

Ольга ШУМІЛНА (Донецьк)

### БЕРЕСТЕЙСЬКА УНІЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У РЕФОРМУВАННІ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В УКРАЇНІ

Духовна музика є одним з питомих джерел української професійної музичної культури. Її репрезентантом виступає церковний спів, упроваджений на українських землях за часів християнізації Русі. Протягом тисячоліття в галузі української духовної музики були досягнуті величезні творчі надбання, пов'язані з розквітом монодії, переходом до партесного багатоголосся, утвердженням жанру духовного концерту.

Шляхи розвитку церковного співу в Україні були дуже своєрідними, у порівнянні з аналогічними процесами, що відбувались у музичних культурах західноєвропейських країн. Це визначається багатьма об'єктивно-історичними обставинами. Однією з них є зорієнтованість українського народу на греко-візантійський тип християнського обряду, в той час як у більшості країн Західної Європи утвердився римо-католицький зразок, що відобразилося і на музичній складовій обидвох обрядів. Окрім того, українські землі, в силу свого географічного положення, постійно перебували в центрі релігійних протистоянь між Сходом і Заходом, які загострилися у XV ст. після загибелі Візантійської імперії. На думку дослідників, релігійно-політичні протистояння цього часу безпосередньо вплинули на стан і розвиток української духовної музики і стали своєрідним стимулом для її подальшого розвитку.

У наукових працях, присвячених дослідженню давньої української музики, підкреслюється вагома роль чужоземних впливів на розвиток церковного співу в Україні. Впродовж багатьох століть українська духовна музика зазнала трьох хвиль таких впливів:

1) перша розпочалася з кінця X століття й була пов'язана з *візантійською спадщиною*, що супроводжувала християнізацію Русі, сприяли становленню й утвердженню в богослужбовому обряді *церковної монодії*;

2) посилення західних впливів, головно через Польщу, кульмінація яких припадає на кінець XVI — першу половину XVII ст., тому їх можна назвати *польськими*; цей період завершується гострими міжконфесійними протистояннями і позначився на формуванні української духовної музики *нового типу* та переходом від монодії до партесного багатоголосся, що дозволило реформувати систему музичних жанрів і форм, суттєво збагатити музичну мову, створити умови для опанування нових засобів виразності;

3) *італійські* впливи (друга половина XVIII ст.) прийшлися на часи остаточного скасування української державності; в цей період утверджує в духовній музиці *класичний стиль*, що дозволило українській музичній культурі органічно вписатися у загальноєвропейський контекст, не позбувшись при цьому власних самобутніх рис.

Отже, процеси розвитку української духовної музики відбувались в тісній взаємодії «свого» (українського) і «чужого» (візантійського, польського, італійського). Характер цих взаємодій дослідники визначають як прийняття (тобто *рецепцію*) інонаціонального («чужого») з наступною асиміляцією його елементів у «свій» музичній культурі. Рецепція інонаціонального забезпечувалася міжкультурними зв'язками, активізація яких припала на переломні періоди української історії, насичені гострими політичними зіткненнями і релігійними потрясіннями.

На наш погляд, доцільною є версія про те, що кожен з етапів активізації рецепційних процесів в українському мистецтві розпочинається завдяки певному історичному поштовху, який впливав на консолідацію мистецьких сил народу та в кінцевому рахунку приводить до утвердження в мистецтві нових форм, що будуються на національному ґрунті та, водночас, творчо сприймають досягнення сучасних інонаціональних традицій. Ці історичні події, як свідчить їх аналіз, безпосередньо були пов'язані з релігійним життям українського народу.

На рубежі XVI–XVII століть, тобто у час, який ми визначаємо як другу хвилю чужоземних впливів і запозичень, такою подією стала Берестейська церковна унія. Вона була укладена в 1596 році і стала одним з тих історичних факторів, який докорінно змінив зовнішньополітичний, релігійний та мистецький вектор розвитку України. Сутність цієї події, схваленої Римським престолом і владою короля Речі Посполитої, полягала у створенні на території Польщі греко-католицької конфесії для українського православного народу.

Понад 410 літ, що відокремлює нас від цієї події, характеризується постійною увагою до проблеми унійної Церкви та суперечливостю її оцінок. Більшість істориків сходяться в думці, що унійний рух спровокував глибокий релігійний конфлікт, який розколов православне суспільство і викликав цілий ряд політичних, соціальних і національних зіткнень, які потрясли у XVII столітті всю Східну Європу.

