

Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Л. А. Густова-Рунцо

**ПРАВОСЛАВНАЯ
ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА
БЕЛАРУСИ**

(типология и исполнительские стили)

Минск
БГУКИ
2018

УДК 783.03+783.7]:271.2(476)
ББК 85.318.9-712+85.314-03(4Бел)+86.372.246-503.1
Г 967

Рецензенты:

В. П. Прокопцова, доктор искусствоведения, профессор
(Беларусь, Минск),

Т. Г. Мдивани, доктор искусствоведения, профессор
(Беларусь, Минск),

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор
(Россия, Москва).

Рекомендовано научно-техническим советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 9 от 27.04.2017 г.)

Густова-Рунцо, Л. А.

Г967 Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) / Л. А. Густова-Рунцо ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2018. – 396 с.
ISBN 978-985-522-188-4.

В монографии представлен системный анализ религиозной певческой практики ведущей христианской конфессии Беларуси, предложена новая методология изучения типов, видов и исполнительских стилей певческой практики православной традиции.

Предназначена для специалистов, преподавателей специальных и общих курсов по истории белорусской музыкальной культуры, истории и теории церковного пения для регентских отделений духовных училищ, семинарий и академий; может быть использована практикующими хормейстерами и регентами, а также при изучении религиозно-певческой практики любой христианской конфессии.

УДК 783.03+783.7]:271.2(476)
ББК 85.318.9-712+85.314-03(4Бел)+86.372.246-503.1

ISBN 978-985-522-188-4

© Густова-Рунцо Л. А., 2018
© Павлова О. Н., дизайн обложки, 2018
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ	5
ВВЕДЕНИЕ	6

ГЛАВА 1

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Терминологические вопросы и дефиниция белорусской православной певческой практики	14
1.2. Анализ научной литературы и методология исследования	20

ГЛАВА 2

ТИПОЛОГИЯ БЕЛОРУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СТИЛИ

2.1. Структура и функции белорусской православной певческой практики	36
2.2. Классификация белорусской певческой практики православной традиции.....	48
2.3. Исполнительские стили белорусской певческой практики православной традиции.....	59

ГЛАВА 3

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВИДОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ (X – начало XIX в.)

3.1. Периодизация формирования белорусской литургической певческой практики православной традиции	75
3.2. Генезис аскетичного исполнительского стиля белорусской православной певческой практики древнеканонического вида (X – конец XVI в.)	80
3.2.1. Становление музыкально-выразительных средств аскетичного исполнительского стиля литургической певческой практики древнеканонического вида	80
3.2.2. Развитие аскетичного исполнительского стиля литургической певческой практики: реформа канона	98
3.3. Исполнительские певческие стили белорусской литургической восточно-христианской традиции в период дуальности церковного патрициата (1596–1839 г.)	106

3.3.1. Своеобразие аскетичного стиля литургической певческой практики в условиях различных конфессиональных парадигм (XVII–XVIII вв.)	106
3.3.2. Особенности репрезентативного стиля белорусской певческой практики: монодия	119
3.3.3. Особенности репрезентативного стиля белорусской певческой практики: партесное многоголосие	126

ГЛАВА 4

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ В ЭПОХУ СОЦИАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН: 1839–1989 гг.

4.1. Развитие исполнительских стилей и видов белорусской певческой практики православной традиции в Северо-Западном крае Российской империи (1839–1918 г.)	136
4.2. Специфика бытования видов белорусской православной литургической певческой практики в Польской Республике (1922–1939 гг.)	164
4.3. Сохранение традиций православной певческой практики в условиях атеистической идеологии БССР (1918/1939–1989 г.) ...	182

ГЛАВА 5

БЕЛОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В 1989–2013 г.: ВОЗРОЖДЕНИЕ И НОВЫЕ РЕАЛИИ

5.1. Особенности интерпретации богослужебно-певческих циклов в современной литургической практике	212
5.2. Соотношение традиционного и нового в православной учебной певческой практике.....	238
5.3. Современная концертная религиозно-певческая практика внелитургического типа: традиционные и новые формы	250
5.4 . Бытовая религиозно-певческая практика белорусской православной традиции: особенности трактовки песенных циклов ...	260

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	271

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Комментарии к тексту..	282
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Схемы, иллюстрации	310
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Нотные иллюстрации	319
ЛИТЕРАТУРА	330
АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ	386

ПЕРЕЧЕНЬ СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

БАН Литвы	библиотека Академии наук Литвы им. Врублевских
блаж.	блаженный (титул в иерархии святости)
БПЦ	Белорусская православная церковь
БРАН, Вят.	библиотека Российской академии наук, Вятское собрание
ГАБО	Государственный архив Брестской области
г. п.	городской поселок
д.	дело
л. (лл.) –	лист (листы)
м.	матушка, условное обозначение супруги священника
НББ	Национальная библиотека Беларуси
НИАБ	Национальный исторический архив Беларуси
НИАБ в	Национальный исторический архив Беларуси в
г. Гродно	г. Гродно
НИМ РБ	Национальный исторический музей Республики Беларусь
о.	отец – традиционное наименование священника (перед именем собственным)
об.	оборот листа
оп.	опись
ПГМЗ	Полоцкий государственный музей-заповедник
ПНР	Польская Народная Республика
ППЦ	Польская православная церковь
преп.	преподобный, преподобная
РБ	Республика Беларусь
РГБ	Российская государственная библиотека
РНБ	Российская национальная библиотека
РП	Речь Посполитая
Соф. –	Софийское собрание в отделе рукописей Российской государственной библиотеки
св.	святой (титул в иерархии святости)
свв.	святые (множественное число от святой)
ф.	фонд

ВВЕДЕНИЕ

Последняя четверть XX в. в Беларуси отмечена началом процесса возрождения религиозной жизни, которая требует пристального изучения и даже помощи со стороны исследователей в компетентном и ответственном сбережении и реконструкции утраченных религиозных традиций как составной части культурного опыта, содержащего высокий духовный идеал. Этот идеал формирует этническую православную певческую культуру, ведущий элемент которой – певческая практика, являющаяся динамикой смены и взаимовлияния различных стилизованных традиций.

Этнические певческие традиции, сформированные в православной ойкумене, вырабатывались, с одной стороны, в процессе совершенствования литургической певческой практики, воплощаясь в вокально-хоровых стилях, а с другой стороны – в развитии своих внелитургических видов.

Белорусская певческая практика православной традиции, являясь одной из составляющих национальной музыкальной культуры, представляет собой сложную систему, характерные черты которой определяются стилизованными приоритетами, интонационными особенностями и синкретизмом ее литургического и внелитургического типов, динамика развития которых отражает действие внешних и внутренних факторов. К внешним факторам мы относим политическое господство, влияющее на вероисповедально-культурное пространство, и естественный культурный синтез, возникающий в результате освоения инокультурных музыкальных традиций. В процессе формирования стилистических особенностей белорусская православная певческая практика, сформированная под влиянием византийской традиции, становилась объектом влияния (последовательно) латинско-польской католической и российской православной богослужебно-певческих традиций; изменения протекали в форме свободного заимствования. Итогом действия прямого

или косвенного культурного контакта становился синтез певческих традиций (своих и иных), что порождало модификацию канонических форм белорусской православной певческой практики и новый исполнительский стиль. Внутренним фактором формирования исполнительских стилей и видов белорусской православной певческой практики является ее многовидовость и полифункциональность, которые, обуславливая выбор исполнителем музыкально-языковых средств, содействуют формированию певческого исполнительского стиля, способствующего выполнению той или иной функциональной задачи. Для реализации прагматической и коммуникативной задач певческой практики релевантным является аскетичный исполнительский стиль (свойственен монастырскому виду литургической православной певческой практики). Для осуществления аксиологической, дидактической и эстетической функций приемлемы аскетичный и репрезентативный исполнительские стили (типично для современной монастырской литургической и концертной религиозно-певческой внебогослужебной практики). Компенсаторная функция певческой практики православной традиции обеспечивается посредством применения репрезентативного исполнительского стиля. В православной певческой практике все функции тесно взаимосвязаны, они проявляются в процессе непосредственного звучания богослужебно-певческих циклов, внебогослужебных или паралитургических песнопений и песен и способствуют наиболее полному усвоению субъектами и реципиентами певческой практики тех высших духовных ценностей, которые несет христианское учение, и духовного опыта предыдущих поколений. Следовательно, белорусская певческая практика православной традиции имеет высокое духовное значение для общества, чем и определяется актуальность ее изучения.

Типологическую характеристику стилей белорусской православной певческой практики обусловила ее каноничность, которая на первый взгляд нивелирует проблемы национального своеобразия культуры. Однако этническое своеобразие белорусской певческой практики православной традиции определяется нами в контексте типологизации ее исполнительских стилей и видов.

Типологический подход к материалу исследования продиктован потребностью построения исследовательского обобще-

ния на более твердой методологической почве. Типология исполнительских стилей и видов белорусской певческой практики православной традиции базируется на их сравнительном анализе на основе критериев – семантико-морфологического, функционального, хронологического, регионально-этнического, социально-религиозного, вида деятельности, среды функционирования и качества исполнительского уровня интерпретаторов, типа содержания и формы. Стилиевой подход к исследованию певческой практики православной традиции добавляет новые грани к пониманию культурного наследия белорусов, подчеркивает его идентичность, что обостряет *актуальность* исследования в контексте современного процесса глобализации культуры.

Формирование стилевых особенностей белорусской певческой практики православной традиции, их развитие и саморазвитие в исторической последовательности детерминировано различными факторами. Территориальный и социокультурный факторы определили культурные контакты белорусов с византийской, латинской и российской богослужебными музыкальными культурами. Воздействие византийской монастырской культуры (афонской традиции), аккультурация ее певческой практики в Киевской митрополии обусловили формирование и бытование в X – первой половине XIX в. аскетичного певческого стиля древнеканонического вида. Мощное влияние в XVI–XVII вв. и последующая аккультурация в XVIII в. римско-католической певческой практики привели к возникновению смешанноканонического вида православной певческой практики и репрезентативного певческого стиля. Унификация в XIX в. белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции путем стандартизации вокально-стилевого оформления литургических певческих циклов привела к формированию обобщенного вида певческой практики. Развитие средств массовой информации и телекоммуникации во второй половине XX – XXI в. и, как следствие, свободный доступ к теоретической информации и стилистически разнообразному репертуару литургической певческой практики, стало ключевым фактором синхронного бытования всей совокупности ее типов, видов и исполнительских стилей в белорусской православной культуре.

Качество исполнительского стиля белорусской православной певческой практики формировал демографический фактор: решающим значением сохранения аскетичного монодийного исполнительского стиля древнеканонического вида в белорусской певческой практике восточно-христианской традиции вплоть до середины XIX в. стала ее концентрация в культурно стабильной сельско-приходской среде, а также массовое переселение в середине XVII в. музыкально образованных носителей нового репрезентативного партесного исполнительского стиля певческой практики (церковных певцов, регентов, композиторов) в Московское государство.

Предпосылками для интенсивных количественных и качественных изменений в православной певческой практике в середине XIX – начале XX в. стали развитие в Беларуси массового образования и культивирование вокально-хоровой культуры. Количественные изменения сказались в создании многочисленных многоголосных хоров, а качественные – в массовом распространении репрезентативного исполнительского стиля в православной литургической певческой практике монастырского, городского и сельско-приходского специализированного и обыденного смешанноканонического видов.

Внутреннюю динамику развития типов и видов белорусской православной певческой практики, ее способность к стилевому изменению в соответствии с переменой социокультурных условий детерминировал исторический фактор. Периоды стабильного и открытого бытования типов белорусской православной певческой практики (X–XVI вв., XIX – начало XX в.) сменялись состоянием нестабильного, лимитированного, дискриминированного (XVII–XVIII вв., 1950–1980-е гг.) и даже латентного их существования (1918–1941 гг. в СССР). Такая динамика нелинейного развития исполнительских стилей и видов православной певческой практики в целом свидетельствует о ее саморазвитии.

Стилистическое своеобразие православной певческой практики обуславливается творческой личностью церковного распевщика, певца, головщика, псаломщика, регента, а также священнослужителя, что свидетельствует об определяющей роли психологического и ментального факторов. Эти же факторы обеспечивают сохранение традиций православной певче-

ской практики обоих типов в постоянно трансформирующемся обществе. Креативная (творческая) и консервативная (каноническая) составляющие православной традиции определили уникальный путь развития исполнительских стилей и видов белорусской православной певческой практики, предохраняя их от распада в периоды бурных общественных процессов.

Диалектику современной белорусской православной певческой практики определяет социально-экономический фактор, оказывая решающее воздействие на формирование устойчивых локальных певческих традиций, регулируя качество исполнительского состава богослужебных хоров.

По мнению доктора искусствоведения А. Сохора, православная певческая практика проявляет себя не только как элемент искусства, но и как компонент общественной жизни, поэтому исследование проблем бытования православной певческой практики как социального феномена повышает *актуальность* работы.

Белорусская православная певческая практика привлекала широкий исследовательский интерес с конца XIX в. Российские медиевисты И. Вознесенский, Д. Разумовский, А. Преображенский обратили внимание на своеобразие польско-литовских певческих рукописей, созданных в белорусских монастырях. В XX в. русско-немецкий ученый И. Гарднер обозначил возникновение некоторых новых стилевых явлений в православной певческой практике (кантовый стиль, репрезентативный партесный стиль) в белорусской среде; английский исследователь Г. Пикардо (Г. Пихура) выполнил первую реконструкцию краткой истории развития белорусской православной певческой практики, отметив ее этнические черты; белорусский медиевист Л. Костюковец и украинские ученые А. Конотоп, Ю. Ясиновский, Е. Шевчук, книговеды Н. Николаев (Россия) и Ю. Лаврик (Беларусь) выявили и атрибутировали белорусские певческие Ирмологионы XVI–XIX вв.; белорусские искусствоведы отразили в своих работах развитие терминологии православной литургической певческой практики (Т. Мдивани), особенности музыкальных и музыкально-лексических структур богослужебно-певческих циклов (отраженных в мелодике белорусских певческих рукописей) и белорусского религиозного фольклора (Л. Костюковец, Л. Баранке-

вич, Е. Сакович), модификацию певческих православных традиций в рамках униатской литургической культуры (Т. Лихач), роль учебной религиозно-певческой практики в формировании репрезентативного исполнительского стиля (В. Прокопцова, О. Дадиева, С. Герасимович), современное композиторское и исполнительское творчество на основе православной гимнографии (Е. Чернова). Жизнь и творческая деятельность некоторых представителей белорусской православной певческой практики были охарактеризованы В. Протопоповым, И. Герасимовой, Т. Лихач, С. Берестень. Российские филологи Ю. Лабынцев и Л. Щавинская выявили воплощение в белорусском народном и авторском религиозном музыкально-поэтическом творчестве евангельских образов. В 2001 г. была защищена кандидатская диссертация Л. Густовой (Густовой-Рунцо) «Музыкально-певческая культура Православной Церкви Беларуси» – первое цельное исследование развития музыкального искусства на землях Беларуси.

Несомненно, что в настоящее время изучение белорусской певческой практики православной традиции в искусствоведении приобрело черты самостоятельного направления. Вместе с тем, присутствует определенная фрагментарность в изучении данного вопроса. Вне сферы внимания остались многие важные для понимания самобытности белорусской православной литургической певческой практики вопросы, связанные с генезисом ее видов и исполнительских стилей; не получили освещения историко-политические и социально-культурные проблемы, важные для понимания особенностей становления идентичности белорусской православной певческой практики, процесса и результатов ее модификации, а также связанные с ними проблемы взаимодействия канонического, национального и заимствованного в литургическом и внелитургическом певческом творчестве; не обозначено значение личностного начала в развитии православной певческой практики. Все это свидетельствует об актуальности решения вышеназванных проблем.

Типологизация белорусской православной певческой практики, история ее развития, дефиниция и характеристика видов, интонационных особенностей ее исполнительских стилей предпринимается впервые.

Источниками диссертационного исследования стали рукописные памятники литургической (белорусские ирмолои, последования литургии и других богослужебно-певческих циклов, партитуры авторских произведений, исполняемых в белорусских храмах в разные периоды исторического развития) и внелитургической (богогласники XX–XXI вв.) певческих практик; печатные богослужебно-певческие книги (уставы, Октоих, минеи, служебники, требники), нотные сборники, сборники религиозных песен (богогласники XIX–XXI вв.), используемые в разных храмах последования литургии для общенародного исполнения. Автор также проанализировала: документы, свидетельствующие об интенсивном развитии белорусской певческой практики православной традиции внелитургического типа (уставные документы и программы различных фестивалей православных песнопений, концертов, учебные программы духовных учебных заведений), а также многолетние (более 20 лет) наблюдения и зафиксированные особенности бытования и развития литургической и внелитургической певческой практики белорусской православной культуры в Минской, Витебской, Гродненской, Брестской, Пинской, Могилевской, Бобруйской, Новогрудской, Лидской, Туровской, Гомельской и Мозырской епархиях Белорусского Экзархата, Белостокской, Варшавской, Бельской, Люблинской, Вроцлавской епархиях Польской православной церкви; а также в духовных учебных заведениях – Минской духовной семинарии и Минской духовной академии, Варшавской духовной семинарии, Минском, Слонимском, Витебском, Жировичском духовных училищах, воскресных школах, Школе катехизаторов при Минской епархии; интервьюирование субъектов и реципиентов белорусской православной певческой практики; материалы периодической печати XIX–XXI вв.

