

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Лебединська Марина Олександрівна

УДК 37.015.31:78:[7.033.2:2-53/-56]94(477)"085/134"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ВІЗАНТІЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ЦЕРКОВНІЙ ОБРЯДОВOSTІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

13.00. 01. – загальна педагогіка та історія педагогіки

01 – Освіта / Педагогіка

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук

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

підпис М.О. Лебединська
Ініціали та прізвище дисертанта

Науковий керівник – Цебрій Ірина Василівна, доктор педагогічних наук,
професор

Полтава – 2018

АНОТАЦІЯ

Лебединська М.О. Візантійські традиції музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00. 01. – «Загальна педагогіка та історія педагогіки». – Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка; Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Старобільськ, 2018.

Дисертаційна робота присвячена комплексному дослідженню традицій візантійського музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі.

У дисертаційній роботі обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету й завдання, розкрито об'єкт, предмет і методи дослідження, схарактеризовано хронологічні межі наукового доробку, висвітлено зв'язок роботи з науковими планами й програмами, представлено джерельну базу, розкрито наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, відображено форми апробації й упровадження результатів дослідження в практику. Аргументовано вирішено наукову проблему виявлення, обґрунтування та відтворення моделі візантійського музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі, показано доцільність використання прогресивних здобутків візантійсько-київського музичного виховання в умовах сьогодення. Аналіз джерел і літератури (324 літературно-наукових праць і 59 архівних справ) вимагав значної кількості наукових підходів, основними серед яких є: історико-порівняльний, історико-типологічний, антропософічний, персоніфікований, культурно-антропологічний, герменевтичний, культурологічний, андрогогічний, генералізуючий, джерело-орієнтований підходи.

Визначено, що методолого-теоретичні засади візантійської духовної спадщини в культурі середньовічної Київської держави в нашому дослідженні ґрунтуються на розумінні основних категорій (музична освіта, музичне виховання, музичне навчання, музична медієвістика та ін.), а також оброблених та модифікованих теоретичних понять тієї епохи, узгоджених із сучасною теорією й практикою музичного виховання (знаменний розпів, азбуки, фітники, акламації, евфемії, поліхромії, канони, кондаки, крюки, знамена, плагальні та автентичні гласи, невменна нотація та ін.).

У дисертації було класифіковано опрацьовану наукову літературу за хронологічним і географічним принципами: 1) зарубіжна європейська історіографія (Б. Аппель, Я. ван Бізен, Е. Веллес, Ж. Пітра, Д. Кономос та ін);

2) вітчизняна історіографія (М. Грушевський, І. Крип'якевич, М. Оксіюк, Д. Разумовський, В. Різун, І. Сташевська, П. Толочко та ін.); 3) російська історіографія (С. Аверенцев, А. Преображенський, В. Преображенський, Д. Ліхачов, Т. Ліванова та ін.). Аналіз соціально-економічного, культурно-політичного, релігійно-духовного життя Візантійської імперії напередодні прийняття Християнства дозволив виявити соціально-економічні, культурно-політичні та етнокультурні та відповідні їм тенденції (переосмислення виховання «духовної людини», зворотні та зустрічні тенденції). Доведено, що визначальними для становлення християнського музичного виховання стали «102 правила» Шостого Константинопольського Собору, які підтвердили завершення цього процесу та виділили основний об'єкт музичного виховання [2] дитину.

Проаналізовано доробки святих Отців Церкви, богословів і церковних діячів, що дозволило виокремити такі педагогічні ідеї виховання «духовної людини»: ідея виховання духовною музикою, ідея родинного музичного виховання, ідея виховання на великій кількості різноманітних духовних піснеспівів, ідея «виняткової місії людини» завдяки церковному співу, ідея виховання в «любові», ідея вирішального впливу співу а capella, ідея «дуалістичного» й «моновиховання» дітей. Дослідження системи музичного виховання у Візантії дозволило виявити принципи, на яких ґрунтувалася теоретична надбудова музичного виховання у Візантії (принцип багаторівневості в музичному навчанні й вихованні, принцип вимогливості, принцип системності, поступовості та послідовності, орієнтація на художнє виховання школярів, принцип полімовності, принцип дискусійності в навчанні, принцип орієнтації на грецьку освіту, принцип поліфілософії, принцип імпровізаційності, принцип орієнтації на гуманітарні науки, принцип доступності освіти для всіх верств населення, «престижність освіти» у візантійському суспільстві).

Аналіз методики візантійських шкіл усіх рівнів показав, що вона була спрямована на виконання усних і письмових завдань, самостійну роботу, оволодіння дидаскалами мнемонічних прийомів, підготовку школярів до написання коментарів до художніх і біблійних творів, екфраз (описів стародавніх пам'яток мистецтва), схед (авторських імпровізацій на довільну тему), перекладів з іноземних мов і порівнянь таких перекладів, змагання школярів, заучування, перекази, коментарі, імпровізації, дискусії, формування здатності до алегоричного та екзегетичного тлумачення текстів Біблії, використовувалися методи діалогу й полілогу.

Визначено, що основною формою організації навчально-виховного процесу в школах Візантії були комбіновані заняття (розповідь дидакала, опитування, відповідь на запитання школярів), самостійна робота під час занять (написання творів, коментарів, перекладів на попередньо визначені теми), організація домашньої самостійної роботи та індивідуальних завдань.

У кваліфікаційній науковій роботі показано, що візантійські традиції музичного виховання у творчій спадщині провідних церковних діячів Київської середньовічної держави в XI – XII ст. прослідковуються в кількох напрямках: по-перше, у невід’ємності музики від слів щоденних вранішньої та вечірньої молитов; по-друге, у розумінні співу як ангельських звуків, бажанні викоренити з нього все світське, все «непіднесене» й «низьке» (Кирило Туровський); по-третє, у впровадженні в співоchu практику таких книг із візантійського богослужіння, як «Студійський статут» і «Псалтир» (Феодосій Печерський) з їхніми піснеспівами не лише для спільного чернецького богослужіння й колективного співу, а й для повсякденної роботи, самого способу життя; по-четверте, у вивченні церковного співу як обов’язкової науки на всіх ступенях навчання в школах; по-п’яте, у започаткуванні спеціалізованої школи («Доместиків двір» у часи Іларіона Київського) в Києві для професійної підготовки церковних півчих (солістів і хористів), де викладали «доместики» на зразок візантійських «дидакалів»; по-шосте, у «високій» професійній манері співу з позицій візантійської естетики у творчості єпископа міста Тур, Кирила.

Аналіз системи християнського музичного виховання в перших навчальних закладах Київської Русі дозволив виявити, що Київська Русь перейняла від Візантії християнську релігійну освіту, відмовившись від світської освіти Імперії: початкову освіту здійснювали «майстри грамоти»; другий ступінь склали «школи навчання книжного»; третій (завершальний) ступінь проходив під керівництвом наставника. Показано, що музичне виховання здійснювали доместики, які водночас були композиторами, вчителями й регентами («Доместиків двір» у Києві, жіночі навчальні заклади, де музичне виховання було обов’язковою умовою).

Спільне та відмінне в традиціях музичного виховання Візантії й Київської Русі прослідковується в наступних положеннях: музика та церковний хоровий спів посідали однаково гідне місце як у Візантії, так і в Київській державі, монастирі й держава стали дбати про високу професійну підготовку хористів. Показано, що освіта Візантії була складнішою, багаторівневою й зумовленою не лише церковними, а й світськими потребами. Києворуське музичне виховання орієнтувалося на греко-

християнську релігійну традицію, увібравши разом із нею сирійські та єврейські наспіви, полегшені для сприйняття за рахунок текстів рідною мовою; певні відмінності у візантійському та києворуському духовному співові простежувалися від започаткування візантійської літургії в київських землях, що полягало у зміні наголосів у церковних хорах.

Показано, що причини поступового витіснення «грецького чинника» в музичному вихованні дітей у Київській Русі пов'язані з припиненням постійних культурних контактів із Візантійською імперією, його домінуванням лише у великих культурних осередках Київської Русі на зразок Києва чи Новгороду. Виявлено, що в поселеннях і невеликих містах у церковному співі переважали народні наспіви. Проаналізовано, що «консервування» візантійських традицій було властивим для східних районів Русі, що перебували в залежності від монголів, а відмова від них – для західних, що відійшли до Литви та Польщі.

У дисертації врахувавши всі позитивні чинники впливу середньовічної візантійської та києворуської музики, доведено ефективність її вивчення дітьми з особливими потребами. Завдяки доступному церковному співу відбувається випереджальний розвиток цієї соціальної групи. У дітей дошкільного віку без вад виховання засобами церковної духовної музики сприяє формуванню моральності й духовності, осмисленій мовній артикуляції, зокрема й розвитку музичного слуху. Власне, всебічне виховання молоді передбачає формування її морально-естетичних якостей і виступає демократичним засобом, що сприяє формуванню духовності людини, допомагає відродженню церковного співу в педагогічній практиці.

Ключові слова: візантійська традиція, етнокультурна традиція, музичне виховання, церковна обрядовість, принципи, методи, чинники, трансплантація культур, діалог культур.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати здобувача *Статті у наукових фахових виданнях*

1. Лебединська, М. О. (2015). Музичне виховання дітей у добу Київської Русі (882 – 1132 рр.). *Естетика і етика педагогічної дії: збірник наукових праць*, Київ, Полтава, 9, 92–100.

2. Лебединська, М. О. (2016). Дослідження візантійських традицій виховання у релігійній обрядовості Київської Русі в зарубіжній історіографії. *Педагогічні науки*, Полтава, 66-67, 156–162.

3. Лебединська, М. О. (2016). Музична освіта дорослих в історико-педагогічній ретроспективі. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*, Київ, 1(12), 80–87.

4. Лебединська, М. О. (2016). Спільне та відмінне у візантійській і давньокиївській християнських традиціях музичного виховання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, Суми, 8(62), 65–74.

5. Лебединська, М. О. (2017). Становлення музичної освіти в шкільній системі Києва XI століття. *Молодий вчений*, Полтава, 8.1 (48.1), 22–26.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

7. Lebedynska, Maryna. (2015). Artistic education at the age of Kievan Rus. *Education in Dubai*. №3 (125), 30–32.

8. Lebedynska, Maryna. (2017). Byzantine cultural Heritage in the Education of Manuscripts Kievan Rus. *Archives and Manuscripts: The Journal of the Australian Society of Archivists Ins.*, Vol 45. No 1'2, 52–66.

Навчальні посібники, навчально-методичні комплекси

9. Лебединська, М. О. (2016). *Візантійська музична спадщина в хоровій культурі Київської Русі: навчально-методичний комплекс для студентів закладів мистецького спрямування*. Київ: КНУіМ, 32.

10. Лебединська, М. О., Опенько, В. В. (2016). *Теоретичні засади Візантійської культурної спадщини в музичному вихованні Київської Русі: посібник для студентів закладів мистецького спрямування*. Київ : КНУКіМ, 70. (особистий внесок полягає в розробці теоретичних засад культурної спадщини Візантії в музичному вихованні Київської Русі).

11. Цебрій, І. В., Лебединська, М. О. (2016). *Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис)*. Ч. 1. *Історія стародавньої та середньовічної музики*. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 100. (особистий внесок [2] написала розділи з історії музики Візантії, Держави антиків та Київської Русі).

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

Статті в інших виданнях

12. Лебединська, М. О. (2015). Музика як невід'ємна частина культурно-історичної спадщини українського народу в роботі музичного керівника. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*. Полтава, [режим доступу]: https://vk.com/doc11996994_437087712?hash=80d7acb8921504cf72&dl=6b/

13. Лебединська, М. О. (2014). Конструювання музики в дошкільному навчальному закладі як перший крок до політехнічної освіти. *Дидаскал*, Полтава, 14, 93–95.

14. Лебединська, М. О. (2017). Візантія і протестантський рух у Європі. *Епоха Реформації та сучасна Україна*, Полтава, 104–111.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

матеріали та тези наукових доповідей

15. Лебединська, М. О. (2013). Український театр ляльок як різновид християнсько-обрядового виховного мистецтва. *Збірник матеріалів регіонального теоретико-практичного семінару викладачів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів*. Полтава, 73–77.

16. Лебединська, М. О. (2016). Музичне виховання у Візантії в контексті інноваційної української педагогіки. *Дидаскал*, Полтава, 16, 101–106.

17. Лебединська, М. О. (2015). Музичний розвиток дитини в добу Київської Русі. *Становлення та розвиток професійної європейської музики; духовно-релігійний аспекти: збірник матеріалів регіональної науково-практичної конференції*. Полтава, 98–102.

18. Лебединська, М. О. (2016). Основоволожні принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів. *Становлення та розвиток професійної європейської музики : духовно-релігійний аспекти : збірник матеріалів II регіонального науково-практичного семінару*. Полтава, 83–91.

19. Лебединська, М. О. (2017). Становлення рівневої освіти у Візантії в добу Середньовіччя. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін*. Суми, 4, 37–40.

SUMMARY

Lebedynska M. O. Byzantine traditions of musical education in church ritualism of Kievan Rus. – Manuscript.

Dissertation for the degree of a candidate of pedagogical sciences on the specialty 13.00.04 – General Pedagogics and History of Pedagogy. – Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University; Luhansk Taras Shevchenko National University (Starobilsk) . – 2018.

The dissertation is devoted to the comprehensive study of the traditions of Byzantine musical education in the church ritualism of Kyiv Rus.

The thesis substantiates the relevance of the topic, formulates the purpose and tasks, reveals the object, subject and methods of the research, characterizes the chronological boundaries of the scientific work, describes the connection of work with scientific plans and programs, presents the source base, reveals the scientific novelty and practical significance of the obtained results, the forms of approbation and implementation of research results into practice are reflected. The scientific problem of revealing, substantiating and reproduction of the

Byzantine musical education model in the church rituals of Kyiv Rus has been argued, the expediency of using the progressive achievements of the Byzantine-Kyiv musical education in the present conditions is demonstrated. The analysis of sources and literature (324 literary and scientific works and 59 archival sources) required a considerable number of scientific approaches, the main ones being: historical-comparative, historical-typological, anthropo-social, cultural, personal, cultural-anthropological, hermeneutical, cultural, androgogical, generalizing, source-oriented, competency approaches.

It is determined that the methodological and theoretical foundations of the Byzantine spiritual heritage in the culture of the medieval Kyiv state in our study are based on the understanding of the main categories (musical education, musical medievalism, etc.), as well as processed and modified theoretical concepts of that era, Agreed with the modern theory and practice of musical education (signifiers, alphabets, fiction, acclamations, euphemisms, polychromy, canons, kondaks, hooks, plagiarized and authentic voices, inaccurate notation etc).

The dissertation classified the scientific literature according to the chronological and geographical principles: 1) foreign European historiography (B. Appel, J. van Beisen, E. Velles, J. Pitra, D. Konomos, etc.); 2) national historiography (M. Hrushevsky, I. Krypiakevych, M. Oksiyuk, D. Razumovskyi, V. Rizun, P. Tolochko, etc.); 3) Russian historiography (S. Averentsev, A. Preobrazhenskiy, V. Preobrazhenskiy, D. Likhachev, T. Livanova and others). The analysis of the socio-economic, cultural-political, religious and spiritual life of the Byzantine Empire on the eve of the adoption of Christianity allowed to identify socio-economic, cultural-political and ethnocultural tendencies (rethinking the upbringing of the “spiritual man”, reciprocal and counter-trends). It is proved that the “102 rules” of the Sixth Constantinople Council, which confirmed the completion of this process, became the defining elements for the formation of Christian musical education and highlighted the main object of musical education – the child.

The workshops of the holy Fathers of the Church, theologians and church figures were analyzed, which allowed to distinguish the following pedagogical ideas of upbringing “the spiritual (the idea of education of spiritual music, the idea of family music education, the idea of education on a large number of various spiritual songs, the idea of" exceptional human mission "thanks to church singing, the idea of education in the “love” idea of the decisive influence of singing a capella, the idea of “dualistic” and “mono-education” of children). The study of the system of musical education in Byzantium made it possible to identify the principles on which the theoretical superstructure of musical education in

Byzantium was based (the principle of multilevel in musical education and upbringing, the principle of exactingness, the principle of systemicity, graduality and consistency, orientation towards artistic education of schoolchildren, the principle of politicality, the principle of debate in education, the principle of orientation towards Greek education, the principle of polyphilosophy, the principle of improvisation, the principle of orientation to the humanities, the principle of accessibility of education to all segments of the population, “the prestige of education” in the Byzantine society).

An analysis of the methodology of secondary and higher Byzantine schools showed that it was aimed at fulfilling oral and written tasks, independent work, dialogue and polylogue, possession of the didaskals by mnemonic techniques, preparing students for writing commentaries on artistic and biblical works, *exphrasus* (descriptions of ancient memoirs, pieces of art), a *schema* (author's improvisations on an arbitrary theme), translations from foreign languages and comparisons of such translations, the ability to allegorical and exegetical interpretation of the texts of the Bible, competitions of students, learning, stories, comments, improvisation discussion. It was determined that the main form of the organization of the educational process in the schools of Byzantium was the combined classes (the story of the didaskal, the questionnaire, the answer to the students' questions), independent work during the classes (writing of works, comments, translations into predefined themes), organization of home independent work and individual tasks.

The qualifying scientific work shows that the Byzantine traditions of musical education in the creative heritage of the leading church figures of the Kyiv medieval state in the XI–XIII centuries are traced in several directions: firstly, in the inalienability of music from the words of everyday morning and evening prayers; and secondly, in the sense of singing as angelic sounds, the desire to eradicate all secular, all “undressed” and “low” from him (Cyril of Tur); thirdly, in the introduction into the singing practice of such books of Byzantine worship as “Student’s Statute” and Psalter (Theodosius of Pechersk) with their song songs, not only for joint monastic worship and collective singing, but for everyday work, the very way of life; fourthly, in the study of church singing as a compulsory science at all levels of education in schools; fifthly, in the establishment of a specialized school (“Domestics Dvir” at the time of Ilarion of Kyiv) in Kyiv for the professional training of church hymns (soloists and choristers), where they taught “domestics” like the Byzantine “didaskal”; sixth, in a “high” professional manner singing from positions of Byzantine aesthetics in the work of the bishop of the city of Tur, Cyril.

An analysis of the system of Christian musical education in the first educational institutions of Kievan Rus allowed us to find that Kievan Rus was adopting Christian religious education from Byzantium, abandoning the secular education of the Empire: the initial education was carried out by the “masters of diplomas”; the second grade was the “school of studying books”; the third (final) degree was held under the guidance of a mentor. It was shown that musical education was carried out by the locals, who at the same time were composers, teachers and regents (“Domestic yard” in Kyiv, women’s educational institutions, where musical education was a prerequisite).

The common and different traditions of musical education of Byzantium and Kievan Rus are traced in the following positions: music and church choral singing occupy an equally worthy place both in Byzantium and in the Kyiv state, monasteries and the state began to care for the high professional training of choristers. It was shown that the education of Byzantium was more complex, multilevel, and planned not only for the needs of the Church, but also for secular needs. Kyiv musical education was oriented towards the Greek-Christian religious tradition, incorporating with it Syrian and Jewish tunes, facilitated for perception by texts in their native language; certain differences in the Byzantine and Kyivan spiritual singing were traced from the beginning of the Byzantine liturgy in Kyiv lands, which consisted in changing the emphasis in church choirs.

It is shown that the reasons for the gradual displacement of the “Greek factor” in the musical education of children in Kievan Rus are connected with the cessation of permanent cultural contacts with the Byzantine Empire, its dominance only in the major cultural centers of Kievan Rus, such as Kyiv or Novgorod. It was found that in settlements and small cities in the church singing prevailing folk tunes. It was analyzed that the “canning” of the Byzantine traditions was characteristic of the eastern regions of Russia, which depended on the Mongols, and the departure from them – for the westerners, who went to Lithuania and Poland.

The thesis, taking into account all the positive factors influencing the medieval Byzantine and Kyiv music, proved the effectiveness of its study with children with certain psychological deviations and mental defects. Due to the available church singing, the advance development of this social group is carried out. The means of church spiritual music contribute to the formation of morality and spirituality, meaningful linguistic articulation, not to mention the development of musical hearing into the children of pre-school age without inferiority education. Actually, in the comprehensive development of youth, the education of moral and aesthetic qualities is one of the democratic means that contributes to the formation of human spirituality, helps to revive church singing in pedagogical practice.

Key words: Byzantine tradition, ethno-cultural tradition, musical education, church ritual, principles, methods, factors, transplantation of cultures, dialogue of cultures.

The list of the published works

Scientific works, in which the main scientific results of the applicant are published

Articles in professional scientific publications of Ukraine:

1. Lebedynska, M. O. (2015). Muzychne vykhovannya ditey u dobu Kyivskoyi Rusi (882 – 1132 rr.). Estetyka i etyka pedahohichnoyi diyi: zbirnyk naukovykh prats, Kyiv, Poltava, 9, 92–100.
2. Lebedynska, M. O. (2016). Doslidzhennya vizantiyskykh tradytsiy vykhovannya u relihiyniy obryadovosti Kyivskoyi Rusi v zarubizhniy istoriohrafii. Pedahohichni nauky, Poltava, 66-67, 156–162.
3. Lebedynska, M. O. (2016). Muzychna osvita doroslykh v istoryko-pedahohichniy retrospektyvi. Osvita doroslykh: teoriya, dosvid, perspektyvy, Kyiv, 1(12), 80–87.
4. Lebedynska, M. O. (2016). Spilne ta vidminne u vizantiyskiy i davnoKyivskiy khrystyianskykh tradytsiyakh muzychnoho vykhovannya. Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyni tekhnolohiyi, Sumy, 8(62), 65–74.
5. Lebedynska, M. O. (2017). Stanovlennya muzychnoyi osvity v shkilniy systemi Kyieva XI stolittya. Molodyy vchenyy, Poltava, 8.1 (48.1), 22–26.

Article in the foreign scientific publication:

7. Lebedynska, Maryna. (2015). Artistic education at the age of Kievan Rus. *Education in Dubai*. №3 (125), 30–32.
8. Lebedynska, Maryna. (2017). Byzantine cultural Heritage in the Education of Manuscripts Kievan Rus. *Archives and Manuscripts: The Journal of the Australian Society of Archivists Ins.*, Vol 45. No 1'2, 52–66.

Teaching aids, educational and methodical complexes

9. Lebedynska, M. O. (2016). Vizantiyska muzychna spadshchyna v khoroviy kulturi Kyivskoyi Rusi: navchalno-metodychnyy kompleks dlya studentiv zakladiv mystetskoho spryamuvannya. Kyiv: KNUiM, 32.
10. Lebedynska, M. O., Openko, V. V. (2016). Teoretychni zasady Vizantiyskoyi kulturnoyi spadshchyny v muzychnomu vykhovanni Kyivskoyi Rusi: posibnyk dlya studentiv zakladiv mystetskoho spryamuvannya. Kyiv : KNUKiM, 70. (osobystyy vnesok polyahaye v rozrobsi teoretychnykh zasad kulturnoyi spadshchyny Vizantiyi v muzychnomu vykhovanni Kyivskoyi Rusi).
11. Tsebriy, I. V., Lebedynska, M. O. (2016). Istoriya muzyky tradytsiynoho suspilstva vid neolitu do seredyny XVIII stolittya (narysy). CH. 1. Istoriya

starodavnoyi ta serednovichnoyi muzyky. Poltava: PNPU imeni V.H. Korolenka, 100. (osobystyy vnesok [?] napysala rozdily z istoriyi muzyky Vizantiyi, Derzhavy antiv ta Kyivs'koyi Rusi).

Works that additionally reflect the scientific results of the dissertation

Articles in other editions

12. Lebedynska, M. O. (2015). Muzyka yak nevidyemna chastyna kulturno-istorychnoyi spadshchyny ukrayinskoho narodu v roboti muzychnoho kerivnyka. Kulturni praktyky yak chynnyk sotsiokulturnoyi modernizatsiyi suchasnoho ukrayinskoho suspilstva. Poltava, [rezhym dostupu]: https://vk.com/doc11996994_437087712?hash=80d7acb8921504cf72&dl=6b/

13. Lebedynska, M. O. (2014). Konstruyuvannya muzyky v doshkilnomu navchalnomu zakladi yak pershyy krok do politekhnichnoyi osvity. Dydaskal, Poltava, 14, 93–95.

14. Lebedynska, M. O. (2017). Vizantiya i protestantsky rukh u Yevropi. Epokha Reformatsiyi ta suchasna Ukrayina, Poltava, 104–111.

Scientific papers certifying the approbation of the results of the dissertation

Materials and theses of scientific reports

15. Lebedynska, M. O. (2013). Ukrayinsky teatr lyalok yak riznovyd khrystyiansko-obryadovoho vykhovnoho mystetstva. Zbirnyk materialiv rehionalnoho teoretyko-praktychnoho seminaru vykladachiv spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv. Poltava, 73–77.

16. Lebedynska, M. O. (2016). Muzychne vykhovannya u Vizantiyi v konteksti innovatsiynoyi ukrayinskoyi pedahohiky. Dydaskal, Poltava, 16, 101–106.

17. Lebedynska, M. O. (2015). Muzychnyy rozvytok dytyny v dobu Kyivskoyi Rusi. Stanovlennya ta rozvytok profesiynoyi yevropeyskoyi muzyky; dukhovno-relihiynyy aspekty: zbirnyk materialiv rehionalnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi. Poltava, 98–102.

18. Lebedynska, M. O. (2016). Osnovopolozhni pryntsypy muzychnoho vykhovannya u vizantiyskykh shkolakh riznykh rivniv. Stanovlennya ta rozvytok profesiynoyi yevropeyskoyi muzyky : dukhovno-relihiynyy aspekty : zbirnyk materialiv II rehionalnoho naukovo-praktychnoho seminaru. Poltava, 83–91.

19. Lebedynska, M. O. (2017). Stanovlennnya rivnevoyi osvity u Vizantiyi v dobu Serednovichchya. Teoriya ta metodyka navchannya suspilnykh dystsyplin. Sumy, 4, 37–40.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗАНТІЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ЦЕРКОВНІЙ ОБРЯДОВOSTІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ.....	24
1.1. Наукові підходи до вивчення візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі та термінологічний аналіз категорій і понять дослідження	24
1.2. Дослідження візантійських традицій виховання в релігійній обрядовості Київської Русі в історіографії другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.	39
1.3. Передумови становлення традицій християнського музичного виховання	58
Висновки до першого розділу	71
РОЗДІЛ 2. ВІЗАНТІЙСЬКА СИСТЕМА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ІV – Х СТОЛІТТЯХ	74
2.1. Педагогічні ідеї виховання «духовної людини» у християнській Візантії	74
2.2. Основоположні принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів.....	86
2.3. Зміст, методи та форми організації навчально-виховного процесу в рівневих школах Візантії.....	101
Висновки до другого розділу.....	115
РОЗДІЛ 3. ВІЗАНТІЙСЬКА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В ЦЕРКОВНІЙ ОБРЯДОВOSTІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ	117
3.1. Візантійські традиції музичного виховання у творчій спадщині Феодора Печерського, Феодосія Печерського, Іларіона Київського, Климента Смолятича та Кирила Туровського	117
3.2. Основні етапи впровадження візантійських традицій у систему християнського музичного виховання Київської Русі	132
3.3. Спільне та відмінне у візантійській і київській християнських традиціях музичного виховання	150
3.4. Причини поступового витіснення «грецького чинника» в музичному вихованні дітей у Київській Русі	167
3.5. Давньокіївські традиції музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні	181
Висновки до третього розділу	194
ВИСНОВКИ.....	197
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	201
ДОДАТКИ.....	233

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасному етапу розвитку музично-педагогічної системи України властиві дві протилежні тенденції: прагнення до оновлення форм і змісту виховання, орієнтація на інновації, що пов'язано з інтеграцією України до європейського освітнього простору; бажання зберегти українські національні традиції виховання та при цьому не втратити зв'язок із європейськими.

Зважаючи на те, що виникнення системи шкіл у Київській Русі зумовлене прийняттям християнства за візантійським зразком і необхідністю підготовки не лише вітчизняних державно-церковних діячів, а й церковних півчих, витоки релігійного музичного виховання є доцільним поєднанням пізньогрецьких і національних традицій. Підготовка музикантів у школах доби Київської Русі для свого часу була фундаментальною й визнаною у всьому європейському просторі. Саме завдяки поєднанню цих традицій в Україні склалися найвизначніші музикознавчі та виконавські школи – інструментальні, хорові, вокальні та ін.

Згідно із Законом України «Про вищу освіту» (2014 р.) де увагу зацентовано на виявленні «світоглядних і громадянських якостей» майбутнього фахівця та передачі молодому поколінню кращих традицій минулого, особливого значення набуває інтенсивний пошук шляхів у дослідженні витоків естетичного виховання й художньої освіти в навчальних закладах. Це безпосередньо стосується й музичного виховання дітей, бо саме вони визначають майбутнє нації та її культуру.

Дослідження спадковості традицій візантійського музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі ми розглянули за хронологічним принципом у трьох географічних площинах. *Першу площину* репрезентують праці представників європейської історіографії (К. Аландський, Б. Аппель, Я. ван Бізен, Р. Бредле, Е. Веллес, М. Егліс, Ж. Пітра, М. Хрісапхес), які вказали на спільні риси грецького розпіву та ранньогригоріанського хоралу й схожість тенденцій у музичному вихованні Візантії та Риму. Протилежної думки

дотримуються грецькі вчені (Д. Кономос, І. Трагодістес), доводячи відмінності музичного розвитку й традицій виховання Візантії та Риму, визначальний вплив Візантії на духовну культуру Київської Русі.

До *другої площини* увійшли розвідки вітчизняних дослідників (С. Бабишкін, С. Безклуба, М. Грушевський, І. Жиленко, Л. Калашников, Д. Козак, І. Крип'якевич, Л. Куликова, М. Оксіюк, Д. Разумовський, В. Різун, І. Сташевська, П. Толочко, А. Хрустальова, А. Шевельова, В. Яременко, та ін.), що розкривають різні аспекти культурного впливу Візантії на Київську Русь (походження нотації, знаменного співу, внесок у музичне виховання парафіян Отців Східної церкви, успадкування візантійських традицій виховання, діяльність греків-наставників у Києві, залежність Київської митрополії від Візантійської, питання трансплантації чи «діалогу» культур тощо).

Третю площину формують праці представників російської історіографії (XIX ст. – С. Аверенцев, А. Мартинов, В. Несмелов, А. Преображенський, В. Преображенський, Д. Тихомиров; XX ст. – О. Апраксина, Б. Асаф'єв, М. Бражник, Є. Герцман, В. Ільїн, А. Спаський, А. Лебедєв, Д. Лихачов, Т. Ліванова, В. Металлов, С. Нікольський, Ф. Успенський, П. Щегольов; XXI ст. – Є. Долинська, В. Лозинська, Л. Ропецька). Учені доводять унікальність візантійської музичної культури та її вирішальний вплив на релігійні вподобання й хорову культуру східних слов'ян, спосіб їхнього мислення. У цій площині особливої уваги заслуговують дослідження методичного характеру (О. Мещерякова, О. Овсянникова), релігійно-музикознавчого напрямку (Л. Кондрашова, І. Соколов, О. Хіловська).

Незважаючи на достатню кількість праць, що з'ясовують цю проблематику, мало таких, де б церковна обрядовість Київської Русі розглядалася в контексті досягнень у музичному вихованні, не визначено спільне й відмінне у візантійській та києворуській музичних культурах, не проаналізовано потенційні можливості використання візантійського досвіду музичного виховання в сучасних умовах.

Аналіз архівних документів, стародруків релігійного змісту, порівняння досліджень науковців, осмислення позитивного досвіду «діалогу» візантійської та києворуської культур дали змогу виявити *суперечності* між:

- винятковим значенням духовної хорової музики в моральному вихованні християн у Візантії та Київській Русі й невизначеністю щодо музичного християнського виховання як консолідуючого початку на сучасному етапі реформування національної системи освіти;
- музикою як обов'язковою дисципліною на всіх рівнях навчання у Візантії та Київській Русі й відсутністю цього компонента в системі вищої професійної освіти в сучасній Україні;
- системою музичного виховання у Візантії та Київській Русі, спрямованою на всебічний розвиток освіченої духовної людини, і звуженим розумінням місії вчителів музичного мистецтва в дошкільній, шкільній та вищій освіті.

Таким чином, недостатня дослідженість візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі, потреба цілісного наукового аналізу позитивного досвіду виховання християнина, необхідність розв'язання низки суперечностей уможливили визначення **теми дисертації «Візантійські традиції музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі»**.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в межах теми «Єдність теорії і практики у підготовці бакалаврів та магістрів в умовах реформування освіти України» (державний реєстраційний номер 0117U003226) науково-дослідної роботи кафедри загальної педагогіки та андрагогіки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Тему дисертаційної праці затверджено вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 11 від 26.05.2016 р.) та узгоджено Міжвідомчою радою з координації

наукових досліджень з педагогічних і психологічних наук НАПН України (протокол № 5 від 14.06.2016 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні й обґрунтуванні візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі та визначенні шляхів використання історико-педагогічного досвіду в сучасних умовах.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) визначити наукові підходи та основні площини дослідження візантійської й давньокиївської традицій музичного виховання;
- 2) розкрити передумови становлення традицій християнського музичного виховання;
- 3) обґрунтувати теоретико-практичні засади музичного виховання у Візантії IV – IX ст.;
- 4) з'ясувати місце традицій візантійського музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі та виділити етапи їхнього впровадження в систему київської освіти;
- 5) виявити спільне та відмінне в традиціях музичного виховання в церковній обрядовості Візантії і Київської Русі;
- 6) показати дієвість киеворуських традицій музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні.

Об'єкт дослідження – освітньо-виховні процеси в східнохристиянському просторі (IV – XII ст.).

Предмет дослідження – візантійські традиції в музичному вихованні та церковній обрядовості Київської Русі.

Методи дослідження. Для досягнення мети та розв'язання завдань дослідження застосовано комплекс методів: історико-ретроспективний, що дав змогу простежити явище від його зародження до занепаду й з'ясувати взаємозв'язок культур; термінологічної селекції – з метою уточнення окремих музичних термінів, що використовувалися в середньовічній Візантії та Київській Русі; реконструкції – для відтворення історичних подій у «діалозі»

візантійської та києворуської культур у межах предмета дослідження; метод тагорії – для розуміння символічного смислу Біблії в епоху візантійської патристики; хронологічний – для дослідження освітніх процесів у розвитку, зіставлення теоретико-практичних основ візантійського й київського музичного виховання; біографічний метод – для характеристики життя та творчості середньовічних візантійських і київських церковних діячів; метод джерелознавчої критики – з метою правильного розуміння архівних документів і стародруків, для перевірки достовірності джерельної інформації.

Хронологічні межі дослідження охоплюють IV – XII ст. *Нижня межа* – кінець IV ст. – пов'язана з обґрунтуванням теоретико-практичних засад музичного виховання та визначення «чину літургії» у творах Іоанна Златоуста («Тлумачення на VII і XVI Псалми», 391 р., «Бесіда на 41 псалом», 397 р.), на основі яких відбувається становлення музичного компонента християнської освіти (основоположних принципів, методів і форм організації навчально-виховного процесу). *Верхня межа* – середина XII ст. – обумовлюється завершенням формування традицій церковної обрядовості Київської Русі на засадах візантійського музичного виховання в діяльності перших митрополитів-русинів (Іларіона Київського «Слово про закон і благодать», 1037 – 1050 рр., Климента Смолятича «Послання митрополита Климента пресвітеру Хомі», 1140 р.).

Джерельна база дослідження відповідає специфіці теми та складається з 324 літературно-наукових праць і 59 архівних справ. Основу становлять візантійські та давньокиївські джерела IV – XI ст. Перша група першоджерел представлена візантійськими офіційними церковними документами, що регулювали правила й структуру церковного співу, визначали вимоги до виховання півчих («Правила Святого Вселенського Шостого Константинопольського собору» (681 р.); «Єрусалимський типікон» Сави Освяченого (V ст.); «Тлумачний Типікон» у «Студійському Статуті» (Уставі) (IX ст.); «Чернечий Статут» (Устав) Василя Великого; «Роз'яснення Божественної Літургії раніше освячених Дарів» (IX ст.) Феодора Студита; «Статут з Богом внутрішнього устрою Студійського монастиря» (Устав) (X ст.).

Другу групу візантійсько-київських першоджерел формують твори виховного музично-теоретичного характеру, де значна увага приділялася музичній підготовці та музичному вихованню церковних півчих (Іоанн Златоуст «Про церковний спів» (кін. IV ст.); Григорій Нісський «Тлумачення Пісні Пісень. Бесіди про молитву Господню», «Бесіди про блаженство. Про життя Мойсея Законодавця або про досконалість у чесноті. Послання про життя св. Макрини» (кін. IV ст.); Василій Великий «Розрада хворому. Тлумачення на книгу пророка Ісаї. Бесіди на Псалми» (друга пол. IV ст.); Іоанн Дамаскін «Джерела знання» (2-й і 53-й розділи – «Церковний спів» і «Проти єресей»), розділ «Виклад і пояснення віри» з трактату «Про православну віру», «Послання про Трисвяту пісню. Три слова на захист іконошанування» (сер. VIII ст.); Феодір Студит «Велике Оглашення. Мале Оглашення» (перша чверть IX ст.); Нестор «Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського монастиря»; Кирило Туровський «Притчі про душу і тіло» (близько 1170 р.); Климент Смолятич «Послання Хомі пресвітеру. Повчання про любов» (1147 р.); Іларіон Київський «Молитва до Бога усієї землі нашої. Похвала християнству» («Слово про закон і благодать»); «Про прихід майстрів церковних із Царгорода до Антонія та Феодосія» («Києво-Печерський Патерик»).

Третя група представлена музично-поетичними творами видатних представників візантійсько-київської Церкви (Роман Сладкопівець «Кондак святим і чудотворцям Безсрібникам Косьмі і Даміану на 1-й день листопада», «Кондак на день Воздвиження чесного і Животворящого Хреста Господнього», «Кондак святим трьом отрокам на 17-й день грудня»; Іоанн Дамаскін «Канон сповідання віри», «75 канонів Мінеї», «15 канонів Октоїха», «138 стихир на подібний», «13 заупокійних стихир»; Феодір Студит «Гімни (кондаки) з «Священного зібрання» Ж. Б. Пітри»; Андрій Критський «Великий канон»; візантійсько-київські співочі абетки).

До четвертої групи увійшли епістолярні твори діячів візантійсько-київської церкви про духовно-моральне виховання та професійну підготовку

півчих (Григорій Нісський «28 листів»; Іоанн Златоуст «Листи до Олімпіади»; Феодір Студит «Листи до різних осіб»; Василій Великий «Лист до брата Григорія»).

Використані документи й матеріали Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ф.304); бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ); архівної колекції музею Д.В. Ахшарумова Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка (ПМУ, м. Полтава); Полтавської обласної уніфікованої наукової бібліотеки ім. І. П. Котляревського; приватного архіву О. Антонюка (м. Полтава), Державної бібліотеки Російської Федерації (ф. 304.I, 304.II), Державного архіву літератури та мистецтва Російської Федерації (ф. 141, 143, 191, 195, 228, 483, 561, 745, 818, 938, 952, 953, 1271, 1345, 1883, 2254, 2837).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* визначено підходи до дослідження візантійської традиції музичного виховання та її спадщини в церковній обрядовості Київської Русі (порівняльний, історико-типологічний, антропософічний, персоніфікований, культурно-антропологічний, герменевтичний, культурологічний, андрагогічний, генералізуючий, джерело-орієнтований); розкрито передумови становлення традицій християнського музичного виховання (соціально-економічні, етнокультурні, культурно-політичні) та відповідні їм тенденції (зворотні й зустрічні) у релігійному житті східнохристиянського простору; обґрунтовано теоретико-практичні засади музичного виховання у Візантії IV – IX ст. (ідеї музичного виховання – виховання людини духовною музикою, родинне музичне виховання, музичне виховання на духовних піснеспівах, «винятковість місії людини»; принципи – багаторівневість, вимогливість, системність, поступовість і послідовність, орієнтація на художнє виховання школярів, полімовність, дискусійність, орієнтація на грецьку освіту та гуманітарні науки, імпровізаційність; методи – діалог й полілог, коментарі до художніх творів та екфраз, імпровізаційних схед, заучування, імпровізації, мнемонічні прийоми тощо); з'ясовано місце візантійської освітньої спадщини в церковній

обрядовості Київської Русі (теорія «трансплантації та діалогу культур»), виділено етапи її впровадження в систему київської освіти (протовізантійський, києво-візантійський, київський) та виокремлено критерії для її виявлення (комунікаційний, історико-географічний, мотиваційно-ціннісний, когнітивний та рефлексивний); схарактеризовано спільні (зміст музичного виховання, поважне ставлення до церковного співу й музичного виховання, турбота церкви й держави про підготовку хористів-професіоналів) та відмінні (багаторівневість музичного виховання у Візантії й її відсутність у Київській Русі, київські інтерпретації візантійського музичного тексту, пріоритет сімейного виховання над шкільним у Київській Русі на відміну від Візантії) риси музичного виховання у Візантії та Київській Русі; показано дієвість києворуських традицій музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні (музичне виховання дітей у дошкільних закладах освіти, у системі вищої педагогічної освіти).

Удосконалено уявлення про цілісну модель візантійського музичного виховання та наявність її складників у сучасній музично-педагогічній науці (поєднання індивідуальних і групових занять, висока духовність хорового мистецтва).

Подальшого розвитку набули тлумачення понять «традиції візантійського музичного виховання», «трансплантація культур», «діалог культур», положення про дієвість візантійських традицій музичного виховання на сучасному етапі.

До наукового обігу *введено* 44 маловідомих джерела та 59 архівних документів.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його положення й висновки можуть бути використані для подальших історико-педагогічних, культурологічних і музикознавчих наукових досліджень; для вдосконалення й розширення змісту навчальних курсів з історії музики та історії української педагогіки й культури. Матеріали дослідження покладено в основу посібників «Історія музики від найдавніших часів і до середини XVIII ст.» (автори І. Цебрій і М. Лебединська) та «Теоретичні засади Візантійської культурної

спадщини в музичному вихованні Київської Русі»; розроблено авторський методичний комплекс «Візантійська музична спадщина в хоровій культурі Київської Русі», що містить програму, семінарські заняття та методичні рекомендації, завдання самостійної роботи, тести й питання до заліку. Методичний комплекс можна використовувати в процесі фахової підготовки студентів музично-педагогічних і культурологічних спеціальностей у закладах освіти III – IV рівнів акредитації, у системі післядипломної педагогічної освіти та дистанційної освіти.

Основні результати дисертації упроваджено в навчальний процес Київського національного університету культури і мистецтв (довідка № 905-03 від 23.06.2017 р.), Полтавського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені М. В. Остроградського (довідка № 831 від 19.06.2017 р.), Житомирського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти (довідка № 01-645 від 20.09.2017 р.), Полтавського інституту бізнесу (довідка № 223 від 04.10.2017 р.), Павлоградської загальноосвітньої школи I-III ступенів № 9 (довідка № 743 від 31.08.2017 р.), Диканської гімназії імені М. В. Гоголя (довідка № 165 від 25.05.2017 р.).

Особистий внесок здобувача. У посібнику та статті, опублікованих у співавторстві з І. Цебрій, здобувачеві належать розділи з історії візантійської та української давньої музики, обґрунтування спільного й відмінного у візантійському і давньокиївському музичному вихованні, визначення його змісту та специфіки в епоху раннього Середньовіччя.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації доповідалися й обговорювалися на засіданнях ученої ради, кафедри всесвітньої історії та методики викладання історії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; оприлюднені на науково-практичних конференціях різних рівнів: *міжнародних* – «The IAFOR International Conference on Education» (Dubai, 2015), «Музика і християнські цінності» (Полтава, 2015); *всеукраїнських* – «Політехнічна освіта як засіб забезпечення ринку праці в Україні» (Полтава, 2014), «Упровадження

основних положень закону України «Про вищу освіту» як засіб забезпечення європейського рівня діяльності вищої школи» (Полтава, 2015), «Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства» (Полтава, 2015), «Інноваційність в освіті: пошуки і перспективи розвитку» (Полтава, 2016); «Епоха Реформації та сучасна Україна» (Полтава, 2017), «Академічна культура дослідника в освітньому просторі» (Суми, 2017); *регіональних* – теоретико-практичний семінар викладачів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і майстер-клас з курсу історії мистецтва та театральної майстерності (Харків, 2013); «Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний аспекти» (Полтава, 2015).

Публікації. Основні положення і результати дослідження відображено в 19 працях: із них – 2 навчальні посібники, 1 методичне видання, 7 публікацій у фахових виданнях, з-поміж яких 3 статті надруковано в наукометричних виданнях, 2 – в іноземних виданнях, 9 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і літератури (383 найменування, з них іноземною мовою – 26), 17 додатків на 22 сторінках, 12 рисунків на 7 сторінках. Загальний обсяг дисертації становить 254 сторінки, основного тексту – 200 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗАНТІЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ЦЕРКОВНІЙ ОБРЯДОВOSTІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

1.1. Наукові підходи до вивчення візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі та термінологічний аналіз категорій і понять дослідження

Виявлення візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі є достатньо складною проблемою, зважаючи на те, що кількість середньовічних київських джерел, на відміну від візантійських, є обмеженою. Розвідки дослідників світського напрямку були певною мірою перервані на початку XVIII ст., коли відбувалася перша спроба «вестернізації» Росії за правління Петра I, та в середині XIX ст. (друга спроба «вестернізації» в період реформ Олександра II). Поділ інтелектуальної еліти на «західників» і «слав'янофілів» призвів до дискусії про візантійські надбання в культурі Київської Русі та їхню цінність. У радянську добу також було пріоритетним обґрунтовувати «особливий слов'янський» хід історичного розвитку, а не досліджувати візантійську спадщину у вітчизняній культурі.

У добу незалежності України спостерігається повернення українського суспільства до духовних надбань раннього східнохристиянського світу, до вивчення й аналізу синкретичної культури, у якій поєдналися та переплелися грецькі й слов'янські, християнські та язичницькі духовні цінності. Це сприяє підвищенню інтересу до цієї проблеми науковців різних галузей – педагогів, філософів, істориків, релігієзнавців, культурологів, теологів та ін. Дослідження візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі сьогодні піднімає той пласт культури, що показує передачу надбань попередньої потужної цивілізації в духовне життя молодії слов'янської країни, їхнє гармонійне поєднання.

Концептуальні ідеї вивчення візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі висвітлюють такі теоретичні

твердження: візантійські християнські традиції підготовки півчих для церков і монастирів, принесені на києворуські землі, прискорили й поглибили становлення системи освіти в середньовічній Київській державі; відкритість Константинопольської митрополії для подальшого навчання талановитої молоді зі слов'янського середовища збагатила культурну спадщину як Візантійської імперії, так і Київської Русі, сприяла покращенню дипломатичних стосунків між обома державами; візантійська літургія (особливо її музичні частини), перекладена на слов'янську мову, пришвидшила ствердження християнства на київських землях і розуміння його «особливого духовного» світу [32].

Ті зміни, що відбуваються в процесі дослідження тієї чи тієї проблеми, можуть бути й незначними, а можуть стати вирішальними, такими, що змусять переусвідомити попередні теоретичні уявлення. Кожен етап розвитку суспільства призводить до перегляду старих концепцій, що поступаються місцем новим. Зміни в концептуальних ідеях визначають і нові наукові підходи.

У нашій науковій роботі ми використовували *історико-порівняльний підхід* (К. Аландський, С. Бабишкін, Е. Веллес та ін.), завдяки якому маємо можливість співставити та порівняти основи музичного виховання у Візантійській імперії та Київській державі в епоху Середньовіччя [299; 18; 321]. Кількісно-якісні показники в підготовці півчих для хорів дозволяють виявити питому вагу візантійської теорії та методики музичного виховання на Русі в домонгольський період.

Історико-типологічний підхід (С. Безклуба, М. Грушевський, Н. Єфимова та ін.) дає можливість з'ясувати загальнохристиянське та типологічне (притаманне лише одній із культур) у візантійській та київській середньовічній спадщині та застосувати його щодо проблем музичного виховання [19, 64; 81]. Цей підхід також використано під час виявлення культурних пластів у середині візантійської та слов'янської духовних традицій, що влилися туди із попередніх культур.

Завдяки *антропософічному підходу* (І. Малишевський, А. Мартинов, Л. Наточій, Д. Тихомиров та ін.) вдалося проаналізувати праці філософів та

істориків Церкви, які розкривали теологічні концепції та літургійну творчість Отців Східної церкви та визначних представників раннього Християнства [190; 192; 205; 265]. Зважаючи на те, що музичне виховання у Візантії та Київській Русі було тісно пов'язане із традицією літургійного богослужіння, необхідно з'ясувати місце літургійних творів у загальному теософічному спадку Василя Великого, Григорія Нісського, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна та ін.

Персоніфікований підхід (М. Антонова, С. Козлов, В. Різун, Г. Піков), за допомогою якого визначаємо роль Отців Східної церкви та визначних діячів раннього Християнства у Візантії та Київській Русі, їхній особистісний унесок у розвиток музичної освіти, вдосконалення принципів і методів музичного виховання та самої православної літургії [8; 269; 240; 224; 225]. Завдяки цьому підходу маємо можливість виявити, наскільки всебічно освіченою мала бути людина в епоху раннього Середньовіччя, яка очолювала християнську конфесію.

Використано *культурно-антропологічний підхід* (Р. Брендле, М. Еглісіс, Р. Когут, М. Оксіюк, Я. Чопань), тобто увагу зосереджено на творчості, на особистих якостях того чи того представника візантійської або києворуської культури, становлення світогляду та світоглядних установок якого відбувалося за певних історичних умов [301; 304; 148; 187; 293]. Цей підхід дає можливість неупереджено та багатогранно оцінювати авторські твори представників візантійської та києворуської духовно-християнської еліти, розуміти їх відповідно до укладу життя тієї історичної епохи.

Герменевтичний підхід (Д. Афіногенов, Г. Кособуцька, В. Несмєлов, І. Улуханов) використовувався нами для порівняльної характеристики джерел і їхнього змісту [16; 152; 206; 374]. Для правильного розуміння писемного джерела потрібно пам'ятати, що аналіз того чи того тексту повинен здійснюватися в умовах історичного контексту певної епохи й недопустимим є трактування якогось фрагмента джерела без розуміння його повнооб'ємного змісту, а також призначення джерела.

Культурологічний підхід (І. Вознесенський, Н. Воронін, В. Мошин, В. Ніколаєв) передбачає виявлення умов для самовизначення культури певного типу, її локальних та національних особливостей, виявлення її прикметних традиційних рис, здатності до синкретичного поєднання з іншими культурами, домінування або розчинення в них [36; 37; 201; 207].

Використовували також *музикознавчий підхід* (М. Антонович, Б. Асаф'єв, Д. Кономос, В. Металлов), завдяки якому маємо можливість порівняти рукописи з нотними позначками візантійських і києворуських композиторів, церковних регентів, музичних педагогів [9; 14; 302; 194]. Цей підхід дає змогу з'ясувати спільне та відмінне у візантійській і київській літургії, у нотації, у музичному вихованні та системі підготовки півчих для церковних хорів.

Андрагогічний підхід (В. Горський, В. Єлецьких, В. Преображенський, І. Трагодістес, Л. Федорова), відповідно до якого ураховується той визначальний фактор, що музичне виховання в досліджувану епоху (переходу від пізньої Античності до раннього Середньовіччя) здебільшого здійснювалося з особами дорослого віку, тому його цільове спрямування та методика значно відрізнялися від музичного виховання пізнішого часу, коли після розробки «102 статей» VI Константинопольського собору в церквах і монастирях хоровому співу почали навчати дітей [51; 73; 235; 306; 278].

Застосування *генералізуючого підходу* (Т. Владишевська, Є. Долинська, Л. Ропецька, І. Соколов, О. Хіловська) дало можливість поєднати більшість одиничних явищ, що прослідковувалися в музичних традиціях Візантії та Київської Русі, зокрема, узагальнити процес розвитку й удосконалення музичного виховання хорових у церквах і монастирях східнохристиянського світу, простежити еволюцію церковного співу від простої монодії, що виконували ченці, які не мали музичної підготовки, до творів Іоанна Дамаскіна та Феодора Студита, що потребували досконалого знання грамоти та невменної нотації [34–35; 244; 251–252; 288].

Використання *джерело-орієнтованого підходу* (Я. ван Бізен, І. Вознесенський, В. Несмєлов, Д. Разумовський, Ж. Б. Пітра) зумовлене

необхідністю аналізу та обробки інформації з першоджерела [300; 36; 206; 242; 314]. Цей підхід широко застосовують у музичній медієвістиці. Ураховуючи ту обставину, що думка кожного з учених-медієвістів є певною мірою суб'єктивною, завжди варто віддавати перевагу оригінальним текстам досліджуваної епохи. На сьогодні, коли розроблені повнотекстові бази даних (текстів православної літургії, «Типіконів» із їхніми настановними правилами, «Правил» Уселенських церковних соборів, нотних текстів), доцільно в історико-педагогічному дослідженні, на нашу думку, використовувати саме цей підхід.

Оскільки предметом вивчення є візантійські традиції музичного виховання в церковно-обрядовій спадщині Київської Русі, було доцільним здійснити *термінологічний аналіз основних категорій та понять*, важливих для нашого дослідження.

Проблема специфічної термінології, пов'язана з особливостями давньокиївської мови, постала ще в середині XIX століття у зв'язку з вивченням «Ізборника Ізяслава» (1017 р.), коли було необхідно пояснити церковно-слов'янські терміни («інословіє», «прѣвод», «поруганіє», тобто алегорія, метафора, іронія тощо). Усі ці терміни мають безпосереднє відношення до традицій музичного виховання в Київській Русі. Проте їх значно більше.

До категорій якнайзагальніших понять ми відносимо духовність, мораль, освіту, виховання та традицію і те, як ці категорії трактувалися у Візантії й Київській Русі. «Духовна людина» у Візантії ☐ це істинний християнин, який не ставив під сумнів основи віри, володів сімома вільними мистецтвами, серед яких духовний церковний спів був одним із визначальних. *Духовність* – загальнокультурний феномен, який містить у собі суспільні цінності та ідеали, моральні вчинки, розуміння істини й краси [44, с. 33]. *Мораль* – система поглядів, уявлень, норм та оцінок, що регулюють поведінку людей у суспільстві [10 с. 8].

Музична освіта – це «...процес і результат засвоєння музичних знань, умінь і навичок, що свідчить про відповідний рівень опанування музичними явищами в аналітично-теоретичному або практично виконавському аспектах. Музична освіта функціонує в діалектичній взаємодії інституцій створення, накопичення музичного досвіду суспільства з процесами передачі та засвоєння цього досвіду майбутніми музичними фахівцями. Музична освіта регулюється відповідними законодавчими актами держави, які визначають її зміст та основні принципи» [11, с. 78]. Ми маємо всі підстави стверджувати, що музична освіта була дієвою як у Візантії, так і в Київській Русі.

Музичне виховання – це процес передачі та засвоєння музичних знань, умінь і навичок, спрямованих на розвиток та формування музичних нахилів, здібностей, смаку, ідеалів, які надихають особистість на практичну музично-естетичну діяльність. У Візантії та Київській Русі музичне виховання передбачало прищеплення любові до Творця, виховання поглибленої віри, ствердження християнських ідеалів, «піднесеного» ставлення до духовної музики й негативного – до світської [11, с. 71].

Музичне навчання – це процес передачі та засвоєння музичних знань, умінь і навичок, передбачених метою й завданнями освітньо-виховного процесу. Музичне навчання має на меті оволодіння такими знаннями, вміннями та навичками практичної музично-естетичної діяльності, які б відповідали певному рівню музичної освіти. У Візантії та Київській Русі музичне навчання здійснювалося як державними, так і приватними інституціями, окремими фізичними особами, передбачало оволодіння основами церковного співу й, можливо, музично-церковною творчістю [11, с. 74].

Музично-емоційний вплив – спеціально створена, доцільна організація життєдіяльності учасників виховного процесу, пов'язана з використанням зразків музичної творчості, які впливають на емоційно-образну сферу мислення особистості. Це демонстрації та ілюстрації певних музичних творів (зразків), супроводжувані яскравими виражальними та зображальними елементами, які викликають відповідну позитивну емоційну реакцію (переживання). У Візантії

та Київській Русі музично-емоційний вплив здійснювався завдяки виразності церковних і монастирських богослужіннь. Для учасників хорів в епоху раннього Середньовіччя це був спосіб їхнього життя. Музично-емоційний вплив від християнського богослужіння у Візантії та Київській Русі був прямим й опосередкованим, проте завжди спрямованим на пробудження й стимулювання внутрішньої та зовнішньої активності служіння Богу в парафіян [208, с. 9].

Музично-виховний досвід минулого – це інституції створення, накопичення та збереження зразків музичних явищ в історії розвитку музичної культури. Сюди слід віднести творчу спадщину композиторів, музикантів, діячів музичної культури, що являє собою найкращі зразки музичних творів, виконавської майстерності, результати громадської, просвітницької та музично-педагогічної діяльності [208].

Наступна низка категорій, включених у термінологічний аналіз, стосується наук, які досліджують еволюційні процеси в музичному вихованні впродовж епохи Середньовіччя. До таких належать медієвістика, палеографія, методична система Золтана Кодая. *Музична медієвістика* (лат. *medius* – середній) – наука про музичне мистецтво Середньовіччя, що спирається на ґрунтовно-компетентнісне дослідження середньовічних рукописів [149, с. 137]. *Музична палеографія* (від грец. *παλαιός* – давній, старовинний та *γράφω* – писати) – наука, яка займається дослідженням пам'яток стародавньої музичної писемності [22, с. 50]. *Методична система Золтана Кодая* (1882-1967 рр.) полягає в застосуванні хорового співу як головного виду діяльності в музичному вихованні. «Метод Кодая» передбачає виховання в учнів почуття ладу, ладового мислення за допомогою різних вправ розвитку звуковисотного слуху. Для цього в його системі широко пропонується використання відносної (ладової) сольмізації. Дуже нагадує навчання дітей знаменному розпіву в Київській Русі [267, с. 85].

До наступної *низки категорій* увійшли теорія трансплантації та різноманітні музично-виховні традиції. *Теорія «трансплантації»* (Д. Лихачов) –

це пересадження візантійської культури на києворуський ґрунт, де її складова – музичне виховання – була міцно засвоєна й трансформована. Ця теорія має наукове підтвердження, бо київська писемна традиція розпочалася з візантійських контактів, саме з Візантії взяті й перекладені півчі книги, засвоєні всі види нотацій (екфонетична, кондакарна й знаменна) для книг різного призначення [180, с. 32]. *Традиція виховання* – це механізм забезпечення збереження історичної пам'яті популяції того чи того народу (І. П. Павлов). Із традиціями виховання тісно пов'язана соціалізація дитини, тобто засвоєння дітьми та підлітками основ рідної культури, що регламентують поняття добра й зла, схвалюваних і несхвалюваних вчинків, знань традицій і звичаїв свого народу [295, с. 102]. *Традиція музичного виховання* – це історичний процес передачі та засвоєння музичних знань, умінь і навичок, що характеризують традиційне мистецтво того чи того народу [208, с. 12]. *Традиції християнського виховання* полягають у вихованні майбутнього покоління на християнських принципах і вірі. Традиції православ'я й православного виховання дітей також ґрунтуються на засадах загальних християнських догматів і правил: любов і допомога ближньому, прощення, благочестя й смиренність [295]; *піфагорейсько-платонівська традиція* – традиція складного й поважного ставлення до музики. За нею музика вважалася найголовнішим елементом світотворення, виявом світової гармонії, яка поєднувала всі сутності. Звідси – її божественне походження. Світова музика виражала й гармонію людського буття. Ця традиція визначила долю античної та середньовічної теорії музики й значно вплинула на світогляд основоположників християнської теології [10, с. 25].

Особливу категорію склали *традиції візантійського музичного виховання християнина* як історичний процес формування та передачі мистецтва хорового співу а сарелла, складниками якого є теорія музики, композиторська творчість, хорове диригування, нотна грамотність, здатність підтримувати певну манеру співу, прийняту християнською традицією [87].

Зважаючи на те, що вивчення церковної обрядовості Київської Русі є складовою предмету нашого дослідження, ми розглядаємо її як окрему категорію. *Церковна обрядовість* – система свят, їхньої музично-поетичної оснащеності, дій, спрямованих на виконання культу, система підготовки священнослужителів до проведення обрядів релігійних свят. Християнська церковна (Східна церква) обрядовість знайшла своє найповніше відображення в «Типіконі», монастирських Статутах (Уставах) («Типографський Статут» (Устав)), кондакарях («Благовіщенський кондакар», «Троїцький кондакар»), Тріодях, Ірмологіонах, Октоїхах, Обіходних книгах [36, с. 489].

До термінологічного аналізу ми долучили *низку понять*, які використовувалися в теоретичній і практичній роботі християнських візантійських діячів раннього Середньовіччя. Ми намагалися їх обробити та модифікувати, а також узгодити із сучасною теорією і практикою музичного виховання.

Спочатку зупинимось на музично-теоретичних керівництвах, які були своєрідною методикою викладання хорового співу: *азбуки музичні та фітники* – києворуські музично-теоретичні керівництва для підготовки та проходження церковних свят [136]; *Типікон* (гр. Τυπικόν від τύπος – зразок, Статут (Устав)) – церковно-богослужебна книга в православній літургії, що містить головним чином порядок богослужіння. Порядок богослужіння в Типіконі регламентується Статутними (Уставними) розділами, місяцесловом із Марковими розділами, що поєднують рухоме й нерухоме, річні богослужебні кола, які вказують на проведення обов'язкових храмових (престольних) свят. Тут містяться правила про пости, монастирське спільне життя, трапези. З іншого боку, Типікон є своєрідними методичними настановами щодо церковних піснеспівів [266]. «Типографський Статут» (Устав), «Благовіщенський кондакар», «Троїцький кондакар» – найвідоміші писемні джерела, що містять піснеспіви, записані кондакарним розпівом [Дод. В]; *Триодь* (гр. τρι – три і odos – пісня) – різновид богослужебних книг, які містили

тексти молитвослів'я рухливого річного богослужебного кола, тобто свят, дати яких залежали від дня святкування Великодня. До півчих Триодей входять здебільшого стихири [121]; *євфемії* – святкові частини літургії на Пасху та на Різдво. Найчастіше їх виконували дитячі хори [183]; *«Ірмологіон»*, *«Октоїх»*, *«Обіход»* – основні півчі книги знаменного розпіву з різноманітною ритмікою [69, с. 34–35].

