

Олександра ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО (Полтава-Львів)

СТИЛІСТИЧНІ НАВЕРСТВУВАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ІРМОЛОЇ

Церковний спів прийшов на наші землі разом з поширенням християнства (особливо після його офіційного прийняття в Київській Русі наприкінці X століття) одночасно з двох осередків східного обряду — греко-візантійського та балканослов'янського (болгарського). Звідси два основних джерела стилістичних наверстувань у молодшій русько-українській сакральній співоочій культурі.

Дослідники різних ділянок культури й мистецтва одностайно стверджують незвичайний розквіт творчості вже в стародавній Русі-Україні; саме тоді закладались основи нашої професійної писемної культури — церковної монодії.

Явище стилістичних наверстувань безпосередньо пов'язане з процесом еволюції (становленням, розвитком, завершенням) київської гілки християнського співу, що відбувалось кількома етапами. Первинний розвиток у Київській державі XI–XII ст.; поширення й еволюція в XIII–XIV ст. в Галицько-Волинському князівстві; подальший розвиток в Литовсько-Руському краї кінця XIV — половини XVI ст., коли й завершилось формування основного фонду гімнографічного репертуару, записаного кулізм'яною нотацією. Переклад цього репертуару на п'ятилінійний нотопис наприкінці XVI ст. супроводжується його оновленням на ґрунті нотолінійного Ірмолоя. Цей етап особливо яскраво представляють львівські нотні першодруки кінця XVII — початку XVIII ст.

При дослідженні поставленої проблеми ми спираємось на методологічні засади нової науки — синергетики, яка налаштовує (зокрема дослідника музичної культури) на виявлення найсуттєвіших механізмів еволютивного процесу¹. Маємо на увазі орієнтацію на такі категорії, як *самоорганізація, структурування* — визначальні в процесах, зумовлених взаємодією зустрічних культур, що призводить до збудження

¹ А. Свідзинський. Самоорганізація і культура, Київ 1999.

потенційних можливостей однієї культурної традиції під впливом іншої, переходу в кінцевому результаті у творчу, актуальну стадію своєї реалізації. Тобто визначальні механізми еволютивного процесу (відповідно теорії синергетики) обумовлюються не стільки самим фактом впливу, скільки відгуком на цей вплив, ступенем внутрішньої творчої активізації — і це головне.

Отже, синергетичний підхід орієнтує дослідника на посилену увагу до взаємодії складових у спареній системі культур (місцевої та набутої), тим самим відмежовує від звичних нині вишукувань окремих елементів «запозичень». Отже, спонукає стати на ширшу основу, дозволяє піднятися над спрощеною схемою «донор-реципієнт», змушує приділяти посилену увагу таким визначальним факторам, як пробудження творчих сил, як творчий відгук культури-реципієнта під впливом культури такої сили, яка здатна спонукати іншу до активізації її внутрішніх резервів.

Феномен культурного вибуху в період великокняжої Київської Русі — яскрава ілюстрація явища синергетики; адже під впливом потужних зовнішніх імпульсів настало лавинне пробудження-вивільнення творчої енергії в культурі реципієнта, що й призвело до прискореного народження нових, значимих культурних вартостей.

Започаткований ще в Київській Русі, християнський храмовий спів пройшов до кінця XVII ст. повний цикл свого становлення, розвитку й завершення та зматеріалізувався у класичному для нашої культури самобутньому й оригінальному фонді гімнографічних напівів — уречевлених, зматеріалізованих явищ-артефактів; це свідчить, що молода християнська культура зростала у нас на потенційно багатому ґрунті.

До нашого часу дійшов повний корпус класичного фонду церковних піснеспівів Русі-України, при тому в прочитуваних (до тонкощів) нотолінійних записах. Це й дало нам змогу розробити спеціалізований інструментарій аналізу саме *структурних* параметрів цього мистецтва, зокрема на матеріалі взаємодіючих пластів грецько-української та болгарсько-української культурних традицій².