Большое значение для понимания особенностей белорусской певческой практики православной традиции имел личный опыт диссертанта в качестве регента братского хора Свято-Петро-Павловского собора г. Минска (1991–1996 гг.), псаломщицы и певчей Троицкого храма д. Киевец Воложинского района Минской области, преподавателя Школы катехизаторов при Минской епархии Белорусского Экзархата (1997–2007 гг.), преподавателя воскресной школы для взрослых Всехсвятского и свя-

той Марии Магдалины приходов г. Минска, художественного руководителя и продюсера проекта «Международный фестиваль Православных Песнопений» (1993–2010 гг.).

Певческая практика православной традиции занимает важное место в белорусском национальном духовном наследии. Ее содержание аккумулирует христианские традиции, которые сформировали европейскую культуру. Познание этих традиций способствует развитию современной белорусской культуры и формированию национального самосознания белорусского народа.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ГЛАВА 1

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Терминологические вопросы и дефиниция белорусской православной певческой практики

Белорусская певческая практика православной традиции (или православная певческая практика) литургического и вне-литургического типов является одним из компонентов религиозно-этнической субкультуры белорусского общества, характеризуется наличием различных певческих стилей, функционирующих в специализированном и обыденном, монастырском, городском приходском и сельско-приходском видах (схема 1).

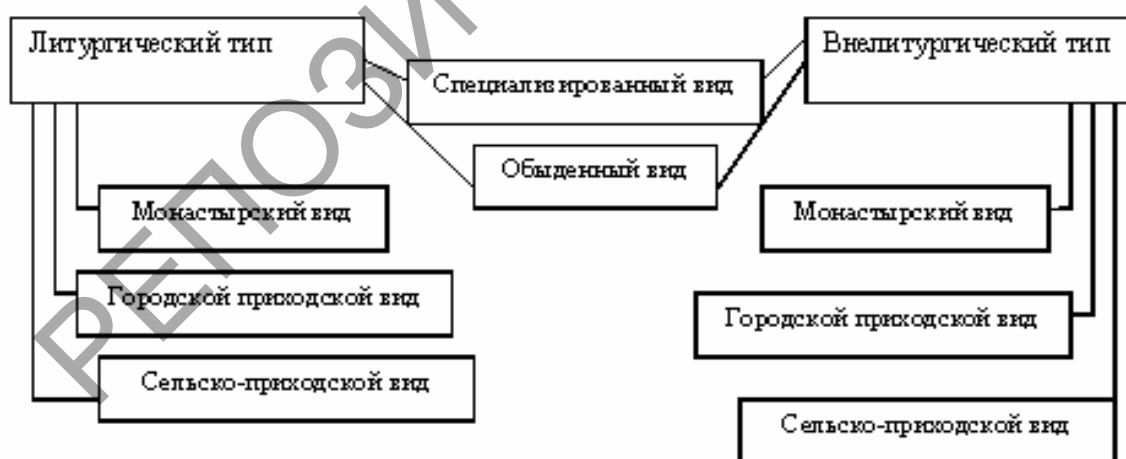


Схема 1. Типы и виды белорусской певческой практики православной традиции

Содержание белорусской певческой практики православной традиции выражено в вербальных и музыкальных текстах, а также литургических и внелитургических формах. Литургиче-

ские формы функционирования певческой практики определяются богослужебным канонам; внелитургические формы – эстетическими потребностями ее субъектов и реципиентов (бытовая и концертная формы), а также утилитарными задачами (учебная форма). Вербальные и музыкальные тексты интерпретируются в сольном, хоровом и ансамблевом исполнительских видах с применением традиционных музыкально-художественных средств выразительности.

Литургический тип православной певческой практики является определяющим и представляет собой устойчивую совокупность таких ее элементов как собственно литургическую певческую практику и литургические певческие циклы. Понятие «*литургический*» связано с любым явлением, относящимся к богослужению и объединенным с ним общим каноническим содержанием [Пр. А, ком. 1]. *Литургическая певческая практика* (синонимический ряд: литургическая музыка, литургическое пение, богослужебная музыка, богослужебное пение, церковное пение, церковная музыка) – это условное понятие, обозначающее музыкальные тексты, предназначенные для вокализации канонических вербальных богослужебных текстов (изменяемые и неизменяемые), которые используются в официальном культе Православной церкви (содержательный аспект); а также вид интерпретации канонических вербальных и музыкальных текстов. Интерпретация вербальных канонических текстов может быть в виде пения и распевного чтения (псалмодирования). Исполнителями (субъектами) литургической певческой практики выступают священнослужители, церковнослужители и прихожане. Музыкальным материалом литургической певческой практики является мелодическая система осмогласия, различные древние распевы (кондакарный, знаменный, демественный, путевой, киевский, супрасльский, болгарский), напевы данной местности или храма (обиходный, мирский, виленский, царьградский, валаамский, глинский), а также авторские композиции на канонические богослужебные тексты, которые получили благословение высшей церковной иерархии и входят в сборники обиходных церковных песнопений [450; 451; 452]. Канонической традицией литургической певческой практики является система осмогласия (схема 2).

К *литургическим певческим циклам* (литургическим формам) относятся вечерня (малая и вседневная), повечерие (малое и великое), полунощница, утренняя, всенощное бдение, часы (первый, третий, шестой и девятый), изобразительны, Божественная литургия, молебен, панихида [560; 599; 528; 583; 442; 496]. Все литургические певческие циклы исполняются во время богослужений. Некоторые богослужения включают в себя таинства (священнодействия), при совершении которых большое значение имеет исполнение хором специальных песнопений.

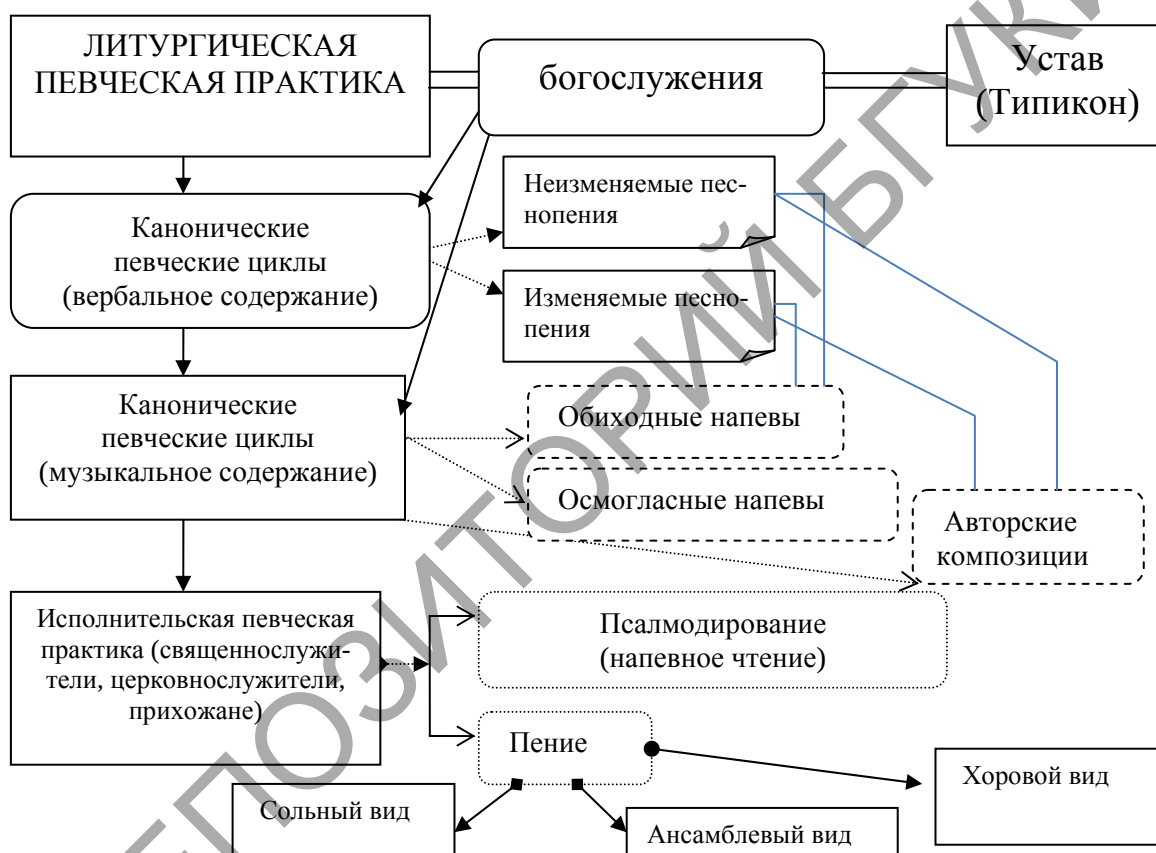


Схема 2. Структура и исполнительские виды белорусской литургической певческой практики православной традиции

Внелитургический тип белорусской певческой практики православной традиции представлен ее внелитургическими видами и формами. Понятие «*внелитургическая певческая практика*» обозначает вид вокальной интерпретации неканонических религиозных вербальных текстов (в поэтической или строфической форме) на церковнославянском, белорусском и

русском языках, паралитургических песнопений (фрагментарные вставки в некоторые канонические литургические циклы, такие как литургия, акафист, панихида) и композиций (например, так называемые духовные концерты), имеет религиозный учебный, концертный и бытовой виды и осуществляется в соответствующих формах (схема 3).

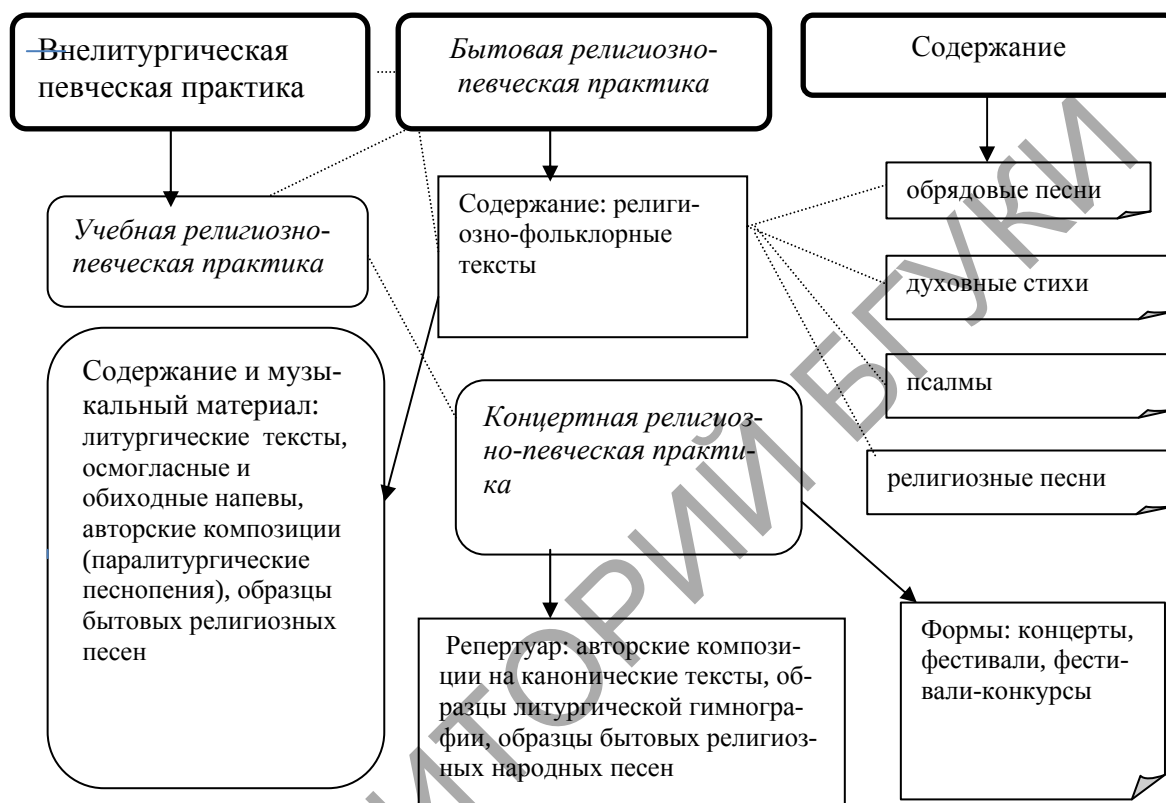


Схема 3. Структура внелитургической белорусской певческой практики православной традиции

Содержание внелитургической певческой практики составляют канты, псалмы, религиозные песни (так называемые набожные песни, или песни богогласника, или песни паломника), а также образцы литургической певческой практики и композиторского творчества (авторского и анонимного). Музыкальным материалом внелитургической певческой практики являются традиционные напевы, адаптированные к современному музыкальному мышлению интерпретаторов и адресатов, а также авторские и анонимные музыкальные композиции (так называемые паралитургические) на библейские тексты (например, тексты Псалтири), которые не входят в канонический

состав литургических певческих циклов, и на традиционные фольклорные или современные поэтические тексты. Бытовая и учебная внелитургические певческие практики функционируют в традиционных формах, концертная религиозно-певческая практика – в традиционных (концерт) и новообразованных (концерт, фестиваль, фестиваль-конкурс).

Литургический и внелитургический типы певческой практики функционируют в специализированном и обыденном, монастырском, городском приходском и сельско-приходском видах, которые определяются по типу культуры исполнителей. *Специализированный вид* певческой практики характеризуется профессионализмом исполнителей, который формируется посредством специального духовно-музыкального или музыкального образования (преимущественно вокально-хорового) и регулярных занятий. *Обыденный* (неспециализированный, или любительский) *вид* певческой практики характеризуется наличием исполнителей-дилетантов (любителей), которые, не имея специальной подготовки, усваивают обиходные и гласовые напевы, на слух, в процессе богослужения. *Монастырский, городской приходской и сельско-приходской* виды православной певческой практики различаются составом исполнителей, от чего зависит качество звучания, выбор репертуара, тип передачи певческого опыта следующим поколениям.

Во всех видах певческой практики используются аскетичный и репрезентативный исполнительские стили, представляющие собой монодийную или многоголосную певческую интерпретацию вербальных текстов. В *аскетичном* стиле приоритет имеет вербальный текст, а музыкальный исполняется с известной долей *импровизации*. В *репрезентативном* стиле приоритет имеет музыкальный текст, воплощающий определенную *художественную идею*.

Современная белорусская православная певческая практика функционирует в обществе смешанного типа – одновременно традиционном, которое, по словам С. Гаврова, характеризуется строгим следованием традициям и господством обрядово-ритуальной практики, коллективностью мышления и преобладанием стереотипов над новациями [109], – и информационном (постиндустриальном), характерной особенностью которого являются массовое и стремительное распространение качест-

венно возросшего объема интеллектуальной, художественной и иной информации при помощи средств телекоммуникации.

Географические границы белорусской певческой практики православной традиции в монографии определяются государственными границами современной Беларуси, а также границами Подляского воеводства на северо-востоке Республики Польша (в XVI в. – Брестское воеводство Великого Княжества Литовского, в XIX в. – Белостокская область, затем – часть Гродненской губернии Российской империи, в период 1939–1975 гг. – Белостокское воеводство Республики Польша, с 1975 г. – Подляское воеводство). Белосточчина является районом массового проживания этнических православных белорусов – носителей православной белорусской культуры. Этот регион имеет важное значение для исследования стилевых типов белорусской певческой практики православной традиции, так как здесь располагаются древние православные певческие центры, например, Супрасльский Благовещенский монастырь (XV в.), Белостокский кафедральный собор в честь св. Николая (XIX в.), многочисленные сельские церкви (XVIII–XIX вв.), певчие которых сохраняют древние литургические и внелитургические певческие традиции.

Процессы, которые протекали в православной певческой среде Вильны (столица Великого Княжества Литовского) и позже – Северо-Западного края Российской империи (XVII в., XIX в., начало XX в.) также представляют интерес для исследования, так как являлись общими для всей белорусской культуры православной традиции означенного времени.

Белорусская певческая практика православной традиции представляет собой специфический вид этнической культуры. Понятие *«белорусская певческая практика православной традиции»* является сложным, многосоставным и аккумулирует в себе:

- практику богослужебного пения в православных храмах на территории Беларуси и исконно белорусских землях;
- практику внебогослужебного пения в среде православного населения Беларуси и этнической белорусской среде;
- теоретические понятия об идеальном богослужебном пении, распространенные в белорусской среде;

- теоретическое осмысление практики богослужебного и внебогослужебного пения на территории Беларуси и в этнической белорусской среде.

Понятие «православная традиция» синонимично понятию «восточно-христианская традиция».

1.2. Анализ научной литературы и методология исследования

Белорусская певческая практика православной традиции является постоянно развивающимся феноменом, представляющим нематериальное наследие белорусов, которое находится в поле исследовательского внимания с середины XIX в. Первые научные изыскания, посвященные белорусской литургической певческой практике [Пр. А, ком. 2], были проведены в середине XIX в. российскими учеными Д. Разумовским, И. Вознесенским, В. Ундольским, в результате которых были выявлены особенности вербального и музыкального текста в белорусских (польско-литовских) певческих рукописях в сравнении их с византийским прототипом (И. Вознесенский [100, с. 45]), охарактеризована пятилинейная нотация и партесный стиль пения (Д. Разумовский [518, с. 119–120]), систематизированы исторические и археологические сведения о литургической певческой практике древнеканонического вида (В. Ундольский [611]).

