової культури, яке вможливило сформувати цілісне уявлення щодо її значення, структури та стану. Використання міждисциплінарної методології, систематизація та узагальнення досвіду регентів і півних різних країн православного світу дозволили розробити концепцію сучасної регентської діяльності та дійти певних наукових висновків.

1. Регентська діяльність православної традиції є важливим чинником сучасної православної культури, адже:

- безпосередньо пов'язана з духовно-ціннісним змістом культури;

- здійснюється в богослужбовому, соціальному, мистецькому, науковому, педагогічному аспектах життя не лише православної спільноти, але й усього суспільства;

- є одним з інструментів взаємодії Церкви із соціумом (благодійна, просвітницька, концертна діяльність);

- у православних країнах має потужний вплив на світську хорову культуру через особистості регентів, які поєднують свою церковну діяльність з науковою, педагогічною, композиторською та виконавською діяльністю у світських закладах.

2. Регентська діяльність є відкритою складною спеціалізованою соціокультурною системою, яка водночас належить до кількох надсистем: системи релігійного світогляду, системи церковного мистецтва, системи місіонерської церковної діяльності, системи хорового диригування, музично-педагогічної системи тощо. Така специфіка внеможливіє дослідження регентської діяльності засобами однієї наукової галузі, про що свідчить недостатній стан її вивчення. У зв'язку

із цим запропоновано виокремити регентознавство як специфічний міждисциплінарний науковий напрям гуманітарного знання, який за допомогою культурологічного підходу дозволить подолати відстань між релігійними та музичними аспектами дослідження регентської діяльності.

3. Виявлено, що з позицій системно-діяльнісного підходу регентська діяльність – це духовно мотивований творчий процес використання комплексу специфічної обдарованості, знань, умінь і навичок для організації, реалізації, розвитку, збереження та поширення православного богослужбового співу.

Запропоновано типологію регентської діяльності та констатовано: вона може бути спрямована як усередину колективу (службово-координуючі, редакторські й адміністративні функції), так і назовні (концертно-виконавські, просвітницькі, дослідницькі, місіонерські, благодійні, педагогічні функції), має внутрішні (уставщик, псаломщик, регент обіходного хору, регент правого хору) та зовнішні специфікації (регент-композитор, регент-аранжувальник, регент-розспівник, регент-науковець, регент-медіафахівець).

4. Визначено, що богослужбова діяльність регента залучає його до специфічної комунікаційної системи, комунікантами якої є богослужбова традиція (як колектив авторів), регент, хоровий колектив, слухачі, парафіяни та Божественний Логос (як джерело і кінцева мета комунікації). Доведено, що всі учасники комунікації є водночас і комунікантами, і реципієнтами для інших учасників комунікаційної системи, а комунікатом – молитовний зміст богослужіння, об'єктивований через вербальні, акустичні, візуально-пластичні та емотивні втілення синергійного переживання молитовних музично інтонованих текстів.

5. Церковний хор – соціокультурна система, головними системоутворюючими факторами якої є колективна творча діяльність та

соборність в її ідеаціональній проекції. Формування системи із соціокультурного середовища, яким первісно є новоутворений хор, відбувається в разі цілеспрямованої культуротворчої або культурозберігаючої діяльності колективу та відповідних регентських зусиль щодо структурування хору, визначення функцій усіх учасників та цілепокладання. Доведено, що церковний хор як система може розвиватися лінійно або циклічно. Регенти іноді використовують методику створення «керованої кризи» з метою планової реструктуризації хору та запобігання його руйнації.

6. Доведено, що головні якості церковного хору визначає провідна мотивація, за якою виокремлюються матеріально, соціально, естетично, гносеологічно та релігійно мотивовані колективи. Констатовано, що стан їхньої колективної оцерковленості та духовності об'єктивується через маркери колективної поведінки.

7. Проаналізовано функції півчих у церковному хорі, визначено сталі функціональні ролі: «лідер», «контр-лідер», «диспетчер», «універсал», «соліст», «імпровізатор» та ін. Завдяки опитуванням регентів підтверджено їхнє поширення, уточнені особливості та кількісні показники в колективах. Визначено, що врахування функціональних спеціалізацій півчих дозволяє регентові підвищити ефективність комплектування церковного хору, поліпшити його виконавські характеристики, підвищити стабільність та універсальність.

8. Розширено уявлення щодо методики практичної регентської роботи з хором у таких малодосліджених аспектах як психоакустика обертонального слуху, специфіка церковнослов'янської лексики й орфоєпії, а також інтерпретації богослужбових піснеспівів.

Охарактеризовано обертональний слух, визначено його роль у формуванні композиторської та виконавської моделей хорового твору. Підкреслено, що в храмових акустичних умовах музичні призвуки –

обертони і унтертони, – мають надзвичайно важливе значення завдяки значному посиленню їх акустикою, що принципово впливає на естетичні аспекти хорового звучання. Цей факт актуалізує необхідність переглянути програми підготовки регентів та хорових диригентів, долучивши до них методики розвитку обертонального слуху.

Виявлено, що акустика також є важливим чинником тексту до слухачів. Надано практичні рекомендації щодо логіко-конструктивної побудови речень, а також удосконалення техніки вимови приголосних у різних акустичних умовах.

У контексті інтерпретаційних питань у дисертації наголошено: під час виконання авторських творів у жанрі класичного духовного концерту регент має зважати на їх історичний базис (іншу виконавську манеру, склад хористів, підвищення камертона та ін.), а під час інтерпретування розспіву – семантику його невменного запису, яка має важливе значення для правильного розуміння змісту піснеспіву.

9. На основі аналізу досвіду православних регентів різних країн світу визначено монотрадиційні та мультитрадиційні національно-культурні типи православного церковного співу. Монотрадиційні (Грузія, Абхазія, Греція, Ліван) є закритими системами, спрямованими на збереження та розвиток однієї традиції. Мультитрадиційні (Росія, Україна, Білорусь, Болгарія, Сербія, країни Прибалтики) – це відкриті системи, які можуть змінювати вектор розвитку залежно від регентської репертуарної політики і є активно культуротворчими. Водночас існує небезпека щодо виходу за межі православного богослужбово-співацького канону. На особливому положенні знаходяться діаспоральні церковні колективи. З'ясовано, що зазвичай вони локально наслідують традицію, носієм якої є регент.

10. Проаналізовано персоналії яскравих представників регентської справи межі ХХ-ХХІ ст. переконливо доводять, що сучасна православна регентська діяльність має такі культуротворчі результати:

- трансформація закритої системи регентської діяльності в систему відкритого типу;

- посилення впливу регентів на розвиток сучасної церковно-співацької культури та хорової культури взагалі;

- відновлення поєднання регентської діяльності із системою світської хорової освіти, розвиток науково-педагогічної регентської діяльності (В. Бойко, І. Сахно, прот. Дмитрій Болгарський, О. Тарасенко та ін.), загальна професіоналізація регентської справи (статистично підтверджено дослідженнями церковних хорів Харкова);

- формування нових типів регентської діяльності: композиторсько-культуротворчого (Ніна Старостіна) та науково-реставраційного (І. Сахно, прот. Дмитрій Болгарський);

- опанування нових засобів гармонізації (фактуризації) розспіву, відродження жанру духовного вірша (мон. Іуліанія (Денисова));

- міжкультурна відкритість, колажність репертуару (Дівна Любоєвич).

11. У сучасній православній церковно-хоровій культурі зафіксовано чотири основні типи регентської освіти: авторська школа, відділення духовного навчального закладу, спеціалізація у світському ЗВО, а також екстернатна форма (інтенсив). Виявлено, що в більшості країн далекого зарубіжжя регентська освіта представлена майже виключно авторськими школами, оскільки особистість регента-викладача є головним фактором виховання досвідчених, грамотних та віруючих фахівців. Визначено, що провідна тенденція у підготовці регентів на

пострадянському просторі – це зближення духовної та світської освіти в галузі хорової музики.

Перспективи подальшого дослідження мають кілька напрямів:

– культурологічний, зумовлений необхідністю дослідження сучасної церковно-хорової культури у світі та ролі регентів у культуротворчому процесі, а також православної хорової культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті наукової регіоніки;

– мистецтвознавчий, присвячений творчості сучасних церковних хорів, персоналіям видатних регентів України і світу;

– музикознавчий, спрямований на вдосконалення знань щодо композиторських, хормейстерських, наукових аспектів діяльності видатних регентів сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Красота как святость // Антология «Курьер ЮНЕСКО» за 30 лет. Москва, 1990. С. 187–190.
2. Аверинцев С. Крещение Руси и пути развития русской культуры // Аверинцев С. С., Давыдов Ю. Н., Турбин В. Н. М. М. Бахтин как философ / Рос. академия наук, Институт философии. Москва : Наука, 1992. С. 111–115.
3. Адамян А. Вопросы эстетики и теории искусства. Москва : Искусство, 1978. 303 с.
4. Алдошина И. Основы психоакустики [Электронный ресурс] URL: <http://www.keklab.ru/buf/ai/psychoacoustics.pdf>. (доступ 15.06.2015)
5. Александрова Н. К. Литургическая музыка как жанрово-стилевой феномен в творчестве отечественных композиторов конца XX начала XXI столетия : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 192 с.
6. Андреев А. Культурология. Личность и культура. Минск : Дизайн ПРО, 1998. 159 с.
7. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. Москва, 1969. 120 с.
8. Андриадзе М. Глас как каноническая основа многоголосных песнопений Грузинской Православной Церкви // Православна монодія: її богословська, літургична та естетична сутність: Наук. вісник НМАУ. Київ, 2001. Вип. 15. С. 116–124.
9. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю XX – початку XXI століть в аспектах музичної регіоналістики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / НАКККиМ, 2014. Київ, 2014. 20 с.
10. Антонова О. Искусство и православие. Москва, 1983. 94 с.

11. Апрелева В. Музыка как выражение и предвосхищение культуры. Санкт-Петербург : Инфо-да, 2003. 368 с.
12. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. С. 315–345.
13. Арешидзе Л. Г., Крупянко М. И. Русская православная церковь в Японии: история успехов и трудностей // "Актуальные проблемы современных международных отношений в Азии и Африки". Институт Востоковедения РАН Москва, 2016. С. 120–141.
14. Арнольдов А. Человек и мир культуры: Введение в культурологию. Москва : МГИК, 1992. 240 с.
15. Архимандрит Гавриил. Руководство по Литургике, или наука о православном богослужении. Москва, 1998. 374 с.
16. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. Ленинград : Музыка, 1939. 125 с.
17. Асафьев Б. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
18. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва – Ленинград : Музыка, 1965. 151 с.
19. Бадалов О. Хоровая культура Черниговской епархии: этапы развития в XX столетии // Вестник славянских культур, 2013. Вып. № 4 (30). С. 79–85.
20. Бажанова Р. Феномен артистизма: эволюция в истории культуры (От классики до постнеклассического этапа) // Вестник КазГУКИ. 2005. № 2. Специальный выпуск. Ч. 2. С. 72–76.
21. Балин Г., Рыжов В., Рыжов Ю. Проблемы системного анализа культуры. Таганрог, изд-во ТРТУ, 2003. 184 с.
22. Балужева Н. Протоиерей Михаил Фортунато. Регентский жест в литургическом контексте. Рыбинск, 2004. 79 с.