Нині маємо змогу в знайдених «технічних вимірах» окреслити важливі аспекти національної специфіки цих співів, а тим самим пред-

² О. С. Цалай-Якименко. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма, *Записки НТШ*, т. ССХХVI (Праці музикознавчої комісії), Львів 1993, с. 11–40; вона ж Музичні принципи організації української силабіки, *Слово і час*, 2000, № 9, с. 16–25; вона ж Ритміка ірмолоїних напівів як функціональна система (рукопис); вона ж Новогрецький напів в Україні (рукопис); вона ж Взаємодія болгарських та українських ірмолоїних напівів (рукопис).

метніше диференціювати стилістичні наверсткування у різних національних культурах; виявити, яким чином кожна зі співочих традицій виявляє ознаки притаманної їй системної організації (у типах інтонаційних полів, у специфічних видах метро-ритміки, в особливостях строфіки). Це стосується не тільки національних культур, а й їх місцевих, етнолокальних різновидів.

Оскільки абсолютно точно прочитується музичний матеріал лише нотолінійного Ірмолая, а репертуар кулізм'яних (невменних) рукописів залишається (це мусимо чесно визнати) «тайнозамкненим», тому ми здатні «оживити» лише кінцевий етап довготривалого процесу взаємодії київської традиції храмового співу з греко-візантійською та болгаро-слов'янською.

Проте немає сумнівів, що вже в кулізм'яному Ірмолої були міцно вдомашнені болгарські напиви (восьмигласний цикл *сідальних*, напів «Нині сили небесні» та ін.). Ці твори встигли вкорінитися в українській співочій практиці, хоча через нечитабельність невм-кулізм нам не вдасться виявити механізм цієї адаптації, якої вони безумовно зазнали в процесі свого вродання в нове мистецьке середовище. Неясними є також наші уявлення і стосовно еволюції візантійсько-української взаємодії, оскільки невменні рукописи дають відомості радше палеографічного характеру, а не самої матерії «живої» музики.

Унікальну можливість змоделювати синергетичний процес-зустріч греко-візантійської та болгаро-слов'янської традицій з українською дає нам лише ранньоновітня доба, коли русько-українська гімнографічна культура активно вступила в діалог з сучасними їй досягненнями «матірної» і «сестринської» співочих культур. Так відкривається картина своєрідного процесу відродження гімнографічного співу в Україні з початком XVII ст., процес активізації його потенційних творчих сил, пробуджених фактом цієї взаємодії. Слід відзначити характерну ситуацію: у випадку взаємодії з новогрецьким, поствізантійським репертуаром наш монодійний спів виявив значно меншу потенцію, ніж при зближенні з новоболгарським.

Це можна пояснити тим, що поствізантійський сакральний-співочий репертуар — явище надзвичайної стилістичної багатогранності. Так, запозичені грецькі напиви з *українсько-білоруського* Ірмолая стилістично дуже мало споріднені з пластом грецьких співів, які були сприйняті *молдаво-волоською* практикою; вони значно відрізняються також і від тих грецьких напівів, що знайшли певне поширення в *російських* півчих книгах. Таке велике стилістичне багатство, барвиста палітра візантійського сакрального співу були, мабуть, результатом багатогалузевого процесу синтезування ряду локальних культур, зокрема палестинської,

сирійської, вірменської. Звідси й характерна полістилістика такого комплексного метапоняття як греко-візантійський сакральний спів; з його обширного фонду було що відбирати національним дочірнім культурам з різними історичними коренями.

Постає питання: як відбувалася трансформація запозиченого репертуару на українському національному ґрунті? Ми можемо спостерігати за особливостями цього процесу, але тільки від кінця XVI ст., тобто лише на нотолінійному етапі нашої музичної писемності.

Український Ірмолою засвідчує дуже незначний відсоток адаптованих грецьких напівів: більшість із них (в абсолютних показниках це понад 70 творів) залишилась поза сферою активної взаємодії з місцевою традицією. Показовим винятком можна вважати малий грецький «О Тебї радується», якого Олександр Кошиць помилково вважав корінним українським напівом (хоча для цього й були підстави, зокрема його близькість до наших фольклорних співів)³.