До 1970-х гг. изучением белорусской певческой практики православной традиции занимались только российские (В. Металлов, А. Преображенский), советские (Ю. Келдыш, А. Конотоп, Н. Серегина, В. Протопопов, С. Бражников) и зарубежные (И. Гарднер, Н. Куликович-Щеглов, Г. Пихура) ученые, которые сделали научные открытия в области палеографии и литургического музыковедения. Ими выявлены и обозначены: роль церковных братств в развитии пятилинейной нотации и партесного пения (В. Металлов, А. Преображенский) [401, с. 65; 501], особенности развития белорусской певческой практики в XVII – начале XX в. (И. Гарднер [112]); уникальный первый нотолинейный белорусский певческий памятник – Супрасльский ирмологион (Д. Разумовский, А. Преображенский, А. Конотоп) [518; 501; 274], польско-белорусское происхождение и генезис канта в русской музыкальной культуре (Ю. Кел-

дыш [258]), примеры древнебелорусской гимнографии – стихиры преп. Евфросинии Полоцкой (Н. Серегина [549]). В этот период сложился обычай отнесения белорусских певческих памятников к юго-западной русской певческой традиции, что связано с генетической связью русского богослужебного пения с белорусской богослужебной певческой практикой и восприятием русским обществом в XIX и XX вв. белорусских земель в составе западного региона Руси [Пр. А, ком. 3], что отметил И. Гарднер, подчеркнув единство процесса развития истории русского богослужебного пения с XII в. в юго-западной Руси и его «...продолжение и дальнейшее развитие» после XVII в. [112, с. 12].

Присутствие национального элемента в восточнославянской православной певческой практике литургического типа, ее региональные особенности, впервые (в 1953 г.) отметил белорусский композитор-эмигрант Н. Куликович-Щеглов, но он не охарактеризовал эти особенности, а предположил, что они сформировались в рамках униатского богослужения [308]. Однако Г. Пикардо¹ в 1964 г. на основе трудов Д. Разумовского, И. Вознесенского, А. Преображенского, а также некоторых (немногочисленных) певческих рукописей, изложил свою версию развития православной церковной музыки в Беларуси, утверждая самостоятельность белорусской православной певческой традиции и воспринимая территорию современных Беларуси, Литвы и восточной Польши как место бытования белорусской культуры [474; 477; 727; 728; 213; 450].

Идея этнического своеобразия белорусской православной певческой практики оказалась в исследовательском поле белорусского искусствоведения с 1970-х гг. Работы Л. Костюковец [249; 251; 252; 279; 281; 283; 284], Т. Лихач [345; 346; 349; 351], Л. Густовой, Л. Баранкевич [32; 33], Е. Черновой [666; 667; 668], Е. Сакович (Севрук) [537; 544] раскрыли некоторые проблемы литургической и внелитургической (бытовой) белорусской православной певческой практики, особенности ее исторического развития. Национальная концепция бытования православной певческой практики последовательно раскрывается в работах Л. Костюковец, которая определила и охарактеризовала стилевые особенности древнеканонической певче-

¹ Псевдоним Г. Пикардо – Г. Пихура.

ской практики православной традиции [288; 289; 283], выявила некоторые стилистические особенности древнего богослужебного пения, доказав на основе анализа знаменного и столпового распевов певческих рукописей белорусского происхождения, что древнебелорусская православная певческая практика имела несколько различных периодов развития [285]. Этническая самобытность белорусской литургической певческой практики подтверждается фактом образования на белорусских землях самобытных распевов, исследованию которых посвящены работы А. Конотопа [273], Г. Пикардо (Г. Пихура) [474; 728], Е. Сакович (Севрук) [544; 537].

Белорусская певческая практика православной традиции представляет собой многоаспектное явление, в состав которого входят различные типы и виды певческой практики (литургическая и внелитургическая, приходская, соборная, монастырская), сформировавшие своеобразные исполнительские стили. Теоретической основой для дифференциации типов, видов и исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции стали музыковедческие, искусствоведческие, философские, культурологические, филологические, книговедческие научные источники, дополненные архивными документами и материалами из периодической печати, которые раскрыли особенности развития и научного осмысления феномена православного богослужебного пения. Особое место среди источников занимают певческие нотные сборники XVIII–XX вв. [60; 449–452; 492; 753–771; 776; 671], которые свидетельствуют как о типичных чертах белорусской православной певческой практики, так и об ее стилевом своеобразии, что обнаруживается в эстетических и формообразующих принципах, устойчивых стилистических нормах музыкального и вербального текстов богослужебно-певческих циклов и отдельных песнопений.

Методологической базой определения концептуальных подходов при создании типологии исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции послужили теоретические разработки А. Лосева, М. Михайлова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, С. Скребкова, А. Сохора, А. Хасаншина [361; 410; 411; 390–395; 429–432; 562; 577], Ю. Лотмана, Е. Устюговой [364–369; 622; 623], Г. Вагнера,

О. Баженовой [80–82; 35], Д. Лихачева, Л. Левшун [88; 353–355; 331–335]. Типы и виды белорусской православной певческой практики, ее стилевой статус определены на основе теорий Е. Назайкинского, В. Медушевского, Н. Шиманского [392; 393; 684; 685]. Типологизация видов и исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции опиралась на теоретический анализ актуальных версий звучания церковных профессиональных и любительских хоров и ансамблей, светских и народных вокально-хоровых коллективов, исполняющих православные песнопения (прослушаны и записаны во всех православных епархиях Беларуси в течение 1992–2015 гг.). В результате были определены функции, структура, исполнительские особенности и приоритетные направления белорусской православной певческой практики на каждом этапе ее развития, для чего необходима была теоретическая реконструкция ее истории.

Ведущим компонентом белорусской певческой практики православной традиции является литургическая певческая практика. Ее приоритетным и определяющим началом стали богослужебное пение, которое представляет собой специфическую разновидность музыкальной культуры, элемент православного богослужения и выполняет определенные функциональные задачи, для определения которых были использованы библейские тексты [53], богословские трактаты Дионисия Ареопажита [188], Иоанна Златоуста [234], блаженного Августина [1], Иоанна Дамаскина [233], Феодора Студита [626], представляющие учение Церкви о художественном образе, воплощенном в вербальном и музыкальном текстах, в иконописи, труды древнебелорусских богословов Кирилла Туровского и Франциска Скорины [265; 561], которые развивали основы византийского учения о христианской музыке, а также научные публикации В. Бычкова об основах византийской эстетики на основе произведений ранней патристики [72; 79], В. Холоповой [655], теоретически осмысливающей функциональные задачи музыкального искусства. Все источники свидетельствуют о практической цели христианского искусства – духовном преображении человека, – достижению которой подчинены задачи певческой практики, связанные с ее функциями.

Источниками для выявления структуры белорусской певческой практики православной традиции, классификации ее типов, видов и разновидностей, раскрытия ее функциональных особенностей были теоретические исследования М. Кагана, Б. Асафьева, В. Холоповой, А. Сохора, Е. Назайкинского, Ю. Келдыша, Н. Гуляницкой, М. Михайлова, В. Медушевского [244; 23; 655, с. 7–23; 577; 432; 259; 175; 410; 390; 393; 395; 396], работы литургистов И. Дмитриевского, М. Скабаллановича, архимандрита Киприана (Керна), Н. Потулова, А. Кашкина, В. Никитина [190; 560; 261; 262; 494; 255; 443], законодательные документы Православной церкви, изложенные в Типиконе, а также годовые богослужебные указания и практические указания для клириков, учебные пособия по изучению церковного Устава [599; 59; 496; 497; 528], которые дают представление о структуре и канонических особенностях белорусской певческой практики православной традиции. Все названия песнопений, их последовательность исполнения в богослужебно-певческих циклах соответствуют уставным требованиям, изложенным в соответствующей литературе – Богослужебных указаниях, последованиях литургии и всенощного бдения, богослужебных певческих сборниках – Минеях, Октоихах, Триодях [59; 451; 106; 406; 455; 456; 496; 497; 604; 605; 606; 305].

Процесс типологизации белорусской певческой практики православной традиции начался с определения ее архетипа и прототипа, которые сформировались в недрах византийской церковно-певческой практики. В результате исследований византологов Ф. Успенского [619], Р. Тафта [591], В. Бычкова [72; 74; 76; 78; 79], А. Каждана [245], Е. Герцмана [126; 128; 130], А. Рудакова, искусствоведов Т. Владышевской [525; 91; 92; 93], И. Лозовой [357; 359] А. Лидова [340; 341], С. Тор (Torr) [736], Е. Велеша (Wellesz) [739] была выявлена основа византийской певческой практики, которой является ее канон, представленный в вербальном выражении и зафиксированный в богослужебно-певческих и литературных памятниках. Стилевой тип музыкальных текстов византийской певческой практики, зафиксированный в письменной традиции, стал источником формирования белорусской православной певческой практики, которая в процессе своего развития приобретала само-

бытныя черты благодаря интонационному переосмыслению византийского первоисточника, вследствие модификации византийского певческого канона и опосредованного влияния народно-песенного творчества. Выявление особенностей становления белорусской православной певческой практики, ее интонационного фонда осуществлено на основе исследований музыковедов И. Гарднера, Т. Владышевской, Н. Серегиной, И. Лозовой, Г. Пожидаевой, Г. Федоровой, Н. Денисова [111; 92; 550; 358; 480; 482; 624; 184; 185], фольклористов В. Елатова, Л. Мухаринской, Е. Гиппиуса, З. Эвальд, А. Рудневой, Л. Костюковец, З. Можейко; Т. Якименко, Т. Варфоломеевой, Л. Баранкевич, И. Синевич [202–205; 131; 427; 526; 40; 281; 285; 416; 696; 466; 33; 558].

Проблемы стиля певческой практики православной традиции рассматриваются в рамках выявленных концепций и опираясь на музыковедческие исследования Е. Коляды, Т. Владышевской, В. Мартынова, И. Гарднера, И. Лозовой, Б. Шиндина, Г. Пожидаевой, Н. Денисова, которые соотносят памятники безлинейной нотации с разными периодами развития православной певческой практики, а ее художественно-стилистические свойства – с ее жанровыми атрибутами [269; 81; 424, с. 142; 95; 97; 385; 111; 357–360; 480–482; 184–186], обозначая трансформацию древних певческих стилей в определенные гимнографические жанры и противоположную тенденцию модифицирования жанровых групп в жанровый стиль (Е. Коляда) [269, с. 229].

Ретроспективный анализ истории формирования типов, исполнительских стилей и видов белорусской православной певческой практики в X–XIX вв., который выполнен нами, базируется на трактовке исторических событий белорусскими историками М. Алексеевым, И. Качановским, М. Костюк, Ю. Исаенко, Г. Штыховым, Ф. Кривоносом, Я. Новиком, В. Тепловой, Я. Трещенком, С. Силовой [4; 254; 248; 298; 132; 133; 594; 556], польскими историками белорусского происхождения А. Мироновичем, Г. Сосной, К. Ходыницким, П. Дербеем, С. Железняковичем [408; 409; 715–719; 731; 707; 210], культурологами С. Морозовой, А. Сушей [380; 585], филологами Е. Карским, А. Мельниковым, Л. Левшун [246; 398; 331; 333].

Информация об исторических фактах бытования белорусской православной певческой практики была получена из ар-

живных документов Беларуси и Польши (архивы Юго-Западной России, Белорусский архив древних грамот, Национальный исторический архив Беларуси, архив Белостокской епархии, летописи отдельных церквей) [20; 21; 171; 247; 532; 771; 772; 777; 778; 782], рукописных певческих памятников, которые хранятся в библиотеках Беларуси, России, Украины, Польши и частных собраниях [742–770; 774–776; 779–781], искусствоведческих исследований В. Маслениковой (Прокопцовой), О. Дадимой [386; 497; 498; 179; 180]. Общую ретроспективную картину функционирования православной певческой практики в различные периоды истории помогли восстановить справочные и агиографические источники: календари, патерики [41; 42; 295], учетные документы древних монастырей [503], а также монографические работы А. Горбачко, Г. Шлевиса, И. Слюньковой и А. Кулагина, Г. Соколова [137; 686; 568; 306; 576]. Эти источники дополнили общую историческую панораму развития стилевых типов белорусской православной певческой практики.

Отметим, что белорусская историография, существующая с конца XVIII – начала XIX в., выработала несколько направлений, в соответствии с которыми выстраивались определенные исторические концепции. В XIX в. сложилось два направления в трактовке исторических событий и их оценки с точки зрения влияния на развитие белорусской культуры. Приверженцы первого из них утверждали единство восточных славян, объединенных православной верой и идеологией (А. Сапунов, П. Горючко, В. Татаров, И. Крашевский, Е. Карский) [539; 540; 139; 140; 141; 590; 246]; а сторонники второго – что самобытность белорусской культуры базируется на языческих и польских римско-католических традициях (В. Ангельский, Н. Ермолович, Н. Ильяшевич, Н. Лапицкий, В. Ластовский, И. Косяк) [9; 323; 324; 253]. Историографическая концепция монографии опирается на идеи и научные разработки, предложенные представителями первого направления (так называемого западнорусского), не утратившего до настоящего времени «своей научной и мировоззренческой актуальности», как, например, труд Е. Карского «Белорусы» [246, с. 7].

В процессе выявления стилового своеобразия белорусской певческой практики православной традиции был проведен

сравнительный анализ типологически схожих явлений христианской культуры восточно-христианской традиции. Для этого были использованы работы авторитетного церковного историка митрополита Макария (Булгакова), митрополита Питирима, М. Толстого [377; 378; 242], монографии Н. Тальберга, Я. Лурье, Свана (Swan) [587; 372; 732], исследования С. Аверинцева, Ю. Алешкова; О. Беловой; В. Волосюка (Wołosiuł), Г. Майерса; А. Наумова, К. Ходыницкого (Chodynicky), [2; 8; 44; 738; 720; 721; 706], а также документы поместных соборов, патерики, летописи, исторические словари [733; 487; 582; 464; 321; 566].

Особенности древнеканонического вида и аскетичного стиля белорусской православной литургической певческой практики устанавливались нами в опоре на образцы древнебелорусской гимнографии, а также исследования Н. Николаева, Л. Левшун [441; 331], которые уточнили корпус богослужебно-певческих сборников студийской эпохи; Н. Серегиной, Т. Владышевской, И. Лозовой, Н. Заболотной [549; 550; 92; 95; 357–360; 216; 217], определивших жанровые группы нотированных и нентированных певческих рукописей, отразивших стилистические черты песнопений знаменного распева – особенности их ритмоформул, ладового строения и произношения вербального текста.

Белорусская певческая практика православной традиции поликультурна: с XVII в. бытовали различные певческие стилевые традиции в виде знаменного, супрасльского, болгарского, киевского распева, особенности которых раскрыли Л. Костюковец, А. Конотоп, Е. Сакович, И. Вознесенский, Т. Антанович, Л. Мазуркевич [281; 282; 279; 274; 537; 99; 10; 424, с. 161–163]; в XVIII в. в рамках униатской богослужебной культуры сложился синтез восточных (византийской и российской) и западной (польско-латинской) стилевых традиций. Исследования корреляции этих традиций, выполненные С. Морозовой [380; 381], А. Сушей [585; 586], Т. Лихач [348], В. Пуцко [516; 517], В. Татаровым [590] стали основой для наших выводов о том, что певческая практика византийской традиции в условиях унии прошла процесс европеизации и фольклоризации одновременно. Подчеркнем, что греко-католическая литургическая певческая практика способствовала консервации отдельных

стилевых элементов древнебелорусского богослужебного пения. В некоторых базилианских униатских монастырях происходило обновление певческих традиций восточного (византийского) обряда, например, певческого цикла «О Панагии». Однако в XVIII в. под влиянием богослужебной культуры Римско-католического костела в греко-католическом богослужении произошла трансформация православной певческой традиции, что нашло отражение в исследованиях А. Хойнацкого [652], Т. Лихач [348], Ю. Ясиновского [700; 701], Е. Шевчук [678; 679; 680]. На основе оценки этого процесса различными учеными можно сделать вывод о роли национального элемента в униатской певческой практике и о значении греко-католической культуры в формировании белорусской певческой практики православной традиции в XIX–XX вв. Наши суждения сформировались на основе выводов историков и археологов В. Беднова, В. Гайдука, К. Зноско, Г. Киприановича, М. Кояловича, В. Тепловой, А. Хойнацкого, архиепископа Георгия Конисского [36; 110; 224; 264; 292; 594–598; 652; 116; 117], культурологов А. Суши и С. Морозовой [585; 380; 381], филолога Л. Левшун [333; 334].

Своеобразные стиливые черты древнебелорусской певческой практики сохранялись вплоть до конца XIX в., о чем свидетельствуют певческие памятники [752–770] и певческие сборники, упомянутые в описях церковных и монастырских библиотек XVI–XIX в., выявленные Ф. Добрянским, Ю. Лабынцевым, Л. Щавинской и Ю. Лавриком [191; 318; 319; 690; 691]. Связать изменения видов белорусской православной певческой практики, ее исполнительских стилей с наличием определенного патрициата позволили труды Ю. Лаврика, изучающего книжные собрания пинского Лещинского, оршанского Кутеинского монастырей и некоторых греко-католических церквей [325–329].

Сравнительный анализ историко-литургических научных исследований священников, информации о назначениях и перемещениях псаломщиков на службу в различные приходы Северо-Западного края Российской империи, о различных видах православной певческой практики, которые были опубликованы в периодической печати (Холмско-Варшавские, Минские, Могилевские, Гродненские епархиальные ведомости)

[653; 407; 413; 414; 171] позволил сделать вывод о сохранении некоторых особенностей древнебелорусской певческой практики в белорусских приходах вплоть до начала XX в.