23. Балужева Н. Регент Русской Православной Церкви протоиерей Михаил Фортунато: жизнь и литургическое творчество : дис... канд. иск. 17.00.02. Москва, 2007. 324 с.
24. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX веков. М.: МГУ, 1987. С. 387-422.
25. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 615 с.
26. Бауман З. Индивидуализированное общество / Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2005. 390 с.
27. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
28. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 284-407.
29. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 423 с.
30. Беляев В. О «церковности» духовной музыки // Хоровое и регентское дело. 1910, № 7, 8. С. 171–185.
31. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т.. Москва : Искусство, 1994. Т. 1. С. 87–90.
32. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 139–143.
33. Берков В. Философия и методология науки. Москва : Новое знание, 2004. 335 с.
34. Беседа двух регентов: московского и минского. Часть 1. [Электронный документ] URL: http://www.obitel-minsk.by/_oid100104392.html (доступ 11.05.2015)

35. Беседа двух регентов: московского и минского. Часть 2. [Электронный ресурс] URL: http://www.obitel-minsk.by/_oid100104539.html (доступ 11.05.2015)

36. Беседы с композиторами. С В. Мартыновым // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / Ред.-сост. Ю. И. Паисов. Москва: Издательский дом «Композитор», 1999. С. 190–197.

37. Біліченко В. Києво-Печерська лавра та православні колегіуми як основні осередки розвитку музичної освіти в Україні у XVIII столітті (історичний погляд) / Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія, 2015. Вип. 44. С. 338-343.

38. Богослужбно-певческий обиход-минимум / Сост. И. Сахно. Киев : Изд. Св.-Троицкого Ионинского монастыря, 2004. 100 с.

39. Бодяко И. Взаимодействие дирижерского и регентского стиля в современной исполнительской практике // Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности / сост. К. И. Степанцевич; Научные труды Бел. гос. академии музыки. Вып. 14. Серия 5. (Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика). Минск: УО Белорусская государственная академия музыки, 2007. С. 119–127.

40. Божественная Литургия Иоанна Златоуста (с нотным приложением Нины Старостиной) [Рукопись]. 60 с.

41. Божественная Литургия. Богослужбные песнопения православной церкви / Составление, редакция, комментарии диакона Дмитрия Болгарского. Киев : Изд. Св.-Троицкого Ионинского монастыря, 2004. 535 с.

42. Бойко В. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі XVII–XXI ст. : дис... канд. мист. : спец. 26.00.01 / Харків, 2008. 287 с.

43. Болгарский Д., протодьякон. Всенощное бдение: Богослужбные песнопения Православной церкви. Утреня : учебное пособие. Киев : АДЕФ-Украина, 2014. 624 с.
44. Болгарский Д., протодьякон. Всенощное бдение: Богослужбные песнопения Православной церкви. Вечерня : учебное пособие. Киев : АДЕФ-Украина, 2014. 415 с.
45. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 238 с.
46. Борев Ю. Эстетика. Москва, 1988. 496 с.
47. Борзова Е. История мировой культуры. Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2007. 672 с.
48. Бородина А. Культурное влияние Византии и формирование русского национального стиля. Москва : Чистые пруды, 2006. 32 с.
49. Боуэн М. Духовность и личностно-центрированный поход // Вопросы психологии. Москва, 1992. №3. С.24–33.
50. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. 422 с.
51. Булгаков В. Хоровое образование в России на рубеже XX и XXI столетия // Русская хоровая культура на рубеже XX-XXI веков. Екатеринбург, 2004. с. 7–8.
52. Булгаков С. Церковь и культура // Булгаков С. Христианский социализм. Новосибирск, 1991. С. 68–79.
53. Булгаков В. Русская профессиональная хоровая школа конца XIX – первой половины XX столетия: Монография. Казань: Изд-во Казан.ун-та, 2000. 188 с.
54. Булгаков В. С. Смоленский и Московское Синодальное училище церковного пения в конце XIX столетия // Культура религия церковь. Новосибирск: НТК им. М. И. Глинки, 1992. С.364–373.

55. Буянова Н. Роль дирижера в художественно-творческом процессе // Искусство и образование. Москва, 2011. № 3 (71). С.53–60.
56. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва: Искусство, 1987. 285 с.
57. Варакин М. Особенности певческой школы Синодального хора в контексте русской культуры конца XIX начала XX века : дис.... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Москва, 2005. 138 с.
58. Васильев В. Дирижерско-хоровое образование в России конца XIX и начала XX века : дисс.... канд. иск / Ленинград, 1981. 192 с.
59. Васильев В. О выдающихся хоровых деятелях // Выдающиеся хоровые деятели и педагоги. История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства. Санкт-Петербург, 2000. С. 9–34.
60. Вахромеев В. Учебник церковного пения. В 2-х тт. Минск, 2002. Т.1 394 с.; Т.2 310 с.
61. Ващенко М. Преподавание церковно-певческих дисциплин // Отчет о работе Съезда преподавателей церковного пения духовных заведений и регентских школ русской Православной Церкви. Сергиев-Посад, 1994. С.32–35.
62. Веймарн. П. Несколько слов о церковной музыке // Российская музыкальная газета. Архангельск МГК, 1896. С. 627–640.
63. Велимирович М. Место Руси в трансмиссии христианских песнопений // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток - Русь - Запад: материалы Международной научной конференции, 15-19 мая 2000 года (к 2000-летию от Рождества Христова). / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; сост. и ред. И. Лозовая. Москва: Прогресс - Традиция, 2003. 422 с.
64. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Выпуск 4. / Сост. Н. Герасимова-Персидская,

И. Лозовая. Ответств. редактор И. Лозовая. Редактор Е. Филиппова. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 344 с.

65. Виноградов К. Работа над дикцией с хоровым коллективом // Работа с хором: методика, опыт / Ред. Б. Тевлин. М.: Произдат, 1972. С. 69–81.

66. Виноградов Л., Ломанов А. Православие в Китае вчера, сегодня, завтра. URL: <http://www.pravmir.ru/pravoslavie-v-kitae-vchera-segodnya-zavtra>. (доступ 19.06.2015)

67. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. Москва: Музыка, 1967. 102 с.

68. Витошинский Е. О церковности духовно-музыкальных сочинений // Хоровое и регентское дело. 1910, №2. С. 25–30.

69. Вишин Е. Духовенство и церковная музыка // Хоровое и регентское дело. 1909, №4. С. 102–105.

70. Владышевская Т. История русской музыки. В 3 Т. / под ред. А. Кандинского, Е. Сорокиной. Москва : Музыка, 1999. Т. 1. 560 с.

71. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Сб. статей / Сост. Л. Кикнадзе. Москва, ГМПИ им. Гнесиных, 1975. С. 72–112.

72. Владышевская Т. Стилиевые особенности знаменного пения // История русской музыки: Учебник: В 3 т. Москва, 1999. Т. 1. 600 с.

73. Владышевская Т. Художественный канон древнерусского певческого искусства // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Всесоюзная научно-практическая конференция: Тезисы докл. / Отв. ред. Т. Франтова. Ростов-на-Дону, 1990. С. 55–59.

74. Воротников П. Церковное пение в настоящее время // Русская духовная музыка в документах и материалах. Москва, 2002. С. 137–141.

75. Воскобойников Ф. Целостность смысловой структуры в песнопениях знаменного распева. URL: <http://regent.kharkov.ua/images/celostnost-fv.pdf> (доступ 13.12.2015)

76. Воскобойникова Ю. Летняя школа Академии православной музыки культурный феномен в современном регентском образовании // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Вып. 20 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 161–167.

77. Воскобойникова Ю. Национально-культурные особенности современного церковного пения православной традиции // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2016. № 7 (69) С. 37–41.

78. Воскобойникова Ю. О хоровом творчестве монахини Иулиании (Денисовой) в контексте современной церковно-певческой культуры // *Весці БДАМ : навукова-тэарэтычны часопіс*. Мінск : БГАМ, 2013. № 22. С. 99–106.

79. Воскобойникова Ю. Регентское образование переквалификационного типа: опыт Харьковской духовной семинарии // *Наука. Искусство. Культура*. Белгород: Издательско-полиграфический комплекс БГИИК, 2016. Вып. 2 (10). С. 120–131.

80. Воскобойникова Ю. Синергия хорового творчества как фактор сохранения национальной духовности // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках. Ч. 1 : / уклад. Н. С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2014. С. 349–354).*

81. Воскобойнікова Ю. Використання групових тренінгів у підготовці майбутніх диригентів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2011. № 10. С. 143–147.

82. Воскобойнікова Ю. Дикційний комплекс в церковному хорі: сучасні регентські підходи // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. №1 (вип. 33). С. 74–82.

83. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація одноголосних піснеспівів: комплексний підхід // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. №2. С. 104–109.

84. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.

85. Воскобойнікова Ю. Літургія у китайських тонах: культуротворчий експеримент регента Ніни Старостіної // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 116–126.

86. Воскобойнікова Ю. Принципи богослужбового співу Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ, Білорусь) // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 282–290.

87. Воскобойнікова Ю. Провідні церковно-хорові колективи Харківщини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 1 (вип. 34). С. 63–74.

88. Воскобойнікова Ю. Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. Харків, 2015. Вип. 51. С. 84–96.

89. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у системно-діяльнісному вимірі // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал*. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №42 (1). С. 76–80.

90. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі : монографія. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. 307 с.

91. Воскобойнікова Ю. Регентська репертуарна політика у сучасній церковно-хоровій практиці // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 22–28.

92. Воскобойнікова Ю. Творчий метод виконання православної духовної музики сербського регента Дівни Любóевич // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2015. №5. С. 92–97.

93. Воскобойнікова Ю. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. Харків : ХДАК, 2011. Вип. 35. С. 254–262.

94. Воскобойнікова Ю. Типологія регентської діяльності // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2016. №3. С. 107–112.

95. Воскобойнікова Ю. Типологія сучасної регентської освіти // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 25–30.

96. Воскобойнікова Ю. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (вип. 35). С. 169–177.

97. Воскобойнікова Ю. Типологія церковних хорових колективів // Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №45 (4) С. 68–75.

98. Воскобойнікова Ю. Функціональна структура церковного хору // Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2016. №46 (1) С. 178–184.

99. Выготский Л. Психология искусства. Москва, 1987. 344 с.

100. Выготский Л. Психология развития человека. Москва : Изд-во Смысл; Эксмо, 2005. 1136 с.

101. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви: В 2 т. Т. 1. : Сущность. Система. Сергиев Посад. : Московская Духовная Академия, 1998. 592 с.

102. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. В 2 т. Т. 2. : История. Сергиев Посад. : Московская Духовная Академия, 1998. 640 с.

103. Гарднер И. Хоровое церковное пение и театральность в его исполнении // О церковном пении: сб. ст. Москва: Ладья, 2001. С. 85–98.

104. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении: сб. ст.. Москва: Ладья, 2001. С. 148–150.

105. Генин В. Мода на духовную музыку? // Советская музыка. 1990. № 2. С. 62-63.

106. Герасимова-Персидская Н. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII-XVIII вв. // Труды

Отдела Древнерусской литературы. Текстология и поэтика русской литературы XI-XVII вв. Ленинград, 1978. С. 121–132.

107. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох: Исследование. Москва : Музыка, 1994. 128 с.

108. Герцман Е. Гимн у истоков Нового Завета. Москва : Музыка, 1996. 288 с.

109. Герцман Е. Музыка древней Греции и Рима. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 336 с.

110. Гоголь Н. Размышления о божественной Литургии. Москва: Паломник, 1990. 76 с.

111. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX XX веков. / Г. Головинский. Москва, 1981. 279 с.

112. Гречанинов А. Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости. Москва, 1900. №53. С. 10–13.

113. Григоров А. О духе церковного пения (по поводу статьи А. Гречанинова) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Москва, 2002. Т. 3. С. 436–443.

114. Григорьев П. О православном церковном пении. Оренбург, 1889. 26 с.

115. Григорьева А. Церковно-певческие традиции: параллели и пересечения // РМГ. 2005. №6. С. 7.

116. Грязнова Т. Духовная музыка и ее нравственно-эстетические функции: на материале русского православия: дис.... канд. философ. наук. Саранск, 1999. 141 с.

117. Гуляницкая Н. «Россия воспрями!» (Музыка С. Трубочева) // Музыкальная академия . Москва, 1999. № 3. С. 76–83.

118. Гуляницкая Н. О духовной музыке начала XX века: переложение, гармонизация, обработка древнего напева // Традиционные

жанры русской духовной музыки и современность. Москва, 2004. Вып. 2. С. 208–231.

119. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века.. Москва, 2002. 430 с.

120. Гуляницкая Н. Русская духовная музыка: панорамный обзор явлений XX века // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000-2001. Москва, 2002. С. 336–344.

121. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Москва, 1999. С. 117–150.

122. Гуревич П. Культура как объект социально-философского анализа // Вопросы философии. М.: «Наука», 1984. № 5. 48 с.

123. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.

124. Густова Л. Многоголосное пение имеет право на жизнь в Церкви. Церковное слово № 21 (139) с. 4–6.

125. Густова Л. Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции. Минск : Харвест, 2013. 224 с.

126. Дабаева И. Музыка современного церковного быта // Бытовая музыкальная культура: история и современность. Ростов-на-Дону, 1995. С. 77–80.

127. Давыдова Н. Церковно-певческое дело и его критическая рефлексия (1880-1916 гг.) URL: http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/30_9/ (доступ 18.11.2015)

128. Дановский В. Регентские съезды и русское регентство // Хоровое и регентское дело. 1912. № 9. С. 163–167.

129. Дацышен В. Христианство в Китае: история и современность. Москва, 2007. 240 с.
130. Дашунин А. О дирижировании // Делициевские чтения. Дирижерское исполнительство: проблемы, перспективы. Тамбов, 1997. 59 с.
131. Демченко А. Проблема духовности и русская культовая музыка начала XX века // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Тезисы докладов Всесоюзной конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С. 128–130.
132. Денисенко Ю. Знаменное пение как парадигма духовной культуры Древней Руси : Дисс. ... канд. культ. / Краснодар, 2009. 204 с.
133. Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. СПб, 1993. 164 с.
134. Джавахишвили И. Основные вопросы истории грузинской музыки. Тбилиси, 1990. 335 с.
135. Джерело мистецтв. Регентство (О. Тарасенко). URL: https://youtu.be/SXaceiT_Miw (доступ 16.05.2017)
136. Диакон Кураев А. Наследие Христа. Москва, 1997. 220 с.
137. Диакон Кураев А. Традиция, догмат, обряд. Москва, 1995. 416 с.
138. Дивна Любоевич и хор Мелоди: выпуск передачи «Тебе подобает песнь Богу» URL: <https://www.youtube.com/watch?t=79&v=WgL5XY3G50U>. (доступ 8.03.2015)
139. Дивну Любоевич порадовала белорусская публика. Информационный портал Белорусской православной Церкви. URL: http://sobor.by/videonews/Divnu_Lyuboevich_poradovala_belorusskaya_publica. (доступ 10.02.2015)

140. Докладная записка Г. Г. Карпова И. В. Сталину об открытии в г. Саратове богословско-пастырских курсов. URL: <http://rusoir.ru/03print/03print-02/03print-02-209/> (доступ 2.01.2016)

141. Дудин В. Музыка как любовь // Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine». 2013. №4 (109). С. 13.

142. Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры: дисс. ... канд. культурологии / Москва, 2010. 166 с.

143. Дьячье око. Web-Страница о знаменном распеве. URL: <http://www.oko.mrezha.ru/bukvar/index.html> (доступ 15.09.2015)

144. Евдокимова А. Церковное пение Сербии и России: аспекты музыкально-языковой общности // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 60–63.

145. Евин И. Искусство и синергетика. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 164 с.

146. Елисеева В. Обучение хормейстеров в дореволюционной России // Вопросы русской и советской хоровой культуры. Труды ГМПИ Гнесиных. Москва, 1975. Вып. 23. С. 42–66.

147. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург : Лань, 2010. 192 с.

148. Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва: Музыка, 1988. 80 с.

149. Ермакова Г. А. Музыказнание и культурология (на материале отечественной науки): автореф. дис.... докт. искусствоведения. / М.: Моск. Гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 1992. 42 с.

150. Ефимова И. Концепция жанра в древнерусском певческом искусстве (опыт истолкования) // Художественные жанры: история, теория, трактовка. Музыкальное искусство: Сб. науч. ст.. Красноярск, 1996. С. 160-171.
151. Ефремова М. Технология формирования звуковысотного слуха учащихся ДМШ : Дисс... канд. пед. наук. / Санкт-Петербург, 2013. 246 с.
152. Єрзаулова Г. Співоча культура в традиції східно-християнської цивілізації: автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Сімферополь, 2011. 20 с.
153. Живов В. Интерпретация хоровой музыки. Москва: Музыка, 1991. 261 с.
154. Живов В. Теория хорового исполнительства. М.:«Эдиториал УРСС», 1998. 192 с.
155. Жилин Д. Теория систем. М.: УРСС, 2004. С. 183.
156. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка культура человек : сб. науч. тр. Свердловск : Изд- во Урал. ун-та, 1988. С. 9–44.
157. Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты. : дис..... докт. искусствovedения : спец. 17.00.02 / Москва, 1999. С. 374.
158. Зверева С. «Духовная консерватория» (Об опыте создания высшего церковно-певческого училища) // Московская регентско-певческая семинария. Сб. мат. 1998-1999. Москва, 2000. С. 35-61.
159. Зверева С. О судьбах церковно-певческого наследия в советское время // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2006. С. 223–241.
160. Зеньковский В. В. Православие и культура. Берлин, 1923. 44 с.

161. Зеньковский В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. Москва: Издательство Свято-Владимирского Братства, 1993. 223 с.
162. Зиновьев В. Практическое руководство для начинающего учителя-регента. 2-е изд.. Москва: Юргенсон, 1909. 121 с.
163. Зиновьева Л. Вокальные задачи ауттакта в хоровом дирижировании. СПб.: Композитор, 2007. 152 с.
164. Зоц В. Духовная культура и православие. М., 1974. 40 с.
165. Иванов В. Глуховская школа по подготовке певчих для Придворной Певческой Капеллы // Русская хоровая культура. История. Традиции. Современные проблемы хорового искусства. СПб, 1995. С. 119–133.
166. Иванов В. Духовные основы церковного искусства // Журн. Моск. Патриархии. 1983. № 4. С. 13–17.
167. Игошев Л. Каким было русское церковное пение? // Московский журнал. М., 1996. №12. С. 32–33.
168. Извеков Н. Новые задачи православной церковной музыки в России // Хоровое и регентское дело. 1913, № 5–6. С. 80–85.
169. Издан сборник богослужебных песнопений, написанных в китайской певческой традиции. URL: <http://rublev.com/novosti/izdan-sbornik-bogosluzhebnykh-pesnopenii-napisannykh-v-kitaiskoi-pevcheskoi-traditsii>. (доступ 27.02.2015)
170. Иконникова Л. Интерпретаторская культура хорового дирижера. Минск: Изд. центр БГУ, 2005. 143 с.
171. Иоффе Е. Пути развития профессионального музыкального слуха : автореф. дисс... канд. искусствовед. / Москва, 1982. 22 с.
172. Кавалеров А. А. Цінність у соціокультурні[й трансформації]: монографія. Одеса: Астропринт, 2001. 224 с.

173. Каган М. Человеческая деятельность. М.: Политиздат, 1974. 328 с.
174. Каган М. Искусство в системе культуры // Советское искусствоведение. Москва, 1979. С. 249–252.
175. Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 416 с.
176. Казачков С. Дирижер хора артист и педагог. Казань, 1998. 308 с.
177. Калачева Л. Музыка как фактор духовного развития личности школьника // Музыка и время. М., 2007. № 3. С. 54–56.
178. Калийгода Е. Включение образцов богослужебного пения в структуру музыкального образования // Современное музыкальное и художественное образование: Опыт, проблемы, перспективы. Москва, 2006. 20 с.
179. Карасев А. Церковное пение. Руководство для организации церковных певческих хоров. Киев, 1887. 76 с.
180. Карасева М. Профессиональный музыкальный слух в контексте современной практической психологии // Музыкальная академия. 1999. №4. С. 172-185.
181. Карасева М. Сольфеджио психотехника развития современного профессионального слуха : дисс... докт. искусствоведения / Москва, 1999. 376 с.
182. Карпов Ю. Современная регентская практика: хормейстерский аспект : дисс. ... канд. иск. / Казань, 2006. 196 с.
183. Кафедральный собор святых новомучеников и исповедников Российских и святителя Николая в г. Мюнхене URL: http://www.sobor.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=87&Itemid=133&lang=ru (доступ 5.02.2016).
184. Келдыш Ю. История русской музыки: В 10 Т. Т.1. Древняя Русь XI – XVII вв. Исследование. Москва : Музыка, 1983. 384 с.