Поствізантійські запозичення займали в церковно-пісенному фонді України цілком окрему функціональну нішу: адже їх використовували майже виключно «для okazji» — на архієрейських службах з нагоди відвідин України східними єрархами. Тому грецькі співи практично не мали точок дотику з місцевою співочою традицією, постійно й безпосередньо з нею не стикались. Крім того, оскільки стилістичні риси новогрецьких напівів дуже специфічні, їх виконання вимагало особливої підготовки, через те на нашому ґрунті спостерігається їх певне відсторонення, через те вони мало піддавались синтезуванню; мабуть, надто далекими були основи української та візантійської музичної ментальності. У цьому плані показова кардинально інша ситуація, що склалась у молдаво-волоській сакральній культурі, де грецькі співи знайшли винятково сприятливий ґрунт для широкого й міцного вкорінення.

Відзначаючи незначну реакцію на новогрецькі запозичення в козацькій Україні, все ж можемо допускати інший погляд на роль давньо-візантійського, елітарного співу в старокіївський період нашої культури. Адже відомо, що на початкових етапах християнство в Київській Русі було вірою еліти, «княжою, боярською вірою»; тому природно, що таке елітарне середовище надавало перевагу витонченому греко-візантійському співу (що підтверджують півчі пергаментні книги XI–XIV ст.). Картина з часом поступово змінюється внаслідок занепаду великокняжого Києва, Київської держави, далі зі знищенням і зникненням княжих і боярських родів, що призвело до істотної соціально-культурної деформації Русі-України.

³ О. Цалай-Якименко. Духовні співи давньої України. Антологія, Київ 2000, с. 203.

Стилістична окремішність новогрецького, новоболгарського, русько-київського репертуару в нотолінійних Ірмолоях виступає досить виразно (порівняймо, наприклад, три різні національні інтерпретації того ж самого тексту «Єдин свят»⁴). Однак нас більше цікавить синергетичний аспект проблеми, тобто прояви на місцевому ґрунті творчої активізації внаслідок «чужинецьких» впливів. Оберем для аналізу один з напівів, який вважаємо греко-візантійським за походженням і який з давнини вкорінився в нашому гімнографічному репертуарі — це «Преподобне Отче» 5 гласу (з циклу *подобних*).

При першому ж знайомстві з цим твором кидаються у вічі численні мелозвороти, незвичні для нашого монодійного співу. Маємо на увазі репетиційні повтори одного й того ж звука, предйоми, затримання — як у висхідному, так і в низхідному мелодичному русі, у дуже стисненому звуковому діапазоні, у мелізматичній манері (див. іл. 1).

Вказані прояви мають очевидну «антикантиленну», «антидихальну» природу, що мало узгоджується з тим різновидом широкого мелодизму, який є визначальною прикметою українського монодійного співу. Походження цих незвичних ритмоінтонацій швидше рухове, тактильне, вони надто подрібнені, витончені, хоч наповнені потужною експресією. Цей тип мелосу трапляється в Ірмолої лише в одиничних зразках. Тому слід вважати, що такий, надто вишуканий ритмо-мело-фактурний декор все-таки є «чужинецького» походження.

Друге, що звертає на себе увагу — це суперечність між двострофною віршовою формою словесного тексту (перші шість віршових рядків згруповані попарно у двовірші 2+2+2; друга строфа теж із шести віршових рядків, але згрупованих у тривірші — 3+3) і тристрофною музично-віршовою формою напіву (A+B, A+B, A+B):

І
Преподобне Отче, богоносе Феодосіє
Велми подвизася во временней жизни
Пісненми і постом, і бдениєм
Образ бив своїм учеником.
Нині убо ликуєши со бесплотними,
Христа непрестанно славословя.

⁴ Там само, с. 79, 167, 200.

Ілюстрація № 1. Фрагменти з напіву "Преподобне отче"

The image displays a musical score for the hymn 'Prapodobno Otche'. It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Ukrainian and Russian. The lyrics are: 'Преподобне отче, богоносе Феодосіє, велми подвизася во временней жизни, пісненми і постом, і бдениєм, образ бив своїм учеником. Нині убо ликуєши со бесплотними, Христа непрестанно славословя.' The score shows various melodic and rhythmic patterns, including repeated notes and complex phrasing.

його первинної мистецької композиції, але при збереженні вишуканого ошатного декору в мелодичній лінії; корені її специфічної тактильно-рухової фактури треба шукати в глибинах культур близькосхідного простору.