Методологической базой для изучения в исторической ретроспективе ведущего стиля современной белорусской певческой практики – многоголосного репрезентативного (или так называемого партесного), ставшего в XX в. традиционным, а также характеристики его особенностей в структуре типов и видов современной певческой практики, стали работы С. Смоленского, Н. Успенского, Ю. Келдыша, В. Протопопова, С. Скребкова, Н. Герасимовой-Персидской, Т. Владышевской, Н. Заболотной, Н. Розановой, И. Журавленко, Н. Ульф-Мюллер, Г. Цмыг, Н. Плотниковой [571; 617; 259; 256; 508–512; 562; 121; 122; 124; 81, с. 215; 94; 424, с. 163–165, 167–170, 175; 665; 479]. При определении источника формирования репрезентативного стиля певческой практики автор опирается на свидетельства архивных документов (акты Иверского Святозерского монастыря и российского Рязрядного приказа), а также на результаты исследований И. Герасимовой, Т. Опариной, И. Ефимовой, которые показывают, что этот стилевой тип, зародившись в белорусской среде, оказал основополагающее влияние на развитие церковной и светской белорусской, украинской, российской музыкальных культур в XVII–XIX вв. [120; 458; 208; 337; 532; 533].

Для характеристики истории развития стилевых типов белорусской певческой практики православной традиции в XX в. были использованы документы Государственного Брестского областного архива [143–170], Национального исторического архива Беларуси в г. Гродно [171], архивов Белорусского Экзархата и Варшавской митрополии и отдельных церквей [19; 771; 772; 777; 782]; упомянутые выше периодические издания; монографические работы белорусских историков архиепископа Афанасия (Мартоса) [27], С. Тарасова [588; 589], Ф. Кривоноса [298 – 304], С. Силовой [556], М. Алексеева [4], Ю. Зайца [221; 222], В. Игнатовского, Д. Шиленка [683], русских историков начала XX в. К. Харламповича, И. Флерова [647; 634]; а также эмпирические данные опросов и интервью носителей православной певческой практики и свидетелей исторических событий.

Географическое разделение белорусов по разным государствам (СССР и Польша) привело к различному развитию западной и восточной частей белорусской православной певческой практики. Если в СССР православная певческая практика в довоенный период имела латентный, а в послевоенный – маргинальный характер, то в довоенной и послевоенной Польше XX в. Православная церковь стала фактором объединения белорусов, а православная певческая практика в белорусской среде – предметом особого внимания. Материалы по истории Православной церкви белорусской диаспоры Польши широко представлены в книгах и статьях польских историков белорусского происхождения К. Ходыницкого (Chodyncki) [706], А. Мироновича [715–719; 408; 409], П. Дердея (Derdej) [707], У. Павлючук (Pawluczuk) [725], которые лишены идеологической предвзятости, характерной для исторических работ советских и постсоветских авторов. Особую ценность представляют работы А. Мироновича, посвященные историческому району Польского Полесья (*Podlasie*), который охватывает южную часть Подляского воеводства, северо-восточную и северную часть Люблинского и часть восточного района Мазовецкого воеводства, где сохранились самобытные черты белорусской православной певческой практики. На основе труднодоступных для белорусских исследователей летописных памятников А. Миронович выявляет характерные качества подлясской религиозно-культурной среды, сравнивает особенности организации и функционирования Супрасльского Благовещенского, Яблочинского Онуфриевского, Никольского Бельск-Подлясского, Дрогичинских Преображенского и Троицкого, Заблудовского Успенского, Наревского Вознесенского, Докудовского монастырей [719, с. 5–57, 59–69, 71–87, 89–107], которые являлись центрами белорусской православной певческой и художественной культуры, а также хранителями ее памятников.

В настоящее время белорусская певческая практика православной традиции продолжает свое развитие, сохраняя традиционные (литургические и внелитургические религиозно-бытовые, религиозно-учебные) и развивая новые (концертно-реперзентативные) формы певческой практики. Типологизация современных видов белорусской певческой практики православной традиции строилась на основе результатов полевых

исследований, полученных автором в процессе его личного участия в литургической и внелитургической певческой практике, опросов носителей ее традиций (регентов, псаломщиков, певчих), дополненных материалами периодической печати и научными исследованиями Е. Черновой, С. Хватовой, Т. Гориной [666–668; 649; 650; 138], посвященными современному функционированию православной певческой практики.

В результате полевых исследований и обобщения концертного и учебного видов современной белорусской внелитургической религиозной певческой практики православной традиции, которые содержат все ее стилевые типы и виды, автор, используя полученные данные, способствовал формированию некоторых современных форм певческой практики, таких, например, как Международный фестиваль Православных Песнопений. Автор не ставит целью выявить индивидуальные стилевые черты регентского или композиторского творчества. В то же время она отмечает методику типологического анализа произведений внелитургической певческой практики, предложенную Г. Осиповой, в основе которой лежит сравнение каноничного вербального текста хорового произведения и композиторской концепции его интерпретации. Применение этой методики позволяет выявить различные стилевые типы «историко-стилевых моделей» [461, с. 16] в интерпретации музыкального элемента канонических богослужебно-певческих циклов современными исполнителями и композиторами.

Белорусская православная певческая культура в непрерывном процессе своего формирования выработала характерные черты, которые наиболее ярко проявились в бытовой религиозной певческой практике, что впервые определила Л. Костюковец [284], разработав специальную методику стилистического анализа кантовой культуры [288; 289], которую развила Л. Баранкевич, раскрыв региональные и стилевые особенности жанра «духовный стих» [31; 32; 33]. Наше исследование наиболее распространенного жанра современной бытовой религиозной певческой практики – песни – базируется на методах, сложившихся в рамках школы Л. Костюковец. Для выявления характерных особенностей вербального и музыкального текста современных религиозных песенных циклов, раскрытия их региональной самобытности, выявления соотношения традици-

онных и модифицированных элементов их содержания, типологии выразительных средств, автор опирается на рукописные и печатные песенные сборники – богогласники [746–751; 54; 297; 472], результаты полевых исследований в разных регионах расселения носителей белорусской православной певческой практики.

Интерпретаторами канонических вербальных текстов восточного обряда или традиционных религиозных бытовых вербальных текстов являются церковные музыканты (псаломщики, регенты, певцы, композиторы), которые традиционно представляют все виды белорусской православной певческой практики. Несмотря на то, что одним из важнейших атрибутивных признаков православной культуры является ее соборность, обуславливающая ее анонимность, в современном исследовании стилевой типологии православной певческой практики невозможно игнорировать и не определить личность музыканта-интерпретатора. Церковный музыкант актуализирует наследие певческой практики Церкви, способствует разнообразию аудиального ряда богослужения и расширению его возможностей. Стилиевой подход к исследованию личностного аспекта музыкального религиозного творчества опирается в монографии, в первую очередь, на обобщения, сделанные в результате эмпирических наблюдений, выводы из которых произведены на основе личного опыта деятельности автора в качестве псаломщика, регента и певчей в православных храмах (Беларуси, Польши, России, Франции), а также на работы архиепископа Филарета (Гумилевского) и монахини Игнатии [629; 228], Н. Романовского [523], В. Протопопова [510; 512], Е. Герцмана [126; 128], Т. Лихач [351], Ф. Кривоноса [299–304], Э. Алейниковой, Р. Сергиенко, Г. Осиповой, Е. Черновой [3; 548; 461; 667; 668], Ю. Лабынцева и Л. Щавинской [316; 692], Н. Балуге, И. Чудиновой, Н. Денисова [30; 672; 673; 186], Т. Бернштам, Т. Чумаковой [50; 674], архивные и опубликованные нарративные источники [136; 268; 546; 581; 676], интервью церковных музыкантов и преподавателей, а также образцы обиходных напевов, анонимных и авторских композиций песнопений [187].

Белорусская певческая практика православной традиции является уникальным явлением этнической музыкальной культуры, синтезирующей музыкальный и вербальный тексты, во-

площающей христианские образы, главный из которых – образ Иисуса Христа, традиционно именуемый Словом. Приоритетным началом православной певческой практики является вербальный текст, или слово, как его многозначно называют И. Гарднер и Л. Левшун [111, с. 58, 59; 334, с. 3, 4]. Слово, Логос [Пр. А, ком. 5] названо в Библии первоисточником бытия [53, Ин. 1:1], поэтому византийские мыслители трактовали богослужебную певческую практику в качестве хвалебной песни Богу, или «богословия в звуках» [80].

Представители ранней патристики Ириней Лионский, Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, блаженный Августин, Иоанн Дамаскин [Пр. А, ком. 6], рассуждая о синкретичном литургическом искусстве, интерпретировали вербальный, визуальный и аудиальный христианский художественный образ, которому присущ догматический характер, как три ипостаси одной и той же Сущности [74; 79; 561, с. 403–413; 233, с. 3]. Следовательно, такие виды художественного творчества как литургическая и фольклорно-религиозная поэзия, литургическая и внелитургическая певческая практика, литургическое изобразительное искусство, воплощающие христианский образ, имеют одну природу и предполагают единую методологию при различных исследовательских подходах и разнообразных методах исследования, сформированных на основе специальных отраслей научного знания.

В качестве критериев классификации нами выбраны несовпадающие по основным параметрам архетип и прототип православной певческой практики (неизменяемая составляющая) и функциональный, социально-культурный, семантически-морфологический критерии (изменяемая составляющая). Архетипом систематизации православной певческой практики выбран концепт «ангельская песня», который обозначен в Священном Писании, назван в работах Дионисия Ареопагита, Кирилла Туровского, Франциска Скорины [188, с. 297; 265, с. 9; 561, с. 10] и др. Концепт «ангельская песня» априори является идеальным сакральным образом литургического пения. Как следствие, прототипом белорусской православной певческой практики стало само сакральное пение в образе византийского литургического певческого канона.

Прием синтеза общенаучных и специализированных методов исследования использован в работах И. Гарднера, Т. Владышевской, Е. Коляды, В. Мартынова, Е. Черновой, в которых представлены концептуальные модели развития православной певческой практики [111; 112; 81; 269; 384; 668].

Системный метод применен также для выявления этнической самобытности современной белорусской певческой практики православной традиции, для чего были синтезированы и классифицированы данные актуальных версий православной певческой практики, полученные с помощью эмпирических методов. Такой метод использовали в своих работах Н. Гуляницкая, В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, А.Сохор [175; 394; 410; 432; 577].

В процессе изучения белорусской певческой практики православной традиции как самостоятельного явления европейской художественной культуры автор применила исторический подход, который использовали исследователи Т. Владышевская, И. Гарднер, Д. Разумовский, В. Мартынов, В. Металлов, Г. Пикардо, Г. Пожидаева, Н. Успенский [81; 111; 112; 518–520; 384; 401; 474; 480; 616], характеризую развитие православного богослужебного пения. В белорусском искусствоведении исторический подход применяли В. Прокопцова, исследующая общие закономерности генезиса художественного образования [497], и О. Дадимова, изучающая основные процессы и закономерности формирования белорусской музыкальной культуры как целостной системы [179; 180]. В монографическом исследовании исторический подход детерминировал воспроизведение целостного исторического процесса становления и развития исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции.

Белорусская певческая практика православной традиции функционирует в литургических и внелитургических формах; ее содержание составляют литургические (богослужебные) певческие циклы и внелитургические (внебогослужебные) религиозные песни, а также примеры хорового композиторского творчества на литургические или религиозные тексты.

Белорусская певческая практика православной традиции связана с этнической белорусской средой и населением православного вероисповедования, проживающим на территории Беларуси.

Анализ научных публикаций по теме исследования показал, что в отечественном и зарубежном искусствоведении отсутствуют работы, рассматривающие белорусскую певческую практику православной традиции как целостное явление музыкальной культуры. Отсутствуют исследования исполнительских стилей и видов певческой практики, их исторического развития и этнических особенностей. Современные научные работы рассматривают особенности жанрового и музыкального содержания белорусской певческой практики православной традиции, структуру и состав певческих сборников, интерпретацию канонических богослужебных вербальных и музыкальных текстов. Однако обобщающие научные работы в данной области искусствоведения отсутствуют.

ГЛАВА 2

ТИПОЛОГИЯ БЕЛОРУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СТИЛИ

2.1. Структура и функции белорусской православной певческой практики

Структура белорусской певческой практики православной традиции определяется ее функциональными задачами. Основная функция певческой практики православной традиции – прагматическая богослужебная (В. Холопова) или литургическая, поэтому первым и главным элементом певческой практики православной традиции является ее литургический (богослужебный) тип, который традиционно называют богослужебным пением. Важной функциональной задачей белорусской православной певческой практики является сохранение и транслирование церковных и народных религиозных музыкальных традиций. Эту задачу выполняет как литургический тип белорусской православной певческой практики, так и второй элемент ее структуры – внелитургический (внебогослужебный) тип. Оба типа православной певческой практики взаимосвязаны, их взаимовлияние обуславливается наличием общего семантического содержания, которое изложено в канонических (для литургической певческой практики) и традиционных религиозных (для внелитургической певческой практики) текстах и определяется общими функциональными задачами (схема 4).

Комплекс взаимосвязанных элементов литургической певческой практики представляют: 1) канонические вербальные тексты, составляющие содержание богослужений, которые характеризуются письменной традицией бытования и транслирования; 2) музыкальные тексты – богослужебные обиходные напевы и авторские композиции на канонические тексты; 3) ли-

тургическая исполнительская практика – псалмодирование и пение священнослужителей, церковнослужителей и мирян.

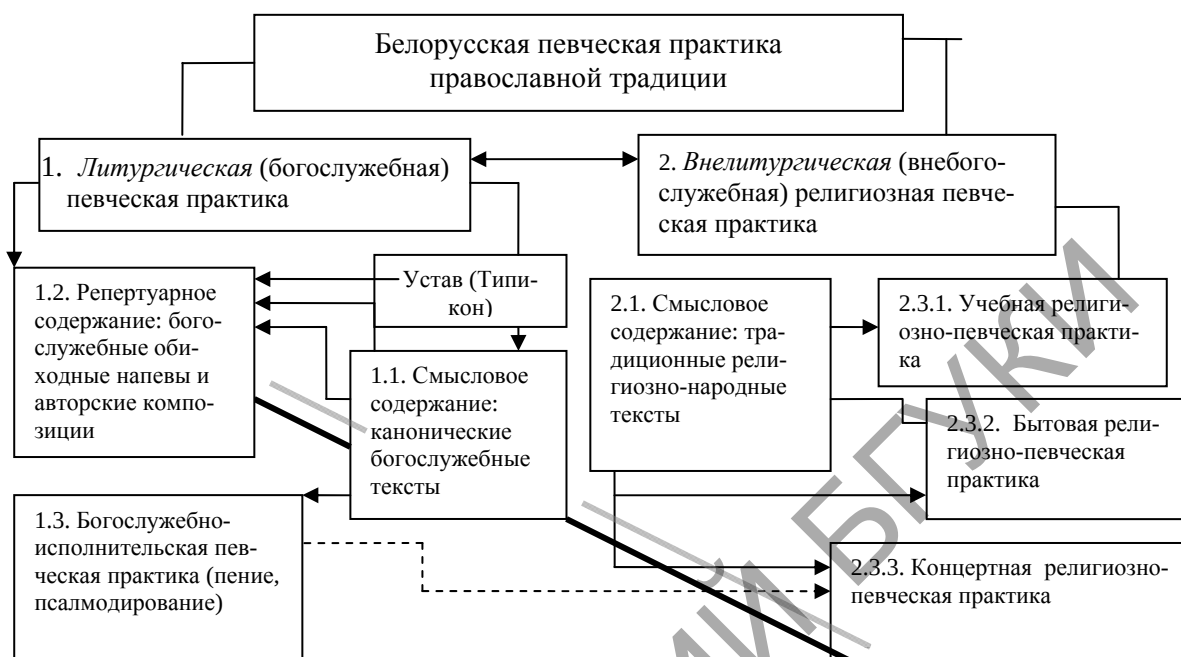


Схема 4. Структура белорусской певческой практики православной традиции

Богослужебное пение в православном храме интегрируется в общую форму богослужения, во время которого звучит канонический текст, распеваемый различными напевами. Исполнение литургического канонического текста может быть как моодийное (пение и возгласы священнослужителей – священника, диакона, а также одоголосное пение хора), так и многоголосное (хоровое многоголосное исполнение отдельных богослужебных текстов).

Главным онтологическим признаком литургической певческой практики православной традиции является ее каноничность. Канон определяет, в первую очередь, вербальное содержание литургической певческой практики, то есть богослужебные тексты, которые соединяются в богослужебно-певческие циклы. Богослужебным циклом называется последовательность богослужений в течение суток (суточный круг), недели (недельный круг), года (годовой круг). Канонический суточный круг состоит из девяти богослужений (вечерня, по-

вечерие, полунощница, утренняя, первый, третий, шестой, девятый часы, литургия) и посвящен воспоминанию сакрального события или лица (иногда группы), прославленных в качестве святых [255, с. 64–69; Пр. Б, рис. 1].