Другу групу склали *поняття*, які описують види співу: *антифонний спів* (гр. antiphonos – той, що звучить у відповідь) – перекличка двох хорів під час літургії (як правило, професійних півчих і парафіян) [44, с. 34]; *акламації* – в Київській Русі гімни-славослів'я, що прославляли великого князя так, як прославлялися візантійські імператори; *амвросіанський спів* – перший професійний спів західної християнської церкви (амвросіанські гімни, IV ст.). Таку назву отримав від його автора Амвросія Медіоланського, єпископа Міланського. Має багато спільного з пізньоримською мелодикою та раннім візантійським кондакарним співом; *глас* (давньослов'янське – голос) – в давньому церковному співі це ряд діатонічних поспівок, пов'язаних з певними ділянками церковного звукоряду. Вісім гласів утворювали систему осмогласія, яка охоплювала весь основний фонд поспівок церковного співу; *плагальні та автентичні гласи* – основа візантійської християнської системи наспівів [12, с. 372]. Ця система містить вісім гласів, чотири з яких є основними (автентичними) і чотири – допоміжними (плагальними). Вона була створена Іоанном Дамаскіним (VIII ст.) на основі давньогрецької гармонії; *григоріанський спів* (григоріанський хорал) – хорова монодія VI – X ст., загальноприйнята в західній Римській церкві. Таку назву отримав від його автора, папи Григорія I Великого. Має багато спільного з мелодичною побудовою знаменного розпіву [63, с. 12]; *знаменний розпів* – основний розпів монодійної (одноголосної) хорової музики XI – XVII ст. [21, с. 5]. Свою назву отримав від загального найменування знаків запису – знамен. Джерелом для знаменної нотації слугувала пізньовізантійська («Coislin») нотація. З візантійської практики було взято й принцип організації музичного матеріалу – систему осмогласся. Мелодика

Знаменного розпіву ґрунтується на Обіходному звукоряді, відрізняється плавністю, урівноваженістю хвилеподібних ліній; *респонсорний спів* (лат. *responso* – відповідаю) – перекличка соліста або читця з хором [41, с. 142].

Термінологічний аналіз містить особливу (третю) групу понять, пов'язаних із вокально-музичними формами християнського Середньовіччя: *гімн* (гр. *hymnos*, від *hymneo* – славити, хвалити) – музичний жанр вільної форми, без канонічних обмежень, на відміну від псалма. Ця «музична свобода» поєднувалася з «текстовою свободою». Гімни могли слідувати біблійським текстам або являти собою вільні «парафрази». Духовні пісні характеризуються завжди як піднесені, святкові та величальні піснеспіви. Яскравим прикладом духовного гімну є «аллилуйя», мелодійна лінія якої була вишукано орнаментованою [182, с. 68]; *канон* (гр. *kanon* – лінійка, правило, зразок) – музично-поетична композиція, що виконувалася під час ранкової служби. Канон мав дев'ять розділів, вони називалися одами. Кожна ода була поетичним переказом однієї з дев'яти біблійських пісень, а кожна пісня складалася з чотирьох, а то й більше строф. Строфи називалися ірмосами [41]; *кондак* (гр. *κόντακιον* от *κοντός* – паличка, на яку намотували сувій пергаменту) – один із найдавніших видів знаменного співу. Характеризується наявністю розвинутих мелодійних елементів. Розквіт кандакарного співу в Київській Русі припадає на XI – XII ст. [Дод. В 1]; *меса* (іт. *messa*, від лат. *mitto* – відпускаю, посилаю) – центральна частина музичного богослужіння в римо-католицькій церкві. Має багато спільного з православною літургією [216, с. 70]; *погласиця* – три-чотири короткі наспіви (молитви) в межах терції чи кварта в монодійному церковному хоралі [183]; *самогласи* й *подібні* – поділ мелодій у знаменному розпіві. Подібні відрізнялися від самогласів більшою оригінальністю мелодичних зворотів і чіткістю конструкції строк, що давало змогу використовувати для співу нерозспівані тексти [41]. У навчанні діти спочатку запам'ятовували самогласи, які були простішими, а потім подібні; *самоподібний* (в києворуській традиції називаються подобнами), об'ємний підбір яких

входить до півного додатку «Типографського Статуту (Уставу)» або існує в індивідуальному комбінуванні формул [90, с. 213].

Варто виділити в окрему групу поняття, які практично в незмінному вигляді дійшли до сьогодення, зберігаючи візантійську музичну форму раннього Середньовіччя: «*стовп*» – цикл, що в знаменному розпіві повторюється кожні вісім тижнів. Тому часто знаменний розпів називають «стовповим розпівом» (рідше – крюковим розпівом). Система осмогласся була сумою мелодій, що вже відстоялися, формул (наспівів), які служили матеріалом для розспівування тексту на той чи той глас. Такий тип музичної композиції на основі формул був властивий візантійському та григоріанському співам. Він відображав загальні типові риси середньовічного художнього мислення [266, с. 7]; *трисвята пісня* – «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний...» народилася в V ст. За церковною легендою її почув у Константинополі один підліток під час землетрусу у виконанні хору янголів. Далі святий Ігнатій, якого прозвали Богоносцем, записав переданий образ співу і його стали виконувати в Антиохії. Пізніше різні «Трисвяті пісні» стали об'єднувати в богослужбні збірки [121, с. 12]; *фіта* – мелодійна формула мелізматичного співу, що застосовувалася у візантійській та киеворуській музиці. У музичних пам'ятках різного часу використовуються фіти, які скорочено позначають за допомогою літери грецького алфавіту «фіта» (таємно замкнені фіти). Пізніше фіти почали виписуватися повністю за допомогою простих «знамен». Такий запис отримав назву «розвід». Фітами послуговувалися на початку або в середині піснеспівів, найчастіше – у святкових стихирах [Дод. Д 1].

Четверту групу склали поняття, пов'язані з розвитком нотації – системи записування висоти та тривалості звуків: *графічна нотація* (лат. *notatio* – записування, позначення) – нотолінійна система запису музики, запроваджена в XI ст. італійським музичним теоретиком Гвідо із Ареццо (995-1050 рр.). Розмістивши знаки на різноколірних лінійках, він надав їм точного звуковисотного значення, що уможливило запис музичних творів [8, с. 16];

екфонетична нотація (від гр. *exphoneo* – викликати) – нотація для читання священних текстів розпівом. У Візантії та Римі її називали *lectio solemnis*. Цей вид нотації був тісно пов'язаний із найпростішими формами фольклору й бере свої витоки (як і посада читця) із єврейської синагоги [12, с. 362]; *крюки, знамена* (слов'ян. знамено – знак; лат. *neuma*) – знаки києворуської безлінійної нотації. Крюкова (за назвою одного з її головних знаків) нотація бере свої витоки від ранньовізантійської (палеовізантійської) нотації й була основною формою києворуської музичної писемності. У розвитку знаменної нотації виділяють три періоди: ранній (XI – XIII ст.), середній (XIV – XVII ст.) і пізній (починаючи з XVII ст.). Предметом нашого дослідження є ранній період. Крюкові рукописи цієї доби поділяються на безпомітні, одноразово помітні й «призначені» [182, с. 69]; *невменна нотація* (гр. *neuma* – кивок, знак) – найпоширеніший у ранньому Середньовіччі метод запису мелодії за допомогою графічних знаків, що вказували напрям руху мелодії й супроводжувалися відповідними жестами людини, яка керувала співаками [12, с. 371]. У Київській Русі знаки невменної системи називалися знаменами, крюками (звідси: знаменний спів, крюкове письмо); *хейрономічні знаки* – знаки, які застосовували доместики для зазначення ритму, динаміки та характеру за допомогою рухів голови, пальців, жестикуляції, міміки для вказівок співакам і хористам, як потрібно виконувати музичний твір та для єдності звучання хору [216, с. 62].

Термінологічний аналіз музичного виховання містить поняття (п'ята група), якими позначалися вчителі співу та навчальні музичні заклади того часу: *дидаскал* (гр. *didaskalos* – наставник, учитель) – у Візантії та Київській Русі дяки або піддячі, які мандрували країною та навчали грамоті, рахунку й співу (школярі-книжники); *доместик* (гр. *δομέστικός*; лат. *Domesticus* – куполоподібний) – іменування вчителів співу спочатку у Візантії, а потім у Київській Русі, які поєднували в своїй діяльності обов'язки соліста-вокаліста, регента хору та вчителя співу. Доместики навчали не лише співу, а й читанню [190, с. 70]; «*Доместиків двір*» – одна з перших шкіл співу в

Київській Русі. Нестор в літописі «Повість минулих літ» згадує про «доместиків двір», що розташовувався в Києві недалеко від Десятинної церкви [222]; «Навчання книжне» – у Київській Русі називали не просто навчання грамоті [68, с. 429], так звалася школа, де викладалися науки, надавалася ступенева освіта. Палацова школа князя Володимира була державним навчальним закладом високого рівня й утримувалася за рахунок «скарбниці» самого князя.

Шосту групу понять склали візантійсько-київські терміни, які не стосуються музичного виховання, проте без них неможливо зрозуміти окремі явища в музичній освіті: *антична шкільна традиція* – система багаторівневої шкільної освіти, елементи якої були запозичені візантійськими педагогами в епоху раннього Середньовіччя [225]; *антології* – збірники цитат візантійських християнських педагогів, що містили основи базової культури Середньовіччя [7]; *апологетика* (гр. ἀπολογία – промова на захист) – ранньохристиянська філософія, представники якої відстоювали позиції нової віри серед інших релігій Римської імперії; *мікрокосм* (гр. μικρός, – малий, гр. κόσμος, – порядок, Всесвіт) – головна дефініція символізму середніх віків (людина – це мікрокосм, мікрівідображення Всесвіту (макрокосму)), притаманна для візантійського філософського світобачення [206]; *монастирський Статут* (Устав) – це звід правил спільного проживання ченців у монастирях. Їхнє виникнення пов'язане з появою чернецтва, яке тяжіло до життя в спільному соціумі [148,]. Перший монастирський Статут (Устав) був створений Пахомієм Великим для Тавенісійського монастиря (Південний Єгипет) 318 року. Монастирський Статут (Устав) Пахомія став основою для розробки інших чернечих правил Сходу та Заходу. У Східнохристиянській церкві Статути (Устави) мали назву «Типіконів»; *скриптор* (лат. scriptor – писар) – переписник Біблії, який працював разом з ілюмінатором і ченцем-наставником (художником-ілюстратором) у *скрипторії* – спеціальному приміщенні, що знаходилося при монастирській чи шкільній бібліотеці й призначалося для перепису книг [224]. У Візантії

скрипторії знаходилися при великих монастирях або палацових школах; *церковні Собори* – середньовічні з'їзди голів великих єпархій (церковних областей) для розв'язання нагальних проблем, що в цей момент стояли перед церквою. Собори беруть свій початок від Першого собору в Нікеї (325 р., Нікейський собор), де християнство проголошене державною релігією. На *Шостому церковному соборі 681 р.* були розроблені 102 правила, що регламентували всі сфери життя візантійського суспільства. П'ять правил із них (66. «Про церковний спів і дітей співаючих», 70. «Не дозволяється юним дівчатам і дружинам...», 71. «Учні, що навчаються законам цивільним і церковного співу отроки...», 75. «Про церковний спів», 76. «Про торгівлю в храмі і церковний спів») присвячені розвитку церковного співу, розробці його норм, а також початку залучення дітей до хорового церковного співу [233].

Отже, проблема візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі має комплексний характер, що й зумовлено значною кількістю наукових підходів до її дослідження, розуміння теоретичного змісту та можливостей використання найдоцільніших її елементів на сучасному етапі розвитку середньої й вищої вітчизняної освіти. Основними науковими підходами є історико-порівняльний, історико-типологічний, антропософічний, культурологічний, персоніфікований, культурно-антропологічний, герменевтичний, культурологічний, андрагогічний, генералізуючий, джерело-орієнтований.

Методолого-теоретичні засади візантійської духовної спадщини в культурі середньовічної Київської держави в нашому дослідженні базуються на термінологічному аналізі основних категорій (музична освіта, музичне виховання, музичне навчання, музична медієвістика, музично-емоційний вплив, піфагорейсько-платонівська традиція, теорія «трансплантації», церковна обрядовість та ін.), а також шістьох групах оброблених та модифікованих теоретичних понять тієї епохи, узгоджених із сучасною теорією й практикою музичного виховання. Такими поняттями є: знаменний

розпів, азбуки, фітники, акламації, євфемії, поліхромії, канони, кондаки, крюки, знамена, плагальні та автентичні гласи, невменна та екфонетична нотація, доместики, апологетика, григоріанський спів, дидаסקали, погласиця, скрипторій, «стовп», «lectio sollemnis» та ін.

1.2. Дослідження візантійських традицій виховання в релігійній обрядовості Київської Русі в історіографії другої половини XIX – початку XXI ст.

Візантійська християнська традиція музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі була предметом досліджень видатних представників Церкви та прогресивних письменників, починаючи від епохи Середньовіччя. Візантійський вплив на культуру Київської Русі намагалися простежити в усіх сферах – у середньовічному шкільництві, у церковному співі, у літургійній творчості Отців Східної церкви, у творах дидактичного змісту, у побуті та світському житті тогочасної правлячої еліти.

Ще видатний літописець Нестор у «Повісті минулих літ» передавав враження київських послів у Константинополі: «І прийшли ми в Грецьку землю, і привели нас туди, де вони служать Богу своєму, і не розуміли ми – на небі чи на землі ми, бо немає на землі такого видовища й краси такої, і ми не знаємо, як розповісти про це, знаємо лише, що перебуває там Бог із людьми й служба їхня краща, ніж у всіх інших країнах. Ми не можемо забути краси тієї, бо кожна людина, коли скуштує солодкого, вже не візьме до уст гіркого, так і ми після цього вже не можемо далі бути язичниками» [43, с. 163].

Питаннями позначення нот «знаменного розпіву» та спільним у нотації середньовічних візантійських і київських духовних релігійних творів займався священик Христофор, який у 1604 році видав працю «Ключ знаменний». Ця праця послугувала основою для багатьох сучасних досліджень.

Музичний теоретик XVII ст. Олександр Мезенець (справжнє прізвище Стремоухов), знавець церковного співу (дидакал) і коректор Московського Друкарського двору, очолив комісію шістьох дидакалів, які знаходили й відбирали «зразкові» приклади знаменного розпіву. Підсумком цієї роботи стала теоретична праця «Повідомлення про узгоджені помітки», що на той час була найповнішим викладом теорії знаменного розпіву (1668 р.). Замість авторського вступу до «Повідомлення про узгоджені помітки» на перших сторінках книги були примітки О. Мезенця до строк із ірмосів, їхньої грецької та слов'янської вимови [2; 67; 68].

У XVII ст. ігумен Іриней (Клементьєвський) підготував до друку повний текст «Бесід» константинопольського архієпископа Іоанна Златоуста (1784 р.) [Дод. В 5]. Найбільшою цінністю цього видання були коментарі упорядника до настановчих творів Святого Отця та примітки стосовно літургійної (поетико-композиторської) діяльності, прокоментовані Іринеем [93; 96; 97; 98; 99; 100].

Із середини XIX ст. спостерігаємо нове піднесення інтересу до місця візантійських християнських традицій музичного виховання в духовній спадщині Київської Русі. Це пояснюється переосмисленням і переоцінкою співвідношення «грецького» та «київського» чинників у слов'янській духовній культурі.

Представники *західноєвропейської історіографії* не залишилися байдужими до цієї проблеми. Новий погляд на візантійську гімнографію запропонував кардинал-бенедиктинець Ж. Пітра (J. Pitra), який у власних працях («Hymnographie de l'église greque», 1859 р., «Spicilegium solesmense», 1860 р.) першим визначив поетичну структуру гімнів Грецької Церкви. Це відкриття знаменувало початок систематичних досліджень візантійської гімнографії, проблем її спадковості від попередніх жанрів та шляхів упровадження в слов'янських країнах. На думку Ж. Пітри, витoki церковних піснеспівів Візантії сягають сирійських та іудейських гімнів і псалмів, що й стали джерелами східнохристиянської гімнотворчості. Завдячуючи його

подорожі до Російської імперії й системному вивченню документів у бібліотеках, стали відомими недосліджені раніше твори вчителів Церкви та пам'ятки східно-грецької поезії й музики [314].

Болгарські та сербські науковці також займалися дослідженням візантійської музичної спадщини в слов'янській культурі. Так, праця болгарського вченого В. Ніколаєва «Водяні знаки в хартії середньовічних документів у болгарських книгосховищах» («Водните знаци в хартиите на средновековните документи от българските книгохранилища», 1954 р.) присвячена з'ясуванню візантійського впливу на формування болгарської духовної культури, а також греко-болгарському впливу на церковну обрядовість Київської Русі [209].

У розвідці сербського вченого В. Мошина «Водяні знаки найстаріших сербських богослужебних книг» («Водени знаци најстаријих српских штампаних књига», 1967 р.) йшлося про закони та вимоги до виконання сербської християнської літургії, вплив на неї візантійських і болгарських церковних піснеспівів [201].

Починаючи з 1936 р., на Заході під керівництвом Е. Веллеса готувалося видання «Монументальна музика Візантії» (Е. Wellesz «Monumenta Musicae Byzantinae»), що вийшла друком 1939 р. У ній було запропоновано власний спосіб дешифрування нотних рукописів і їхнього порівняння із знаменним розпівом. За їхньою транскрипцією мелодика була строго діатонічною, а ритміка – «вільномовною». У такому вигляді транскрипції візантійської нотації Е. Веллеса дуже нагадували застарілі варіанти григоріанського хоралу [321].

Німецький учений Е. Яммерс (Е. Yammers) («Візантійський канон», 1966 р.) та голландець Я. ван Бізен (J. Beisen) («Поширення середньовічного візантійського канону», 1968 р.) запропонували альтернативні транскрипції візантійської нотації, де, на відміну від системи Е. Веллеса, ритміка візантійського хоралу значно відрізнялася від григоріанського співу [308; 300]. У питаннях мелодійного розвитку змін практично не було. Метод

Я. ван Бізена розвинув грек І. Арванітіс («Візантійська нотація», 1971 р.), який наголошував на бінарній ритміці візантійських стихір та ірмосів [12]. У праці Д. Крумбахера-Ерхарда (Krumbacher-Ehrhard) «Історія візантійської літератури» («Geschichte byzantinischen Litteratur») серед інших поетичних жанрів аналізується й візантійська духовна музика [309].

Загалом особливу увагу на проблему візантійської духовної та музичної спадщини в слов'янських культурах звернули німецькі науковці. Так, учений К. Аландський (K. Alandski) у праці «Список рукописів Нового Заповіту» (1957 р.), вивчаючи складові частини Євангелія, дійшов висновку, що середньовічна візантійська система виховання є найближчою до апостольських уявлень про неї та відповідає «Посланням» Петра й Павла [299]. В іншому своєму творі («Короткий список грецьких рукописів «Нового заповіту», 1963 р.) К. Аландський відзначав, що греко-візантійська традиція виховання є давнішою за римську й більше відповідає «христовому вченню» [299].

Німецький дослідник Б. Аппель у праці «Нотація поліфонічної музики (900-1600)» (1973 р.) у процесі аналізу візантійських і києворуських розпівів знайшов багато спільних наголосів та аналогічних рухів мелодії. На його думку, теорія візантійської й середньовічної київської духовної музики також повинна була мати спільні вихідні положення [10].

Привертає увагу праця німецького церковного регента, педагога, ієромонаха Габріеля (Gabriel) «Трактат про церковний спів» (1985 р.). Він здійснив музично-текстове порівняння ранньосередньовічної візантійської та римської шкіл церковного співу й дійшов висновку, що греко-візантійська літургія була спрямована на заглиблення людини в її внутрішній світ, а римська – на зовнішні ефекти та емоційні враження [305].

У трактаті іншого ієромонаха Ієроніма Трагодістеса (H. Tragodistes) «Про вимоги щодо характеру музики греків» (1990 р.) зроблено спробу проаналізувати твори візантійської літургії раннього Середньовіччя й відродити ті складники теорії музики, якими володіли візантійські регенти та

викладачі співу, котрі готували професійних півчих для церков і монастирів [306].

У контексті вищезазначеного варто звернути увагу й на дві праці зарубіжних музикознавців. Це насамперед твір теоретичного змісту Д. Кономоса (D. Conomos) «До теорії мистецтва співу і щодо помилкових поглядів на неї» (1985 р.) про Мануеля Хрісапхеса, де проведено аналогії між григоріанським і ранньовізантійським хоралами та зроблено висновки про відмінності в манері виконання та розшифруванні нотних записів VI – IX ст. [302]. Певною мірою ця праця є запереченням більш раннього твору дослідника Маріо Егліса «Святий Кирило Олександрійський» (1939 р.), у якій автор стверджував ідентичність манери виконання та нотних записів ранньовізантійського й григоріанського церковних співів [304].

Праця німецького дослідника початку XXI ст. Р. Бредле (R. Bradley) «Іоанн Златоуст: проповідник, єпископ, мученик» (2008 р.), де показана подвижницька діяльність визначного філософа, оратора й музиканта, дає змогу простежити зміни в суспільному житті та культурному устрої Візантійської імперії в епоху переходу від Античності до раннього Середньовіччя [301].

Змістовне дослідження здійснив датський учений Дж. Рестед (J. Raasted) (1966 р.). Його праця присвячена вивченню інтонаційних формул і модулів грецьких ладів музики періоду прийняття у Візантії християнства (325 р.) як державної релігії та ствердження тут духовного співу. Варто зауважити, що дослідження має дещо математичний характер в обчисленнях візантійської інтервалики та пентатоніки [315].

2014 р. австралійсько-британський професор грецького походження Д. Кономос (Оксфордський університет) у загальноцерковній аспірантурі Москви прочитав лекцію на тему «Церковний спів Давньої Русі, чи є він рабським наслідуванням Візантії?». На сьогодні Д. Кономос проводить дослідження зі зв'язків єврейської духовної музики з ранньохристиянськими музичними традиціями, діалектами й латинською літургією. Стосовно

візантійської спадщини в церковному співі Київської Русі він вважає, що ранньовізантійські традиції законсервувалися в церквах Київської Русі. Це пов'язано з монгольським завоюванням. Автор відмічав, що від самого початку були відмінності між візантійською й київською літургією: у візантійській літургії акцент робився на наголошені склади, в київській – на ненаголошені [302].

Праці двох інших грецьких дослідників межі XX – XXI ст. мали суто теоретичний характер. Так, розвідка А. Хальдайкіса (Α. Χαλδαϊάκης) «Візантійська музична логіка» («Βυζαντινομουσικολόγικα», 2014 р.) репрезентувала філософське розуміння перших східних християнських піснеспівів, їхніх музичних структур [323]. Праця М. Хазігакойміса (Μ. Χατζηγιακουμής) «Пізній еллінізм у християнстві» («Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλλωση (1453 – 1820)», 1999 р.) пов'язала духовну культуру Візантії зі здобутками епохи еллінізму [324].

Візантійські традиції музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі стали предметом розвідок представників *вітчизняної історіографії*. Хоча спеціальних досліджень із візантійського музичного виховання на середину XIX ст. ще не було створено, проте більшість пошукачів підкреслювала грецькі витoki української церковної обрядовості, нотації та метро-ритмів. Першою ґрунтовною працею, де йшлося про середньовічні музичні рукописи знаменної нотації, стала робота Д. Разумовського (українця за походженням) «Церковний спів у Росії» (1867–1869 рр.). Дослідник не лише вивчав київські середньовічні рукописи, але й порівнював їх з грецькими, висловлював власну думку про те, що слов'янська нотація походить із грецьких писемних джерел [242].

Наприкінці XIX ст. український дослідник І. Вознесенський закінчив працю «Про спів Православної Греко-Руської церкви. Великий знаменний розпів» (1897 р.), де трактував літургію києворуської церкви як спадкоємицю візантійської та представив передумови виникнення знаменного розпіву [36].

Визначною подією в музичному житті Києва початку ХХ ст. був вихід друком праці Л. Калашникова «Азбука церковного знаменного співу» (1910 р.), що вміщувала вісім уроків для засвоєння знаменного розпіву на основі рекомендацій Отців Східної грецької церкви. Підручник поділявся на дві частини: уроки мали форму методичних рекомендацій, а зібрані нотні рукописи були своєрідною хрестоматією церковного співу [136].

Заслуговують на увагу праці учених релігійного напрямку початку ХХ століття. Це насамперед об'ємна робота М. Оксіюка (Макарія) «Есхатологія св. Григорія Нісського» (1914 р.), де, окрім світоглядних поглядів великого Отця Східної церкви, йшлося й про його літургійні твори та їхнє значення для становлення релігійної обрядовості Київської Русі [327]. У праці І. Огієнка (митрополита Іларіона) «Українське чернецтво» (1915 р.) також висвітлено успадковані візантійські риси в українських чернечих традиціях [125].

Видатний український історик М. Грушевський зосереджував увагу на ролі Візантійської церкви в становленні Київської держави. Так, у «Нарисі історії Київської землі від смерті Ярослава до кінця XIV сторіччя» (1905 р.) він показував значення візантійського духовного протекторату для домонгольської Русі та переплетіння духовних візантійських і києворуських традицій [64; 65].

Українських науковців радянської доби цікавили причини обумовленості історичного вибору князя Володимира. Географічне положення Київської Русі між Сходом і Заходом, перехресний вплив на неї різних цивілізацій позначилися на духовному житті й культурі майбутнього українського народу. Із півдня (Візантії) християнство почало проникати сюди ще задовго до його офіційного підтвердження, що й визначило вибір князя Володимира. Тісні економічні, політичні й культурні зв'язки з Візантією, розповсюдження на Русі як альтернативи язичництву християнства в його візантійському варіанті спричинили остаточне рішення київської еліти. Освіта різних рівнів на київських землях також розвивалася

за візантійським зразком. Цій проблемі присвячений нарис С. Бабишкіна «Школа та освіта Давньої Русі» (1973 р.), де аналізувалося спільне й відмінне в шкільництві Візантії та Київської держави. Питання візантійських впливів на українську церковну монодію розглядає також М. Антонович у розвідках, опублікованих у науковому збірнику «Musica Sacra». Учений звернув увагу, що мелодика досліджуваних ним жанрів (ірмосів і степенних-антифонів) близька, а нерідко й тотожна візантійським зразкам [18].

Візантійські традиції виховання в церковній обрядовості Київської Русі було проаналізовано в першій книзі монументального колективного видання «Історія Української РСР у 10 книгах» (1977 р.) за редакцією А. Шевелєва. Синкретичне переплетіння грецької та слов'янської культур сприяло високому злету хорової духовної музики в Київській державі [131].

Полеміку з науковцями радянської доби вів західноукраїнський історик І. Крип'якевич («Галицько-Волинське князівство»), де поряд із візантійським впливом на формування культури Київської держави автор розглядав її відносини з Римом і духовний вплив останнього на політичну еліту Києва до Великої Схизми 1054 р. [155].

Із доби незалежності України бере початок уважне дослідження Києво-Печерського патерика. Його адаптовані до сучасної української мови тексти зі вступними статтями та коментарями були підготовлені В. Яременком (1990 р.), Г. Кособуцькою (2007 р.) [126; 152]. У «Слові про прихід майстрів церковних із Царгорода до Антонія та Феодосія» також йдеться про початок літургійного богослужіння на Київській землі [133; 145; 203].

Праці філософського напрямку українських науковців не оминули літургійної традиції Візантії та Київської Русі. Пізньогрецький вплив у контексті синкретичної культури Київської Русі було розглянуто С. Безклубою («Синкретизм культури Київської Русі (філософсько-естетичний аспект дослідження)», 1996 р.) і В. Горським («Нариси з історії філософської культури Київської Русі (сер. XII – сер. XIII ст.)», 1993 р.), де

філософська культура середньовічної Київської держави аналізувалася до початку монгольського нашествя [19; 51].

На початку ХХІ ст. з'явилися праці, присвячені грецьким рукописам у зібраннях Києва. Значна робота з коментування текстових і нотованих рукописів була здійснена Є. Чернухіним [294]. Збірник грецьких рукописів вийшов друком у Києві та Вашингтоні в 2000 р. Наступного року з'явилося колективне видання «Історія української культури» в 5 томах за ред. Д. Козака, Р. Орлова, П. Толочка (2001 р.), перший том якого описував культуру Київської Русі, вплив Візантійської імперії на традиції української середньовічної держави [131]. У тому ж ракурсі це питання порушувалося й в іншому колективному виданні українських науковців («Лекції з історії світової та вітчизняної літератури» за ред. А. Яртися та В. Мельника, 2005).

Низка праць початку ХХІ ст. була присвячена історії Києво-Печерського національного історико-культурного заповідника та його видатним особистостям, які знаходилися біля витоків формування духовної культури Київської середньовічної держави. Це енциклопедичні видання за редакціями В. Смоля, Л. Федорової [278], а також авторські праці С. Кагамлик, А. Чередниченко, численні каталоги, презентації [133; 292].

У 2003 р. побачила світ фундаментальна праця київських науковців [2] навчальний посібник у 2 томах «Перлини духовності: твори української світової літератури від часів Київської Русі до ХVІІІ ст.» за редакцією В. Різуна та В. Шевчука, де значну увагу приділено творчості митрополита Іларіона Київського («Слово про закон і благодать») та його наступників [238; 240].

Заслуговують на увагу й праці українських учених, присвячені видатним особистостям в історії Візантії та Київської Русі. Розвідка Л. Наточій розкриває нам багатогранний таланти Іларіона Київського («Історіософська концепція Іларіона Київського в есхатологічній перспективі», 2006 р.) [205]. Інші видання ознайомлюють із подвижницькою діяльністю Іоанна Дамаскіна (Я. Чопань «Іконоборство як виразник суспільної кризи у Візантійській імперії (787-843)», 2003 р.) та Феодора

Студита (Р. Когут «Студійський Устав і сучасна богослужбова практика», 2010 р.) [293; 148].

У монографії українських дослідників В. Доронюк і М. Вовк із проблеми української етнопедагогіки (2009 р.) докладно розглянуто вчительську роботу доместиків, прослідковуються переплетіння та взаємодія світської музики з духовною, достатня увага приділяється аналізу роботи співаків із богослужбовими книгами [74].

Значний внесок у дослідження візантійської культури, місця в ній грецької спадщини через науковий доробок Ф. Успенського здійснила Л. Куликова. Її праці «Втілення ідей гуманізму у європейських системах освіти в період Середньовіччя» (2015 р.), «Theoretical and methodological principles of studying historical and pedagogical phenomenon of the ancient and culture» (2016 р.) розкривають проблему візантійського виховання в історичній ретроспективі [156; 310].

Низка праць українських учених має дотичне відношення до досліджуваної проблеми. Так, Н. Ващенко («Новаторська методика в педагогічно-мистецькій школі О. Мишуги», 2014 р.) вивчала греко-візантійський християнський спів у контексті педагогічної діяльності О. Мишуги [30]. Витоки духовної виховної традиції східних слов'ян досліджував Б. Год («Духовна виховна традиція у східнослов'янських народів (XVII – початок XVIII ст.)», 2013 р.) [46]. Інтелектуальними надбаннями європейської культури VI ст. займався В. Мірошеченко («Моделі чернечого виховання європейського раннього Середньовіччя у творчій спадщині Дмитрія Ростовського», 2013 р.) [196]. Відтворенню складної візантійської моделі музичного виховання, духовній складовій у перших «доместикових дворах» (своєрідних навчальних закладах Київської Русі) присвячені праці М. Лебединської [161 – 175; 311; 311 – 312].

Музикознавчі проблеми з погляду успадкування церковною обрядовістю Київської Русі візантійської музичної традиції досліджувала О. Камінська («Трактат першої половини XIV ст.», 2008 р.; «Принципи

трансформації візантійської невменної нотації», 2009 р.; «Еволюція нотації – від візантійських невм до київського п'ятилінійного нотопису», 2010 р.) [138].

Проблемі візантійської спадщини в церковній обрядовості Київської Русі приділив увагу архієпископ Іонафан (Єлецьких), який починав свою церковну кар'єру в Росії, а продовжив в Україні. Він займався дослідженням творчості Отців Східної церкви й києворуської обрядовості. Владикою було також видано «Тлумачний путівник по молитвослів'ях Божественної Літургії святих Іоанна Златоуста і Василя Великого» двома мовами, що містив, відповідно, переклад літургій українською та російською мовами, великий історико-богословський коментар та низку євхаристологічних статей відомих богословів [78].

Значний внесок у дослідження візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі здійснили представники *російської історіографії*. Ще в останній чверті XIX ст. вийшла низка праць із аналізом творчої спадщини святих Отців істориками Православної церкви епохи домонгольської Русі.

Так, у творах дослідників Візантійської церкви В. Преображенського («Преподобний Феодір Студит і його час», 1886 р.), Д. Тихомирова («Святий Григорій Нісський як мораліст: етико-історичне дослідження», 1886 р.) і А. Мартинова («Вчення Григорія єпископа Нісського про природу людини: спроба дослідження в галузі християнської філософії IV століття», 1886 р.) поряд із філософською спадщиною Отців Східної церкви розглядали та аналізували їхні літургійні твори [234; 265; 192]. Отже, 1886 р. став відправною точкою для історико-філософських розвідок.

Наступного, 1887 р. вийшла друком теологічно-філософська праця В. Несмелова «Догматична система святого Григорія Нісського», де було здійснено всебічний аналіз творчого доробку єпископа та його внеску в подальший розвиток теології, філософії та православної літургії в добу Київської Русі [206].

Російський теолог та архієпископ кінця XVIII ст. Іриней (Клементьєвський) у роботі «Бесіди вибрані святого отця Іоанна Златоуста, архієпископа Константинопольського» (1784 р.) довів автентичність музичних текстів, що збереглися в архівах російських бібліотек, відкидаючи посилення своїх колег на пізніші редакції літургійних творів святого Отця Східної церкви [20]. Невдовзі ця тема була продовжена у творі І. Малишевського «Іоанн Златоуст у званні читця, в сані диякона та пресвітера» (1892 р.) [190].

Обґрунтовані порівняння візантійських і київських музичних джерел здійснив А. Преображенський, який у своїй праці «Греко-руські півчі паралелі XII – XIII ст.» (1897 р.) указав, що кількість складів у слов'янських текстах відповідала кількості складів грецького оригіналу, лише греки робили акцент на наголошених складах, а слов'яни – на ненаголошених. Він віднайшов підтвердження візантійського походження в середньовічній київській нотації. І наступні дослідження засвідчили цей постулат [234, с. 102].

Початок XX ст. ознаменувався глибинними церковно-філософськими та мистецтвознавчими творами, присвяченими дослідженню візантійської та києворуської культур і творчому спадку їхніх визначних діячів. 1901 р. вийшла стаття А. Спаського до «Нового видання Х. Марроу творів Кирила Олександрійського в російському перекладі», а також третій том «Повного місяцеслова Сходу». В обох працях проаналізовано взаємозв'язок культур, з'ясовано особливості християнських свят і значення східної літургії в житті Православної церкви. Зважаючи на локальні особливості африканських територій Візантійської імперії, автор підкреслював схожість у розвитку церковної літургії [351].

Розвідка А. Лебедева «Нариси внутрішньої історії Візантійсько-Східної церкви в IX, X та XI ст. (від кінця іконоборчих суперечок 842 року до початку хрестових походів 1096 року)» (1904 р.) стала своєрідним підсумком попередніх напрацювань російських істориків щодо структури суспільних

інститутів та культурного життя Візантійської церкви впродовж трьох століть [160]. Її органічно доповнило дослідження С. Нікольського «Історія церков Антіохійської та Константинопольської часів святого Іоанна Златоуста за його творами» (1905 р.), де в порівнянні історичного розвитку було розкрито локальний процес становлення двох церков Візантійської Імперії [211].

Окрему сторінку в російській історіографії з проблеми візантійських традицій у культурі Київської Русі займають праці Ф. Успенського. У першому томі «Історії Візантійської імперії», що вийшов 1912 р., вчений аналізував елементи утворення «візантизму». У розділі «Візантизм і його культурне значення в історії» Ф. Успенський не лише показував вплив візантизму на слов'янські народи, а й попереджав правителів про його можливе новоутворення: «Ні один із слов'янських госуларів не впорався з привабливою ідеєю заснувати в Європі імперію на місці Греко-Візантійської, та жодне з європейських князівств, що виникали в Європі після IV хрестового походу – чи очолювали його франки чи місцеві греки – не мало довготривалої історії, не отримало симпатій із боку народу. А варто зазначити, що в Нікейській імперії XIII ст. збереглася й визріла ідея відновлення Візантійської імперії. Урок цієї історії має бути суворо перевіреною тими, хто сьогодні очікує переділу спадщини після «небезпечно хворого» Босфору» [272, с. 49].

В окремих розділах монументальної праці «Історії Візантійської імперії» (Т. 2–5) Ф. Успенський розвивав думку про зв'язок ранньохристиянської культури з традиціями еллінізму, про значне місце «кирило-мефодіївського питання» в слов'янській історії, трактував іконоборський період (717 – 867 рр.) як етап ствердження папацезаризму в Східній християнській церкві та можливі шляхи поширення «візантизму» на варварських слов'янських землях [273; 274; 275; 276; 277].

Значний унесок у дослідження візантійської нотації й пов'язаного з нею розвитку київського церковного співу зробив В. Металлов («Нарис з історії православного співу в Росії», 1915 р.). Науковець виявив витoki знаменного розспіву на початку формування київської державності [193; 194].

Російські дослідники радянської доби продовжили розвідки своїх попередників. У 30 – 40 рр. ХХ ст. вийшли три ґрунтовні праці мистецтвознавчого характеру. Історики всесвітньої культури та історики музики намагалися показати вплив Візантії на варварські народи. Праці Б. Асаф'єва («Візантійська музична культура», 1938 р.), Р. Грубера («Історія музичної культури», 1941 р.) і Т. Ліванової («Історія західноєвропейської музики до 1789 р.», 1946 р.) стали наступним кроком у розумінні спадковості культур, епох і художніх стилів [14; 62; 63; 177]. Візантійська музика та музичне виховання розглядаються як джерело, що дало поштовх для розвитку самобутніх національних культур.

Справжньою подією в житті Православної церкви радянської доби стало «Слово Святійшого Патріарха Алексія» (18 квітня 1948 р.). Патріарх наголошував: «Ми повинні зробити все можливе для того, щоб позбавити церковний спів світського духу, звернутися до його прекрасних стародавніх зразків, таких милих серцю православного християнина, який вірить і молиться» [382].

Після «Слова...» Патріарха Алексія, промовленого в Московській Духовній Академії, до Патріархії надійшло безліч усних і письмових прохань дати список схвалених до богослужінь духовно-музичних творів. Це прохання, на жаль, не могли виконати, бо таких творів тисячі, й укладання списків їх не мало сенсу. Проте початок повернення інтересу до практично забутої техніки знаменного співу було покладено.

У цей період відроджується й інтерес російських дослідників до грецьких рукописів, зокрема й до музичних. Так, з'являється детальний опис грецьких (візантійських) рукописів, що зберігалися в Російській державній

бібліотеці (А. Каждан «Грецькі рукописи бібліотеки ім. В. І. Леніна», 1946 р.; П. Щеголева «Грецькі рукописи, що зберігаються в Російській державній бібліотеці», 1983 р.) та інших бібліотеках Радянського Союзу (Є. Герцман «Грецькі музичні рукописи Петербургу», 1996 р.) [134; 298; 44].

У галузі дослідження стародавніх літератур Візантії та Київської Русі на початку другої половини ХХ ст. вийшли дві праці, автори яких прослідкували відлуння візантійської традиції в духовній поезії та прозі середньовічної Київської держави (Н. Воронін «Історія культури Давньої Русі: домонгольський період», 1951 р. [37]; Д. Лихачов «Поетика давньоруської літератури», 1967 р.). Візантійська культура, на думку Д. Лихачова, була «трансплантована», тобто повністю пересаджена на київський ґрунт разом із християнством [374, с. 2–53].

Мовними та літературними питаннями середньовічної Київської держави, спільним і відмінним у грецькій та слов'янській азбуках займався І. Улуханов («Про мову Стародавньої русі», 1972 р.), який висловив думку про те, що навчання читанню в добу раннього Середньовіччя у Візантії та Київській державі досягалося схожими методами [374, лл. 101–103].

У Росії радянської доби ритмічні транскрипції візантійського нотопису І. Арванітіса продовжила учениця І. Лозової М. Школьник, яка застосувала до візантійських музичних пам'яток ритмічну систему, відому за київськими знаменними музично-теоретичними трактатами [12; 181; 296].

Питаннями київського мистецтва співу та підготовки півчих для хору займався мистецтвознавець М. Успенський [270; 271]. Його дві праці «Давньоруське мистецтво співу» та «Зразки давньоруського мистецтва співу» вийшли друком у 1971 р. та значною мірою підготували сприйняття розвідки наступника М. Успенського – М. Бражникова [21; 22; 23].

Цьому вченому ми зобов'язані науковим розумінням візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі як найвизначнішому фахівцю радянського періоду з питань стародавньої київської музики, музикознавцю та палеографу, який присвятив своє життя

вивченню музичної культури Київської Русі. Він є одним з основоположників науки про стародавню київську музику в сучасній Росії. Праця М. Бражникова «Давньоруська теорія музики» (1972 р.) не втратила своєї актуальності й сьогодні. Вона дає відповіді на багато запитань із проблеми музичного виховання у Візантії та Київській Русі [22]. У своїх дослідженнях учений порушив широке коло питань історії знаменної нотації, музичної палеографії та опублікував чимало транскрипцій музичних текстів.

У 80-ті рр. XX ст. вийшла колективна монографія («Російська музична культура» А. Кандінського, Ю. Келдиша, О. Левашової), де ґрунтовно був описаний процес становлення й розвитку музичного мистецтва в його розмаїтих зв'язках із суспільно-політичним та культурним життям Київської Русі в епоху Середньовіччя. Монографія оснащена багатим нотним та ілюстративним матеріалом, містить бібліографічний покажчик імен і хронологічні таблиці [122].

У праці Є. Герцмана того ж часу («Візантійське музикознавство», 1988 р.) аналізується загальний стан музичного мистецтва Імперії, методи та принципи музичного виховання, рівень підготовки півчих для хору, теоретико-музичні знання у Візантії. Проводяться аналогії між розвитком професійної церковної та народної музики [42]. В інших розвідках ученого («Петербурзький теоретикон», 1994 р., «Грецькі рукописи Петербургу», 1996 р.) також показано витоки християнського співу в Київській Русі та його зв'язок з грецькою духовно-релігійною культурою [43; 44; 45].

Низка праць російських науковців кінця XX – початку XXI ст. була присвячена персоналіям духовної культури Візантії та Київської Русі в домонгольський період. До таких належали «Кирило Туровський і Єпіфаній Мудрий» М. Антонової (1981 р.), «Твори преподобного Іоанна Дамаскіна» Д. Афіногенова, А. Бронзова, А. Сагарди (2002 р.), «Іоанн Златоуст в соціумі Візантії і Росії» М. Грижанкової (2002 р.), «Золоті уста. Життя і труди Іоанна Златоуста» О. Казеніної-Пристанскової (2003 р.), «Символіка духовних скарбів у творах Кирила Туровського» С. Козлова (1985 р.), де

життя й творчість великих Отців церкви розкривалася через їхній особистий внесок у візантійську та київську культури [8; 258; 66; 135; 149].

Упродовж 80-х рр. XX ст., а також на початку XXI ст. вийшли праці В. Пуцка, дослідження якого було присвячене збору та аналізу візантійських рукописів, зокрема й нотних («Візантійські лицеві рукописи Державної бібліотеки ім. В. І. Леніна» (1982 р.), «Візантійські ілюміновані рукописи Чикаго» (1984 р.), «Орнамент у художньому оформленні візантійських рукописів: еволюція типології і стилю» (2013 р.). Автор на прикладі порівняння різних текстів аналізував зміни в текстології, нотописі, а також у художньому оформленні [241].

В. Ільїн у праці «Нариси історії російської хорової культури» (1985 р.) підтвердив постулат Антоніна Преображенського про місце візантійської нотації в києворуській хоровій культурі [90]. Він знайшов спільні знаки для позначення нот однієї висоти в обох нотаціях, проте наголосив і на самобутньому розвитку російської культури в добу Київської Русі.

Спираючись на аналіз матеріалів музично-теоретичних керівництв XV – початку XVII ст. провідних регентів церковних хорів, дослідниця З. Гусейнова визначила принципи знаменного розпіву та вивела методи оволодіння його технологією в розвідці «Принципы знаменного распева (по материалам музыкально-теоретических руководств XV-го – начала XVII веков)» (1988 р.) [68].

Велике значення для розуміння процесів проникнення візантійської освіченості на варварські землі та усвідомлення механізмів музичного виховання школярів мали праці Г. Пікова «Біблія та уявлення європейців у VIII–XII ст.» (1995 р.), «Реноваційна педагогіка Каролінгського Відродження та педагогічні ідеї Алкуїна» (2000 р.), «Проблема загибелі Візантії в загальному контексті її розвитку» (2005 р.) [224; 225; 226]. Учений показував, як монастирські школи різних країн, зокрема й Держави франків, запрошували до себе музикантів із Візантії (дидаскалів Феодора та

Бенедикта), що свідчило про їхній високий авторитет та всебічну освіченість.

До фахівців, які відроджували знаменний спів і теорію середньовічної київської музики, належать співробітники кафедри києворуського мистецтва співу Санкт-Петербурзької консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова. Зокрема, розробкою питань кондакарного співу та технологіями його вивчення займався музикознавець, дослідник мистецтва києворуського співу Н. Кондаков [373].

Низка наукових праць, присвячених середньовічному шкільництву, церковному співу, літургійній творчості Отців Східної церкви, творам дидактичного змісту, побуту та світському життю тогочасної правлячої еліти, з'являється в 90-ті рр. XX ст. До таких належать праці О. Апраксіної «З історії музичного виховання: хрестоматія» (1994 р.), Н. Єфимової «Музичне виховання та освіта в ранньосередньовічній Європі (європейська середньовічна школа та педагогічна думка)» (1990 р.), І. Лозової «Візантійські прототипи давньоруської співочої термінології» (1995 р.), Б. Ніколаєва «Тлумачна граматики знаменного співу» (1995 р.), Н. Терентьєвої «Історія і теорія музичної педагогіки: навч. посібник» (1994 р.) [11; 81; 182; 207; 264]. Підсумковою стала колективна антологія «Східні Отці та вчителі Церкви V століття» (2000 р.) московських науковців релігійного напрямку, у якій було вміщено низку відомих і маловідомих творів візантійських релігійних діячів V ст. [7].

Початок XXI ст. ознаменувався виходом авторських монографій і посібників з історії музичної культури та музичної освіти, присвячених середньовічній Київській державі, тому перші розділи цих праць містили аналіз принципів виховання й навчання в Давній Русі. До таких досліджень належать: «Історія музики: від Давньої Русі до Срібного століття» (2001 р.) Л. Ропаської, де викладена об'ємна інформація про етапи розвитку музики, відтворено портрети видатних композиторів [244]; «Історія стародавньокиївської музики» (2001 р.) О. Долинської, що розкривала долю духовної християнської музики, її основні жанри, етапи становлення теорії музики [73]; «Історія музичної освіти: Давня Русь (кінець X – середина

XVII ст.)» (2003 р.) О. Ніколаєвої, перша частина розвідки якої спрямована на розкриття проблем музичної освіти та виховання в домонгольський і монгольський періоди [208]; «Музична культура Стародавньої Русі» (2006 р.) Т. Владишевської, де проаналізовано становлення християнства та християнської музики в середньовічній державі [34]; «Хоровий спів у російській дореволюційній і радянській школі» (2007 р.) Д. Локшина, де окремі розділи праці присвячені проблемі наслідування візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі [183]; «До реконструкції наспівів азбуки «Усольського майстроспіву» (2007 р.) Н. Парфентьєвої, у якій автор розкривав семистолітню музичну традицію середньовічної Русі, що була втрачена до початку XVIII ст. Праця містить фрагменти із зібрань півчих книг знаменної нотації, азбук, рекомендацій [221].

Окреме місце займають методичні видання О. Овсянникової «Історія музичної освіти: збірник тестових завдань для студентів спеціальності «Музична освіта» (2004 р.) та «Історія музичної освіти: навчально-методичний комплекс» (2008 р.), де визначено всі види роботи зі студентами для опанування навчальної дисципліни «Історія музичної освіти» [215; 216].

Проблемі внеску у візантійську та києворуську християнську думку Отців Східної церкви, розвитку православної літургії, її складових частин присвячено праці провідних істориків та музикознавців Православної Церкви. Серед них перевидання «Преподобний Феодір Студит: його час, життя та творіння» (2004 р.) Н. Гроссу [61; 326]; «Трьохрядкові наспіви (на матеріалі півчої книги Свят)» (2013 р.) Л. Кондрашової; «Преподобний Феодір Студит, його церковно-громадська та богословсько-літературна діяльність: історичний нарис» (2010 р.) І. Соколова [251; 252]; «Бібліографічний опис давньоруського документу (скорочений варіант для студентів православних духовних навчальних закладів» монахині Олени (Хіловської) (2011 р.) [288].

Особливе значення для розуміння місця візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі мало нове

видання «Тлумачного Типікону» (2004 р.) з поясненням його викладу, історичним коментарем про еволюцію самого «Типікону» від часів «Єрусалимського Статуту» (Уставу) (II ст.) й до XVIII ст. [262]. «Тлумачний Типікон» як головна богослужебна книга Православної церкви, яка водночас була й методичними рекомендаціями до вибору та виконання творів християнської літургії, їхньої відповідності святкам і буденним дням у житті віруючих, дала можливість простежити основи розуміння церковного співу, його розвитку та обґрунтувати його місце в житті Церкви.

Таким чином, всі дослідження, що з різних боків розкривають проблему успадкування традицій візантійського музичного виховання церковною обрядовістю Київської Русі, за хронологічним і географічним принципами, ми поділили на три площини: 1) праці з зазначеної проблематики представників європейської історіографії (науковці Болгарії, Сербії, Греції, Німеччини та Італії); 2) твори вітчизняних учених (походження нотації, знаменного співу, внеску в музичне виховання парафіян Отців Східної церкви, на успадкування рис візантійського виховання та ін.); 3) монографії, підручники та статті цієї теми представників російської історіографії, що бере свої витoki із середини XIX ст.

Ми виявили, що більшість із досліджених нами праць розкриває лише один аспект нашої проблеми: внесок Отців церкви в становлення музичного виховання у Візантії, складники літургії Київської Русі на початку християнської епохи на руських землях, на систему навчання у Візантії чи Київській Русі. Узагальнюючих праць, які б розкривали місце візантійських традицій у церковній обрядовості Київської Русі, недостатньо. Це дає можливість зробити висновок, що вказана проблема потребує подальшого наукового вивчення в усіх її напрямках.

1.3. Передумови становлення традицій християнського музичного виховання

Тривалу історичну добу Середньовіччя в розвитку європейського

музичного виховання неможливо розглядати в якості одного періоду, навіть як одну епоху з визначеними хронологічними межами. Увесь складний комплекс пов'язаних між собою чинників, які визначили зміст християнського музичного виховання, склався на основі тривалої історичної підготовки, починаючи з II ст., й увібрав витоки попередніх напрацювань не лише Європи, а й Сходу – Палестини, Сирії, Північної Африки. Окрім того, церковна музична культура раннього Середньовіччя не пройшла повз традицій Греції й Риму, хоча «Отці Церкви» (в майбутньому – теоретики музики) зазвичай протиставляли християнське музичне виховання попереднім язичницьким традиціям.

Для музичної культури й музичного виховання перехід від Античності до Середньовіччя став великим переломом, навіть ідейним переворотом глобального масштабу. Якби ми не прослідковували внутрішні зв'язки між пізньою Античністю й раннім Середньовіччям, їхнє музичне мистецтво й музичне виховання принципово відрізняються за своїми визначальними тенденціями. В античній музиці втілені любов і воля до світських насолод буття, у середньовічній – дидактичне заперечення цінностей земного життя в ім'я безсмертної душі, проповідування аскетизму [176, с. 27].

У становленні християнських традицій музичного виховання ми виділяємо три типи основних передумов: 1) соціально-економічні; 2) культурно-політичні; 3) етнокультурні. Кожна з них визначила подальші шляхи розвитку духовного музичного виховання не лише у Візантії, а й далеко за її межами на кілька століть уперед.

Соціально-економічні передумови становлення музичного виховання у Візантії були пов'язані з прийняттям Християнства в якості державної релігії. Суспільні витоки нової релігії були пов'язані як із реальними подіями в Іудеї, так і зі становищем найбільш вразливих станів суспільства Імперії. Ствердившись на західному й східному просторах Римської імперії, Християнство поповнило свої ряди заможними верствами суспільства. Це передбачало кардинальні зміни в усіх сферах життя Імперії: державному управлінні, міжстанових

відносинах, освіті, вихованні. Зважаючи на те, що виховання громадянина в християнській Візантії було тотожним із вихованням «духовної людини», воно передбачало обов'язкову музичну складову.

Музичне виховання громадянина-християнина, насамперед, мало ґрунтуватися на духовному співі. До прийняття «102 правил» Шостого Константинопольського Собору зміни у візантійській освіті проходили дуже уповільненими темпами. Ми можемо простежити кілька тенденцій, які намітилися в IV – VI ст. Вони є показовими не лише для Візантії, а й для тих країн, де розповсюдився її духовний протекторат.

По-перше, це *тенденція до залучення в сферу дії раннього Християнства середніх і заможних станів населення*, що передбачала корінні зміни в засадах освіти. Оскільки означені прошарки населення мали змогу дати своїм дітям ґрунтовну освіту, а також віддавати свою власність на користь монастирям, музичне виховання, як і сама наука «музика», повинні були переглянутися й переосмислитися. Відтак, речитативне псалмодіювання на одному звукові, загальноприйняте в перших християнських громадах, не могло задовольнити смаки й вимоги вищих верств населення Візантії [177, с. 29]. Це в свою чергу вимагало ґрунтовної реформи в сфері освіти й у музиці як вищій із чотирьох математичних наук. Не антична музика, а духовний християнський спів став передусім вивчатися в школах усіх рівнів, у Магнаврському університеті. Музичне виховання кіновійської та монастирської братії вважалося християнами обов'язковим як стан душі й відданість Богу, наближення до Нього. Тому *тенденція до переосмислення виховання «духовної людини»*, яка володіє канонічними духовними піснеспівами, простежувалася з III ст. на теренах осередків Християнського світу.

Культурно-політичні передумови становлення християнського музичного виховання були пов'язаними зі ствердженням Візантії на політичному просторі Євразії як беззаперечного лідера культурно-релігійного життя. Останнє передбачало створення чітких канонів «християнського ідеалу» суспільства. Це було неможливим без канонізації

музично-поетичного мистецтва й акценту на музичному вихованні юного покоління у Візантії.

Посли з європейських «язичницьких держав», які потрапляли до Константинопольського палацу цезаря, були вражені прийнятими правилами етикету та «янгольським» християнським співом [371, л. 2]. Краса візантійського ранньосередньовічного храму та антифонний і респонсорний канонічний спів у ньому змушували прибульців серйозно замислитися над сенсом свого життя, відчутти його тимчасовість і гріховність людини, безпорадної перед вічністю [343, с. 355]. Це дало змогу Візантійській імперії довгий час відігравати роль культурно-освітнього центру східноєвропейського та азійського світів. Не лише до візантійських монастирів потяглися віруючі християни з усієї Європи в добу раннього Середньовіччя, а й до візантійських шкіл різних рівнів. Таке значення Імперії в очах молодих народів зобов'язувало Візантію стати еталоном культурності й освіченості. Не лише держава, а й заможні стани суспільства почали вкладати свої статки в розвиток і зміцнення монастирів, у книжну справу, у світську освіту, де також переважав духовний чинник. Музичне виховання на всіх рівнях освіти мало визначальне значення.

Із вищезазначеного ми можемо вивести ще такі *тенденції*: 1) тенденція до ствердження Візантії як культурно-освітнього центру в очах молодих європейських народів; 2) тенденція до зміцнення й збагачення монастирів як центрів музичного виховання та духовного життя; 3) тенденція до переосмислення розуміння «освіченої людини», вихованої на засадах Біблії та церковної християнської музики.

Якщо вивчення музики в античній школі дозволяло вільнодумство й імпровізацію, то в новій християнській школі воно мало стати канонічним і спрямованим на послух і відповідальність. Тому *четверта тенденція* полягала в спрямованості навчально-виховного процесу візантійських шкіл до *аскетичних засад музичного виховання на всіх рівнях*. Хоча продовжували існувати попередні грецько-римські поняття, що музика є наукою, яка керує

пристрастями, формує різний стан почуттів. І щоб ми не казали, і як би ми не збуджувалися через рух усередині вен, це пов'язано із силами гармонії через музичні ритми. Музика, як і в Античності, продовжувала складатися з *трьох частин* – гармоніки, ритміки й метрики. *Гармоніка* поділяла звуки на високі та низькі, *ритміка* досліджувала протиріччя слів та узгодження звуків, а *метрика* правдоподібним чином пізнавала міри розмаїтих метрів – віршованих і музичних [176, с. 45].

Проте підходи до вивчення музичного мистецтва у візантійському християнському суспільстві були реформовані. Музичне виховання відтепер мало налаштовувати людські почуття на тимчасовість «плотського» земного світу, на бездоганну вічність людської душі, на поривання до відтворення «янгольського» співу в низьких «зводах» ранньосередньовічного візантійського храму, поєднання слова й мелодії в колективній молитві.

Таким чином, *п'ята тенденція* полягала в зміні самого звуковедення та звуковидобування при виконанні християнських піснеспівів. Виконавці-хористи мали бути зануреними у власний «внутрішній» світ, який був пов'язаний не із спілкуванням з парафіянами Церкви, а лише з Богом. Спів не повинен бути голосним із «речитативними викликами», а смиренным, узгодженим з іншими виконавцями, спрямованим на кінцеву мету ☐ донесення молитви від кліру до Бога.

Етнокультурні передумови становлення християнського музичного виховання були пов'язаними з національними музичними надбаннями тих народів, які входили до складу Візантійської імперії. Християнство стверджувалося на великих територіях, де раніше діяли храми попередньої язичницької культури. Культові дійства в цих храмах мали музичний супровід, тому жерці, які їх здійснювали, отримували професійну музичну підготовку. Попередні надбання не могли безслідно зникнути, бо вони вже мали значення традиційного пласту національних культур. Поступово вони зіллються з новими традиціями, особливо це буде відчутно в музичному мистецтві.

Вихідні форми музичного виховання Християнської Церкви склалися за історичних умов могутності Римської імперії. Від моменту розповсюдження Християнства до визнання його державною релігією (IV ст.), а потім до кодифікації творів богослужебного співу (VII ст.) музичне виховання пройшло складний і довгий шлях. Упродовж II – VI ст. відбулося формування нових жанрів церковної музики, що в підсумку вилиються в грецький богослужебний розспів, прийнятий Східною Церквою [182, с. 64].

Прослідкувати детально за ходом цього процесу ми не маємо можливості, бо головні музичні рукописи дійшли до нас уже в пізніших доопрацьованих копіях IX – X ст. Проте з порівняння римської та грецької музичних традицій церковного співу музикознавці робили висновки про витоки ранньохристиянської музики й музичного виховання. Унікальний зразок запису (на папірусі) християнського гімну східного зразку був знайдений в Оксирінсі (Єгипет) і датувався приблизно III ст. Виконання подібного гімну безумовно вимагало попередньої професійної музичної підготовки. Подібних пам'ятників грецької нотації більше виявити не вдалося. Оксирінхський гімн представляв античну гілку в християнській гімнотворчості й найшвидше традицію одичного мистецтва Стародавньої Греції.

Перша тенденція, яку ми виділяємо в етнокультурному контексті становлення християнського музичного виховання – *це орієнтація на напрацювання музикантів єгипетських храмів*, їхню професійну підготовку співаків-професіоналів для проведення грандіозних культових заходів. Підтвердженням тому і є «Оксирінхський гімн».

Ранньохристиянська музика також увібрала в себе й прийоми єврейського псалмодіювання й методику підготовки жерців-левітів. Це був особливий вид речитативу з мелодійним вступом і завершенням, а мелізматичний склад піснеспівів (наприклад, складних алліллуй) був запозиченим із традицій Сирії, Вірменії, Єгипту.

Музикознавці (Т. Ливанова, В. Левіна) сьогодні вважають, що до моменту початку професійного музичного виховання християнських півчих,

віруючі просто використовували попередні місцеві форми ритуалу духовної та церковної музики. Вони полягали у використанні ранньохристиянськими музикантами єврейської псалмодії, що певним чином сприяло й проникненню традицій музичної підготовки левітів і розповсюдженню кантиляційних знаків позначення нотного письма. Аскетичному характеру раннього християнства, його етичним позиціям значною мірою відповідало строге просте псалмодіювання. Те ж саме відбувалося й із виконавськими традиціями християнського співу: «антифон» і «респонсорій» склалися на основі східних зразків [176; 177].

Тому наступною тенденцією, яку ми зазначаємо, є *орієнтація на професійний спів у єврейських синагогах*, а саме – на єврейське псалмодіювання. Тенденція до псалмодіювання з'явилася ще в перших християнських общинах, стала визначальною в раннє Середньовіччя й продовжувала домінувати впродовж усього класичного Середньовіччя.

Та яким би не був суттєвим вплив східних традицій храмового співу й розробленого за тисячоліття основ музичного виховання, вони не стали визначальними для всього майбутнього розвитку ранньохристиянського мистецтва й освіти. Псалмодія (особливий різновид речитативного співу), наприклад, мала синагогальне походження. Проте в нових історичних умовах вона почала виконуватися по-іншому. Тому, не заперечуючи значення східних орієнтирів у формуванні християнського духовного співу та музичного виховання нової якості, ми простежимо *зворотні й нові зустрічні тенденції*, що з'явилися в історичних, соціальних і культурних умовах принципово іншої якості.

Отже, на початку формування християнського музичного виховання ми простежуємо дві зворотні тенденції, які водночас є зв'язком з попередніми культурами. Це *тенденція до використання храмової культури Сирії та Вірменії*. Із храмів цих східних цивілізацій у музичну культуру християн проник мелізматичний спів, який ужився поряд із псалмодією та тісно з нею поєднався [200, с. 33].

Друга тенденція – *використання пізньоримської храмової музичної культури*. Це передусім урочисті гімни, що являли собою музично-поетичні твори – поєднання віршованого тексту з мелодією пісенного характеру. Походження гімнів мало дуже давні витоки, ще від часів «саліїв» та «арвальських братів». Те, що ця тенденція ужилася з іншими, свідчить про багатонаціональний характер раннього Християнства.

Пізньоримська гімнотворча тенденція мала значний вплив на *зустрічні тенденції* молодого «варварського світу». Використовуючи прийняту поетико-музичну форму, візантійські (Іларій) і римські (Амвросій Медіоланський) композитори IV ст. для власних авторських віршів підбирали популярні в побуті мелодії, або писали власну музику, що дуже нагадувала народні традиції співу. Наприклад, Арія з Олександрії звинувачували в тому, що його духовні наспіви мають протонародний характер [251].

Коли ми порівнюємо зразки гімнотворчості єпископів Амвросія та Пруденція з єврейським принципом псалмодіювання, неважко переконатися, що їхні гімни багато в чому протистояли аскетичному художньому складу ритуальної псалмодії левітів і перших християн. Тобто, перша зустрічна тенденція полягала в *збереженні форми псалмодіювання й зміні його змісту*.

Наступна тенденція – *зміна основ азійського мелізматичного співу*. Християнські «юбіляції» (прославляння) й «аллілуйї» IV ст. суттєво відійшли як за формою, так і за змістом від своїх попередниць. Наскільки словесний текст був визначально важливим у псалмодіях і гімнах, настільки ж він відступив на другий план у порівнянні з мелодією в «юбіляціях» і більше наколи не зміг з нею порівнятися значенням. В «юбіляціях» IV ст. на одне слово вже був об'ємний мелодійний розспів, що передбачав виступ соліста з радісними, торжественними інтонаціями. Тут повністю ствердилася мелодія, підносячись над текстом. Вона все більше набувала імпровізаційного характеру.

Ще за три століття до Шостого Константинопольського Собору (681 р.) і до прийняття ним відомих «102 правил» уже накопичився досвід церковно-

музичних шкіл при монастирях (Мілан, Неаполь, ірландські обителі, Монте-Кассіно). Із IV ст. вони стали центрами церковної освіченості. Якщо в духовному співі ранніх християн брала участь вся община, то з часів Лаодикейського Собору (364 р.) в церквах і монастирях дозволялося виступати лише професійним співакам [233].