Інтенсивно збагатився український монодійний репертуар завдяки новоболгарським запозиченням, особливо з кінця XVI ст. (переписувачі відзначають це спеціальними ремарками — болгарський напів, по-болгарськи тощо). Протягом XVII ст. складається три плани взаємодії болгарських запозичень з українською традицією церковного співу.

Перший план. Значна кількість наших напівів була витіснена модернішими болгарськими «прибульцями», як наприклад, «Да молчить всякая плоть», «Днесь благодать Святаго Духа», «Прийдіте, ублажим Йосифа» та ін. У результаті болгарські напиви-«переможці» міцно вкоренилися у співочій практиці України.

Другий план. Стабільне й стійке співіснування українських та болгарських напівів на один і той же текст, коли побутують дві різні національно-стилістичні інтерпретації. Такі пари напівів мали чітке функціональне призначення – для щоденних служб будніх днів і для свят; болгарські вживались у святкових службах, оскільки в Україні їх трактували крізь призму високого авторитету болгарської Церкви. Зразки таких пар (наприклад, кондак «Возбранной воєводи», стихира «Царю небесний», «Воскресни Боже» Великої Суботи та ін.) були для сучасників яскравими еталонами двох стилістично окремих слов'янських традицій.

Третій план взаємодії української та новоболгарської монодійних культур найбільш цікавий у плані оголошеної теми дослідження. Адже в цьому випадку мова йтиме про адаптацію болгарських «прибульців» в українському середовищі. Цей тип запозичень дозволяє кинути світло не тільки на національну специфіку обидвох культур, а й на тип музичної ментальності учасників. Зразками більшої чи меншої глибини адаптації можуть бути такі напиви, як великий задостойник «О Тебi радується»⁵ (докладний опис процесу трансформації болгарської першооснови у нашій спеціальній статті⁶), а також кондак «Дiва днесь»: болгарська першооснова зазнала тут глибинної трансформації, породивши українську мініатюру — шедевр монодійної спадщини. Далі ми зупинимося докладніше на одному із зразків українізованого болгарського напіву «Бог Господь».

⁵ Там само, с. 84, 88, 91, 94, 169.

⁶ О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський. Музичне мистецтво давнього Острога, *Острозька давнина*, I, Львів 1995, с. 74–89.

В усіх випадках спостерігаємо явище, коли внаслідок взаємодії радикальних змін зазнає архітектоніка (відбувається «переструктурування» болгарської першооснови). Отже, найбільш суттєвим для національної стилістики виявляється структурний аспект.

Так, у задостойнику «О Тебi радується» композиція цілого зазнала дійсно кардинальної перебудови: ліквідуються численні повтори словесного й мелодичного тексту; органічнішим стає зв'язок словесного й музичного рядів; значно чіткішою стає тематична експозиція на початку напіву (у вигляді періоду повторної будови). Крім цих справді фундаментальних переструктурувань, деякої корекції зазнає і музична лексика (на мотивно-фразовому рівні).

Трансформація болгарського кондака «Дiва днесь»⁷ призвела ще й до кардинальної зміни тематизму; «погашається» прямолінійна мажорність болгарського оригіналу. Отже, українська адаптація болгарської першооснови виходить за межі категорії «місцева редакція». Цей твір зазнав настільки глибоких змін (так би мовити «духовної українізації»), що його сприймаємо як зовсім новий, типово національний; не випадково С. Людкевич називав цей напів «питомо українською псальмою». Але, як не дивно, все сказане суперечить давній традиції, коли в рукописах над текстом цього повністю зукраїнізованого напіву за інерцією продовжували виставляти ремарку «болгарський».

Проілюструємо синергетичний процес ще й на прикладі адаптації напіву «Бог Господь» 3 гласу. Болгарську першооснову запозичаємо з раннього рукопису (перша половина XVII ст.); український адаптований зразок — з друку середини XVIII ст. На такому віддаленому часовому просторі є можливість виявити суттєві, уже стабілізовані зміни (див. іл. 3).

«Переструктурування» болгарської основи заторкнуло одночасно декілька пластів: кардинальної зміни зазнав ладотональний план, дуже суттєвої — ритмо-інтонаційний; значимим виявилось і переструктурування (у напрямку досягнення довершеної, мистецьки згармонізованої форми).