Кульминацией богослужебного певческого цикла «суточный круг» является литургия, большинство песнопений которой относится к стабильной группе так называемых неизменяемых песнопений. На тексты песнопений этой группы («Херувимская песнь», «Благослови душе моя Господа», «Трисвятое», «Достойно есть») русскими композиторами XIX – начала XX в. были созданы многочисленные композиции, которые вытеснили из богослужебного репертуара суточного круга Русской православной церкви гласовые распевы. Наблюдения показали, что репертуар современных белорусских церковных хоров на воскресной литургии состоит преимущественно из гласовых распевов (первый, второй и третий антифоны, «Единородный Сыне», прокимны, тропари и кондаки), различных напевов (Киево-Печерской лавры, виленский, иерусалимский, болгарский, византийский и другие), композиций русских (Д. Бортнянский, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, П. Чайковский, П. Чесноков,), болгарских (П. Динев, Д. Христов) композиторов. В репертуар праздничных хоров Кафедрального собора г. Бреста, а также Елисаветинского монастыря, Петро-Павловского собора, храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» г. Минска, храма Всех белорусских святых г. Гродно входят композиции белорусского композитора, регента, лауреата международных конкурсов монахини Иулиании (Денисовой) [Пр. А, ком. 8]. В Кафедральном соборе и Коложской Борисо-Глебской церкви г. Гродно исполняют киноник «Тело Христово» композитора протоиерея Андрея Бондаренко.

По итогам экспедиционных наблюдений мы установили, что в современной белорусской певческой практике православной традиции монастырского вида канонический богослужебно-певческий цикл «суточный круг» совершается полностью и его песнопения исполняются в полном объеме. В православной певческой практике городского приходского вида песнопения повечерия, полунощницы не исполняются; песнопения вечерни, утрени и литургии исполняются выборочно: некоторые

жанровые мини-циклы сокращаются (например, мини-цикл тропарей и кондаков после входного стиха «Придите, поклонимся» на литургии в будние и некоторые воскресные дни исполняется не полностью). В других обязательных для вокального исполнения мини-циклах полностью исполняются только первые разделы, а остальные – псалмодируются одним или двумя чтецами (например, в мини-цикле стихир «на Господи воззвах» на вечерне вокально исполняются только 1-й и 2-й стихи псалма 140 (запевы мини-цикла «Господи воззвах» и первая стихира). Остальные стихиры либо псалмодируются, либо вовсе опускаются. В современной белорусской православной певческой практике сельско-приходского типа «суточный круг» совершается частично. В некоторых деревенских храмах (например, в Покровской церкви д. Доры Воложинского района Минской области, в д. Киевец Воложинского района Минской области, д. Деречин Гродненского района Гродненской области, в сельских храмах Столинского и Пинского районов и других преимущественно совершается литургия в воскресные и праздничные дни, накануне значимых для православной традиции праздников совершается всенощное бдение в сокращенном и упрощенном виде. Сокращения касаются исполняемых песнопений, упрощения их формы и гласового оформления. Например, кроме сокращения певческих мини-циклов на вечерне и литургии, сокращению подвергается канон на утрени: не исполняются катавасии после каждой песни канона на праздничных богослужениях, сокращается исполнение количества тропарей в каждой песне канона. Упрощения касаются гласового мелодического оформления богослужения. В тех церквях, где псаломщик не имеет специального образования, песнопения из различных гласовых групп (стихиры, тропари, ирмосы) и даже различных гласов исполняются на один напев, который позиционируется в качестве традиционного для этого храма. Так, например, исполняются песнопения в Троицком храме д. Киевец Воложинского района Минской области (псаломщик И. Гомель).

Богослужебно-певческий цикл «недельный (седмичный) круг» представляет собой тематическую последовательность богослужений в течение семи дней недели.

Кульминацией богослужебно-певческого цикла «седмичный круг» является суточный круг воскресного дня, песнопения

которого тематически связаны с темой воскресения Христа и носят торжественный, ликующий характер [255, с. 70–71]. В седмичном богослужебном круге особой эмоциональной окраской отличаются богослужебный цикл песнопений и псалмодируемых текстов субботнего дня, содержание которых связано с панихидным циклом. Конвенциональные напевы на богослужениях субботы мотивируются гласовыми распевами; приоритет отдается тем, мелодика которых имеет генеральную интонацию нисходящей малой секунды (например, седален 6-го гласа «Воистину суета всяческая», кондак 6-го гласа «Со святыми упокой» и икос «Сам Един»). Нами выявлено, что в современных белорусских православных храмах песнопения центрального богослужения субботы – заупокойной литургии – преимущественно исполняются в композиции А. Архангельского (сугубая заупокойная ектения, «Милость мира», «Достойно есть», киноник).

Седмичный богослужебный круг отражает гласовую систему (осмогласие), на которой базируется канонический музыкальный материал богослужебного пения Православной церкви. Осмогласие является системой восьми церковных гласов. Глас представляет собой, в широком смысле слова, совокупность песнопений, которые поются в течение одной недели. В узком смысле слова гласами называются определенные напевы, которыми распевают песнопения той или иной группы текстов (гласа). Исторически (в византийской традиции) гласом называлась особенная музыкальная система (близкая понятию лада), в которой распевались песнопения каждого дня. Каждый из восьми гласов звучит в течение одной недели, его песнопения исполняются в каждом суточном богослужебно-певческом цикле. В современной белорусской православной литургической певческой практике каждый глас разбит на три мелодические группы: мелодии для вокального исполнения стихир, мелодии для вокального исполнения тропарей и кондаков, мелодии для вокального исполнения ирмосов канонов [Пр. Б, рис. 2].

Для православной литургической певческой практики древнеканонического типа характерна связь песнопений одного гласа родством интонационно-попевочного материала, что отражено в рукописных певческих книгах и певческих азбуках

XV–XIX вв. [752–770; 780; 742–745]. Мелодический склад песнопений строился на основе группы формул-попевок, совокупность которых составляла материал каждого гласа.

Восьминедельный гласовый цикл называется «столпом». На протяжении целого года гласовый столп повторяется примерно шесть с половиной раз, объединяя собой мелодическое и календарное значение [Пр. Б, рис. 3].

Годовой богослужебно-певческий цикл представляет тематическую последовательность богослужений в течение года и сочетает в себе подвижный и неподвижный богослужебно-певческие циклы (круги).

Неподвижный богослужебный цикл (круг) отражает такие богослужения, даты которых неизменны и связаны с солнечным (григорианским) календарем, например, двенадцатые праздники (Рождество Христово, Крещение, Сретение, Преображение, Неделя Вайи, Вознесение, Троица, Рождество Богородицы, Введение, Благовещение, Успение, Воздвижение), ежедневные празднования дней памяти святых и некоторые другие праздники. Подвижный богослужебно-певческий цикл (круг) содержит богослужения Великого поста, Пасхи и Пятидесятницы, которые не имеют фиксированной даты, вычисляются по лунному календарю и зависят от дня весеннего равноденствия. Ведущим звеном в иерархической структуре богослужебно-певческих циклов годового круга выступает пасхальный богослужебный комплекс [255, с. 71–73].

Различные сочетания богослужебно-певческих циклов, представляющие богослужебную практику разных народов и эпох, составили богослужебный Устав (Типикон), который координирует содержание богослужений, последовательность молитвословий и песнопений, их мелодическую форму и исполнительские особенности [599]. В настоящее время Типикон в иерусалимской редакции является определяющим для белорусской литургической певческой практики православной традиции. Все компоненты богослужебного Устава взаимосвязаны и взаимоподчинены. Содержание Типикона определяется сочетанием осмогласного и минейного принципов изложения текстового материала [Пр. А, ком. 9]. Кроме того, Типикон регулирует исполнение в каждый день недели, по меньшей мере, пяти богослужебно-певческих циклов (полунощница, малая

вечерня, великая вечерня, утренняя, литургия) в многообразных вариациях.

Родственным компонентом певческой практики литургического типа является ее внелитургический тип. Его виды – религиозные бытовая, учебная и концертная певческая практика.

Содержание бытовой внелитургической певческой практики составляют традиционные религиозно-народные тексты; содержание учебной внелитургической певческой практики составляют канонические богослужебные и религиозно-народные тексты (фрагментарно); содержание концертной внелитургической певческой практики составляют канонические богослужебные и традиционные религиозно-народные тексты.

Бытовую внелитургическую певческую практику представляют народные обрядовые песни (в том числе колядные, волочебные, великопостные), духовные стихи, современные религиозные песни (или так называемые песни богогласника), которые характеризуются устно-письменной традицией бытования, транслирования и передачи. Бытовая внелитургическая певческая практика подлинно народна, в ней присутствуют характерные для фольклора признаки: бытование в народной среде, отсутствие авторства, вариативность; она связана с народной психологией и народной эстетикой. Комплексы праздничных, постовых, погребальных, паломнических песен выполняют аксиологические, гедонистические, компенсаторские, преобразующие, коммуникативные, воспитательные, суггестивные задачи.

Поэтика бытовой внелитургической певческой практики православной традиции тесно связана с содержанием соответствующих по тематике текстов Священного Писания, православных богослужебных песнопений, церковного предания и минейных текстов. Например, тексты народных колядок («Нова радасць», «Небо и земля», «Скиния золотая», Христос Спаситель в полночь родился» и другие) передают евангельское содержание событий, связанных с Рождеством Иисуса Христа [53, Лк. 2:4–20]; текст древнего духовного стиха «О бедном Лазаре» представляет содержание известной евангельской притчи [53, Лк. 16:19–31]; тексты постовых и погребальных песен являются народной интерпретацией учения Церкви о Страшном суде и спасении души («С другом я вчера сидел»,

«Мой духовный сад», «О, Боже мой, Боже», «О Страшном суде» и другие).

Традиционная функция бытовой внелитургической певческой практики заключается в посредничестве между «высокой» письменной церковной и «профанной» устной народной культурами, что отметили Г. Федотов и Н. Толстой [625; 601]. В народных религиозных песнях при помощи простых образов и привычных разговорных лексем излагаются те высокие истины, которые составляют догматы христианского церковного учения. Несмотря на то, что в настоящее время носители традиции (исполнители) и реципиенты – люди грамотные и в разной степени образованные, пользуются средствами технической коммуникации и массовой информации, потребность в образцах бытовой внелитургической певческой практики не уменьшается. Содержание белорусских религиозных песен (таких как «Мира Заступница», «Песнь самарянки», «Грешник») является важным звеном в едином комплексе религиозных народных представлений, составляющих религиозную практику белорусов (церковную и бытовую); а бытовая внелитургическая певческая практика выполняет важнейшую функциональную задачу сохранения и транслирования духовных народных певческих традиций.

Значительной составляющей религиозной внелитургической певческой практики является ее учебный религиозно-певческий вид, выполняющий дидактическую, аксиологическую и эстетическую функции, формируя религиозное сознание учащихся посредством использования в образовательном процессе комплекса компонентов богослужебной певческой практики. Учебная внелитургическая певческая практика реализуется в духовных учебных заведениях (воскресных школах, училищах, семинариях), учебный процесс которых связан с обучением богослужебному пению. Она также связана с бытовой внелитургической певческой практикой, образцы которой используются в педагогической практике, формируя национальное самосознание учащихся.

Важным компонентом современной религиозной внелитургической певческой практики православной традиции является концертный ее вид, которому свойственен мощный эстетическо-гедонистический потенциал (М. Каган) с соответствующим

щими функциональными задачами. Для этого элемента структуры белорусской певческой практики православной традиции характерны такие формы как концерты, фестивали, фестивали-конкурсы, в которых исполняются как песнопения с каноническими литургическими текстами, так и песнопения, в основе которых лежат паралитургические вербальные тексты [Пр. А, ком. 10], а также религиозные стихи (авторские и анонимные). Концертная певческая практика православной традиции представляет образцы, которые бытуют в литургической певческой практике (например, композиции на канонические тексты С. Рахманинова, П. Чайковского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, монахини Иулиании /Денисовой/ и так далее), а также музыку, специально созданную для концертной эстрады (например, произведения современных композиторов на канонические и религиозные тексты монахини Иулиании (Денисовой), иерея Андрея Бондаренко, Л. Шлег, О. Ходоско, Г. Свиридова, Р. Твардовского, Р. Леднева, Л. Дичко и так далее). Особенную группу концертной певческой практики составляют внелитургические песнопения, такие как хоровые концерты Д. Бортнянского, Н. Дилецкого, С. Дегтярева, которые традиционно исполняются во время литургии, но не являются ее каноническими песнопениями.

Характерной чертой вокально-хоровых произведений концертной внелитургической певческой практики является эмоционально-чувственная окраска их вербальных текстов, насыщенных догматическим семантическим содержанием. Отметим сильное влияние концертной практики на современную литургическую певческую практику (например, в архиерейских церковных хорах, исполнительский стиль которых становится образцовым для многих хоров крупных городских храмов).

Оба компонента белорусской певческой практики православной традиции – литургический и внелитургический – преимущественно имеют общий состав исполнителей (в городских храмах в церковных хорах поют певцы из профессиональных хоровых коллективов, таких как Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г. Ширмы, Академический хор Белтелерадиокомпании, Государственный камерный хор Республики Беларусь, Камерный хор Гродненской капеллы, студенческие хоры Белорусской государствен-

ной академии музыки, Белорусского государственного университета культуры и искусств, хоры областных музыкальных училищ и др. В сельских церковных хорах поют в основном носители бытовой внелитургической певческой практики.

Современная белорусская певческая практика православной традиции полифункциональна: ее прагматическая, коммуникативная, дидактическая, эстетическая, аксиологическая и компенсаторная функции взаимосвязаны и способствуют формированию личности субъекта православной культуры [Пр. Б, рис. 4].

Приоритетными являются прагматическая и коммуникативная функции, которые обеспечивают певческое исполнение православного культового обряда, реализацию потребности значительной части общества в молитвенном контакте с Богом (Универсумом, в терминологии В. Бычкова) [77, с. 7], создавая благоприятные для этого условия, а также сохранение и транслирование певческих церковных и религиозных народных традиций. Белорусская певческая практика православной традиции литургического и внелитургического типа развивала свои традиции в течение тысячелетнего периода (с X в.) в диахронии исторического процесса и синхронии бытования литургического и внелитургического компонентов; в настоящее время она функционирует в синхронии действия культурных традиций.

Прагматическую или практическую функцию литургической певческой практики отмечали выдающиеся византийские философы-богословы представители ранней патристики Лактанций, Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Василий Великий, Августин [Пр. А, ком. 11], которые подчеркивали, что литургическая музыка способствует более приятному преподнесению священного текста и его пониманию, помогает эмоционально пережить и усвоить изложенные в нем положения [1, с. 239; 78, с. 110; 112, с. 57–58, 62–63]. Франциск Скорина – белорусский просветитель, усвоивший византийскую культуру, – богослов и первопечатник тоже заметил эту функциональную особенность богослужебной музыки. В своем Предисловии к Псалтири Франциск Скорина отметил: «Псалмы <...> смыслы освѣщають <...> чювствіе в молитвах дають <...> вкупе тело пѣніем веселить а душу учить» [561, с. 10].

Усваивая канонический текст византийской гимнографии с ее, по выражению Л. Левшун, всепроникающей символикой [333, с. 139], реципиент усваивает и онтологические основы христианского мировоззрения: «Там <...> ест великая тайна о бозѣ в троици едином...» [Пр. А, ком. 12] – свидетельствовал Франциск Скорина [561, с. 10]. На основе онтологических представлений носителей православной певческой практики сформировалась ее аксиологическая функция. Догматы веры и объяснение их, новозаветные прообразы известных библейских событий, пророчества, исторические события и толкование их духовной значимости, объяснение духовной сути того или иного требования Церкви (например, поста), изложенные в канонических богослужебных текстах песнопений, эмоционально окрашенные музыкальным звуком в исполнении хора или вокального ансамбля, или солиста-певца, способствовали и способствуют формированию системы духовных и нравственных ценностей как исполнителя, так и слушателя. Идеальным носителем этих ценностей евангельская традиция называет Христа в качестве жизни, пути и истины [53, Ин. 14:6], а символом новой жизни блаженный Августин назвал литургическую певческую практику, символически связывая ее с истиной и мудростью [1, с. 239].

Формирование личной христоцентричной аксиологии приводит к преображению личности (спасению – в христианской терминологии). Процесс воспитания, преображения человека средствами православной литургической певческой практики связан с ее дидактической функцией. Древнебелорусский проповедник, которого современники называли «Златоустом», епископ Кирилл Туровский, призывал своих современников усваивать христианские ценности и постараться «...приобрести добрые дела: смирение, любовь ко всем, кротость» [265, с. 290]. При этом выдающийся просветитель подчеркивал, что в формировании христианского мировоззрения и ценностных приоритетов помогут богослужения, на которых епископ призывает «воспевать <...> Христа» [Там же, с. 22], и заключает, что «... и будет в вас дух истинный и он научит вас ...» («Слово на Антипасху» и «Слово на Пятидесятницу») [Там же, с. 289].

Аксиологическая функция богослужебной певческой практики способствует усвоению словесного содержания песнопений

ний посредством сильного эмоционального воздействия на исполнителей и слушателей. Представитель ранней патристики Василий Великий подчеркивал, что богослужебная музыка воспитывает и преображает личность [111, с. 63], и служит, по словам просветителя Франциска Скорины, «... нашему навчению, исправлению, духовному и телесному» [645, с. 19], «... жестокое сердце смягчить» [561, с. 10].

Этическое начало литургической певческой практики Августина связывал с красотой, и, производя символические обобщения, подчеркивал ее эстетическую функцию. Тертуллиан позиционировал простоту, естественность и истинность в качестве новых эстетических ценностей христианского искусства [79, с. 172–174, 180–181]. Арнобий обосновал простоту в качестве критерия красоты в эстетике христианства [Там же, с. 187, 215], призывая к простоте напевов, распевая канонические богослужебные тексты. Аргументируя свой тезис, Арнобий утверждал, что истина и красота – это категории одного порядка; истина прекрасна сама по себе и не требует украшений, она выше искусств, именно поэтому простота является основой красоты богослужебной музыки.