У той же час мистецтвознавці дотримуються іншої позиції, наголошуючи на тому, що саме Унія вперше відкрила Україні широкі можливості для міжкультурного діалогу, започаткувавши православним українцям, з одного боку, збереження власних релігійних традицій та обрядів, а з іншого — спілкування з усією Європою через посередництво Апостольського престолу. Це спонукало українське суспільство до творчого сприйняття нового, а також до подальшого розвитку та удосконалення вже існуючого. Гострі міжконфесійні

протиріччя в українському суспільстві не завадили цьому процесові, а, навпаки, активізували його.

Так, викликана унією літературна полеміка між представниками різних релігійних конфесій сприяла розвитку української літературно-писемної мови, а в українських землях з'явилися православні освітні заклади, створені на зразок єзуїтських, з навчанням латинською мовою. Унійний рух та активізація міжкультурного діалогу багато в чому змінили стан української освіти і мистецтва, наблизивши їх до потреб нового часу. Це дозволило українській культурі вийти за межі власне України та органічно вписатись у загальноєвропейський контекст.

Унійні впливи не оминули духовної музики, самобутньої галузі українського мистецтва, безпосередньо пов'язаної з православно-християнським світом. Міжконфесійні протистояння кінця XVI — першої третини XVII століть підштовхнули українських митців до реформування традиційної системи церковного співу. Причини цього полягали в необхідності збереження православ'я як канонічного віросповідання українців в умовах складних міжконфесійних протистоянь.

Аналізу ситуації в українському музичному мистецтві рубежу XVI–XVII століть присвячені праці музикознавців-медієвістів Ніни Герасимової-Персидської, Олександри Цалай-Якименко, Лідії Корній, Юрія Ясіновського, Олени Шевчук та ін. Підкреслюється активізація міжкультурних зв'язків та визначається їх роль у важливих мистецьких перетвореннях у церковній музиці України. Особливо варто відзначити статтю О. Цалай-Якименко «Взаємодія «Схід — Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні» [4], у якій на підставі детального аналізу української музичної творчості кінця XVI — 60–70-х років XVII століть, визначаються етапи шляхів «оновлення традиційної і розбудови нової музичної культури в Україні» [4, с. 67] і виділяються тут декілька періодів: *доунійний* — до 1596 року, *унійний* — від 1596 року до середини XVII століття, останній, у свою чергу, включає три етапи: 1) час протистоянь у музичних орієнтаціях (до 1632 року); 2) взаємодія православної та унійної шкіл музики (києво-могилянський етап); 3) час міждержавного розмежування пресу розвитку української музики (з третьої чверті XVII століття).

Встановлення дослідницею етапності музично-історичного процесу в післяунійний період є вкрай важливим для глибшого розуміння того, яким чином і завдяки чому відбувалося реформування системи українського церковного співу. Проте в публікаціях оминається питання про шляхи впровадження багатоголосся у духовній музиці кінця XVI — початку XVII століть. Дослідниками зазначається, що це відбувалося в православних братствах, які намагалися зберегти свою конфесію в умовах скасування православної митрополії. Однак, на наш погляд, це доцільніше було б зробити, продовжуючи розвиток давньої співочої традиції духовної музики — православної

монодії. Виникає питання: як могла православна церква, протестуючи проти польсько-католицьких релігійних нововведень, допустити *латинізацію* музичної частини свого обряду? Відповісти на це питання аргументовано, спираючись на рукописні матеріали, поки що не є можливим, оскільки дослідниками давньої української музики залишаються невідомими відповідні джерела ранньої творчості у новому багатоголосому стилі. Можемо лише висувати гіпотези, які представляються логічними у цій історичній ситуації.

Очевидно, що в умовах протистоянь у музичних орієнтаціях саме греко-католицька церква як нова конфесійна структура, що намагалася зрівнятися за своїм станом в польській державі з офіційною католицькою релігією, першою стала допускати латинські запозичення у своє богослужіння, які в першу чергу торкнулися його музичної складової. Хоча Берестейська унія передбачала збереження обрядів православної церкви при переході її у канонічне підпорядкування Апостольському престолу, греко-католики не протидіяли латинським впливам, поставивши за мету наповнення музичного елементу свого богослужіння, щоб наблизити його до літургійної музики римської церкви, яка була добре відома українцям, оскільки звучала польських костьолів Речі Посполитої, збудованих і на українських землях.