185. Ковалёв А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков: специфика жанра и организация цикла: дисс. ... канд. иск. / Москва, 2004. 295 с.
186. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 160 с.
187. Ковин Н. Курс теории хорового церковного пения в примерах и образцах. Москва, 1904. 110 с.
188. Ковин Н. Управление церковным хором. Москва, 2000. 66 с.
189. Колосов А. Против церковщины в хоровом пении. Москва, 1937. 82с.
190. Комаров В. Артистизм как феномен музыкального искусства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.02 / Оренбург, 2010. 22 с.
191. Компанейский Н. О стиле церковных песнопений // Российская музыкальная газета. Санкт-Петербург, 1901. № 37, 38, 39.
192. Компанейский Н. Обязанность консерватории по отношению к русской церковной музыке // Российская музыкальная газета. Санкт-Петербург, 1907. № 32. 33.
193. Кондратенко І. Творча діяльність Михайла Семеновича Литвиненка в контексті української хорової культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис... канд. мист. : спец. 26.00.01 / Київ, 2017. 271 с.
194. Корнышева И. Музыкальная эстетика православного богослужения : автореф. дисс.... канд. философ. наук : спец. 09.00.04 / Владимир, 2008. 26 с.
195. Коробка Т. С. Комунікаційний аспект хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України) : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. 19 с.

196. Королёва Т., Перелешина В. Регентское мастерство: Учебное пособие. Москва : Издательство ПСТГУ, 2008. 216 с.

197. Костина А. В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис.... докт. культурологии : спец. 24.00.01 / Москва, 2009. 40 с.

198. Костогорова М. Вокально-хоровое пение как форма духовно-нравственного воспитания личности // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. Чита : ЗабГУ, 2011. №2. С.154–157.

199. Котляревская Е. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис... канд. искусствоведения / Киев, 1996. 196 с.

200. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідницької роботи. Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 95 с.

201. Кошмина И. Русская духовная музыка. Программы и методические рекомендации. Учебное пособие: В 2-х кн. Москва : Владос, 2001. 2-я кн. 160 с.

202. Крадин Н. Харбин-русская Атлантида. Хабаровск : Издатель Хворов А., 2001. 352 с.

203. Красилин М., Рахманова М. Духовная музыка Отечества: музей или храм? // Музыкальная академия. Москва, 1993, № 3. С. 74–80.

204. Кузмин М. А. О церковном уставе и о церковном пении // Музыкальная академия. Москва, 1992. № 3. С. 37–44.

205. Кузнецов Ю. Акустические исследования звучания выдающихся хоровых коллективов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Выпуск 3. М., 2008 С. 104-156.

206. Культурология как наука: за и против (материалы обсуждения) // Вопросы культурологии. 2008. № 11. С. 3-31.
207. Кураев А. В. Взрослым о детской вере. 5. изд., доп. Ростов н/Д: Троиц. слово; М.: Паломникъ, 2003. (Тип. АО Мол. гвардия). 637, [2] с.: ил., портр.; 21 см. (Школьное богословие)
208. Куроедов В. Религия и церковь в Советском государстве. Москва, 1981. 263 с.
209. Кустовский Е. Дирижёрская техника на клиросе: пособие для начинающих регентов. Москва, 2003. 122 с.
210. Кустовский Е. Памятка поступающему на регентские курсы при храме Трёх Святителей на Кулишках. URL: <http://kliros.org/content/view/5/2> (доступ 15.07.2015)
211. Кустовский Е., Потёмкина Н. Пособие по изучению осмогласия современной Московской традиции. Предисловие. Москва, 1999. 59 с.
212. Кутузов Б. Экфонетика в богослужебном пении. О тысячелетней традиции богослужебного распевного чтения // Журнал Московской патриархии. 1999. №7. С.73-80.
213. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев, 1989. 136 с.
214. Лебедева А. Хоровая культура // История русской музыки. Т.3. Ч. 2.: XVIII век. Москва : Музыка, 1985. С. 111–131.
215. Левандо П. Г. А. Дмитриевский // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. Санкт-Петербург, 1993. С. 63–100.
216. Леонарди Е. Дикция и орфоэпия. Москва: Просвещение, 1967. 237с.
217. Леонов Э. Профессор А. В. Никольский создатель курса хоровой литературы в Московской консерватории. Москва, 1994. 13 с.
218. Леонтьев Д., Петровский А. Духовность. URL: <http://www.insai.ru/slovar/dukhovnost> (доступ 12.07.2015)

219. Леонтьева О. Л. Хорове мистецтво Дніпропетровщини в контексті української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 19 с.
220. Лесовиченко А. Система музикально-культурних канонів в європейській культурі: Автореф. дис.... докт. культурології : спец. 24.00.01 / Кемерово, 2004. 31 с.
221. Ливанова Т. Н. Роль церкви в історії російської музикальної культури // Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. 1. Москва, 1938. 359 с.
222. Лисицын М. Духовная музыка в 1907 году // Музыка и пение. Санкт-Петербург, 1908. № 3. С. 3.
223. Литургия Дивна Любоевич: Рождества Пресвятой Богородицы десятиный монастырь в Киеве. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DY3wh3u9_ks (доступ 23.11.2015)
224. Лобзакова Е. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX начала XX века: дисс.... канд. иск. / Ростов-на-Дону, 2007. 174 с.
225. Логинова Л. Н. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы : автореф. дисс.... докт. иск. / Москва, 1998. 43 с.
226. Лозовая И. Церковная культура благословенно консервативна // Музыкальная академия. Москва, 1997. №1. С. 21.
227. Лозовая И. Церковно-певческое искусство // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века. Кн. 15: XI–XV вв. Гл. 10. Институт философии РАН Москва: Ладомир, 1996. С. 267–299.
228. Лозовая И., Шевчук Е. Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000. С. 599–610.

229. Локшин Д. Н. М. Данилин выдающийся русский хоровой дирижер // Советская музыка. Москва, 1949. №9. С. 76–78.
230. Локшин Д. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. Москва : изд.-во АПН РСФСР, 1957. 296 с.
231. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Из ранних произведений. Москва, 1990. 280 с.
232. Лосский В. По образу и подобию. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Losskij/po-obrazu-i-podobiyu/9#sel=42:43,42:68
233. Лосский Н. Богословские основы церковного пения // В. Мартынов. История богослужебного пения. Учебное пособие. Москва : РИО Федеральных архивов, 1994. с. 240.
234. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств") СПб.: Академический проект, 2002. С.314-321.
235. Лотоцкий А. Духовное образование в России // Странник. 1904. №8. С. 150–169.
236. Лошков Ю. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII-XIX ст.: дис. ... доктора мист. : 26.00.01 / Харків, 2008. 379 с.
237. Лукианов В. Духовная качественность общественной молитвы // О церковном пении. Сб. мат. Москва : Ладья, 2001. С.85–91.
238. Макаренко А. Коллектив и воспитание личности. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1988. 261 с.
239. Малацай Л. Проблема церковности в богослужебном пении и духовной музыке на рубеже веков // Искусство на рубеже веков. Ростов-на-Дону, 1999. С. 229–232.
240. Малышева Т. Святители православной церкви о воздействии музыки на человека // Отечественная культура XX века и духовная музыка:

тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С.17–19.

241. Малько Н. Основы техники дирижирования. Ленинград-Москва : Музыка, 1965. С. 217.

242. Мансуров Н. Опыт планирования социального развития производственных коллективов. Москва, 1972. 206 с.

243. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2000. 104 с.

244. Мартынов В. История богослужебного пения. Учеб. пособие. Москва : Ред.-изд. отд. федерал, архивов, «Русские огни», «АНС», 1994. 237 с.

245. Мартынов, В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. Москва: Прогресс, 2000. 224 с.

246. Матвеев Н. Хоровое пение: учебное пособие по "Хороведению". Санкт-Петербург : Издательство Братства во имя св. благоверного князя Александра Невского, 1998. 281с.

247. Медушевский В. Вера в культуре и музыке // Отечественная культура XX века и духовная музыка: Тез. докл. всесоюз. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону, 1990. С. 9.

248. Медушевский В. Внемлите ангельскому пению. Минск, 2000. 269 с.

249. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. Москва, 2002. 64 с.

250. Медушевский В. Музыковедение: проблема духовности // Советская музыка. Москва, 1988, №5. С. 6–15.

251. Медушевский В. О сущности, многообразии и критериях оценки церковного пения // Христианство и мир: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Христианство-2000» Самара, 2001. С. 418–428.

252. Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 20–45.
253. Медынь Я. Методика преподавания дирижёрско-хоровых дисциплин. Москва, 1978. 135 с.
254. Мень А. Культура и духовное возрождение. Москва, 1992. С. 27–29.
255. Металлов В. Очерк истории православного пения в России. Москва: Свято-Троицкая Сергеева Лавра, 1995. 150 с.
256. Металлов В. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Кн. I. Москва, 2002. С. 99–196.
257. Металлов В. Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский. Москва, 1912. 341 с.
258. Мещерина Е. Духовно-эстетические основания музыкального искусства Средневековой Руси : дисс. ... докт. филос. наук. / Москва, 2001. 255 с.
259. Миллер С. Споры о современной христианской музыке: Мирской компромисс или фактор возрождения? Москва: Духовное возрождение, 2001. 224 с.
260. Мироносицкий П. Ясное и сокровенное в богослужбных песнопениях. Санкт-Петербург, 1913. 53 с.
261. Моргаевская А. Направления развития теории коллектива в отечественной педагогике. Санкт-Петербург : Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Вып. 69. 2008. С. 436–439.
262. Морозан В. Вклад русского церковного пения в мировую культуру // Владимирский сборник в честь празднования тысячелетия Крещения Руси. Монреаль, 1988. С. 119–121.

263. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство / Проблеми музичної інтерпретації: Зб. статей. Вип. 2. Київ, 1999. С. 4–14.
264. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис... докт. искусствоведения. Киев, 1994. 212 с.
265. Московская регентско-певческая семинария: о нас. URL: <http://www.seminaria.ru/institution/aboutus.htm>. (доступ 29.04.2015)
266. Мусаев Т. Духовно-певческая культура России на рубеже XIX-XX вв.: генезис и исторические трансформации : дисс. ... канд. культурологии. Москва, 2011. 178 с.
267. Мусин И. Техника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.
268. Мусин И. Я. О воспитании дирижера. Ленинград : Музыка, 1987. 247 с.
269. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
270. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
271. Нефедов Г. Принципы богослужебного пения и их воспитательное значение // Московская регентско-певческая семинария: Сб. мат. 1998-1999. Москва, 2000. С. 23–28.
272. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. Москва : Научная книга, 1995. 300 с.
273. Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков. Москва : «Языки русской культуры», 1998. 192 с.
274. Никольский А. Голос и слух хорового певца. Москва, 1998. 77 с.

275. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология. М.: СИН-ТЕГ, 2007. 668 с.
276. Овсянникова И. Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX начала XX вв. : дис.....канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Новосибирск, 1996. 165 с.
277. Овчинникова Т. Некоторые вопросы вокально-хоровой орфоэпии // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Новосибирск, 2014. №43. С. 74–79.
278. Огієнко Іларіон, митр. Візантійська культура й Україна // Україна: філософський спадок століть. Хроніка 2000. Київ, 2000. № 137–138. С.117–128
279. Олефир С. Музыкальное мышление и его специфика в дирижерско-хоровой деятельности : на материале вузов. педагогики : Дисс... канд. пед. наук. / Москва, 1995. 179 с.
280. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К.Ольхов Ленинград : Музыка, 1984. 160 с.
281. Осадча С. Православна співоча традиція як системологічний феномен у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2012. 36 с.
282. Оськина С. Основные свойства внутреннего музыкального слуха и принципы его совершенствования: автореф. дисс... канд. иск. / Москва, 1984. 22 с.
283. Паисов Ю. Возрождение духовной традиции // Советская музыка Москва, 1989. № 12. С. 32–38.
284. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Москва : Издательский дом «Композитор», 1999. С. 150–189.

285. Памяти Н. М. Данилина. Письма. Воспоминания. Документы / Ред. А. Наумов. Москва, 1986. 312 с.
286. Парийский Л. О церковном пении. URL: http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/penie/parijskij-o_tserkovnom_penii-aU.shtml. (доступ 28.01.2015)
287. Пенчук А. Очерк истории русского церковного пения // О церковном пении: сб. ст. Москва: Ладья, 2001. 542 с.
288. Перегудов Ф., Тарасенко Ф. Введение в системный анализ. М.: Высшая школа, 1989. 367 с.
289. Передерий О. Развитие тембрового слуха в формировании музыканта: дисс... канд. пед. наук. / Санкт-Петербург, 2003. 260 с.
290. Песнопения Божественной литургии элладской церкви (на церковнославянском языке) [Звукозапись] / Ансамбль древне-церковного пения «Сретение», рук. Игорь Сахно. Киев : «Центр православной книги», 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
291. Песнопения византийской традиции. «Воспойте и радуйтесь» [Звукозапись] / Детско-юношеский хор св. Иоанна Дамаскина собора Владимирской иконы Божией Матери Санкт-Петербурга, рук. Ирина Болдышева. Санкт-Петербург, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
292. Песнопения Древней церкви / ансамбль древне-церковного пения «Сретение», рук. Игорь Сахно. Киев. : II Всеукраинский фестиваль «Глас Печерский», 1999. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
293. Песнопения Рождества Христова. Из сокровищницы византийской церковной музыки [Звукозапись] / Братский хор ватопедского монастыря. Святая Афонская Обитель, Ватопед, 1996. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
294. Петрашкевич-Тихомирова О. Культурология как теория культуры: Учебное пособие для вузов. 2-е изд., испр., доп. Москва: Академический Проект, 2005. 272 с.

295. Петрушин В. Музыкальная психология. Москва, 1994. 303с.
296. Печенкин Г. Проблемы обучения детей церковному пению // VII Международные Рождественские образовательные чтения. Сб. докладов секции. Москва, 1999. С. 167–176.
297. Пигров К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
298. Плотникова Н. Многоголосные формы образцов древних распевов в русской духовной музыке XIX начала XX веков: Автореферат дис. . канд. искусствоведения. Москва, 1996. 20 с.
299. Плотникова Н. Молитвенные крылья музыки // Встреча. Москва, 2001. .№2. С. 19–21.
300. Поздняев Д. Православие в Китае (1900–1997). Москва : Изд. Свято-Владимирского братства, 1998. 277 с.
301. Пономарев Я. Психология творчества. Москва: Наука, 1976. 303 с.
302. Попова Е. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: дисс. ... канд.. иск. / Москва, 2011. 205 с.
303. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI-XIV вв. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование. М., 2003. 416 с.
304. Пояснительная записка: Академия православной музыки. Летняя школа. 2015. URL: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/_2015_.doc (доступ 15.08.2015)
305. Правдолюбов А.С. Жизненные правила регента-любителя. URL: <http://www.semiiaria.ru/chsinu/paprules.htm> (доступ 25.05.2015)
306. Православие в Китае: сборник материалов выставки / Благовещенская епархия РПЦ Благовещенск: Изд-во ОАО «Амурская ярмарка», 2013. 68 с.
307. Православный богослужебный сборник. Москва : Издание Московской Патриархии, 1991. 351с.

308. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. Факультет церковного пения. URL: <http://pstgu.ru/faculties/singing>. (доступ 27.04.2015)
309. Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России // Русская музыкальная газета. Приложение № 1. Санкт-Петербург, 1907. 39 с.
310. Преображенский А. Культовая музыка в России. Ленинград, 1924. 123 с.
311. Программы Синодального училища, 1897, 1910 // Московская Регентско-Певческая Семинария: сб. материалов. Москва : Святитель Киприан, 2000. С.189–244.
312. Протопопов В. Русское церковное пение. Опыт библиографического указателя от середины XVI века по 1917 год. Москва : Музыка, 2000. 144 с.
313. Протопопов С. О художественном элементе в православном церковном пении. Москва, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1901. 82 с.
314. Псалмодия. Песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций / Сост. И. Л. Сахно. Киев : Изд. Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2005. 314 с.
315. Психологический словарь / Под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. 2-ое изд., перераб. и доп. М.: Педагогика-Пресс, 2001. 440 с.
316. Птица К. Очерки по технике дирижирования. Москва-Ленинград, 1948. 158 с.
317. Птица К. Хоровое искусство основа музыкальной культуры // Советская музыка. Москва, 1979. № 7. С. 28–37.
318. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 221 с.

319. Пясковский И. Логика музыкального мышления. К.: Музична Україна, 1987. 180 с.
320. Разумовский Д. Богослужбное пение Православной греко-российской церкви: теория и практика. Москва, 1886. 172 с.
321. Разумовский Д. Патриаршие певчие дьяки и подьяки // Русская духовная музыка в документах и материалах Т. II. Кн. 1. Москва, 2002. С. 24–43.
322. Разумовский Д. Церковное пение в России. Москва, 1867. 380 с.
323. Расписание занятий: Академия православной музыки. Летняя школа. 2014. URL: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/doc/R2014_new.doc (доступ 12.02.2015)
324. Рахманова М. Духовная музыка // Музыкальная академия Москва, 1994. № 2. С. 51.
325. Рахманова М. Духовное пение в русском зарубежье // Искусство XX века: уходящая эпоха? : Сб. ст. Москва, 1997. Т. 2. С. 48–66.
326. Регентская школа Московской духовной академии: история. URL: <http://www.mpda.ru/regent/history>. (доступ 18.06.2015)
327. Регентские курсы Колобанова А. В. URL: <http://www.regentzagod.com>. (доступ 13.01.2015)
328. Редько И. Как устроен храм: акустика и место для хора. URL: <http://www.nsad.ru/articles/kak-ustroen-hram-akustika-i-mesto-dlya-hora> (доступ 10.02.2015)
329. Рижко В. Концепція як форма наукового знання. К.: Наукова думка, 1995. 211 с.
330. Родионов И. Теория систем и системный анализ: курс лекций для заочного отделения КГТУ/КГТИ, специальность: 351400 «Прикладная информатика в экономике». URL:

safronov.narod.ru/systems-analysis/lectures/rodionov/01.html (доступ 12.02.2015)

331. Рожок В. І. Музичне відлуння соборності. Міжнародна пасхальна ассамблея «Господи, Господи, силою Твоєю» // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2011. №1 (10). С. 3–16.

332. Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк. Москва, 1964. 190с.

333. Розин В. Культурология. Москва : Гардарики, 2003. 462 с.

334. Росебашвили К. К вопросу о традиции церк. пения в Грузии // Вопр. музыкознания. Тбилисси, 1973. С. 144–162.

335. Рубцов В. Проблема соотношения светского и духовного в современных образовательных моделях // Московская городская учительская семинария. Москва, 1997. С. 13–17.

336. Русская духовная семинария во Франции. URL: <https://ru.seminaria.fr/> (доступ 12.11.2016).

337. Рыжков В. О развитии музыкального слуха. URL: <http://www.21israel-music.com/Ryzhkov.htm>. (доступ 01.09.2015)

338. Савельева Г. В. Виконавські традиції Харківської хорової школи : автореф.дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 15 с.

339. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астр о принт, 2002. 244 с.

340. Сарычев Д. О церковном пении в Москве (20–30-е годы) // Московская регентско-певческая семинария. Сб. материалов. Москва, 2000. С. 271–276.

341. Сахно И. Византийское богослужбное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций : дис. ... канд. иск. :

17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харьков, 2013. 260 с.

342. Сахно И. Л. Идея протопсалта в православной певческой традиции // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 35. С. 313–320.

343. Сахно И. Л. О возрождении канонического (распевного) богослужебного пения в Харькове // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 24. С. 257–266.

344. Сахно И. Л. Практика и теория византийской богослужебно-певческой традиции // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Київ : Науковий світ, 2001. Вип. 7. С. 93–99.

345. Сахно И. Л. Традиция и обычай в богослужебном пении // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2009. Вип. 25. С. 176–186.

346. Сахно И. Осмысление самогласна и судьба подобна в отечественном богослужении // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 30–40.

347. Свиридова И. Русский духовный концерт. История и теория жанра: дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009. 288 с.

348. Сикур П. Церковное пение. Подготовка дирижеров и регентов к работе с хором. Москва: Русский Хронографъ, 2012. 496 с.

349. Скребков С. Спорный вопрос истории русской музыкальной культуры // Скребков С. Избранные статьи. М., 1980. С. 162-164.
350. Скребков С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века // Скребков С. Избранные статьи. М., 1980. С. 171-188.
351. Смирнов Никон, игум. О церковности богослужебного пения // Отчет о работе Съезда преподавателей церковного пения Духовных заведений и Регентских Школ русской Православной Церкви. Сергиев Посад, 1994. С. 6–15.
352. Смирнова С. Творческий коллектив: понятие, классификация, структура // Мир науки, культуры, образования. —Горно-Алтайск, 2014. Вып. 4 (47). С. 218–221.
353. Смоленский С. О Регентском училище в г. Санкт-Петербурге // Хоровое и регентское дело. Санкт-Петербург, 1909. № 2. С. 35.
354. Смоленский С. В. О русском церковном пении // Отд. Оттиск из газеты Церковные ведомости. Санкт-Петербург, 1893. №9. 2 с.
355. Соколов В. Работа с хором. Москва : Музыка, 1983. 192 с.
356. Соловьев Д. Необходимые разъяснения по поводу программы церковного пения в духовных семинариях // Церковные ведомости Санкт-Петербург, 1890. № 10. С. 87–89.
357. Соловьев Д. Азбука хорового пения с практическими упражнениями и краткой хрестоматией. Санкт-Петербург : изд. книжного магазина П.В. Луковникова, 1886. 120 с.
358. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов: Пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. 543 с.
359. Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва : Совет, композитор, 1970. 200 с.