Немалое значение имеет компенсаторная функция певческой практики православной традиции. Богослужебное пение способствует созданию особой атмосферы для молитвы; музыка православного храма дает чувство утешения, ощущение душевной гармонии. В ранний период развития христианской литургической певческой практики выдающийся ученый блаженный Августин вдохновенно свидетельствовал о том, какое благотворное действие оказывает на него слушание песнопений за богослужением², рождая чувство благоговения и вызывая слезы радости [1, с. 239]. Аналогичную мысль высказал белорусский просветитель Франциск Скорина, который подчеркнул особое действие на человека сакральной музыки, заметив, что она «... ест ангельская песнь, духовный темъян <...> мир и покой чинять, смутку и печаль отгоняют...» [561, с. 10]. А выдающийся древнебелорусский писатель-богослов епископ Кирилл Туровский в «Слове в неделю пятую по Пасхе» называл священный текст сладостью, а адресатов литургической певче-

² За богослужением – правильная форма выражения действия, которое происходит во время богослужения.

ской практики, то есть тех, кто вокально исполнял и слушал пропетые «слова Божии» – вкушающими духовный мед [265, с. 289]. Богослов и гимнограф Иоанн Златоуст, подчеркнув гедонистический аспект литургической певческой практики православной традиции, отметил, что христиане от звучания богослужбных песнопений получают не только пользу, но и удовольствие [234, с. 152].

Выполнение дидактической, аксиологической и эстетической функций средствами певческой практики православной традиции способствует формированию духовно и нравственно развитой личности, обладающей религиозным сознанием. Прагматическая, коммуникативная, аксиологическая, дидактическая и эстетическая функции являются общими для литургической и внелитургической певческой практики православной традиции. Не менее важными выступают частные компенсаторная и суггестивная функции, актуальные для православной внелитургической певческой практики, которая средствами музыкального искусства способствует восстановлению душевного равновесия человека, закрепляет его оптимистическое отношение к жизни.

Полифункциональность белорусской певческой практики православной традиции обуславливает выбор исполнителем музыкально-языковых средств и певческого исполнительского стиля, способствующих выполнению той или иной функциональной задачи. Несмотря на то, что все функции взаимосвязаны, выбор того или иного исполнительского стиля актуализирует определенную функциональную задачу и способствует наиболее полному усвоению тех высших духовных ценностей, которые несет православная певческая практика.

2.2. Классификация белорусской певческой практики православной традиции

Белорусская певческая практика православной традиции представляет собой устойчивую структуру, в которой выделяются типы и виды. Дефиниция *тип* (от греч. *τυπος* – отпечаток, модель) обозначает главное иерархическое классификационное понятие в типологии. Тип является объединяющим началом для однородной типологической группы певческой практики,

существенным признаком которой являются единое вербальное содержание и общие функции, задачи и особенности морфологического строения. Белорусская певческая практика православной традиции содержит две базовые относительно замкнутые типологические группы – *литургическую* и *внелитургическую*, которые объединяет одинаковое семантическое содержание, но функции и особенности морфологического строения этих групп различны. Дефиниция *вид* – второе классификационное понятие в типологии певческой практики, объединяющее явления одной типологической группы, которые различаются формой. Более мелкими классификационными понятиями являются подвид и разновидность, которые объединяют одновидовые явления певческой практики, различающиеся в некоторых параметрах.

Типология (классификация явления по существенным признакам) белорусской певческой практики православной традиции базируется на понимании ее структурного единства с восточноевропейской религиозной музыкальной практикой, интонационного единства с белорусским песенным фольклором и классическим вокально-хоровым искусством.

Стабильному функционированию белорусской певческой практики православной традиции способствуют системные связи в ее структуре, что отметил Н. Шиманский [685, с. 36]. Изучение этих связей путем определения критерия их соотнесенности составляет предмет типологии [Там же, с. 33].

Для *литургической* типологической группы основной функциональной задачей является прагматическая богослужебная, которая выполняется посредством богослужебной певческой практики. Художественное содержание литургического канонического вербального текста выражается при помощи стандартных средств музыкального языка, которые канонически закреплены за определенными богослужебными ситуациями. Например, для песнопений литургии «Херувимская песнь» и «Милость мира», которые сопровождают сакральные действия и «тайные» молитвы священника, характерны медленный темп, спокойный ритмический рисунок (обилие долгих длительностей, редкая их смена), узкий диапазон ведущей темы. Названные песнопения звучат столько времени, сколько длятся неторопливые действия и объемные молитвы священнослужи-

теля. Некоторые элементы музыкального языка богослужбных песнопений связаны с архитектурой храма и варьируются в связи с размерами помещения для молящихся. К таким элементам, например, относится темп Предначинательного псалма на вечерне, во время исполнения которого священник кадит стены и иконы храма. Окончание каждения периметра храма должно совпасть с окончанием звучания песнопения, поэтому в разных по объему храмах темп исполнения Предначинательного псалма разный. Так, в храме в честь иконы Божией Матери «Избавительница» в г. Жодино темп исполнения этого песнопения вечерни – *allegretto*, а в Крестовоздвиженском храме Спасо-Евфросиниевского монастыря в г. Полоцке – *andante*.

Для *внелитургической* типологической группы основной функциональной задачей, которая выполняется в религиозных бытовой, учебной и концертной ее видах, является транслирование, сохранение и развитие церковных и народно-религиозных певческих традиций. Дифференциация содержания и форм внелитургической типологической группы способствует использованию всех разновидностей исполнительских стилей певческой практики. Например, концертная внелитургическая певческая практика предполагает приоритет авторских композиций в репертуарном содержании, его регулярное обновление, использование репрезентативного исполнительского стиля и специальные формы бытования (концерты, фестивали и так далее). Бытовая певческая практика характеризуется тесной связью с литургической певческой практикой, традиционным содержанием, жанровым закреплением за определенной жизненной ситуацией, коллективным видом исполнительского стиля. Учебная внелитургическая певческая практика характеризуется тесной связью с литургическим и внелитургическим типами певческой практики, использованием их содержания, форм и исполнительских стилевых типов. Например, учебная внелитургическая певческая практика учащихся Минского духовного училища и регентского класса Минской духовной семинарии предполагает овладение обоими каноническими исполнительскими стилями певческой практики (аскетичный, репрезентативный), литургическим, паралитургическим и народно-песенным концертным репертуаром, участием в богослужениях, а также выступлением на фестивалях, кон-

курсах, в концертных программах разного уровня (воскресная школа, филармония).

Для типологизации видов белорусской певческой практики православной традиции необходимо выявить ее архетип, на основе которого сформировался и прототип ее многочисленных вариативных образцов. Новейший философский словарь, возводя архетип (др.-греч. ἀρχή — начало и τύπος – образец) к традициям платонизма, трактует его в качестве априорной формы познания; ссылаясь на учение Филона Александрийского, – как прообраз и идею, и замечает, что, начиная с Гомера, термин «ἀρχή» трактовался как отправная точка, начало [646]. Определяя архетип любого явления, необходимо руководствоваться следующими критериями: а) идеальный образ; б) доосознанное восприятие; в) наличие концепта, символа; г) устойчивая структура и ее амбивалентность; д) имманентные элементы и связь с жизненной практикой; е) объединяющая сила; ж) способность влиять на внутренний мир человека [631, с. 39].

Критерий а) *идеальный образ* явления проявляется в культуре во все эпохи – в преданиях, мифах, фольклоре и т. п. Православная певческая практика ориентируется на идеальный образ, идеальную модель богослужебного пения, которое зафиксировано в древнем письменном памятнике – Евангелии [53, Лк. 2:13–14]; эту модель транслирует предание Церкви. Евангелист Лука, записывая предание о событиях Рождественской ночи, передал ангельскую песню «Слава в Вышних Богу и на земли мир» [Там же, Лк. 2:14], текст которого тиражируется в течение более двух тысяч лет в канонических вербальных текстах песнопения «Великое славословие» на утрени всенощного бдения [Пр. А, ком. 13], в стихире, которая исполняется после чтения Евангелия на утрени праздника Рождество Христово, в репертуаре белорусской православной певческой практики богослужебного и внебогослужебного типа. Ангельской песней Франциск Скорина называл псалмы: «... псалом <...> ест ангельская песнь...» [561, с. 10].

Критерий б) *восприятие* идеального образа доосознанно, то есть не вследствие научения, нашел яркое выражение в восприятии реципиентов церковного пения как «ангельского». В случае исполнения православных песнопений детским хором,

ассоциативное восприятие его звучания в качестве ангельского у слушателей усиливается [Пр. А, ком. 14]. Образ ангельской песни, несомненно, воспринимается доосознанно в храме на богослужении и он мгновенно распознается реципиентом. Наблюдения показали, что в большинстве белорусских православных храмов при исполнении певчими Великого славословия на утрене всенощного бдения присутствующие на богослужении прихожане слушают это песнопение с благоговением и становятся на колени, хотя такое действие не предусматривается богослужебным Уставом (Типиконом) [599]. Коленопреклонение и благоговейное внимание молящихся свидетельствует о восприятии этого песнопения как особенного, идеального образа, что подтвердил результат опроса множества прихожан.

Архетип характеризует в) *наличие концепта (идеи) и символа (или символов)*. В православной певческой практике в качестве концепта и символа выступает идея богоданности и богодухновенности церковного певческого искусства, что запечатлено на древних иконах (например, в сюжете иконы «Покров Пресвятой Богородицы»), отражено в евангельских миниатюрах, в устных преданиях о певцах древней Церкви (например, предание о св. Романе Сладкопевце [Пр. А, ком. 15]). Символом, характеризующим архетип православной певческой практики, является образ совместного служения и пения Богу людей и ангелов, что нашло отражение в тексте кондаков на праздники «Рождество Христово», «Покров Пресвятой Богородицы» («...ангели с пастырьми славословят...», «ангели со архиереи покланяются...») [496, с. 92, 95], в тайной литургической молитве священника о сослужении ангельских сил и людей, в сюжете иконы «Покров Пресвятой Богородицы» и иконы «Хор ангелов», которая хранится в запасниках Музея древнебелорусской культуры НАН Беларуси.



Икона «Хор ангелов»

Критерий г) *устойчивая структура и ее амбивалентность* – это самое спорное для классификации архетипа православной певческой практики условие, так как амбивалентность априори подразумевает позитивный и негативный аспекты явления. В контексте данного исследования амбивалентность структуры архетипа православной богослужебной певческой практики трактуется как сочетание *идеального образа* и его *идеального исполнительского воплощения* в прообразе сакрального литургического пения, то есть синтез идеального в качестве символического (ангельского) аспекта и идеального реального в качестве человеческого аспекта. Этот синтез, несомненно, имеет сакральный смысл.

Наличие д) *имманентных элементов* в архетипе православной певческой практики их *связь с жизненной практикой* – это качество в своей полноте нашло отражение в древнерусской богословско-эстетической концепции ангельского пения, что подчеркнул в своем Слове на Пасху белорусский богослов и проповедник Кирилл Туровский «...ныне ангелы с людьми ликуют...» [265, с. 9].

Расширяют эксплицируемое понятие архетипа православной певческой практики его е) *объединяющая сила* и ж) *способность влиять на внутренний мир человека*, которые бесспорны и нашли отражение в массовом восприятии православной певческой практики в качестве положительного явления, что отметили Франциск Скорина («Псалом жестокое сердце смягчить... [псалмы] смыслы освѣщаютъ <...> чювствіе в молитвах даютъ <...> вкупе тело пением веселить а душу учить <...> покой чинять, смутку и печаль отгоняют») [561, с. 10], Симеон Полоцкий («...о сладости пения [псалмов] увеселяющесе духовне») [557, с. 213].

Итак, архетипом певческой практики православной традиции выступает концепт «ангельская песня» [Пр. А, ком. 16]. Архетип «ангельская песня» сформировал прототип [Пр. А, ком. 17] православной певческой практики – сакральное литургическое пение.

В современной науке термин «сакральный» широко используется в искусствоведении и культурологии [340; 215]. По словам А. Забияко, понятие «сакральный» обозначает важнейшую мировоззренческую категорию, воспринимаемую сознанием, как принципиально отличную от обыденной реальности и исключительно ценную [215]. «Сакральное», выполняя функцию структурообразующего начала в определенной иерархии ценностей, выражая онтологический, сотериологический и эсхатологический смысл бытия, характеризуется в рамках позитивной этической и эстетической оценки в связи с понятиями совершенной правды и красоты. Онтологический аспект сакрального выражается в его трактовке в качестве истока и основы существования; эсхатологический – в неизбежном сопряжении сакрального с концом реального мира; сотериологический – в условии и цели человеческого спасения (обретение святости) [Там же; Пр. А, ком. 18].

Понятие «сакральный» в отношении прототипа богослужебной певческой практики православной традиции подчеркивает его иерофаническое начало [Пр. А, ком. 19]; он (прототип) существует в субъективной реальности и отражает не контрастную дихотомичность человеческой личности, а только светлую ее сторону, которая именуется образом Божиим [53, Быт. 1:26]. Сакральное литургическое пение в качестве прототипа тради-

ционно связывается с богослужебным канонем византийской певческой практики, которая и стала прототипом для белорусской православной литургической певческой практики.

Литургическая певческая практика, являясь формой богослужения [111, с. 61], выявляет имманентное свойство идеального образа – сакральное происхождение, а также качества (харизматичность, молитвенность, исповедность, теогностичность, спасительность, назидательность, соборность, святость) [331, с. 29].

Воплощение прототипа – канонического сакрального литургического пения – в белорусской православной певческой практике вариативно. Его различная интерпретация зависит от типа и вида певческой практики, а также типа музыкально-стилевого мышления интерпретаторов, перцептирующих и оценивающих образцы вербальных и музыкальных канонических, традиционных и авторских текстов.

Белорусская православная певческая практика при видовом и стилевом разнообразии являет два типа: литургический, или богослужебный (центральный тип религиозной певческой практики, определяющий традицию), и внелитургический, или внебогослужебный. Критерием типологизации выступает функциональный критерий.

Установленным фактором *литургического типа* белорусской певческой практики православной традиции является семантика литургических певческих циклов, которые совершаются в храме при участии священно- и церковнослужителей, хора и прихожан.

Стабильными компонентами *внелитургического типа* белорусской певческой практики православной традиции являются учебный, концертный и бытовой (бытует в среде православных белорусов) виды, каждый из которых имеет соответствующие (внелитургические) формы.

Типология белорусской певческой практики православной традиции проведена в опоре на:

а) хронологический критерий классификации, отражающий исторические изменения и их интерференцию, сформированную на сопоставлении типологически идентичных культур;

б) социально-культурный критерий классификации, указывающий на доминирование того или иного типа культуры ис-

полнителей и воспринимающих, индивидуальное или коллективное исполнительское начало;

в) семантико-морфологический критерий классификации, определяющий адресата вербального и музыкального содержания певческой практики, и выбор соответствующих коммуникативных средств.

Классификация видов белорусской православной певческой практики определяется их содержанием и формой, средой функционирования и качеством исполнительского уровня интерпретаторов вербальных и музыкальных текстов.

В литургическом типе православной певческой практики выделяются следующие ее виды: а) по типу содержания и формы – *древнеканонический*, *смешанноканонический* и *обобщенноканонический*; б) по типу среды функционирования – *монастырский* и *приходской* виды. Приходской вид певческой практики имеет разновидности – городской приходской, сельско-приходской и соборный; в) по качеству исполнительского уровня – *специализированный* и *обыденный* виды.

Древнеканонический вид литургической певческой практики характеризуется строгим следованием древнему певческому канону; его содержание составляет аскетичный монодийный стиль исполнения богослужебных песнопений, древние уставные распевы. *Смешанноканонический* (смешанный) вид литургической певческой практики характеризуется строгим отношением к уставному певческому канону; его содержание определяют аскетичный монодийный и репрезентативный многоголосный исполнительские стили, включение в богослужебный репертуар паралитургических композиций. *Обобщенноканонический* (обобщенный) вид (Е. Назайкинский) литургической певческой практики характеризуется свободным отношением к певческому канону. Содержание обобщенного вида определяют аскетичный многоголосный, или репрезентативный многоголосный исполнительские стили, сокращенный богослужебный репертуар неизменяемых песнопений, включение в богослужебный репертуар паралитургических и внебогослужебных песнопений (хоровые концерты на паралитургические тексты, религиозные песни, колядки).

Внелитургический тип православной певческой практики обнаруживает следующие виды: а) по типу содержания и фор-

мы – *традиционный* и *смешанный*; б) по типу среды функционирования – *монастырский*, *городской*, *сельский*; в) по качеству исполнительского уровня – *специализированный* и *обыденный*. Каждая типологическая категория определяется ее семантическим или морфологическим содержанием.

Традиционный вид внелитургической певческой практики, для которого характерен аскетичный (монодийный и его разновидности – гетерофонный) стиль исполнения анонимного певческого репертуара. *Смешанный* вид внелитургической певческой практики характеризуется репрезентативным стилем исполнения анонимного и авторского певческого репертуара.

Классификация *видов* внелитургической певческой практики православной традиции систематизирует исполнителей по целеполаганию их творческой деятельности, выделяя бытовую, религиозную учебную и концертно-репрезентативную внелитургическую певческую практику.

Православная певческая практика бытует в *специализированном* (профессиональном, требующем специальной подготовки) и *обыденном* или *неспециализированном* (профанном и любительском) *виде*. Носителями специализированного вида православной певческой практики являются музыканты-профессионалы, носителями ее обыденного вида выступают дилетанты-любители.