Уже в перших монастирях зусиллями місцевих духовних діячів був здійснений відбір кола піснеспівів для власного церковного обіходу. Зазначимо, що вже до V ст. у Візантії склалися особливі традиції церковного співу, що не співпадали з кодифікованим амвросіанським хоралом. У V – VI ст. після падіння Західної Римської імперії Візантія досягла економічного й культурного розквіту, а за імператора Юстиніана добилася політичного пріоритету в Європі [160, с. 109].

Ще з початком поділу Імперії на Західну та Східну утворилися два центри Християнської церкви, тому шляхи церковного мистецтва й музичного виховання, що знаходилися в стані формування, певною мірою локалізувалися на Заході й Сході. Кожна із Церков претендувала на своє «верховинське», «вселенське» значення – католицьке (лат.) і кафолицьке (грецьк.).

В епоху раннього Середньовіччя Візантія безумовно здійснювала більший вплив на Рим у питаннях мистецтва й музичної освіти. Проте відомості про музичну освіту й виховання у Візантії до Шостого Константинопольського Собору (681 р.) мають частково «теоретичний характер»: найранніші нотні пам'ятки ще не вдалося перекласти. Та загальновідомо про тісні зв'язки Візантії зі східними країнами, про значення грецької писемності та грецьких культурних традицій узагалі, про «піднесено-святковий» стиль богослужінь у Константинополі за імператора Юстиніана, про розквіт гімнотворчості (Арій, Єфрем, Іларій), про організацію підготовки професійних співаків, про професійні розробки музичної теорії (вчення про вісім церковних ладів, що склали Октоїх) [270, с. 58].

На цьому етапі розвитку Візантія могла бути значною мірою зразком не лише для варварських народів, а й для Риму. Підтвердженням даного постулату може послужити бажання римських єпископів і пап навчатися у візантійських митрополитів та єпископів. Нам точно відомо, що Амвросій перед створенням своїх всесвітньо відомих гімнів, їздив переймати досвід в Іларія. Папа Григорій I Великий (Григорій Двоїслов у грецькій традиції), коли ще був папським нунцієм, то відвідав Константинополь. Він пробув там близько сімох років і найкращим чином познайомився з Константинопольською півною школою. Коли Григорій повернувся до Риму й зайняв престол Св. Петра, то створив власну школу півчих, повз якої не пройшли візантійські духовно-музичні традиції.

Тенденція до переродження найстаріших церковних піснеспівів у новіші форми простежувалася з V ст. Піснеспіви більшою мірою передавалися в усній традиції, «кочували» з Азії в центри Європи, з європейських столиць у провінції. Важко стверджувати, що цей процес не був пов'язаним з еволюцією цих наспівів. Відомо, що вже у V ст. в навчальній хоровій практиці візантійців була вироблена система «теоретико-мнемонічних» методичних порад: керівник хору рухами рук та обличчя (хейрономія) нагадував співакам-хористам про напрям мелодії та її метроритм. Ця система потрапила до Візантії з Єгипту (див. рис. 1.1.).

Напрямок мелодії без інтервальних позначок вказувався й у найстаріших нотних записах Візантії. Подібно до ритму, який установлювався під час хорового виконання, рух мелодії в ранньохристиянську епоху ніколи не був точно зафіксованим. Отже, інтонаційно-ритмічне виконання могло мати багато варіантів, бо було ще продовженням усної півної традиції [177, с. 38].

Стосовно ж країн, що потрапили під протекторат Візантії, то співаки й хористи направлялися сюди з Візантії, іноді конкуруючи з аналогічними римськими «спеціалістами» в галузі духовної музики. Боротьба Риму й Константинополю за духовну владу над молодими державами точилася довго

й запекло. Проте на ранньому етапі розповсюдження християнського мистецтва та християнської освіти переваги Візантії не викликають сумнівів.

Становлення візантійської «музичної науки» відбувалося в тісному зв'язку з монастирською культурою. Її представниками виступали зазвичай «вчені монахи», а її локальними осередками – монастирські півчі школи. Що ж стосується загальних поглядів на музичну освіту й виховання тієї епохи, то вона продовжувала прирівнюватися до математичної науки, науки про числа, ототожнювалася з арифметикою та геометрією, вважалася «наукою афектів».

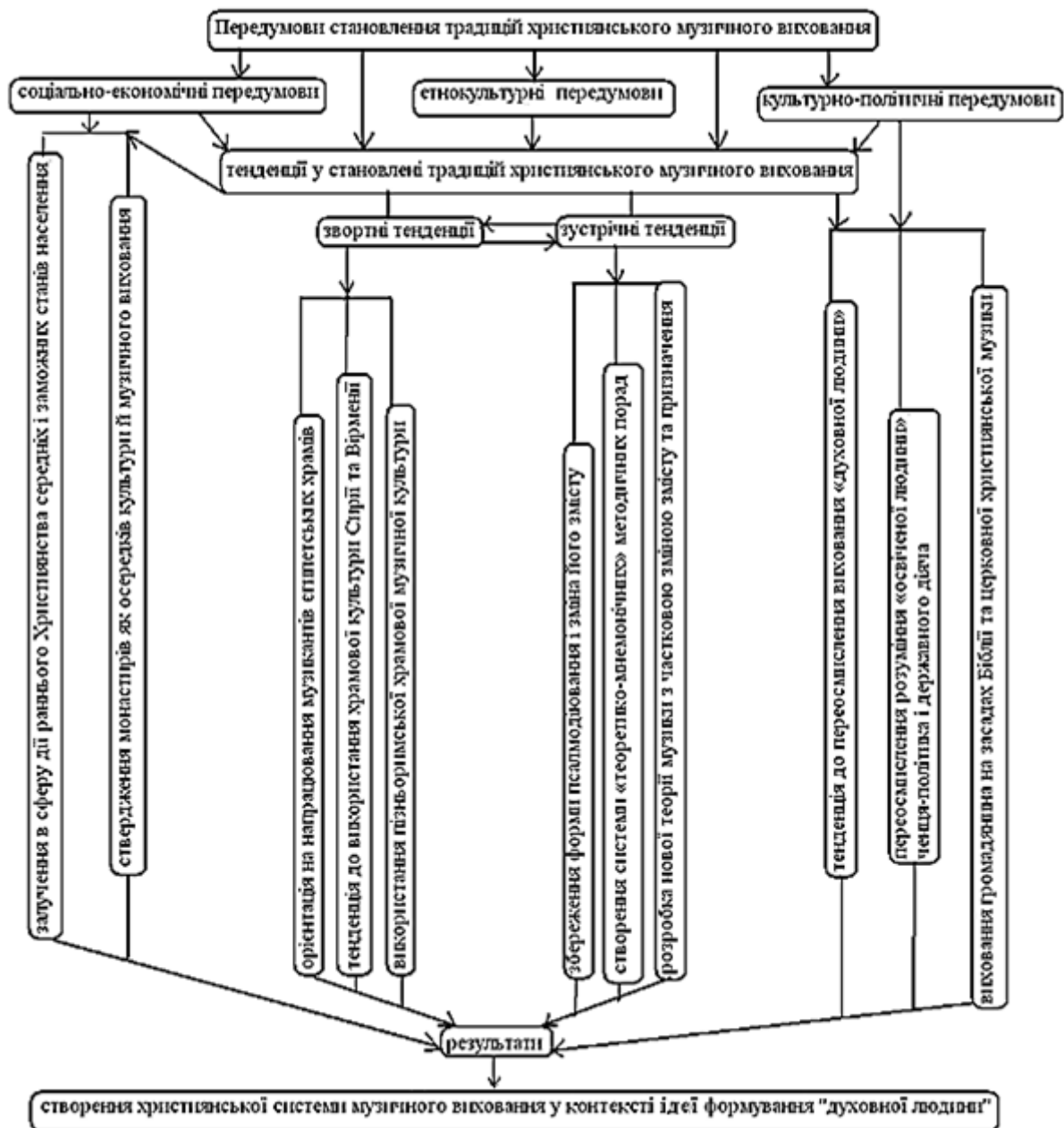


Рис. 1.1. Передумови становлення традиції християнського музичного виховання

На допомогу учням півчих шкіл була винайдена система «невм», завдяки яким уже не всі піснеспіви треба було утримувати в пам'яті. Піснеспіви записувалися в своєрідні «невматичні посібники», допомагали юним хористам також запам'ятовувати порядок богослужінь.

Кожна півча школа у Візантії напередодні Шостого Константинопольського Собору (681 р.) також зберігала свої усні традиції, що передавалися від учителів до учнів і потребували вже серйозних «посібників» для підтримання пам'яті. Зазначимо, що у Візантії цієї епохи встановилися свої різновиди невм залежно від знаходження культурних центрів – південновізантійські, середньовізантійські, північновізантійські (пізніше – болгарські) [176, с. 51].

Таким чином, аналіз соціально-економічного, культурно-політичного, релігійно-духовного життя Візантійської імперії напередодні прийняття Християнства та в перші його століття дозволив виявити основні передумови становлення музичного виховання духовно-релігійного напрямку. Соціально-економічні передумови були пов'язаними зі змінами в житті самої християнської общини, до якої почали залучатися заможні громадяни візантійського суспільства. Їхні економічні статки дозволили цим громадянам виділяти кошти на внутрішні справи життя общини, що призвело до виникнення й збагачення візантійських монастирів і до занепаду кіновійських християнських громад. У цьому аспекті ми можемо простежити наступні тенденції: тенденція до залучення в сферу дії раннього Християнства середніх і заможних станів населення; тенденція до переосмислення виховання «духовної людини», яка б володіла основами християнського співу.

Культурно-політичні передумови становлення християнського музичного виховання були викликані тим, що Візантія як останній осередок попередньої грецько-римської культури в умовах «глухого» варварського оточення була зобов'язана стати «ідеалом» Християнської держави, політичним орієнтиром, визначеним прикладом відносин Церкви та держави. Це призвело до таких тенденцій в культурно-політичному житті, як

переосмислення розуміння «освіченої людини», вихованої на засадах Біблії та церковної християнської музики, ствердження монастирів як осередків культури й музичного виховання. Зважаючи на те, що Християнство змінило й саме розуміння призначення храмового співу та манери виконання, це вимагало розробки нової теорії музичного виховання. Тому тут спостерігаються суто професійні тенденції: *до зміни звуковедення та звуковидобування при виконанні християнських піснеспівів.*

Дослідження життя етнічних спільнот, які населяли Візантійську імперію, дозволило нам виділити етнокультурні передумови та відповідні їм *зворотні* (повернення до старої храмової культури з її підготовкою та вихованням музикантів-професіоналів) і *зустрічні тенденції* (принципово інші віяння в духовній музичній культурі, або реноваційні зміни в старій структурі храмового життя) у становленні християнського музичного виховання. До зворотних тенденцій ми відносимо орієнтацію на напрацювання музикантів єгипетських храмів, тенденцію до використання храмової культури Сирії та Вірменії, використання пізньоримської храмової музичної культури. Зустрічні (нові тенденції) полягали в збереженні форми псалмодіювання й зміні його змісту, у створенні системи «теоретико-мнемонічних» методичних порад, розробці нової теорії музики з частковою зміною змісту та призначення. Та все ж визначальними для становлення християнського музичного виховання стали «102 правила» Шостого Константинопольського Собору, що підтвердили завершення цього процесу та виділили основний об'єкт музичного виховання – дитину.

Висновки до першого розділу

Отже, в добу раннього Середньовіччя серед розмаїття молодих варварських цивілізацій залишалася одна унікальна Імперія – Візантія. Вона поєднала риси Античності й Середньовіччя, високі досягнення язичницької культури з християнською духовністю й сама була «золотим містком» із Європи в Азію через своє географічне положення. Візантія дала поштовх в інтелектуальному розвитку тим країнам, які прийняли її протекторат і християнство за східним зразком. Цей могутній духовний потенціал, інтелектуальні, моральні та естетичні імпульси дійшли до нашого часу.

Було визначено наукові підходи (історико-порівняльний, історико-типологічний, антропософічний, персоніфікований, культурно-антропологічний, герменевтичний, культурологічний, андрогогічний, генералізуючий, джерело-орієнтований) до вивчення візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі та виділено основні категорії та площини (візантійські традиції, духовність, музичне виховання, музичне навчання, музична медієвістика, музично-емоційний вплив, теорія «трансплантації», теорія «діалогу культур», церковна обрядовість тощо), у межах яких здійснювалося дослідження, та модифіковано поняття візантійської середньовічної епохи (знаменний розпів, азбуки, фітники, акламації, євфемії, поліхромії, канони, кондаки, крюки, знамена, плагальні та автентичні гласи, невменна та екфонетична нотація, піфагорейсько-платонівська традиція, доместики, апологетика, григоріанський спів, дидаскалі, погласиця, скрипторій, «стовп», «lectio sollemnis» тощо).

Ми проаналізували за географічним і хронологічним принципом наукову літературу другої половини XIX – початку XXI ст., присвячену місцю візантійських традицій музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі, виокремили низку проблем, у площинах яких працювали науковці означеного періоду: успадкування візантійських традицій у

підготовці та вихованні півчих, у шкільництві, в церковному співі, в нотних записах, у церковній обрядовості, в духовному житті еліти суспільства, у світському та церковному церемоніалах. Ми довели, що *«теорія трансплантації»* Д. Лихачова про пересадження візантійської культури на києворуський ґрунт, її міцне засвоєння може бути розглянутою як одна із наукових концепцій, бо київська писемна (й зокрема нотна) традиція розпочалася з візантійських контактів, саме з Візантії були взяті й перекладені півчі книги, перейняті всі види нотацій (екфонетична, кондакарна й знаменна). Проте доцільніше, на наш погляд, говорити не про «трансплантацію», а про вплив візантійських традицій і «діалог» культур.

Завдяки аналізу соціально-економічного, культурно-політичного, релігійно-духовного життя Візантійської імперії напередодні прийняття Християнства ми змогли виявити основні передумови становлення музичного виховання духовно-релігійного напрямку. Соціально-економічні передумови були пов'язаними із залученням заможних громадян візантійського суспільства, які мали достатні економічні статки, до християнської общини. У зв'язку з цим відбулося переосмислення основ виховання «духовної людини», яка б розумілася в законах християнського співу. Культурно-політичні передумови становлення християнського музичного виховання викликані тим, що Візантія поступово перетворювалася на «ідеал» Християнської держави й політичний орієнтир, приклад відносин Церкви й держави для молодих «варварських» народів. Аналіз життя культурно-релігійного етнічних спільнот, які населяли Візантійську імперію, дозволив нам виявити етнокультурні передумови нового музичного виховання. У зв'язку з цим на теренах Візантії прослідковуються такі тенденції, як переосмислення розуміння «освіченої людини», вихованої на засадах Біблії та церковної християнської музики; ствердження монастирів як осередків культури й музичного виховання. Християнство змінило й саме розуміння призначення храмового співу та манери виконання (звуковедення й звуковидобування). Етнічні спільноти, які населяли Візантійську імперію,

внесли свої попередні напрацювання в становлення традицій християнського співу. Тут ми виділили *зворотні* (повернення до старої храмової культури з її підготовкою та вихованням музикантів-професіоналів, тенденцію до використання храмової культури Сирії та Вірменії, використання пізньоримської храмової музичної культури) і *зустрічні тенденції* (принципово інші віяння в духовній музичній культурі, або реноваційні зміни в старій структурі храмового життя) у становленні християнського музичного виховання.

РОЗДІЛ 2. ВІЗАНТІЙСЬКА СИСТЕМА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В IV – IX СТ.

2.1. Педагогічні ідеї виховання «духовної людини» у християнській Візантії

На сучасному етапі розвитку європейської цивілізації наше суспільство відчуває гостру потребу в людях із високою мораллю, у фахівцях із духовними ціннісними орієнтирами. Актуальним є звернення до надбань музичного виховання минулих епох. Система виховання «духовної людини» у візантійських християнських традиціях, сприйнята й адаптована до умов освіти Київської Русі, сьогодні може послужити зразком у вихованні дитини на музично-християнських цінностях.

Звідси постають логічні запитання: хто така «духовна людина», які риси їй притаманні? Згідно з Біблією, це людина, котра має внутрішню гармонію й мир із Богом, тоді в майбутньому вона отримає вічне життя (Рим. 6:23, Фил. 4:7). Духовна людина, на відміну від людини фізичної, за словами апостола Павла, має «розум Христовий» (Кор. 2:14–16), тобто ця особистість повинна розвинути «такий же склад розуму, як і в Ісуса Христа» (Рим. 15:5, Фил. 2:5), має йти слідами Ісуса (1 Пет. 2:21, 4:1).

Проте розуміння «духовної людини» у Візантії включало в себе не лише біблійські канонічні постулати. «Духовна людина», окрім її глибинної віри, мала володіти сімома «вільними мистецтвами», визначальною складовою з яких в епоху раннього Середньовіччя був церковний спів.

Та все ж основоположною в змісті виховання «духовної людини» була спрямованість на діяльність святих, архієпископів, церковних діячів, Отців Церкви, богословів і філософів Візантійської держави, де навіть художня творчість мала право на існування лише за умови, що вона відтворюватиме духовне життя суспільства та людини. Архітектура й образотворче мистецтво повинні формувати уявлення про християнський ідеал, про «духовність», бути провідником для людини, вчити праведності, застерігати від гріховних помислів і вчинків.

Ідея виховання людини духовною музикою. Музика у Візантії, зокрема церковна музика, відігравала значну роль у житті кожної людини. Про її вплив і значення писали представники східнохристиянської Церкви у своїх працях, зокрема Іоанн Златоуст у «Бесідах на Псалми». Його твори – це взірці виняткового тлумачення всього Псалтиря. На жаль, до нашого часу збереглася лише їхня частина, що починається з пояснення 3-го псалма.

Про церковний спів Іоанн згадував у своїй бесіді на 41-й псалом. Міркування про духовний спів і мистецтво займають особливе місце в його великій духовній спадщині і є надзвичайно актуальними й для сьогодення, оскільки дають змогу зрозуміти зміст молитви та її призначення. Іоанн Златоуст на перший план виводив педагогічну ідею виховання духовною музикою [Дод. В 5]. Він відокремлював «корисну» музику від іншої, яку розглядав як «шкідливу» для самої людини й для суспільства загалом. Ідеологічні постулати були критерієм поділу. «Від мирських пісень може статися шкода, смерть і багато інших неприємностей, бо все те, що є в них поганого й аморального, коли проникає в душу, розслаблює її та розбещує. Навпаки, духовні пісні мають велику користь, повчають, дарують велике освячення й наповнюють мудрістю, бо слова їхні очищають душу, і Дух Святий скоро сходить у душу, що співає ці пісні» [262, с. 341].

Іоанн Златоуст головним у музиці вбачав її виховну функцію, що й було одним із критеріїв її поділу на «корисну» і «шкідливу». «Як туди, де бруд, біжать свині, а де квіти й пахощі, там перебувають бджоли, так і туди, де розпусні пісні, збираються біси, а де пісні духовні, туди сходить благодать Духа й освячує уста та душу» [Дод. В 5].

Церковна музика, на думку Іоанна Златоуста, вселяє мудрість, окрилює душу, допомагає зректись земного. З музикою людині легше долати труднощі, сприймати земні турботи. «Тому, як душа наша має схильність до такої насолоди, то необхідно, щоб злі духи введенням розпусних пісень не зіпсували всього. Бог, аби вберегти від них, встановив псалми, від яких буває задоволення і водночас користь» [114, с. 122]

Отже, ідея виховання людини духовною музикою передбачала виховання людини з правильними життєвими орієнтирами та моральними нормами. Ця ідея виключала слухання й виконання світської музики. На думку Іоанна Златоуста, лише духовна музика – єдине джерело виховного впливу, тільки вона є «корисною» для душі людини.

Іоанн Златоуст визначав роль музики в церковному житті. Він стверджував, що музика – це ланка, яка поєднує духовні писання й звичайну людину. Кінцевою метою цієї взаємодії є полегшення читання духовних писань і розуміння їх. Мелодії піснеспівів полегшують розуміння догматів віри, бо в ті часи текст мав певний пріоритет над музикою, був способом донесення до широкого загалу ідеологічних постулатів, музика ж підкреслювала сенс Святого Письма. «Для чого використовується спів? Послухай. Бог розумів, що багато хто з людей є недбайливим, обтяженим читанням духовних писань і неохоче бере на себе цю працю. Тому, бажаючи зробити це діяння жаданим і знищити відчуття втоми, з'єднав із пророцтвами мелодію, щоб всі, тішачись стрункістю мотиву, з великою старанністю підносили Йому священні співи». Отже, на думку Іоанна Златоуста, музика є об'єднуючим чинником, що «демократизує» тексти церковних писань і робить їх доступнішими для широкого загалу [262, с. 25].

У бесіді на 41-й псалом Іоанна Златоуста простежується *ідея родинного музичного виховання*, метою якого є формування людини, наділеної найкращими людськими якостями, високоморальної, здорової тілом і душею. На його думку, батька батьком робить не народження дитини, а її гарна освіта, матір матір'ю – гідне виховання, що є потребами природного закону, вкладеного Богом у людей. У родинному вихованні реалізується принцип наставництва, який передбачає форму турботи про дитину, спрямовану на її внутрішні якості (душу), а не на зовнішні (фізичні) потреби. Батьки зобов'язані навчати дітей прикладом власного життя, силою своєї віри й слова. Основою родинного виховання повинні стати благочестя, доброчестя

й любомудрість [38, с. 15]. Музика й церковний спів мають у цьому сенсі важливе значення.

Від самого народження немовлята вже активно реагують на спів, який чують від мами чи годувальниці. Музика заспокоює і благотворно впливає на їхнє виховання. «Природа наша так насолоджується піснями й стрункими наспівами та має до них схильність, що й немовлята, коли вони плачуть і бувають неспокійними, присипляються батьками цими піснеспівами. Годувальниці, носячи їх на руках і колихаючи, наспівують їм якісь дитячі пісні й тим занурюють у сон очі їхні» [119, с. 27]. Спів і музика сприяють також вихованню юнацтва, облагороджують, формують характер і моральні устої підростаючого покоління.

Та музика, на думку Іоанна Златоуста, набиратиме лише тоді позитивного виховного значення, коли вона буде «правильною», бо лише духовна музика формує духовну людину. Світська ж музика не може стати засобом виховання підростаючого покоління, вона взагалі не повинна звучати в будинках. «Подібно до того, як ті, хто приводить на гостини блазнів, танцюристів і непотрібних жінок, закликають туди бісів і диявола й наповнюють свої будинки безліччю безчинств. Звідси й відбуваються сварки, блуд, перелюбство і безліч неприємностей. А ті, які закликають до себе Давида з псалмами, через нього впускають до себе й Христа. А де Христос, туди жоден біс ніколи не наважиться не лише увійти, а й зазирнути: навпаки, мир, любов і всі блага поллються туди, як із джерел [96, с. 202]. Перші перетворюють власний дім на видовище, а ти зроби своє житло Церквою. Справді, де псалом, молитва пророків і боголюбивий настрій духу виконавців співу, там збори безпомилково можна назвати Церквою» [102, с. 333].

Продовжуючи ідею родинного виховання, Іоанн Златоуст наголошував на необхідності співати псалми навіть перед і після трапези всією сім'єю. Лише в такому разі люди очищають свої уста мелодією і молитвою від пересичення. «Перед трапезою й після трапези потрібно захищати себе від нього огорожею

псалмів і, вставши з-за столу, разом із дружиною й дітьми оспівувати Бога священними піснями» [102, с. 386].

Іоанн Златоуст був автором нової для свого часу філософсько-педагогічної ідеї – *ідеї виховання на великій кількості різноманітних духовних піснеспівів*. Він переконаний, що коли кожна людина, незалежно від віку, статусу, статі, місця своїх занять, систематично, щодня, самотійно й усвідомлено буде виконувати церковні музичні твори, то з часом отримає необхідні виконавські навички: «Тут не слід володіти мистецтвом, що формується довготривалими вправами, а потрібна лише тверда рішучість, і ми в найкоротший час придбаємо досвідченість». Кількісні та якісні показники тісно пов'язані, тому в контексті теми церковного співу ми їх розглядаємо в нерозривній єдності [Дод. В 5].

Церковна музика і спів, на думку Іоанна Златоуста, повинні супроводжувати людину протягом усього життя, оскільки душа має виховуватися щодня. А це сприяє втіленню принципу системності, коли особистість кожного дня, навіть не розуміючи сили слів церковних піснеспівів, промовляє їх, то через деякий час починає усвідомлювати важливість змісту цих творів. Вивчаючи елементи літургії, людина поступово узагальнює, зводить ці піснеспіви в єдине ціле й так, без спеціальних знань, починає розуміти глибокий зміст їх. «Навіть коли ти не розумієш сили їхніх слів, привчай принаймні уста вимовляти їх. І мова освячується цими словами, коли вони вимовляються з ретельністю. Якщо ми придбаємо собі таку навичку, вже ні з волі, ні через лінощі ніколи не залишимо цього прекрасного заняття, тому що навичка спонукатиме нас навіть поза волею щодня здійснювати це прекрасне служіння» [98, л. 201].

Попередній принцип системності пов'язаний із наступним принципом доступності музики, яка має виховний вплив на кожну людину, незалежно від її віку чи статусу, незалежно від статевої належності: «Часто й мандрівники в спекотний полудень, поганяючи в'ючних, продовжують шлях зі співом і цими піснями полегшують тягар подорожі. І не лише мандрівники,

а й хлібороби, які вичавлюють виноградний сік, збирають або очищають виноград, або роблять що-небудь інше, часто також співають. І мореплавці, працюючи веслами, роблять те ж. Навіть і жінки, коли прядуть і пряжу розправляють гребінкою, іноді кожна нарізно, а іноді всі разом співають якусь пісню» [98, л. 187].

Іоанн Златоуст наголошував, що співати можна будь-де, в будь-якому місці, незалежно від часу, від того, хто навколо тебе, і навіть не заважаючи іншим людям, бо співати можна й мовчки, не промовляючи слів уголос. «Для цього не потрібні ні особливе місце, ні особливий час, але на всякому місці й у будь-який час можна співати подумки. Чи ходиш на торжище, чи перебуваєш у подорожі, чи сидиш у товаристві друзів, скрізь можна піднести душу, можна звертатися й мовчки до Бога. Так волав Мойсей, і Бог почув». Усе це якнайбільше сприяє реалізації принципів системності й доступності навчання церковного співу.

Проте спів, на його думку, має бути усвідомленим: не потрібно співати автоматично, не розуміючи змістового наповнення твору. Без застосування принципу усвідомленості неможливо засвоїти та зрозуміти музичний твір на свідомому рівні, не пізнавши Божественного замислу, що вкладений у нього. «А що справді співають їх із розумінням, то закликають на себе благодать Духа, послухай, як про це говорить Павло: «Не впиватися вином, бо в ньому ж є блуд, але паче виповнюється Духом причастя, – далі вказує й спосіб виконання Духом, – оспівуй і співай у серцях ваших Господеві» (Еф. 5. 18–19). Що означає в серцях ваших? Означає: з розумінням, не так, щоб уста вимовляли слова, а душа блукала десь по зовнішніх предметах, а щоб душа слухала того, що вимовляє мова» [98, л. 128].

Принцип усвідомленості нерозривно пов'язаний із принципом контролю й самоконтролю. Цей принцип має за мету виявлення вольових якостей самої людини, коли вона самотійно, щоденно, без тиску займається співом церковних пісень. «Тут потрібна цнотлива душа, бадьорий розум, серце очищене, помисел твердий, совість чиста. Якщо з цими якостями ти

вступиш у святий хор Божий, то можеш стати поряд із самим Давидом. Тут не потрібно ні псалтирів, ні натягнутих струн, ні смичка, ні мистецтва й ніяких знарядь; але, якщо захочеш, можеш зробити самого себе псалтирем, щоб знищити члени плотські та налаштувати своє тіло згідно з душею. Коли тіло ж не буде відчувати похоті духу (Гал. 5, 17), а буде коритися його велінням і приводити їх у виконання на цьому прекрасному й дивовижному шляху, тоді ти сам складеш духовну мелодію» [103, с. 66].

У працях Іоанна Златоуста нами простежується *ідея «виняткової місії людини» завдяки церковному співу*. Лише людина з-поміж всіх істот здатна спільно з вимовою звуків їх проспівувати, у цьому її унікальність. За допомогою слова та музики людина може виражати свої почуття.

«Із релігійного погляду здатність до співу є властивістю лише розумних істот – ангелів, людей. Спів спільно з промовлянням слугує для них засобом для вираження високих почуттів богопочитання, притаманних їхній природі» [103, с. 67]. Людина через здатність до церковного співу уподібнюється ангелу. Людей до співу спонукає благодать Божа, що і є його даром людині. Спів у церкві, на думку Іоанна Златоуста, є відгомонам співу ангельського, голосом предків, це шлях наближення людини до Бога. Під час народження Ісуса Христа пастирі бачили, як саме ангели співали пісні на честь народження сина Божого. Людина ж співом духовних пісень подібна до ангелів: «Оспівуючи гімни Богу, люди стають співниками небесних сил, наслідують і уподібнюються їм» [107, т.2, с. 311].

Ідея виховання «в любові» належить Клименту Олександрійському. Він, як один із засновників християнської педагогіки, висловлював думку, що педагог повинен добирати такі прийоми й методи впливу на людей, якими користувався Ісус Христос, який постає в працях Климента Олександрійського ідеалом вчителя. Він засуджував систему навчання й виховання, що ґрунтується на страху Божому, і закликавав виховувати й навчати дітей, керуючись лише педагогікою любові. Основні засоби впливу на особистість, на думку Климента Олександрійського, були такими:

прощення, настанова, порада, терпіння. Він засуджував звинувачення, гнів, покарання, обурення. Ця ідея простежується в його творі «Педагог», де саме слово «педагог» набуває іншого, ніж в античні часи, значення, коли словом «педагог» називали раба, який водив дітей заможних батьків до школи, носив їхні сумки й мав захищати від неприємностей. У працях Климента Олександрійського значення слова «педагог» набуває освітнього характеру.

На думку Климента Олександрійського, педагог веде своїх учнів шляхом добра. В активному діалозі з ними він закладає основи пізнання істини. Сам педагог має бути взірцем для наслідування вихованцями [137, с. 38].

Ідея винятковості впливу співу a capella. У часи ствердження християнства музика набуває іншого змісту й звучання. У своїй праці «Настанови еллінам» Климент Олександрійський говорив про те, що антична музика є символом язичництва. А на людей істинно віруючих зійде «слово Господнє», яке сам світоустрій призвів у музичну впорядкованість, через це «слово Господнє» все навколо перетвориться в гармонію. У повчанні про християнську музику наставник відмовляється від музичних інструментів, що розбещують людську душу. За допомогою труби чи тампана, які зазвичай використовують військові люди, або флейти в руках невіруючих неможливо звернутися до своєї душі [137, с. 182].

Климент Олександрійський визнавав лише голос як єдиний музичний інструмент, бо лише голосом можна створити осмислену мелодію й утілити «слово Господнє» в музичних звуках. У творі «Педагог» він засуджував світську музику, а разом із нею й інструментальну. У його творчості самі музичні інструменти отримували алегоричне осмислення. Слова 150-го псалма в розумінні Климента Олександрійського набувають такого значення: «На кіфарі хваліть Господа» (кіфара – то людські уста) «на струнах та органах хваліть Господа» (назвою «орган» Климент Олександрійський позначає людське тіло, а струнами називає жили, через які Святий Дух видобуває звук). «Хваліть Бога на голосних кінвалах» (кінвали – це язик, що

активно вдаряє у уста, співаючи піснеспіви Господу), весь час повторюючи: «Хваліть Господа у гласі трубному», вчитель вважає, що від голосного співу воскреснуть навіть мертві [35, с. 131].

Ідея «дуалістичного» й «моновиховання» дітей. В історії розвитку Візантійської педагогіки простежується протистояння двох напрямів у поглядах педагогів. Представники «дуалістичного» напрямку (поєднання духовного й світського начал) навчання й виховання дітей обґрунтовували й практикували у своїй діяльності гармонійний та всебічний розвиток людини, вони виступали за поєднання світського й духовного компонентів. Отці церкви вважали віру підґрунтям всякого знання, а тому основи віри, на їхню думку, пояснюються лише розумом, тому людина з метою глибшого пізнання християнської істини повинна була вивчати різноманітні науки. За переконаннями представників «дуалістичного» напрямку навчання й виховання дітей, людський розум підноситься до осягнень вищих істин поступово, шляхом оволодіння багатьма науками. Так світська освіта постає «зовнішньою» мудрістю, що слугує пізнанню Божественної мудрості.

Представники ж «моновиховання» відстоювали лише монастирське морально-релігійне виховання, вважали все світське у вихованні неприпустимим, представників же світської мудрості у своїх творах вони називали ідеологічними супротивниками, язичниками та єретиками (див. рис. 2.1.).

Яскравим представником «дуалістичного виховання» був Максим Сповідник, який уважав важливим у навчанні поєднання елліністичних та християнських педагогічних основ. Людина – це ланка, що пов’язує тілесний і духовний божественний світи, а порядок та гармонія в навколишньому світі залежать від внутрішньої гармонії самої людини. Тому людина, на його думку, повинна розвиватися всебічно та гармонійно. Завдання навчання й виховання Максим Сповідник убачав у врівноваженні фізичного та духовного начал у кожній людині, у встановленні зв’язків земного та

небесного. Тобто особа має дуалістичну природу й не зобов'язана опускатися нижче свого рівня, щоб наприкінці життя злитися зі світом Творця.

Ще одним представником ідеї «дуалістичного виховання» був Іоанн Дамаскін. Він уважав головним у вихованні інтелектуальний розвиток людини. На його думку, світські знання є початковим етапом шкільного навчання, а істинні знання людина отримує через відповіді на питання віри. Великий учитель стверджував: «Нема нічого дорожчого за знання, бо знання є світлом розумної душі, на противагу – незнання є темрявою. Подібно до того, як відсутність світла є темрявою, так і відсутність знання є темрявою розуму» [260, с. 195]. Іоанн Дамаскін відстоював думку про необхідність універсальної, енциклопедичної й богословської освіти. За ці думки, викладені в його трактаті «Джерело знання», Іоанна Дамаскіна вважають першим середньовічним ученим-схоластом. Думки та ідеї, що простежуються в цьому творі, вплинули на погляди західноєвропейських богословів і на погляди київських правителів IX – X ст. [260, с. 199–200].

Продовжив лінію «дуалістичного виховання» візантійський патріарх Фотій, який створив школу для еліти, що нагадувала поєднання інтелектуального гуртка та вищої школи, в центрі якої – енциклопедично освічений вчитель – авторитет для всіх учнів. Ті, хто навчався в цій школі, засвоювали як світські, так і богословські науки.

Визнаючи вчення про дві природи людини (земну й небесну), Михайло Пселл, як представник «дуалістичного виховання», вважав, що й освіта людини повинна проходити два послідовних етапи: 1) вивчення наук про природу, що завершується засвоєнням елементів античної філософії, які не мали вступати в протиріччя з християнськими догмами; 2) вивчення теології. У працях «Про різні науки», «Про стиль деяких творів», «Хронографія» Михайло Пселл відроджував антично-елліністичний підхід до виховання через призму християнської педагогічної культури. Він окреслив ідеал освіченого візантійця як людину зі світською освітою, яка вміє цінувати красу зовнішнього матеріального світу та водночас володіє християнською

твердістю розуму, і найголовніше – ця людина повинна мати душевне благородство [195, с. 97].

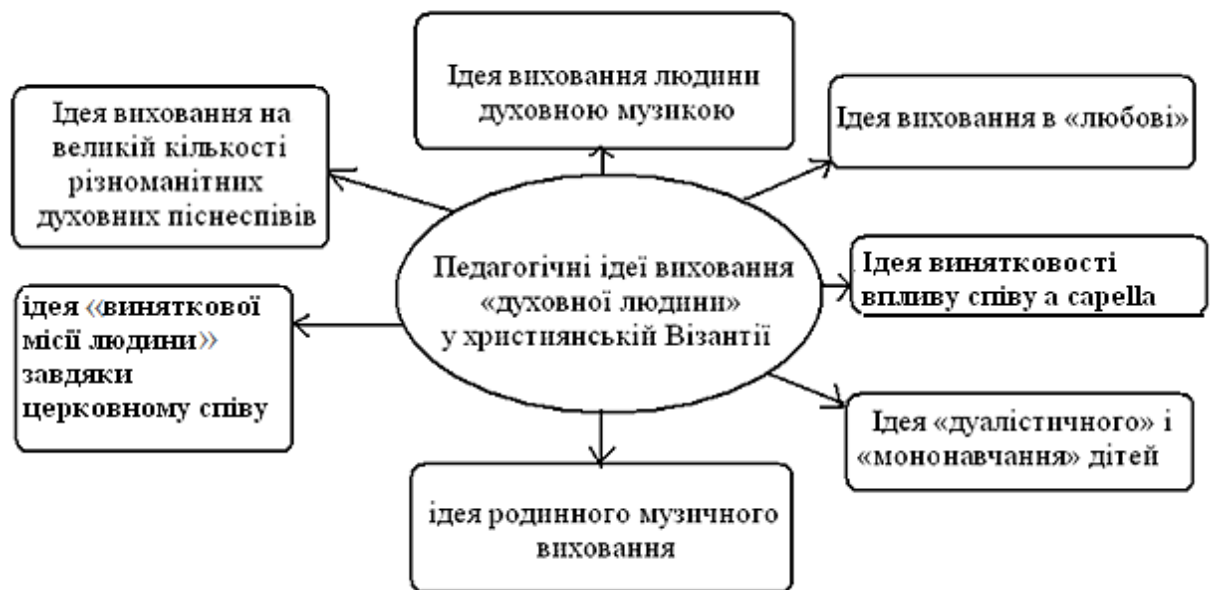


Рис. 2.1. Педагогічні ідеї виховання духовної людини у християнській Візантії

На противагу представникам «дуалістичного виховання», які ставили акцент на інтелектуальній освіті, діячі, які відстоювали ідею «моновиховання», на перший план виводили проблеми морально-релігійного виховання.

Симеон Новий Богослов, на відміну від Фотія, негативно ставився до світського навчання, хоча й сам блискуче закінчив Константинопольську школу (школу Магнаврського палацу), де світські та духовні знання не протиставлялися. Він різко засуджував усе світське, наголошуючи на монополії монастирського навчання й виховання. Симеон Новий Богослов заперечував елліністичну школу як освітній заклад і відстоював монастирське виховання й навчання. На його думку, метою навчання мав стати розвиток здібностей, здатність проникати в божественний світ духовним поглядом (містичне осягнення), а не вивчення наук. Пізнання приходить не через вивчення світських наук у школі, а через усвідомлення людської природи, що за своєю основою – Божественна, у ній уся сутність світоутворення є істиною. Монастир у його уявленні був «ідеальним світом духовного вчительства та духовного учнівства» [134, с. 50].

Наступниками аскетично-монастирського виховання ми вважаємо представників нового напрямку християнсько-педагогічної думки, яких називали ісихастами (гр. спокій, мовчання). Для них освіта, що об'єднувала світське й богословське навчання, була неприйнятною. Зі свого боку, учні для загальної освіти повинні, на їхню думку, застосовувати безмовну молитву заради споглядання Божественного. Можна сказати й так, що ісихазм – це практика богоспоглядання шляхом молитовного самозаглиблення. Константинопольський собор підтвердив ісихазм в ідеологічній боротьбі Візантії. Маємо всі підстави стверджувати, що ісихазм Візантії та печерні аскези Київської Русі є тотожними поняттями за своєю суттю.

Найяскравішим представником ісихастського руху став Григорій Палама. На його думку, зміст пізнавальної діяльності в організації прямого спілкування учня-послушника та Бога. У творі «Про обітницю мовчання» солунський архієпископ давав рекомендації, як привчити розум не відволікатися на навколишній світ, як зробити розум сильнішим і зосередитися на єдиному його завданні завдяки «зовнішнім прийомам». Особливе місце у вихованні мала займати молитва, що майже завжди в думках учня [134, с. 53].

Отже, проаналізувавши доробки представників східнохристиянської Церкви, ми виокремили такі педагогічні ідеї навчання та виховання «духовної людини» в середньовічній Візантії: провідною була *ідея виховання людини духовною музикою*, що передбачає виховання людини з християнськими життєвими орієнтирами та моральними нормами, відповідно до яких музика поділяється на шкідливу й корисну (тобто духовну), а духовна музика, духовні піснеспіви є способом донесення до широкого загалу ідеологічних постулатів, підкреслення сенсу Святого Письма; *ідея родинного музичного виховання*, метою якого є формування високоморальної людини, здорової тілом і душею. Музика супроводжувала людину від народження, коли мати чи годувальниця заспокоювала малюка співом, під час молитви перед трапезою, вона прищеплювала моральні устої, впливала на характер підростаючого покоління,

лише духовна (не світська) музика мала позитивне виховне значення, як стверджували візантійські християнські педагоги; *ідея виховання на великій кількості різноманітних духовних піснеспівів* належала Іоанну Златоусту, що вказував на чільне місце духовної музики в щоденному житті людини, слово Боже й музика мали бути постійно на устах, навіть коли віруючий до кінця їх не розумів, та через певний час мав обов'язково їх осягнути, а спів, на його думку, не потребував особливого місця й часу, можна співати навіть подумки; *ідея «виняткової місії людини»* завдяки церковному співу наголошувала на тому, що лише людина з-поміж усіх істот за допомогою слова та музики здатна виражати свої почуття, в церковному співі люди уподібнюються ангелам; *ідея виховання в «любові»* (Климент Олександрійський «Педагог») передбачала наслідування педагогом прийомів і методів впливу, які використовував Ісус. Климент засуджував світську інструментальну музику і вивів *ідею винятковості впливу співу a capella*; в історії розвитку Візантійської освіти простежується *ідея «дуалістичного» й «моновиховання» дітей*, спостерігалось протистояння двох напрямів у поглядах Отців Церкви та наставників; представники «дуалістичного» напрямку (Максим Сповідник, Іоанн Дамаскін, патріарх Фотій, Михайло Пселл) обґрунтовували й практикували у своїй діяльності гармонійний і всебічний розвиток людини, завдяки поєднанню світського й духовного компонентів у навчанні та вихованні дітей; прибічники ж «моновиховання» (Симеон Новий Богослов, Григорій Палама) відстоювали суто монастирське морально-релігійне навчання й виховання, відкидаючи в ньому все світське. Отже, у середньовічній християнській Візантії сформувалися «нові» ідеї виховання «духовної людини», які стали підґрунтям тогочасної освіти та можуть бути використаними й сучасними педагогами.

2.2. Основоположні принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів

Принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів практично не відрізнялися від загальних принципів виховання у християнській Візантії. Зважаючи на те, що державі однаковою мірою потрібні були як релігійні

діячі, теологи й філософи, так й освічені люди світських спеціальностей (політики, юристи, лікарі, господарчі діячі, придворні музиканти), візантійський уряд давав певні запиту щодо організації освіти та якості освічених кадрів.

Аналізуючи основоположні принципи музичного виховання в середньовічній Візантії, ми спочатку зупинимося на тих, що були характерними для часу становлення східної християнської літургії та притаманні більшою мірою лише візантійському музичному вихованню.

В основі освіти й виховання був *принцип цезарепапізму*, відповідно до якого церква підпорядковувалася державі. Тому патріархи й митрополити не мали права диктувати візантійським імператорам релігійні прерогативи в освіті. Навпаки, держава визначала кількість соборів, церков і монастирів у країні, яким повинен бути склад діячів церкви, і яку вони мають пройти попередню підготовку [216, с. 15].

Безперечно, варто зазначити, що на творчість церковних музикантів держава в особі візантійського імператора не мала значного впливу, проте при палаці в дні урочистостей (Великдень, Новий рік, Різдво Христове) виконувалися акламації, поліхромії та євфемії, що писалися на замовлення цезарів. Отже, композитори християнського духовного спрямування мали враховувати смаки палацу щодо виконання напівсвітських-напівдуховних музичних замовлень [220, с. 104].

У музичній підготовці школяра першочергове значення відігравав *принцип багаторівневості в музичному вихованні* (див. рис. 2.2.). Завдяки йому діти мали можливість поступово навчатися духовному хоровому співу: від простого до складного, від сольного співу до хорового. В елементарних школах починали з найпростіших речитативних наспівів, які виконував клір (парафіяни церкви чи собору), в середніх (граматичних) школах вивчали гласи, ірмоси та оди. Іноді випускники середніх шкіл уже вміли грамотно орієнтуватися в християнських канонах, що за своєю структурою були дуже складними. Безперечно, що випускники вищих світських (Магнавра) та

релігійних шкіл знали всі богослужіння, їхній порядок, залежність від дня тижня, від календарних християнських свят, від пори року.

Вивчаючи музичне мистецтво та християнський спів на всіх рівнях навчання, випускники шкіл просто не могли бути музично неосвіченими людьми або особами з нерозвинутим слухом, невправною музичною пам'яттю, ритмом. Грецька природна схильність і здатність до музичної досконалості у візантійську епоху Середньовіччя перейшла зі світського на релігійний ґрунт [12, с. 370].

Одним із головних принципів музичного виховання в християнській Візантії став *принцип вимогливості*. Засвоїти християнську літургію східного зразка непросто. Треба було тримати в голові дуже багато духовних піснеспівів – текстів і мелодій, знати їхню почерговість. Учень мав не лише покладатися на свої музичні здібності, а й максимально себе дисциплінувати й систематизувати знання у власній голові. А в дитячому віці це не так легко, як здається на перший погляд. Тому в силу вступали методи заохочення й покарання як для учнів, так і для вчителів співу. Правда, порівнянно з подібними методами, що застосовували в Київській Русі, у Візантії вони були значно м'якшими: учнів не били за допущені помилки, зате після закінчення церковної служби їх змушували бити головою об підлогу до 50-ти поклонів за кожен пропущений музично-поетичну частину [12, с. 372].

Принцип системності, поступовості та послідовності у візантійській моделі музичного виховання відіграв ту ж роль, що й принцип багаторівневості. Починаючи вивчати музику й церковний спів з перших днів навчання в елементарних школах першого ступеня, школярі вдосконалювали володіння ними до останнього дня навчання у вищих візантійських школах. Окрім цього, «102 правила VI Константинополького Собору» (681 р.) вимагали, щоб діти з малолітнього віку відвідували всі вранішні й вечірні служби, тому від цього часу у Візантії християнський спів усмоктувався практично разом із молоком матері [Дод. А 1]. Діти, які приходили навчатися до елементарної школи, вже мали всі необхідні навички, варто було лише

вдосконалити їх. Випускники вищих шкіл церковного і світського спрямування сьогодні могли б вважатися як мінімум магістрами музичного мистецтва. Вони знали основи музичної органіки, гармоніки, мелодики (трактування стародавніми греками музики як математичної дисципліни), теорію музики (інтервали, акорди, лади народної музики та церковні лади), церковні піснеспіви, досконало володіли технікою нотного запису (невми) [178, с. 355].

Учитель повинен був послідовно проводити заняття зі співу з дітьми, не пропускаючи жодного дня, як було регламентовано правилами. Це деякою мірою передбачало, що єпископ, який вів заняття, мав подавати учням новий матеріал лише тоді, коли він був упевнений у попередньому засвоєнні музичних текстів дітьми на високому рівні. Принцип, викладений у «66-му правилі», вимагав постійного повторення вивченого матеріалу, щоденного відтворення засвоєного раніше. Це давало змогу закріпити знання дітей міцно й надовго, що вважалося основною вимогою до навчання того часу, бо нотна грамота була недостатньо сформованою, тому півчі мали тримати у своїй пам'яті весь музичний матеріал. Слід зауважити, що за помилки у виконанні під час літургії суворо карали не лише учнів, а також самих учителів: «І нехай вчителі співу єпископські за це несуть відповідь перед єпископами своїми й будуть покарані, якщо щось відбувається не так» [233].

Як уже зазначалося вище, у Візантії в добу Середньовіччя віддавали перевагу гуманітарним наукам над математичними. Тому не здається дивним, що здійснювалася й орієнтація на художнє виховання школярів. Якщо в Стародавній Греції художньому й фізичному вихованню дітей приділяли однакову увагу, то у візантійських школах заняття спортом відкидалося. Відтепер йому навчали лише майбутніх воїнів і то винятково мистецтву бою. До художнього виховання юного візантійця входили музика як наука, церковний хоровий спів, сольний спів, каліграфія та малюнок. Не дивно, що саме Візантія подарувала світові стільки визначних церковних художників і не лише церковних. Візантійський художній стиль (до речі, як і

музичний) пізніше ствердився в південнослов'янських та киеворуських землях, визначивши їхній мистецький розвиток на наступне тисячоліття.

Втілення *принципу полімовності* починалося з другого рівня навчання – з граматичних візантійських шкіл. Зважаючи на те, що Візантія була двомовною країною, де державними уважалися грецька й латинська мови, від ступеня середньої школи починалося повноцінне їхнє вивчення. Коли на територіях Візантійської імперії почали селитися слов'янські племена, у вищих школах Імперії стали вивчати й слов'янські мови. Проте мовою музики була обрана грецька. Усі рукописи й невматичні записи, що дійшли до нашого часу від середньовічної Візантії, свідчать про це. Та все ж, незважаючи на вищезазначене, у слов'янських провінціях після діяльності грецьких ченців Кирила та Мефодія візантійська літургія почала проводитися рідними мовами. Центрами музичної освіти для слов'ян ще довгий час продовжували залишатися грецькі монастирі на зразок Студитського, а під час служб у слов'янських соборах виконували адаптовані до рідної мови твори Іоанна Дамаскіна, Іоанна Златоуста, Феодора Студита та інших грецьких церковних композиторів [347, л. 11].

У візантійській системі музичного виховання також застосовано *принцип дискусійності в навчанні*. У вищих візантійських школах світського й духовного спрямування не лекції чи коментарі викладачів відігравали провідну роль, а саме диспути. Тут великого значення набирало самостійне опрацювання студентами того матеріалу, який для нього обирав викладач (дидакал, наставник, падейтас) і який він самостійно опрацьовував за власним бажанням. Після цього між тими, хто навчався й навчав, влаштовувалися диспути. При чому кожен із учасників диспуту мав право висловити власну думку щодо предмета дискусії та відстоювати її. Тут знову ж таки відчувається вплив Стародавньої Еллади [175, с. 56].

Ці тенденції простежуються і в музичному вихованні. Школярі та студенти, виконуючи канонічні християнські музичні твори, мали право імпровізувати. Безперечно, це право певною мірою обмежувалося, бо не

можна було порушувати загальну структуру й форму хорового співу. Проте все частіше траплялися нові інтонаційні прикраси, оспівування нот, стрибки в мелодії (особливо в басовій і теноровій партіях), що вносили самі виконавці до авторського тексту. Стосовно респонсорного співу (перекличка соліста й хору), то соліст почувався вільніше у власних імпровізаціях, ніж залежні від загальної структури хористи [36, с. 77].

Не зважаючи на те, що довгий час територія Візантії вважалася частиною Римської імперії, її східним осередком, тут спрацьовував *принцип орієнтації на грецьку освіту*. Із проаналізованого вище зрозуміло, що демократичні принципи й методи навчання, введені стародавніми греками, присутні й у середньовічний візантійський період, і християнство, на відміну від Риму, не змогло їх викоренити. В основу східної християнської літургії були покладені мелодії балканських та малоазійських греків. І, як відомо, навіть Медіоланський єпископ Амвросій приїздив до малоазійських християнських храмів, щоб повчитися у відомого в IV ст. музиканта, єпископа Ілларія, і лише після цього почав писати свої величні гімни для Медіоланської церкви, що увійшли в історію музики під назвою «амвросіанського співу» [160, с. 5].

Римська освіта виглядала спрощеною, математичні й технічні науки посідали чільне місце, музика не вважалася пріоритетним напрямом. Бажання дотримуватися в усьому точності й порядку, військової дисципліни сприяло ствердженню тут християнського консерватизму й ортодоксії. У Візантії все було навпаки. Хоча в добу класичного Середньовіччя візантійська літургія не матиме такого ефектного вигляду, як католицьке римське богослужіння, прикрашене звучанням органа й співом кількох хорів і солістів, у ранньому Середньовіччі вона набагато гармонійніша. Пізніше римська літургія буде закликати до суто зовнішніх ефектів, грецька ж до самозаглиблення та самовдосконалення «внутрішньої» людини [137, с. 38].

Незважаючи на те, що візантійська освіта базувалася на принципі «цезарепапізму», принцип орієнтації на грецьку освіту був у ній далеко не на

останньому місці. Свідченням того є ставлення до церковного співу та його викладання у візантійських школах усіх рівнів. Як Іоанн Златоуст, так й Іоанн Дамаскін і Феодор Студит неодноразово наголошували на тому, що спів у церкві має бути «ангельським співом» і дитячий голос у ньому відіграє не останню роль. З початку VI ст. всі науки й мистецтва були переведені на релігійну основу й розглядалися передусім як шлях до отримання знань. А ці знання мали стати в нагоді державним і церковним діячам для служіння великій імперії – Візантії [12, с. 372].

Принцип поліфілософії характерний для всієї системи навчання й виховання у Візантії (див. рис. 2.2.). Ми вже наголошували на тому, що грецька філософія ніколи не зникала з навчального змісту, на відміну від освітніх систем країн Західної Європи. У вищих візантійських школах вивчали твори Аристотеля, Платона, неоплатоніків тощо. Безперечно, християнська філософія (теологія) посідала панівне місце, всі диспути проводилися в її контексті. Проте вона була не єдиною, і цей факт позитивно впливав на розвиток мислення школярів, багатоманітність уявлень про людину та світ [162, с. 107], що відобразилося й на церковному співі. До мелодики релігійних канонічних наспівів уходили грецькі, малоазійські та північно-африканські народні мотиви. Це збагатило зміст і красу східного церковного співу.

У візантійській літургії наявний *принцип імпровізації*. Ми його вже частково розглянули в контексті принципу дискусійності. У загальному розумінні цього принципу учням дозволялося імпровізувати на будь-яку найсерйознішу тему. На відміні від Риму, у Візантії не було спеціально написаних для вивчення Біблії «сум», школярі, а пізніше студенти, читали її в оригіналі. Теми на біблійні сюжети обговорювалися, диспутувалися й навіть «імпровізувалися», вимагаючи від тих, хто навчався, гнучкості думки. Так, наприклад, нерідко обговорювалася навіть тема «Що було б, якби Ісус розповів своїм учням на «Тайній вечері» про те, що Іуда зрадить його?». І відповіді були найрізноманітніші. Стосовно музичних імпровізацій, то вони

більше застосовувалися в респонсорному співі, особливо серед солістів. Проте в межах «непорушення» загальних хорових структур імпровізації також допускалися [89, с. 23].

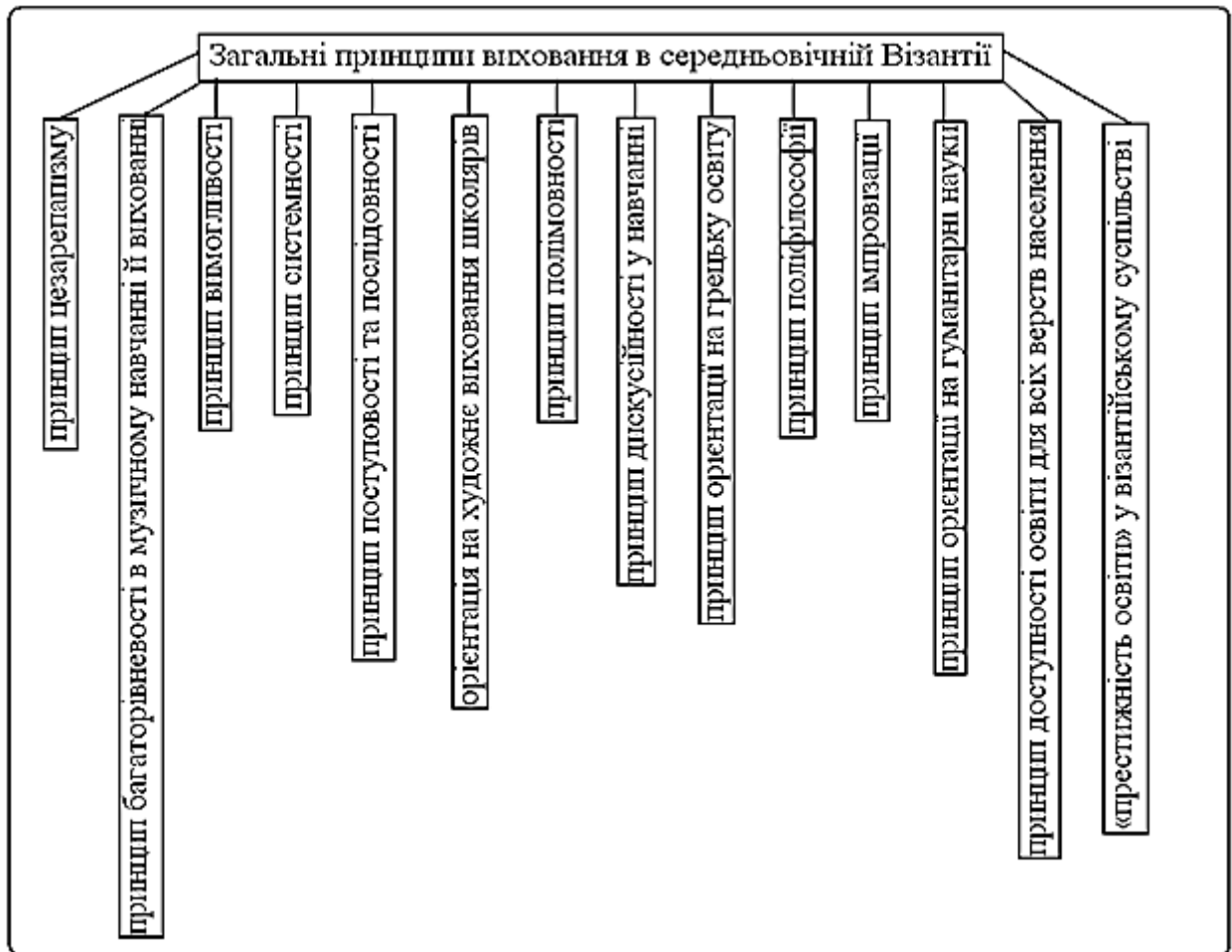


Рис. 2.2. Загальні принципи виховання в середньовічній Візантії

Чільне місце у візантійській системі освіти займав *принцип орієнтації на гуманітарні науки*. Наставники молоді, філософи, політики, дипломати, архітектори, музиканти цінувалися суспільством. Не дивно, що елементарні та середні школи були пронизані духом «гуманітарності». Риторичі й діалектиці тут надавали більшого значення, ніж у країнах Західної Європи. Їх вивчали не лише в межах «тривіуму», а й упродовж усіх рівнів навчання, ускладнюючи внутрішній зміст цих наук. Вони зводилися не лише до вміння говорити й диктувати, а й мистецтва чітко за законами вибудовувати власні промови, апелювати до розмаїття філософських думок. Музику сьогодні ми не можемо назвати ні гуманітарною, ні математичною дисципліною. Для нас

вона – мистецтво. Для римлян – це найскладніша математика. У візантійській освіті музика поєднувала в собі гуманітарні й математичні основи. Це робило її набагато гнучкішою для вивчення [165].

Найважливішим у візантійській системі була наявність *принципу доступності освіти* для всіх верств населення. І найголовніше це те, що шлях до вищої освіти не лежав через чернечий постриг, як то було в Остготії чи Вестготській Іспанії. Навчання у школі Магнаврського палацу й подібних навчальних закладах не вимагало від молодих людей обов'язкового прийняття церковного сану. Вибір залишався за самим випускником. У школах Візантії різних рівнів могли навчатися всі вільні громадяни Імперії незалежно від походження та статків. Це відкривало двері талановитим молодим людям нижчих верств населення до освітнього простору, не робило освіту привілеєм «замкнутої касты аристократів». Стосовно музичних занять й отримання за роки навчання знань, умінь і навичок із музичного мистецтва, то випускник міг їх використовувати довільно: міг стати півчим церковного хору чи палацу, міг навчати музиці дітей знатних городян [42, с. 105].

На «престижність освіти» у візантійському суспільстві вказує чимало документів – твори провідних діячів церкви, хроніки візантійських імператорів, літературно-художні та поетико-музичні твори. Освічена людина у Візантії завжди могла знайти для себе престижну для тих часів роботу в державній чи церковній площинах. Імператори були покровителями на лише вищих навчальних закладів, а й середніх граматичних шкіл, училищ. Держава опікувалася рівнем власної культури й освіти.

Окрім загальних принципів виховання, що розповсюджувалися й на систему музичного виховання, теоретичні засади навчання дітей музиці спостерігаємо й у «102 правилах» Шостого Константинопольського Собору (681 р.). У цьому документі маємо можливість простежити педагогічні принципи та ідеї, що використовувалися під час навчання церковному співу дітей. На наш погляд, вони є актуальними й сьогодні.

Із попереднього принципу витікає наступний принцип навчання, який ми можемо простежити в документі – принцип ґрунтовності: «І нехай діти,

малі передусім, вчать псалми із єпископами своїми, а вчителі співу єпископські дотримуються, щоб слова й музику до них діти співали правильно». Ґрунтовні знання – це знання глибоко усвідомлені, чіткі, міцно закріплені в пам'яті. Діти, які навчалися співу, мали запам'ятати лише те, що свідомо засвоїли, а вчитель повинен був не допустити закріплення в пам'яті неправильно сприйнятого. Щоб учні не забували вивчене, вчитель мав узгоджувати час і частоту повторень, привчав працювати на повну силу, долаючи лінощі, максимально розвивав пам'ять дітей. Отже, ми довели, що діяв і принцип вимогливості [11, с. 98].

Наступним принципом навчання дітей співу був принцип свідомого засвоєння знань, бо нерозуміння того, що вони виконують, не давало змоги так міцно й довго тримати весь музичний матеріал у своїй пам'яті: «Бо не величає Господа нашого людське нерозуміння. І нехай вони починають від простих псалмів, але зі зростанням своїм духовним переходять до Ірмосів й Од Божественних, прославляючи в церквах і школах Господа нашого. І нехай вчителі співу єпископські дітей, яких для співу відібрали, навчають невми розуміти, бо з грамотою співу приходить і Боже Одкровення. У такий спосіб із Христом купно воскреснемо й вознесемося» [170, с. 84].

Для виконання цього принципу діти мали чітко розуміти мету занять, важливість і значення їхнього навчання співу. Учні повинні були не механічно співати, а лише глибоко усвідомивши зміст музичного твору, розуміючи кожне слово й речення. На заняттях із церковного співу вчитель мав контролювати всі чинники, що могли б відволікати учня від співу, такі як неорганізованість. Заняття сторонніми справами було суворо заборонене, як і спізнення на урок чи порушення дисципліни. Це сприяло реалізації принципу свідомого навчання. Неабияким позитивним фактором реалізації цього принципу було практичне засвоєння знань, бо все вивчене на заняттях діти мали виконувати під час літургії (див. рис. 2.3.).

Наступним принципом навчання, що викладений у 66 правилі, є принцип доступності навчання: «Але не треба дітей малих вчити відразу складним

пісням духовним, бо вони їх не зрозуміють, а простим псалмам розмовним. Бо не величає Господа нашого людське нерозуміння. ...і нехай вони починають від простих псалмів, але зі зростанням своїм духовним переходять до Ірмосів і Од Божественних, прославляючи в церквах і школах Господа нашого». Отже, доступність навчання визначалася віковими особливостями дитини. Навчальний матеріал мав відповідати віку учнів. У процесі навчання співу вчитель враховував рівень розвитку, вікові та індивідуальні можливості дитини. Доступність пов'язана з працездатністю – надзвичайно важливою рисою учнів школи того часу. Розвиваючи працездатність, учителі привчали дітей здійснювати все тривалішу та інтенсивнішу розумову діяльність. Поступове наростання труднощів співу й привчання до подолання їх позитивно впливало на музичний розвиток учнів, а навчання на оптимальному рівні труднощів – на темпи й ефективність навчання та якість набутих дітьми знань [11, с. 99].