360. Список участников: Академия православной музыки. Летняя школа. 2015. URL: http://school.orthodoxfestival.ru/upload-files/____2015.doc (доступ 23.08.2015)
361. Старчеус М. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : дисс... док.пед. наук. / Москва, 2005. 433 с.
362. Страхов А. Мысли о церковном пении: По поводу предложения от Общества любителей церковного пения перелагать обиходные напевы для пения хором // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т.3. Москва, 2002. С. 328–340.
363. Субботин А. О природе духовности // Отечественная культура XX века и духовная музыка: тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 1990. С. 24–26.
364. Сухина И. Г. К вопросу об аксиологии культуры: культура и ее модальности в системе ценностного отношения человека к действительности (философско-антропологический ракурс проблемы) // *Juvenis scientia*. 2016. №2. С.75-79.
365. Тараканов С. Хоровое пение мальчиков в России: традиции и современность. автореф. дисс.... канд. иск. / Ростов-на-Дону, 1995. 23 с.
366. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва : Изд.-во АПН РСФСР, 1985. 335 с.
367. Тихонова И. Хоровое сольфеджио к проблеме воспитания музыкального слуха хоровых дирижеров : дисс... канд. иск. / Ленинград, 1978. 164 с.
368. Трёхсвятительский храм в Париже. URL: <http://trois-saints-docteurs.fr/> (доступ 15.12.2016)
369. Троицкая С. Харбинская епархия, её храмы и духовенство. К 80-летию со дня учреждения Харбинско-Маньчжурской епархии 11/24

марта 1922 г. - 11/24 марта 2002 г. 2-е изд., испр. и доп. Брисбен, Австралия: Жемчужина, 2005. 112 с.

370. Уманский Л. Личность. Организаторская деятельность. Коллектив. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2001. 208 с.

371. Урванцева О. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков: автореф. дисс. ...докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Магнитогорск, 2011. 37 с.

372. Успенский В. О дирижерско-хоровом факультете Санкт-Петербургской консерватории // Деятели хорового искусства Санкт-Петербургской консерватории. Санкт-Петербург, 1993. С. 3–12.

373. Успенский Н. Доклад на Православно-Протестантской конференции в Ярвенпяя, Финляндия 25 мая 1959 г. URL: http://www.golubinski.ru/ecclesia/uspensky_sobornost.htm. (доступ 22.03.2015)

374. Ухтомский А. О церковном пении. Санкт-Петербург, 1910. 120 с.

375. Федосова Э. Проблема духовности. История. Теория. Эстетика // Музыкальное искусство и религия. Москва, 1994. С. 160–173.

376. Философский словарь // Духовность. URL: <http://slovari-online.ru/word/философский-словарь/духовность.htm> (доступ 14.02.2015)

377. Фуга. В чем наше горе // Хоровое и регентское дело. 1916. № 1. С. 4–9.

378. Хватова С. Православная певческая традиция на рубеже XX-XXI в.в. : дис..... докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Ростов-на-Дону, 2011. 423 с.

379. Холл А. Опыт методологии для системотехники. М.: Сов. радио, 1975. 488 с.

380. Холопова В. Музыка как вид искусства. Московская консерватория, Лань, 2000. 320 с.

381. Цовьянова И. Ассоциативный подход в процессе обучения дирижированию: дис... канд. педагогических наук. Москва, 2009. 187 с.
382. Цуканова Н. Русская духовная певческая культура: философско-культурологические аспекты: дис.... канд. фил. наук / Белгород, 2007. 199 с.
383. Чесноков П. «Имеющие уши слышати да слышат» // Хоровое и регентское дело. 1910, № 12. С. 302–305.
384. Чесноков П. Хор и управление им. Москва, 1961. 240 с.
385. Чудинова И. Сакральное и мирское в церковно-музыкальной культуре Петербурга XVIII века // Россия – Европа: контексты музыкальных культур. Сб. научных трудов. СПб, 1994. С. 23–42.
386. Шабалина А. Русская духовная музыка в свете теории социокультурной динамики Пителима Сорокина : Дис. канд. культурологических наук : 24.00.01 / Краснодар, 2006. 177 с.
387. Шарипова А. Сущность русского хорового пения как духовного феномена культуры: автореф.... дис. канд. философ. наук / Казань: КГУКИ, 2010. 18 с.
388. Шатова І. О. Сильові основи одеської хорової школи : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
389. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
390. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (іст.-метод. аспекти) : моногр. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. К., 2011. 624 с.
391. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : моногр. К. : Генеза, 2005. 592 с.

392. Шиманский Г. Наставление церковным певцам. URL: <http://ikliros.com/content/germogen-shimanskii-nastavlenie-tserkovnym-pevtsam>. (доступ 10.01.2015)
393. Щербинина С. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов // Педагогическое образование в России. Екатеринбург, 2013. №1. С.163–167.
394. Юдин Э. Системный подход и принцип деятельности. Москва : Наука, 1978. 390 с.
395. Anastos M. Aspects of the Mind of Byzantium: Political Theory, Theology, and Ecclesiastical Relations with See of Rome. L, 2001. 342 p.
396. Blaukopf K. Musiksoziologie. Arthur Niggli, 1972. 144 p.
397. Chkheidze T. Compositional Peculiarities of the Georgian Christian Liturgy // Bull. of the Georgian Academy of Sciences. Tbilisi, 1997. Vol. 155. N 3. P. 487–490.
398. Choeur Orthodoxe Bulgare Saint Jean de Rila. URL: <http://koitchoatanassov.unblog.fr/cv-koitcho-atanassov/> (доступ 2.12.2016).
399. Downey M. Theory and Practice of Education. London, 1975. 216 p.
400. Haussig H.-W. Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart. : [o. A.], 1950. 497 s.
401. Haydon G. Introduction to Musicology // Charel Hill: The University of North Carolina Press. Cop. 1941. XIII, 329 p.
402. Husmann H. Einfuehrung in die Musikwissenschaft. Heidelberg: Qulle und Meyer, 1958. S. 268.
403. Lewin K. Vorsatz, Wille und Bedürfnis. Psychol, 1926. S. 294–385.
404. Matsushima M. A short history of Japanese Orthodox Church music. St. Nikolai's mission and congregational singing // Creating Liturgically: Hymnography and Music Proceedings of the Sixth International

Conference on Orthodox Church Music University of Joensuu, Finland. 6-14 June 2015. P. 241–248.

405. Moser H. Musikwissenschaft // Moser H. Musiklexikon. Vierte, stark erweiterte Auflage. Bd. 2.— Hamburg: Sikorski, 1955. S. 845–849.

406. Paprocki H. Teologia muzyki sakralnej. URL: <http://www.old.cerkiew.pl/prawoslawie/text.php?id=207> (доступ 30.12.2014)

407. Wiora W. Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing: Schneider, 1972. S. 480.

408. Θεωρητική καί πρακτική ἑκκλησιαστική μουσική / Παρά τοῦ ἑκδότου Π. Π. Μαργαρίτου, Χ. Δροβιανίτου. Κωνσταντινούπολης. : [χ. ε.], 1851. 140 σ.

409. Κουπιώρη Π. Περί τοῦ ρύθμου ἔν τῃ ὑμνογραφίᾳ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ἀθήναι. : [χ. ε.], 1878. 22 σ.

410. Μαργαζιώτης Ἰ. Δ. Μελωδικοί Ἀσκήσεις βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀθήναι. : [χ. ε.], 1968. 47σ.

411. Бингулац П. Стеван Мокрањац и црквена музика // Зб. радова о Ст. Мокрањцу. Београд, 1971. С. 13–38.

412. Пено В. Сличности међу гласовима српског осмогласног појања // Зб. Матице српске за сценске уметности и музику. Нови Сад, 1998. Број 22/23. С. 67-79.

413. Петровић Д. Традиционално српско народно црквено појање у XX веку // Црква: Календар Српске правосл. патријаршије, 2000. Београд, 1999. С. 104–110.

414. Петровић Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи Д. Петровић // Српска музика кроз векове. Београд : Галерија САНУ, 1973. Књ. 22. С. 251–274.

415. Петровић Д. Српско црквено појање Св. Литургија: Зап. по певању хришћана и муслимана у околини Скопља и на Косову (1910) // Вардарски зб. Београд, 1999. С. 231–248;

416. Стефановић Д. Песме у част св. Саве у хиландарским музичким рукописима и у нотним издањима Ст. Мокрањца, Ст. Ластавице и Б. Цвејића // Св. Сава: Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175-1975. Београд, 1977. С. 373–380;

417. Стефановић Д. Прилог анализи «Мокрањчевог» Осмогласника // Зб. радова о Ст. Мокрањцу. Београд, 1971. С. 5–11.

418. Стефановић Д. Феномен усмене традиције у преношењу православног литургијског појања // Зб. Матице српске за сценске уметности и музику. Нови Сад, 1992. Број 10–11. С. 13–16.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача

Монографія

1. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі : монографія / Ю. Воскобойнікова. – Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2016. – 307 с.

Статті в наукових фахових виданнях України:

2. Воскобойнікова Ю. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2011. Вип. 35. С. 254–262.*
3. Воскобойнікова Ю. Принципи богослужбового співу Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ, Білорусь) // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 282–290.*
4. Воскобойнікова Ю. Дикційний комплекс в церковному хорі: сучасні регентські підходи // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. №1 (вип. 33). С. 74–82.*
5. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у системно-діяльнісному вимірі // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №42 (1). С. 76–80.*
6. Воскобойнікова Ю. Типологія церковних хорових колективів // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2015. №45 (4) С. 68–75.*
7. Воскобойнікова Ю. Функціональна структура церковного хору // *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал. Херсон: Грінь Д. С., 2016. №46 (1) С. 178–184.*

8. Воскобойникова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.
9. Воскобойникова Ю. Літургія у китайських тонах: культуротворчий експеримент регента Ніни Старостіної // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 116–126.

Статті в періодичних виданнях інших держав

та наукових фахових виданнях України,

які входять до міжнародних наукометричних баз даних:

10. Воскобойникова Ю. Летняя школа Академии православной музыки – культурный феномен в современном регентском образовании // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 20 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 161–167.
11. Воскобойникова Ю. Национально-культурные особенности современного церковного пения православной традиции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 7 (69) С. 37–41.
12. Воскобойникова Ю. О хоровом творчестве монахини Иулиании (Денисовой) в контексте современной церковно-певческой культуры // Весці БДАМ : навукова-тэарэтычны часопіс. Мінск : БДАМ, 2013. № 22. С. 99–106.
13. Воскобойникова Ю. Регентское образование переквалификационного типа: опыт Харьковской духовной семинарии // Наука. Искусство. Культура. Белгород: Издательско-полиграфический комплекс БГИИК, 2016. Вып. 2 (10). С. 120–131.