Качество исполнительского уровня интерпретаторов-исполнителей зависит не только от уровня их профессиональной подготовки, но и от вида среды функционирования певческой практики, которая определяет тип культуры исполнителей-интерпретаторов – монастырская, городская приходская (различается культурный тип больших и малых городов), сельско-приходская.

Монастырская православная певческая практика формируется на основе *непрерывной* литургической деятельности ее субъектов, что, несомненно, определяет ее интонационные особенности. Монастырская певческая практика представляет специализированный ее вид, дифференцируется по гендерному признаку: в мужских и женских монастырях формируются однородные хоры. Исключение составляют нанятые смешанные монастырские хоры, которые создаются из профессиональных светских музыкантов, выполняющих представительские функ-

ции. Например, Праздничный хор Елисаветинского монастыря (регент монахиня Иулиания /Денисова/). Подчеркнем, что специализированный вид монастырской литургической певческой практики определяется ее непрерывностью.

Городской тип культуры способствует формированию у субъектов православной певческой практики имитационной исполнительской манеры; при этом варианты их идеального представления о церковном исполнительском стиле могут быть противоречивы, а стилевое единство коллективного звучания определяет мнение руководителя церковного хора (регент, псаломщик) и настоятеля храма.

Субъекты сельско-приходского вида православной певческой практики живут компактно, преимущественно имеют родственные связи, ведут однотипный образ жизни, что влияет на качество ансамблевого звучания при коллективном исполнении (церковный хор). Сельские певицы или певцы заняты физическим трудом преимущественно в открытом пространстве, сила их певческого голоса, исполнительские интонационные особенности формируются в процессе коммуникации на основе постоянного напряжения связочного давления, что влияет на динамический уровень звучания голосов; малая общественная речевая практика сельских исполнителей ведет к невнятной певческой артикуляции.

Виды певческой практики православной традиции определяют *исполнительский стиль* каждой группы, тем самым отражая диалектическую взаимосвязь содержания и формы [Пр. Б, рис. 5]. Приоритетное значение исполнительского стиля и вида певческой практики определяет региональная традиция, которая передается из поколения в поколение и вербально проявляется в выражении «заўсёды так спявалі».

Совокупность видовых и стилевых особенностей различных уровней структуры, ее разновидностей и элементов формы составляют *типологию исполнительских стилей* белорусской певческой практики православной традиции.

2.3. Исполнительские стили белорусской певческой практики православной традиции

Априорным понятием, которое выбрано для типологизации белорусской певческой практики православной традиции является категория стиля. Стиль как высший вид художественного единства является важнейшей многозначной категорией в искусствознании. М. Михайлов охарактеризовал стиль как один из типологических подходов к различным явлениям действительности и определил его, как одно из проявлений системной организованности искусства [410, с. 49]. Поэтому понятие «стиль» может быть экстраполировано на различные области музыкальной культуры, в том числе религиозной. М. Арановский отметил, что стиль является необходимым способом существования художественной культуры [15, с. 13]. Принимая во внимание их мнения, отметим, что классификация стилевых особенностей белорусской православной певческой практики является шагом к комплексному осмыслению этого явления музыкальной культуры.

В музыковедческих работах, посвященных исследованию того или иного аспекта православной певческой практики (например, богослужебного пения, или культуры духовного стиха), теоретические проблемы ее стиля не рассматривались. Однако исторические исследования И. Гарднера «Церковное пение в России» и В. Мартынова «Богослужебное пение» представляют концепцию эпохально-стилевого развития русской православной литургической певческой практики [111, с. 189–194; 384, с. 104–112]. Характеристика исполнительских стилей православной певческой практики этими исследователями соответствует исторически обширным (эпохальным) пластам православной певческой культуры. Разные стилистические периоды в развитии православной певческой практики литургического типа отмечали в своих работах Н. Герасимова-Персидская, Т. Владышевская, Н. Розанова, Е. Коляда [121; 122; 124; 81, с. 215; 424, с. 170; 269, с. 229].

Стиль в православной певческой практике проявляется по-иному, нежели в классическом музыкальном искусстве. Такое действие стиля заметила Е. Устюгова, сказав, что «каждый стиль создает свой собственный мир, изменяя элементы дейст-

вительности» [622, с. 59], и как специфическое понятие является, несомненно, приоритетной эстетически-ценностной категорией, потому что предназначен для осуществления в чувственной форме процесса теофонии [Пр. А, ком. 4].

Исполнительский стиль белорусской певческой практики православной традиции – это целостная система (в контексте создавшей ее культурной эпохи), все элементы которой подчинены функционально-художественной закономерности, отвечающей идейно-образному содержанию литургических певческих циклов и внелитургических жанров. Типологизация исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции построена на основе, во-первых, *системно-исторической* концепции, представленной в работах М. Арановского, Б. Асафьева, И. Гарднера, Л. Мазеля, В. Мартынова, М. Михайлова, Е. Назайкинского, С. Скребкова, А. Сохора, А. Хасаншина [16; 24; 111; 112; 374; 384; 410; 432; 562; 579; 648], в соответствии с которой интонационно-драматургическая и аналитико-грамматическая формы литургических и внелитургических музыкальных текстов становятся определяющими в дифференции исполнительских стилей [432, с. 19–20] и образцы белорусской православной певческой практики рассматриваются в контексте культурной эпохи, их породившей. Во-вторых – на основе *парадигмально-субъектной* концепции (Е. Устюгова) [622, с. 82–83], или концепции *авторского* стиля, представленной в работах И. Гарднера, Н. Герасимовой-Персидской, В. Конен, М. Лобановой, В. Медушевского, М. Михайлова, Е. Назайкинского, В. Протопопова, С. Скребкова, О. Урванцевой, С. Хватовой, В. Холоповой [112; 122; 124; 356; 392, с. 6; 410; 430; 432, с. 11, 17; 508; 510; 562; 613; 650; 655], в соответствии с которой стиль образцов певческой практики определяют его интерпретаторский (для обиходных и традиционных напевов) и композиторский варианты.

В-третьих, в соответствии с *семиотической* концепцией, предложенной и разработанной В. Медушевским, феномен стиля рассматривается в качестве семиотического объекта, характеризующегося единством ценностно-мировоззренческого содержания и системы выразительных средств [393]. Образцы белорусской православной певческой практики литургического и внелитургического типов в контексте семиотической кон-

цепции рассматриваются адекватно с паритетом вербального и музыкального текстов, составляющих их содержание.

Семиотическая стилевая концепция в певческой практике православной традиции реализуется посредством отношения автора музыкального текста и исполнителя (исполнителей) к вербальному интерпретируемому тексту (каноническому литургическому или внелитургическому бытовому или авторскому). Другими словами, от уровня восприятия смысла вербального текста в аксиологической иерархии интерпретатора-музыканта (церковного или светского) изменяется и система выразительных средств, которую он выбирает для интерпретации вербального и музыкального содержания. Главной характерной особенностью исполнительского стиля белорусской православной певческой практики литургического типа является соответствие вокально создаваемого онтологически верного иконичного образа своему архетипу. То есть, исполнительский стиль православной певческой практики определяют манера звукоизвлечения, особенности индивидуального и коллективного интонирования; а специфическая динамика и агогика зависят от представления исполнителей о «первичной модели» (термин А. Лосева) музыкального содержания песнопения.

Большинство исполнителей-интерпретаторов православной литургической певческой практики в своем творчестве стремятся создать образ ангельского пения. Исполнение этого творческого императива обеспечивает духовное развитие церковных музыкантов, которые, в соответствии с 43-м постановлением поместного Стоглавого собора Русской церкви (1551 г.), должны стремиться к высоконравственной жизни: «Подобает бо быти <...> смиренну и кротку, благоговейну, не празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницу, ни убийцу, но же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением» [582, с. 150]. Эти условия распространяются и на певцов, которые представляют белорусскую православную певческую практику внелитургического типа. Примером соответствия творческого императива православной певческой практики и аксиологической иерархии ее исполнителей и выражение этого соответствия в исполнительском стиле может служить певческая практика обоих типов Праздничного хора Елисаветинского монастыря под

управлением регента, композитора, аранжировщика монахини Иулиании (Денисовой). Качество интерпретации этим хором обиходных и авторских композиций, аранжировок народных религиозных песен получило общее признание как духовное, высокохудожественное и образцовое, что возможно лишь только при господстве духовного концепта жизни и творчества каждого члена коллектива.

Белорусская певческая практика православной традиции имеет ярко выраженное духовное содержание; духовный концепт ее певческой практики представляет собой приоритетный фактор в определении типологии ее исполнительских стилей, априори является основной составляющей музыкального стиля православной певческой практики, а главным источником ее духовного содержания является христианская сотериология. Принимая во внимание замечание В. Медушевского о том, что наличие духовного содержания является обязательным условием завершенного стиля [392, с. 10], можно констатировать, что виды белорусской православной певческой практики являются собой примеры завершенного исполнительского стиля.

Все стилевые концепции объединяет иерархическая структура стиля, разработанная С. Скребковым, В. Медушевским, М. Михайловым, М. Арановским, Е. Назайкинским [562; 392; 410, с. 50, 183; 15; 432, с. 20] и представляющая разные уровни организации музыкального содержания. В соответствии с источниками стиля в белорусской православной певческой практике дифференцируются его *разновидности* – монодийный и многоголосный.

В дефиниции понятия «стиль белорусской православной певческой практики» максимально соответствуют друг другу функциональная целесообразность и оптимальная организованность элементов языка, что регулируется, по словам Е. Устюговой обязательно присутствующей в стиле его внутренней *инвариантной структурой* [622, с. 142].

В певческой практике православной традиции такой инвариантной структурой является, несомненно, *вербальный* текст богослужебно-певческого канона (для обоих типов певческой практики), а «вариантным обликом» – *музыкальный* текст богослужебно-певческого канона для литургической певческой практики и *музыкальный* текст канонических, традиционных и авторских образцов внелитургической певческой практики.

В категории стиля С. Скребков, Л. Мазель, А. Соколов, Е. Назайкинский, М. Михайлов обозначили национальный аспект [562, с. 10; 374, с. 20; 575, с. 145; 432, с. 11, 20; 410, с. 183], в соответствии с которым в настоящее время строятся теории этнической самобытности музыкального искусства. В белорусской православной певческой практике литургического и внелитургического типов национальный аспект проявляется в ее стилевом разнообразии, региональных интонационно-артикуляционных особенностях, а также бытовании всех ее исторических типов форм и особенностях образного содержания внелитургической певческой практики.

Развивая парадигмально-субъектную стилевую концепцию музыкального искусства, Л. Мазель, М. Михайлов, В. Медушевский и Е. Назайкинский подчеркнули, что основой стиля является личностное начало (автор, исполнитель, слушатель) [374, с. 18; 410, с. 5, 49, 51, 53; 392, с. 11; 432, с. 31], а его конституирующими явлениями – единый генезис и целостность [432, с. 17, 19]. В отношении стилевой концепции певческой практики личностное начало представлено в первую очередь музыкантами-интерпретаторами канонического или религиозного традиционного анонимного вербального текста, и только лишь затем – авторами музыкального текста, в основе которого лежит канонический или религиозный традиционный вербальный текст.

Все ветви стилевой классификации белорусской певческой практики православной традиции логически независимы, они присутствуют в любом типе певческой практики и, по замечанию В. Медушевского, свободно пересекаются [392, с. 6].

Генетическая общность музыкального стиля определяется единым историко-культурным происхождением – византийским певческим канонам, и единым творческим источником – византийским стилевым типом певческой практики, воспринимаемым в качестве прототипа. Византийский стилевой тип – прототип православной певческой практики – квалифицируется в качестве церковного стиля, который О. Урванцева охарактеризовала как канонизированный музыкальный язык [613, с. 173].

Именно византийский стилевой тип привел к созданию древнерусского певческого стиля, который в развитии получил

облик аскетичного и репрезентативного исполнительских стилей, представленных в современной белорусской православной певческой практике (схема 5).

Аскетичный стиль представляет собой монодийную или многоголосно-речитативную певческую интерпретацию канонического или религиозно-фольклорного анонимного вербального текста. Отличительной чертой аскетичного стиля певческой практики является приоритет вербального начала над музыкальным.

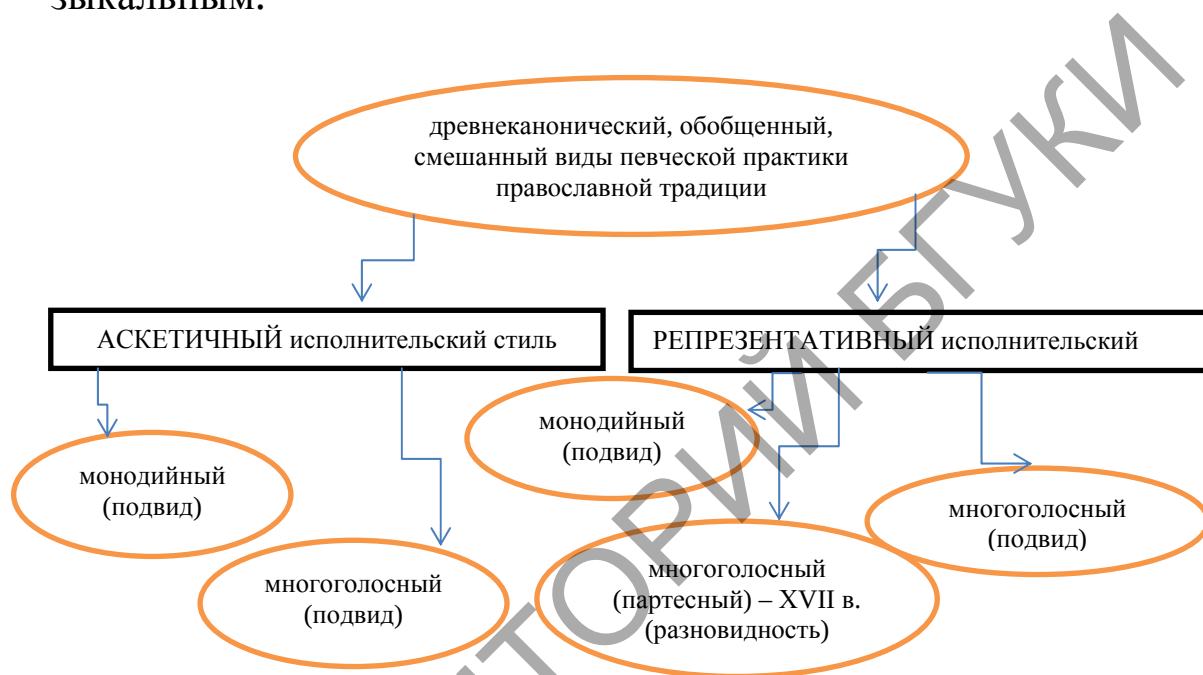


Схема 5. Виды исполнительских стилей

Аскетичный монодийный стиль *древнеканонического* вида господствовал в православной певческой практике литургического типа на белорусских землях в эпоху Киевской митрополии, что зафиксировано в певческих памятниках безлинейной нотации (Кондакарь, Стихирарь, Октоих, Триоди постная и цветная, Праздники, Минея). Этот стиль характерен для песнопений знаменного, демественного, путевого, супрасльского, киевского и других древних уставных распевов. Для аскетичного монодийного стиля древнеканонического вида характерен силлабический или силлабо-мелизматический тип распева с соответствием просодемы тонеме [Пр. А, ком. 20] – однозвучной, или двузвучной краткой, или однозвучной долгой; господство кратких просодем; а также обязательное наличие ме-

лизматических вставок (зафиксированных в нотации посредством фит и лиц с пространными просодемами), как отметила Г. Пожидаева [480, с. 75]. Интонационные и артикуляционные стилистические особенности силлабо-мелизматического распева, распространенного в Полоцком княжестве, ярко выражены в стихире XII в. «Придете, любомудрении».

В период с середины XVII – до первой половины XIX в., аскетичный монодийный стиль имел доминирующее значение в литургической певческой практике восточнохристианского обряда, что зафиксировано в нотолинейных Ирмологиях, созданных в униатских храмах Речи Посполитой (XVII–XVIII вв.) [752–770].

Аскетичный монодийный стиль литургической певческой практики древнеканонического вида наиболее близок архетипу богослужебного пения, он отражает онтологическую сущность каждого песнопения и литургического действия в целом, соответствует художественному мышлению синкретического типа. Как всякое явление в художественном каноне христианской культуры, аскетичный стиль православной певческой практики является своеобразным маркером, который обозначает аксиологический ориентир исполнителей-распевщиков. Выпадение одного из признаков стиля влечет за собой изменение интонационно-драматургической формы и разрушение целостности идейно-художественной образности, то есть модификацию стиля.

В древнебелорусской литургической певческой практике аскетичный монодийный стиль представлен стихирами «Придете, любомудрении» из рукописного пергаменного Триодного стихирая конца XII в. [550, с. 128–129; Пр. А, ком. 21], «Ис корене благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Умертвивоши тело» из списков Стихиря и Минеи служебной конца XVI – середины XVII в. [Пр. А, ком. 22].