У «Правилах» Шостого Константинопольського Собору нами виявлено нову для свого часу педагогічну ідею. Це ідея навчання співу малолітніх дітей: «Від святого дня Воскресіння Христа Бога нашого й до тижнів нових, у всю седмицю вірні повинні у святих Церквах безперестанно вправлятися в псалмах, і співах, і піснях духовних, привчаючи до того дітей своїх із раннього віку, бо майбутнє церковного співу за дітьми їхніми, радіючи й тріумфуючи в Христі, і читання Божественних писань слухаючи, і святыми таємницями насолоджуючись» [Дод. А 1].

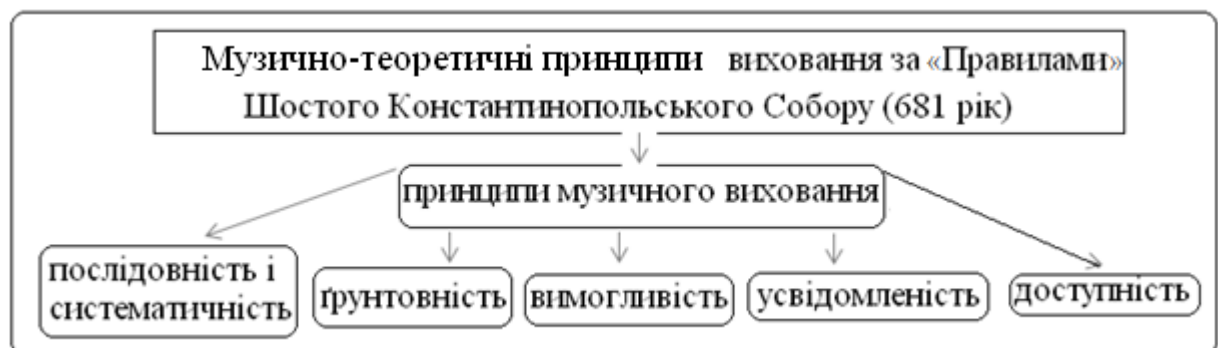


Рис. 2.3. Музично-теоретичні принципи виховання за «Правилами» Шостого Константинопольського Собору

Це пов'язано з тим, що церковний спів займав одне з найважливіших місць за силою впливу на людей, зважаючи на те, що саме церква слідувала за музично-художніми смаками віруючих і робила все можливе, щоб захистити їх від впливу народної музики, від її язичницького духу. Залучення малолітніх дітей до виконання літургії також сприяло зміцненню віри: «І нехай попереду хорів стають діти, псалмам, ірмосам і Одам Божественним навчені, бо Священне Слово, через дитячі уста вимовлене, швидше Господом нашим почуто буде. Бо Священне Слово повчало синів Ізраїлевих і дітей їхніх бути побожними». На нашу думку, участь малолітніх дітей у церковному співі позначилися на вихованні нового покоління людей, відданих парафіян християнської Церкви, бо ранній вік є сприятливим для засвоєння знань, які мають важливе значення для подальшого життя. Тому вплив саме на дітей із раннього віку мав стати вирішальним у завданні залучення суспільства до християнської віри [233].

Одним із приводів навчання дітей співу з малолітнього віку був той факт, що цей вік є «благодатним» для засвоєння нових знань, умінь і навичок, із дитини можна виховати справжнього митця, бо вона є «чистим аркушем», де вчитель міг намалювати професійного музиканта-співака, який на високому майстерному рівні буде виконувати музичну частину літургії.

Ще однією причиною залучення до співу в церкві малолітніх дітей була неправильна техніка виконання півчими ірмосів під час служби. А перевчити завжди важче, ніж навчити. Саме цим і повинні були займатися наставники на своїх уроках із малими дітьми: «Бажаємо, щоб приходили до церкви для співу, не вживали безчинних криків, а особливо непотрібних легісм, щоб не видавлювали з себе неприродного крику, не вводили нічого невідповідного й невластивого для Церкви, але з великою увагою й благоговінням приносили псалмоспіви Богу, відчуваючи утаємничене» [233].

Під «неприродними криками» малися на увазі «легісми» – «народні пісні, що виконувалися або зовсім без слів, або були складені таким чином, що слова в них не мали важливого значення, а слугували фоном для розвитку

мелодії. Для церковних діячів, які розглядали музику лише як помічницю для популяризації релігійних догматів і, як наслідок, не визнавали пісень без слів, такі «конструкції співу» вважалися «безчинними криками», на відміну від церковних пісень, де саме текст був важливим змістовим компонентом. І навчання дітей із малого віку церковному співу мало поступово, з плином часу витіснити легісми й визнати в суспільстві пріоритет церковного співу: «Учіть співати дітей із раннього віку, і нехай не пристануть до них безчинні крики і неприродний крик, а тільки потаємне» [233].

Окрім проаналізованих вище загальних і специфічних принципів музичного виховання дітей у Візантії, ми можемо виявити ще й групу дидактичних принципів, які є актуальними й для сучасної мистецької педагогіки та теорії виховання. До таких насамперед належать:

1) *принцип єдності музичного навчання, виховання й розвитку*. Він передбачав формування в учнів цілісного уявлення про музику взагалі й про церковний хоровий спів зокрема. Передбачалося дати загальні уявлення про можливості музики, про її види, основні жанри церковного співу, про відомих композиторів і їхні твори чи трактати, про музику інших народів;

2) *принцип оптимізації процесу музичного навчання й виховання*, спрямований на діяльність дидака (вчителя). Учитель виявляв особливості та здібності дітей, котрі в нього навчалися музиці, їхню попередню музичну підготовку, в якому темпі можна проводити з ними заняття та навчати новому, на якому музичному матеріалі можна розкрити той чи той хоровий твір, зробити його доступним, виявити труднощі та шляхи їхнього подолання;

3) *принцип професійності*, що передбачав відповідність обраного змісту навчання й виховання вимогам часу, встановлення єдності мети й завдань музичного навчання, проміжного та кінцевого його призначення, шляхи досягнення формування професійних музичних навичок щодо мистецтва хорового співу [Дод. А 1].;

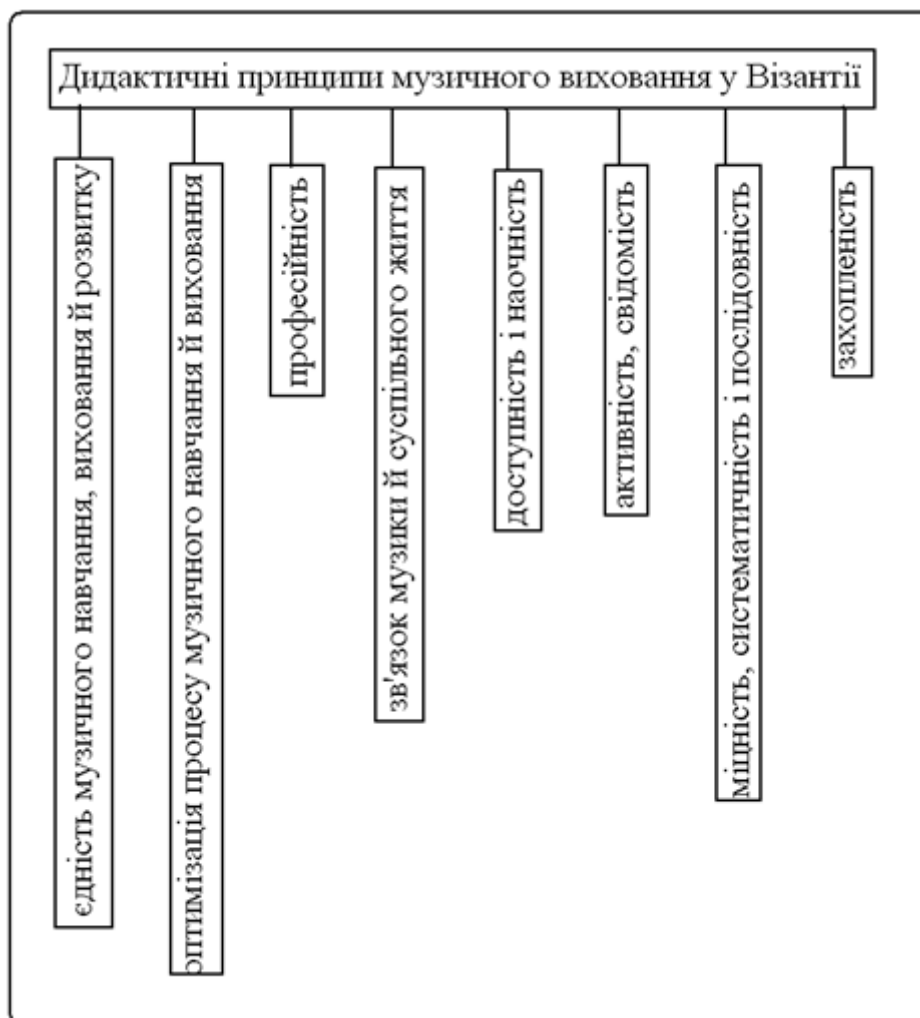


Рис. 2.4. Дидактичні принципи музичного виховання у Візантії

4) *принцип зв'язку музики (хорового співу) й суспільного життя* Візантійської імперії. Музика, як і всі види мистецтва, завжди не лише відображала події кожної епохи, а й впливала на хід подій. Красою візантійського професійного хорового співу заслухувалися послі іноземних язичницьких держав, що в подальшому сприяло його розповсюдженню на їхніх територіях (див. рис. 3.4.);

5) *принцип доступності та наочності*, заснований на певній системі музичного навчання й виховання, слугував глибшому засвоєнню й розумінню основ церковного хорового співу, орієнтуванню на професійний показ вчителя-дидака, знанню церковних ладів та невматичних знаків, трактуванню науки «музики» як математичної дисципліни;

6) *принцип активності, свідомості*, що передбачав самостійність

суджень, роздумів учнів, прояв творчості, виконавську імпровізацію в різних видах музичної діяльності (виконання, імпровізація, гра на різних музичних інструментах, відображення ритмічних особливостей);

7) *принцип міцності, систематичності й послідовності*, звернений до результативності музичного навчання, ґрунтувався на тому, що кожна дитина має необхідні задатки для систематичного музичного розвитку, а музичне виховання й навчання є засобом масового вдосконалення знань школярів, формування в них потреби в хоровому співі, вишуканого музичного смаку, розуміння духовного «стрижня» мистецтва (див. рис. 2.4.);

8) *принцип захопленості*, заснований на емоційному сприйнятті музики й духовного церковного співу, що було найважливішою умовою для досягнення єдності ідейно-виховного, пізнавального та естетичного завдань, перетворення Візантії на потужну християнську імперію [274, с. 100].

Отже, можна зробити висновок про три групи принципів, на які спиралася теоретична надбудова музичного виховання у Візантії. До загальних принципів навчання й виховання відносимо: принцип цезарепапізму, багаторівневості в музичному навчанні й вихованні, вимогливості, системності, поступовості та послідовності, орієнтацію на художнє виховання школярів, принцип полімовності, дискусійності в навчанні, орієнтації на грецьку освіту, поліфілософії, імпровізації, орієнтації на гуманітарні науки, доступності освіти для всіх верств населення, «престижність освіти» у візантійському суспільстві. Усі принципи, що слугували розвитку загальної освіти у Візантії, в рівній мірі розповсюджувалися й на музичне виховання.

Специфічні принципи музичного виховання були визначені «102 правилами» VI Константинопольського Собору та забезпечували успішну підготовку півчих і музичних дидакалів: принцип ґрунтовності, принцип свідомого засвоєння знань, принцип свідомого навчання, принцип доступності. Йшлося про музичне виховання малих дітей. До групи «дидактичних принципів», які можуть бути використані в музичному

вихованні й сьогодні, належали: принцип єдності музичного навчання, виховання й розвитку, принцип оптимізації процесу музичного навчання й виховання, принцип професійності, принцип зв'язку музики (хорового співу) й суспільного життя, принцип доступності та наочності, принцип активності, свідомості, принцип міцності, систематичності й послідовності, принцип захопленості. Отже, теоретична основа музичного виховання у Візантії була дуже дієвою.

2.3. Зміст, методи та форми організації навчально-виховного процесу в рівневих школах Візантії

Проблему рівневої освіти у Візантії та методи і форми організації навчально-виховного процесу почали всебічно аналізувати наприкінці XIX ст. Їй присвячені праці М. Бражникова, Р. Когута, І. Лозової, Л. Калашникова Д. Кономоса та ін. [22; 148; 182; 136; 302]. Науковці вивчали успадковані Візантією риси грецької культури, її випереджальний характер, питання впливу візантійської освіти на формування навчальних закладів країн Західної Європи, зародження шкільної та університетської системи.

На основі наявних на сьогодні досліджень намагаємося проаналізувати основні рівні середньої та вищої освіти у Візантійській імперії, їхній взаємозв'язок та узгодженість етапів навчання, зміст, методи й форми організації навчально-виховного процесу.

Після падіння Стародавнього Риму під ударами варварів-завойовників почалася нова епоха історії – Середньовіччя. Середньовіччя стало тим часом, коли всі провідні позиції в освіті зайняла християнська церква. Тому не дивно, що культура V – XV ст. має релігійний характер. Проте візантійським діячам освіти вдалося поєднати високу еллінську освіченість із новими запитами християнської церкви щодо політичних і релігійних діячів.

Християнська релігія зародилася ще в давньоримському суспільстві в I ст. н.е.. Спочатку влада переслідувала християн, як віровідступників. Віра

в єдиного Бога не відповідала Римській релігійній системі з її багатобожжям. Проте вже в 311 р. імператорським наказом було заборонено переслідування християн, а 313 р. римський імператор Костянтин проголосив християнську релігію рівноправною поряд з іншими культами Римської імперії. 325 р. у місті Нікея (Мала Азія) відбувся Перший церковний собор, після якого християнська релігія була проголошена державною. Тепер навпаки, культи попередніх римських богів було заборонено [372, л. 27].

Свого часу римляни завоювали дуже великі території: до складу Імперії напередодні її падіння входили території майже всієї сучасної Західної Європи, Північної Африки, Малої Азії, грецьких Балкан. Ще 330 р. імператор Костянтин переніс столицю з Риму в стародавнє грецьке місто Візантій (пізніше – Константинополь). 395 р. Римська імперія була поділена на дві частини – Західну та Східну зі столицею в Константинополі. Цими імперіями управляли сини Феодосія Великого – Флавій Аркадій і Гонорій. Поділ імперії, безперечно, ослабив колишню римську могутність. У 410 р. до Риму вдерлися готи. Їх підтримали повсталі раби, відкривши завойовникам ворота. Після жорстокого пограбування Риму готами, нападів гуннів Західній імперії ще вдалося на короткий час відродитися зі столицею в Равенні. 476 р. став останнім для Західної Римської Імперії. Командуючий імператорською армією Одоакт скинув із престолу 16-літнього імператора Ромула й утворив своє королівство – королівство Одоактра. У той час Східна Римська Імперія – Візантія – залишалася достатньо могутньою християнською державою.

У писемних джерелах візантійці називають себе греками, проте їхня культура ввібрала не лише грецькі традиції. Тут переплелися пласти персидської та єврейської, пізньогрецької й римської культур, із VII ст. у ній з'являються й слов'янські риси, а з IX – вклинюються арабські [224, с. 180].

І все ж освіта в Імперії йшла своїм самобутнім шляхом. В історії розвитку середньовічної освіти Візантії можна виділити кілька основних періодів:

– IV – IX ст. – період переходу від рабовласництва до становлення монархії та основ традиційного суспільства;

– IX – XII ст. – період найвищого піднесення освіти у зв'язку з відносною внутрішньою та зовнішньою стабілізацією;

– XIII – XV ст. – період кризи в освіті та в педагогічній думці Візантії, нестабільність її становища на політичній арені Європи та Азії.

Саме ці обставини й зумовили низку особливостей у розвитку візантійської культури й освіти:

– культура Візантії формувалася на різномірній етнічній основі, поєднуючи традиції греків, римлян, народів Закавказзя, Малої Азії, Криму та Балкан;

– педагогічна думка наслідувала й античні, й християнські традиції;

– Візантія поєднувала традиції римської державності з традиціями еллінської освіти. І тому, на відміну від більшості середньовічних держав, у Візантії не було повної монополії церкви на освіту;

– рівень освіченості у Візантії до XIV ст., безперечно, перевищував рівень освіченості в Західній Європі. Ніяких соціальних обмежень на отримання освіти не було. Школу відвідували всі, хто хотів і міг вчитися та мав майнові статки;

– освічені люди у Візантії мали надзвичайно високий соціальний статус. Освіченість була неодмінною умовою для державних і церковних діячів, чиновників. Вважалося, що «освіченість – найбільша з чеснот» (з указу імператора Ісаврійської династії).

Важливу роль у Візантії мало сімейне виховання. Знать нерідко наймала приватних учителів для навчання своїх дітей. Більшість же населення навчало дітей сімейному ремеслу, іноді основам грамоти та рахунку, необхідних для ведення родинної справи.

Якщо в простонародних сім'ях переважало трудове й християнське виховання, передача від батька синові знання певного ремесла, а від матері дочці навичок домоведення, то в заможних і знатних сім'ях не тільки хлопчики, а й дівчатка опановували грамоту та отримували належну освіту. Характерні такі повчання дітям: «Читай багато й дізнаєшся багато. Якщо не розумієш, то не впадай у відчай. Не один раз прочитавши книгу, знайдеш

знання від Бога й зрозумієш її. А чого не знаєш, спитай у тих, що знають і не пишайся ... Украй важливо вивчати й розуміти природу речей» [69, с. 31].

Висока культура сімейного виховання – характерна риса візантійського життя. Звичайно, про виховання дітей особливо дбали в сім'ях з високим соціальним статусом, але й у сім'ях ремісників діти отримували навички письма й читання, якщо грамотними були їхні батьки. У знатних сім'ях для цих цілей хлопчика 5-7 років віддавали в руки наставника-педагога, в обов'язки якого входило спостерігати за іграми дитини, розважати його й вчити грамоті (див. рис. 2.5.).

Система освіти у візантійському суспільстві була протягом тисячоліття найбільш передовою й розвиненою. Історики роблять висновок, що у Візантії не існувало соціальних обмежень на отримання освіти, навчальні заклади могли відвідувати всі, хто хотів і мав можливість учитися. Правда, потрібно зробити застереження, що навчання було платним, за винятком монастирських і палацових шкіл.

Система освіти складалася з 3 ступенів: Перший – елементарний – школи грамоти (2-3 роки). Відкривалися повсюдно з метою дати елементарну освіту населенню. Тут навчали читанню, письму, рахунку, церковному співу. На першому ступені навчання – в школах грамоти – діти отримували елементарну освіту, так звану «Пропедію». Предмети, що входили до змісту навчання в школах, могли кількісно скорочуватися або збільшуватися. Проте їхня мережа завжди була ширшою кількісно та глибшою змістовно, ніж у Західній Європі. Курс навчання, як правило, продовжувався 2-3 роки і починався з 5-7-річного віку.

Візантійська школа – це християнське продовження елліністичної елементарної школи. Правда, відбулися деякі зміни в засобах навчання: сувої замінили зошитами; пергамент і папірус з XI ст. витіснився папером («бомбикові книги»), «штиль» (прилад для письма) замінили пташиним або тростинним пером («графіс»). Проте в методиці навчання грамоті збереглася практика попередньої елліністичної епохи [276, с. 118].

Учні навчалися за *методом «складання літер у склади»* з обов'язковою вимовою написаного вголос, «хором». Уже в цьому методі прослідковується певна підготовка до наступного церковного хорового співу. Спочатку школярі запам'ятовували літери, потім склади у всьому їхньому різноманітті й лише після цього бралися за читання цілих слів і великих речень. У навчанні панувала *методика заучування напам'ять*.

Опора у вивченні напам'ять була в той час виправданою з тієї причини, що «мова школи» й «мова книги» відрізнялася від розмовної грецької вимови. В основу шкільного навчання були покладені традиційні навчальні тексти античних шкіл (твори Гомера, байки та ін.), доповнені Псалтирем і «житіями» християнських святих. У навчанні рахунку (елементарна арифметика) змін практично не було. «Рахунок за допомогою пальців», потім як наочність використовували камінчики, пізніше – рахункову дошку – «абак». Результати обчислень записували літерами грецького алфавіту. На відміну від античної й елліністичної традиції навчання, в змісті початкової освіти була відсутня фізична (фізкультурна) підготовка дітей. Музика й мелодекламація поступово замінювалися церковним співом. Учителі початкових шкіл – дидаסקали – володіли багатою технікою мнемонічних прийомів і намагалися дотримуватися принципу послідовного засвоєння знань від простого до складного, від відомого до нового матеріалу [81, с. 34].

Мнемотехнікою сьогодні називаються особливі методики запам'ятовування даних, що ґрунтуються на специфіці людського сприйняття та правилах запам'ятовування. Застосування прийомів мнемоніки допомагає краще засвоювати інформацію різного характеру: цифри й дати, специфічні тексти, термінологію, особисті дані, іноземну лексику.

Тобто, сучасні *мнемотехнічні методи й прийоми* запозичені з візантійської освіти.

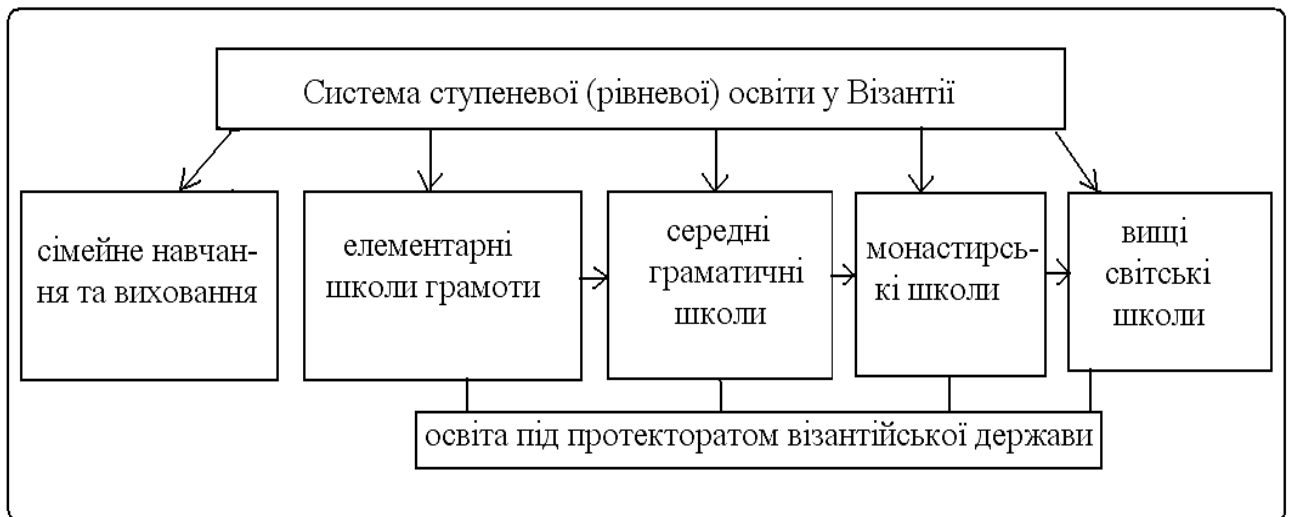


Рис. 2.5. Система ступеневої (рівневої) освіти у Візантії

Елементарні школи для більшості були єдиним щаблем організованого навчання. Діяли й такі початкові школи, де навчалися винятково за біблійними книгами й творами християнських письменників. Дітей у ці школи віддавали особливо релігійні батьки.

Середній – граматичні школи (церковні та світські, державні й приватні). Тут навчалися діти з 10-12 років до 16-17 років. У кожній школі був один учитель (пайдатес або дидаскал), навчальні послуги якого оплачували батьками. Учителі об'єднувалися в професійні гільдії. Призначення нових учителів відбувалося лише за згодою гільдії. Зміст освіти формувався за спрощеним варіантом семи вільних мистецтв. Науки (мистецтва) поділялися на 2 ступені тривіум (граматика, риторика, діалектика, окрім того, сюди входила ще й поетика (піїтика) і квадріум (арифметика, геометрія, астрономія, музика). Основні методи навчання – *змагання школярів, заучування, переказ, коментарі, імпровізації, дискусії* (див. рис. 2.6.). Найважливішим джерелом знань були книги, які учень самостійно віднаходив і читав. Знання учнів перевірялися в кінці тижня пайдатесом або дидаскалом [90, с. 201].

Середню освіту візантійці отримували в приватних, церковних і державних граматичних школах. Для позначення середньої освіти виник термін «педіа», або «енкікліос педіа» – всеохоплююче виховання. Майже всі діти цивільної та церковної еліти проходили цей ступінь навчання. Основна

мета навчання – формування загальної культури та красномовства, розвиток мислення школярів. У Візантії вважалося, що кожний освічений «ромей», як самі себе називали візантійці, повинен опанувати «еллінську науку», що відкриває шлях до вищої філософії – богослов'я. Більша увага приділялася граматиці, риториці, діалектиці й поезії. «Математичну четвірку» – арифметику, геометрію, музику, астрономію – у Візантії вивчали всі, але не підносили її над «тривіумом», як це робили в країнах Західної Європи. Найважливішим засобом навчання вважалося змагання школярів один з одним, особливо в тлумаченні текстів Біблії та риториці.



Рис 2.6. Методи навчання в граматичних школах Візантії

Середній освіті у Візантії приділялася велика увага, їй протегували самі імператори. Так, імператор Костянтин VII Багрянородний сам був покровителем константинопольського державного училища, що готувало службовців середнього рангу [90, с. 203].

Методика навчання в середніх школах була традиційною: учитель читав, давав зразок тлумачення, опитував учнів, відповідав на їх запитання, організовував дискусії. Світська та духовна влада Візантії ставила перед вчителями завдання навчити школярів вільному володінню мовою, розвинути вміння переказувати тексти, цитувати їх напам'ять, уміти давати описи книжок, імпровізувати. Учні складали коментарі, екфрази (описи пам'яток мистецтва), схеди (імпровізації на довільну тему) тощо. Оволодіння мистецтвом трактування й тлумачення вимагало від учнів досить ґрунтовних

знань, зокрема й з античної та біблійної історії, географії, міфології. Школярі мали відмінно знати й зміст «Іліади» Гомера, творів Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана, уривки із праць Гесіода, Піндара, Феокрита, вірші Григорія Богослова, праці Іоанна Дамаскіна, гімни Симеона Нового Богослова. Цитування Біблії становило окрему сторінку навчання.

День візантійського школяра починався з молитов. Збереглася одна з них: «Господи Ісусе Христе, розчини вуха й очі серця мого, щоб я зрозумів твій голос і навчився творити волю твою». Дидаскал за допомогою старшого учня («протосхол») у кінці навчального тижня перевіряв знання школярів. Погана успішність у навчанні й порушення дисципліни за елліністичною традицією каралися різками.

Вищі навчальні заклади мали певну спеціалізацію (найвідоміший з них – Магнавра) – риторику, право, філософію, медицину, філологію. Випускники вищих шкіл займали найвищі державні посади, ставали провідними філософами й богословами, юристами державного рівня та поважними лікарями. У вищих школах навчалоя, щоправда, небагато студентів [157, с. 368].

Значну роль у розвитку освіти відігравали гуртки-салони в будинках освічених людей. Поряд із цими навчальними закладами діяли й окремі монастирські школи вищого типу, що навчали наукам за власним Статутом (Уставом) і програмами. Там на основі біблійних текстів досліджувалася граматики й різні напрями філософії. Поступово утверджувалася теологія.

Візантійські ідеї у вихованні набули поширення в державах Західної та Східної Європи, а також на Сході. Під впливом антично-візантійських ідей світської освіти в епоху Відродження були розроблені гуманістичні концепції навчання й виховання. Візантійці Кирило й Мефодій, які закінчили школу Магнаврського палацу (до речі, їхніми учителями були всесвітньо відомі педагоги – Лев Математик і Фотій), створили слов'янську писемність, переклали з грецької мови на слов'янську богословські тексти для шкіл. «Школи вчення книжного», засновані князем Володимиром у Київській Русі,

теж успадкували традиції візантійської школи в методах і змісті навчання.

Наявність вищого ступеня освіти – характерна риса візантійської цивілізації. У цьому відношенні Візантія була прямою спадкоємицею вищих шкіл греко-римського світу. У V ст. продовжували діяти вищі школи в Олександрії, Афінах, Антіохії, Бейруті, Дамаску [68, с. 430].

Константинопольська школа «Аудіторіум» (від лат. «audire» – слухати) була відкрита в 425 р. Сама назва говорить про основний метод викладання – лекції та коментарі викладачів, яких називали «консулами філософії», «головами риторів» і які були державними службовцями високого рангу, становили особливу замкнуту корпорацію й навіть носили свій особливий корпоративний одяг. Усього в Константинопольській вищій школі викладало понад тридцять викладачів. Вони навчали як грецькою, так і латинською мовами. У VII – VIII ст. мовою освіти всіх рівнів тут стала винятково класична грецька мова [157, с. 388].

До XIV ст. ні латинська, ні нові іноземні мови не вивчалися, зважаючи на те, що в той час шкільній культурі Візантії не було рівних у світі. Та з її занепадом у XV ст. вплив західноєвропейської культури посилювався, тому вивчення іноземних мов у Константинополі теж стало обов'язковим [225, с. 19].

Найдосконалішим навчальним закладом того періоду вважалася Магнавра. У сучасних публікаціях поширена інша назва Магнаврської вищої школи в Константинополі – Константинопольський університет (грец. Πανδιδακτῆριον, «Пандідактеріон»). Час її заснування – 855 або 856 рр.; вона була відкрита на базі стародавнішої школи, організованої ще Феодосієм II, для навчання молодих людей медицині, філософії, риториці та праву Вардою (дядько імператора Михайла III (842-867 рр.)), який очолював на той час візантійський уряд) і вченим Левом Математиком (перший ректор створеної школи) [268, с. 187].

Магнавра (грец. Μαγναύρα) спочатку являла собою урочистий зал для церемоній на периферії Великого Константинопольського палацу, біля воріт

Халки, на схід від Августейона. Звідси базилевс звертався до городян, тут він давав аудієнції іноземним послам.

Із великою ймовірністю Магнаврою в середньо- і пізньовізантійський періоди називали ту ж будівлю сенату з портиком із шести мармурових колон, яку звів зі східного боку Августейона імператор Юстиніан. Як свідчать археологічні дані, будівля мала форму базилики з апсидами на сході, де в середній апсиді стояв «трон Соломона» зі статуями левів на всі боки. Із західного боку був влаштований вихід у двір, прикрашений рядами тінистих дерев навколо вузьких алеї.

Магнаврський палац оновили й гарно оздобили за Іраклія з тією метою, щоб він слугував своєрідною вітриною візантійської державності. За Михайла III будівлю віддали під Магнаврську школу (пізніше університет).

У Магнаврській вищій школі велася підготовка чиновників, дипломатів, воєначальників. Тут вивчали граматику, риторику та філософію, арифметику, геометрію, музику й астрономію. Рівень викладання для тих часів був дуже високим [3, с. 134].

Педагоги цієї школи зібрали з монастирських бібліотек старовинні книги. Фотій, знаменитий граматик, ще до свого патріаршества склав «Міріобібліон» зі скороченими переказами близько трьохсот античних рукописів. Придворні граматики створили велику бібліотеку та підготували безліч компіляцій із законодавства, історії та агрономії. У результаті греки заново дізналися про Платона, Аристотеля, Евкліда й навіть про округлість Землі [268, с. 188].

Школа проіснувала до самого падіння Константинополя, хоча за династії Палеологів освіту вже перевели на церковну основу. Навчання велося не лише грецькою, а й латинською мовами. Студенти ознайомлювалися як із класикою богословської думки, так і з вченнями древніх філософів – Платона та Аристотеля. Викладачами й випускниками Константинопольської вищої школи стало багато провідних діячів майбутньої візантійської культури. Двомовність у навчанні й повсякденному

житті освічених людей Візантійської імперії значно полегшувала вивчення інших мов – переважно варварських. Пізніше в цій школі стажування проходили й професори Паризького університету, і вчені мужі Багдада.

Константинопольський університет мав великий вплив на розвиток вищої освіти в Західній Європі. Окремі історики (Д. Кономос та ін.), здебільшого грецькі, вважають Константинопольський університет першим університетом у Європі [267], хоча ще до Феодосія аналогічні навчальні заклади («Атенеї») діяли в Римі, де за Марком Теренцієм Варроном вивчалось дев'ятипуття (окрім перерахованих дисциплін тривіуму та квадвіуму, ознайомлювали з основами медицини й архітектури) [8].

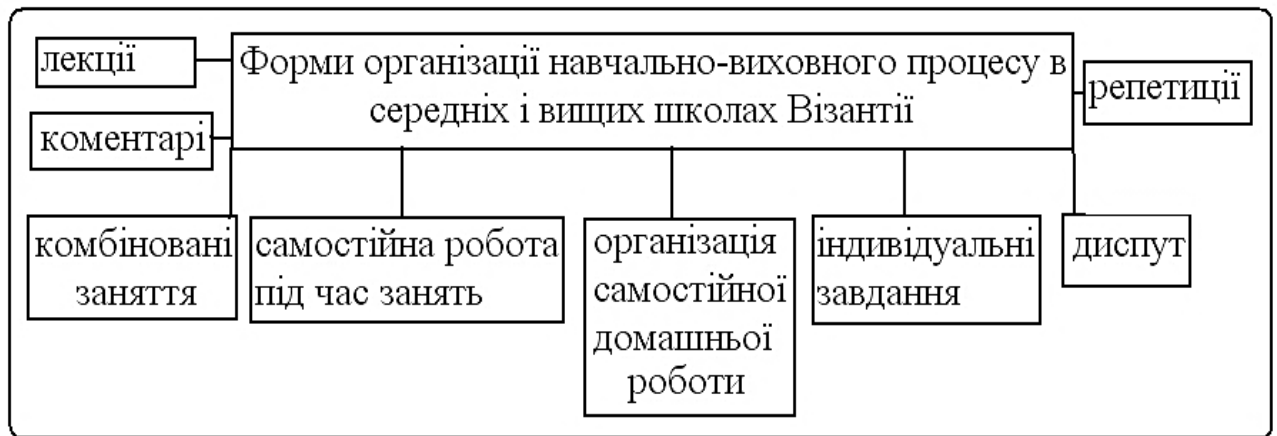


Рис. 2.7. Форми організації навчально-виховного процесу в середніх і вищих школах Візантії

У Константинопольській вищій школі (університеті) часу її розквіту навчали насамперед платонівської й неоплатонівської філософії, коментування та критики грецьких текстів, коментарів до творів отців церкви. Ідеалом були фігури таких протовізантійських ерудитів і риторів-богословів, як Василь Кесарійський та Іоанн Златоуст. У зміст вищої освіти входили: метафізика як метод дослідження природи, філософія богослов'я, медицина й музика. Основною *формою навчання був диспут* (див. рис. 2.7.). Під час диспутів розглядалися проблеми етики, політики, історії, юриспруденції. Ідеал випускника вищої школи – енциклопедично освічений державний або церковний діяч [215, с. 21].

Одним із завдань вищої константинопольської школи, що зберігалася протягом тисячолітньої історії Візантійської імперії, вважалося освоєння античної спадщини. Без цього кола знань і вмінь всерйоз говорити про вищу освіту було неможливо.

Вищу богословську освіту здобували й у монастирях. Монастирська освіта у Візантії зберігалася тривалий час і до XV ст., коли в Європі монастирські школи занепадали, досягла апогею. Візантійські монастирі не вирізнялися такою консервативністю, як католицькі. Антична філософія, юриспруденція, медицина й історія ніколи не вилучалися з їхніх програм навчання [172, с. 23].

Традиція монастирських форм освіти припадає на кінець греко-римської цивілізації, коли в східних провінціях Римської імперії виникали християнські училища, які багато в чому нагадували єврейські равинські школи. Типова богословська школа VI ст. – це і школа, і гуртожиток, і чітко вибудована релігійно-педагогічна громада. Учні та викладачі жили в одному шкільному будинку, утворюючи єдине «братство». Це ще не монастир, проте за формою наближається до пізніших монастирських училищ середнього рівня. Основний предмет – Священне писання, яке, починаючи з «Книги Буття», вивчали впродовж трьох років. Навіть навчання грамоті здійснювалося на базі нього. Так, відомий підручник VI ст. «Епімерсіми», за яким викладали грецьку граматику на матеріалі Псалтиря, був пристосований до монастирської освіти. Методика навчання зводилася до такого: текст Священного писання спільно читався, потім записувався та піддавався інтерпретаціям викладача-ченця і його учнів. Очільник такої школи називався головним «тлумачем» [215, с. 21].

Стосовно змісту, методів і форм організації *шкільного музичного навчання й виховання*, то вони також суттєво відрізнялися від подібної практики в країнах Західної Європи: по-перше, вивчення творів церковного співу починалося вже в елементарних школах, де християнська музика трактувалася як «ангельський спів»; по-друге, у Візантії віддавали перевагу

гуманітарним дисциплінам, а не математичним, церковний спів («спів ангелів») ніяким чином не входив до складу «квадріуму», чотирьох математичних дисциплін; по-третє, у процесі вивчення «квадріуму» в школах Візантії музику розглядали за зразком, визначеним стародавніми греками, тобто як поєднання мелодики, органіки та гармоніки; по-четверте, навіть при вивченні музики в складі «квадріуму» не полишали співати церковні твори.

Методика організації музичного навчання й виховання візантійських школярів була традиційною майже впродовж усього Середньовіччя: пояснення дидакала про призначення церковних музичних творів, їхню почерговість та правильну манеру виконання (теоретичні методи); для розробки слухових даних і вдосконалення інтонації виконували дуже багато спеціальних вправ, також використовували метод особистого показу (практичні методи).

Щодо форм організації музичного виховання провідне місце займали індивідуальні та групові заняття. Кожен з учнів повинен був виконати свою партію на оцінку дидакала, а потім уміти «чисто» її співати разом з іншими учнями-хористами. Окрім текстів, діти мали засвоїти невматичні знаки (винахід візантійських церковних музикантів), щоб легше орієнтуватися у великих духовних хорових творах [309, с. 150].

1453 року природний розвиток візантійської середньої й вищої освіти перервало османське завоювання. Падіння Константинополя під ударами турецької армії було початком нової епохи на теренах Візантії – «золотого містка» між європейською й азійською культурами [225, с. 25].

Отже, культурно-наукові надбання Візантії є дуже важливими для нас, оскільки допомагають краще зрозуміти витоки вітчизняної освіти. 988 року було прийнято християнство в Київській Русі, тому основні види візантійських шкіл і музичні форми церковної літургії поступово ствердилися в повсякденному житті Київської Русі, її церков і монастирів, при палаці великого князя.

Зміст, методи та форми організації навчально-виховного процесу в школах Візантії були різноманітними. Школи розробляли власні Статути

(Устави), за якими визначали кількість і якість наук (мистецтв) для майбутньої спеціалізації випускників. Особливим для візантійського середньовіччя є те, що тут із програм вищих навчальних закладів ніколи не зникала грецька філософія. Якщо вища школа в Західній Європі формувалася на межі XI - XII ст., то у Візантії доби раннього Середньовіччя вона вже діяла й здебільшого займалася підготовкою керівних державних кадрів світського призначення.

Стосовно методики середніх і вищих візантійських шкіл, то вона була спрямована на виконання усних і письмових завдань, самостійну роботу, методи діалогу й полілогу, володіння дидактичними прийомами, підготовку школярів до написання коментарів до художніх і біблійних творів, екфраз (описів стародавніх пам'яток мистецтва), схед (авторських імпровізацій на довільну тему), перекладів з іноземних мов і порівнянь таких перекладів, здатність до алегоричного та екзегетичного тлумачення текстів Біблії. До методів навчання ми можемо віднести й змагання школярів, які постійно впроваджувалися вчителями, заучування, перекази, коментарі, імпровізації, дискусії.

Основною формою організації навчально-виховного процесу в школах Візантії були комбіновані заняття (розповідь дидактика, опитування, відповідь на запитання школярів), самостійна робота під час занять (написання творів, коментарів, перекладів на попередньо визначені теми), організація домашньої самостійної роботи та індивідуальних завдань.

Висновки до другого розділу

Отже, на основі аналізу історико-педагогічних документів і наукових досліджень маємо всі підстави стверджувати, що візантійська система музичного виховання в IV – IX ст. була дієвою й унаслідок цього мала суттєві результати. Упродовж досліджуваного періоду державі вдалося розв'язати складну проблему – виховати покоління глибоко віруючих і музично підготовлених церковних співаків, регентів християнського хору і високоосвічених людей, які мали ґрунтовну музичну підготовку.

Доробки богословів, церковних діячів і християнських педагогів дали змогу виокремити педагогічні ідеї навчання та виховання «духовної людини» в середньовічній Візантії. Це, насамперед, *ідея виховання людини духовною музикою*, що стала провідною в музичному вихованні та передбачала виховання людини з християнськими життєвими орієнтирами та моральними нормами. Музика доносила до широкого загалу ідеологічні постулати, підкреслювала сенс Святого Письма.

Зважаючи на те, що родинне життя відігравало провідну роль у суспільстві ранньосередньовічної Візантії, *ідея родинного музичного виховання* також займала чільне місце в працях церковних діячів означеного періоду. Музика супроводжувала людину від народження, коли мати чи годувальниця заспокоювали малюка піснею, церковні співи виконували перед трапезою. Ці твори формували моральні устої, характери молоді. Окрім того, ми виділили ще такі ідеї: *ідея виховання на великій кількості різноманітних духовних піснеспівів*, *ідея «виняткової місії людини»* завдяки церковному співу; *ідея виховання в «любові»* (Климент Олександрійський «Педагог»); *ідея винятковості впливу співу а capella*; *ідея «дуалістичного» й «моновиховання» в педагогічному процесі*.

Ми виділили основоположні принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів і поділили на три групи: *загальні* (принцип багаторівневості в музичному навчанні й вихованні, принцип вимогливості,

принцип системності, поступовості та послідовності, орієнтація на художнє виховання школярів, принцип полімовності, принцип дискусійності в навчанні, принцип орієнтації на грецьку освіту, принцип поліфілософії, принцип імпровізації, принцип орієнтації на гуманітарні науки, принцип доступності освіти для всіх верств населення); *музично-теоретичні* (принцип ґрунтовності, принцип свідомого засвоєння знань, принцип свідомого навчання, принцип доступності); *дидактичні* (принцип єдності музичного навчання, виховання й розвитку, принцип оптимізації процесу музичного навчання й виховання, принцип професійності, принцип зв'язку музики (хорового співу) й суспільного життя, принцип доступності та наочності, принцип активності, свідомості, принцип міцності, систематичності й послідовності, принцип захопленості). Тож теоретична основа музичного виховання у Візантії була дуже дієвою.

Ми з'ясували зміст, методи та форми організації навчально-виховного процесу в школах Візантії. Ці складники навчально-виховного процесу виявилися різноманітними, тому що залежали від Статутів (Уставів) шкіл. Методика середніх і вищих візантійських шкіл була спрямованою на виконання усних і письмових завдань, самостійну роботу, методи діалогу й полілогу, володіння дидакалів мнемонічними прийомами, підготовку школярів до написання коментарів до художніх і біблійних творів, екфраз (описів стародавніх пам'яток мистецтва), схед (авторських імпровізацій на довільну тему), перекладів з іноземних мов і порівнянь таких перекладів, здатність до алегоричного та екзегетичного тлумачення текстів Біблії. До методів навчання ми можемо віднести й постійно впроваджувані вчителями змагання школярів, заучування, перекази, коментарі, імпровізації, дискусії.

Культурно-наукові надбання Візантії допомагають краще зрозуміти витоки вітчизняної освіти, бо основні різновиди шкіл Імперії та музичні форми візантійської церковної літургії поступово ствердилися в повсякденному житті Київської Русі, її церков і монастирів, при палаці великого князя. Ідеї виховання «духовної людини», які стали підґрунтям київської освіти, можуть бути використані й сучасними педагогами.

РОЗДІЛ 3. ВІЗАНТІЙСЬКА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В ЦЕРКОВНІЙ ОБРЯДОВOSTІ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

3.1. Візантійські традиції музичного виховання у творчій спадщині Феодора Печерського, Феодосія Печерського, Іларіона Київського, Климента Смолятича та Кирила Туровського

Наприкінці X – першій чверті XI ст. після прийняття християнства в Київській Русі єпископами та церковними регентами призначалися греки, бо руська культура ще не мала кадрів, здатних організовувати й проводити літургію. На середину XI ст. підготовлені хористи з'являються, правда, спочатку в середовищі чернецтва. Завдяки їхнім зусиллям візантійські традиції музичного виховання були впроваджені в монастирські обителі середньовічної Київської держави.

Серед перших ченців, про яких розповідають «Житія» і «Києво-Печерський Патерик» («Житие святых преподобномученика Феодора і Василя Печерських в ближніх печерах») були два преподобні мученики *Василь і Феодір Печерські*. Відомим є лише рік їхньої смерті (1098). Василь і Феодір були ченцями Києво-Печерської обителі й великими друзями. Імовірно, саме Василь і спонукав Феодора прийняти чернецтво [222].

Відповідно до легенди, Феодір, який був заможною людиною, роздав бідним своє майно й пішов ченцем до Київської обителі. Згодом випробовуваний дияволом почав шкодувати про це. Його друг ієромонах Василь своїми молитвами та настановами звільнив Феодора від пристрасті та любові до срібла й іншого майна. Обидва ченці загинули 1098 р. від ран, що їм наніс князь Мстислав Святополкович, який несправедливо запідозрив ченців у брехні та корисливому приховуванні знайдених ними скарбів.

Через рік після цього вбивства Мстислава втягнули в міжусобні війни. Під час бою він несподівано був уражений у груди стрілою. Рана виявилася смертельною. Перед кончиною Мстислав сказав: «Умираю за мій гріх перед преподобними мучениками Василем і Феодором» [143].

Знову ж, відповідно до свідчень, під час роботи в обителі Феодір завжди співав молитов і навчав тому свою братію. Ті молитви виконувалися частково грецькою, частково болгарською мовами. Це все свідчить про розповсюдження в Київській державі музичних частин літургії за болгарським зразком.

Сам Феодір так говорив про своє постійне бажання співати молитви: «Якщо душа не лише розумом визнає втілення Сина Божого, а й серцем відгукується на любов Бога, Який так полюбив світ, що Сина свого Єдинородного віддав на порятунок світу, – вона виливається в словах молитов і співу. Якщо ж немає сердечної віри, якщо серце мовчить, воно й не виливається в молитвах, і немає потреби в співі». Або ще: «Спів є сполучення слова з музикою голосу. Розум висловлює свою роботу в простих сухих словах. Почуття не задовольняються одними лише словами, для почуттів мало простих слів, вони вимагають піднесених слів – піїтики і музики» [222, с. 33].

Так розуміли ченці перших київських обителей призначення музичної літургії. Можна зробити висновок, що кожен день у Києво-Печерському монастирі співом починався, супроводжувався під час роботи й закінчувався.

Цікавим документом, написаним у дусі того часу, є «Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського монастиря. Написане Нестором, ченцем того ж Печерського монастиря місяця травня в 3 день». У Києво-Печерському Патерику воно ще має другу назву «Слово 8».

Нестор так починає своє сказання про *ігумена Феодосія*: «Дякую тобі, Господи, Владико мій, Ісусе Христе, що сподобив мене, недостойного, оповідати про святих Твоїх угодників. Це бо, написавши спершу про життя і про чудеса святих і блаженних страсотерпців Бориса і Гліба, зібрався й до другої оповіді перейти. Хоча і вище [це] моєї сили, й цього не достойний – недосвідчений і дурний, до того ж не навчений ніякій мудрості; але згадав, Господи, слово Твоє, що свідчить: «Якщо маєте віру, як зерно гірчичне, і

скажете горі цій: прийди й впади в море – негайно, не ставте під сумнів, послухається вас» [222, с. 35].

«Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського», автором якого є Нестор Літописець, представляє собою новий і цілком завершений тип оповіді в літературі та суспільно-політичній думці початку розвинутого Середньовіччя. Твір було написано у 80-х рр XI ст. Витриманий у жанрі життєпису святого, він містить низку традиційних сюжетів згідно з вимогами жанру. Так, ще малим Феодосій відрізнявся від інших дітей надзвичайною релігійністю, любов'ю до церкви, униканням мирських спокус. Про Феодосія Нестор писав: «Благодать Божа була з ним, і Дух Святий змолоду вселився в нього». Коли Феодосій став ченцем, він уособив ідеальний образ аскета та подвижника, долав диявола й творив чудеса. Ним захоплювалися ченці й миряни. До його думки прислухався й князь, ішов до нього за порадою й благословенням.

Це уміння автора підкорятися вимогам жанру дослідник Д. Лихачов назвав «ознакою письменницької зрілості в середні віки». Хоча «Житіє Феодосія Печерського», написане Нестором, було фактично першим руським житієм, воно засвідчило, що біографічний жанр сформувався [373, л. 54].

Стосовно музичного виховання своїх ченців, то Феодосій Печерський як засновник цього великого монастиря мав безпосереднє відношення до розробки й упровадження церковного співу. У його повчаннях до братії неодноразово говорилося про характер співу, як про «прекрасний», «злагоджений», «добročинний». Церковний спів під керівництвом «найстарішого» (регента або найстаршого ігумена), за словами Феодосія, повинен нагадувати спів ангелів – «візантійський ангелоголосний» спів. У свій монастир він увів Студійський Статут (Устав) богослужіння, який відповідав Статуту (Уставу) Студійського Константинопольського монастиря, що потім поширився у всій Київській Русі й був чинним аж до кінця XV ст.

Нестор так описував робочий день монастирської братії та місце в ньому для співу й музикування: «... копалися, вирощуючи овочі, доки не настане час Божественного славослов'я, коли, зійшовшись усі до купи в церкві, співали годинами, Святу Службу правили. І [по тому], поївши трохи хліба, знову за діло своє бралися зі співом. І так щодня трудилися.

Іноді ж, [коли] братія спочивала, блаженний, узявши поділене жито та кожного частку змолотивши, ставив на своє місце. Іноді ж, коли було багато гедзів та комарів, поночі виходив з печери і, роздягнувшись до пояса, сидів, прядучи вовну [та] співаючи псалми із Давидова Псалтиря. Все його тіло вкривалося безліччю гедзів та комарів, які їли тіло його й пили його кров. Отець же наш Феодосій ні рухався, ні вставав із місця того, доки не приспівала утренья, і раніше від інших опинявся в церкві. Непорушно тут стояв, не метався думкою, здійснюючи Божественне славослов'я. І пізніше від усіх виходив із церкви. І тому всі дуже любили його, дивуючись його смиренню та покірливості» [143, с. 26].

Отже, Феодосій співав псалми із Давидова Псалтиря. Якою мовою він співав – грецькою чи слов'янською на початку XI ст. – нам це не відомо. Проте і тексти, і музика до псалмів були достатньо складними. Якщо настоятель обителі їх знав, то їх мала знати й уся братія. А це було просто неможливо без постійних занять зі співу. Тексти молитов могли вивчити й самі ченці, якщо вони були грамотними, а ось щодо злагодженого співу, як того вимагав Феодосій, то цього можна було досягнути лише постійними тренуваннями.

За допомогою співу Феодосій боровся також і проти спокуси: «Отець же наш Феодосій, усе те зачувши, не злякався душею, не жахнувся серцем, але огородився зброєю хресною і, вставши, почав співати Псалтир Давидів. І зразу сильний шум припинився. Та як сів знову по молитві, однак незліченні бісів голоси зачулися, як і раніше. І, вставши, знову почав преподобний Феодосій співати Псалтир, і зразу ж голоси зникли. Таке багато днів та ночей витворяли йому злі духи, аби не дати йому ні хвилі перепочинку, доки, Благодаттю Христовою, перемиг їх й отримав од Бога владу над ними, [таку],

що звідтоді не сміли вони [навіть] наблизитися до місця того, де блаженний молитву творив» [143, с. 28].

Чорноризець Ларіон, який, за писанням Нестора, був серед братії Феодосія, так розповідав про настанови проти бісів словами свого настоятеля: «Одної бо ночі співав я в келії повсякденні псалми, і ось переді мною чорний став пес, так, що мені не можна й поклонитися. Стояв він довго переді мною, я ж, підбурюваний ним, хотів ударити його, і він став невидимим. Страх і трепет пройняв мене, так, що аж захотілося мені тікати звідтіля. Та Господь поміг мені. Ледь трохи звільнившись од жаху, почав старанно Бога молити й співати та часті поклони бити. І так звільнився від страху того, і звідтоді не боюсь я їх, якщо і з'являються перед моїми очима» [143, с. 29].

До свого останнього дня Феодосій трудився та співав псалми. Ми можемо зробити висновок, що Псалтир був настільною книгою не лише самого Феодосія, а й усього монастиря. Нестор знову передає це словами того ж чорноризця Ларіона: «І ще той-таки чорноризець Ларіон оповідав мені [таке]. Був бо книгописцем добрим і день та ніч переписував книги в келії блаженного отця нашого Феодосія, а той, тихо співаючи псалми, пряв своїми руками шерсть або щось інше робив. Так одного вечора робив кожен із них своє діло, і ось увійшов економ, кажучи блаженному: «На ранок нема за що купити [ні] їжі для братії, ні іншого потрібного». Тоді блаженний говорить йому: «Зараз, як бачиш, вечір, і до ранку ще далеко. А тому іди й потерпи трохи, молячися Богу. Може Той помилує нас і потурбується про нас, як Йому буде завгодно» [222, с. 36].

За свідченнями Нестора, в обителі на той час уже був і звичай відспівування братією померлих. Ці «відспівування» значно відрізнялися від попередньої слов'янської язичницької тризни: «І як зібралась братія, перецілував усіх, і так, з миром, передав душу свою в руки Господні – янголам, що прийшли до нього. Тоді блаженний Феодосій повелів ударити в

било, аби зібралась й остання братія, і так, [з] великою честю та ангельським співом поховав чесне тіло його там, де ховають усю братію» [222, с. 38].

У творі Нестор описує ще таку подію: коли братія на чолі з Феодосієм здійснювала Хресний хід, на неї накиннулися «злі люди» (язичники), що хотіли побити Феодосія з його братією, та як почули вони «спів ангелів», то не змогли цього здійснити – спочатку закликали на місці, а далі повтікали. Тобто церковний спів зупиняв не лише бісів і демонів, а й злих людей [222].

А коли проти згуби носили Святу ікону, то самі ангели, чуючи спів братії, приєднувалися до них і вражали тих, хто слухав цей спів. Ось як про ці події пише Нестор: «Сіяло бо над монастирем блаженного сяйво велике, і ось побачили багато іноків, котрі виходили зі старої церкви й прямували на означене місце, несучи перед собою ікону Святої Богородиці. За нею, співаючи, йшли всі інші, маючи кожен у руці своїй запалену свічу.

На чолі всіх виступав преподобний отець їхній і наставник Феодосій. І, дійшовши до того місця, помолилися там і повернули назад. І, як ті бачили, зайшли знову, співаючи, до старої церкви. Цього ж не один, не двоє свідками були, але чимало людей. І побачене оповідали. Слід думати: це янголи явилися, а з братії ніхто цього не чув. Бог так зволив. І заховав од них цю таїну. І коли по тому прочули – прославили Бога, який творить великі чудеса й прославляє [місце] те, й освячує його молитвами преподобного отця нашого Феодосія» [143, с. 30].

Коли засновник обителі і її перший настоятель помирали, «... тоді вельми плакала над ним братія і, взявши його, перенесла до церкви, і за звичаєм відспівала» [143, с. 30].

Отже, традиція професійного візантійського християнського хорového співу бере свій початок від моменту створення монастиря в Києві, головною ж книгою для піснеспівів, як ми спостерігаємо, був Псалтир.

При Києво-Печерському монастирі відкрили першу півчу школу на зразок західних шкіл-метриз. Окрім шкіл, які готували півчих при церквах та

монастирях і давали дуже високу професійну підготовку, 1028 року в Києві, за правління Ярослава Мудрого, при жіночому монастирі було засновано перше жіноче училище. Тут дівчат юного віку досконало (для того часу) навчали читання, письма, рахунку, шиття та церковного співу.

Окрім Києво-Печерської обителі, значну роль в музичному вихованні мав Софійський собор. Сучасник будівництва собору митрополит *Іларіон Київський* у своєму «Слові про Закон і Благодать» говорив, що зведенням собору Ярослав завершив справу свого батька Володимира. У 1051 р. на київський престол у соборі висвячений і він сам – перший із киян митрополит Іларіон Київський.

Перші оригінальні твори, написані київськими авторами цього часу, належать до кінця XI – середини XII ст. Серед них такі видатні пам'ятки, як «Повість минулих літ», «Сказання про Бориса та Гліба» (стало провідною темою кондакарного співу), «Житіє Феодосія Печерського», «Слово про Закон і Благодать». Жанрове розмаїття киеворуської літератури XI – XII ст. не таке велике: літопис, житіє, слова. Цей поділ творів літератури є умовним, оскільки східнослов'янські книжники ще не мали єдиних уявлень про жанрові категорії. Одним і тим же найзагальнішим терміном «слово» письменники називали й святкову промову митрополита Іларіона, і воїнську оповідь.

Саме за Іларіона Київського в столиці з'явилися центри навчання співу. Це, зокрема, великий хор та школа при Десятинній церкві, двір domestikів – співаків-солістів, що були одночасно диригентами й учителями співу. Важливу роль у формуванні й поширенні музичної традиції мали Києво-Печерська лавра та Софія Київська. Серед відомих майстрів церковного співу слід назвати domestика та піснетворця Стефана [36, с. 56].

У нас немає точних свідчень, що сам митрополит Іларіон писав музику й навчав півчих, та ймовірно це було саме так. Його твір «Слово про Закон і Благодать» насичений любов'ю до музики та молитов: «І Христова Благодать

всю землю обійняла і, подібно воді морській, покрила її, і всі, відкинувши вітхе, що й постаріло через заздрощі іудейські, тримаються нового, як і пророкував Ісайя: «Вітхе пройшло, а нове вам звіщаю... Співайте Богові пісню нову й прославляйте ім'я Його в усіх кінцях землі: і серед тих, що виходять у море й плавають по ньому, і на всіх островах» (Ісайї 42:9–10). І ще: «Ті, хто служить Мені, матимуть нове ім'я, що благословлятиметься на землі, бо благословлятимуть піснями Бога істинного» [134, с. 51].

Згадуючи царство Давидове та його псалми, Іларіон закликав насамперед прославляти Господа та звеличувати його пісню: «І Давид сказав: «Вся земля хай поклониться Тобі й співає Тобі» (Псалтир 66:2). «О Господи, Господь наш! Яке чудесне ім'я Твоє по всій землі» (Псалтир 8:2). І Давидове: «Нехай визнають Тебе люди, Боже! Хай прославлять Тебе всі люди» (Псалом 66:4–6). «Хай возвеселяться й возрадуються народи, і всі народи, заплескайте в долоні й заволайте до Бога голосом радості, бо Господь Всевишній і грізний, цар великий всієї землі» (Псалом 46:2–5). І згодом: «Співайте Богу нашому, співайте Цареві нашому, співайте, бо Цар всієї землі – Бог. Співайте розумно. Воцарився Бог над народами» (Псалом 46:7–9). «Вся земля нехай поклониться Тобі й співає Тобі, хай співає ж імені Твоєму, Вишній» (Псалом 65:4) [256, с. 54].

Аналізуючи народження Ісуса, Іларіон також вказує на музику божественних сфер: «Бо Спаситель, як людина, утробу материну розтяв і, як Бог, вийшов, дівства її не пошкодивши. Як людина, материне молоко приймав, і, як Бог, приставив ангелів із пастухами співати «Слава у вишніх Богу». І далі, цитуючи «Псалми», Іларіон закликає: «Співайте Богу нашому, співайте! Співайте цареві нашому, співайте! Бо ж Бог – цар всієї землі. Співайте розумно! Воцарився Бог над народами!» (Псалом 46, 7-9). «І вся земля хай поклониться Тобі й співає Тобі! Хай співає імені Твоєму, о Вишній!» (Псалом 65, 4, 8) [126, с. 276].

Митрополит Іларіон залишив після себе настанови дітям і нащадкам стосовно християнської віри та літургійного співу: «Поглянь на онуків твоїх і

правнуків, як живуть, як береже їх Господь, як благовір'я держаться, заповіданого тобою, як у святі церкви учащають, як славлять піснями Христа, як поклоняються імені Його! Поглянь же і на город, як сяє величчю! Поглянь, як церкви квітнуть! Поглянь, як християнство росте! Поглянь, як город іконами святих освітлюється й виблискує, як тиміаном пахне, як хвалами й богослужіннями, і співом святим олунюється!» [130, с. 150].

З XI – XII ст. у Київській Русі розпочався важливий процес виокремлення науки й музики в самостійні галузі духовної культури. Тут вагомими були зв'язки з Візантією – головною берегинею грецької античної спадщини, майже втраченої в Західній Європі. Отримали популярність окремі фрагменти з творів Платона, Аристотеля. Найчастіше вчені були водночас релігійними діячами та композиторами. Так, знаменитий письменник і філософ Іларіон був митрополитом, відомий письменник, лікар Агапіт – ченцем Печерського монастиря, філософ, оратор Климент Смолятич – митрополитом, письменник і проповідник Кирило Туровський – єпископом. Проте всі вони створювали вірші та музику.

У творчості знаменитого церковного діяча митрополита, мислителя, письменника й композитора *Климента Смолятича* (рік народження невідомий, помер після 1164 р.) ідеї Іларіона Київського знайшли своє продовження. Освіту він здобув, імовірно, у Візантії, де отримав право на викладання й звання філософа. Досконало знав грецьку мову, богослов'я, риторику. Літопис характеризує його як «книжника й філософа, якого ще не було в руській землі» [184, л. 13].

Деякі історики припускають, що він походив зі Смоленська. Проте припущення, що Клим був білорусом зі Смоленська, не має підстав: «Смолятич» не визначає походження зі Смоленська, це швидше прізвище за професію (Смоляр) або за ім'ям батька (Смола). Климент починав як чернець Зарубського монастиря (на Київщині). Був ставлеником великого князя київського Ізяслава Мстиславича, за ініціативи якого в 1147 р. Климент без участі Константинопольського патріарха, одним Собором Руських Єпископів

був зведений у Київські митрополити 27 червня 1147 р. Він став третім київським митрополитом на кафедрі після митрополитів Іларіона та Єфрема II.

У той час Київська митрополія була під протекторатом митрополії Константинопольського патріархату, тому два єпископи – смоленський Мануїл (грек) і новгородський Ніфонт (колишній печерський монах) протестували проти призначення Климента без санкції Патріарха.

Це був час загострення князівських міжусобиць. Климент розділив із князем Ізяславом його політичну долю: коли 1149 р. Ізяслава вигнав із Київського престолу Юрій Долгорукий і він утік у свою родову вотчину (Володимир-Волинський), разом із ним змушений був залишити Київ і Климент. Тоді ж, як Ізяслав повернув собі Київське князівство, Климент теж повернувся до Києва. Після смерті Ізяслава Мстиславича, коли великим князем став його рідний брат Ростислав Мстиславич, Климент залишався на посаді митрополита. Та 1155 р. київський престол знову зайняв Юрій Долгорукий, і Климента перевели у Володимир-Волинський [184, л. 15].