14. Воскобойнікова Ю. Використання групових тренінгів у підготовці майбутніх диригентів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2011. № 10. С. 143–147.
15. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація одноголосних піснеспівів: комплексний підхід // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. №2. С. 104–109.
16. Воскобойнікова Ю. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (вип. 35). С. 169–177.
17. Воскобойнікова Ю. Провідні церковно-хорові колективи Харківщини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 1 (вип. 34). С. 63–74.
18. Воскобойнікова Ю. Регентська репертуарна політика у сучасній церковно-хоровій практиці // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 22–28.
19. Воскобойнікова Ю. Творчий метод виконання православної духовної музики сербського регента Дівни Любóевич // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2015. №5. С. 92–97.
20. Воскобойнікова Ю. Типологія регентської діяльності // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство

: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №3. С. 107–112.

21. Воскобойнікова Ю. Типологія сучасної регентської освіти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. №1. С. 25–30.

Стаття в іншому науковому виданні:

22. Воскобойнікова Ю. Психоакустика обертонального слуху в регентській діяльності // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 51. С. 84–96.

Матеріали та тези доповідей конференцій:

23. Воскобойнікова Ю. Методи дикційної роботи з хором в умовах храмової акустики // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 23-24 листоп. 2017 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 318–320.
24. Воскобойнікова Ю. Проблеми міждисциплінарної комунікації у фаховій підготовці диригентів // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2010. С. 132–134.
25. Воскобойнікова Ю. Система регентської богослужбової комунікації // Актуальні питання богослов'я та історії Церкви : матеріали I міжнар. наук.-практ. конф., 5 жовт. 2017 р. / ХДС. Харків : ХДС. С. 214–217.
26. Воскобойнікова Ю. Творча діяльність та ідеаціональна соборність як фактори системоутворення в церковному хорі // Матеріали науково-практичної конференції до 25-річчя Харківського Архієрейського Собору 1992 року, 27 квітня 2017 р., м. Харків. Харків : Майдан, 2017. С. 151–154.

27. Воскобойнікова Ю. Гласовые песнопения как репертуарная основа освоения дирижёрского синтаксиса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2013 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2013. С. 114–115.
28. Воскобойнікова Ю. Класифікаційні ознаки в типологізації церковних хорів // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 26-27 листоп. 2015 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2015. С. 235–237.
29. Воскобойнікова Ю. Комунікаційні тренінги в системі підготовки хороших диригентів // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. конф. мол. учених, 19-20 квіт. 2012 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. С. 123–124.
30. Воскобойнікова Ю. Культуротворча діяльність регента Ніни Старостіної у контексті православної хорової культури Китаю // Особистість митця в культурі // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (20-22 квітня 2016 р.), ХНТУ / за ред. Білик А. А. Херсон: ФОП Грінь Д.С., 2016. С. 70–72.
31. Воскобойнікова Ю. Методологія дослідження сучасної регентської діяльності православної традиції // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24-25 квітня 2014 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2014. С. 76–77.
32. Воскобойнікова Ю. Регентський слух: обертональний вимір // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квітня 2015 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2015.– С. 59–60.
33. Воскобойнікова Ю. Синергія хорового творчества как фактор сохранения национальной духовности // Традиції і сучасні стан

- культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках. Ч. 1 : / уклад. Н. С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2014. С. 349–354.
34. Воскобойнікова Ю. Творческая синергия хорового коллектива: постановка проблемы // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22-23 лист. 2012 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. С. 302–303.
35. Воскобойнікова Ю. Фактори формування національно-культурних типів православного церковного співу // Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 24-25 листоп. 2016 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. С. 242–244.
36. Воскобойнікова Ю. Функціональні ролі півчих в структурі церковного хору // Культурология та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21-22 квітня 2016 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. С. 99–101.

Додаток Б**Регенти та півчі іноземних церковних колективів, які взяли участь у опитуванні**

1. Adamovic Nicola, Serbia, Prizren
2. Blyndu Natalia, Moldova, Chisinau
3. Bogic Milosz, Poland, Bialystok
4. Caro Igor, Serbia
5. Divna Luboyevich, Serbia
6. Felix Sokol, Germany
7. Greshnyayeva Olga, Slovakia
8. Ilina Ekaterina, Germany, Augsburg
9. Jagodic Rade, Serbia
10. Japundzic Slobodan, Serbia
11. Karadimou Theodora, Greece
12. Kazarina Ksenia, Honkong
13. Kharlamova Nadezhda, Latvia, Daugavpils
14. Kourachanis-Klouvatos Georgios, Greece
15. Marcetic Ana, Serbia
16. Marjanovic Cedomir, Serbia
17. Marusic Kosta, Serbia
18. Mashin Vadim, Lithuania, Vilnius
19. Mashina Irina, Lithuania, Vilnius
20. Mashina Margarita, Lithuania, Vilnius
21. Nemkova Anastasia, China, Pekin
22. Nikola Popmihaylov, Serbia, Belgrad
23. Nina Starostina, China
24. Nun Iuliania (Denisova), Belarus, Minsk
25. Ochoa Romero Alejandro Alberto, Mexico
26. Radu Ioana, Serbia
27. Sergey Chebotar, USA, Cleveland

28. Shcherba Tatiana, Austria, Vienna
29. Sleiman Reina, Lebanon
30. Sleiman Carla, Lebanon
31. Stanojevic Jelena, Serbia
32. Tarca Anna, Italy
33. Veljokovic Mirjana, Serbia
34. Viktorova Marina, Estonia, Tallinn
35. Vilarret Goran (hierodeacon Roman), Montenegro, monastery
Ostrog
36. Zinchenko Vyacheslav, Hungary, Budapest
37. Zreibe Fidel, Lebanon

Додаток В.

Церковно-хорові колективи, які були обстежені під час проведення дослідження

1. Архієрейський квартет храму Преображення Господнього на Свірі
2. Дитячий кліросного хор (Москва)
3. Чоловічий хор «Джерело» (Мінськ)
4. Нижній клирос Свято-Усікновенського храму (Харків)
5. Святковий хор Сергієвої приморській пустелі
6. Парафіяльний хор Свято-Георгіївського храму (Алчевськ)
7. Хор Храму свв. апп. Петра і Павла (Лодейне поле)
8. Хор Благовіщенського кафедрального собору (Харків)
9. Хор Хрестовоздвиженського храму (Ізюм)
10. Хор Миколаївського Патріаршого собору (Нью-Йорк)
11. Хор Нікольського храму (Київ)
12. Хор Покровського храму (Київ)
13. Хор Свято-Іллінського храму (Харків)
14. Хор Свято-Миколаївського собору (Білосток, Польща)
15. Хор Свято-Ніколо-Ігнатіївського храму (Омськ)
16. Хор Свято-Петро-Павлівського собору (Мінськ)
17. Хор Свято-Покровського чоловічого монастиря (Харків)
18. Хор Свято-Троїцького храму (Сухолужжя)
19. Хор Супрасльської лаври (Супрасль, Польща)
20. Хор Харківської духовної семінарії (Харків)
21. Хор храм Трьох Святителів (Харків)
22. Хор храму на честь ікони Казанської Божої Матері (Затобольськ)
23. Хор храму Спаса Нерукотворного (Коларово)
24. Хор храму 2000-річчя Різдва Христового (Харків)
25. Хор храму архангела Гавриїла (Харків)
26. Хор храму Архангела Михайла (с. Новеньке)
27. Хор храму Архистратига Михаїла (Верхня Ореанда)
28. Хор храму Бориса і Гліба (Самара)
29. Хор храму на честь ікони Божої Матері «Казанська» (Маріїнський Посад)
30. Хор храму Воскресіння Христового (Шереметьєво)
31. Хор храму Всіх Святих (Єкатеринбург)
32. Хор храму ікони Божої Матері «Всіх скорботних Радість» (Гомель)

33. Хор храму Іоанна Кронштадського (Гамбург, Німеччина)
34. Хор храму Іоанна Предтечі (Жидачів)
35. Хор храму Казанської ікони Божої Матері (Пучково)
36. Хор храму Казанської ікони Божої Матері (Чигирин)
37. Хор храму Мінської ікони Божої Матері Свято-Георгіївського приходу (Мінськ)
38. Хор храму Первомученика і архідиякона Стефана (Луганськ)
39. Хор храму Петра і Февронії (Плюсів)
40. Хор храму Покрова Пресвятої Богородиці (Нова Астрахань)
41. Хор храму приходу в Казанській іюкни Божої Матері (Аліканте, Іспанія)
42. Хор храму Різдва Іоанна Предтечі (Харків)
43. Хор храму Різдва Пресвятої Богородиці (Добрянка)
44. Хор храму Різдва Христового на Березняках (Київ)
45. Хор храму св. вмч. Георгія Побідоносця (Бохум, Німеччина)
46. Хор храму св.Олександра Невського (Костопіль)
47. Хор храму св.апп.Петра і Павла (Світлогорськ)
48. Хор храму свт. Миколая (Хотин)
49. Хор храму свт.Миколая (Задонск)
50. Хор храму свщмч. Олександра, архієпископа Харківського (Харків)
51. Хор храму святителя Спиридона Триміфунтського (Харків)
52. Хор храму Святої Блаженної Ксенії Петербурзької (Луганськ)
53. Хор храму-каплиці Арх.Міхаїла (Пенза)
54. Хор храму святих праведних Симеона і Анни пророчиці (Москва)
55. Святковий хор Софіївського храму (Харків)
56. Святковий хор Свято-Єлисаветинського монастиря (Мінськ)
57. Сестринський хор Свято-Єлисаветинського монастиря (Мінськ)
58. Братський хор Свято-Єлисаветинського монастиря (Мінськ)
59. Сербський візантійський хор «Мойсей Петрович» (Белград).
60. Хор храму Успіння Пресвятої Б о городиці (Крагуєвац)

Додаток Г.

Мон. Іуліанія (Денисова) «Во Царствии Твоём»

Во Царствии Твоём

На тему Рахманинова

И. Денисова

Подвижно

С А

Во Цар - стви - и Тво - ём по - мя - ні нас,

Т Б

4

Гó - спо - ди, ег - да при - й - де - ши во Цар - стви - и Тво -

8

ём. Бла - же - ни ні - щи - и дú - хом, я - ко тех есть

13

Цар - ство Не - бес - но - е. Бла - же - ни пла - чу - щи - и,

17

я - ко ті - и у - те - шат - ся. Бла - же - ни

20

крот - ци - и, я - ко тѣ - и на - слѣ - дят зѣм - -

23

лю. Бла - же - ни а́л - чу - щи - и и жажд - ду - щи - и прав - ды,

27

я - ко тѣ - и на - сы - тят - ся. Бла - же - ни

30

ми - лос - ти - ви - и, я - ко тѣ - и по - ми - ло - ва - ни

33

бу - - дут. Бла - же - ни чѣс - ти - и сѣрд - цем, я - ко

37

ти - и Бо - га у - зрят. *mf* Бла - же - ни ми - ро - твор - цы,

41

я - ко ти - и сы - но - ве Бо - жи - и на - ре - кут

45

ся. Бла - же - ни из - гна - ни прав - ды ра - ди, я - ко тех есть

49

Цар - ство Не - бе - сно - е. *fp* Бла - же - ни е - стё, ег - *cresc.*

53

да по - но - сят вам, и из - же - нут, и ре -

56

кўт всяк зол гла - гóл на вы лжý - ще ме - не

59

ра - ди. Ра - дуй - те - ся и ве - се - ли - те - ся,

63

я - ко мзда ва - ша мно - га на не - бе - сех.
не - бе - сех.
не - бе - сех.