Так, в обох порівнюваних прикладах — форма періоду варіантно-повторної будови. Проте у болгарській першооснові — симетрія-тождність у піввіршах (3+3 цілих — структура першого речення; 4+4 цілих — структура другого речення), тоді як українська редакція вже не має такої строгої часової симетричності. Тут використовуються не тільки «короткі», але й «довгі» долі, а замість строгої симетрії (3+3) і (4+4) болгарського варіанту в українській бачимо плавне зростання

⁷ О. Цалай-Якименко. Духовні співи, с. 112.

Ілюстрація № 3. "Бог Господь" 3-го гласу
(порівняння болгарського напіву з його українською редакцією)

Болгарський напів (рук. НБУВ, І.3367; транспонований у звукоряд укр. редакції)

Українська редакція болгарського напіву (Львів, друк 1757).

кількості долей у піввіршах за арифметичною прогресією $(2+3)+(4+5)$. Отже, виникає більш обтічна, «дихаюча» форма в межах періоду повторної структури.

Відрізняється українська адаптація цього напіву також своєю скристалізованою ритмо-енергетичною конструкцією (це показуємо на 3-й ілюстрації за допомогою умовних ритмо-енергетичних символів):

НВ + ВН

НВ + (в) + ВН

У болгарській першооснові ритмо-енергетична конструкція менш упорядкована, дещо стихійна.

Кардинальної трансформації зазнає і ладова основа болгарського «прибульця», яка спирається на п'ятиступенний звукоряд мажорної основи (G-a-h-c-d); в українському ж варіанті сформувалась мінорна основа (a-h-c-d-e). Однак примітно, що в обох творах наявна спільна ладоінтонаційна ланка — h-c-d, яка, проте, по-різному функціонує в цих контрастних ладових системах: ладоінтонаційний зсув радикально змінив мистецький силует українського варіанта напіву.

Отже, в усіх наведених випадках адаптації болгарських напівів спостерігаємо насамперед яскраво виражене переструктурування музичної архітекτονіки; хоча нерідко змінюється ще й ладовий спектр оригіналу.

Наприкінці годиться заторкнути питання стилістичних напластунів у самому масиві українського монодійного репертуару. Існування яскраво вираженого українського монодійного стилю, як і білоруського та російського, — безсумнівний факт; кожен з них має яскраво самобутні національні ознаки.

Заторкуючи цю масштабну проблему, слід зробити деякі акценти. Весь масив нашого класичного монодійного спадку далекий від стилістичної одноликоності; тут безумовно присутні як дійсно глибинні пласти (це ілюструє, зокрема, київська Херувимська з Літургії Йоана Златоустого, яку не випадково у XVII ст. називали «старосвітською»), так і новотвори. Не говоримо вже про різні ступені складності чи простоти «великих» і «малих» русько-київських напівів.

Протягом кількох століть становлення й еволюції українського Ірмолюя виробилась самобутня, оригінальна національна, *суто сакральна музична мова*⁸, склався ірмолюйний музичний лексикон, відбулася кристалізація специфічних принципів розвитку, формотворення, склалась характерна ладо- та ритмо-функційна система. Київські ірмолюйні співи довели свою виняткову здатність відображати особливий стан глибинної духовності.

⁸ О. Козаренко. Феномен української національної музичної мови, Львів 2000, с. 97–132.

Однак, у майже стилістично-монологічному репертуарі Ірмолая трапляються окремі рідкісні зразки, що вирізняються своєю незвичною для Ірмолая музичною мовою. Маю на увазі пассіон на цілування Плащаниці «Прийдіте, ублажим Йосифа» — наймасштабнішу пам'ятку українського сакрального репертуару, яка проте засвідчує свій прямий зв'язок з пластом музичного мовлення зовсім іншого типу — найімовірніше світського епіко-драматичного походження. Можливо, названий твір — випадково вцілілий геніальний (!) уламок якогось зниклого пласта культури. Цей пассіон засвідчує існування зовсім іншого пласта сакральної гимнотворчості, яка розвивалась, імовірно, на ґрунті надзвичайно багатой у нас лицарсько-дружинної *усно-професійної* творчості, пов'язаної (і в суспільному, і в мистецькому планах) безпосередньо з князівською та боярською верствою, з творчістю прославлених співців давнини. Правдоподібно, це той пласт лицарсько-дружинної спадщини, яка зникла разом із соціальною верствою, що його породила — знатних князівських і боярських родів, військових дружин. Попередній аналіз засвідчує, що на фоні нормативного церковного репертуару згаданий пассіон залишається самотнім зразком: це масштабне полотно з рідкісною майстерністю відтворює приголомшливі драматичні сцени на текст відомого страсного сюжету, користуючись винятково яскравими, глибоко реалістичними музичними засобами виразності. Тому не треба дивуватися, що упорядник одного з Ірмолоїв⁹ зробив приписку біля цього твору — *«твореніє грішника в ноті»*; очевидно, він вважав його автора людиною, приналежною не до церковно-монастирського середовища, а до світського, тобто «грішного». Саме на такі думки може навести цей унікальний мистецький шедевр.