Юрій Долгорукий із почестями зустрів присланого з Царгорода митрополита-грека Костянтина. Інформація, що він прокляв Климента й заборонив служити тим священикам і дияконам, які були рукоположені ним, навряд чи відповідає дійсності. Хоча стосунки між двома митрополитами були напруженими.

Климент ще двічі мав шанс повернутися на митрополію. Після смерті Юрія Долгорукого, коли діти Ізяслава Мстиславича покликали на Київський стіл свого дядька, Ростислава Мстиславича, вони відстоювали перед Ростиславом кандидатуру Климента. Та Ростислав Мстиславич уважав, що в Києві мав залишатися митрополит Костянтин. Тим часом митрополит Костянтин помер, і за взаємною згодою князів було вирішено запросити нового ставленика з Константинополя, який незабаром і прибув на Русь [184, л. 19].

1163 р., після смерті митрополита-грека Феодора, вже сам великий князь Ростислав Мстиславич хотів зробити Климента митрополитом, заради чого посилав посольство до Константинополя; але на шляху у Візантію руські послы зустріли нового митрополита-грека, який ішов на Русь із почтом, і змушені були повернутися назад. Князь Ростислав, задобрений багатьма дарунками царгородців, відмовився від свого задуму [210]. Право присилати до Київської Русі митрополитів залишилося за Константинопольським патріархом. Відтоді руські літописи перестають згадувати про Климента й подальша доля його невідома.

Серед творів Климента Смолятича збереглося «Послання пресвітеру Хомі». На думку деяких дослідників, Климент є автором «Повчання про любов», що збереглося в списках XVI ст.

У полемічному «Посланні» Климент Смолятич наголошував на потребі високоморального способу життя священика. Чи не вперше у вітчизняній духовній традиції він виступав проти накопичення церквою багатства, майна, слави та влади. Посилаючись на античних філософів Платона й Аристотеля, християнських богословів та біблійну екзегезу Антіохійської й Олександрійської шкіл, демонстрував блискучу для тієї доби освіченість і здатність до символічного й духовно-алегоричного тлумачення Святого Письма [231, с. 122].

Климент вирізняв три етапи світової історії: Завіт (язичники), Закон (ізраїльтяни), Благодать (християни). Закон, за Промислом Божим, скасовує, тобто знімає Завіт, Благодать – скасовує той і той. Климент Смолятич надає перевагу тим, що живуть за Завітом, – вони ближчі до Бога. Закон – велика перепона на шляху до Божественної Благодаті. Благодать є світло, істина й дарована Богом свобода.

«Послання до смоленського пресвітера Хомі» переконує нас у тому, що літописні характеристики Климента як людини вченої й філософа (Іпатіївський літопис 1147 р.) були цілком справедливі. Зі змісту «Послання» можна зрозуміти, що пресвітер Фома «дошкулив» Клименту надмірним

вихвалянням своєю вченістю. У відповідь Климент обрушив на свого адресата цілий потік алегоричних тлумачень тексту Священного писання, доводячи необхідність збагнення їх для духовного виховання християнина. Із «Послання» Климента зрозуміло, що його автор здобув гарну освіту і на високому рівні володів алегоричним методом тлумачення Священного писання [230, с. 659].

Про адресата Климента, смоленського пресвітера Хому, відомо лише те, що дає контекст Послання. Він був вихідцем із м. Смоленськ і наближеним смоленського князя, яким, судячи з часу написання листа, мав бути не хто інший, як князь Ростислав Мстиславич (Смоленський), майбутній великий князь Київський. Очевидно, знайомство Климента із князем Ростиславом було довгим і давнім, тому що Климент називає смоленського князя своїм «напрьсним» (тобто прісним) паном. Цікаво, що Климент посилається на якесь своє «Писання» до цього князя, що стало відомо пресвітерові Хомі. Можливо, Климент якимось чином зачепив у цьому «Писанні» Фому, а може, вони давні опоненти.

Фрагмент листування, що зберігся до нашого часу, між князем, Климентом і пресвітером Хомою дає нам уявлення про існування на Русі відкритої літературно-богословської полеміки між князівськими дворами, у якій брали участь цілі суспільні верстви на чолі з князями: недарма Климент читав отримане ним від Фоми послання перед послухниками та князем Ізяславом, і, можливо, Фома так само був ознайомлений із «Писанням» Климента до його князя.

У праці Н. Нікольського «Про літературні твори митрополита Климента Смолятича, письменника XII ст.» (1892 р.) йдеться про опіку митрополита над «доместиковим двором», про його постійну турботу про музичні частини літургійної служби та перевірку підготовки півчих до богослужіння. У розвідці М. Преселкова «Нариси з церковно-політичної історії Київської Русі X – XII ст.» (1913 р.) указано на високий рівень виконання музичних частин літургії в Софійському соборі, це відмітили й

посли кесаря з Візантії. Вони були вражені ангельськими голосами півчих хору й особливо – півчих-хлопчиків [325, л. 127].

Усі попередні досягнення визначних діячів Київської церкви з питань музичного виховання XI – XII ст. підсумував у творчому доробку єпископ *Кирило Туровський*. Кирило Туровський (рік народження невідомий – помер близько 1182 р.) – церковний діяч, єпископ, поет, композитор, філософ. Народився в Турові (нині на території Білорусі) в заможній родині, отримав ґрунтовну освіту (знав кілька іноземних мов, грецьку та візантійську літератури). Приймавши чернецтво, вів аскетичний спосіб життя. За його подвижництво та книжну справу був обраний єпископом Туровським.

Творчість Кирила Туровського – одне із найвищих досягнень релігійно-філософської думки XII ст.

Точно встановлено, що Кирило був автором «Притчі про душу і тіло», «Повісті про білоризця та чорноризця», «Сказання про чин чорноризця». До феномену людського буття єпископ Туровський підходив із православних позицій. Його антропоцентризм полягав у визнанні високого покликання людини та верховенства розуму над емоціями. Він намагався розв'язати проблеми духовного й матеріального, зовнішнього й внутрішнього в людині, осягнути природу почуттів і розуму, висвітлити сутність пізнавальних можливостей та моральності, свободи й необхідності, сенсу життя, психології тощо. У творах Кирило Туровський наголошує на ретельному вивченні Святого Письма, здатного ушляхетнити та врятувати людину, на проникненні в його потаємну суть, на практичному втіленні в життя його настанов [253, ч. II, с. 43].

Рай, створений Богом, охороняється Його законом; людина, наділена Богом здатністю мислити, фізичними властивостями, не повинна, з огляду на божественне призначення, порушувати усталені Богом норми, виявляти гордість – це призводить, як стверджував єпископ Туровський, до духовної й фізичної смерті. Він поділяв індивідів та окремі народи на зовнішні (язичницькі, чужі, тілесні) та внутрішні (християнські, «свої», духовні):

перші приречені на смерть, другим дароване життя. Пізнання, на думку Кирила Туровського, нерозривно пов'язане з моральними підвалинами. Усі людські чесноти він вивів із сумирності. Найвищу мудрість віднайшов у дотриманні християнського способу життя та правильному розумінні Святого Письма. Думки й діяння, не пронизані духовністю, вважав гріховними. Розум, стверджував Кирило Туровський, повинен контролюватися й спрямовуватися вірою. Єпископ кваліфіковано й широко застосовував метод символіко-алегоричного тлумачення Біблії.

Кирилу Туровському належить провідна роль у музично-поетичній духовній культурі Київської Русі XI – XII ст. серед теоретиків музики, композиторів і музичних наставників. Достеменно відомо, що, окрім восьми слів на церковні свята (які мають музично-теоретичний характер), йому ще належать близько тридцяти молитов і два канони. Кирилу приписують ще біля десяти музично-поетичних творів [8, с. 19].

За загальний обсяг літературно-музичної спадщини, популярність та майстерне володіння словом і голосом Кирила Туровського (як чільну постать духовного життя Київської Русі XII ст.) називали «другим Златоустом». Глибокі за змістом та переконливі за формою твори Кирила Туровського написані на конкретно-реалістичному, морально-настановчому, алегорично-символічному та філософсько-світоглядному рівнях і мають філософсько-богословське та літургійне значення. Єпископ Туровський почасти відійшов від усталених канонів біблійної екзегези, використовував неканонічні тексти, клав їх на музику, безкомпромісно викривав моральні вади суспільства, спростовував різні єретичні вчення.

У статті І. Срезневського («Святий Кирило, єпископ Туровський», 1863 р.) ідеться про літургійний (музично-поетичний) спадок єпископа Туровського, де він також його порівнює з Іоанном Златоустом у розумінні значення музичного виховання церковної та чернецької братії [253, ч. II, с. 47]. Церковний історик і теолог А. Вадковський у праці «Давньоруська проповідь і проповідники в період домонгольський

(критично-бібліографічні примітки)» (1881 р.) вказує на найвищий рівень розвитку знаменного розпіву в музичній спадщині Кирила Туровського в Київській Русі домонгольського періоду. Учений доводить, що церква й монастир у Турові мала кілька професійних хорів із високим рівнем підготовки півчих, і єпископ займався цим особисто. У хоровому виконанні творів Кирила Туровського відчувався вплив візантійської естетики, візантійських уявлень про «ангельський спів» [28, с. 6].

Візантійська естетика справила величезний вплив на музичну культуру Київської Русі, надовго визначивши шлях розвитку київської музики. На відміну від народної, церковна музика виконувала інше завдання. «Будь-яке нині житейське відкладемо піклування», – ці слова Херувимської пісні з літургії Кирила Туровського говорять про те, що музика спрямована на абстрагування від навколишнього світу. Необхідно забути всі турботи, зосередитися на неземних, нетутешніх – вищих образах.

Ці образи й загалом емоційна сфера, закладена музичною естетикою, були глибоко сприйняті й на свій лад відтворені киеворуськими майстрами церковної музики. Давня Херувимська пісня знаменитого розпіву – монодійна, «знаменна». На відміну від інших жанрів киеворуського співочого мистецтва (тропарів, стихир, ірмосів та інших), де слово стоїть на першому місці, а музика, підпорядкована слову, лише допомагає його осмисленню, у Херувимській пісні музиці належить головна роль. Виникає відчуття безперервного руху [334]. Ангельський спів, який не потребує багатослівності, одними звуками висловлює екстатично-молитовний стан.

Призначення божественних гімнів – привести душу до гармонії, до узгодження з божеством. Принцип канону мав найважливіше значення в культурі Візантії, де він складався поступово, формуючи всі види богослужбової чинопослідовності. Канон виконував охоронну функцію, він не дозволяв вносити в церковну культуру нічого низького, приземленого, далекого від неї. Таку ж культуру повинні були мати й півчі [149, с. 141].

Проте, якщо у Візантії музично-поетичний канон богослужіння

складався поступово впродовж декількох століть й оформився остаточно лише в X ст., то в Київській Русі він був сприйнятий загалом разом із хрещенням Русі й розглядався тут як щось непорушне, священне. Його недотримання на Русі могло розглядатися як ересь. Музичне виховання, від початку впроваджене в Києві греками, також було взяте за основу [150, с. 80].

Отже, візантійські традиції музичного виховання у творчій спадщині провідних церковних діячів Київської середньовічної держави в XI – XII ст. прослідковуються в кількох напрямках: по-перше, в невід’ємності музики від слів щоденних ранішньої та вечірньої молитов; по-друге, в розумінні співу як ангельських звуків, бажанні викоренити з нього все світське, все «непіднесене» й «низьке» (Кирило Туровський); по-третє, у впровадженні в співочу практику таких книг із візантійського богослужіння, як «Студійський Статут» (Устав) і «Псалтир» (Феодосій Печерський) з їхніми піснеспівами не лише для спільного чернецького богослужіння й колективного співу, а й для повсякденної роботи, самого способу життя; по-четверте, у вивченні церковного співу як обов’язкової науки на всіх ступенях навчання в школах; по-п’яте, у започаткуванні спеціалізованої школи («Доместиків двір» у часи Іларіона Київського) в Києві для професійної підготовки церковних півчих (солістів і хористів), де викладали «доместики» на зразок візантійських «дидакалів»; по-шосте, у «високій» професійній манері співу з позицій візантійської естетики у творчості єпископа міста Тур, Кирила.

3.2. Основні етапи впровадження візантійських традицій у систему християнського музичного виховання Київської Русі

Упровадження візантійських традицій музичного виховання в церковну обрядовість та освіту Київської Русі здійснювалося поетапно. Кожен етап мав свої особливості, характеризувався певними кількісно-якісними показниками. Для виділення етапів впровадження візантійських традицій

музичного виховання в церковну обрядовість та освіту Київської Русі ми виокремили низку критеріїв, що допомогли визначити хронологічні межі кожного з них, а також простежити зміни в змісті та якісному наповненні. До таких критеріїв належать: комунікаційний, історико-географічний, мотиваційно-ціннісний, когнітивний та рефлексивний [додаток Ж 3].

Комунікаційний критерій, показниками якого є здатність до нових комунікацій київської феодальної еліти в умовах східнохристиянського простору. Виокремлення цього критерію пояснюється тим фактом, що комунікації населення значно розширювалися після прийняття християнства відповідно до визначених періодів: Церква, мова богослужіння та ціннісні установки зблизили віруючих різних країн, які прийняли Християнство за візантійським зразком.

Історико-географічний, показником якого є поширення християнства за східним зразком на києворуські землі. Ці процеси простежуються від великих міст (Київ, Новгород) на периферію (князівські вотчини). Відхилення та спотворення грецької літургії на периферійних землях дозволило простежити процеси відходження у слов'янських богослужіннях від греко-болгарської літургії.

Мотиваційно-ціннісний – поєднання мотивів і потреб, які спонукали християнина Київської Русі до власних глибинних релігійних переконань, виробленні нових духовних цінностей, до сприйняття візантійської літургії в якості Божого Одкровення й спілкування людини з Богом, застосовувати отримані знання в нових ситуаціях. Застосування цього критерію дозволяє чітко виділити основні періоди ствердження Християнства на києворуських теренах.

Когнітивний критерій представлений системою знань, якими повинен був володіти доместик (учитель музики) в Київській Русі та знаннями, вміннями й навичками, котрі мали отримати його учні-хористи. Перших вчителів прислали з Візантії та болгаро-македонської Охридської школи,

наступні вже були киянами. Зміни в етнічній приналежності вчителів музики визначалися відповідно до цього критерію.

Рефлексивний критерій, показниками якого стало вміння аналізувати й відбирати частини Літургії відповідно до свят і днів тижня, організовувати підготовку церковних півчих в умовах київської освіти, адекватно оцінювати здатність до музичного навчання й виховання дітей малого віку в умовах тогочасної ситуації. Виокремлення рефлексивного критерію можна пояснити тим, що діяльність київських учителів музики (доместиків) мала вирішальне значення для формування професійних умінь і навичок слов'янських хористів.

Застосування зазначених вище критеріїв допомогло виділити три етапи впровадження візантійських традицій музичного виховання в церковну обрядовість та освіту Київської Русі: *протовізантійський етап* (988–1050 рр.) – засвоєння візантійських традицій музичного виховання в перших чернецьких обителях Київської Русі; *візантійсько-київський етап* (1051 р. – середина XII ст.) – прихід до духовної влади митрополитів-русинів, активна діяльність Доместикового двору з підготовки церковних півчих, підготовка власних професійних музикантів і педагогів музики; *київському етапу* (розпочався із середини XII ст.) притаманна взаємодія візантійських і київських традицій музичного виховання та поступове витіснення візантійського чинника на киеворуських теренах. Верхня хронологічна межа цього етапу виходить за хронологічні межі нашого дослідження.

Перший етап (протовізантійський), засвоєння візантійських традицій музичного виховання в чернечих обителях був нами розглянутий у § 3.1. Другий етап (1051 р. – середина XII ст.) розпочався зі ствердження Іларіона Київського на духовному престолі й започаткуванні ним Доместикового двору (1051 р.). Незважаючи на всі вищезазначені впливи візантійської культури, в Київській Русі система освіти мала свої особливості. Вибір віри на користь Константинопольської Східної церкви визначив і вибір характеру освіти. Візантійський вплив сприяв розквіту шкільництва в Київській Русі, хоча

кияни перейняли від Візантії зразок монастирської освіченості, негативно поставившись до світських грецьких знань. І оскільки це перейняття припало на період розквіту Візантії, то нашарування слов'янської язичницької культури на зріле східне християнство дало цікавий сплав києворуського православ'я з оригінальною концепцією виховання людини.

Основним осередком виховання й навчання залишалася родина. Виховували з раннього дитинства відповідно до традицій, що склалися в кожному стані населення. Початкову освіту отримували або в сім'ї, або навчаючись індивідуально у грамотної особи, так званого «майстра грамоти». Церква певним чином контролювала домашнє виховання. Як правило, до багатих родин домашніми вчителями запрошували священників. Найважливішим складником виховання дитини було її прилучення до християнства.

Основи християнського віровчення поширювалися в народі усним шляхом або через діяльність духовенства. Батьки повинні були виховувати дітей у строгості й «страху Божому». Діти з ранніх років брали участь у церковних обрядах. Педагогічні зусилля спрямовувалися на моральне й духовне вдосконалення людини. Діти простих людей у сім'ї привчалися до сільськогосподарської праці, роботи в домі. Їх віддавали до майстрів вчитися ремеслу. Разом з ремеслом їх навчали читанню, рахунку, письму й обов'язково – церковному співу [89, с. 19].

Початкове навчання здійснювали також «майстри грамоти», які займалися навчанням дітей, часто поєднуючи педагогічну діяльність з іншою професією. «Вчителями грамоти» могли бути ченці, які належали до нижчого духовенства (дяки, півчі), а також і світські особи. Грамоті навчали так: спочатку вчили писати й вимовляти букви, потім читати молитви за Псалтирем. Тексти псалмів і молитви не лише читали, але й вивчали напам'ять і співали. На заняттях із математики засвоювали нумерацію, подвоєння, роздвоєння й чотири арифметичні дії. «Майстри грамоти» з'явилися в Київській середньовічній державі наприкінці XI ст., проте найбільшого поширення ця практика навчання

набула в XIII ст. Церква насторожено ставилася до «майстрів грамоти», які не були їй підпорядковані, проте стала миритися із цим явищем.

Другий ступінь навчання в Київській Русі традиційно називався «школи навчання книжного». В XI – XIII ст. вони відкривалися по всій Русі при княжих дворах, церквах, монастирях, як чоловічих, так і жіночих. Їхнє основне завдання – «засвоєння книжкової мудрості» підлітками. Поряд із читанням, письмом, рахунком школярі засвоювали відомості з історії різних країн і навколишньої природи. На вищому рівні обов’язково викладалася невменно-крюкова нотація й церковний спів [366, л. 2].

Розвитку культури Київської Русі сприяла поява писемності, а разом із цим і музичної писемності. В основу кирилиці ліг грецький алфавіт, так само, як грецькі знаки невменного музичного письма послужили основою середньовічної київської музичної писемності.

Розвитку нотної писемності, освіти та «книжної справи» чимало сприяли князі Володимир і Ярослав, які стали першими просвітителями. Митрополит Іларіон повідомляє нам, як Володимир започаткував «учення книжне», тобто шкільну освіту, а також розповідає про книги, роздані підліткам «для навчання». Йдеться про церковнослов’янські книги.

Із хрещенням Київської Русі розпочинається й цілеспрямована діяльність із запровадження церковнослов’янської мови як мови християнської культури. Літопис безпосередньо пов’язує християнізацію Русі з виникненням книжного навчання. Відразу ж після звістки про хрещення киян у Дніпрі «Повість минулих літ» повідомляє, що Володимир «...почав брати навмисно чад і віддавати почав на навчання книжкове, а церква пілувалася про підготовку хористів» [167, с. 94]. Цю подію можна вважати справді епохальною для історії літературної мови, оскільки початок шкільного навчання знаменує, власне, початок літературної мови.

Організовані Володимиром школи орієнтувалися на візантійську освіченість. Грецька вченість вважалася на Русі засобом придбання

книжкової мудрості. У систему освіти цих шкіл входило й оволодіння церковно-співочим мистецтвом.

Діяльність, розпочата Володимиром із заснування шкіл, була продовжена Ярославом Мудрим (1019–1054 рр.), що прославився своєю любов'ю до вчення книжного. У спорудженому ним у Києві Софійському соборі була відкрита бібліотека, де зберігали, переписували й перекладали книги. Літописець оповідає про просвітницьку діяльність Ярослава Мудрого, який сам переписував книги й збирав їх у бібліотеці Софійського собору.

Освіту підвищеного типу можна було отримати самостійно, завдяки читанню та бесіді з духовними наставниками. Монастирі у своїх стінах нерідко мали низку рукописів, що являли собою Отців Церкви, іноді світські твори. Вони залучали «книжників» – осіб духовного звання, які займалися листуванням і редагуванням книг, перекладами [347, л. 3].

У X – XI ст. у Київській Русі з'явилася низка рукописних збірок як перекладних, так й оригінальних творів, що містили й тексти педагогічного змісту. У педагогічній літературі того часу популярними були поради й настанови з виховання в дітей таких якостей, як послух, благочестя, шанування старших. Однією з найвідоміших книг, що дійшли до нас, був «Ізборник Святослава» (1073 р.), який містив елементи знань, що входили до курсу семи вільних мистецтв, а також низку християнських ідей та уявлень. Матеріал, викладений у зрозумілій і доступній формі, допомагав опанувати знаннями в душі візантійської освіченості X – XI ст. [172, с. 23].

Оригінальною педагогічною пам'яткою XII ст. вважається «Повчання князя Володимира Мономаха дітям», яке являє собою своєрідний кодекс, звід правил духовно-морального виховання того часу. Князь давав поради своїм дітям, як жити, закликав любити батьківщину, оберігати її, бути гуманними й справедливими до людей, захисниками сиріт і вдів, виховувати в собі відвагу, стійкість, мужність.

Перші руські літописи згадують турботу князя Володимира про освіту, про відкриття й облаштування шкіл. У несторівському літописі описано

«доместиків двір», розташований у Києві біля Десятинної церкви. Доместиками (дидаскалами) у Візантії, а потім і в Київській Русі називали майстрів співу, котрі поєднували обов'язки співака-соліста, диригента хору та вчителя співу. Доместики навчали співу, читання. Згаданий літописцем «доместиків двір» і був, мабуть, однією з перших співочих шкіл на Русі.

Візантійська літургія була дуже складною. До Русі доходить і починає тут розвиватися канон – музично-поетична композиція, що виконувалася під час ранкової служби. Канон мав дев'ять розділів, вони називалися одами. Кожна ода була поетичним переказом однієї з дев'яти біблійських пісень, а кожна пісня складалася з чотирьох, а то й більше строф. Строфи називалися ірмосами. Важко було всі мелодії тримати в пам'яті, тому русичі користувалися крюковим (знаменним) безлінійним записом. Звідси отримав назву й перший розпів у Київській Русі – *знаменний*. Він являв собою монодію (тобто, всі співали в унісон) і розвивався в межах осмогласся. Знаменний розпів відображав загальні риси середньовічного художнього мислення. Для нього характерні короткі молитви в межах терції чи кварта. Із трьох-чотирьох наспівів складалася погласиця, найдавніші її зразки були віднайдені С. Волковою в XIX ст. [23, с. 18].

Стародавні музичні рукописи XI – XII ст. виразно й барвисто свідчать про історію вітчизняної хорової музики епохи Середньовіччя. Ці рукописи створюють міцний фундамент для історії музики наступних періодів. Проте робота з ними викликає чимало труднощів, оскільки більшість із них не датована, не має вказівок на місце створення, основна кількість досі не розшифрована. Завдання з атрибуції рукописів, їхнього декодування стоять і сьогодні перед однією з історичних дисциплін, що має назву музичної палеографії (від грецьких слів *палайос* – древній і *графо* – пишу), яка займається дослідженням пам'яток стародавньої музичної писемності [165].

Який унесок у слов'янську християнську обрядовість зробило язичництво, сьогодні сказати дуже важко. Про музику язичницьких обрядів нам відомо надзвичайно мало. Грецькі мандрівники згадували, що

язичницькі священнослужителі балтійських слов'ян використовували труби під час здійснення релігійних ритуалів. Можливо, в язичницький ритуал також уходили спів і музика. Невідомо, як виховували язичницьких жерців у слов'ян, особливо тих, хто відповідав за музичну частину проведення культів. Було це мистецтво спадковим чи професійним напередодні прийняття християнства [3, с. 37].

Із кінця X ст. відповідно до візантійської традиції київська Церква виключила з проведення християнського обряду інструментальну музику (якщо не брати до уваги церковні дзвони). З іншого боку, відсутність інструментального супроводу дала поштовх прискореному розвитку вокальної та хорової музики, що вже на середину XI ст. досягли дуже високого рівня. Початкова київська система співу була побудована на хоровій музиці Іоанна Дамаскіна та давньогрецькій гармонії. Зважаючи на те, що найважливішим складником церковного богослужіння став спів, голос почав уважатися найдосконалішим музичним інструментом [337, с. 67]. Першими вчителями киян у «доместиковому дворі» стали болгарські півчі.

Розспівуючи візантійські нотні тексти, майстри співу використовували прийоми, близькі до народної творчості: вимагалось, щоб ритм музики відповідав просодії тексту, тому в цей період з'являється розуміння опорного й неопорного звуку й ці опори могли гнучко змінюватися. Мелодії знаменного розпіву поділялися на *самогласи* й *подобні*. Подобні відрізнялися від самогласів більшою оригінальністю мелодичних зворотів і чіткістю конструкції рядків, що давало змогу використовувати для співу нерозспівані тексти. За два століття збільшується діапазон знаменного розпіву – від терції до септими (а звукоряд до дуодецими), лаконічні розспіви лпереростають у широкі, а мелодика – в кантилену з ритмічними контурами. До перших церковних композиторів ми можемо віднести митрополитів Іларіона Київського й Климента Смолятича, єпископа Кирила Туровського, піснетворця Стефана, твори яких пізніше були оброблені (XVI ст.) Федором Селянином і Савою Роговим [173, с. 24].

Церква піклувалася про підготовку хористів, які правильно та на високому рівні могли б виконувати всю музичну частину богослужінь. Кожний день богослужіння мав нові піснеспіви. Якщо музичні номери в літургії виконувалися не в тому порядку, то винуватці мали нести певні покарання. Система заохочення та покарання в школах була досить жорсткою. Єдиний критерій відбору дітей до школи – здібності. До школи приймали дітей різного віку, з різних прошарків населення та однакових за здібностями. Дітей із бідних селянських сімей, що навчалися старанно, вели себе сумлінно, нагороджували, правильніше, не самих дітей, а їхні сім'ї. Церква нагороджувала батьків натуральними продуктами харчування, батьки були зацікавлені в тому, щоб їхні діти мали успіхи в навчанні. Діти, які порушували поведінку, отримували до 20 різок за одну провину [89, с. 22].

Система заохочення та покарання стосувалася не лише учнів, а й викладачів. Так звані «майстри грамоти», які не справлялися зі своєю місією, несли покарання до 40 різок. У чітко вибудованій ієрархічній структурі нижчий за чином повинен був без розмов і сумнівів виконувати накази й інструкції вищого. «Майстри грамоти» навчали дітей кілька місяців, а потім випускали їх на службу. Якщо хтось один з учнів не міг упоратися із своїми завданнями, то він особисто ніс покарання, а якщо більшість учнів, то таке покарання ніс викладач-чернець («доместик»).

Окрім шкіл, які готували півчих при церквах та монастирях і давали дуже високу професійну підготовку, у 1028 р. у Києві в добу правління Ярослава Мудрого при жіночому монастирі було відкрито перше жіноче училище. Тут дівчат юного віку досконало (для того часу) навчали читанню, письму, рахунку, шиттю та церковному співу. За іншими даними, це жіноче училище було відкрито донькою Ярослава Мудрого, Анною Ярославною, пізніше – у 1087 р.

Дітей простого люду за невелику плату від батьків навчали монахи — «майстри грамоти». Дітей бояр, купців й іншого заможного люду навчали

монахи, майстри «підвищеного типу», котрі давали змістовніші, глибокі знання, бо самі ними славилися [89, с. 24].

Після встановлення дипломатичних контактів із Західною Європою поширюються культурні зв'язки. Тож у Києві розповсюджуються сім вільних мистецтв (західна система освіти для лицарства): граматика, діалектика, риторика, арифметика, геометрія, астрономія та музика. Остання вважалася найвищою та найскладнішою математичною дисципліною. Проте західна система освіти мало прижилася на території Київської Русі й зовсім зникла в часи монголо-татарської навали.

Основою вищої середньовічної науки в слов'ян була грецька мова. Навчальний процес проходив так: спочатку вчили впізнавати літери, потім поєднувати їх у склади, далі читали й перекладали прозу, а за нею – поезію. І лише потім переходили до основ граматики. Знання грецької мови було поширеним у Київській Русі. Її зв'язки з Візантією поступово міцнішали, особливо у сфері торгівлі. Митрополит Климент запевняє, що на середину XII ст. у Києві було від 300 до 400 таких, «... які не лише знали «альфу», але також і «бету» й у школах усі співали». Тобто знання грецької мови було ґрунтовним, а музики – професійним [230, с. 287].

Прогресивну роль у той час виконували багато монастирів, надаючи велику допомогу в освіті, книжковій і співочій справі. У них утворювалися училища, в яких навчали читання, співу, рахунку, перебували скрипторії, де переписували книги. Першим монастирем на Русі був Києво-Печерський монастир, заснований Антонієм і Феодосієм Печерським. 1055 р. в цьому монастирі написаний перший історичний літопис.

Феодосій Печерський як засновник цього великого монастиря мав безпосереднє відношення до впровадження й розвитку церковного співу. У його повчаннях неодноразово говориться про характер співу, «прекрасний», злагоджений (вказує на те, що ченці тренувалися співати разом), «доброчинний». Церковний спів під керівництвом «найстаршого» (у цьому разі самого Феодосія), за словами Феодосія, має нагадувати спів ангелів. У

свій монастир він увів Студитський Статут (Устав) богослужіння, що відповідав Статуту (Уставу) Студитського Константинопольського монастиря, цей Статут (Устав) потім поширився на всій Русі й проіснував аж до кінця XV ст.

Із двох посилань на Феодосія можна зробити висновок, що настоятель монастиря мав водночас бути й керівником (регентом) хору ченців, які там проживали, щоб вони злагоджено співали на ранішній і вечірній службах.

Із пам'яттю Бориса й Гліба – руських князів, які загинули від руки їхнього властолюбного брата Святополка, пов'язувалася ідея патріотичної єдності Київської середньовічної держави. На згадку про Бориса та Гліба були написані перші професійні музичні твори – кондаки, стихири, канони, що збереглися в рукописах XII ст. і є зразками кондакарного та знаменного співу [380].

Величезне значення для формування й розвитку музичної культури Київської держави мала перекладна література з грецької мови. Швидкому поширенню перекладених грецьких, і зокрема співочих, книг сприяла попередня робота з переказів книг південнослов'янських перекладачів – болгар, македонців – носіїв слов'янської мови. Київські службові й півчі книги цього часу, написані церковнослов'янською мовою, майже не відрізняються від південнослов'янських. Південнослов'янські контакти й вплив на Київську Русь сприяли швидкому засвоєнню візантійських культурних традицій.

Завдяки розумінню й перекладам грецьких текстів у середині XI ст. в Київській Русі розповсюдилися «102 правила Шостого Константинопольського Собору» (681 р.), де вже йшлося про підготовку церковних хористів із числа дітей. Так, у 66-му правилі «Про церковний спів і дітей співаючих» говорилося: «Від святого дня Воскресіння Христа Бога нашого до тижня нові, у всю седмицю вірні повинні у святих церквах безперестанно вправлятися в псалмах, і співах, і піснях духовних, привчаючи до того дітей своїх з раннього віку, бо майбутнє церковного співу за дітьми

їхніми, радіючи й тріумфуючи в Христі, і читання Божественних писань слухаючи, і святими таємницями насолоджуючись. І нехай діти малі передусім вчать псалми із єпископами своїми, а вчителі співу єпископські дотримуються, щоб слова й музику до них діти співали правильно. І нехай вчителі співу єпископські за це відповідають перед єпископами своїми й будуть покарані, якщо щось відбувається не так» [207].

У навчанні дітей церковного співу мав застосовуватися *принцип поступовості* (від простого до складного), щоб майбутні церковні хористи усвідомлювали, що вони співають, для чого й в якій послідовності: «Але не треба дітей малих вчити відразу складним пісням духовним, бо вони їх не зрозуміють, а простим псалмам розмовним. Бо не величає Господа нашого людське нерозуміння. І нехай вони починають від простих псалмів, але зі зростанням своїм духовним переходять до Ірмосів й Од Божественних, прославляючи в церквах і школах Господа нашого» [233, с. 668].

Уже починаючи від Шостого Константинопольського Собору, керівники Східної церкви великого значення надавали музично-теоретичній грамоті майбутніх хористів і солістів. Тут ми простежуємо *принцип випередження теорією практики*, що завжди був показником розвитку музичної галузі: «І нехай вчителі співу єпископські дітей, яких для співу відібрали, навчають невми розуміти, бо з грамотою співу приходить і Боже Одкровення. Бо таким чином із Христом купно воскреснемо й вознесемося. Того ради аж ніяк у ці дні та не може бути кінських ристань або інших народних видовищ, які не узгоджуються з церковним співом. І дітей до цього привчати треба» [233, с. 668].

У 70-му правилі йдеться про статево-гендерний підхід до відбору майбутніх церковних півчих. На кінець VII ст. дівчата й жінки церковним співом не займалися, жіноче чернецтво на християнському Сході ще не було сформованим і популярним: «Не дозволяється юним дівчатам і дружинам під час Божественної літургії глаголити й співати, тож, за словом апостола Павла, нехай вони мовчать. Не личить їм тут глаголити й співати, але

коритися й слухати спів, як і закон, їм личить. Якщо ж чомусь співу навчитися хочуть – в будинку своїх братів і чоловіків запитують і навчаються» [Пор. 1 Кор. 14: 34–35; 6 Всел. 70; Лаод. 44.].

Для майбутніх хористів (як і для юристів, до речі) відповідно до 71-го правила Шостого Константинопольського Собору була визначена певна форма одягу, дотримуватися якої мали впродовж усього навчання. Відповідно до цього правила також порушувався *принцип вільного вибору* учнем свого наставника. Хто в кого буде навчатися – вирішувало керівництво школи: «Учні, що навчаються законам цивільним і церковного співу, не повинні вдаватися до гелленських звичаїв, або шукати видовищ, або здійснювати так звані кілістри (жеребкування, за допомогою якого вчителі розбирали собі учнів), або одягатися в одяг, що не знаходиться в загальному користуванні школи, ні в той час, коли починають навчання, ні тоді, коли його закінчують, ні взагалі протягом усього навчання. Якщо ж хто відтепер наважиться це робити – нехай буде відрахований» [233, с. 670].

Що таке «кілістри», ніде переконливо не пояснюється. Ні єпископ Никодим, ні грецькі коментатори, які неодноразово вживають це слово, не дають визначення його змісту. На думку Дж. Вальсамона, «кілістри» були аналогом жеребкування, за допомогою якого вчителі розбирали собі нових учнів. Англійський каноніст А. Джонсон трактував «калістри» як атлетичні вправи. Оскільки атлетичні вправи були «спрямовані на видовища», стає зрозумілою перша частина 71-го правила Собору. Це правило, як і наступні, розповсюджувалися на музичне виховання Київської Русі.

У 75-му правилі «Про церковний спів» увага настоятелів соборів і монастирів спрямовується на те, щоб під час проходження християнської літургії звучали лише встановлені високодуховні піснеспіви. Ніякого зв'язку з народними звичаями співу не допускалося: «Бажаємо, щоб парафіяни, які приходять до церкви для співу, не вживали безчинних криків, а особливо не співали непотрібних легісм, що змушують витягати із себе неприродний крик, і не вводили нічого невідповідного й невластивого церкві. Але з

великою увагою і розчуленням приносили псалмоспіви Богу, Який споглядає утаємничене» [233, 682].

За східним християнським зразком дитина до семи років уважалася «безгрішним ангелом Божим». Навіть, незважаючи на те, що діти починали навчатися церковному співу пізніше семи років, їм у Церкві віддавалася перевага перед дорослими як «безгрішним створінням». Тому пізніше й у Візантійській, і в Римській церквах перевагу будуть віддавати хору хлопчиків: «І нехай попереду хорів стають діти, псалмів, ірмосів й Од Божественних навчені, бо Священне Слово, через дитячі уста вимовлене, швидше Господом нашим почуто буде. Бо священне слово повчало синів Ізраїлевих і дітей їхніх бути побожними» (Лев.15: 31).

У цьому правилі також важливим є повчання про благоговійний спів дітей у церкві. Уже композитор і філософ Зонара у Візантії в тлумаченні правила нарікав на те, що в церковний спів вноситься щось химерне й театральне із народних звичаїв. Тим більше, це часто трапляється й нині та вимагає виправлення й постійної турботи церковної влади про усунення такого явища: «Вчіть співати дітей із раннього віку, і нехай не пристануть до них безчинні крики і неприродний крик, а лише утаємничене Богом» [223, с. 156].

Від язичницьких часів храми зазвичай розміщувалися поряд із торговими рядами. Це нерідко призводило до того, що торгівля проникала й у середину самого храму. Проти цього спрямоване 76-те правило Собору «Про торгівлю в храмі й церковний спів», відповідно до якого церковна літургія й торгівля є несумісними: «Ніхто не повинен всередині священних огорож Храму різні харчі поставляти, або інші купівлі виробляти. Необхідно зберігати благоговіння до Церкви. Бо Спаситель наш і Бог, життям своїм у плоті повчаючи нас, не повелів виставляти будинку Отця Свого торгівлі. Він і пеняжникам розсипав пенязі й вигнав із храму тих, які перетворюють

Святий храм на мирське місце. Тому, якщо хтось буде викритий в оголошеному злочині, має бути відлучений від Церкви» [233, с. 782].

У цьому правилі насамперед діти охоронялися від подібних видовищ, особливо ті, що будуть співати в літургійній частині служби: «Бо несумісні подібні дії з настроями дітей, які прийшли до церкви служити Господу нашому співом. Не повинні ці діти бачити суєту непотрібну в церквах, бо це приведе їх до духовного псування. Тільки голос повинен звучати у Святому Храмі, і спершу – дитячий голос» [233, с. 683].

У 76-му правилі Собору «Про торгівлю в храмі й церковний спів» також йдеться про жінок, які приходять до храму з елегантними зачісками й з виглядом, здатним звабити чоловіків. На думку авторів «102 правил», таке є недопустимим для тих, хто прийняв хрещення. Особливо згубно це впливає на виховання дітей: «Хто хрещення прийняв Христа, той дав обітницю наслідувати життя Його. Хто волосся на чолі на шкоду тим, хто дивиться, штучними плетивами заплітає, прибирається й так незміцнені душі віруючих спокушає, по-батьківськи тих лікуємо пристойно єпітимією, бо дітей навчаємо цнотливо жити, залишивши принадність і суєту плоті, на блаженне життя розум невпинно направляємо, до Бога молитвою й духовним співом церковним нехай наближаються, і більше внутрішніми, ніж зовнішніми чеснотами й благими непорочними звичаями наділяються; і нехай не носять у собі ніяких залишків порочності, що йде від диявола. Якщо ж хто всупереч цим правилам діє – має бути відлучений» [233, с. 685].

Кожне покоління вносило щось своє в києворуські музичні рукописи. Ці «нововведення» позначилися на розвитку вітчизняного професійного співочого мистецтва й усієї історії київської середньовічної музики, її розспівів, нотацій, творчості середньовічних композиторів-розпівників. Європейська музична медієвістика (від лат. *Medius* – середній) – наука про музичне мистецтво Середньовіччя – спирається на дослідження цих рукописів [319, с. 31].

Зважаючи на те, що саме релігійна християнська модель освіти, а не світська була запозичена Київською середньовічною державою, всі «102 правила» Шостого Константинопольського Собору знайшли тут для себе міцний ґрунт. Принципи поступовості, випередження теорією практики, володіння нотною грамотою, виховання дитини в аскезі, заперечення вільного вибору учнем свого наставника, заперечення «привабливого» зовнішнього вигляду, обов'язкова уніформа для всіх, хто навчається, були перейняті в Київській Русі.

Інші правила, які, за даними Києво-Печерського Патерика, з XI ст. представляли практично «закон богослужіння», були зібрані в новій візантійській збірці, що мала назву «Типікон». Цю книгу іноді іменували «Статутом»(Уставом). Проте в православній традиції Книга, що містила порядок богослужінь (від грцьк. *δίαταξις* «Книга зразків»), мала саме таку оригінальну назву. «Типікон» набрав чинності в Києві в часи Феодосія Печерського [266].

Ця книга забороняла категорично найменші відхилення від розроблених правил богослужіння, вважалася високим зразком упорядкування молитов, які брали витoki від Ісуса і його апостолів. За легендою її автором був Савва Освячений (V ст.) і тоді вона мала назву «Єрусалимського Статуту» (Устава) (*Τύπος καί παράδοσις καί νόμος* (зразок, посвячення й закон) [266, с. 3].

Представник трохи іншої форми Церковного Статуту (Устава) Феодор Студит (IX ст.) збагатив і перейменував цю книгу – (*Υποτύπωσις*, відображення, нарис). Іноді вагалися між визначенням її назви в перекладі з грецької – «Статут» (Устав) чи «Типікон». Нотовані й ненотовані записи, що увійшли до «Типікону», дають можливість відтворити далеку картину минулого, довідатися, як саме виховували церковних півчих. Проте ті джерела, які збереглися від часів Київської Русі, на думку дослідників, являють собою лише незначну частину репертуару київських хористів XII ст. [285, с. 18].

Першопочатковий етап становлення церковної обрядовості та християнського співу варто пов'язувати лише з Києвом, звідки потім богослужіння розповсюдилося в інші великі міста Давньої Русі. Уведення до «Типікону» («Студійського Статуту» (Устава)) в Києво-Печерському монастирі, про що свідчить «Житіє Феодосія Печерського», мало супроводжуватися створенням комплекту богослужебних книг, необхідних для виконання «співу монастирського» й «всього ряду церковного» відповідно до цього Статуту (Устава). Є всі докази того, що ці книги були в бібліотеці Києво-Печерської Обителі й що вони слугували джерелом для створення богослужебних книг, які використовували в храмах і монастирях інших міст Київської Русі XI – XII ст. [169, с. 101]

Наявність «Типікону» й інших богослужебних книг указує на здатність київських півчих виконувати складні твори візантійської літургії. А це вже свідчить про велику роботу з підготовки церковних хористів, про те музичне виховання, яким займалися церкви й монастирі [216, ч.2, с. 25].

Півчі мали знати складний порядок проходження богослужіння й ніяк не порушувати його: «Потрібно знати й відати це братії, щоб не творити бесід тим, які стоять у лицях церковних: заборонено Святим Отцям та нижчим за саном виходити й заходити. Входити на своє місце, доки співають, не треба. Та, коли другий лик починають співати, тоді виходити на своє місце, роблячи уклін братії» [266, с. 9].

Наведена виразна настанова «Типікона», що вирізняється повною ясністю й визначеністю свого змісту, надає й надійну методичну вказівку, як користуватися Статутними зауваженнями, які є й в інших богослужебних книгах: в Октоїху, Триоді, Мінеях. «У Східній церкві те чи те не інакше твориться, як і пишеться. – А якщо так не твориться, то треба творити». Озброївшись цією вказівкою, можна знайти в «Типіконі» багато цінних даних про церковне музичне виховання та значення церковного співу [90, с. 117].

Учні насамперед вивчали зміст «Типікона» та його методичні настанови, що потім давало можливість: 1) кожному співаку без допомоги композитора й регента розспівувати велику кількість богослужебних піснеспівів; 2) вилучати зі співу все зайве, що іноді виникало поза осмогласним каноном; 3) створювати основу міцної традиції церковного співу; 4) усім, хто знав мелодійні рядки гласу, об'єднуватися в богослужебному співові, співати колективно. «Типікон» завжди мав на увазі участь усієї церкви (всіх парафіян і професійних півчих) у співі, про що також свідчить установлення чину співу з канонархом і головщиком [170, с. 85].

Отже, проаналізувавши систему християнського музичного виховання в перших навчальних закладах Київської Русі, спостерігаємо, що Київська Русь перейняла від Візантії християнську релігійну освіту, відмовившись від світської освіти Імперії. Ми виділили три етапи впровадження візантійських традицій музичного виховання на києворуських землях (*протовізантійський етап* (988–1050 рр.) – втілення візантійських традицій музичного виховання в чернецьких обителях Києва; *візантійсько-київський етап* (1051 р. – сер. XII ст.) – ствердження митрополитів-русинів, заснування Доместикового двору для підготовки власних професійних музикантів; *київський етап* (розпочинається з середини XII ст.) – поступове витіснення візантійського чинника на києворуських землях), визначених багатьма критеріями (комунікаційний, історико-географічний, мотиваційно-ціннісний, когнітивний та рефлексивний). Підтверджено, що на *другому етапі* (візантійсько-київському, 1051 р. – середина XII ст.) тут виникло ступеневе навчання: початкову освіту здійснювали «майстри грамоти», які займалися навчанням дітей, часто поєднуючи педагогічну діяльність з іншою професією; другий ступінь навчання в Київській Русі традиційно називався «школи навчання книжного»; третій завершальний ступінь проходив під керівництвом наставника. Музичне навчання й виховання здійснювали доместики, які водночас були композиторами, вчителями й регентами. У

Києві існувала школа на зразок західних метрих – «Доместиків двір», де виховували професійних церковних музикантів

Велике значення для формування й розвитку музичної культури та системи музичного виховання Київської держави мала перекладна література з грецької мови й розуміння грецької нотації. Серед принципів виховання, що застосовувалися в середньовічній Київській державі, можна виділити принципи поступовості, випередження теорією практики, володіння нотною грамотою, виховання дитини в аскезі, заперечення вільного вибору учнем свого наставника, заборони «привабливого» зовнішнього вигляду. Була обрана обов'язкова уніформа для всіх, хто навчається. Практично відразу після прийняття християнства в Київській Русі почали відкриватися й жіночі навчальні заклади, де музичне виховання було обов'язковою умовою.

3.3. Спільне та відмінне у візантійській і київській християнських традиціях музичного виховання

Питання про впливи в розвитку педагогіки, культури й мистецтва не є новими. Воно постійно постає перед істориками, педагогами, мистецтвознавцями. Справді, автохтонного розвитку мистецтва, яке не зазнало дій ніяких зовнішніх чинників, практично ніколи не існувало. Тому, коли розглядаємо історію культури будь-якої країни й будь-якої епохи, необхідно водночас вивчати й ті явища, що впливали на їхній розвиток.

Загальноісторичний і педагогічний процес залежать від «законів пульсації». У введені до «Філософії історії» Гегель указував на «естафетність» як історичний закон, на те, що перерваність однієї історико-культурної традиції зумовлює вклад її найкращих досягнень в іншу. Водночас постійне насичення однієї культури лише власними плодами спричинює її самознищення й загибель: «Життя народу призводить до визрівання плоду, бо його діяльність схиляється до того, щоб утілити його

принцип. Проте цей плід не повертається назад у глибини того народу, який його породив і дав йому визріти, навпаки, для нього ж він стає гірким напоєм. Він не може відмовитися від нього, бо безкінечно його бажає, проте «куштування напою» є його гибеллю, а водночас і появою нового принципу» [51, с. 27].

Не зовсім точне й частково сьогодні дискредитоване поняття «вплив» варто замінити поняттям «діалог», бо в історичній перспективі взаємодія культур завжди є «діалогічною». У вузькому розумінні це нагадує абстрактну схему «діалогу» в умовах, коли перший із учасників має великий запас накопиченого досвіду, а другий – зацікавлений у його засвоєнні. Досвід попередньої культури підлягає різноманітній трансформації, потрапляє під закони нової культури, яка засвоює досвід своєї попередниці [171, с. 68].

Так формується мова спілкування між культурами. Та культура, що сприймає досвід своєї попередниці, починає оволодівати мовою чужої культури, вчиться вільно нею користуватися. Поступово чуже стає своїм, трансформуючись і суттєво змінюючи свій вигляд. Попри всю типологічну спільність розмаїтих діалогів культур, кожен із них проходить своєрідно й відповідно до історико-національних умов. На це обов'язково треба звернути увагу, коли йдеться про візантійсько-київський «діалог» наприкінці раннього Середньовіччя.

Хоча візантійсько-київський «діалог» невиразно прослідковувався й раніше, по-справжньому він зміцнів після хрещення Київської Русі. Початкова ситуація ознаменувалася потягом до іншого культурного «світу», що накопичив таку культурну скарбницю, яка на той час здавалася неперевершеною. Власне ж становище для правлячої київської еліти виділося початком шляху із царства пільми. Характерно, що слово «просвітитель» застосовувалося й до святителів, які приносили світло християнської віри в

язичницькі землі: «Всієї Русі просвітителю, хрещенням просвітив нас...», – казав Іларіон князю Володимиру [130, с. 150].

Д. Лихачов у праці «Поетика давньоруської літератури» висловив думку, що візантійська культура була «трансплантована», міцно засвоєна й трансформована, тобто, повністю пересаджена на київський ґрунт разом із християнством за візантійським обрядом. Ця концепція отримала назву «теорії» трансплантації» [374, л. 25]. Попри те, що ця гіпотеза має наукове обґрунтування, бо київська писемна традиція розпочалася з візантійських контактів і саме з Візантії були взяті й перекладені півчі книги, засвоєні всі види нотацій (екфонетична, кондакарна й знаменна) для книг різного призначення, в ній все-таки применшено значення початкової слов'янської культури. Тому, на нашу думку, доцільніше вести мову про «діалог» візантійської й київської культур, а не про «трансплантацію».

Для того, щоб виявити спільне й відмінне в музичному вихованні Візантії та Київської Русі, необхідно врахувати цілу *низку чинників*: суспільну структуру обох держав, пріоритети музики у Візантії та Київській Русі, рівневу систему шкільної освіти та домінування в ній релігійного християнського чинника, об'єктивні причини, що характеризують суттєвий зв'язок між суспільними та музичними явищами чи процесами, без яких неможливе ефективне здійснення музичного виховання, відповідність змісту музичного виховання загальному рівню розвитку культури суспільства, залежність процесу музичного виховання від економічних умов забезпечення освіти в країні (зокрема й музичної), орієнтованість змісту музичного виховання на певну культурну, релігійну чи національну традиції, доступність музичної освіти незалежно від соціального походження та статі, рівність умов для повної реалізації здібностей, ступеневість чи безперервність в отриманні музичної освіти.

Державне управління та суспільний устрій. Багатонаціональне суспільство Візантії було старим, чого не скажеш про суспільство Київської Русі. Проте «старий» і «новий» світи мали багато спільного, на

відміну від країн Західної Європи, які знаходилися під Римським протекторатом. У Візантії, наприклад, не склалася західноєвропейська система васалітету. Ланка «сеньйор – васал» не спрацювала. Залишалися знатні патриції, селяни, міщани, армія на чолі з офіцерством, освічена еліта, особи духовного стану зі своєю ієрархією.

Структура суспільства Київської Русі на момент прийняття християнства й до часу її розпаду на удільні князівства майже не змінювалася. Державний устрій тут начебто коливався між «вотчиністю» й «сеньйоратом» і не був визначеним державними законами. Князі, які сиділи у своїх «вотчинах», практично не визнавали верховної влади київського князя й посягали на неї. І лише тоді, коли до влади приходив авторитетний правитель (Ярослав Мудрий чи Володимир Мономах), провінційні князі приймали його верховенство [188, с. 38].

Ми можемо стверджувати, що на формування суспільства Київської Русі також вплинула Візантія з її відсутністю васалітету. Проте, такий державний устрій у Київській державі існував ще до духовного протекторату Візантії, а в його часи – лише ствердився.

Відмінною рисою державного устрою у Візантії вважається влада цезаря. Незважаючи на те, що палацові перевороти в Імперії були непоодинокими, верховна влада правителя вважалася священною й недоторканою, що підтверджувало візантійське законодавство.

Пріоритети музики у Візантії та Київській Русі. Якщо в Західній Європі на початок VI ст. склалася навчальна система «тривіума й квадріума», куди музика входила як завершальна математична дисципліна, то у Візантії залишалася дев'ятичастинна класифікація мистецтв (наук) римського письменника та вченого *Марка Теренція Варрона* (116–27 рр. до н.е.) без вилучення з неї медицини й архітектури. Це не спрощувало процес навчання у візантійській школі [171, с. 70].

Музична культура Візантії в V – VII століттях – це й емоційно напружені суперечки східних «Отців церкви» про нову духовність, зокрема й

про місце музики в християнському світі, й абстрактні, далекі від реального життя міркування теоретиків музики, і становлення християнської літургії, розвиток нових жанрів вокального мистецтва, і надання музиці особливого громадянського статусу, включення її до системи репрезентації державної влади, це, нарешті, музика міських вулиць, уявлень і народних святкувань, всебічна пісенно-музична практика багатьох народів, які населяли імперію. Кожен із цих видів музики мав свій естетичний і соціальний зміст, водночас, взаємодіючи, вони зливалися в єдине й неповторне ціле [14, с. 18].

Світські й монастирські школи Візантії в добу раннього Середньовіччя продовжували цю античну традицію освіти, вважаючи музику найвищою математичною дисципліною. Проте з появою й поширенням християнського співу до музики з'явилося дещо інше ставлення.

Ще в часи апологетики Тертуліан писав: «Церква – Тіло Христове. Церква – одухотворений організм, жива істота, що володіє й живою мовою, спільною мовою й загальним голосом. Складаючи одне тіло, ми сходимося разом, щоб приступити до Бога з молитвами спільно» [40, с. 326]. Отже, молитві з музичним оформленням уже надавали ролі посередниці в спілкуванні з Богом.

Святитель Василій Великий, чий внесок у музичну творчість і музичне виховання Візантії ми будемо розглядати в наступному розділі, сказав на підтвердження цього постулату: «Святий Дух знав, що важко буде вести рід людський до чесноти, що через схильність до задоволень ми не дбаємо про правильний шлях. Що ж Він чинить? До навчання він додає приємність солодкого співу (мелодію), щоб разом з ангельськими співами для слуху приймали ми непомітним чином те, що є корисного в кожному слові. Якщо прекрасне море під час прибою, то чи не набагато прекрасніший мають вигляд збори такої церкви, де, подібно хвилі, що вдаряє об берег, спільний голос чоловіка, жінки та їхніх дітей підноситься до Бога в наших до Нього молитвах?» [108, л. 75].

На думку св. Климента Олександрійського, ніщо так не сприяло втіленню завдання об'єднати всіх, як спів, який, за його висловом, «створював загальний голос». Спів ріднив людей, згуртовував їх навколо спільної справи та загальної ідеї. «Одне видовище безмовної юрби, якою б вона не була великою, не вселяє в нашу душу думки про її одностайність. Навпаки, лише загальний спів робить натовп живою та єдиною істотою» [313, с. 70]. На думку Іоанна Затоуста, церковний спів це: 1) вираження релігійного життя віруючої людини; 2) засіб спілкування між живими членами церкви; 3) засіб навчання істинам Віри.

На домінантному значенні музики та духовного співу наголошували й у Київській Русі. Настанови Типікону, що відрізнялися зрозумілістю й визначеністю свого змісту, давали й надійні методичні вказівки до користування Статутними (Уставними) зауваженнями, які розкидані в богослужебних книгах Октоїху, Тріоді, Мінеях: «У Східній церкві все відбувається, як і пишеться, а якщо не відбувається, то необхідно створювати такі умови, щоб відбувалося» [383]. Зрозумівши цю вказівку, можна виявити в Типіконі багато цінних даних про сенс і призначення церковного співу.

У культурно-мистецькій спадщині Київської Русі чільне місце займав церковний спів. Запозичений певною мірою із Візантії, знаменний розспів збагатився народнопісенними традиціями східних слов'ян. Так, в інтонуванні текстів помітний вплив киеворуського епосу, величальних пісень та похоронних плачів.

За словами Феодосія Печерського, «...церковний спів під керівництвом «старшого» повинен нагадувати спів ангелів. Лише тоді це гідний спів» [222, с. 41]. Знаменний розспів справді був чисто вокальний, без супроводу. Його краса й самобутність викликали захоплення в багатьох іноземних мандрівників.

У Київській Русі з'явилися центри навчання співу. Це, зокрема, великий хор та школа при Десятинній церкві, двір доместиків – співаків-солістів, що були одночасно диригентами й учителями співу. Важливу роль у

формуванні й поширенні музичної традиції відігравала Десятинна церква. Серед відомих майстрів церковного співу слід назвати доместика та піснетворця Стефана. Держава також піклувалася про підготовку хористів, які правильно та на високому рівні могли б виконувати всю музичну частину богослужінь. При Києво-Печерському монастирі відкрили першу півчу школу на зразок західних шкіл-метриз. Окрім шкіл, які готували півчих при церквах та монастирях і давали дуже високу професійну підготовку, в 1028 р. в Києві в добу правління Ярослава Мудрого при жіночому монастирі було засновано перше жіноче училище. Тут юних дівчат досконало (для того часу) навчали читанню, письму, рахунку, шиттю та церковному співу [241, с. 36].

Отже, ми можемо зробити висновок, що музика та церковний хоровий спів посідали однакове гідне місце як у Візантії, так і в Київській державі. Спочатку християнські общини, а потім монастирі й держава стали дбати про високу професійну підготовку хористів для духовних піснеспівів.

Ступенева система шкільної освіти та домінування в ній релігійного християнського чинника. В історії розвитку освіти Візантії можна виділити кілька етапів:

- IV – IX ст. – період переходу від рабовласництва до становлення монархії.
- IX – XII ст. – період найвищого піднесення освіти.
- XIII – XV ст. – період кризи в освіті та в педагогічній думці Візантії.

Ці обставини зумовили низку особливостей у розвитку візантійської культури й освіти: по-перше, культура Візантії формувалася на різномірній етнічній основі, поєднуючи традиції греків, римлян, народів Закавказзя, Малої Азії, Криму та Балкан; по-друге, педагогічна думка підтримувала тут античні та християнські традиції; по-третє, Візантія поєднувала традиції римської державності з традиціями еллінської освіти й тому, на відміну від більшості середньовічних держав, у Візантії не було монополії церкви на освіту; по-четверте, рівень освіченості у Візантії до XIV ст. перевищував рівень освіченості в Західній Європі; ми не можемо стверджувати, що ніяких соціальних і майнових обмежень на отримання освіти не було і школи

відвідували всі, хто хотів і міг вчитися, але щодо музичного навчання дітей обирали за здібностями; по-п'яте, освічені люди мали досить високий соціальний статус, освіченість була неодмінною умовою для державних і церковних діячів, чиновників («Освіченість – найбільша з чеснот» (з указу імператора) [219, с. 85].

Система освіти складалася з трьох ступенів:

1) Елементарна школа – школи грамоти (2-3 роки), вони відкривалися всюди з метою елементарної освіти населення (навчали читання, письма, рахунку, церковного співу).

2) Середня школа – граматичні школи (церковні та світські, державні й приватні), де навчалися діти з 10-12 до 16-17 років, у кожній школі був один учитель (пайдатес або дидаскал), навчання оплачувалося батьками. Вчителі об'єднувалися в професійні гільдії, а призначення нових учителів відбувалося за згодою гільдії. Зміст освіти формувався за спрощеним варіантом семи вільних мистецтв, що поділялися на 2 «четвериці»: граматика, риторика, діалектика, поетика й арифметика, геометрія, астрономія, музика. Основні методи навчання – змагання школярів, заучування, переказ, коментарі, імпровізації, дискусії. Найважливішим джерелом знань були книги, які учень самостійно шукав, читав. Знання учнів перевірялися в кінці тижня.

3) Вищі навчальні заклади, що мали певну спеціалізацію – риторика, право, філософія, медицина, філологія.

Значну роль у розвитку освіти відігравали гуртки – салони в будинках освічених людей. Поряд із ними функціонували окремі монастирські школи вищого типу, що формували програму за власним Статутом (Уставом). Там на основі біблійних текстів навчали граматиці й філософії.

Окремо необхідно проаналізувати діяльність найвищої за статусом візантійської школи. *«Константинопольський університет»* (грец. Πανδιδακτῆριον, «Пандідактеріон») – поширена в сучасних публікаціях назва Магнаврської вищої школи в Константинополі. Вона була заснована близько 856 р. на базі попередньої школи, відкритої ще Феодосієм II, для

навчання молодих людей медицині, філософії, риториці, музиці та праву Вардою (дядьком імператора Михайла III (842 – 867 рр.)), який очолював у той час візантійський уряд) і вченим Левом Математиком (першим ректором школи)

У Магнаврській вищій школі (назву отримала за місцем свого знаходження в Магнаврському палаці) готували чиновників, дипломатів, воєначальників; у ній викладалися граматика, риторика й філософія, а також природничі науки – арифметика, геометрія, астрономія й музика. Навчання велося не тільки грецькою, а й латинською мовами. Студенти ознайомлювалися як із класикою богословської думки, так і з творами еллінської класики – Платона й Аристотеля. Зі стін Константинопольської вищої школи вийшло багато видатних діячів візантійської культури.

Константинопольський університет здійснив великий вплив не лише на становлення освіти в Київській Русі, а й на розвиток університетської системи в Західній Європі. Вважається, що він став першим університетом в Європі, хоча ще до Феодосія аналогічні навчальні заклади («Атенеї») діяли в Римі [146, с. 55].

Під впливом антично-візантійських ідей світської освіти в Європі були розроблені гуманістичні концепції навчання й виховання. Візантійці Кирило та Мефодій створили слов'янську писемність, переклали з грецької мови на слов'янську богословські тексти для шкіл. Так візантійська система освіти помандрувала спочатку до Великоморавської держави, звідти – до Болгарії, а потім – у Київську Русь. «Школи учення книжного», засновані князем Володимиром у Київській Русі, теж успадкували методи й зміст навчання візантійської школи.

Кирило та Мефодій жили всього через 50 років після смерті творця канону осмогласся Іоанна Дамаскіна (помер у 776 р.). Наспівки осмогласся Іоанна, безперечно, були перейняті ними й посіяні на слов'янському ґрунті в неушкодженному вигляді. Кирило й Мефодій не могли передати слов'янам лише грецькі богослужбові тексти без написаних для цих текстів мелодій. Є

непрямі свідчення, які підтверджують висновок про те, що святі Кирило й Мефодій принесли слов'янам і грецькі мелодії. Адже нова християнська культура слов'ян була значною мірою імітацією громадських, політичних та релігійних структур Візантії.

Архітектура, іконографія, літургія, богослужіння, церемоніал й імперські інститути слов'ян мали свої прототипи на грецькому сході. Звичайно, можна стверджувати, що те ж саме стосувалося й музики.

У центрі Києва спорудили великий храм – Десятинну церкву, де співали два хори. Немає сумнівів, що цей величезний храм, так само як й інші подібні йому церкви Києва, повинен був мати навчених співаків-хористів, уміння яких відповідало б його величній монументальній архітектурі. Все це призвело до необхідності навчати співаків, розширювати «книжну справу», обзаводитися рукописними книгами, за якими можна було б навчитися співу [73, с. 441].

У перших київських літописах згадується турбота Володимира про освіту, відкриття шкіл. Зазначається про «доместиків двір», розташований у Києві біля Десятинної церкви. Доместиками у Візантії, а потім і в Київській державі називали майстрів співу, які поєднували обов'язки співака-соліста, диригента хору та вчителя співу. Доместики навчали співу, читання. Згаданий Нестором «доместиків двір» і був, мабуть, однією з перших співочих шкіл на Русі.