67

Сла - ва От - цу и Сы - ну, и Свя - то - му Ду -

71

ху, и ны - не и при - сно, и во ве - ки ве - ков. А - минь.

Додаток Д.

Фрагменти Китайської Літургії Н. Старостіної

Первый антифон

Ди и чанхэсун

Во - дэ лин - хунь, цин сян Шан - Ди цзань - сун,

во - дэ у - нэй, цин сян Шан - Ди цзань - сун.

цин сян Шан - Чжу цзань - сун,

Во - дэ лин - хунь,

цин ни бу - яо ван - ци Тха - дэ энъ - чхун.

第一唱合颂

Diyi changhesong

吁嗟吾__魂， 稱謝主__恩！ 心歌腹詠， __顯揚聖名。
 Xu jie wu hun, cheng xie Zhu__ en! Xin ge fu yong, __ xian yang sheng ming.

吁嗟吾__魂， 盍不感__主？ 恩澤綿綿， 嘉惠無__數。
 Xu jie wu__ hun, he bu gan__ Zhu? En ze mian mian, jia hui wu__ shu.

赦爾諸罪， 蘇爾__疾苦。 救爾__於死， 冠以仁恕。
 She er zhu zui, su er__ ji ku. Jiu er__ yu si, __ guan yi ren shu.

心願飫足， 無美不俱。 __ 反老回__童， 如鷹更羽。 __
 Xin yuan yu zu, wu mei bu ju. __ Fan lao hui__ tong, ru ying geng yu. __

可則惟主， 慈惠和藹。 __ 緩於譴__責， 富於仁__愛。
 Ke ze wei Zhu, ci hui he' ai. __ Huan yu qian__ ze, fu yu ren__ ai.

吁嗟吾__魂， 稱謝主__恩！ 心歌腹詠， __顯揚聖名。
 Xu jie wu__ hun, cheng xie Zhu__ en! Xin ge fu yong, __ xian yang sheng ming.

Великая ектения

Цю Чжу лянъминь

Цю Чжу лянъ - минь, цю Чжу лянъ - минь,

цю Чжу лянъ - минь, цю Чжу лянъ - минь, цю Чжу лянъ - минь,

цю Чжу лянъ - минь, цю Чжу лянъ - минь, цю Чжу лянъ - минь, Чжу, цзво тхо юй Ни. А - мэнъ.

Херувимская песнь

Гэлубинь чжи гэ

Во - мэнь шэнь - ми - дэ дай - бяо - чжэ

гэ - лу - бинь, сяи ши юй шэн - мин - дэ Сань Вэй и

тхи. юн чхан сань - шэн - цзань.

Сянь - цзай жан во - мэнь фан - ся

赫儒文之歌

Heruwen zhi ge

我 們 奧 妙 地 代 表 著 赫 儒 文，
 Wo - men shen - miao - de dai - biao - zhu he - ru - wen.

5
 向 施 予 生 命 的 聖 三 一 詠 唱 三 聖 讚，
 Xiang shi yu sheng - ming - de sheng San Yi, yong - chang San sheng - zan.

8
 三 聖 讚， 現 在 讓 我 們 放 下 今 生 的 所
 san-sheng-zan. Xian - zai rang wo - men fang - xia jin sheng - de suo -

11
 有 掛 慮。 阿 們。 如 此， 我 們
 you gua - lu. A - men. Ru - ci, wo - men

14
 將 迎 接 萬 有 的 君 王， 無 形 可 見 地 為 諸 品
 jiang ying-jie wan - you - de Jun Wang, wu - xing ke - jian - de wei - zhu - pin -

17
 天 使 所 扈 衛 者。 阿 利 魯 伊 亞， 阿 利 魯 伊 亞，
 tian - shi suo hu - wei - zhe. A - li - lu - yi - ya, a - li - lu - yi - ya,

20
 阿 利 魯 伊 亞。
 a - li - lu - yi - ya.

Единородный Сыне

Душэн Цзы

Жун - жо гуй юй Фу цзи Цзы цзи Шэн Лин,

цхун цзинь жи дао юн юань, ши - ши у - цзинь. А - мэнь.

Ду - шэн Цзы цзи Шан - Ди - дэ Шэн Янь,

юн шэн бу со - чжэ, вэй - лэ во - мэнь-дэ цзю - энь,

Ни ёу Шэн - цзе Дань Шэнь Нюй,

獨生子

Dusheng Zi

榮— 耀 歸 於 父 及 子 及 聖 靈， 自— 今 至 永 遠， 及 於 萬 世。 阿— 們。
 Rong - yao gui-yu Fu ji Zi ji Sheng Ling, zi— jin zhi yong-yuan, ji yu wan shi .A—men.

3
 獨— 生 子 及 上 帝 聖 言， 永— 生 不 朽 者， 為 了 我 們 的 救— 恩，
 Du - sheng Zi ji Shang-Di Sheng Yan,— yong-sheng bu xiu - zhe, wei-le wo-men-de jiu - en,

5
 你— 由 聖 潔 誕 神 女， 永— 貞 瑪 利 亞 取— 肉 軀，
 Ni— you Sheng-jie Dan Shen Nv,— yong - zhen Ma - li - ya qu— rou qu,

7
 無— 改— 易 而 成— 為 人； 上— 帝 基 督， 你 被 釘 十— 字 架，
 9 wu— gai— yi er - cheng wei Ren. Shang - Di Ji - du, Ni bei ding shi - zi - jia,

11
 以 死— 亡 踐 滅 了 死— 亡； 你— 是 聖 三 之 一 位，
 yi si - wang jian - mie - le si - wang; Ni— shi Sheng San zhi yi Wei,

與— 父 及 聖 靈 同 受 榮— 耀； 求— 你 拯 救— 我— 們。
 13 yu— Fu ji Sheng Ling tong shou rong - yao; qiu— Ni zheng - jiu— wo - men.

求— 主 憐— 憫。 求— 主 憐— 憫。 主， 交 託 於 你。 —
 Qiu— Zhu lian - min. Qiu— Zhu lian - min. Zhu, jiao - tuo yu Ni. —

Милость мира

Чжэ ши пхин ань дэ цзюань ай

Чжэ ши пхин ань дэ цзюань ай, чжэ ши цзань - сун - дэ цзи сянь.

Е юй ни - дэ синь - лин тхун - цай. Во - мэньи цзюй синь сяи Чжу.

Цзин - бай Фу, Цзы цзи Шэн Лин,

син - тхи вэй и, бу кхэ фэнь - ли - дэ Шэн Сань,

這是平安的眷愛

Zhe shi ping'ande juan'ai

這是平安的眷愛，—— 這是讚頌的祭獻。——
 Zhe ping-an - de juan - ai, —— zhe-shi zan - song - de ji - xian. ——

3 也與你的心靈同在。—— 我們已舉心向主。——
 Ye yu ni - de xin - ling tong - zai. —— Wo - men yi ju - xin xiang Zhu. ——

5 敬拜父，—— 子—— 及—— 聖—— 靈，—— 性—— 體—— 唯—— 一，
 Jing-bai Fu, —— Zi —— ji —— Sheng - Ling, —— xing - ti —— wei - yi,

7 不可分離的聖—— 三，—— 是—— 理—— 所—— 當—— 然—— 的。
 bu - ke fen - li - de Sheng —— San, —— shi —— li - suo - dang - ran - de.

9 聖—— 哉，—— 聖—— 哉，—— 聖—— 哉，—— 主—— 薩—— 瓦—— 沃—— 弗，——
 Sheng - zai, sheng - zai, sheng - zai —— Zhu —— Sa - wa - wo - fu, ——

11 你—— 的—— 榮—— 耀—— 充—— 滿—— 天—— 地。—— 和—— 散—— 那—— 於—— 至—— 高—— 之—— 天。——
 Ni - de rong - yao —— chong - man —— tian - di, —— he - san - na yu zhi gao - zhi tian, ——

14 因—— 主—— 名—— 而—— 來—— 者，—— 當—— 受—— 讚—— 頌，——
 yin Zhu - ming —— er —— Lai - zhe, —— dang shou zan - song, ——

16 和—— 散—— 那—— 於—— 至—— 高—— 之—— 天。—— 阿—— 們。—— 阿—— 們。——
 he - san - na yu zhi gao - zhi tian. —— A - men. —— A - men. ——

Видехом Свет истинный

Вомэнь мудулэ чжэнь Гуан

Во - мэнь му - ду - лэ чжэнь Гуан, во - мэнь лин-шоу-лэ шу Тхянь чжи Лин,

во - мэнь сюнь - хо - лэ чжэнь - ши - дэ синь - дэ,

жан во - мэнь цзин - бай бу кхэ фэнь - дэ Шэн Сань,

во - мэнь - дэ Чжэнь - цзю - чжэ.

Блаженны Ди сань чанхэсун

Чжу - а, цзай Ни-дэ Го - ду чжун цин цзи - нянь во - мэнь, дан

Ни лай вэй Ван ши, цин цзи-нянь во - мэнь. Шэнь-пхинь-дэ жэньши ёу фу - дэ,

инь - вэй Тхянь - го ши тха - мэнь - дэ. Ай - тхун-дэ жэнь ши ёу фу - дэ,

инь - вэй тха - мэнь яо шуо ань - вэй. Вэнь - лян-дэ жэнь ши ёу фу - дэ,

Отче наш

Вомэнь цзай тхяньшандэ Фу

Во - мэнь цзай тхянь-шан-дэ Фу, юань Ни-дэ мин бэй цзунь вэй шэн,

юань Ни-дэ Го лай-линь, юань Ни-дэ чжи-и чхэн-син юй ди, жу юй тхянь.

Во - мэнь-дэ жи-юн лян, цю Ни цзинь-тхянь цы гэй во - мэнь,

кхуань-мянь во - мэнь-дэ цзуй-чжай, ёу жу во-мэнь кхуань-мянь кхуй-фу во - мэнь-дэ жэнь;

бу яо жан во-мэнь сянь-жу ёу - хо, дань цзю во-мэнь тхо-ли на се - э - чжэ.

Достойно есть

Чхэнь Ни вэй ёу фу

Чхэнь Ни вэй ёу фу,

цзоэ ши ши ли - со - дан - жэнь - дэ,

юн - юэнь мэи - фу, чжи цзе у - дэнь-дэ Дань - шэнь Нюй,

во чжун Шан - Ди чжи Му.