Якщо реформування українського церковного співу почалося в греко-католицькому середовищі, то православна церква мусила відповісти на цю ситуацію своїми нововведеннями. Тому в лоно ортодоксальної співацької традиції канонічного православ'я було допущене багатоголосся гармонічного типу, організоване на зразок західноєвропейського. Воно внесло в духовну музику нову мовностильову якість і привело до кардинальних перетворень у системі музичних жанрів і форм.

Звичайно, будь-яка гіпотеза, навіть найлогічніша, може стати реальною версією подій, що відбувалися в ті далекі часи, тільки в разі документального підтвердження. У даному випадку документальними свідченнями епохи, які спроможні підтвердити або спростувати висунуту гіпотезу, можуть виступити музичні рукописи з ранніми зразками партесного багатоголосся, пошуками яких необхідно займатися як в Україні, так і за її межами — в Польщі та Білорусі, які в унійний період входили до складу Речі Посполитої. Другий аспект — це ретельний аналіз тих поодиноких матеріалів української духовної музики першої половини XVII століття, які все ж збереглися і вже є відомими на сьогоднішній день. Їх небагато — два чотириголосні твори з Супрасльського ірмолюю 1638–1639 років [1, приклади №№ 1, 2] та фрагменти партій з обкладинки міської книги Олешича (першої половини або ж першої чверті XVII століття) [2]. Встановленням конфесійної належності цих творів, як окремим питанням, дослідники не займалися. На наш погляд, необхідно розробити методіку визначення конфесійності цих та інших творів раннього партесного багатоголосся (останні ми сподіваємося знайти). Доречі, в літературі зустрічаються прямо протилежні висловлювання про деякі

з зазначених піснеспівів раннього партесного багатоголосся. Так, стосовно Херувимської з Супрасльського ірмолою О. Шевчук пише, що вона наближається до протестантських канціоналів [5, с. 63], а Н. Герасимова-Персидська відзначає, що цей твір є партесною обробкою знаменного розспіву (не конкретизуючи, якого саме) [1, с. 12]. У той же час відомо, що сам монастир неодноразово переходив з однієї конфесії в іншу, був і православним, і греко-католицьким.

Проведений нами порівняльний аналіз багатоголосних співів Супрасльського ірмолою з деякими творами польських композиторів першої половини XVII століття, зокрема, з творами Бартоломея Пенкеля [7], свідчить про безперечні запозичення технології побудови багатоголосної тканини. Доречно припустити факт навчання основам цієї технології українських співаків, оскільки вона докорінним чином відрізняється від традиційних давньоукраїнських монодійних розспівів.

Отже, ситуація, що склалася в українському музичному мистецтві на схилку XVI–XVII століть, якщо події розвивалися саме в такий спосіб, мала риси полемічності і була аналогічною до полеміки в українській літературі, яка розгорнулася між представниками різних церковних конфесій, та привела в кінцевому результаті до збагачення і вдосконалення української літературної мови. Як і в випадку з літературою, міжконфесійна полеміка в галузі церковної музики спалахнула серед прихильників та противників унійного об'єднання церков, спричинивши кардинальне реформування системи мовних засобів українського церковного співу.

На момент прийняття церковної унії українські землі тривалий час перебували у складі католицьких держав — спочатку Великого князівства Литовського, а потім Речі Посполитої, в яких православна церква зберігала свою релігійну недоторканість. У таких толерантних релігійно-політичних умовах культура України здобула свій перший досвід міжкультурного і міжконфесійного діалогу, що зробило її відкритою для рецепції досягнень західноєвропейського мистецтва, в тому числі в галузі духовної музики, в післяунійний період, коли відбулася консолідація мистецьких сил українського народу.

#### Література

1. Герасимова-Персидська Н. О. *Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст.* Київ: Музична Україна 1978.
2. Дешиця М. Найдавніша пам'ятка партесних творів // *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, ч. 1. Львів 2002, с. 112–122.
3. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики) // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: Науковий журнал (2008/1) 97–105.
4. Цалай-Якименко О. Взаємодія «Схід–Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні // *Берестейська унія і українська культура XVII ст.* Львів 1996, с. 65–105.

5. Шевчук О. Про конфесійний зміст монодійних наспівів XVII–XVIII ст. (за матеріалами українських та білоруських ірмолоїв) // *Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність* [=Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 15]. Київ 2001, с. 58–70.

6. Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII століть: Кодикологічно-палеографічне дослідження та каталог.* Львів: Місіонер 1996.

7. Bartołomej Pełkiel. 2 patrem [Seria «Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej», 52]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1993.