Володимир і Ярослав стали першими київськими просвітителями. Літопис повідомляв про те, що було започатковане Володимиром «учення книжне», тобто шкільна освіта, а також про книги, роздані їм «на навчання». Це церковнослов'янські книги. Із хрещенням Русі пов'язана цілеспрямована діяльність із впровадження церковнослов'янської мови як мови християнської культури. Літопис безпосередньо пов'язував християнізацію Русі й початок там книжкового вчення. Цю подію можна вважати справді епохальною для розвитку давньокиївської літературної

мови, оскільки початок шкільного навчання й знаменує, власне, і початок її розвитку [374]. Греко-візантійські знаки невменного музичного письма послужили основою середньовічної київської музичної писемності.

Прогресивну роль на той час виконували багато монастирів, надаючи велику допомогу освіті, книжній і співочій справі. У них утворювалися училища, де навчали читанню, граматиці, співу, переписували книги. Першим київським монастирем став Києво-Печерський монастир, заснований Антонієм і Феодосієм Печерським у 1055 р. Тут був написаний і перший літопис.

Феодосій Печерський як засновник цього великого монастиря мав безпосереднє відношення до розвитку церковного співу. У його повчаннях неодноразово згадувалося про характер співу «доброчинний, злагоджений...» [84, с. 28]. Церковний спів під керівництвом «найстарішого», за словами Феодосія, повинен нагадувати спів ангелів. У своєму монастирі він надав чинності «Студитському Статуту» (Уставу) богослужіння, який потім поширився на всій Русі.

Отже, в освіті Візантії та Київської Русі спостерігаємо багато спільних тенденцій. Проте освіта Візантії була складнішою, багаторівневою й розвивалася не лише для потреб Церкви, а й для вирішення світських завдань. У Київській Русі простежувалися прерогативи церковної небагаторівневої освіти, про наявність університетів тут не йшлося. Важко визначити й характер школи «доместикового двору». Але те, що музичному вихованню надавали провідного значення й у Візантії й у Києві не викликає сумнівів.

Відповідність змісту музичного виховання загальному рівню розвитку культури суспільства. Коли в цьому контексті розглядати музичне виховання у Візантії, то маємо право стверджувати, що воно задовольняло духовні й світські потреби Імперії. У школах трьох рівнів та Константинопольському університеті вивчали не просто музичну грамоту, а насамперед – теорію музики, що брала свої витоки ще від Аристотеля. І в

цьому немає нічого дивного. Візантія як стара й остання цивілізація античного світу несла в собі грандіозні духовні накопичення, колосальну спадщину, стійкі традиції, від яких вона не збиралася відмовлятися [14, с. 22].

Християнство тут проторювало собі шлях поволі. Християнські співи звучали здебільшого в соборах і церквах, і півчим достатньо було знати нотні позначки й тексти, а пізніше – невменну нотацію. Проте зі збільшенням питомої ваги християнства у візантійському суспільстві зростала кількість високоосвічених музикантів Імперії, які починають займатися композицією духовних творів, навчати хористів. Тому рівень професійної християнської музики до моменту офіційного хрещення Києва був дуже високим і відповідав загальному рівню культури Візантії.

Щодо музичного виховання в середньовічній Київській державі, то християнство тут відразу зайняло панівне місце. Це відповідало й політичному моменту: Київську Русь повинні були визнати інші держави як християнську країну. Тому князі задовольняли потреби всіх монастирів і церков, особливо в питанні підготовки півчих і переписі книг.

Дані статистики відтворюють нам таку картину: у домонгольську добу населення Київської Русі не перевищувало 12 мільйонів, при цьому в країні зафіксовано близько 140-170 тисяч томів книг, кілька сотень найменувань. Показник, який свідчить про досить високий рівень грамотності в державі на той період. Серед цих книг великий відсоток припадав на музично-співочі. Із плином часу в Київській державі збільшувалася кількість співочих книг і число людей, що володіли музичною грамотою.

Отже, зміст музичного виховання відповідав загальному рівню розвитку суспільства в обох державах. Про вищий рівень Візантії немає сенсу вести мову, оскільки вона була акумулятором культури та її носієм на протигагу молодим європейським варварським країнам.

Залежність процесу музичного виховання від економічних умов

забезпечення освіти в країні. Після правління Костянтина IV Погоната наприкінці VII ст. становище Візантії відносно стабілізувалося. На деякий час припинилися війни на два боки – з Болгарією та Персією. Шостий Константинопольський собор вирішив нагальні церковні питання, одним із яких було музичне виховання церковних хористів.

Перед Візантією тепер стояла проблема становлення відносин із варварським світом, який її оточував з усіх боків, не силами армії й флоту, а за допомогою поширення християнської релігії та гнучкої дипломатії. Освіті в цих питаннях відводилася провідна роль. Освічену еліту в суспільстві надзвичайно поважали, й візантійські імператори пов'язували з нею надії місіонерства та розповсюдження візантійського протекторату. Разом із християнськими текстами поширювалася й християнська музика східного зразка, без якої тексти на сприймалися так емоційно [225, с. 19].

Музика християнської церкви на той час була визнаною й підтримувалася державою. Вона розвивалася завдяки кадрам, спеціальним школам, можливості нотної фіксації. Це зумовило певне збереження її нотографічних пам'яток (правда, нечисленних, фрагментарних), коли про світську музику ми можемо судити лише на підставі непрямих даних письмових джерел і реконструкцій.

Зовнішньополітичне становище Київської Русі наприкінці X ст. також відносно стабілізувалося й протрималося практично до 1132 р. (смерті київського князя Мстислава Володимировича, сина Володимира Мономаха). Посівши престол, Ярослав Мудрий багато зовнішньополітичних питань вирішував завдяки власній дипломатії та укладенню династичних шлюбів.

Пожвавилася й київська торгівля на міжнародних ринках (вироби міських майстрів, хутра, сільськогосподарська продукція), були задіяні більші внутрішні ресурси для обробки земель. Усі ці процеси сприяли розвитку освіти, адже вимагали значної кількості освічених людей.

Зростає престиж освіченості в Київській державі. Прагнення до знання, освіти стає однією з важливих якостей культури Київської Русі XI – першої половини XII ст. Нестор натхненно пише про ці процеси: «Адже велика буває користь від учення книжного; книги наставляють і навчають нас ...» [256, с. 311]. Діяльність Володимира і Ярослава – перших київських просвітителів – літописець порівнює з важкою працею хлібороба: «Володимир зорав і розм'якшив ґрунт, а Ярослав засіяв його книжними знаннями» [256, с. 312].

Відтак, стабілізація зовнішнього й внутрішнього стану Візантійської імперії та Київської Русі була водночас пов'язана з розквітом освіти й християнського хорового мистецтва. Цьому сприяли протекторські амбіції Імперії та підготовлені дипломатичні кадри Візантії. У Київській Русі намітилася тенденція до поглиблення знань і загального культурного рівня серед правлячої еліти.

Орієнтованість змісту музичного виховання на певну культурну, релігійну чи національну традицію. Зважаючи на те, що християнство за своєю сутністю мало спиратися не на національні, а на загальнолюдські пріоритети, воно достатньо легко відвойовувало собі простір у безпосереднього попередника – язичництва. Християнство несло в собі нову релігійно-духовну традицію, що була доступною значному прошарку населення.

Проте не варто забувати, що, на які б загальнолюдські ідеали не спиралося християнство, воно не змогло повністю викоренити попередні культурні традиції народів, зокрема, у такій багатонаціональній імперії, якою була Візантія. Музичний супровід молитов багато в чому наслідував сирійський, іудейський і грецький досвід храмового співу. Це по-новому зазвучало в християнському каноні [14, с. 9].

Київська Русь не мала такого попереднього досвіду й такого пласту нашарування старих культур. Попередня язичницька культура значно відрізнялася від вірувань сирійців, іудеїв чи греків. Тому християнський

спів тут був би сприйнятим як чужа культура, якби не попередні напрацювання Кирила та Мефодія у Великоморавській державі, розробка нової азбуки, зрозумілої слов'янам, ствердження учнів Кирила в Болгарії й прийняття християнства в Києві опосередковано через Болгарські впливи. Розуміння текстів молитов, прозорість і чіткість музичного супроводу значно полегшили сприйняття грецької літургії та ствердження тут християнства.

Доступність музичної освіти незалежно від соціального походження та статі, рівність умов для повної реалізації здібностей. Із цього приводу варто зазначити, що християнська музична освіта як у Візантії, так і в Київській Русі була доступною для всіх станів населення (окрім безправних верств населення). Правда, враховували деякі умови: родина, що віддавала дитину на навчання, повинна бути християнською, дітей, які в майбутньому мали стати церковними хористами, відбирали за музичними здібностями.

До школи приймали дітей різного віку, з різних прошарків населення та однакових за здібностями. Дітей із бідних селянських сімей, що навчалися старанно, вели себе сумлінно, нагороджували, правильніше, не самих дітей, а їхні сім'ї. Церква віддячувала батькам натуральними продуктами харчування, тож вони були зацікавлені в тому, щоб їхні діти мали успіхи в навчанні. Діти, які порушували поведінку, отримували до 20 різок за одну провину [330, л. 189].

Відмінності у візантійській і києворуській системі заохочень і покарань достатньо відчутні. Наприклад, у Візантії не було такої системи заохочень селянських сімей, як у Київській державі, зате покарання були набагато легшими: замість 20 різок за одну провину візантійський школяр мав на колінах віддати 20 поклонів Господу.

Не було у Візантії й покарань наставників у літургійній службі. Тоді ж як у Київській Русі так звані «майстри грамоти», які не справлялися зі своєю місією, несли покарання до 40 різок. У чітко вибудованій ієрархічній

структурі нижчий за чином повинен був без розмов і сумнівів виконувати накази й інструкції вищого. «Майстри грамоти» навчали дітей кілька місяців, а потім випускали їх на службу. Якщо хтось один з учнів не справлявся зі своєю місією, то він особисто ніс покарання, а якщо більшість учнів, то таке покарання ніс викладач-чернець [264, ч. 1, с. 97].

Відмінності у візантійському та києворуському духовному співі. Питання відмінностей у візантійському та києворуському духовному співі на сьогодні цікавить багатьох науковців. Так, 2015 р. в Загальноцерковній аспірантурі Оксфордського університету відбувся цикл лекцій візантолога й музикознавця грецького походження професора Д. Кономоса. У 1995 р. він був обраний президентом Всесвітньої федерації православної молоді «Синдесмос». Також він обіймає посаду керівника секції охорони навколишнього середовища у Всесвітній Раді Церков, а у 2000-х рр. був консультантом британської королівської сім'ї з питань православ'я [171, с. 72].

На поставлене запитання про те, чи є слов'янський православний спів «рабським наслідуванням» духовного співу Візантії, Д. Кономос дав достатньо вичерпну відповідь: «Якщо у візантійській традиції піснеспіви розташовуються в певному порядку й виконуються в певному голосі, то й слов'янські музиканти зазвичай виконують так само. Філологи наводять вражаючі приклади того, як слов'янські перекладачі часом справді успішно відтворювали фонетичний стиль, а іноді навіть особливості постановки наголосів у грецьких першоджерелах, майже точно передавали цей стиль або наслідували його.

Тобто, коли слов'янські перекладачі зверталися до грецьких текстів, вони намагалися зберегти кількість слів у рядку. Якщо в грецькому тексті було шість слів у рядку, слов'янські перекладачі намагалися додати одне у свій текст. Щоправда, алфавіт був інший, і не всі букви наявні в слов'янській мові, але вони все одно намагалися якось підлаштуватися під грецькі «першоджерела» [267, с. 86].

Указуючи на пряме наслідування слов'янами греків, Д. Кономос наголошує на одній цікавій відмінності: для грецьких композиторів було

важливо надавати музичної виразності тексту наголошеними складами. Грецькі музиканти могли виділяти ці наголошені склади, наприклад, вищими нотами.

Проте київські музиканти часто вибирали нестандартний спосіб перекладання візантійських мелодій і виділяли ненаголошені склади. Це була не випадковість, а навмисний крок. Навіть у тій ситуації, коли наголоси збігалися в слов'янських і грецьких зразках, слов'янські музиканти надавали особливого значення ненаголошеним складам. Здається, що вони використовували якийсь нерегулярний порядок, проте робили це навмисно» [302, с. 98].

Подібні «відхилення» зумовлювали появу низки запитань у філологів, які займалися проблемами постановки наголосу в стародавній церковнослов'янській мові. Для музикознавців ці особливості є доказом того, що київському музичному генію були притаманні своя унікальна манера та власний підхід, що полягав у вдосконаленні чи наданні «своєї витонченості» запозиченим зразкам [додаток Ж 1].

Отже, проаналізувавши спільне та відмінне в традиціях музичного виховання Візантії і Київської Русі, можемо зробити висновки: музика та церковний хоровий спів посідали однаково гідне місце як у Візантії, так і в Київській державі, спочатку християнські общини, а потім монастирі й держава стали дбати про високу професійну підготовку хористів; незважаючи на те, що в освіті Візантії та Київської Русі простежуємо багато спільних тенденцій, освіта Візантії була складнішою, багаторівневою і планувалася не лише для потреб Церкви, а й для світських потреб; у Київській Русі помітні прерогативи церковної небагаторівневої освіти, важко визначити й характер школи «доместикового двору»; зміст музичного виховання відповідав загальному рівню розвитку суспільства в обох державах, проте Візантія була акумулятором культури та її носієм на противагу молодим європейським варварським країнам; відносна стабілізація зовнішнього й внутрішнього станів Візантійської імперії та Київської Русі пов'язана з розквітом освіти й християнського хорового мистецтва, чому сприяли протекторські амбіції Імперії й тенденції до поглиблення знань і

загального культурного рівня серед правлячої еліти в Київській Русі; києворуське музичне виховання орієнтувало на греко-християнську релігійну традицію, увібравши разом із нею сирійські та єврейські наспіви, полегшені для сприйняття за рахунок текстів рідною мовою; певні відмінності у візантійському та києворуському духовному співові простежуються від самого започаткування візантійської літургії в київських землях і вирізняються зміною наголосів у церковних хорах.

3.4. Причини поступового витіснення «грецького чинника» в музичному вихованні дітей у Київській Русі

Тема Візантії в українській музичній культурі та історії є надзвичайно важливою. Релігійно-церковна залежність Києва від Константинополя була рівнозначною політичній. Інтронізація в Києві візантійського архієпископа розглядалася у Візантії як збільшення імперії РOMEїв ще на одну провінцію (єпархію).

Одним із найважливіших питань історії вітчизняної хорової музики є питання візантійського впливу й візантійсько-київських контактів у середньовічний період. Воно пов'язане з проблемою походження професійної (церковної) музики на слов'янських землях. На це питання існують різні, часом протилежні погляди. Один з них – теорія «трансплантації» (Д. Лихачов) – пересадження візантійської культури на києворуський ґрунт, де візантійська культура була міцно засвоєна та трансформована (див. рис. 3.1.). Ця теорія має вагомі підстави, бо українська письмова традиція почалася з візантійських контактів, із Візантії були запозичені й перекладені книги для співу, засвоєні всі три види нотацій для книг різного призначення: екфонетична – для співучого читання священних текстів, кондакарна й знаменна, якими були нотовані ранні київські співочі рукописи [374, л. 56].

Другий погляд (А. Молочков) представлений твердженнями, що поняття «вплив» на сьогодні є неповністю точним і частково дискредитованим, тому є сенс замінити його поняттям «діалог», бо в історичній перспективі взаємодія культур завжди є «діалогічною». На думку дослідників, це нагадує абстрактну схему «діалогу» в умовах, коли перший із її учасників має великий запас накопиченого досвіду (Візантія), а другий (Київська Русь) – зацікавлений у його засвоєнні. Досвід попередньої культури підлягає різноманітній трансформації, потрапляє під закони нової культури, яка засвоює досвід своєї попередниці [86, с. 24].

Проте є й інший, третій погляд (І. Вознесенський), який ґрунтується на пріоритеті давньої слов'янської національної культури й пов'язаний із впливом народної пісенної культури. Становлення києворуської професійної співочої традиції в Київській Русі являє собою складний процес адаптації візантійської музичної культури на київському ґрунті, еволюції та пристосування грецьких норм до місцевих умов [36, с. 105].

Зв'язок народної та церковної музики простежується в їхніх внутрішніх музичних закономірностях. Відомий дослідник кінця XIX – початку XX ст. С. Смоленський указував на цю спільність музичної форми «церковних і світських наспівів». Збережені до наших днів у старообрядницькому середовищі «обидва ці народні мистецтва за своїм змістом дуже схожі, обидва живі, обидва по-своєму дисципліновані, обидва однаково піднесені» [250, л. 22].

В основі й народного, й церковного середньовічного київського співу – загальний наспівний принцип музичної структури. Їхні наспіви складаються з комбінування невеликих мелодійних моделей, їх тонкої варіаційної розробки. Але наспіви ці різні: в народних піснях вони мають відкритий емоційний характер, чому сприяють широкі інтервальні ходи, своєрідність ритмічних фігур. У народних пісень принципово інша форма. Пісні ґрунтуються на

куплетності, де панує періодична повторюваність; їхній ритм нерідко був пов'язаний із танцем, рухом [256, с. 19].

У культовій мелодійній мові відкидається будь-який натяк на танцювальність, моторність ритму. Тут переважає злитість мелодичного руху, створюється відчуття плавності безперервного потоку, духовного піднесення, чому сприяє поетичний текст церковнослов'янською мовою (на відміну від віршованих текстів пісень, виконуваних слов'янською мовою).

Як церковне, так і народне музичне мистецтво підпорядковувалося певному канону – своїм закономірностям побудови й музичного розвитку. Кожне з них мало свою певну систему жанрів і календар свят. Народний календар був пов'язаний із піснями землеробського циклу, язичницькими святами, церковний – із календарем християнських свят. Нова православна культура Київської Русі не знищувала, а асимілювала давню слов'янську, використовуючи її обрядові календарні пісні, плачі, билини. Наочним прикладом може слугувати календар народних свят, у якому разом переплелися християнські та язичницькі свята, утворюючи синкретичні форми святкувань на зразок Івана Купала, Святок, Масляної.

Світ духовної культури Київської Русі був світом традицій, обрядів, канонів – спочатку язичницьких, потім православних. Перехід до останніх був непростим. Драматичний і суперечливий, він визначив особливий тип києворуської духовності, яка наклала відбиток на всю українську культуру наступних епох. Язичництво було не просто релігією, а формою закріплення досвіду народної релігії впродовж тисячоліть. Тому для утвердження нової релігії з її уявленнями про людину з моральними її якостями треба було подолати не просто язичництво, а давню традиційну культуру. Проте християнські цінності й образи поступово входили і в народну культуру, витісняючи язичництво або перемішуючись із ним [133, с. 88].

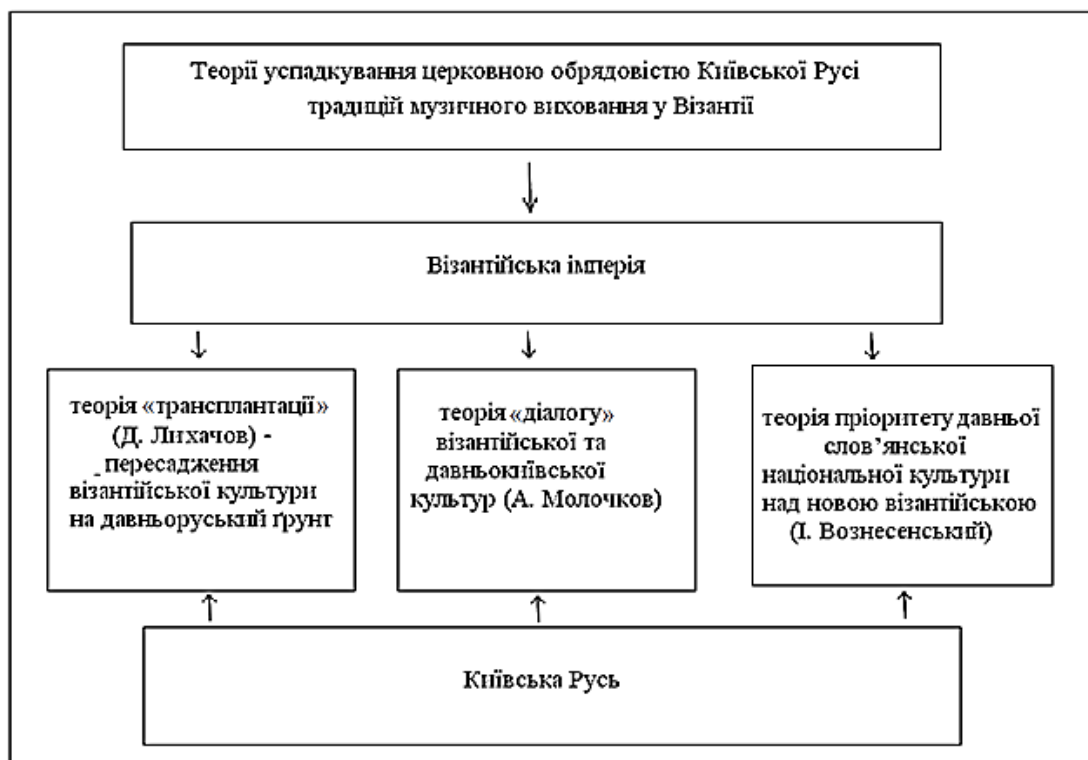


Рис. 3.1. Теорії успадкування церковною обрядовістю Київської Русі традицій музичного виховання у Візантії

В основі києворуського церковно-співочого мистецтва лежить протяжно вимовлене слово. Розпівне читання священних текстів посідає особливе місце у вітчизняній церковній службі й сьогодні як жанр, що знаходиться на межі декламації та співу. Воно є дуже важливим, ключовим джерелом всієї жанрової системи давньокиївського співочого мистецтва. Музичний зміст, структурні закономірності розпівного читання близькі до давньокиївських хорових речитативних церковних наспівів і найпростіших видів осмогласся в знаменному розспіві, і в той же час це читання близьке до давніх народних наспівів речитативного типу – билин, старин, плачів.

Наспіви билин були достатньо простими. Найчастіше трапляються однорядкові наспіви, де кожний рядок тексту відповідає одній мелодії, яка повторюється впродовж усієї билини. Бували наспіви й дворядкові: перший рядок вірша написаний на одну мелодію, другий – на іншу, дві мелодії чергуються одна з одною, а текстова основа при цьому динамічно змінюється [13, с. 98].

У слов'янських племен також була традиція виховання боянів (на

зразок грецьких аедів і рапсодів). Бояни мали досконало володіти поетичним словом і музичним мистецтвом акомпанементу. Звісно, спеціальних шкіл підготовки боянів у стародавні часи не існувало, цей досвід передавався в середині общини із покоління в покоління й не завжди був спадковим. Про школи підготовки волхвів та інших жерців язичницьких культів і їхнє музичне виховання нам практично нічого невідомо [13, с. 100].

Традиції язичницького музичного виховання та язичницького народного й культового співу переплелися в Київській Русі з візантійськими традиціями. Особливо інтенсивним процес еволюції був після того, як припинилися контакти з Візантією з початком ординської навали. З цією подією збіглося за часом і завоювання Константинополя хрестоносцями (1204 р.). Злиття візантійських елементів із київською середньовічною музикою мало послідовний характер; наслідком його було поступове зникнення суто візантійських форм співу й системи музичної освіти та поява нових розспівів. Цей процес розпочався в середині XIII ст. й завершився в XVI ст. виникненням партесного співу.

Візантійсько-київські зв'язки в галузі музичної культури та музичного виховання постійно підтримувалися, оскільки в руських церквах грецький спів співіснував зі співом слов'янським, що відображено в текстах найдавніших вітчизняних рукописів співу, що нерідко мають грецькі вставки (наприклад, в Благовіщенському кондакарі XII ст.) [178, с. 355].

Цілком очевидно, що безпосередній вплив візантійський спів міг мати лише у великих культурних центрах, там, де була архієрейська служба, – в кафедральних соборах, куди присилялися з Константинополя перші митрополити, вихідці з Візантії [додаток Ж 2].

Водночас перед Київською церквою стояло завдання християнської освіти, яка потребувала елементарних форм музичного мистецтва. Так, у духовній культурі Київської Русі виникло два яруси музичної культури – верхній і нижній. Перший ярус репрезентував вишуканий спів (кондакарний), який передбачав наявність професійно підготовлених співаків. Цей спів був

максимально наближеним до візантійського і, мабуть, міг взагалі від нього не відрізнятися. Другий, навпаки, базувався на елементарних співочих формах: тут допускалося пристосування до місцевих умов. Це був демократичний вид співу для раннього християнського часу, що мав національну своєрідність. Еволюція київського церковного співу визначається складними процесами взаємодії хорових співочих форм, які вияскравлюються на верхньому й нижньому ярусах [379].

Найпростіші форми середньовічного київського співу виникають у Київській Русі в процесі адаптації візантійських співочих норм, вони переважно речитативного характеру, у їхній основі лежать декламаційні інтонації розспівного читання. Усі розспіви середньовічного київського співу походять за інтонаційними формами від урочистого читання «lectio sollemnis», яке мало кілька різних типів. Цей пласт найменше піддався візантійському впливу й сам впливав на становлення української хорової співочої культури, і насамперед, на його найпростіші форми співу, був тісно пов'язаний із слов'янським фольклором.

Про глибокий зв'язок народного й культового музичного мистецтва свідчить подібність їхніх наспівів. Мелодії жанрів фольклору оповідального змісту, особливо таких, як билини, духовні вірші та плачі, дуже нагадують християнські речитативні культові наспіви в протяжному прочитанні священних книг, перекликаються зі знаменним розспівом [13, с. 101].

Такі невеликі зміни унаслідок нових перекладів деяких текстів й обрядів, зроблених у середині XVII ст., спричинили драматичні події, викликавши розкол в православній церкві та рух старообрядців.

Розспівний принцип музичної композиції був запозичений середньовічними київськими музикантами з Візантії. Мелодії «подобні» були простими й зрозумілими, їх міг освоїти майже кожен, вони відіграли важливу роль у процесі демократизації візантійської культури на київських землях після хрещення Русі та впровадження в її музичний побут візантійської гімнографії.

Ідея богоданості мистецтва Візантії ґрунтується на тріаді – від Бога через ангелів чи святих Божественне Одкровення передається людям – принцип, що стосується всіх видів мистецтва, зокрема й музики. За переказами, Роман Сладкопівець отримав дар відчуття й написання кондаків й інших видів церковного співу уві сні. Прокинувшись, Роман прославляв Богородицю, яка з'явилася йому уві сні й віднайшов у собі дар чути мелодії й створювати пісні [Дод. В 4]. Давня традиція співу кондаків на сьогодні загублена. Збереглися й дійшли до нашого часу рукописи – п'ять кондакарів, проте вони не піддаються дешифруванню. У найдавнішому з цих рукописів – «Типографському Статуті» (Уставі) – є вказівки, які частини кондаків повинен співати церковний соліст, які підспівувати «людіє» («человеце»), тобто народ [120, с. 77].

Поряд зі складними видами «ангелоголосного співу», запозиченого з Візантії, що знаходилися на «верхньому ярусі» музичної культури, його нижній ярус базувався на елементарних співочих формах. Якщо перший був вишуканим кількоголосним співом, максимально наближеним до візантійського, то «другий ярус» – одноголосний демократичний вид співу. Обидва види співу вирізняються складними процесами взаємодії співочих форм, представлених на «верхньому» й «нижньому» ярусах, поступовою адаптацією візантійських музичних форм до київських, еволюційним пристосуванням їх до місцевих умов і створенням їх на попередніх формах зразків власної національної слов'янської культури та співочої творчості [13, с. 98].



Рис. 3.2. Тенденції і чинники відходу музичного виховання церковних півчих від візантійських традицій.

Проте, коли йдеться про причини поступового витіснення «грецького чинника» в музичному вихованні дітей у Київській Русі, необхідно враховувати дві тенденції: перша полягала в «консервуванні» візантійських традицій упродовж усього Середньовіччя, друга – в частковій відмові від них. Обидві тенденції були пов'язані з трьома чинниками: 1) із початком періоду феодальної роздробленості Київської Русі, коли монолітність її культури було порушено й навіть політичні зв'язки між князівствами стали ускладнені; 2) із припиненням постійних культурних стосунків із Візантійською імперією після початку монгольського завоювання Русі; 3) із географічним чинником віддаленості чи наближеності до Візантії. Не варто забувати про те, що територія Київської Русі була більшою за територію сучасної України, деякі її міста (Новгород, Рязань та ін.) пізніше відійдуть до Московського князівства.

Східні території колишньої Київської Русі, що з початком монгольської навали втратили зв'язки з Візантією, «законсервували» попередні традиції, пов'язані із запозиченим у неї музичним вихованням і церковним співом (див. рис. 3.2.). Цікавим є погляд на ці процеси Д. Кономоса, візантолога й музикознавця, професора Оксфордського університету, у якому отримав

докторський ступінь із середньовічного музикознавства. Після закінчення університету професор Д. Кономос читав лекції з історії музики та візантійської гімнографії в різних університетах світу. Щодо раннього християнського співу в Київській Русі, то він вважає, що це було «рабське наслідування» візантійських музичних традицій: «Архітектура, іконографія, літургія, богослужіння, церемоніал й імперські інститути киян в XI – XII ст. мали свої прототипи на візантійсько-грецькому сході. Звичайно, можна було б стверджувати, що те ж саме стосувалося й музики. Більше того, якщо ми звернемося до слов'янських гімнографічних текстів, то відразу зауважимо, що вони являють собою майже дослівний переклад із грецької» [302, с. 79].

Професор Д. Кономос простежує це наслідування, порівнюючи візантійський і киеворуський музичні рукописи: «Якщо у візантійській традиції піснеспіви розташовуються в певному порядку й виконуються в певному голосі, то й слов'янські музиканти зазвичай відтворювали це так само. Філологи наводять вражаючі приклади того, як слов'янські перекладачі часом справді успішно реконструювали фонетичний стиль, а іноді навіть особливості постановки наголосів у грецьких першоджерелах, майже точно передавали візантійський стиль або наслідували його. Якщо ми зможемо довести, що слов'яни користувалися тією ж нотацією, що й греки, можна буде майже не ставити під сумнів, що й мелодії вони використовували ті ж.

Порівняємо цей процес копіювання з «рабським наслідуванням», тобто з механічним наслідуванням першоджерела. Звичайно, насправді не все так відбувалося, це просто вираз. Навіщо їм було це робити? Для цього була тільки одна причина: вони користувалися тією ж самою музикою.

У цьому прикладі ми бачимо два духовних твори церковнослов'янською й грецькою мовами. Слов'янський варіант приблизно на 250 років старший, ніж грецький аналог. Проте ми можемо помітити, що принцип розташування нот в обох прикладах однаковий, тобто, вочевидь, простежуються паралелі – якщо греки хочуть дізнатися про ранній період

свого церковного співу, вони повинні звернутися до слов'янських рукописів» [302, с. 81-82].

Далі Д. Кономос посилається на російського дослідника А. Преображенського: «Цікаво, що додатково вставлені слова розташовані в тих же місцях і в слов'янському нотному прикладі, і в грецькому. Ці вражаючі паралелі між грецькою й слов'янською церковною музикою були відомі музикознавцям XIX ст. У перші десятиліття XX ст. А. Преображенський знайшов, на його думку, докази візантійського положення києворуської нотації. І подальші дослідження підтвердили його відкриття» [234, с. 111].

Проте Д. Кономос наголошує й на своєрідності церковних піснеспівів Київської Русі: «У ранньому Середньовіччі християнські церковні піснеспіви вважалися надбанням громади. Кліром виконували прості мелодії, добре знайомі віруючим. Збережені рукописи свідчать про те, що в цьому і в багатьох інших питаннях стилю й техніки продовжувала розвиватися й слов'янська традиція, що була вірна своїм витокам. Наприклад, києворуська музика запозичила систему осмогласся й використовувала певні музичні формули, характерні для грецької традиції – наспіви.

Після розпаду Київської Русі на окремі князівства в музичній освіті й церковній музиці, на думку Д. Кономоса, наступають суттєві зміни: «Якщо візантійська духовна традиція до 1453 р. йшла вперед і розвивала нові форми, то слов'янська традиція ставала все консервативнішою й зберігала колишні форми» [234, с. 85].

Професор Д. Кономос до таких східних районів Київської Русі зараховує окремі князівства, з-поміж яких Смоленське, Псковське, Ростовське, Володимирське і Ярославське, тобто всі ті, які пізніше ввійшли до Московської держави. Особливе місце він відводить Новгороду: «Розташоване у верхів'ях Волги, стародавнє місто Новгород стало одним із центрів розвитку музики. Новгород не так постраждав від політичних потрясінь, як Київ, практично не потерпав і від набігів кочівників степу, був

захищений потужними укріпленнями. У місті діяло багато храмів, у центрі височів Софійський собор. Поруч із собором відкрили школу хорового співу на зразок київського «Доместикового двору».

Посилаючись на А. Преображенського, Д. Кономос аналізує новгородську систему музичного виховання: «Викладали в цій школі доместики, які мали таку ж кваліфікацію, як і їхні київські колеги – педагога, композитора й регента водночас. Із п'яти предметів, куди входило читання, грецька мова, письмо, рахунок і музика, останньому приділяли найбільшу увагу. На другому місці знаходився рахунок. Це й не дивно, бо ритми знаменного розспіву з його наголошеними й ненаголошеними складами можна було виконати, лише вмючи гарно читати. Третє місце займала грецька мова, зважаючи на те, що з учнів школи в майбутньому готували не лише хористів або солістів, а й професійних перекладачів» [302, с. 129].

Система заохочення й покарання в Новгородській школі співу була такою ж, як і в «Доместиковому дворі». Тут застосовували різки й до учнів, і до їхніх викладачів у разі невиконання останніми своїх прямих обов'язків. Проте, якщо практика «Доместикового двору» в Києві почала еволюціонувати від початку XIV ст., в Новгороді вона залишалася без змін до кінця XVI ст. Подібні школи найшвидше були й у Смоленську, Пскові, Ростові, Володимирові й Ярославлі. Проте про них ми практично не маємо свідчень.

Д. Кономос продовжує: «Незважаючи на те, що нотація, ймовірно, використовувалася й у період Київської Русі, ми не володіємо жодними письмовими доказами цього. Саме Новгород зазвичай асоціюється з розвитком музичної грамотності в часи феодальної роздробленості та раннього монгольського завоювання більшої частини Київської Русі. Деякі з найраніших, відомих нам слов'янських рукописів новгородського походження. Вони дають уявлення про великі творчі здібності й високу компетентність місцевих музикантів» [302, с. 131].

Саме в східних районах із притаманним їм консерватизмом (Московія) почне формуватися та релігійно-політична думка, що Київська Русь стала «Третім Римом», і після падіння Візантії (1453 р.) їй пророкували бути вічним оплотом православного християнства.

І в середині XX ст. відчувався потяг до відродження візантійського співу і києворуською системи музичного виховання. У своїй промові 18 квітня 1948 р. російський Патріарх Алексій сказав: «Ми повинні зробити все можливе для того, щоб позбутися мирського духу в нашому церковному співі, звернутися до стародавніх його прекрасних зразків, настільки близьких серцю віруючого православного християнина, який постійно молиться» [382].

Отже, у той час, коли в східних районах колишньої Київської Русі в незмінному вигляді з XI – XII ст. продовжували існування зразки духовної візантійської музики, в західних районах із XIII ст. система музичної освіти й виховання починала змінюватися [додаток Ж 4].

Після завоювання монголами Києва у 1240 р., останній починає занепадати. Українські землі стали об'єктом тривалої боротьби литовських, польських та угорських феодалів. Населення Подніпров'я, Чернігівщини, Поділля, Волині, Закарпаття, Буковини, Галича було поділене між Литвою, Польщею, Угорщиною та іншими сусідніми державами.

Із писемних документів нам відомо, що дуже сильним у ті часи було Галицько-Волинське князівство, особливо за князя Данила Романовича. У літописі його діяння оспівуються як лицарські подвиги на зразок правителів, возвеличених у західноєвропейських хроніках. Він був видатною особистістю й зробив усе можливе для зміцнення князівства та подальшого розвитку культури й освіти.

На той час при церквах і монастирях існували «школи грамоти», де навчали дітей із заможних сімей (дітей купців, княжих дружинників, заможних селян) письма, читання, рахунку та церковного співу. Навчання в подібних закладах дітей із бідних селянських сімей уже стало майже

неможливим. У церковно-монастирських школах учнів навчали не лише виконувати літургійні мелодії (як то було раніше), а й розуміти нотні записи (крюки й знамена на зразок західної невменної нотації).

Дітей із бідних сімей продовжують навчати ченці – «майстри грамоти». Кількість дітей у групах збільшуються до 12–14 чоловік на одного майстра, який за символічну плату навчав їх шкільним наукам, але на значно нижчому рівні, ніж раніше [149, с. 139].

Зовсім по-іншому навчали своїх дітей князі та бояри. Додому приходив монах – «майстер підвищеного типу», займався вихованням та навчанням однієї дитини впродовж кількох років. До того ж такий «майстер» ще мав право «шмагати» свого вихованця. Дітей із князівських та боярських сімей Галицько-Волинського князівства іноді відсиляли здобувати освіту за кордон, де вони в університеті вивчали сім вільних мистецтв. Музика входила до переліку як найскладніша й завершальна математична дисципліна. Володіння її законами вважалося дуже почесним. Необхідно було знати нотне письмо, вміти співати, користуючись нотами, розуміти закони гомофонії, поліфонії та гармонії, імпровізувати й самому писати музику.

Проте навчатися за кордон дітей відправляли дуже рідко. Зазвичай заможні батьки вдавалися до послуг «майстрів підвищеного типу», вимагаючи від них рекомендаційних листів, і якщо репутація «майстра» була хоч трохи заплямованою, він не міг розраховувати на роботу в багатому домі [81, с. 33].

Двома століттями пізніше, щоб не втратити свою мову, не загубитися серед литовців, поляків та угорців, протистояти розповсюдженню та насадженню католицизму, українці створюють «братства», що являли собою релігійно-національні організації, де всі питання розв'язувалися за виборно-демократичним принципом. До такої дисципліни, як музика, входили хоровий спів, знаменне та невменне нотне письмо, вміння читати ноти з

нотного аркуша. Вивчення музики в старших класах вимагало досконалого знання церковної літургії. Школи давали ґрунтовні знання. Це вже нагадувало навчання в середньовічних європейських університетах.

Наведені матеріали свідчать про високий рівень розвитку духовної культури Київської Русі, витoki якої сягають у глибину століть. Вона ввібрала в себе досвід і традиції східнослов'янських племен, а розвиток феодальних відносин, її близькість із Візантією, прийняття та ствердження християнства сприяли формуванню майбутньої української професійної музики з її досконалим хоровим співом і своєрідним комплексом музичного виховання церковних півчих [81, с. 30].

Загалом цивілізаційний поступ Київської Русі мало відрізнявся від розвитку ранньофеодальної Західної Європи. Їх зближували домінантні технології матеріального виробництва, міський характер культури, спільність ціннісних орієнтацій. Незважаючи на це, православний характер київського християнства і його тісні економічні, політичні, культурні зв'язки з Візантією визначили специфічні особливості цивілізації Київської Русі та її подальшого її культурного розвитку.

Отже, на сьогоднішній день ми маємо три основні теорії щодо візантійського спадку в києворуській музичній культурі. Це теорія «трансплантації», теорія «діалогу культур», відповідно до якої перший із її учасників має великий запас накопиченого досвіду (Візантія), а другий (Київська Русь) – зацікавлений у його засвоєнні, а також теорія пріоритету давньої слов'янської національної культури над візантійським спадком, що доводить сильний вплив народної пісенності слов'ян на формування ранньої християнської музики в середньовічній Київській державі.

Причини поступового витіснення «грецького чинника» в музичному вихованні дітей у Київській Русі пов'язані, по-перше, з його домінуванням лише у великих культурних осередках Київської Русі на зразок Києва чи Новгороду; у поселеннях і невеликих містах у церковному співі переважали

народні наспіви. По-друге, припинення постійних культурних контактів із Візантійською імперією призвело до виникнення двох тенденцій, одна з яких полягала в «консервуванні» візантійських традицій упродовж усього Середньовіччя, друга – в частковій відмові від них. Перша тенденція розповсюдилася на східні райони колишньої Київської Русі, що знаходилися в залежності від монголів, друга – на західні, що відійшли до Литви, Польщі та Угорщини.

Проте залишки східного «візантійського» чинника в українській культурі визначили її цивілізаційний поступ на багато століть уперед, а традиції духовної хорової музики й музичного виховання й сьогодні впливають на пріоритетні орієнтири України у світовому освітньому просторі.

3.5. Давньокиївські традиції музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні

На тлі пониження інтересу до духовної культури суспільства, в період загострення суспільних, економічних і політичних проблем в Україні, постає питання про духовне виховання підростаючого покоління, яке б у сучасних умовах мало стійку моральну свідомість, дотримувалося моральних норм, принципів, ідеалів і понять.

Розбудова української державності, проведення реформ, формування громадянського суспільства неможливі без розвитку української духовності. Упродовж років незалежності нашої держави пріоритетним напрямом державного управління був розвиток економіки, тому розв'язання проблем у духовній сфері відбувалося за залишковим принципом. Відсутність чіткої програми духовного відродження українського народу гальмувала втілення будь-яких реформ у всіх сферах суспільного життя.

Ситуація, що склалася на сьогодні в нашій країні, є деякою мірою трагічною з погляду соціокультурних, економічних і політичних умов

існування. Та основною кризою сучасної людини лишається криза духовна, коли людина відчуває безглуздість свого життя, що лише ускладнюється тим, що в ньому важко знайти позитивний зміст через складну ситуацію в нашому суспільстві, руйнування старих і дискредитацію нових цінностей, напружену політичну ситуацію. Долаючи цю кризу, слід звернутися саме до духовного виховання особистості, визнати першість духовного виховання над інтелектуальним.

Показовою в цьому плані є система виховання, що склалася в Київській Русі в X–XII ст. У тогочасних монастирських школах духовне виховання займало перше місце й було обов'язковим і пріоритетним. Звернення до надбань педагогічно-духовного виховання того часу є актуальним і необхідним для розвитку сучасної педагогіки. Ця думка простежується в ідеях родинного виховання Іоанна Златоуста, коли від самого народження дитина вже активно реагує на спів матері чи годувальниці. Саме музика, на думку Вчителя, облагороджує, формує характер і моральні устої підростаючого покоління [170, с. 86].

Починати духовне виховання слід ще з раннього віку, в період формування особистості з її майбутніми духовними, моральними, релігійними цінностями, у процесі пізнання дитиною соціуму.

«У період раннього й дошкільного дитинства душа надзвичайно ніжна, чутлива, тендітна, слабка. Іноді на перший погляд незначні події залишають у дитячій душі глибокий слід на все життя. І лише через значний проміжок часу, коли із зернини, що потрапила в душу дитини в ранньому віці, дозріли плоди, ми, дорослі, починаємо пригадувати, де знаходяться витoki того негативного зілля, з яким ми зіткнулися в поведінці підлітка, юнака чи навіть дорослої людини» [170, с. 87].

Християнська педагогіка пояснює ці труднощі неповним розумінням дорослими складу людини, а отже, і дитини. Святі отці Православної церкви на основі Священного Писання відзначають, що людина є трискладовою істотою, вона складається з духа, душі та тіла. Відповідно й усе життя

людини (і дитини) проходить за трьома напрямками: духовним, душевним і плотським (тілесним) [25, с. 511].

Перший напрям людського життя – тілесний (плотський). Це функціонування нашого тіла, внутрішніх і зовнішніх органів, які забезпечують біологічне життя, фізичний розвиток і здоров'я людини (дитини). Другий напрям – це душевне життя – психічні процеси (мислення, мовлення, увага, уява, здібності, почуття, темперамент, характер, воля), знання, вміння, розум, наука. Третій напрям людського життя – духовне життя. Бог удихнув Свій дух у людину, завершуючи її творіння. Це страх Божий, совість і поривання до Бога, це гідність людини [86, с. 9].

У своїй роботі з дітьми дошкільного віку наставники мають урахувати саме третій бік життя. Пріоритет духовного виховання над інтелектуальним простежуємо в педагогічній думці Київської Русі.

Що ж таке духовність із погляду православної педагогіки? Зазначимо, що у світській літературі немає однозначного тлумачення поняття «духовність». Філософи, психологи, педагоги трактують цей феномен по-різному. Звернемося до визначення мети виховання й трактування духовності християнською педагогікою, що бере свій початок саме з періоду хрещення Київської Русі князем Володимиром Великим і є незмінною з тих часів. За визначенням протопресвітера В. Зеньковського, кінцевою метою виховання дітей є «розкриття образу Божого, становлення внутрішньої людини» [87, с. 40].

Означена мета конкретизується у двох завданнях: підготувати дитину до вічного життя в Бозі та з Богом, щоб земні дні не були витрачені даремно й щоб смерть не була духовною катастрофою, тобто розвиток внутрішнього життя дитини; виховати вільну особистість, яка вміє абстрагуватися від дрібниць життя, від усього несуттєвого, «важливо не згасити Духа».

На відміну від світської, християнська педагогіка провідною метою виховання й освіти визнає не розвиток фізичної чи психічної сторін життя дитини, а духовної. «Не моральний, – наголошує В. Зеньковський, – а

релігійно-духовний процес зростання утворюють істинну й кінцеву мету виховного впливу на дітей» [87, с. 151].

Про духовний розвиток дитини в дошкільні роки також зазначено в державних документах. У Концепції та методичних засадах програми «Дитина в дошкільні роки» наголошено, що цілісне виховання духовності має відбуватися як різнобічний і збалансований розвиток особистості дитини. А духовно-моральне виховання є стрижнем освітньої роботи з дітьми. Згідно з «Базовим компонентом дошкільної освіти в Україні», формування ціннісних орієнтацій посідає провідне місце, розглядається як засвоєння дитиною загальнолюдських цінностей у процесі розвитку та виховання [151, с. 14].

Здійснення духовного виховання дошкільнят на засадах християнської педагогіки, враховуючи те, що освіта в Україні в дошкільних навчальних закладах є світською, на думку А. Богуш, має декілька шляхів: створення родинного осередку духовності, вивчення Біблії в недільних школах, що працюють при церквах і християнських організаціях, у гуртах дошкільних навчальних закладів, залучення вихованців ДНЗ до державних релігійних свят [151, с. 15].

Музичні твори християнського змісту можуть бути використані під час проведення державних релігійних свят у дитячому садку, а також на заняттях з музики [164, с. 93].

У процесі виконання вправ для розвитку слуху й голосу музичні керівники можуть застосувати зразки знаменного розспіву, що виник у часи Київської Русі, мелодика яких є суто діатонічною, спирається на рівномірний поступальний рух у межах терції чи кварта. Зразки київського розспіву є навіть дещо простішими за мелодичним і ритмічним складом, де, крім іншого, спостерігається повторення окремих фраз тексту, що є доцільно для запам'ятовування їх дітьми дошкільного віку. Можна також використати найпростіші наспіви, наприклад «Богородице Діво», глас четвертий

київського розспіву, «Царю Небесний», глас шостий київського розспіву, «Гідно є», глас восьмий київського розспіву.

Що ж стосується глибшого вивчення дітьми духовних піснеспівів, то, як було зазначено вище, це можливо здійснювати в сучасних умовах розвитку дошкільної освіти при гуртках, куди можуть бути залучені не лише діти, а і їхні батьки, що дає змогу реалізувати системний підхід до духовно-морального виховання дошкільників, та в недільних школах, де дітей, окрім головного предмета – Закону Божого, залучають до церковного співу.

Вивчення знаменного розспіву з дітьми дошкільного віку є доцільним, оскільки цей спів одноголосний, він легко сприймається на слух. Для дітей дошкільного віку є доступним виконання гласів – хорових монодій, близьких до речитативу. Розспівний принцип музичної композиції запозичений середньовічними київськими музикантами з Візантії. Мелодії «подобні» – прості й зрозумілі, освоєння їх практично було доступне кожному, вони відіграли важливу роль у процесі демократизації візантійської культури на київських землях після хрещення Русі та впровадження в її музичний побут візантійської гімнографії [174, с. 76].

Слід зазначити, що в основі киеворуського церковно-співочого мистецтва лежить розспівно вимовлене слово. Розспівне читання священних текстів посідає особливе місце у вітчизняній церковній службі й сьогодні як жанр, що знаходиться на межі декламації та співу. Воно є дуже важливим, ключовим джерелом усієї жанрової системи давньокиївського співочого мистецтва. Музичний зміст, структурні закономірності розспівного читання близькі до киеворуських хорових речитативних церковних наспівів і найпростіших видів осмогласся в знаменному розспіві, і водночас це читання близьке до давніх народних наспівів речитативного типу – билин, старин, плачів.

Варто наголосити також на користі виконання церковних піснеспівів для дітей із погляду логопедії. Адже завдяки розспівному, дещо

речитативному характеру виконання церковних музичних творів відбувається активний розвиток артикуляції. В основі таких творів лежить слово, тобто не музика, а правильне вимовляння є домінантним. Завдяки цьому діти привчаються декламувати інтонаційно чітко зі знанням змісту твору, а це, зі свого боку, має вплив на розвиток мислення в дошкільників.

Характеризуючи виховання півчих Київської Русі, сучасним учителям і викладачам доцільно перейняти педагогічний досвід того часу. Діти тримали у своїй пам'яті дуже великий об'єм музичного матеріалу, бо нотація була недосконалою, а навчання грамоті проходило паралельно з музичним вихованням, і школярі мали вивчати всі тексти літургій. Згадується [167, с. 99]. Отже, на сучасному етапі музичні керівники можуть застосовувати випереджальний принцип в освітньому процесі, коли навчання йде попереду розвитку дитини, надається все більше інформації, таке оволодіння музичним мистецтвом є доступним для дітей.

Ще одним чинником, що свідчить про високу майстерність педагогів-музикантів давніх часів, є «усна традиція» – передача інформації по пам'яті через відсутність у ті часи належної кількості богослужбово-співочих протомузичних текстів, обмежену кількість фахівців, які б уміли їх читати. Співаки мелодію запам'ятовували з голосу. Отже, виконання було варіативним, а це, зі свого боку, потребувало музичних здібностей і гарного слуху. Такий спосіб засвоєння матеріалу доцільно перейняти й сучасним музичним керівникам [169, с. 100].

Згодом значення деяких старих знаків забувалося й неможливо було їх відтворити. На жаль, так і залишилися нерозшифрованими рукописи з вишуканим стилем письма, що нагадує арабську в'язь. Головним принципом навчання та виконання богослужбових піснеспівів були досконалі знання вчителя, розуміння того, як треба вчити учня, який у майбутньому міг не лише забезпечити процес виконання, а й стати музичним наставником для наступних поколінь. І хоча в наш час наявна незліченна кількість подібних текстів, діти дошкільного віку згідно з програмою лише ознайомлюються з

традиційною нотацією, до того ж тільки у старшій групі, не говорячи про те, що вокально не орієнтуються в ній. Через це передача музичної інформації також відбувається в усній формі. Тому досвід педагогів часів Київської Русі є актуальним і важливим для сучасного музичного керівника.

Сьогодні, коли збільшується кількість дітей з особливими потребами, які потребують корекційних методів навчання й виховання, духовна музика й церковний спів можуть бути використані під час музикотерапії, що активно застосовується педагогами в закладах освіти для лікувальних і корекційних цілей [164, с. 95].

Духовна музика – одна з форм пізнання світу й самого себе, засіб естетичного й морального виховання. На думку візантійського богослова Євфімія Зигатена, спів має величезний вплив на становлення характеру людини, на його зміни та впорядкування [270, с. 145]. Кращою від будь-якого мирського співу за мотивами та впливом на людей, вищою й достойнішою є церковна музика. Вона сприяє душевному заспокоєнню в щирій молитві. Заняття з дітьми, які потребують особливого навчання, музикотерапією спрямовані на моделювання емоційного стану, очищення (катарсис) і (як наслідок) вихід за допомогою церковної музики з психотравмуючої ситуації [267, с. 87].

Для коригування необхідно спочатку прослуховувати з дітьми церковну музику, яка найбільше підходить настрою дитини. Це може бути живе виконання педагогом музики або запис через спеціальну акустичну систему. Діти під час прослуховування музики можуть сидіти чи лежати, малювати або розглядати образотворчий матеріал, займатися дрібною моторною ручною діяльністю. У церковних піснеспівах в основі звучання лежить смислова ритміка тексту, дихання й подовження голосних звуків, що є сприятливим для слуху та заспокоює нервову систему [168, с. 101].

Подальший етап після прослуховування – активне включення дітей до музикотерапевтичного процесу засобом співу, вокалотерапії. Так

відбувається стимуляція роботи внутрішніх органів за рахунок активних рухів грудної клітки, діафрагми та м'язів преса, а також вібрацій, які виникають унаслідок фонації. Виконання творів знаменного розспіву дітьми з особливими потребами деякою мірою простіше, ніж інших пісень, бо діапазон творів знаменного розспіву невеликий (кварта чи квінта), а музика ритмічно не перевантажена. Церковні піснеспіви життєстверджуючого характеру формують у дітей цієї соціальної групи таке ставлення до навколишнього світу, яке б сприяло гармонізації їхнього внутрішнього світу, стійкості при невдачах, захищало від негативних думок, допомагало радіти життю.

Церква й за часів Київської Русі завжди допомагала хворим дітям. Люди прагнули до духовного розвитку, до життя за законами Божими, до милосердя й добродушства. Турбота про таких дітей була традиційною для простого люду, зазначалася в офіційних діях церкви та державної влади. У Статуті (Уставі) про Православну церкву, затверджену князем Володимиром, до обов'язків церкви входило опікування юродивими. В XI ст. Києво-Печерська лавра, як і всі монастирі та церкви Київської Русі, була пристанищем для калік та людей із вадами розвитку.

У «Повчанні дітям» Володимир Мономах закликає не забувати убогих, захищати їх. Із цього ми робимо висновок, що ще з тих часів правителі і Церква дбали про знедолених, а музика, яка звучала в церквах, мала неабиякий вплив на людей будь-якої соціальної групи. В умовах сьогодення ми маємо змогу використовувати цей досвід. У наш час навіть розроблені авторські програми на цю тематику. Прикладом може слугувати «Музикотерапія на основі духовної музики та церковного співу» Т. Леонової.

Долучаючи дітей з особливими потребами до процесу навчання церковного співу, знаменного й київського розспіву, до співу в хорі (дитячому чи змішаному), педагогами здійснюється процес інклюзії, тобто реальне залучення дітей з особливими потребами в активне суспільне життя.

Завдяки виконанню духовної музики в хорі, соціалізація цих дітей проходить ефективніше й без психологічних травм.

Концепція інклюзії відображає одну з головних демократичних ідей – усі діти є цінними й активними членами суспільства. Інклюзивне навчання церковній музиці є корисним як для дітей з особливими потребами, так і для дітей із нормальним рівнем розвитку, членів суспільства загалом. Одним із внутрішніх чинників соціальної дійсності є релігія, церква. Саме вона призначена змінювати та трансформувати соціальну дійсність паралельно з індивідуальною дійсністю людини. І однією з категорій, яку формує християнська релігія, є рівність усіх, що збігається з тими принципами, до яких прагне інклюзія. Цитуючи єпископа Венедикта, ми підсумовуємо все вищезазначене: «Так вже склалося фізіологічно, що наші очі звернені так, щоб бачити інших людей і те, що перед нами. Побачити себе нам складніше, а без дзеркала повністю неможливо. Подібні цьому й наші «духовні очі» – ми ними дуже добре бачимо інших, як вони живуть, де помиляються, чим ображають нас, але значно менше бачимо себе – часто замість подивитися на себе в істині, ми здебільшого ідеалізуємо себе» [307, с. 35].

Ми дуже вимогливі до ближніх, засуджуємо їх, немов прокурори, але водночас дуже поблажливі до себе, виправдовуємо себе, як адвокати. Але перед Богом усі ми однакові та рівні, незалежно від становища, в якому ми знаходимося. І хто правий, а хто помиляється, Бог бачить незалежно від того, як бачимо це ми.

Важливо, щоб кожен із нас був свідомим, бо всі ми подібні у своїй боротьбі з недоліками, вадами, проблемами й труднощами. Так, як хтось переживає падіння, і я переживаю, так, як я шукаю розуміння в очах інших, так само шукають ті, хто мене оточує. «Намагаймося ставитися до інших так, як хочемо, щоб вони ставилися до нас, і в такому смиренні Бог нам, як у дзеркалі, покаже те, чого ми не можемо побачити самі» [306, с. 45].

Духовно-моральне виховання музикою знаменного розспіву продовжується й із молоддю. Окремо ми виділимо й проаналізуємо процес

духовного й культурно-музичного виховання, основу якого становлять давньокиївські традиції, на прикладі народного камерного вокального ансамблю «Тисяча років музики» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Ансамбль був створений у 1988 р., репертуар колективу охоплює музичні твори різних епох, проте головне місце у виконанні цього колективу посідають музичні твори релігійного-церковного характеру, зокрема твори Божественних Літургій, що були створені за часів Київської Русі – знаменні та київські розспіви.

Ансамбль «Тисяча років музики» – явище унікальне, бо, практично не маючи у своєму складі професійних співаків, цей колектив упродовж усього свого існування є активним учасником і лауреатом конкурсів, конференцій, не лише аматорських, а й професійних колективів. Ансамбль веде активну концертну й суспільну діяльність. Слід зазначити, що рівень виконавства учасників колективу достатньо високий, підтвердженням цього є присвоєне ансамблю звання «народний колектив».

Процес навчання співу в ансамблі має свої особливості: щоб навчити знаменному розспіву учасника з нульовою музичною підготовкою ставлять співати поруч із досвідченішими співаками; краще, коли останній виконує твір «на вухо»; від учасника без музичної підготовки вимагатиметься максимум уваги й концентрації при повторенні своєї партії за досвідченішим співаком або за керівником колективу. Людині без музичної підготовки потрібно шліфувати точність влучення у «свою ноту», напрямок звуку, дихання та гучність. Це допомагає розібратися в основних інтонаційних ходах партії, зрозуміти її логіку. А надалі дасть змогу виконувати музичний твір впевненіше й усвідомлено.

Особливої уваги при виконанні знаменного розспіву потребує вимова, чітка дикція, бо мелодика неважка й нічим не ускладнена. Основним є насамперед слово й зміст твору. Цей аспект керівник гуртка вважає найголовнішим при розучуванні творів знаменного розспіву. Для виконавців-співаків ансамблю, як і для півчих часів Київської Русі, велике значення має

знання змісту текстів, що співаються. Свідомо активна дикція під час розспівування застосовується для створення правильного духовно-музичного «тону» твору.

Як працювати над звуковисотністю знаменного розспіву? На початковому етапі роботи розучування музичного твору керівник грає партію на музичному інструменті, одночасно проспівуючи її вголос, потім розучує текст певної фрази з виконавцями під супровід музичного інструмента. Це сприяє засвоєнню мелодії учасниками на пасивному рівні. Потім керівник переходить до етапу виправлення звуковисотності під супровід інструменту, або під спів самого керівника, індивідуально з кожним і всією вокальною партією. Кінцевою метою є засвоєння музичного твору всіма партіями (сопрано, друге сопрано й альти) та зведення всього музичного твору воєдино.

Говорячи про процес навчання співу, слід зазначити, що учасниками ансамблю «Тисяча років музики» є люди різного віку (від 10–12 до 60 років), а також представники різних соціальних груп (школярі, студенти, педагоги, пенсіонери), різного рівня музичної підготовки й загального культурного розвитку, що деякою мірою ускладнює педагогічну задачу, бо методи, які застосовуються з дітьми, не підходять дорослим і навпаки. Тому робота з таким колективом потребує диференційованого підходу, вимагає індивідуальних методів навчання. Репетиції проходять як колективно з усіма виконавцями, з підгрупами (наприклад, із виконавцями певної партії), так і індивідуально з кожним учасником колективу. Та кінцевою метою кожного заняття є злагоджений і чистий спів усього колективу ансамблю.

Окремо слід зазначити, що учасники ансамблю «Тисяча років музики» навчаються співати музичні твори знаменного розспіву в притаманному їм характері. Спів повинен бути заспокійливим, строгим, величним і світлим.

У зв'язку з відсутністю в більшості учасників колективу елементарної музичної освіти репетиції ансамблю проходять в усно-репродуктивній формі,

що було властиво й для музичного виховання півчих часів Київської Русі. Учасники на слух запам'ятовують текст, мелодію й ритм музичного твору. Музичні твори знаменного чи київського розспіву найкраще підходять для запам'ятовування людям без музичної освіти, оскільки діапазон їх коливається в межах кварта, а ритм є простим для засвоєння, мелодія – повторюваною або майже ідентичною з попередніми наспівами. Це значно полегшує процес вивчення.

На початковому етапі учасники колективу засвоюють ті музичні твори церковного репертуару часів Київської Русі, які виконуються в унісон, одноголосно (Літургія Знаменного розспіву, перша частина, друга частина й Антифон перший), потім – твори, де є два голоси (антифон «Блажени» знаменного розспіву, антифон «Єдинородний сине»), потім виконуються твори, що розділені на три голоси («Достойно єсть», знаменний розспів, обробка І. Гончарова). Цікавими й неважкими для виконання на початковому етапі є твори київського та знаменного розспіву, розраховані на чотири голоси, бо тут всі партії звучать в унісон через октаву («Тропар» Феодора Студита грецького розспіву) [Дод. Д 2], вивчаються і складніші чотириголосні твори знаменного розспіву («Тропар» Григорія Неокесарійського, київський розспів, «Достойно єсть», знаменний розспів, обробка І. Гончарова) [Дод. Д 3].

Як один із методів підвищення рівня музичної та хорової культури, а також розвитку художньо-естетичного смаку керівник ансамблю активно використовує прослуховування, зокрема й тих творів, що вивчаються, у кращих інтерпретаціях відомих колективів. Окрім того, організовується відвідування хорових концертів колективів, які виконують церковну музику. Участь у фестивалях духовної музики, де члени ансамблю мають змогу вільно спілкуватися з іншими українськими академічними колективами, сприяє підвищенню рівня професійної майстерності виконавців ансамблю «Тисяча років музики».

Отже, ураховуючи всі позитивні чинники впливу середньовічної

візантійської та києворуської музики, ми довели ефективність її вивчення дітьми з особливими потребами. Завдяки доступному церковному співу здійснюється випереджальний розвиток цієї соціальної групи. У дітей дошкільного віку без вад, виховання засобами церковної духовної музики сприяє формуванню моральності й духовності, осмисленій мовній артикуляції, розвитку музичного слуху. Діяльність академічного ансамблю «Тисяча років музики» підтверджує факт доступності виконання церковних музичних творів, зокрема знаменного розспіву для всіх людей незалежно від віку, статі й рівня професійної музичної підготовки. Власне, у всебічному розвитку молоді, вихованні її морально-естетичних якостей це один із демократичних засобів, що сприяє формуванню духовності людини. А неперевершена виховна сила церковного знаменного співу допомагає відродженню його в педагогічній практиці.