Пассіон на цілування Плащаниці «Прийдіте, ублажим Йосифа» свідчить про те, що існувала ще й інша стильова традиція омузикалення християнських сюжетів. Цілком імовірно, вона була пов'язана зі старою *усною* світсько-дружинною творчістю, тією гілкою, яка згодом дала паростки зародження нового світського жанру в нашій культурі — козацьких плачів і дум.

Наукові дослідження проблем стилістики Ірмолая на «живому» матеріалі однозначно прочитуваних нотолінійних пам'яток тільки-но починаються. Без сумніву, національно-стилістичний аспект вивчення цих неоціненних духовних скарбів минулого буде все більше актуалізуватися в контексті нинішніх потреб *практичного*, зокрема *виконавського*, оволодіння українською гимнографічною класикою.

⁹ НБУВ, 112/645 С.; опис цього рукопису див.: Ю. Ясиновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть, Львів 1996, с. 55–56, № 56.

Ольга ПЕТРЕНКО (Миколаїв)

ЛІТУРГІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКОВНІЙ МОНОДІЇ

У XVII–XVIII ст. літургійні піснеспіви¹ української монодії ввійшли до численних нотолінійних Ірмолоїв². Нотолінійний Ірмолої ввібрав мистецькі здобутки багатьох поколінь гимнографів, церковних співців, дияконів і дяків, дидакалів, переписувачів, які наближали Слово Боже до сердець віруючих. Спостереження над піснеспівами Літургії за багатьма списками дають можливість прослідкувати їх спільні риси й індивідуальні особливості — як з огляду на їх археографічні і текстологічні особливості, так і в сенсі виявлення інтонаційних і музично-стильових відмінностей.

Усі три Літургії займають постійне місце у рукописних Ірмолоях. Літургія св. Йоана Златоустого (найчастіше з вказівкою «киевского напілу», «киевская» чи «по-киевски») знаходиться переважно на початку кодексу, одразу ж за Всенощним бденієм (Осс. 3688/І, арк. 8–14; БА 14, арк. 6–11); іноді сюди ж підключається блок воскресних піснеспівів Октоїха (Разум. 90).

Літургії св. Василя Великого і Передеосвячених Дарів св. Григорія Двоєслова нотуються іноді відразу після Літургії Йоана Златоустого (НД 65, БА 14), проте найчастіше вони знаходяться серед великопосних піснеспівів (ф. І, № 96, Одеська ДНБ; Разум. 90). Літургія болгарського та грецького напівів теж знаходяться за «київською» (Осс. 3688/І; Разум. 90). Текст кожної служби має відповідні кіноварні ремарки у рукописах. Так, Літургія Йоана Златоустого має ремарку «Служба Божія» (Разум. 90, арк. 28) чи «Божественная литоргія» (Разум. 86, арк. 5), Григорія Двоє-

¹ Літургія має три розділи: 1) «Проскомидія», що складається з таємних молитв священнослужителів, і тому піснеспівів не має; 2) «Літургія оглашених» символізує вихід Христа на проповідь; 3) «Літургія вірних» присвячена таїнству євхаристії — добровільної Жертви за гріхи людей Ісуса Христа. Другий і третій розділи інтенсивно озвучуються піснеспівами.

² Для наших аналітичних спостережень обрано 19 рукописних Ірмолоїв (з ЛНБ і РДБ); 16 з них мають Літургію київського напілу, а три списки — Літургію болгарського напілу.