Висновки до третього розділу

Візантійська освітня спадщина в церковній обрядовості Київської Русі займала чільне місце, здобутки києворуської церковної освіти не втратили актуальності й сьогодні. Ми прослідкували візантійський вплив на спадщину провідних церковних діячів Київської середньовічної держави в XI – XII ст. у кількох позиціях: 1) невід’ємність музики від слів вранішньої та вечірньої молитов; 2) розуміння співу як ангельських звуків, бажання викоренити з нього все світське, все «непіднесене» й «низьке»; 3) впровадження в співочу практику таких книг із візантійського богослужіння, як «Студійський Статут» (Устав) і «Псалтир» із їхніми піснеспівами не лише для спільного чернецького богослужіння, а й для повсякденної роботи; 4) вивчення церковного співу як обов’язкової науки на всіх ступенях навчання в школах; 5) започаткування спеціалізованої школи в Києві для професійної підготовки церковних півчих (солістів і хористів), де викладали «доместики» на зразок візантійських «дидаascalів»; 6) утвердження професійної «високої» манери співу з урахуванням візантійської естетики.

Ми виділили три етапи впровадження візантійських традицій музичного виховання в церковну обрядовість та освіту Київської Русі: *перший етап* (988–1050 рр.) – засвоєння візантійських традицій музичного виховання в перших чернецьких обителях Київської Русі; *другий етап* (1051 – середина XII ст.) – прихід до духовної влади митрополитів-русинів, активна діяльність Доместикового двору з підготовки церковних півчих, підготовка власних професійних музикантів і педагогів музики; *третій етап* (власне, київський, розпочався із середини XII ст.) характеризується взаємодією візантійських і київських традицій музичного виховання та поступовим витісненням візантійського чинника на києворуських теренах та виокремили критерії для їхнього визначення (історико-географічний, мотиваційно-ціннісний, когнітивний та рефлексивний).

Система християнського музичного виховання в перших навчальних закладах Київської Русі також перейняла візантійську християнську релігійну освіту. У XI – XII ст. простежувалося ступеневе навчання й виховання: навчання в «майстрів грамоти», «школи навчання книжного», завершальний ступінь проходив під керівництвом наставника. Музичну підготовку здійснювали доместики, які водночас були композиторами, вчителями й регентами. Чимале значення для формування й розвитку музичної культури та системи музичного виховання Київської держави мала перекладна література з грецької мови й розуміння грецької нотації.

Ми з'ясували, що причини поступового витіснення «грецького чинника» з музичного виховання дітей у Київській Русі були пов'язані: 1) із його домінуванням лише у великих культурних осередках Київської Русі на зразок Києва чи Новгороду; 2) із припиненням постійних культурних контактів із Візантійською імперією, що призвело до виникнення нових тенденцій – «консервування» візантійських традицій упродовж усього Середньовіччя або часткової відмови від них. Ми виявили, що «візантійський» чинник в українській культурі визначив її цивілізаційний поступ на багато століть уперед, а традиції духовної хорової музики й музичного виховання й сьогодні впливають на пріоритетні орієнтири України у світовому освітньому просторі.

Було з'ясовано спільне та відмінне у візантійській і київській християнських традиціях музичного виховання. До спільних рис належать: місце й значення співу в житті обох держав, висока професійна підготовка хористів, відповідність змісту музичного виховання загальному рівню розвитку суспільства у Візантії та Київській Русі, піклування держави про музичну підготовку півчих. Проте, незважаючи на наявність багатьох спільних рис, простежуються й відмінності, а саме: відмінності в державному устрої обох країн (у Київській Русі влада князя не була такою визначеною, як влада цезаря у Візантії); освіта Візантії була складнішою, багаторівневою й планувалася не лише для потреб Церкви, а й для світських потреб; у

Київській Русі простежуються прерогативи церковної небагаторівневої освіти; зміст музичного виховання в Київській Русі базувався на греко-християнській релігійній традиції, увібравши разом із нею сирійські та єврейські наспіви, полегшені для сприйняття за рахунок текстів рідною мовою; певні відмінності у візантійському та києворуському духовному співові простежуються від самого започаткування візантійської літургії в київських землях, що полягало в зміні наголосів у церковних хорах.

Життєвість давньокиївських традицій музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні підтверджується ефективністю її вивчення, особливо дітьми з особливими потребами. Завдяки доступному церковному співу здійснюється випереджальний розвиток цієї соціальної групи. У дітей дошкільного віку під час виховання засобами церковної духовної музики формується моральність і духовність, осмислена мовна артикуляція, значно швидше розвивається музичний слух. Отже, у всебічному розвитку дітей і молоді, її морально-естетичних якостей це один із демократичних засобів, що сприяє формуванню духовності людини, а неперевершена виховна сила церковного знаменного співу допомагає його відродженню в педагогічній практиці навчальних закладів різних рівнів освіти.

ВИСНОВКИ

У дисертації розв'язано наукову проблему виявлення й обґрунтування складників візантійської культурної спадщини в музичному вихованні та церковній обрядовості Київської Русі, доведено дієвість києворуських традицій музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні, що дає підстави зробити такі висновки:

1. Аналіз наукової літератури уможливив визначення *наукових підходів* (історико-порівняльний, історико-типологічний, антропософічний, персоніфікований, культурно-антропологічний, герменевтичний, культурологічний, андрогогічний, генералізуючий, джерело-орієнтований) та *основних площин* (а) зарубіжна європейська історіографія; б) вітчизняна історико-педагогічна думка; в) російська церковно-педагогічна та історико-музикознавча наука) дослідження візантійської й давньокиївської традицій музичного виховання. Це дає змогу зробити висновок, що вказана проблема актуалізована й потребує подальшого наукового вивчення в усіх її напрямках. У дослідженні здійснено термінологічний аналіз, у ході якого було *модифіковано теоретичні поняття* тієї епохи (доместики, апологетика, григоріанський спів, дидаскалі, погласиця, скрипторій, «стовп», фітники) та узгоджено із сучасною теорією й практикою музичного виховання.

2. Передумови становлення традицій християнського музичного виховання розкрито завдяки аналізу соціально-економічних, культурно-політичних та етнокультурних змін у житті пізньоантичної спільноти після прийняття християнства в якості державної релігії. Кожна з передумов була визначена через дослідження тенденцій у всіх сферах життя: *соціально-економічні передумови* (тенденція до залучення в сферу дії раннього Християнства середніх і заможних верств населення); культурно-політичні (переосмислення розуміння «освіченої людини», вихованої на засадах Біблії та церковної християнської музики; ствердження монастирів як осередків культури й музичного виховання); етнокультурні (прослідковуються зворотні тенденції – орієнтація на напрацювання

музикантів єгипетських храмів, використання храмової культури Сирії та Вірменії, включення пізньоримської храмової музичної культури); зустрічні тенденції – збереження форми псалмодіювання та зміна його змісту, створення системи нових «теоретико-мнемонічних» методичних порад у розробці нової теорії музики з частковою зміною змісту й призначення).

3. Теоретико-практичні засади музичного виховання у Візантії IV – IX ст. забезпечували підготовку церковних хористів і загальний рівень музичних знань освічених людей, що підтверджується *ідеями навчання та виховання* «духовної людини» (ідея виховання людини духовною музикою, родинне музичне виховання, виховання на великій кількості різноманітних духовних піснеспівів, ідея «виняткової місії людини» завдяки церковному співу, виховання в «любові» й ідея винятковості впливу співу а capella; ідея «дуалістичного» й «моновиховання»); *загальними принципами*, що були характерними не лише для музичного виховання, а й для всієї системи освіти (багаторівневність у музичному навчанні й вихованні, вимогливість, системність, поступовість та послідовність, орієнтація на художнє виховання школярів, полімовність, дискусійність у навчанні, орієнтація на грецьку освіту, поліфілософія, імпровізація, орієнтація на гуманітарні науки, доступність освіти для всіх верств населення), *музично-теоретичними принципами* (грунтовність, свідоме засвоєння знань, доступність) та *дидактичними принципами* (єдність музичного навчання, виховання й розвитку, оптимізація процесу музичного виховання, професійність, зв'язок музики й суспільного життя, наочність, активність, свідомість, міцність, систематичність, захопленість); *методами* (діалог і полілог, змагання школярів, заучування, перекази, коментарі, імпровізації, дискусії), *прийомами* (мнемонічні, алегоричне та екзегетичне тлумачення текстів Біблії) та *формами організації начально-виховного процесу* (лекції, коментарі, комбіновані заняття, репетиції, диспути, індивідуальні завдання, самостійна робота, екфрази, сходи, переклади з іноземних мов і порівняння цих перекладів).

4. З'ясування місця традицій візантійського музичного виховання в церковній обрядовості Київської Русі показало, що культурно-наукове надбання Візантії є дуже важливим, бо допомогло краще зрозуміти витoki вітчизняної освіти. У процесі дослідження було доведено, що візантійські традиції музичного виховання у творчій спадщині провідних церковних діячів Київської середньовічної держави прослідковуються в кількох напрямках: 1) у невід'ємності музики від слів щоденних ранішньої та вечірньої молитов; 2) у розумінні співу як ангельських звуків (Кирило Туровський); 3) у впровадженні в співоchu практику таких книг із візантійського богослужіння, як «Студійський Статут» (Устав) і «Псалтир» (Феодосій Печерський) з їхніми піснеспівами; 4) у вивченні церковного співу як обов'язкової науки на всіх ступенях навчання в школах; 5) у започаткуванні спеціалізованої школи («Доместиків двір» у часи Іларіона Київського) у Києві для професійної підготовки церковних півчих (солістів і хористів); 6) у «високій» професійній манері співу з позицій візантійської естетики (Кирило Туровський); виділено *три етапи* впровадження візантійських традицій музичного виховання в церковну обрядовість та освіту Київської Русі (протовізантійський – 988–1050 рр., візантійсько-київський – 1051 р. – середина XII ст., київський – розпочався із середини XII ст.) та виокремлено критерії для виділення зазначених етапів (комунікаційний, історико-географічний, мотиваційно-ціннісний, когнітивний та рефлексивний); з'ясовано, що на сьогодні маємо три основних теорії щодо візантійського спадку в киеворуській музичній культурі – теорію «трансплантації», «діалогу культур» і пріоритету давньої слов'янської національної культури над візантійським спадком.

5. Виявлено *спільне* (відносна стабілізація зовнішнього й внутрішнього стану Візантійської імперії та Київської Русі в розглядуваний період; зміст музичного виховання в школах Київської Русі та Візантії; високий статус музики та церковного співу в обох державах і якісна професійна підготовка хористів) і *відмінне* (невизначеність форми влади

київського князя та відносна стабільність у правлінні цезаря у Візантії; багаторівневість освіти у Візантії, прояв світських тенденцій у запиті держави до підготовки освічених кадрів і проміжний невизначений характер школи «Доместикового двору» в Київській Русі; певні відмінності в наголосах візантійського та киеворуського духовного співу) в житті Візантії й Київської Русі та вплив цих чинників на музичне виховання.

6. У процесі наукового пошуку показано дієвість давньокиївських традицій музичного виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні: 1) завдяки цій моделі здійснюється випереджальний розвиток дітей з особливими потребами; 2) твори візантійсько-київської музики сприяють формуванню моральності й духовності, осмисленої мовної артикуляції та розвитку музичного слуху в дітей дошкільного віку; 3) вивчення зразків візантійсько-київської музики в педагогічних закладах III-IV рівнів акредитації є одним із засобів підвищення загальної культури, сприяє національній ідентифікації. Виявлено, що залишки східного «візантійського» чинника в українській культурі визначили її цивілізаційний поступ на багато століть уперед.

Ця проблема складна й не вичерпується тими дослідженнями, що є на сьогодні. Її пріоритетними напрямками вважаємо: 1) дослідження візантійських традицій музичного виховання в сучасній мистецькій освіті; 2) місце системи освіти Магнаври у формуванні змісту навчання Острозького та Могилянського колегіумів; 3) значення Магнаврського університету для становлення західноєвропейських кафедрально-єпископальних шкіл вищого рівня та середньовічних університетів.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверенцев, С. С. Византия и Русь: два типа духовности. *Новый мир*. 1988. № 7. С. 12–25; № 9. С. 15–32.
2. Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670 г.). Введ., публ. и пер. памятника, ист. исслед. Н. П. Парфентьева; Коммент., расшифр. знам. нотации З. М. Гусейновой. Челябинск : Книга, 1996. 212 с.
3. Аллепский, П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Аллепским (по рукописи Моск. Гл. Архива М-ва Иностранных Дел); пер. с арабского Г. А. Муркоса. Москва : Общество сохранения литературного наследия, 2012. 3-е изд. 728 с.
4. Амвросій Ієромонах Тріодь пісна. Львів : (б.в.), 1921. 4 с.
5. Амман, Ж. Пути Отцов. Краткое введение в патристику. Словарная статья С. С. Аверинцева. Москва, Милан : Христианская Россия, 1994. 239 с.
6. Андрей Критский Иерусалимский. Канон Великий творение св. отца нашего Андрея Критского Иерусалимского чтимый в первую и пятую недели Великого Поста и сказание о житии св. Марии Египетской. Париж : Тип. Кронштадского, (Б.г.). 63 с.
7. Антология восточнохристианской богословской мысли. Ортодоксия и гетеродоксия : в 2 т. ; под науч. ред. Г. И. Беневича и Д. С. Бирюкова; сост. Г. И. Беневич. Москва; Санкт-Петербург : «Никея», изд-во РХГА, 2009. Т.1. 560 с.
8. Антонова, М. Ф. Кирилл Туровский и Епифаний Премудрый. *Труды отдела древнерусск. лит-ры АН СССР*. 1981. Т. 36. С. 15–31.
9. Антонович, М. *Musica Sacra* [текст] : зб. ст. з історії української церковної музики. Львів : [б.в.], 1997. 260 с. (Історія української музики ; вип. 3: Дослідження).
10. Аппель, Б. Нотация полифонической музыки (900–1600). Москва : Музыка, 1973. 178 с.
11. Апраксина, О.А. Методика музыкального воспитания в школе [учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. 2119 «Музыка и пение»]. Москва : Просвещение, 1983. 224 с.
12. Арванитис, И. Византийская нотация. *Православная энциклопедия* : в 48 т. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»,

- 2000–2017. Т. VIII : «Вероучение – Владимиро-Волынская епархия». 2004. С. 360–376.
13. Арнольд, Ю. Теория древне-русского церковного и народного пения. Москва : Редакция журнала «Православное обозрение», 1880. 164 с.
 14. Асафьев, Б. Византийская музыкальная культура. *Неф К. История западноевропейской музыки* ; под. ред. Асафьева Б.В. пер. с франц. Москва : Музгиз, 1938. С. 7–23.
 15. Аскетические сочинения и письма. Изд. подг. Т. Л. Александрова ; науч. ред. А. Г. Дунаева. Москва : ИС РПЦ, 2007. 336 с.
 16. Афиногенов, Д. Учение о Евхаристии и других литургических чинах в творениях великих Каппадокийцев. Москва, 2004. 360 с.
 17. Баакашвили, Т. В. «О жизни преподобной Макрины» Григория Нисского и его грузинский перевод : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.14. Тбилиси, 1990. 24 с.
 18. Бабишкін, С. Школа та освіта Давньої Русі (IX – перша половина XIII ст.). Київ : Дніпро, 1973. 128 с.
 19. Безклуба, С.О. Синкретизм культури Київської Русі (філософсько-естетичний аспект дослідження): дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київський ун-т ім. Т.Шевченка. Київ , 1996. 172 с.
 20. Беседы избранные св. отца Иоанна Златоустого, архиеп. Константинопольского ; пер. игум. Ириней (Клементьевского). Ч. 1-2. Москва, 1784. 282 с.
 21. Бражников, М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII веков. Ленинград-Москва : Музгиз тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Ленгорисполкома, 1949. 104 с.
 22. Бражников, М. В. Статьи о древнерусской музыке. Ленинград : «Музыка», Ленингр. Отд-ние, 1975, 129 с.
 23. Бражников, М. В. Христофор. Ключ знаменной 1604. Москва. 1983. 116 с.
 24. Брайчевський, М. Ю. До питання про так звані римські впливи в культурі древніх слов'ян. *Археологія*. Т. V. 1951. С. 81–91.
 25. Браун, Пітер. Тіло і суспільство. Чоловіки, жінки і сексуальне зречення в ранньому християнстві. Пер. з англ. В. Т. Тимофійчука. Київ : Мегатайп, 2003. 520 с.
 26. Брендле, Р. Иоанн Златоуст. Проповедник, епископ, мученик ; пер. с нем. Москва : ББИ св. Ап. Андрея, 2008. 208 с.

- 27.Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : «Путь к истине», 1991. 408 с.
- 28.Вадковский, А. Древнерусская проповедь и проповедники в период домонгольский (критико-библиогр. заметка). *Православное обозрение*. 1881. №9. С. 4–7.
- 29.Василий Преображенский. свящ. Преп. Феодор Студит и его время. Москва, 1886. 498 с.
- 30.Ващенко, Н. М. Новаторська методика в педагогічно-мистецькій школі О. Мишуги. *Естетика і етика педагогічної дії: збірник наукових праць*. Київ-Полтава, 2014. Вип. 8. С. 156–166.
- 31.Ващенко, Н. М. Олександр Мишуга: портрет педагога і мецената на тлі епохи: навчальний посібник для вчителів музичного мистецтва. Полтава : ПНПУ, 2015. 92 с.
- 32.Вернадский, Г.В. Киевская Русь ; пер. с англ. Е. П. Беренштейна, Б. Л. Губмана, О. В. Строгановой. Под ред. Николаева Б.А. (подготовка текста и публикация). Москва : АГРАФ, 1996. 448 с.
- 33.Вклади і вкладники Успенського собору Києво-Печерської лаври XVI-поч. XX століття: (Сакральні тканини і вироби з металу у збір. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідника) : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник ; Упоряд. В. Щербакова, Г. Листопад ; Відп. ред. В.Колпакова. Київ :КВІЦ, 2005. 103 с. (Пам'ятки культури).
- 34.Владышевская, Т. Ф. Азбучные тексты знаменной нотации и их семиотические истоки. *Музыкальная культура Средневековья*. Вып. 1. Москва, 1990. С. 81–108.
- 35.Владышевская, Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 472 с.
- 36.Вознесенский, И. О церковном пении православной Греко-Российской церкви. Большой знаменный напев. *Руководство для сельских пастырей : Журнал, издаваемый при Киевской Духовной Академии*. К. : Тип. Г. Корчак-Новицкого, 1887. Вып. 14. С. 483–504.
- 37.Воронин, Н.Н., Каргер М.К., Тиханова М.А. История Культуры Древней Руси : в 2 т. Москва – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. Том 1. Домонгольский период. 501 с.
- 38.Воспитание детей. Москва : Сестричество во имя Преподобномуч. Вел. Княг. Елизаветы, 2000. 96 с.

39. Вургафт, С. Г., Ушаков И. А. Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря. Москва : Церковь, 1996. 316 с.
40. Гаврюшин, Н. К. Византийская космология в XI веке. *Историко-астрономические исследования*, вып. XVI. Москва : Наука, 1983. С. 325–338.
41. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. Москва : ПСТБИ, 2004. Т. 1. 602 с.
42. Герцман, Е. В. Византийское музыкознание: учебник для вузов. 3-е изд., стер М. : Издательство Юрайт, 2018. 257 с. (Серия : Авторский учебник).
43. Герцман, Е. В. Греческий учебник музыки XVIII века. *Памятники культуры. Новые открытия*, 1988. С. 161–177.
44. Герцман, Е. В. Петербургский теоретикон. [] : [Публ., пер. и анализ специальных текстов, освещающих теорию византийской церковной музыки [пер. на англ. М. Ивановой]. Одесса : Вариант, 1994. 902 с.
45. Герцман, Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 334 с.
46. Год, Б. В. Духовна виховна традиція у східнослов'янських народів (XVII – початок XVIII століття). Актуальні питання всесвітньої історії та методики їх викладання: [зб. наук. праць за матер. доп. і повід. Восьмого Всеукр. наук.-практ. сем. (28-29 березня 2013 року)]. Полтава : ПНПУ, 2013. С. 127–139.
47. Год, Б. В. Музыка в системі естетичних цінностей епохи європейського Відродження (кінець XIV – початок XVIII століття). Професійна підготовка вчителя музичного мистецтва: від традицій до інновацій: зб. наук. праць. Полтава : ПДПУ, 2009. С. 6–11.
48. Год, Б. В. Питання сімейного виховання у педагогічній спадщині викладачів Київської духовної академії (друга половина XIX століття). Педагогіка та психологія: зб. наук. праць за заг. ред. акад. І. Ф. Прокопенка, чл.-кор. В. І. Лозової. Харків : Цифрова друкарня №1. 2012. Вип. 42. С. 132–138.
49. Год, Б. В. Проблема моральності вчителя в європейській суспільно-політичній думці XV–XVI століть. *Естетика і етика педагогічної дії: зб. наук. праць*. Вип. 3. Київ-Полтава, 2012. С. 112–122.

50. Гончаров, В. К. Художні ремесла. *Історія українського мистецтва. Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі*. Київ, 1966. Т. 1. С. 376–377.
51. Горський, В. С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі (сер. XII – сер. XIII ст.). Київ, 1993. 282 с.
52. Григоревский, М. С. Учение св. Иоанна Златоуста о браке. Архангельск : Типо-Лит. Насл. Д. Горяйнова, 1902. 234 с.
53. Григорий Богослов. Догматические поэмы. Санкт-Петербург : Нестор-История. 2012. 180 с.
54. Григорий Нисский. Об устройении человека ; пер., послесл. и примеч. В. М. Лурье; под ред. А. Л. Верлинского. Санкт-Петербург : Аxiома. 1995. 176 с.
55. Григорий Нисский. Послание о жизни св. Макрины. Пер. и комм. Т. Л. Александровой. Москва : ГЛК. 2002. 127 с.
56. Григория Богослова Поучения, Василия Великого Беседы на Шестоднев, Афанасия Александрийского Слова на Ариян и Иоанна Дамаскина книга Небеса. Пер. с греч. Епифания Славинецкого. М., 1665. 410 л.
57. Григорій Богослов, Святитель, Архієпископ Константинопольський. Творіння : в 2 т. Т. 1. Кн. 1, Слова. Київ, Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2010, 719 с.
58. Григорій Богослов, Святитель, Архієпископ Константинопольський. Творіння : в 2 т. Т. 2. Кн. 1. Вірші богословські. Вірші історичні. Епітафії. Надписання. Київ : Вид. від УПЦ Київського Патріархату, 2011. 450 с.
59. Григорій Богослов, Святитель, Архієпископ Константинопольський. Творіння : в 2 т. Т. 2. Кн. 2. Листи [пер. укр. Філарет]. Київ : Вид. від Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2011. 472 с.
60. Григорьев, Е. Пособие по изучению церковного знаменного пения. Рига : Издательство рижской гребенщиковской старообрядческой общины, 1992. 142 с.
61. Гроссу, Н. Преподобный Феодор Студит. Его время, жизнь и творения. Преп. Феодор Студит. Творения : в 3 т. Т. 2. Нравственно-аскетическое творения. Догматико-полемиические творения. Слова. Литургико-канонические творения. Москва : Сибирская Благовонница, 2010. 864 с.

62. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры : в 20 т. Гос. науч.-исслед. инст. театра и музыки, кафедра всеобщей истории музыки Ленингр. ордена Ленина гос. консерватории. Москва ; Ленинград : Гос. муз. изд., 1941–1959. Т. 1 : С древнейших времен до конца XVI века. ч. 1 : 1941. 560 с.
63. Грубер, Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. (Музыка Античности и Средневековья). Москва : Музыка, 1960. 488 с.
64. Грушевський, М. С. Нарис історії Київської землі від смерті Ярослава до кінця XIV сторіччя. Київ : Наукова думка, 1991. 368 с.
65. Грушевський, М.С. Історія України-Руси в 11 т., 12 кн. Київ : Наукова думка, 1991–1998. Т. 3. Давня історія України : у 2 кн. Кн. 2. 1995. 486 с.
66. Грыжанкова, М. Ю. Иоанн Златоуст в социуме ранней Византии и России. Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2002. 83 с.
67. Гусейнова, З. М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. Санкт-Петербург : изд. СПбГК, 1995. 274 с.
68. Гусейнова, З. М. Принципы знаменного роспева (по мат-лам муз.-теорет. руководств XV – нач. XVII в.). *Musica antiqua*. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1: Acta musicologica. P. 427–439.
69. Гусейнова, З. М. Руководства по теории знаменного пения XV века (источники и редакции). *Древнерусская певческая культура и книжность*: Сб. науч. тр. Ленинград, 1990. С. 20–46. (Пробл. музыкознания; Вып. 4).
70. Десницкий, А. Экзегеза Св. Григория Нисского («О жизни Моисея»): заметки на полях Александра Мезенца. Москва : б.и., 1911. 112 с.
71. Добротолубіє. Переклад українською мовою Патріарха Філарета (Денисенка) за виданням: Добрототюбіє въ русскомъ переводе, дополненное. Издание третье. Москва, 1895. Київ : Видавничий відділ УПЦКП, 2009. Т. 4. 686 с.
72. Добрынина, Э. Н. Писец Николай как художник: по рукописям начала X в. (ГИМ, Син. греч. 96 и Афины, гр. 2651), происходящим с острова Халки. *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции*. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) : Сб. статей. Москва : Северный паломник, 2005. С. 123–132.

73. Долинская, Е. История древнекиевской музыки. Москва : Северный паломник, 2002. 560 с.
74. Доронюк, В. Д., Вовк М.В. Українська музична етнопедагогіка: монографія. Івано-Франківськ : ПНУ, 2009. 536 с.
75. Древнегрузинский перевод «Жития Иоанна Златоуста» и его особенности. Тбилиси : Мецниереба, 1987. 191 с.
76. Древние жития Святителя Иоанна Златоуста: тексты и комментарий. Пер., вступ. ст., комм. А. С. Балаховской, общ. ред. А. И. Сидорова. Москва : ПСТГУ, 2007. 523 с.
77. Ерман, Р. Византийское музыкознание. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
78. Елецких, А.І. (Іонафан). Тлумачний путівник по молитвослів'ях Божественної Літургії святих Іоанна Златоуста і Василя Великого. Київ : Видавництво Духовної Академії, 2004. 808 с.
79. Енциклопедія українознавства: Словникова частина ; [ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові : в 11 т. Львів, 1993–2003. Т. 3 : Перевидання в Україні. 1994. С. 805–1200.
80. Еремин, И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского. *Труды отдела древней русск. лит-ры*. Москва – Ленинград, 1955. Т. XI. С. 342–367.
81. Ефимова, Н.И. Музыкальное воспитание и образование в раннесредневековой Западной Европе. *Западноевропейская средневековая школа и педагогическая мысль: сб. науч. тр.* Вып. 1. ч. 2. Москва, 1990. С. 22–34.
82. Жизнь и подвиги преподобного отца нашего и исповедника Феодора, игумена Студийского, описанные монахом Михаилом (Житие 1 – Vita A). *Преп. Феодор Студит. Творения* : в 3 т. Москва : Сибирская Благовонница, 2010. Том 1: Нравственно-аскетическое творения. С. 109–169.
83. Жизнь и подвиги преподобного отца нашего и исповедника Феодора, игумена обители Студийской, описанные монахом Михаилом [Студитом] (Житие 2 – Vita B). *Преп. Феодор Студит. Творения* : в 3 т. Москва : Сибирская Благовонница, 2010. Том 1: Нравственно-аскетическое творения. С. 170–215.
84. Житие преподобного Феодосия Печерского. Киев : Изд. Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры лавра, 1991. 36 с.
85. Житія святих (Вибрані), переклад українською мовою Патріарха Філарета (Денисенка) : в 7 т. Київ : Видання Київської Патріархії

- Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2008. Т. 6 (листопад – грудень). 526 с.
- 86.Затворник, Ф. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться? Москва : Правило веры, 1997. 120 с.
 - 87.Зеньковский, В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. Москва : «Школа-Пресс», 1996. 272 с.
 - 88.Знаменный Распев. *Православная энциклопедия* : в 48 т. Москва : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000 –2017. Т. XX : «Зверин в честь Покрова Пресвятой Богородицы женский монастырь ☐ Иверия».Том XX. 2009. С. 285☐297.
 - 89.Из истории музыкального воспитания: хрестоматия [сост. О. А. Апраксина]. Москва : Просвещение, 1990. 207 с.
 - 90.Ильин, В.П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII ☐ начала XX века. Москва : Сов. композитор, 1985. 232 с.
 - 91.Иоанн Златоуст. Беседа по рукоколожении во пресвитера. Полное собрание творений св. Иоанна Златоуста : в 12 т. Москва : Православная книга, 1991. Книга 2. С. 551☐557.
 - 92.Иоанн Дамаскин. История или правдивое выписание св. Иоанна Дамаскина о житии святых преподобных отец Варлаама и Иоаса а и о навериенно индиан... ново з грецкого и славенского на русский язык предложена. Кутсино, 1637. 206 с.
 - 93.Иоанн Дамаскин. Октоих, си есть осмогласник, творение преподобнаго отца нашего Иоанна Дамаскина... Киев : Тип. Печерской лавры, 1699. 182 с.
 - 94.Иоанн Златоуст в древнерусской и южнославянской письменности XI–XVI веков: Каталог гомилий : [составители Гранстрем Е.Э., Творогов О.В., Валевицнус А.]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. 209 с.
 - 95.Иоанн Златоуст, Беседы избранныя святого отца нашего Иоанна Златоустаго, архиепископа Константинопольского. Выбрал и перевел с еллино-греческого яз. Знаменский Игумен и Московской Академии проповедник Ириней. Ч.І. Ижд. Н. Новикова и Компании. Москва: тип. Новикова, 1784. 344 с.
 - 96.Иоанн Златоуст, Беседы к антиохийскому народу, переведенные с греческого. Т.І. 2-е изд. Санкт-Петербург : Дух. Акад., 1859. 596 с.
 - 97.Иоанн Златоуст, Беседы к антиохийскому народу, переведенные с греческого. Т.2. 2-е изд. Санкт-Петербург : Дух. Акад., 1860. 618 с.

- 98.Иоанн Златоуст, Беседы. Толкование на послание к римлянам святого апостола Павла... Москва, 1806. В л., Приплетена I кн.: Иоанн Златоуст. Беседы. Толкование на послание к Филипписееву св. апостола Павла... Москва 1806, 246 л.
- 99.Иоанн Златоуст. Иоанна, архиепископа Константинопольского, беседы на псалмы, пер. с греч. при Санкт-Петербургм. Дух. Акад. Т.2. Санкт-Петербург. тип. Департамента уделов, 1860. 576 с.
- 100.Иоанн Златоуст. Беседы на Бытии. Ч.1-2. Киев : Тип. Печерской лавры, 1773. В л. Т.1. Ч.1. – 210 л.
- 101.Иоанн Златоуст. Беседы на Евангелие Святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, пер. с греч. При Спб. духовной академии. Ч.1-2. Святого отца нашего Иоанна, архиепископа Константинопольского, Златоустого. Санкт_Петербург: Тип. Трусова, 1862. Ч.1. 551 с.
- 102.Иоанн Златоуст. Беседы на псалмы, пер. с греч. при Спб. Дух. Акад. Т.1. Санкт_Петербург.: тип. Департ. Уделов, 1860. 625 с.
- 103.1. Иоанн Златоуст. Беседы. Письма к разным лицам. Издание СПб. Духовной Академии, 1897. Т.2. Книга 2. С. 560-817.
- 104.Иоанн Златоуст. Божественная литургия иже во святых отец наших Иоанна Златостаго, Василиа Великаго и преждесвященная. Киев, 1620. 116 л.
- 105.Иоанн Златоуст. Божественная литургия. Киев : Тип. Печерской лавры, 1902. 160 с.
- 106.Иоанн Златоуст. Божественная литургия. Церковно-славянский и сирийский языки. Санкт-Петербург : Синодальная типография. 1846. 80 с.
- 107.Иоанн Златоуст. Иоанна Златоуста беседы к антиохийскому народу, переведенные с греческого. Т.2. Санкт-Петербург: тип. Фишера, 1849. 622 с.
- 108.Иоанн Златоуст. Истолкование молитвы. Киев : Тип. Печерской лавры, 1707. 90 л.
- 109.Иоанн Златоуст. Книга иже во святых отца нашего Иоанна Златоустаго, архиепископа (112333). Санкт-Петербург : Тип. Фишера, 1849. 500 с.
- 110.Иоанн Златоуст. О христианском браке и об обязанностях мужа и жены. Учение св. Иоанна Златоуста. Москва, 1990. 31 с.
- 111.Иоанн Златоуст. Поучения. Супрасль, 1797. В л. 8, 388 л.

- 112.Иоанн Златоуст. Священная и божественная литургия, иже восвятых отца нашего Иоанна Златоустого. Санкт-Петербург : Синод. Тип, 1846. 79 с.
- 113.Иоанн Златоуст. Собрание поучений Иоанна Златоуста и др. Почаев : Тип. Монастыря, 1795. В л. 8, 353 л.
- 114.Иоанн Златоуст. Творения Иоанна Златоуста, Арх. Константинопольского в русском переводе. Т. I. Кн. I. Санкт-Петербург : Дух. Акад., 1905. 1008 с.
- 115.Иоанн Златоуст. Творения Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского в русском переводе. Т. I : в 2-х кн. Кн. I. С изображением святого Иоанна Златоуста и его жизнеописанием, 2-е изд. Санкт-Петербург : Дух. Акад., 1898. ХУ, 899 с., Ил. портрет.
- 116.Иоанн Златоуст. Толкование на деяния. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. Т. 1-2. М., 1712. Строк 40, 50, 80 (в 2 стлб.).
- 117.Иоанн Златоуст. Четыре огласительные гомилии (серия Пападопуло-Керамевса) ; пер. И. В. Пролыгиной. *Вестник древней истории*. 2005. № 1. С. 261–281.
118. Иоанн Златоуст. Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. Т. XXIV. С. 159–250. 752 с.
- 119.Иоанн Златоустый. Слова и беседы на разные случаи, пер. с греч. Т.1. – Санкт-Петербург : В типографии Департамента Уделов. 1864. 48 с.
- 120.Испольский К. Т. Пособие к изучению устава богослужения Православной церкви. Москва : (б.и.), 1907. 114 с.
- 121.Исследование о Студийском уставе Дмитриевский А. А. *Описание литургических рукописей Востока*. Т. I. Киев, 1895, С. CVI–CXLVI. 224 с.
- 122.История русской музыки : в 10 т. Москва : Музыка, 1983-2004. Т. 1 : Древняя Русь XI-XVII века [под ред. Ю. Келдыша (сост.), О. Левашовой, А. Кандинского]. 1983. 380 с.
- 123.Ириней (Клементьевский). Избранные беседы Иоанна Златоуста. Москва : Издательство Московской Духовной Академии, 1984. 382 с.
- 124.Івакін, Г. Ю. Нова знахідка візантійського скла у Києві. *Археологія*. 1991. № 2. С. 142–145.
- 125.Іван Огієнко (Митрополит Іларіон). Українське монашество [упоряд. М.С. Тимошик]. Київ : Наша культура і наука, 2002. 393 с.

- 126.Іларіон (Ларіон) Київський Слово про Закон і Благодать ; передмова та переклад В. Яременка. Золоте слово. Кн. 1. Література Раннього Середньовіччя (до 988 року). Література Високого Середньовіччя (988-1240). Київ : Аконіт, 2002. С. 269–310.
- 127.Іларіон Київський. Давньоруські любовудри : [укладачі В. Горський, О. Вдовина, Ю. Завгородній, О. Киричок.]. Київ : Академія, 2004. С.41–72.
- 128.Іларіон Київський Слово про закон і благодать; Молитва до Бога від усієї землі нашої. Історія української філософії. Київ : Леся, 2006. С.7–16.
- 129.Іларіон. Історія педагогіки України Х–ХVII століть: Персоналії. Київ : Основи, 2005. С.15–18
- 130.Іларіон. Про Закон і Благодать. *Україна: філософський спадок століть*, ч. 1. «Хроніка–2000», 2000. Вип. 37–38. С.147–157.
- 131.Історія української культури :у 5 т. Київ : Наукова думка, 2001–2011. Т. 1 : Історія культури давнього населення України. Ю.С. Асеев, В. Д. Баран, І. А. Баранов та ін.; редкол. тому: П. П. Толочко та ін. 2001. 1134 с.
- 132.Історія Української РСР: у 10 кн. К.: Наукова думка, 1977–1979. Кн. 1: Первіснообщинний лад і зародження класового суспільства. Київська Русь (до другої половини XIII ст.) [ред Шевелева А.Г.]. 1977. 444 с.
- 133.Кагамлик, С.Р. Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII–XVIII ст.) Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Центр українознавства. Київ : Києво-Печерський заповідник, 2005. 550 с.
- 134.Каждан, А.П. Византийский монастырь XI–XII вв. как социальная группа. *Византийский временник*. Т. 31. Москва, 1971. С. 48-70.
- 135.Казенина-Пристанскова Е. Т. Золотые уста. Жизнь и труды Иоанна Златоуста. Ровно : Живое слово. 2003. 224 с.
- 136.Калашников, Л.Ф. Азбука церковного знаменного пения Учебник. Киев : Издательство знаменное пение. 1910. 36 с.
- 137.Камедина, Л. В. Творчество как преодоление зла в духовно-нравственном становлении личности. Москва : Директ-Медиа, 2014. 255 с.
- 138.Камінська, О.Г. Еволюція нотації візантійсько-слов'янського культурного простору: від невменної системи до київського п'ятилінійного нотопису : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.

- 139.Карфикова, Л. О душе и воскресении. *Григорий Нисский. Божия и человеческая бесконечность* ; пер. с чешс. Київ : Дух і літера, 2012. С.183–202.
- 140.Карфикова, Л. О надписании псалмов. *Григорий Нисский. Божия и человеческая бесконечность* ; пер. с чешс. Київ : Дух і літера, 2012. С. 89-106.
- 141.Кашкин, А.С. Устав православного богослужения. Учебное пособие по Литургике. Саратов : Изд-во *Саратовской* епархии, 2010. С. 147–152.
- 142.Келдыш, Ю.В. *Русская музыка XVIII века*. Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. Москва : Наука, 1965. 464 с.
- 143.Києво-Печерський Патерик [пер. з церковно-слов'ян. М. Кашуба, Н. Пікулик. Львів] : Монастир Монахів Студ. Уставу. Вид. від. «Свічадо», 2001. 191 с. іл. (Середньовіччя VI–XIV ст.). (Джерела християнського Сходу).
- 144.Кикнадзе, Г. И. «Толкование Песни песней» Григория Нисского в грузинском переводе Георгия Мтацмидели : автореф. дисс. канд. филол. наук 661 АН Груз. ССР. Ин-т языкознания Тбилиси, 1968. 23 с.
- 145.Кириличні стародруки XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог. Авт.-упоряд. Л. Юріна, Н. Батенко. Київ : НКПІКЗ, Видавець Олег Філюк. 2016. 216 с.
- 146.Кідун Олег, свящ. Боротьба за владу навколо шанування святих ікон у Візантії після Сьомого вселенського Собору 787 – 843. К., 2012. 77 с.
- 147.Коген, Є.О. Чи був Іларіон Київський єретиком? (Спроба апології). *Магістеріум*. Київ : Академія, 2006. Вип. 23. Історико-філософські студії. С. 29–34
- 148.Когут, Роман. Студійський Устав і сучасна богослужбова практика. Київ, 2010. 120 с.
- 149.Козлов, С. В. Символика «духовных сокровищ» в сочинениях Кирилла Туровского. *Жанровое своеобразие и стиль*. Москва, 1985. С. 134–150.
- 150.Колесов, В. В. К характеристике поэтического стиля Кирилла Туровского. *Вестник древней истории*. 2006. № 2. С. 66–81.
- 151.Коментар до Базового компонента дошкільної освіти в Україні: Наук.-метод. посіб. [уаук. ред. О.Л. Кононко]. Київ : Ред. журн. Дошкільне виховання, 2003. 14 с.

152. Кособуцька, Г. Києво-печерський патерик про допомогу людям з особливими потребами. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Випуск 11. Київ, 2007. С. 7–9.
153. Кравченко, С. І. Українська національна ідея як мета і суть праці Івана Огієнка у місячнику «Наша культура». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. № 766. Серія: Філологія. Вип. 51. Харків, 2007. С. 95–97.
154. Кривошеин, В. Экклезиология свт. Василия Великого. Москва, 1988. 98 с.
155. Крип'якевич, І. П. Галицько-Волинське князівство. Київ: Наукова думка, 1984. 176 с.
156. Кулікова, Л. Б. Втілення ідей гуманізму у європейських системах освіти в період Середньовіччя. *Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний аспекти* [збірник матеріалів регіональної науково-практичної конференції]. Полтава, 2015. С. 33–42.
157. Культура Византиї. Вторая половина VII–XII в. ; под ред. З. В. Удальцовой, Г. Г. Литаврина. Москва : Наука, 1989. 680 с.
158. Кутузов, Б. Русское знаменное пение. Москва : Издатель Андрей Рублев. 2008. 304 с.
159. Лазарев, В. Н. История византийской живописи. Москва : Искусство. 1986. 194 с.
160. Лебедев, А. П. Очерки внутренней истории Византийско-Восточной церкви в IX, X и XI веках (от конца иконоборческих споров 842 г. до начала хрестовых походов 1096 г.). Москва Печатня Снегиревой, 1902. 381 с.
161. Лебединська, М. О. Візантійська музична спадщина в хоровій культурі Київської Русі: навчально-методичний комплекс для студентів закладів мистецького спрямування. Київ : КНУіМ, 2016. 32 с.
162. Лебединська, М. О. Візантія і протестантський рух у Європі. *Епоха Реформації та сучасна Україна* : зб. наук. пр. за матеріалами доп. і повідомлень Десятого Всеукр. наук.-практ. семінару «Актуальні питання всесвітньої історії та методики викладання. До 500-ліття Реформації в Європі», 28-29 берез. 2017 р. Полтав. обл. держ. адміністрація, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка, Полтав. держ. Аграрна акад.; гол. ред. Б. В. Год. Полтава : Астрей, 2017. С. 104–111.

163. Лебединська, М.О. Дослідження візантійських традицій виховання у релігійній обрядовості Київської Русі в зарубіжній історіографії. *Педагогічні науки : зб. наук. пр.* Полтава : Вид-во ПНПУ. 2016. Випуск 66-67. С. 156–162.
164. Лебединська, М.О. Конструювання музики в дошкільному навчальному закладі як перший крок до політехнічної освіти. *Дидаascal: часопис: збірник наукових праць.* 2014. Вип. 14. С. 93–95.
165. Лебединська, М.О. Музика як невід’ємна частина культурно-історичної спадщини українського народу в роботі музичного керівника. Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства. Полтава: ПНПУ імені В.Г.Короленка. 2015. URL: <https://vk.com/doc11996994437087712?hash=80d7acb8921504cf72&dl=6b69f13ff39af24da0/>
166. Лебединська, М.О. Музична освіта дорослих в історико-педагогічній ретроспективі. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: зб. наук. праць*; Ін-т пед. освіти дорослих НАПН України. Київ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2016. Вип.1 (12). С.80–87.
167. Лебединська, М.О. Музичне виховання дітей у добу Київської Русі (882 – 1132рр.). *Естетика і етика педагогічної дії: збірник наукових праць.* Київ, Полтава, 2015. Вип. 9. С.92–100.
168. Лебединська, М.О. Музичне виховання у Візантії в контексті інноваційної української педагогіки. *Дидаascal: часопис: збірник наукових праць.* 2016. Вип. 16. С. 101–106.
169. Лебединська, М.О. Музичний розвиток дитини в добу Київської Русі. *Становлення та розвиток професійної європейської музики; духовно-релігійний аспекти: збірник матеріалів регіональної науково-практичної конференції.* Полтава, 2015. С. 98–102.
170. Лебединська, М.О. Основоположні принципи музичного виховання у візантійських школах різних рівнів. *Становлення та розвиток професійної європейської музики : духовно-релігійний аспекти : збірник матеріалів II регіонального науково-практичного семінару.* Полтава, 2016. С. 83–91.
171. Лебединська, М.О. Спільне та відмінне у візантійській і давньокиївській християнських традиціях музичного виховання. *Педагогічні науки: терія, історія, інноваційні технології: наук. журнал.* Голов. ред. Сбруєва А.А. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. №8(62). С. 65–74.

- 172.Лебединська, М.О. Становлення музичної освіти в шкільній системі Києва XI століття. *Молодий вчений: науковий журнал*. Дніпро, 2017. №8.1 (48.1). С. 22–26.
- 173.Лебединська, М.О. Становлення рівневої освіти у Візантії в добу Середньовіччя. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін: наук.-пед. журнал*, Вип. 4. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2017. С. 37–40.
- 174.Лебединська, М.О. Український театр ляльок як різновид християнсько-обрядового виховного мистецтва. *Збірник матеріалів регіонального теоретико-практичного семінару викладачів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів*. Полтава, 2013. С. 73–77.
- 175.Лебединська, М.О., Опенько В.В. Теоретичні засади Візантійської культурної спадщини в музичному вихованні Київської Русі: посібник для студентів закладів мистецького спрямування. Київ : КНУКіМ, 2016. 70 с.
- 176.Левина, Ю. С. Теория и инструментальное творчество в средние века. Москва : Музыка, 1989. 700 с.
- 177.: Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: в 2 т. АН СССР, Институт истории искусств. Москва: Музгиз, 1952-1953. Т.1. 1952. 536 с.
- 178.Лингас, А. Византийская империя: Церковное пение. *Православная энциклопедия* : в 48 т. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2000–2017. Т. VIII : «Вероучение – Владимиро-Волынская епархия». 2004. С. 350-359.
- 179.Лисенко, О. Українська духовна музика: історичний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : збірник наукових статей [редактор-упорядник М. М. Скорик]. К., 2010. С. 81–107.
- 180.Лихачев, Д.С. Культура Руси эпохи образования Русского национального государства (конец XIV – начало XVI в.). Москва : Госполитиздат. 1946. 160 с.
- 181.Лихачев, Д.С. Национальное самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы 11-17 вв. Москва – Ленинград : Изд-во АН СССР, 1945. 120 с.

182. Лозовая, И. Е. Византийские прототипы древнерусской певческой терминологии. *Келдышевский сборник: Муз.-ист. чтения памяти Ю. В. Келдыша*, 1997. Сост. С. Г. Зверева. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 62-72.
183. Локшин, Д. Л. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. Москва: Издательство АПН РСФСР, 1957. 291 с.
184. Лопарев, Х. Послание митрополита Климента к смоленскому пресвитеру Фоме – неизданный памятник литературы XII века. Санкт-Петербург, 1892. 25 л.
185. Лосский, В. Н. Боговидение. *Лосский В. Богословие и боговидение*. Москва: Изд. Свято-Владимирского братства, 1995. С. 22–28.
186. Майоров, Г. Г. Каппадокийцы. *Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика*. Москва: URSS, 2009. С. 15–27.
187. Макарий (Оксиюк М. Ф.) Эсхатология св. Григория Нисского. Киев, 1914. переизд. Москва: Паломник. 1999. 666 с.
188. Маланюк, Є. Ф. Нариси з історії нашої культури. Київ: Обереги, 1992. 80 с.
189. Маланяк, О. І. Іконоборство як єресь у Православ'ї. Київ, 1997. 280 с.
190. Малышевский, И. И. Св. Иоанн Златоуст в звании чтеца, в сане диакона и пресвитера. Киев, 1892. 265 с.
191. Маріо, М. Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – початок XX століття): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Харків, 2000. 19 с.
192. Мартынов, А. В. Учение св. Григория еп. Нисского о природе человека. (Опыт исследования в области христианской философии IV века). Москва, 1886. 387 с.
193. Металлов, В. Очерк истории православного пения в России. 4-е изд. Москва, б.и., 1915. 180 с.
194. Металлов, В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. Изд. 3-е, испр. и доп. Учебн. руководство. Москва: Тип. Лисснера и Гешеля, 1900. XVII, 186 с.
195. Михаил Пселл. Хронография. Перевод и прим. Любарского Я. Н. Москва: Наука, 1978. 387 с.
196. Мірошніченко, В. Г. Місце інтелектуальних традицій в ранньохристиянській європейській духовній культурі VI століття.

- Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи: збірник наукових праць.* Київ : ТОВ ВД «ЕКМО», 2011. Випуск 3, ч. 2. С. 232–239.
197. Мірошніченко, В. Г. Моделі чернечого виховання європейського раннього Середньовіччя у творчій спадщині Дмитрія Ростовського. *Біблійна історія та християнська етика: матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару.* Полтава : Друкарня ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. С. 130–133.
 198. Мірошніченко, В. Г. Система духовно-морального виховання Мартіна Турського за джерелами IV–VI століть. *Нива знань.* 2013. №1. С. 5–8.
 199. Монументальний живопис Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог. Київ : Видавництво «КВІЦ», 2005. 252 с.
 200. Московская школа византийского пения «Псалтика» (материалы по истории византийской музыки, переводы с греческого) [под. ред. Т. В. Владышевской]. Москва, 2004. 186 с.
 201. Мошин, В. Водени знаци најстаријих српских штампаних књига. Блград : Књига, 1967. 276 с.
 202. Навкратий Студит, прп. Окружное послание о смерти преподобного Феодора Студита. Христианское чтение. СПб., 1837. Ч. 4. С. 217–246.
 203. Напрестольні Євангелії XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника: Каталог. Київ: Видавництво «КВІЦ», 2005. 196 с.
 204. Натансон, В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII – нач. XIX в.). Москва : Музыка, 1987. 123 с.
 205. Наточій, Л. І. Історіософська концепція Іларіона Київського в есхатологічній перспективі. *Магістеріум.* Київ : Академія, 2006, Вип. 23. Історико-філософські студії. С. 34–38.
 206. Несмелов, В. И. Догматическая система св. Григория Нисского. Казань: Тип. Имп. ун-та. 652 с. 1887. Санкт-Петербург Центр наследия святого Павла Флоренского. 2000. 635 с.
 207. Николаев, Б., прот. Толковая грамматика знаменного пения. Псков : Храм св. Александра Невского, 1995. 94 с.
 208. Николаева, Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия: учеб. пособ. Москва : Гуманитарный издательский центр «Владос». 2003. С. 6–116.

209. Николаев, В. Водните знаци в хартиите на средновековните документи от българските книгохранилища. София : Хранилище, 1954. 304 с.
210. Никольский, Н. О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. Санкт-Петербург, 1892. 104 с.
211. Никольский, С. Я. История церквей Антиохийской и Константинопольской за время св. Иоанна Златоуста по его творениям. Ставрополь-Кавказский, 1905. Отд. 1. 164 стр.
212. Никольский, С. Я. История церквей Антиохийской и Константинопольской за время св. Иоанна Златоуста по его творениям. Ставрополь-Кавказский, 1905. Отд. 2. 184 с.
213. О жизни и трудах Феодора на русском языке трактует Филарет Черниговский «Историческое учение об отцах церкви», т. III, Санкт-Петербург, 1859. С. 282–291.
214. Оболенский, Д. Д. Византийское содружество наций. Москва : «Янус-К», 1998. 498 с.
215. Овсянникова, О. А. История музыкального образования: сборник тестовых заданий. Контрольные задания для студентов ОДО и ОЗО специальности «Музыкальное образование». Тюмень : ТОГИРРО, 2008. 84 с.
216. Овсянникова, О. А. История музыкального образования: Учебно-методический комплекс. Рабочая учебная программа. Методические указания по выполнению самостоятельной работы студентов специальности «Музыкальное образование». Тюмень : Изд-во Тюменского государственного университета. 2008. 91 с.
217. Отрывок из Жития князя Владимира. Литературное чтение 4 класс [авт.-сост. Л.А. Ефросинина. М.И. Оморокова] В 2 частях. М. : Вентана-Граф. Часть 2. С.29.
218. Пальоха, В. Методологічні аспекти прогнозування управлінських рішень. *Ефективність державного управління : збірник наукових праць*. 2015. Вип. 44. С. 170–177.
219. Памятники византийской литературы IV–IX веков. [отв. ред. Л. А. Фрейберг]. Москва : Наука. 1968. 352 с.
220. *Памятники: Памятники русского музыкального искусства* : [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. М.: Изд-во «Музыка», 1983. Вып. 9. 290 с.
221. Парфентьева, Н. В. К реконструкции азбуки попевок «Усольского мастеропения»: (На примере «Извещения» Александра Мезенца).

- Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*: мат-лы науч. конф. Москва, 2007. С. 222-231.
222. Патерик Києво-Печерський за редакцією написаною 1462 року по Різді Христовому печерським ченцем Касіяном [упоряд., адаптувала укр. мовою, склала прим. та додатки І. Жиленко]; Відп. ред. В. М. Колпакова. Київ : Вид. дім «KM Academia», 1998. 348 с.
223. Певческие азбуки Древней Руси [публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина]. Кемерово : Кузбассвуиздат, 1991. 211 с.
224. Пиков, Г. Г. Иоанн Дамаскин и восточно-христианская интерпретация мусульманского вероучения. *Гуманитарные исследования: итоги последних лет* : сб. тезисов научной конференции посвященной 35-летию гуманитарного факультета НГУ. Новосибирск : НГУ, 1997. С. 178-189.
225. Пиков, Г. Г. Проблема падения Византии в общем контексте ее развития. *Вестник Новосибирского государственного университета*, 2005. Вып. 2. : [история]. С. 10-26.
226. Пиков, Г. Г. Реновационная педагогика Каролингского Возрождения и педагогические идеи Алкуина *История и социология культуры* : сб. науч. трудов. Новосибирск : НГУ, 2000. Вып. 1. С. 32-81.
227. Поліщук, Я. Віра і слово: спільність духовних переконань Наталени Королевої та митрополита Іларіона. *Українська мова й література в сучасній школі*. 2013. №5. С.7-11
228. Полонська-Василенко, Н. Історія України: в 2 т. Мюнхен, 1972-1976. Т. 1. 1972. 520 с.
229. Попов, И. В. Василий Великий, архиепископ Кесарийский, вселенский отец и учитель церкви. Москва, 1892. 200 с.
230. Послание Климента Смолятича. Подг. текста, перевод и комм. В. В. Колесова. *Памятники лит-ры Древней Руси*. Москва, 1980. С. 282-289, 658-660.
231. Послание митрополита Климента Смолятича пресвитеру Фоме. Эпистолярное наследие Древней Руси ; пер. Н.В. Поньрко. СПб., 1997. С. 119-141.
232. Послання, написане Климом митрополитом руським Хомі пресвітеру, витлумачено Афанасієм монахом *Історія філософії України : хрестоматія* ; упоряд. М.Ф. Тарасенко [та ін.]. Київ : Либідь, 1993. С. 18-22.

- 233.Правила Святого Вселенского Шестого Собора, Константинопольского. Подг. текста, перевод и комм. В. В. Колесова. *Православно-литературное издание*; XII век. Москва, 1980. С. 660–701.
- 234.Преображенский, А. Г. Этимологический словарь русского языка : в 3 т. Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1949. Т. 3 : Т-Я. 144 с.
- 235.Преображенский, В.Х. Восточные и западные школы во времена Карла Великого Санкт-Петербург : Типография С. Петербургской Православной духовной семинарии, 1902. 244 с.
- 236.Преподобный Феодор Студит. Творения: в 3 т. Москва : Сибирская Благовонница, 2010. Том 1 : Нравственно-аскетическое творения. 848 с.
- 237.Преподобный Феодор Студит. Творения: в 3 т. Москва: Сибирская Благовонница, 2011. Том 2: Нравственно-аскетическое. Догматико-полемиические. Слова. Литургико-канонические творения. 864 с.
- 238.Про українську вертепну драму та явище вертепного действа *Перлини духовності: твори укр. світової л-ри від часів Київ. Русі до XVIII ст.* : [навч. посіб.] : в 2-х кн. Київ : Грамота, 2003. Кн. 1. [упоряд., передм. і комент. В. О. Шевчука]. С. 418–432.
- 239.Продан, О. Друга фаза єресі іконоборства у Візантії після Сьомого Вселенського Собору 787 – 843 рр. Київ, 2005. 133 с.
- 240.Прокопович, Ф. Владимир. *Перлини духовності: твори укр. світової л-ри від часів Київ. Русі до XVIII ст.* : [навч. посіб.] : в 2-х кн. Київ : Грамота, 2003. Кн. 2. [упоряд., пердм. і комент. В. В. Різуна]. С. 510–531.
- 241.Пуцко, В. Г. Візантійські шляхи давньоруського мистецтва. *Археологія*. 1991. № 1. С. 26–41.
- 242.Разумовский, Д. В. Церковное пение в России. Москва Типография Т. Рисѣ, у Мясницкихѣ вор., Д. Воейкова, 1867-1869. 232 с.
- 243.Розанов, В. Богослужебный устав Православной Церкви: Опыт изъяснительного изложения порядка богослужения. М., 1902. 796 с.
- 244.Ропецкая, Л. История музыки: от Древней Руси до Серебряного века. Москва : Владос, 2001. 608 с.
- 245.Рыбаков, Б.А. Русские, датированные надписи XI–XIV веков. Москва : Наука, 1964. 48 с
- 246.Рыбаков, Д. Преподобные Антоний и Феодосий Печерские. Непрочитанные страницы истории Древней Руси. Киев : Издат. Отдел Украинской Православной Церкви, 2011. 152 с.

- 247.Світочі Христової віри ; редкол.: Ю. Буряк (голов. ред.) та ін., худож.оформ. та ред. В. Мітченко, Я. Яковенко. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2003. 785 с.
- 248.Симфония по творениям святителя Иоанна Златоустого. Москва : Изд-во «Дар», 2006. 462 с.
- 249.Скворцов, К. В. Сим победиши / Союз писателей России. Москва : ИХТИОС, 2005. 465 с.
- 250.Смоленский, В.С. Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца Казань, 1888. 24 л.
- 251.Соколов, И. И. Преподобный Феодор Студит, его церковно-общественная и богословско-литературная деятельность. Исторический очерк. Преп. Феодор Студит. Творения: В 3 т. Том 1: нравственно-аскетическое творения. Москва: Сибирская Благовонница, 2010. 848 с.
252. Соколов, И. И. О византизме. Избрание патриархов в Визинтии. Вселенские судьи в Византии. Издательство Олега Абышко : Санкт-Петербург, 2003. 272 с.
- 253.Срезневский, И. И. Святой Кирилл, епископ Туровский. Христианское чтение. 1863. Ч. II. 324 с.
- 254.Сташевська, І. О. Порівняльні дослідження в галузі музичної педагогіки: проблеми методології. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Вип. 13 (18). Київ : НПУ, 2012. С. 133–142.
- 255.Студит, Ф. Подвижнические наставления монахам (Катехизисы). *Добротолюбие*: в 5 т. Москва : 1983-1989. Т. 4. 1889. 70 с.
- 256.Сушицький, Т. До питання про літературну школу XII ст. Київ, 1909. Кн. 4. 350 с.
- 257.Творения в русском переводе : в 12 т. Санкт-Петербург : СПб Дух. акад. 1895-1906. Т. 3. 382 с.
- 258.Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания Пер. с греч. и коммент. Д. Е. Афиногенова, А. А. Бронзова, А. И. Сагарды, Н. И. Сагарды. Москва : Индрик, 2002. 416 с.
- 259.Творения преподобного Иоанна Дамаскина. От корня Иесеева: О родословии Господа нашего Иисуса Христа [Авторы-составители: Чубрик В.В., Копяткевич Т.И.]. Сибирская Благовонница, 2015. 384 с.
- 260.Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники ; пер. свящ. Максима Козлова и Д. Е. Афиногенова. Москва : Мартис, 1995. 351 с.

261. Творения святого отца нашего Феодора Студита: письма к разным лицам. Санкт-Петербург : (б.и), 1887. 528 с.
262. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Санкт-Петербург : Издание СПб. Духовной Академии, 1899. Том 5, Книга 1-2, Беседы на Псалмы, 596 с.
263. Творения святого отца нашего преподобного Феодора Студита переведенные с греческого языка при Санкт-петербургской Духовной Академии. Письма к разным лицам: в 2 ч. Санкт-Петербург, 1867. 276 с.
264. Терентьева, Н. А. История и теория музыкальной педагогики и образования: в 2 ч. / М-во образования Рос. Федерации, Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Учеб.-метод. об-ние по общ. проблемам пед. образования. Санкт-Петербург : Образование, 1994. Ч.1. 218 с.
265. Тихомиров, Д. И. Св. Григорий Нисский как моралист: Этико-историческое исследование. Могилев-на-Днепре. 1886. 384 с.
266. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона. С историческим введением. Москва : Изд. Сретенского монастыря, 2004. 802 с.
267. Трусова, Е. В. Людина і мистецтво: роздуми про музику, душу і пізнання світу. *Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний аспекти*: збірник матеріалів регіональної науково-практичної конференції. Полтава, 2015. С. 83–89.
268. Удальцова, З. В. Византийская культура. Москва : Наука, 1988. 288 с.
269. Українська культура: культ-освітній та літ.-мистецький іл. журн. / Засновники: М-во культури України, Укр. фонд культури, Рада федерації незалежних профспілок України. Київ : Рад. Україна, червень 1921. 66 с.
270. Успенский, Н. Древнерусское певческое искусство, 2-е изд. Москва : Сов. композитор, 1971. 622 с.
271. Успенский, Н. Образцы древнерусского певческого искусства, 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 356 с.
272. Успенский, Ф. И. Византизм и его культурное значение. *История Византийской империи* : в 5 т. Москва : Изд-во автора, 1927. Т. 1. С. 47–60.

273. Успенский, Ф. И. Иконоборческий период (717–867). *История Византийской империи* : в 5 т. Москва : Изд-во автора, 1927. Т. 2. С. 92–138.
274. Успенский, Ф. И. Константинопольский собор 861 года и утверждение Православия. *Журнал Министерства народного просвещения*. 1891. январь. С. 72–158.
275. Успенский, Ф. И. Организация архиепископии св. Мефодия. Всемирно-историческое значение кирилло-мефодиевского вопроса. *История Византийской империи* : в 5 т. Москва : Изд-во автора, 1927. Т. 3. С. 72–90.
276. Успенский, Ф. И. Христианская культура и эллинизм. *История Византийской империи* : в 5 т. Москва : Изд-во автора, 1927. Т. 1. С. 115–140.
277. Успенский, Ф. И. Церковная и политическая миссия среди славян. Начало кирилло-мефодиевского вопроса в истории *История Византийской империи* : в 5 т. Москва : Изд-во автора, 1927. Т. 3. С. 44–58.
278. Федорова, Л. Д. Києво-Печерський національний історико-культурний заповідник, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Енциклопедія історії України: в 10 т. ; редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2003-2013. Т. 4 : Ка-Ком. 2007. 528 с.
279. Федотов, Г. П. Святые Древней Руси. Москва : Московский рабочий, 1991. 380 с.
280. Феодор Студит, прп. Великое Оглашение : в 3 ч. Москва : Сестричество во имя святителя Игнатия Ставропольского, 2001-2002. Ч. 2. 2001. 122 с.
281. Феодор Студит, прп. Великое Оглашение: в 3 ч. Москва : Сестричество во имя святителя Игнатия Ставропольского, 2001-2002. Ч. 3. 2002. 98 с.
282. Феодор Студит, прп. Минея. Ноябрь, дни 11 – 12. Москва : 1980. С. 8–14.
283. Феодор Студит, прп. Монастырский устав. *Великое Оглашение* : в 3 ч. Москва : Сестричество во имя святителя Игнатия Ставропольского, 2001-2002. Ч. 1. 2001. С. 55–377.
284. Феодор Студит, прп. Послания : в 2 кн. Москва : б.и., 2003. Кн. 2. 200 с.

285. Феодор Студит. Письма к разным лицам. Санкт-Петербург, 1837. Ч. I. 138 с.
286. Флоровский, Г. Антропология св. Григория Паламы. Москва, 1916. 188 с.
287. Франко, І. Притча про сліпця і хромця (причинок до історії літ. взаємин Старої Русі). *Франко І. Збір. творів: у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1976-1986. Т. 35. 1982. С. 87–103.
288. Хиловская Елена (монахиня). Библиографическое описание древнерусского документа: методическое пособие по применению ГОСТа 7.1-84 (сокращенный вариант для студентов православных духовных учебных заведений). Москва : Издательство Московской Духовной Академии, 2011. 122 с.
289. Христоф (инок). Ключ знаменной. 1604 [публ., пер. М. В. Бражникова, Г. А. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. А. Никишова]. Москва : Музыка, 1983. 289 с.
290. Цебрій, І.В., Лебединська, М.О. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис). Ч. 1. Історія стародавньої та середньовічної музики. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. 100 с.
291. Челидзе, Э. Г. Грузинский перевод космогонического труда Григория Нисского «Шестоднев» : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 Тбилиси, 1986. 26 с.
292. Чередниченко, А.М. Створення Києво-Печерського заповідника в світлі процесів формування пам'яткоохоронної системи в Україні. 20-і рр. XX ст. *Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: зб. наук. пр.* 2003. Вип. 11. С.134–141.
293. Чопань, Я. Иконоборство як виразник суспільної кризи у Візантійській імперії (787 – 843). Київ, 2003. 116 с.
294. Чернухін, Є.К. Грецькі рукописи у зібраннях Києва: каталог. К.; Вашингтон, 2000. 384 с.
295. Шестун, Е. Православная педагогика. Самара : ЗАО «Самарский информационный концерн», 1998, 576 с.
296. Школьник, М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII – XVII веков (на материале византийского и Древнерусского Ирмология. автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1996. 20 с.

- 297.Щеголев, П. Е. Древнерусская литература: исследование и материалы / Вступит. статья и примеч. Я. Л. Левкович. Москва : Художественная литература, 1987. 268 с.
- 298.Щеголева, Л. И. Греческие рукописи, хранящиеся в Российской государственной библиотеке: фонд 181. часть 1. Вестник церковной истории. 2014. № 1/2(33/34). С. 323–374.
- 299.Alandski, K. Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments / K. Aland. Bd. 1. Berlin : Musik, 1963. 216 S.
- 300.Beisen, J. Die Verkündigung des mittelalterlichen byzantinischen Kanons. Bonn : Universität, 1971. 144 S
- 301.Bradley, R. Johannes Chrysostomus: Prediger, Bischof, Märtyrer. Berlin : Musik, 2008. 180 S.
- 302.Conomos, D. Orthodox Christian Book Byzantine Orthodoxies: Papers from the Thirty-sixth Spring Symposium. 162 p.
- 303.Christian Wisdom in the Contra Galilaeos of Julian the Apostate and the Contra Julianum of St. Cyril of Alexandria / ed. A. Momigliano – Roma : Palazzo, 1978. – 346 p.
- 304.Eglis Mario. St. Cyril of Alexandria. Bari, 2000. 310 p.
- 305.Gabriel, Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang / Hrsg. von Ch. Hannick und G. Wolfram. W., 1985. (MMB, *Corpus scriptorum de re musica*; Bd. 1). S. 18–35.
- 306.Hieronimos Tragodistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen / Hrsg. von B. Schartau. W., 1990. (MMB, *Corpus scriptorum de re musica*; Bd. 3). S. 42–57.
- 307.John Meyendorff. Christ in the Eastern Christian Thought. New York, 1969. 622 p.
- 308.Yammers, E. Der byzantinische Kanon. Bern : Francke, 1968. – 454 S.
- 309.Krumbacher-Ehrhard, D. Geschichte d. byzantinischen Litteratur. München: Francke, 1897. S. 147–151.
- 310.Kulikova, Liliya. Theoretical and methodological principles of studying historical and pedagogical phenomenon of the ancient mythology and culture (To the question about special study of antiquity in modern secondary schools and higher educational establishments). *Journal for the Study of Religions and Ideologies*. Vol 15, No 43'2 (2016): JSRI vol. 14, issue 43, Spring 2016. P. 133-139.

311. Lebedinska, Maryna. Byzantine cultural Heritage in the Education of Manuscripts Kievan Rus. *Archives and Manuscripts: The Journal of the Australian Society of Archivists Ins.* 2017. Vol 45. No 1'2. P. 52–66.
312. Lebedynska, Maryna. Artistic education at the age of Kievan Rus. *Education in Dubai.* №3 (125). 2015. P. 30–32.
313. Marrou, H. I. L'Eglise corps du Christ chez saint Cyrille d'Alexandrie. *Gregorianum.* Roma : Palazzo, 1939. 186 p.
314. Pitra Jean-Baptiste-François. Hymnographie de l'église greque. *Spicilegium solesmense.* Roma : Palazzo, 1941. 200 p.
315. Raasted, J. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Copenhagen : Press, 1966. 230 p.
316. Schneider, G.A. Der hl. Theodor von Studien. Münster : Gross Haus, 1900.–190 S.
317. Teodoro lo Studita, Antirrheticus Adversus Iconomachos. Confutazioni contro gli avversari delle sante icone, a cura di Antonio Calisi, Chàrisma Edizioni, Bari, 2013. P. 106.
318. The treatise of Manuel Chrysaphes, The Lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it / Text, transl. and comment. by D. E. Conomos. W., 1985. (*Corpus scriptorum de re musica; Bd. 232 p. (Corpus scriptorum de re musica).*
319. The History of Zonaras: From Alexander Severus to the Death of Theodosius the Greate / Trans.Th.M. Banchich and E.N. Lane. Intr. and Comm. Th. M. Banchich. L., NY. 2009. 372 p.
320. Tservik, Y., Joan L. Roccasalvo, The Znamenny Chant. The Musical Quarterly. Vol. 74, No. 2 (1990). P. 217-241
321. Wellesz Egon. Monumenta musicae Byzantinae. Londyn: The New Oxford History of Music. 1954. T. 2. 468 p.
322. Στάθης Γ. Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας 1994. 84 σ.
323. Χαλδαιάκης, Α. Βυζαντινομουσικολόγικα. Τ. Α΄ Θεωρία. Ἀθήνα, 2014. 212 σ.
324. Χατζηγιακουμής, Μ.Η. Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Ἀλλωση (1453-1820), 1999. 132 σ.

Архівні матеріали

325. Вышемирский Митрофан. Св. Феодор Студит и его проповеднические произведения. 1886. 526 л. *Институт рукопису*

- Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 1006.*
326. Гроссу Николай. Св. Феодор Студит, как представитель монашества и противоиконоборческий церковный деятель. Київ, 1893. 210 л. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 1293.*
327. Оксиюк, М. (Макарий) Эсхатология св. Григория Нисского (Историко-догматическое исследование) (магистерская диссертация), Киев, 1914. 176 л. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 1451.*
328. Медведев Василий. Св. Феодор Исповедник, игумен Студийской обители. 1855. 66 л. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 138.*
329. Острогорский Валериан. Историческое изложение учения Церкви о почитании св[ятых] икон. 1884. 178 л. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 939.*
330. Шимкович Василий, (св[ящ.]). Иконопочитание в Древней Церкви Вселенской. (Исторический очерк). 1870. 285 л. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 304. Дис. 460.*
331. Почаївський Богослужбник. Рукописна книга церковних піснеспівів XVIII століття. *Фондова збірка Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського. К.В. № 1488 н-д. К.В. № 1488 н-д. 2 л.*
332. Дело о воспитательно-учебных заведениях, состоящих под ведением приказов общественного презрения. Від 15.12.1834 р. до 27.03.1835 р. *Фондова збірка Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського. К.В. № 1598, 155 л. рукоп.*
333. Псалом «Господи, возвах к Тебе, услыши...». Реконструкція грецького розпіву XII ст.. *Приватний архів протиірея Олександра Антонюка (м. Полтава). 3 арк. рукопис.*
334. Стихарь. Уривок. XII ст. Реконструкція XIX ст. Рукопис. *Фондова колекція музею Д. В. Ахшарумова Полтавського музичного училища імені М.В. Лисенка. Од. зб. 26.*

335. «Книга. Вопросы с ответами. Из бесед трех святителей: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста». *РГАЛИ*. Ф. 141. Оп. 2. Коллекция Ф.Н.Глинки. Ед. хр. 8. 23 л.
336. Толстой, А. К. «Сокращенная Русская история от Гостомысла до Тимашева». *РГАЛИ*. Ф. 143 оп. 1 ед. хр. 416. 24 л.
337. «Книга. Вопросы с ответами. Из бесед трех святителей: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста». *РГАЛИ*. Ф. 141. Оп. 2. Ед. хр. 8. 10 л. об.
338. Статьи о Поликарпе, архимандрите Московского Златоустовского монастыря [Виноградове Платоне Сергеевиче]; о Поликарпе, епископе Орловском и Севском. *РГАЛИ*. ф. 191 оп. Раздел систематизации описи. Деятели религии и церкви 1 ед. хр. 3139. 31 л.
339. «Обретение главы Иоанна Предтечи в Емесе». 2. «Слова Иоанна Златоустого на усекновение главы Иоанна Предтечи и о добрых и злых женах». 3. «Службы Иоанну Предтече». Статьи. Опубл.: Памятники древней письм., вып. IX, X, XI, СПб, 1877. *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Творческие материалы. Ед. хр. 3874, 102 л.
340. Предисловие к "Житию Дмитрия царевича". Приложены отрывки списков "Жития". Опубл.: Памятники древней письменности, вып. XXXVI, 1879. *РГАЛИ*. ф. 195 оп. 1 ед. хр. 3820. 4 л.
341. Материалы к публикациям П. П. Вяземского «Слово на благовещение Иоанна Дамаскина» и «Беседа трех святителей», изданным в приложении к отчету О-ва любит. древн. письменности № XII, 1877 и «Памятн. Древн. Письменности», 1880, I, стр. 63-126. *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Творческие материалы, Ед. хр. 3748. 11 л.
342. Материалы к статье об Иоанне Дамаскине. *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Творческие материалы. Ед. хр. 3822. 7 л.
343. Письмо русского посла в Александрии Владимиру Мономаху о виденных им в 990 г. храмах. (Выписка из «Истории церкви» изд. в Кельне в 1676 г.). На латинском языке. Список XIX в. На л. 1 пометка К. С. Сербиновича о «подложности» письма. *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. Коллекция, ед. хр. 6175. 6 л.
344. Письмо Зипалова Н. в газету «Московские ведомости» о порядке опубликования в России духовных музыкальных произведений и о случае с литургией Чайковского «Св. Иоанн Златоуст». *РГАЛИ*. Ф. 228. Оп. 1. Ед. хр. 341. 3 л. об.

345. Несброшюрованный журнал «...», брошюра А. Пороховщикова «Материалы для городского благоустройства», «Каталог книжного магазина А. И. Глазунова», «Отчет Совета Общества любителей церковного пения». Книга без начала, заглавие продолжения «...». Второй том «Слов и бесед Св. Иоанна Златоустого на разные случаи», без начала. На русском и французском языке. *РГАЛИ*. Ф. 228. Оп. 1. Ед. хр. 398. 150 л.
346. Соколов Юрий Матвеевич. Толкование Иоанна Златоуста по Евангелию. *РГАЛИ*. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 446. 5 л.
347. Выписки из правил святых отцов Иоанна Златоуста, Макария Александрийского и др. *РГАЛИ*. Ф. 561. Оп. 3. Ед. хр. 126. 12 л. об.
348. Волкова, С.С. Научная деятельность С.В. Смоленского по певческой палеологии. Статья (черновик). *РГАЛИ*. Ф. 723. Оп. 1. Ед. хр. 96. 3 л.
349. Литургия св. Иоанна Златоуста №3, демественная, для тенора, баса, смешанного хора, струнного оркестра, органа, арфы и целесты. Соч. 79: в 14 ч. Первоначальная редакция. Партитура *РГАЛИ*. Ф. 745. Оп. 1. Ед. хр. 91. 32 л.
350. Литургия св. Иоанна Златоуста №3, демественная, для тенора, баса, смешанного хора, струнного оркестра, органа, арфы и целесты. Соч. 79. В 14-ти частях. Вторая редакция. Клавир. *РГАЛИ*. Ф. 745. Оп. 1. Ед. хр. 92. 46 л.
351. А. Спасский. «К Новому изданию Х. Марроу призываний Кирилла Александрийского в русском переводе». Рукопись. *РГАЛИ*. Ф. 818. Оп. 3. Ед. хр. 25. 8 л.
352. Фотографии и фотолитографии церквей Иоанна Златоуста в Коровниках, Иоанна Крестителя в Толчкове в Ярославле, собор в Романове-Борисоглебске под Ярославлем и др. С пометами и комментариями А.Н.Бенуа. *РГАЛИ*. Ф. 938. Оп. 3. Ед. хр. 159. Лл. 13–25.
353. Гречанинов, А. Т. Ор. 29. Литургия святого Иоанна Златоуста №2. Для мужского хора с фортепьяно. *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 166. 28 с.
354. Кастальский, А. Д. Литургия св. Иоанна Златоустого для женского хора. Избранные песнопения. Партитура. *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 267.
355. Кленовский, Н. С. Песнопения на литургии святого Иоанна Златоустого. Грузинского (Кахетинского распева). С предисловием.

- На русском и грузинском языках. *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 290. 34 л. об.
356. Черепнин, Н. Н. Ор. 1. Из Литургии св. Иоанна Златоуста. Для смешанного хора. *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 775. 10 л.
357. Чесноков, П. Г. Ор. 42. Литургия св. Иоанна Златоуста. Для малого смешанного хора. Партитура. *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 803. 40 л.
358. Гречанинов, А. Т. Ор. 79. Литургия св. Иоанна Златоуста № 3. Демественная для голоса с фортепьяно. № 2 и № 4 из Литургии № 3. Переложение автора для смешанного хора. *РГАЛИ*. Ф. 953. Оп. 1. Ед. хр. 93. Лл. 8–42.
359. Гречанинов, А. Т. Ор. 79. Литургия святого Иоанна Златоуста № 3 Демественная для голоса с органом. Переложение автора для смешанного хора. *РГАЛИ*. Ф. 953. Оп. 1. Ед. хр. 110. Лл. 3–12.
360. Нотные рукописи, ед. хр. 110. Гречанинов А. Т. Ор. 79. Литургия святого Иоанна Златоуста № 3 Демественная для голоса с органом. Переложение автора для смешанного хора. *РГАЛИ*. Ф. 953. Оп. 1. 8 л
361. *РГАЛИ*, ф. 1271, оп. 1, ед. хр. 17. Сказание Иоанна Златоустого Ипполита папы Римского. Апокриф, 7 л.
362. Рукописные книги 17-19 вв. с знаменными (крюковыми) распевами и старинными нотными записями церковных напевов. Ед. хр. 1. Дамаскин Иоанн. "Ирмосы". Крюковые ноты. Слова уставом. Заглавие и заглавные буквы киноварью. Титульный лист с орнаментом. В кожаном переплете с металлическими застежками. *РГАЛИ*. Ф. 995. Оп. 2. 235 л.
363. Выписки из Иоанна Златоуста, из газ. «Московские ведомости», «Московский курьер», стихотворения Баровитинова А. *РГАЛИ*. Ф. 1345. Оп. 2. Ед. хр. 319. 26 л.
364. Славин, А. [П.]. «Зачем роптати», «Надгробные песни св. Иоанна Дамаскина». Стихотворения. *РГАЛИ*. Ф. 1346. Оп. 4. Дополнение к описи. Ед. хр. 116. 4 л.
365. Переложения в стихах «Служебника» молитвословий вечерни и утрени: 1) На всеношной обедне, 2) Литургия Иоанна Златоуста. *РГАЛИ*. Ф. 1745. Оп. 1. Ед. хр. 49. Лл. 1–113.
366. Материалы, собранные Оглоблиным Николаем Яковлевичем, ед. хр. 17. Сказание Иоанна Златоустого Ипполита папы Римского. Апокриф. *РГАЛИ*. Ф. 1271. Оп. 1. 2 л.

367. Сборники списков литературных произведений, выписок из газет и журналов, анекдотов, рецептов и проч., Выписки из Иоанна Златоуста, из газ. «Московские ведомости», «Московский курьер», стихотворения Баровитинова А., *РГАЛИ*. Ф. 1745. Оп. 1. Ед. хр. 319. 42 л.
368. Переложения в стихах молитвословий вечерни и утрени («Служебник»), Переложения в стихах «Служебника» молитвословий вечерни и утрени: 1) На всеношной обедне, 2) Литургия Иоанна Златоуста. *РГАЛИ*. Ф. 1345. Оп. 2. Ед. хр. 49 49 л.
369. Рукописи музыкальных произведений, ед. хр. 775. Черепнин Н. Н. Ор. 1. Из Литургии св. Иоанна Златоуста. Для смешанного хора *РГАЛИ*. Ф. 952. Оп. 1. 9 л.
370. Дела по учету, обследованию, реставрации и охране памятников культуры на территории СССР, ед. хр. 119. Акты осмотра зданий Б. «Казенной Палаты» и церкви Федора Студита в г. Москве. *РГАЛИ*. Ф. 962. Оп. 11. 5 л.
371. Касса взаимопомощи пенсионеров научных работников, ед. хр. 547. Протокол заседания комиссии по осмотру бывшей церкви Федора Студита. *РГАЛИ*. Ф. 1883. Оп. 3. 2 л.
372. Ладинский, А. П. «Последний путь Владимира Мономаха». Роман. *РГАЛИ*. Ф. 1234. Оп. 20. «Л», ед. хр. 629. 86 л.
373. Н. П. Кондаков, Византийские церкви и памятники Константинополя Исследования. Вариант. *РГАЛИ*. Ф. 2254. Оп. 2. 210 л.
374. Выписки из работ Д. С. Лихачёва, А. С. Орлова, Б. Д. Грекова И. В. Улуханова и др., сделанные для работы над исследованием и романом о Владимире Мономахе. *РГАЛИ*. Ф. 2254. Оп. 2. Романы, рассказы, стихотворения и др. Ед. хр. 15. 108 л.
375. И. Я. Билибин. «Святой равноапостольный князь Владимир», «Святой благоверный великий князь Андрей Боголюбский», «Великий князь Владимир Мономах». *РГАЛИ*. Ф. 2837, Оп. 1. Изобразительные материалы. Ед. хр. 1489. 3 л.
376. Иеромонах Иллариий, Иеромонах Арсений. *Российская государственная библиотека*. Ф. 304. I. Славянские рукописи библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (фундаментальное собрание). Оп. 1. Д. 9. Иоанна Златоуста и других поучения. Полуустав, исход XIV в. 235 л.

377. Иоанн Дамаскин. О македоньских месяцах от Апостольских заповедей. РГБ. Ф. 304. II. Оп. Рукописи XVII-XVIII вв. Д. 3. 6 л.
378. Вечерня. Великое повечерие. Полунощница / Russian evening service. URL: <http://www.drevglas.ru/book5.html>
379. Утренняя. 1-й час / Russian morning service. Столповой распев New. URL: <http://www.notes.zachalo.ru/>
380. Литургия Киевской Церкви / Kievan Liturgy. URL: https://horist.ru/notes/liturgy_smesh.shtml
381. Византийская Литургия / Byzantian Liturgy. URL: <http://www.drevglas.ru/book2.html>
382. Алексей (Симанский), патр. О церковном пении. Речь святейшего патриарха Алексия I, произнесенная в Московской духовной академии 18 апреля 1948 года. <https://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=>
383. Литургия Преждеосвященных даров. Подобны. <http://ikliros.com/category/sluzhbatreba/liturgiya-prezhdeosvyashchennykh-darov>
384. Всенощное бдение. Литургия. Триоди Постная и Цветная. Расшифровка квадратной ноты. http://www.drevglas.ru/book0.html#_091

ДОДАТКИ

Додаток А

Догмат Шостого Вселенського Собору (681 рік)



Грецькою мовою:

Καὶ δύο φυσικὰς θελήσεις ἦτοι θελήματα ἐν αὐτῷ [Ἰησ. Χριστῷ] καὶ δύο φυσικὰς ἐνεργείας ἀδιαιρέτως, ἀτρέπτως, ἀμερίστως, ἀσυγχύτως, κατὰ τὴν τῶν ἁγίων πατέρων διδασκαλίαν ὡσαύτως κηρύττομεν· καὶ δύο μὲν φυσικὰ θελήματα οὐχ' ὑπεναντία, μὴ γένοιτο, καθὼς οἱ ἀσεβεῖς ἔφησαν αἰρετικοί, ἀλλ' ἐπόμενον τὸ ἀνθρώπινον αὐτοῦ θέλημα, καὶ μὴ ἀντιπίπτον ἢ ἀντιπαλαιῶν, μᾶλλον μὲν οὖν καὶ ὑποτασσόμενον τῷ θείῳ αὐτοῦ καὶ πανσθενεῖ θελήματι· ἔδει γὰρ τὸ τῆς σαρκὸς θέλημα κινηθῆναι, ὑποταγῆναι δὲ τῷ θελήματι τῷ θεϊκῷ κατὰ τὸν πάνσοφον Ἀθανάσιον.^[5]

Латиною:

Et duas naturales voluntates in eo [Jesu Christo], et duas naturales operationes indivise, inconvertibiliter, inseparabiliter, inconfuse secundum sanctorum patrum doctrinam adæque prædicamus; et duas naturales voluntates non contrarias, absit, juxta quod impii asseruerunt hæretici, sed sequentem ejus humanam voluntatem, et non resistentem vel reluctantem, sed potius et subjectam divinæ ejus atque omnipotenti voluntati. Oportebat enim carnis voluntatem moveri, subjici vero voluntati divinæ, juxta sapientissimum Athanasium.^[5]

Українською мовою:

І дві природні волі чи бажання у Ньому, і дві природніх дії, нерозлучно, незмінно, незлиттєво, по вченню святих Отців наших, також проповідуємо два природніх бажання не протидіючі, жай не буде так, говорять нечестиві єретики, та Його людське бажання, наступне, не протидіюче чи протиборче, паче же і підкоряюче Його Божественному й Усемогучому бажанню. Бо за вченням премудрого Афанасія належало волі плоті бути в дії, але підкорятися волі Божественній.

Про навчання дітей церковному співу із «102 правил Шостого Константинопольського Вселенського Собору»

66. *О церковном пении и детях поющих.* От святого дня воскресения Христа Бога нашего до недели новые, во всю седмицу верные должны во святых церквах непрестанно упражняться во псалмах и пениях и песнях духовных, приучая к тому *детей* своих с раннего возраста, ибо будущее церковного пения за *детьми ихними*, радуясь и торжествуя во Христе, и чтению Божественных писаний внимая, и святыми тайнами наслаждаясь. И пусть *дети малые* в первую очередь учат псалмы со епископами своими, а учителя пения епископские в точности соблюдают, чтобы слова и музыку к ним дети пели правильно. И пусть учителя пения епископские за это несут ответ перед епископами своими и будут наказаны, если что происходит не так. Но не надобно *детей малых учить* сразу сложным песням духовным, ибо они их не поймут, а простым псалмам разговорным. Ибо не величит Господа нашего человеческое непонимание. И пусть они начинают от простых псалмов, но со взрослением своим духовным переходят к ирмосам и Одам Божественным, прославляя в церквах и школах Господа нашего. И пусть учителя пения епископские *детей*, которых для пения отобрали обучают невмы понимать, ибо с грамотой пения приходит и Божье Откровение. Ибо таким образом со Христом купно воскреснем, и вознесемся. Того ради отнюдь в реченные дни да не бывает конское ристание, или иное народное зрелище, которое не сродни церковному пению. И *детей* ко этому приучать надобно.

70. Не позволительно необученным *юным девушкам и женам*, во время Божественных литургий, глоголати и пети, но, по слову Апостола Павла, да молчат. Не повелелось бо им глоголати и пети, но повиноватися и слушать пение, как и закон глоголет. Если ли же чему или пению научиться хотят: в дому своих братьев и мужей да вопрошают.

Ср. 1 Кор. 14:34-35; 6 Всел. 64; Лаод. 44.

71. Учащиеся законам гражданским и церковному пению *отроки* не должны употреблять Еллинских обыкновений, или быть водимы на зрелища, или совершать так именуемые килистры (жребий, которым учителя разбирали по себе учеников), или одеваться в одежды, не находящиеся в общем употреблении, ни в то время, когда начинают учения, ни тогда, когда оное оканчивают, ни вообще в продолжении оного. Если же кто отныне дерзнет сие делать: да будет отлучен.

75. *О церковном пении.* Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли безчинных воплей, а особо непотребных легисм, не вынуждали из себя неестественного крика, и не вводили ничего

несообразного и несвойственного церкви: но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. И пусть впереди хоров стоят *дети, псалмам, ирмосам и Одам Божественным научены*, ибо священное слово через детские уста промолвленное, быстрее Господом нашим услышано будет. Ибо священное слово поучало сынов Израилевых и детей ихних быть благоговейными (Лев.15:31).

76. *О торговле в храме и церковном пении.* Никто не должен внутри священных оград корчемницу, или различные снеди поставлять, или иные купли производить, сохраняя благоговение к церквам. Ибо Спаситель наш и Бог, житием своим во плоти поучая нас, повелел не творить дому Отца Своего домом купли. Он и пеняжникам рассыпал пенязи, и изгнал творящих святой храм мирским местом. Посему если кто обличен в реченном преступлении: да будет отлучен. Ибо несовместны подобные деяния со настроениями *детей*, которые пришли в церковь служить Господу нашему пением. Не должны эти *дети* видеть суету непотребную в церквях, ибо это приведет их к духовной порчи. Только голос должен звучать в Святом Храме, и прежде — *детский голос*.

Во Христа крещением облекшиеся, дали обет подражать житию Его. Того ради власы на главе, ко вреду зрящих, искусственными плетениями располагающих и убирающих, и таким образом неутвержденные души прельщающих, отечески врачуем приличною епитимиею, руководствуя их, аки *детей*, и научая целомудренно жить, да оставив прелесть и суету плоти, к негиблущей и блаженной жизни ум непрестанно направляют, и чистое со страхом пребывание имеют, и очищением жития, елико можно, к Богу молитвою и духовным пением церковным приближаются, и внутреннего более, нежели внешнего человека украшают добродетелями и благими и непорочными нравами; и да не носят в себе никакого останка порочности, произшедшей от сопротивника. Если же кто вопреки сему правилу поступит: да будет отлучен.

Великий канон Андрія Критського.

**Велікій канонъ
преподобнаго отца нашего
Андрея Крїтскаго и Іерусалїмскаго.
Въ понедѣльникъ
первоя седмица седмохъ постовъ,
на повечерї.**

Начинаемъ велікій канонъ, творяще и на чѣсти четыре со ірмосомъ, ко исполнитися ему въ четвертокъ вечера.

Твореніе седмаго Отца нашего Андреа Крїтскаго, Іерусалїмскаго. Творімъ же на кожді тропарь метѣнія .

Велікій канонъ. Гласъ 1.

Песнь №.1.

Ірмосъ, по дважді: Помощникъ и Покровитель Богъ мне во спасеніе: сей мой Бог им прославлю его: песнь Отца моего, и вознесу его: славно бо прославися.

Припевъ: Помілуй мя, Боже, помілуй мя.

Ткуду начну плакати окаяннаго моего житія деяній; кое ли положу начало, Боже, нынешнему рыданію; но даждь ми прегрешеній наставленіе.

Гряди покаянная душе, съ плотію твоею, зиждітелю всехъ исповеждься, из останися прочее преждняго безсловесія, из принеси въ покаянні слезы. Первозданнаго Адама преступленію поревновавъ, познахъ себе обнажена из пединосущнаго цветвія из сладости, греховъ ради моїхъ.

Увы мне покаянная душе, что уподобилася еси первой Тебе; вознесла бо єзси зле, из уязвілася єси горце, из коснулася єзси древа из вкусіла єси дерзостно безсловеснія снеди.

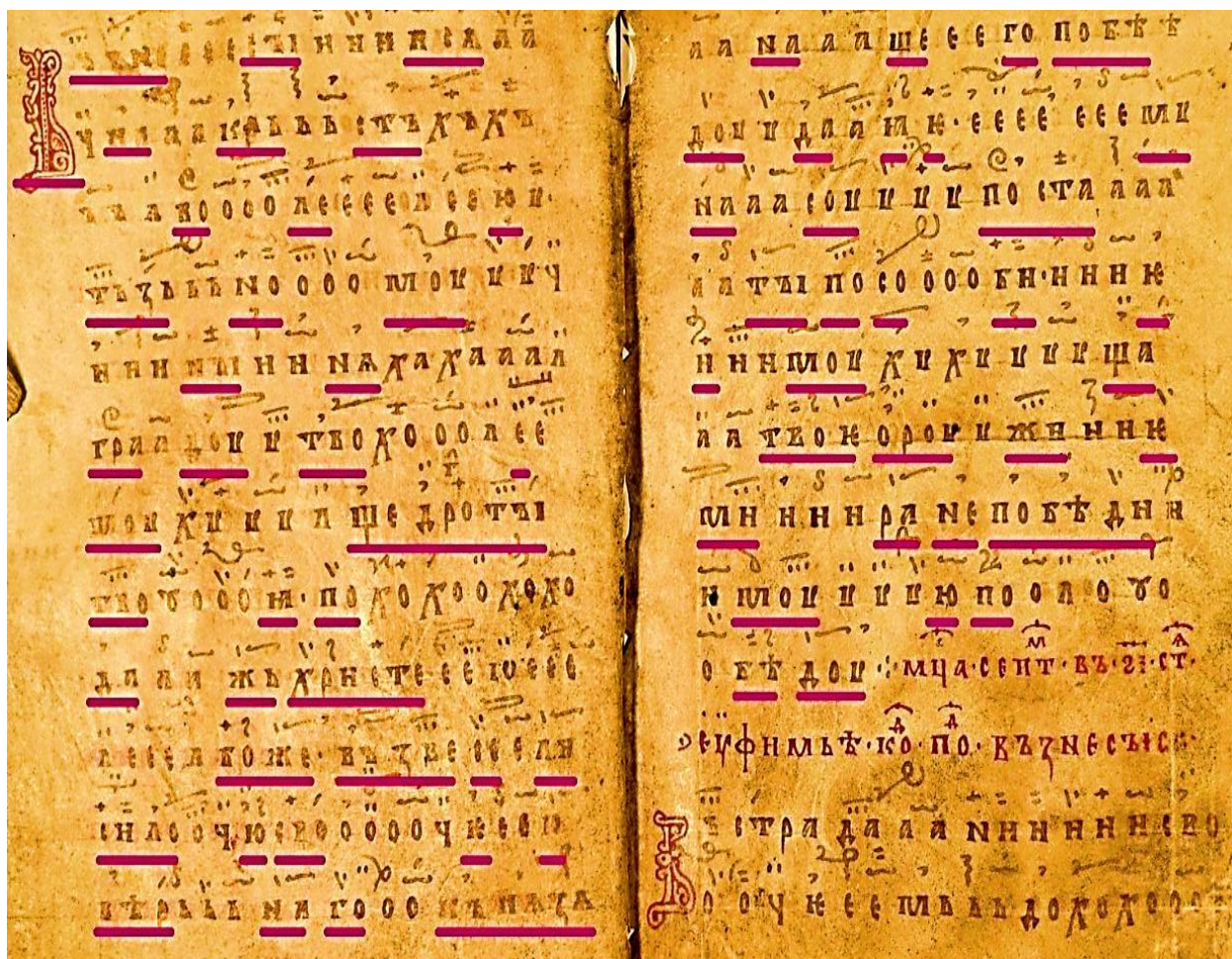
Вместо сего чувственноя мосленная ми бысть, во плоти страстной помысль, показуяй слѣдкая из вкушаяй его горькаго напоенія.

Достойно из Эдема изгнанъ бысть, ако не сохранивъ єдину Твою, Спасе, заповедь Адамъ: їде же что постражду, ометая всегда животная твое слова;

Слава, тройчєнь: Пресущная тройце, во єдїнице покланяемая, возми бремя из мене тяжкое греховное, из утробна, даждь ми слезы умиленія. И нынѣ, Сородичєнь: Тебе, надежде из предстательство тебе поющихъ, возми бремя из мене тяжкое греховное, изкающася примі мя.

Додаток В

Рукописний кондакар кінця XII століття із зібрання рукописів Троїцько-Сергієвої Лаври. Арк. 506—6.



Текст кондакаря: Возне-си-йся \ на-кре-ст \ во-ле-ю \ ть[є]з-но-му ни-ня
 \ гра-ду Тво-є \ му щедроти \ Тво-я по- \ да-жь-Христе \ Боже-возве-се-
 ли \ сило-ю Сво-є-ю \ вер-на-го-князя \ на-ше-го-побе- \ ду-да-я-е-му \
 на су-по-ста \ ти-по-со-бі-є \ і-му-ща \ Твоє-ору-жі-є \ мі-ра-не-победі- \
 му-ю-по- \ бе-ду (кінець рядка)

Кондак «Велике освячення води на святе Богоявлення» церковно-слов'янською і грецькою мовами. XIII століття («Синайська автологія»)

Даждн вѣсмъ. прикса
ѿшнѣмъ же са ѣн : ѿ помазаѿ
шнѣмъ са ѣѿ . въкоушаѿшнѣмъ
же ѣн . стынѣ . ѿ благокennѣ . ѿ
цѣщеннѣ . съдравнѣ . ѿ спн ꙗ ра
бы своѣ . върѣныѣ црл . ѿ
холобнвалѣго ѡтъ ба црл на
шего . ѿ съхранн ѿ похъ крово
мъ твоѣмъ мнромъ . поко
ри ѣмоу вѣсѣ врагы . ѿ сжпо
статы . Даждн ѣмоу вѣсѣ про
шеннѣ . ѣже на спинѣ . ѿ животъ
въуны . Даѣ вещьми ѿ укы .

Δὸς πᾶσι, τοῖς τε
μεταλαμβάνουσι, τὸν ἁγιασμόν,
τὴν εὐλογίαν, τὴν κάθαρσιν, τὴν
ὑγείαν. Καὶ σῶσον, Κύριε, τοὺς
δούλους σου, τοὺς πιστοὺς
Βασιλεῖς ἡμῶν. (ἐκ γ') Καὶ
φύλαξον αὐτοὺς ὑπὸ τὴν σκέπην
σου ἐν εἰρήνῃ, ὑπόταξον ὑπὸ τοὺς
πόδας αὐτῶν πάντα ἐχθρόν καὶ
πολέμιον, χάρισαι αὐτοῖς τὰ πρὸς
σωτηρίαν αἰτήματα καὶ ζωὴν τὴν
αἰώνιον

Текст того ж кондака (варіація) у XVI столітті.

Възнесыи нас на крѣпѣ волею . презо
имени твоѣмъ прииди и спаси нас . ще
дроты твоѣ даровѣ хѣбѣ . възвѣ
сел нас на оубо съюбѣ рныи кнѣзѣ на
ша побѣды даровѣи мѣна съ по
спатны . по сѣбѣи мѣцѣи твоѣмъ
рѣхѣ . мнрѣ не по бѣдѣи мѣю побѣды .

Підаліон з тлумаченнями Никодима Святогорця. Видання 1886 року.

ΕΙΣ ΔΟΞΑΝ
ΠΑΤΡΟΣ ΥΙΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ
ΤΟΥ ΕΝΟΣ ΘΕΟΥ

ΠΗΔΑΛΙΟΝ

ΤΗΣ ΝΟΗΤΗΣ ΝΗΣ ΤΗΣ ΜΙΑΣ ΑΓΙΑΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ
ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

ΗΤΟΙ

ΑΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΙΕΡΟΙ ΚΑΙ ΘΕΙΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΦΗΜΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΩΝ ΤΕ ΚΑΙ ΤΟΠΙΚΩΝ ΣΥΝΟΔΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΤΑ
ΜΕΡΟΣ ΘΕΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ, ΕΛΛΗΝΙΣΤΙ ΜΕΝ ΉΑΡΙΝ ΑΞΙΟΠΙΣΤΙΑΣ ΕΚΤΙΘΕΜΕΝΟΙ ΔΙΑ ΔΕ ΤΗΣ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ ΚΟΙΝΟΤΕΡΑΣ
ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ ΠΡΟΣ ΚΑΤΑΛΗΨΙΝ ΤΩΝ ΑΠΛΟΥΣΤΕΡΩΝ ΕΡΜΗΝΕΥΟΜΕΝΟΙ

ΠΑΡΑ

ΑΓΑΠΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΗΜΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ

ΚΑΙ ΜΕΤ' ΕΠΙΜΕΛΕΙΑΣ ΑΝΑΚΡΙΘΕΝΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΘΕΝΤΕΣ
ΨΗΦΩ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΣΥΝΟΔΟΥ ΠΑΡΑ ΤΟΥ
ΣΟΦΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ ΔΙΔΑΚΣΑΛΟΥ ΚΑΙ ΙΕΡΟΚΗΡΥΚΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΔΩΡΟΘΕΟΥ

ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΤΥΠΩΣ

ΕΚΔΟΘΕΝΤΕΣ ΔΕΞΙΑ ΜΕΝ ΚΑΙ ΠΡΟΤΡΟΠΗ, ΚΑΙ ΕΠΙΤΑΓΗ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΑΘ' ΤΗΣ
ΑΓΙΑΣ ΣΥΝΟΔΟΥ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ ΑΘ. ΤΟΥ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟΝ ΔΕ

ΥΠΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΓΚΑΡΠΟΛΑ ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΙΟΥ

ΤΟ ΤΡΙΤΟΝ ΥΠΟ ΣΕΡΓΙΟΥ Χ. ΡΑΦΤΑΝΗ ΗΠΕΙΡΩΤΟΥ

ΝΥΝ ΔΕ ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

ΥΠΟ

Α. ΣΤ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΝΕΡΓΗΣΑΝΤΟΣ ΟΥΚ ΟΛΙΓΟΝ ΕΙΣ ΤΟ ΕΡΓΟΝ **ΑΠ. ΦΕΡΕΤΟΠΟΥΛΟΥ**



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΒΛΑΣΤΟΥ Χ. ΒΑΡΒΑΡΡΗΓΟΥ

1886

Βραχμιά 10.86

Αποκαφίστ Ρομана Мелода. IV століття

Αποκαφίστ

Romanus Melodus Hymnograph., Ἀκάθιστος ὕμνος [Dub.]. {2881.005}

(t.) Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

(proem 1.) Τὸ π ρ ο σ τ α χ θ ἐ ν μ υ σ τ ι κ ῶς λ α β ὶ ν ἐ ν γ ν ῶ σ ε ι
 ἐ ν τ ῆ σ κ η ν ῆ τ ο ὦ <41ω>4 σ ῆ φ σ π ο υ δ ῆ ἐ π ἐ σ τ η
 ὁ ἁ σ ῶ μ α τ ο ς λ ἐ γ ω ν τ ῆ ἀ π ε ι ρ ο γ ᾶ μ ω•

“Ο κ λ ί ν α ς τ ῆ κ α τ α β ᾶ σ ε ι τ ο ὺ ς ο ὑ ρ α ν ο ὺ ς
 χ ω ρ ε ῖ τ α ι ἄ ν α λ λ ο ι ῶ τ ω ς ὃ λ ο ς ἐ ν σ ο ῖ (5)
 ὃ ν κ α ῖ β λ ἐ π ω ν ἐ ν μ ῆ τ ρ α σ ο υ λ α β ὶ ν τ α δ ο ὦ λ ο υ
 μ ο ρ φ ῆ ν

ἐ ξ ἰ σ τ α μ α ι κ ρ α υ γ ᾶ ζ ω ν σ ο ι
 |:‘Χ α ῖ ρ ε , ν ὦ μ φ η ἄ ν ὦ μ φ ε υ τ ε .’ :|

(proem 2.) [Τ ῆ ὕ π ε ρ μ ᾶ χ ω σ τ ρ α τ η γ ῶ τ ἄ ν ι κ η τ ῆ ρ ι α
 ὥ ς λ υ τ ρ ω θ ε ῖ σ α τ ῶ ν δ ε ι ν ῶ ν ε ὑ χ α ρ ι σ τ ῆ ρ ι α
 ἄ ν α γ ρ ᾶ φ ω σ ο ι ἡ π ὅ λ ι ς σ ο υ , θ ε ο τ ό κ ε
 ἄ λ λ ’ ὥ ς ἔ χ ο υ σ α τ ὁ κ ρ ᾶ τ ο ς ἀ π ρ ο σ μ ᾶ χ η τ ο ν
 ἐ κ π α ν τ ο ῖ ω ν μ ε κ ι ν δ ὦ ν ω ν ἐ λ ε υ θ ἔ ρ ω σ ο ν , (5)
 ἱ ν α κ ρ ᾶ ζ ω σ ο ι .

Іоанн Златоуст (Із Бесіди на 41-й псалом)

"Наповнюйтеся Духом, промовляючи собі

в псалмах, і співах, і піснях духовних,

оспівуючи та співаючи в серцях ваших

Господеві "(Еф. 5,18-19)

Про церковний спів взагалі

Святитель Іоанн Златоуст

«Навіщо використовується спів?»

Для чого використовується спів? Послухай. Бог, бачачи, що багато хто з людей є недбайливим, обтяженим читанням духовних писань і неохоче беруть на себе цю працю, і, бажаючи зробити цю працю жаданою і знищити почуття втоми, з'єднав з пророцтвами мелодію, щоб усі, тішачись стрункістю мотиву, з великою старанністю підносили Йому священні співи. Справді ніщо, ніщо так не підносить і не окрилює душу, не допомагає їй відректися від землі, не рятує від уз тіла, не привчає мудрості і зневаги до всього житейського, як гідний спів і правильно складена божественна пісня. Природа наша так насолоджується піснями і стрункими наспівами і має до них схильність, що й немовлята, коли вони плачуть і бувають неспокійними, присипляються цими піснеспівами. Годувальниці, носячи їх на руках і ходячи назад і вперед, наспівують їм якісь дитячі пісні і тим занурюють у сон очі їхні. Часто й мандрівники, у спекотний полудень, поганяючи в'ючних, продовжують шлях зі співом і цими піснями полегшують тягар подорожі. І не тільки мандрівники, але і хлібороби, вичавлюючи виноградний сік, збираючи або очищаючи виноград, або роблячи що-небудь інше, часто також співають. І мореплавці, працюючи веслами, роблять те ж. Навіть і жінки, коли прядуть і сплутану пряжу розправляють гребенем, іноді кожна нарізно, а іноді всі разом співають якусь пісню.

Все ж: і жінки, і мандрівники, і хлібороби, і мореплавці — роблять це для того, щоб співом полегшити труднощі роботи, бо душа при звуках стрункої пісні легше може переносити нудьгу і працю. Тому, як душа наша має схильність до цього роду насолоди, то необхідно, щоб злі духи введенням розпусних пісень не зіпсували всього. Бог для огорожі від них встановив псалми, від яких буває і задоволення і разом користь.

Від мирських пісень може статися шкода, смерть і багато інших зол, бо все те, що є в них поганого й аморального, проникаючи в душу, розслаблює її і розбещує. Навпаки, духовні пісні мають велику користь, велике повчання, велике освячення і служать керівництвом до всякої мудрості, бо слова їхні очищають душу, і Дух Святий скоро сходить у душу, що співає ці пісні.

А що справді співають їх із розумінням, то закликають на себе благодать Духа, про те, послухай, як говорить Павло: не впиватися вином, бо в ньому ж є блуд: але паче виповнюється Духом причастя, – далі вказує і спосіб виконання Духом: оспівуючи і співаючи в серцях ваших Господеві (Еф. 5. 18-19). Що означає в серцях ваших? Означає: з розумінням, не так, щоб уста вимовляли слова, а душа блукала десь по зовнішніх предметах, але щоб душа слухала того, що вимовляє мова.

Як туди, де бруд, біжать свині, а де квіти й пахощі, там перебувають бджоли, так і туди, де розпусні пісні, збираються біси, а де пісні духовні, туди сходить благодать Духа й освячує уста і душу. Кажу це не для того, щоб ви тільки хвалили мене, але щоб ви і дітей і дружин вчили співати такі пісні не тільки при занятті пряжею і при інших роботах, але особливо за трапезою, оскільки він буде підступи здебільшого під час бенкетів, за допомогою захвату, пересичення, непристойного сміху і душевного розслаблення.

Особливо тоді — і перед трапезою і після трапези — потрібно захищати себе від нього огорожею псалмів і, вставши з-за столу, разом з дружиною і дітьми оспівувати Бога священними піснями. Якщо Павло, маючи на собі нестерпні рани, носячи на ногах колоду й перебуваючи в темниці, опівночі, коли всі спочивають особливо солодким сном, оспівував

славослів'я Богу, і ні місце, ні час, ні турботи, ні схильність до сну, ні стомлення від тяжкої праці і ніщо інше не змусило його припинити спів, — то тим більше ми, насолоджуючись благополуччям і дарами Божими, повинні підносити Богу вдячні пісні, щоб, якщо від захвату і пересичення увійде в нашу душу що-небудь нечисте, псалмоспівом прогнати всі нечисті і порочні побажання. І як багато хто з багатих, намочивши губку бальзамом, витирають нею столи, щоб, якщо не залишилося від страв якихось плям, стерти його і зробити стіл чистим, так точно будемо чинити й ми, замість бальзаму наповнюючи уста духовною мелодією, бо від пересичення відбудеться в душі якась нечистота, то треба змити її цією мелодією, і вставши всі разом будемо вигукувати: звеселив мя еси, Господи, в творінні твоєму, і в ділах руці твоїй радіємо (Пс. 91). До Псалмоспівів нехай приєднається і молитва, щоб разом із душею нам освятити і сам будинок.

Подібно до того, як ті, хто приводить на гостини блазнів, танцюристів і непотрібних жінок, закликають туди бісів і диявола й наповнюють свої будинки безліччю безчинств, — звідси й відбуваються сварки, блуд, перелюбство і безліч зол, — так ті, які закликають до себе Давида з псалмами, через нього закликають до себе Христа. А де Христос, туди жоден біс ніколи не наважиться не тільки увійти, а й зазирнути: навпаки, мир, любов і всі блага поллються туди, як із джерел.

Перші перетворюють свій дім на видовище, а ти зроби своє житло Церквою. Справді, де псалом, молитва, радість пророків і боголюбивий настрій духу співаючих, — там збори безпомилково можна назвати Церквою [333].

Навіть коли ти не розумієш сили їхніх слів, привчай принаймні уста вимовляти їх. І мова освячується цими словами, коли вони вимовляються з ретельністю. Якщо ми придбаємо собі таку навичку, вже ні з волі, ні через лінощі ніколи не залишимо цього прекрасного заняття, тому що навичка спонукатиме нас навіть поза волею щодня здійснювати це прекрасне служіння. При такому співі, буде хто старий або молодий, або з грубим

голосом, або зовсім незнайомий з стрункістю співу, йому з того не буде ніякої провини.

Тут потрібні цнотлива душа, бадьорий розум, серце очищене, помисел твердий, совість чиста. Якщо з цими якостями ти вступиш у святій хор Божий, то можеш стати поряд із самим Давидом. Тут не потрібно ні псалтирів, ні натягнутих струн, ні смичка, ні мистецтва і ніяких знарядь; але, якщо захочеш, можеш зробити самого себе псалтирем, щоб знищити члени плотські і налаштувати своє тіло згідно з душею. Коли тіло ж не буде відчувати похоті духу (Гал. 5, 17), але буде коритися його велінням і приводити їх у виконання на цьому прекрасному і дивовижному шляху, тоді ти сам складеш духовну мелодію.

Тут не слід володіти мистецтвом, що купується довготривалими вправами, а потрібна тільки тверда рішучість, і ми в найкоротший час придбаємо досвідченість.

Для цього не потрібно ні особливе місце, ні особливий час, але на всякому місці і у будь-який час можна співати подумки. Чи ходиш на торжище, перебуваєш в подорожі, сидиш чи в товаристві друзів, скрізь можна піднести душу, можна звертатися і мовчки до Бога. Так волав Мойсей, і Бог почув.

Ремісник ти? Сидячи в майстерні і займаючись роботою, ти можеш співати. Воїн ти, або засідатий у суді? Можна робити те ж саме.

Додаток Д

Азбука знаменного розспіву старця Олександра Мезенця 1668 року

АЗБУКА

ЗНАМЕННАГО ПѢНІЯ

(ИЗВѢЩЕНІЕ ѿ согласнѣйшѣ помѣстѣ)

старца

АЛЕКСАНДРА МЕЗЕНЦА.

(1668-го года).

ИЗДАТЬ СЪ ОБЪЯСНЕНІЯМИ И ПРИМѢЧАНІЯМИ

СТ. СМОЛЕНСКІЙ.



КАЗАНЬ.

Типографія Императорскаго Университета

и типо-литографія Н. Данилова,

1888.

Помѣты:

ГН Н Ц ГН Н . М П Ц ГН П П
 Го спо ди по ми лѣй, Го спо ди по ми лѣй.

Ѽсѣлъ снзходи воспатогагловнѣ к нижнйшемѣ согласію до вто-
 рыа же надесятъ степени снце.

П П ГН П П М . Н ГН Ц Н ГН
 Го спо ди по ми лѣй, Го спо ди по ми лѣй.

И нѣкъ в наше старороссійско знамени сн согласовны помѣчѣ
 снми ѣзвѣстнѣтельными лигатурами, в печатномъ численіи быти не-
 вѣстно: но вѣсто тѣхъ согласныхъ ѣказательны лигатуръ зна-
 ма в пѣніи признаками гласоѣзвѣстнѣтельными, по степенемъ на три
 части рачиннѣхъ: Понѣже всѣкое пѣніе ѡвышѣется и снжѣется тѣ-
 ми ѣстествогласіи до вторыа надесятъ степени: ѣще возмѡжеши и
 вѣще.

УАСТЬ ПЕРВАА: О БЕПРИЗНАУНО ЗНАМЕНИ И ИМЕНА КОЕМУДО ЗНАМЕНИ.

Бѣпризначное ѡво знама поѣтся по степенемъ, во ѣказате-
 лыа согласныхъ сн лигатуръ. ГН . ГН . М . ГН .

Имена знамени ѣдиногласостепенномѣ.

Паракайтѣ , стопица , крѣокъ , —мрачной , —свѣт-
 лой , трисвѣтлой , свѣтлой с сорочьею нѡжкою ,
 простый крѣокъ с сорочьею нѡжкою . Тѣже крѣоки со ѡтѣжжа-
 ми      ; запѣта , —скрыжѣмъ .

Фітник XII ст. (Давньоруське музично-теоретичне керівництво для підготовки та проходження церковних свят)



Ныиѣ слыи небесныи снами неви
 анмослужають се бо вахощи
 ть царь славы сеже рече
 павинаа свершена дароме
 приносима. а в роюи соспира
 хомъ пристѣупимъ. а при
 частницкои зниа ченьи
 адемъ. а ллилоуи

Тропарь Феодора Студита

Тропарь

Преподобнаго отца нашего
и исповѣдника Феодора Студита

11-го ноября

Гласъ 8-й

С. А. Пра-во - сла - ві - я на-ста́в-ни - че, бла - го - чѣс - ті - я у - чѣ - те - лю

Т. Б.

и чи - сто - ты́, все - лѣн - ны - я свѣ-ти́ль - ни - че, мо - на́-шест - ву - ю -

щихъ бо - го - дух - но - вѣн - но - е у - до - брэ - ні - е, Фе - о - до - ре пре-мý - дре,

у - чѣнь-ми тво - ї - ми вся про-свѣ-ти́ль е - сі́, цѣв-ні - це ду - хов - на - я,

мо - ли Хри - ста́ Бо - га, спа - сти́ - ся ду - ша́мъ на - шимъ.

Тропарь Григорія Неокесарійського

Тропарь

*Иже во святыхъ отца нашего Григорія,
епископа Неокесарійскаго чудотворца*

17-го ноября

Гласъ 8-й

C. A. T. B.

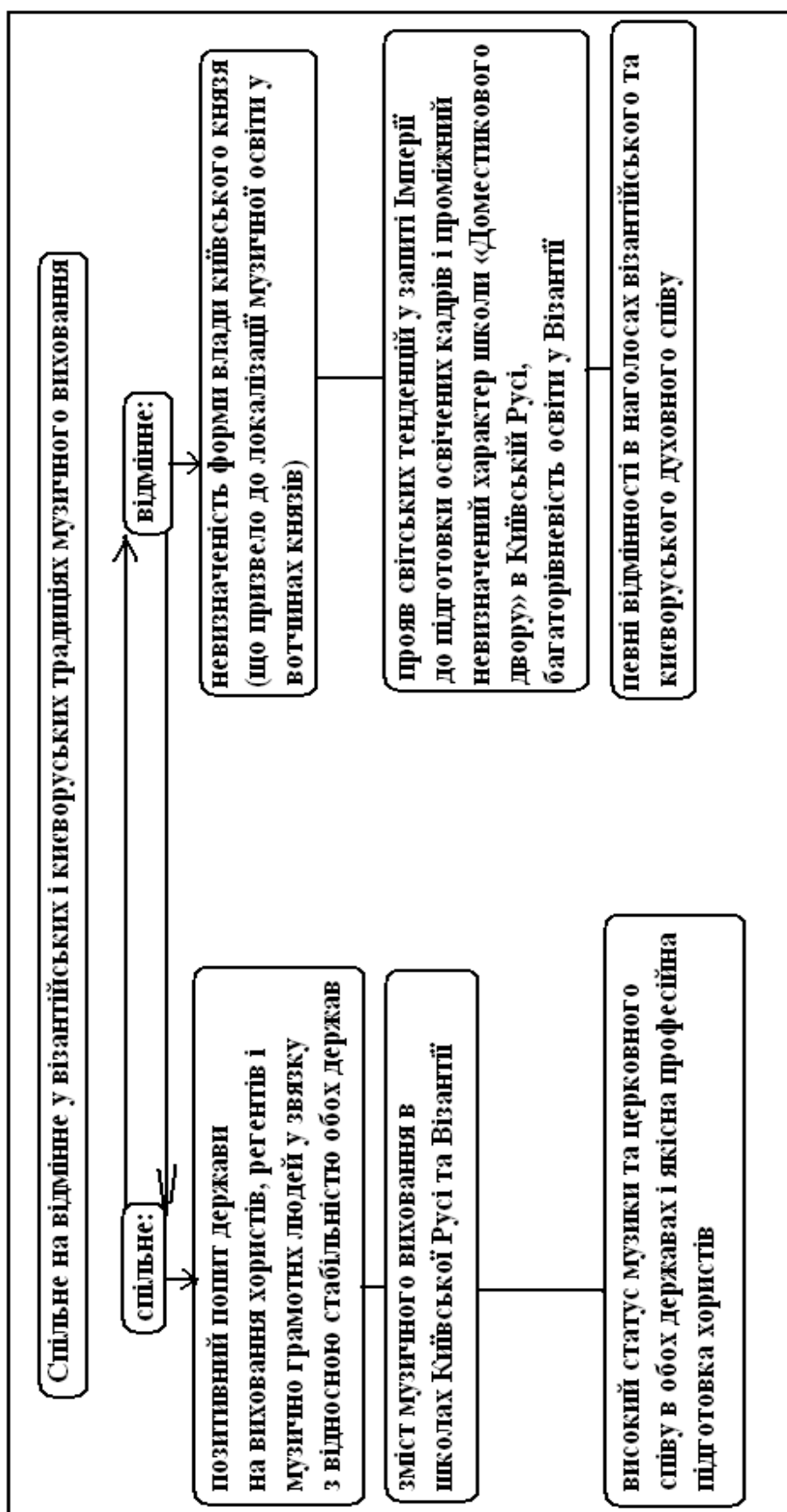
Въ мо-лит-вахъ бѣ-ству-я, чу-дѣсь дѣ-ланъ-ми пре-тер-пѣ-ва-я,

те-зо-и-мѣ-ні-е-стѣ-жаль-е-сѣ-ис-прав-лѣ-ні-я:

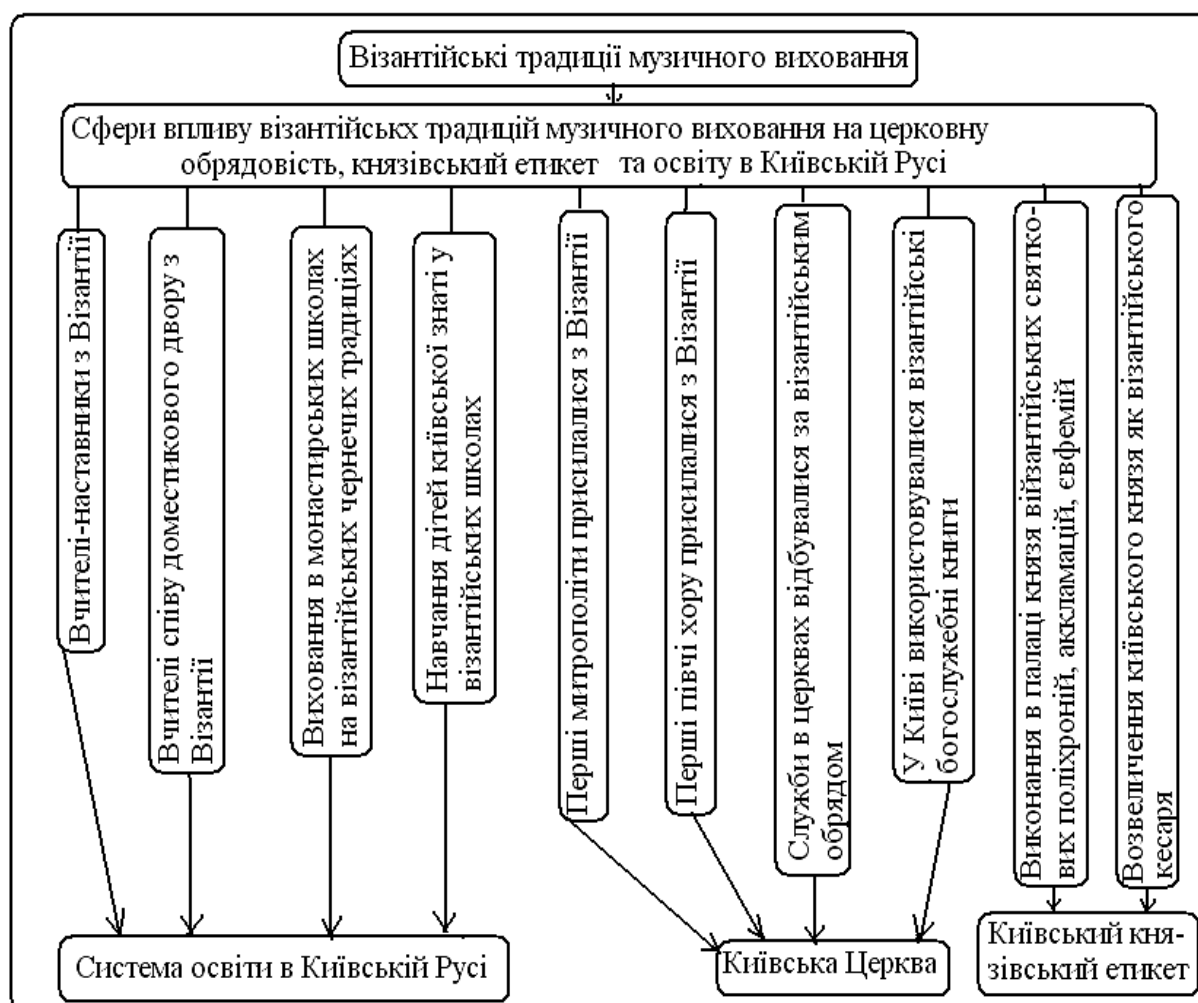
но мо-ли-ся Хри-стѣ Бо-гу ѡт-че Гри-гѡ-рі-е,

про-свѣ-ті-ти дѣ-ши на-ша, да не ког-дѣ ѹс-немъ въ смерть.

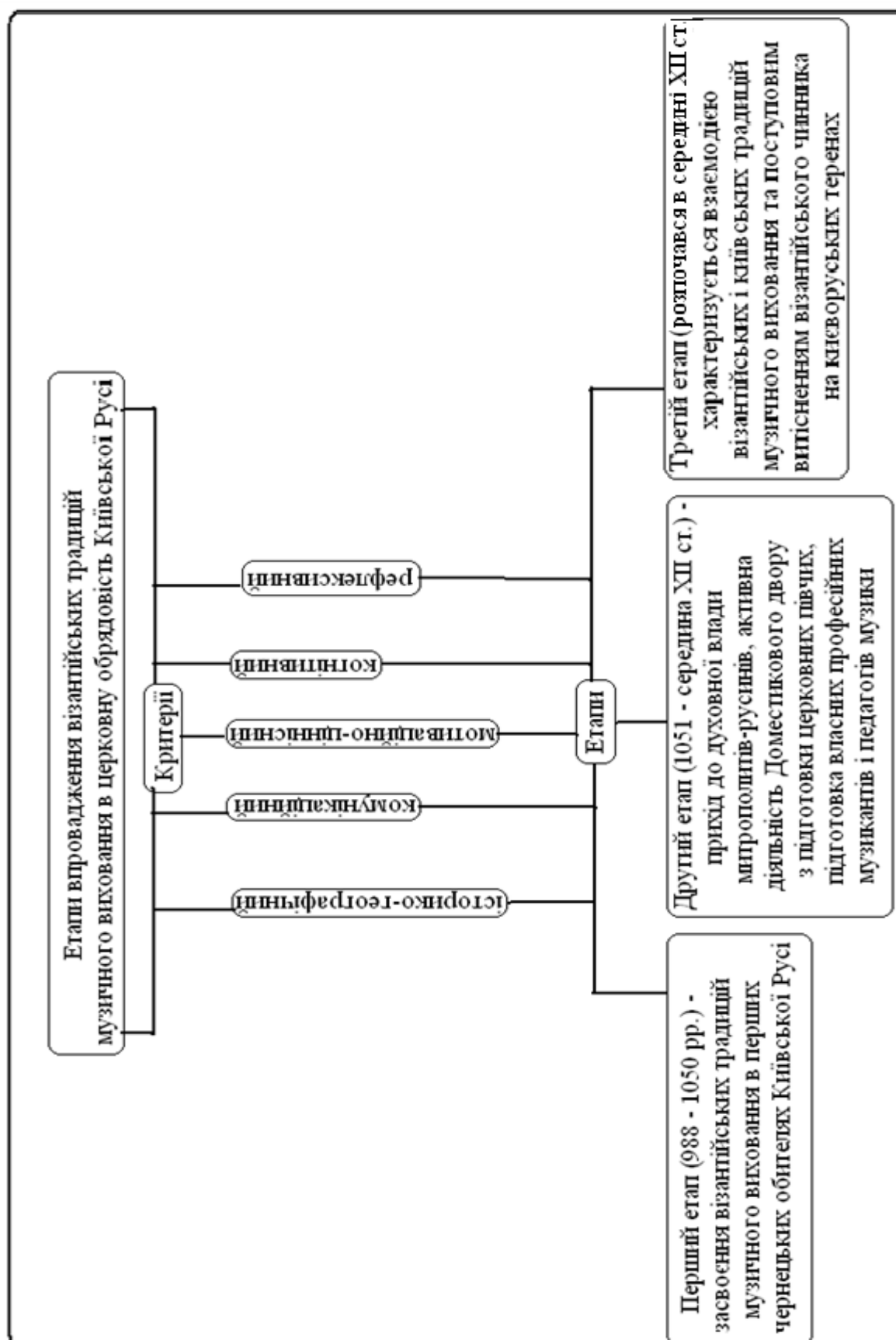
Спільне та відмінне у візантійських та києворуських традиціях музичного виховання



Сфери впливу візантійських традицій музичного виховання на церковну обрядовість, князівський етикет та освіту Київської Русі



Етапи впровадження візантійських традицій музичного виховання в церковну обрядовість Київської Русі



Система музичного виховання дітей у Київській Русі