В современной литургической певческой практике аскетичный монодийный стиль применяется крайне редко, несмотря на то, что именно этот стиль является традиционным для белорусской певческой практики православной традиции. Аскетичный монодийный стиль для певческого оформления полного богослужебно-певческого цикла используют хор храма Иоанна Богослова из д. Черни Брестского района (псаломщица

О. Кушмар) [Пр. А, ком. 23], Братский хор минского Елисаветинского монастыря (псаломщица Ю. Круковская), Левый хор храма Иоанна Предтечи в г. Минске (регент О. Суарес), который исполняет вербальный канонический текст знаменным распевом, изложенным в современной пятилинейной нотации; Левый хор Михайловского храма г. Минска (регент Л. Шапко), исполняющие песнопения литургии византийским распевом с исоном, изложенные в пятилинейной нотации), и Братский хор Благовещенского монастыря д. Ляды Смолевичского района Минской области, исполнительский стиль которого насаждает традицию обиходного пения на византийскую исполнительскую традицию (пение с исоном). Встречаются примеры фрагментарного использования аскетичного стиля с целью частичной имитации певческой практики древнеканонического вида. Эта практика встречается в хорах, которыми управляют музыкально образованные регенты. Например, хор сестер полоцкого Евфросиниевского и Праздничный хор минского Елисаветинского монастырей, Правый хор минского храма в честь св. Иова Многострадального исполняют некоторые песнопения (догматики знаменного распева) с использованием монодийного аскетичного стиля.

Аскетичный монодийный стиль в Иоанновской церкви д. Черни воссоздается посредством использования в исполнительской практике певческих сборников безлинейной нотации. В Братском хоре Елисаветинского монастыря используются певческие сборники линейной нотации с киевским знаменем. Эти богослужебные хоры, интерпретируя музыкальный текст, стремятся моделировать звучание литургической певческой практики древнеканонического вида – исторический вариант певческой практики, единственный в X–XVII вв.

Аскетичный многоголосный стиль характерен для обиходного пения монастырского вида, которое использовалось в православных храмах Северо-Западного края Российской империи; в Советской Белоруссии и в современных белорусских храмах. Этот стиль используется в настоящее время в монастырском и частично приходском обиходном пении при исполнении изменяемых песнопений, доксологий, песнопений, распеваящих одну фразу, например, «и духови Твоему» (Благовещенский мужской монастырь в д. Ляды, Введенский жен-

ский монастырь в д. Богуши, Варваринский женский монастырь в г. Пинске, Елисаветинский женский монастырь в Минске, Елисеевский Лавришевский монастырь в д. Гнесичи Новгородского района, Никольская церковь в д. Крайск Логойского района и другие) (схема 6).



Схема 6. Пример аскетичного многоголосного исполнительского стиля

Господствующим в белорусской певческой практике православной традиции является *репрезентативный* стиль, который представляет собой многоголосную или монодийную певческую интерпретацию канонического или фольклорно-религиозного поэтического вербального текста с выделением в музыкальном тексте *художественной идеи* и ее воплощением, то есть *образное* раскрытие духовного смысла музыкального текста. Репрезентативный стиль белорусской православной певческой практики используется для сольной, хоровой и ансамблевой интерпретации богослужебно-певческих циклов, характеризуется наличием анонимного и авторского певческого репертуара; характерен для смешанного (со строгим следованием уставному певческому канону) и обобщенного (со свободным отношением к певческому канону) видов литургической певческой практики. Репрезентативным исполнительским стилем пользуются Правые (или Воскресные, или Праздничные) клиросные хоры всех белорусских городских православных храмов; он трактуется большинством субъектов и реципиентов литургической певческой практики в качестве «церковного стиля» [Пр. Б, рис. 5].

В современной белорусской певческой практике православной традиции понятие «церковный стиль» раскрывается как качество целостности (О. Урванцева) [622, с. 135], которое характеризуется установленными структурными связями для различных видов певческой практики, сформировавшимися в период X – начала XX в. и остающимися актуальными в настоящее время.

В общенародном исполнении литургических песнопений «Отче наш», «Символ веры» и других, а также религиозных песен и песнопений во время крестного хода используется так называемый *коллективный* исполнительский стиль (Е. Назайкинский), который тождественен аскетичному монодийному стилю и характеризуется зависимостью от ситуативного смыслового содержания певческой практики.

Сольное исполнение литургических песнопений или религиозных песен связано с *индивидуальным* стилем (В. Медушевский), который тождественен культурному или эстетическому коду исполнителя.

Исполнительские стили современной православной певческой практики характеризует религиозное музыкальное вокальное творчество, которое выражает онтологические и аксиологические установки ее субъектов, и, по словам Г. Вагнера, пронизывает собой художественную образность и все способы и средства художественного выражения этой образности, придавая им целостность и единство [82, с. 44].

Стилевые особенности музыкального языка белорусской православной певческой практики являются, несомненно, атрибутом исторической эпохи, а также социальной, национальной и региональной общности. Доминирование традиционных интонационных первоисточников – стандартов современного регионального интонационно-художественного языка – проявляется в исполнительской манере певцов-интерпретаторов, представителей литургической и внелитургической певческой практики.

Предлагаемый подход к анализу современных исполнительских стилей и видов белорусской певческой практики православной традиции опирается на сопоставление контрастных и сходных явлений [436, с. 73] в реальном звучании образцов певческой практики, собранных автором в течение двадцати пяти лет, в различных белорусских приходах (городских, сельских), монастырских храмах и духовных учебных заведениях, на фестивалях и концертах, проводимых в Беларуси – с ее прототипом (сакральное литургическое пение как идеальный исполнительский стиль, предполагающий сочетание строгой каноничности и стилевой изменчивости). Соотнесение типов и видов певческой практики свидетельствует о разнообразии ме-

тодов творческой деятельности церковных музыкантов, порождающих разнообразие исполнительских стилей в соответствии с функциональной парадигмой, утвердившейся в современной православной певческой практике.

Стиль белорусской певческой практики православной традиции классифицируется по следующим признакам: 1) *независимость* стиля певческой практики *от жанра* исполняемых песнопений (например, литургические жанровые стихирарные или тропарные циклы, антифоны, ирмосы, прокимны, причастны и другие отдельные песнопения имеют подобное стилевое оформление. Однотипное стилевое оформление имеют разножанровые внелитургические бытовые религиозные песни – покаянные, погребальные, колядки и другие); 2) *закрепление* стиля за определенной культурной эпохой (например, аскетичный монодийный стиль характерен для эпохи Средневековья, репрезентативный многоголосный – для эпохи барокко); 3) стиль современной певческой практики *не закреплен* за соответствующей ему культурной эпохой, то есть не определяется жестко функциональной парадигмой.

В формировании стилевых предпочтений православной певческой практики большую роль играет воспринимающая аудитория [Пр. А, ком. 24], которая дает оценку звучанию, тем самым понуждая исполнителя к выбору того или иного исполнительского стиля, репертуара, средств выразительности. Определение реципиентами (они же – молящиеся) стилевой котировки православной певческой практики направлено на ее стилевую регламентацию с целью активизации адекватного восприятия духовной, тематической и образной информации. Наша дефиниция слушательского восприятия типологизируется в опоре на классификацию Ю. Лотмана [367, с. 21], определяя следующие типы: 1) *тождество* стилевой типологической классификации реципиента и субъекта (исполнителя-интерпретатора) певческой практики; 2) *индифферентность* воспринимающего к функциональной природе стиля, воспроизводимого исполнителем.

В случае возникновения у реципиента типа стилевой котировки *тождество*, он склонен считать, что существует один «правильный» церковно-певческий стиль; отождествляя воспринимаемый стиль по ряду внешних признаков с собственной

определенной стилевой моделью. Другими словами, тип слушательской стилевой оценки «тождество» зависит от наличия у реципиента *чувства* стиля. Основанием же для формирования чувства стиля является, по словам А. Хасаншина, наличие собственной стилевой модели, актуальной в общественном восприятии. Стилевая модель интерпретатора, явленная в «...предметно-данной конкретике слухо-смысловых впечатлений», в свою очередь является одновременно создателем любого стилевого контекста как соответствующего феномена индивидуального сознания реципиентов, а также общественного восприятия [648, с. 3, 6]. Стилевой моделью православной литургической певческой практики в сознании современных белорусов является репрезентативный исполнительский стиль обобщенного вида, который котируется в качестве «церковного стиля» [Пр. А, ком. 25].

Индифферентность в процессе стилевой котировки наступает в сознании реципиента при: а) минимально ритуализированном интерпретаторском стиле (что характерно для исполнительского стиля Левых хоров крупных храмов и сельских хоров) и б) при невладении воспринимающим классификационной системой исполнителя. Тип котировки «тождество» зависит от уровня культурного развития слушателя; для типа котировки «индифферентность» духовно-эстетический и культурно-образовательный уровни воспринимающего не имеют значения.

Характер творчества церковных музыкантов-интерпретаторов музыкальных версий канонических вербальных текстов богослужебно-певческих циклов связан со стилевыми предпочтениями священнослужителей, и в первую очередь настоятелей храмов; при этом восприятие священнослужителями исполнительского стиля богослужебного хора типологизируется через призму котировки стилевого типа «тождество». Большое влияние на творчество церковных музыкантов оказывает региональная или приходская исполнительская традиция; слушатели воспринимают усвоенную стилевую традицию посредством типа котировки «индифферентность», реагируя на динамический уровень, метрическую согласованность, ансамблевую слитность звучания. Отметим, в православной певческой практике оба оценочных типа равнозначны.

В конце XX – начале XXI в. в связи с возрождением в белорусском обществе религиозной жизни активизировалась православная певческая практика всех видов. В практике внелитургического типа сформировались новые формы. Однако в течение второй половины XX в. во многих регионах Беларуси были утрачены исполнительские традиции литургической и частично внелитургической певческой практики.

В процессе реконструирования и освоения новыми поколениями церковных музыкантов традиций литургической певческой практики произошла частичная эволюция музыкального содержания большинства богослужебно-певческих циклов в связи с обогащением их образно-эмоционального содержания новыми оттенками эмоций, что стало причиной модификации понятия «церковный стиль». Современное понятие так называемого церковного стиля соотносится субъектами и реципиентами певческой практики как с литургическим, так и внелитургическим ее видами (учебный, концертный).

Понятие «церковный стиль» (в качестве стандарта православной певческой практики) современным белорусом оценивается с котировкой «тождество» при наличии следующих характерных особенностей: 1) субъективные переживаемые эмоции покаяния, радости (от обретения веры или праздничные переживания), духовно-нравственного преображения, которые нередко сочетаются с эсхатологическими мотивами, а также состояния мольбы, смирения; 2) музыкальная интерпретация вербального текста посредством:

- простой, непритязательной мелодики, интонационно родственной обиходным напевам, изложенным в диатоническом мажоре и гармоническом миноре;

- гармонизация мелодий с использованием главных и побочных трезвучий с обращениями, использование кадансового оборота с применением доминантсептаккорда в половинных и заключительных каденциях;

- кратковременные отклонения преимущественно в параллельную тональность или в тональности главных ступеней лада,

- четырехголосный хоральный стиль хоровой фактуры и редкими вкраплениями имитационных приемов;

- применение стандартных музыкальных форм, таких как сквозная безрепризная (характерна для всех изменяемых пес-

нопений), сквозная репризная («О тебе радуется» на литургии Василия Великого), припевная (предначинательный псалом «Благослови душе моя Господа» Великой вечерни, воскресные тропари по непорочных и «Величит душа моя Господа» утрени), неквадратный период повторного строения («Херувимская песнь» на литургии), концертная (для концертной внелитургической певческой практики) [Пр. Б, рис. 6].

Значительным фактором модификации образа «церковного стиля» стала активизация композиторского творчества в хоровой музыке на канонические тексты Православной церкви. Композиторы, ориентируясь на так называемый церковный стиль, познавали и раскрывали его духовный концепт и инвариантную структуру, исторический контекст стиля. В результате появились произведения, соединяющие в себе духовный, антропологический, аксиологический и даже богословский, а также эмоциональный и историко-познавательный смыслы. Примером могут служить хоровые циклы «Литургия» и «Всенощное бдение» О. Ходоско, песнопения священника Андрея (Бондаренко), монахини Иулиании (Денисовой), М. Васючкова.

С. Хватова заметила, что новое образно-эмоциональное содержание так называемого церковного стиля более всего нашло отражение в паралитургическом жанре – клиросном духовном концерте [Пр. А, ком. 26; 650, с. 13, 70, 81]. Отметим, что именно этот жанр стал проводником «концертности» в литургической певческой практике и утверждением репрезентативного многоголосного исполнительского стиля. В белорусской православной литургической певческой практике в рамках парадигмально-субъектной концепции ее стиля жанр клиросного (или хорового) духовного концерта представлен в творчестве священника Андрея (Бондаренко), монахини Иулиании (Денисовой), А. Алехновича, М. Васючкова, В. Войтика, О. Ходоско, Л. Шлег. Новое образно-эмоциональное содержание хорового духовного концерта воплощается современными белорусскими композиторами по-разному: одни стремятся передать образы трансцендентного мира через призму своего миропонимания и личного эмоционального восприятия (И. Денисова, Л. Шлег, М. Васючков) [187], другие же ищут более аскетичные средства музыкальной выразительности (А. Бондаренко, О. Ходоско).

Парадигмально-субъектная концепция стиля современной православной певческой практики нашла отражение в исследованиях Н. Герасимовой-Персидской, Н. Гуляницкой, И. Журавленко, О. Урванцевой, Г. Осиповой, С. Хватовой [121; 123; 176; 424, с. 176; 613; 460; 650], которые уточнили характеристики ее стилевых видов. О. Урванцева, типологизируя современную «духовно-концертную» авторскую музыку, отметила, что именно стиль является фактором, активно преобразующим церковную музыку в концертную [613].

В творчестве некоторых современных авторов Н. Гуляницкая и белорусский исследователь Г. Осипова отметили обратный процесс – стремление к первичной модели певческой практики, к богословско-музыкальному толкованию содержания (Н. Гуляницкая), полимелодийному мышлению «строгого стиля» церковного многоголосия и «строго-церковным» правилам гармонизации (Г. Осипова) и, в результате – стремление к соединению онтологической модели содержания с конструктивными композиционными принципами, итогом чего стал индивидуальный композиторский стиль [176, с. 331; 460; 461, с. 11]. Примером может служить творчество белорусского композитора священника Андрея Бондаренко.

Структурная классификация белорусской певческой практики православной традиции выявила, что ее певческая практика имеет родственные взаимосвязанные компоненты – литургический (ведущий) и внелитургический типы, функционирующие в специализированном (профессиональном) и обыденном (любительском) видах, которые объединены общим семантическим содержанием, а различаются функциями, задачами и морфологическим содержанием.

На основе семантически-морфологического, хронологического и социально-культурного критериев выделены виды белорусской певческой практики православной традиции – древнеканонический, смешанноканонический и обобщенноканонический (для литургической певческой практики), учебный, концертный и бытовой (для внелитургической певческой практики), а также монастырский, городской приходской, сельский приходской и соборный.

Виды певческой практики православной традиции и ее исполнительские стили представляют единое целое. Музыкальное содержание белорусской певческой практики православной традиции объединяется аскетичным и репрезентативным исполнительскими стилями в монодийной и многоголосной разновидностях. Инвариантной структурой стиля является вербальный канонический текст богослужебно-певческого канона, а вариантной – музыкальный текст.

Репрезентативный многоголосный стиль ассоциируется у современных субъектов и реципиентов певческой практики в качестве «церковного стиля». Стилиевые предпочтения реципиентов певческой практики основываются на стилиевых котиловках «тождество» или «индифферентность» и влияют на выбор субъектами певческой практики исполнительских выразительных средств.

ГЛАВА 3

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВИДОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ (X – начало XIX в.)

3.1. Периодизация формирования белорусской литургической певческой практики православной традиции

Белорусская певческая практика православной традиции представляет собой специфическое явление отечественной музыкальной культуры, которое сформировалось в результате долгого исторического развития. Генезис базовых типов белорусской певческой практики православной традиции связан с византийским культурным контактом в лоне древнерусской художественной культуры, который обусловил усвоение, адаптацию и ассимиляцию корпуса византийских богослужебных певческих текстов, напевов, нотации.

Предлагаемая периодизация развития типов, видов и исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции построена на основе условного деления культурно-исторического процесса, протекавшего в среде православных белорусов, на хронологические периоды, которые атрибутируются в соответствии с характерными особенностями развития исполнительских стилей и видов певческой практики православной традиции. Макроуровень периодизации (основная единица – *период*) опирается на оценку условий формирования и развития певческой практики, которые обуславливаются особенностями церковного и светского патрициата белорусских земель. Мезауровень периодизации (основная единица – *стадия*) опирается на оценку особенностей развития типов и видов белорусской православной певческой

практики. Микроуровень периодизации (основная единица – *этап*) опирается на оценку исполнительских стилей и видов белорусской православной певческой практики и характера певческой нотации. Последовательность исторических этапов православной певческой практики нами представлена в возрастающей прогрессии, чем подчеркивается непрерывностью ее развития. На каждом этапе формирования типов, видов и стилей белорусской певческой практики православной традиции выявляются существенные в типологическом отношении явления.

Современная белорусская православная певческая практика складывалась в течение более тысячи лет; в истории формирования ее видов и исполнительских стилей выделяются два периода, хронологические рамки которых определяются доминирующим статусом церковного патрициата. Такой подход обусловлен трактовкой естественного развития исследуемого явления белорусской культуры.

I период (992–1830-е гг.) – юрисдикция Киевской митрополии Константинопольского патриархата – характеризуется развитием древнеканонического, обобщенного и смешанного видов православной певческой практики, аскетичного и репрезентативного исполнительских стилей и является стадийным. *Первая стадия* (992–1596 гг.) характеризуется византийской культурной ориентацией и распадается на два этапа:

- **п е р в ы й** (X–XV вв.) характеризуется созданием в древнебелорусских княжествах (Полоцкое, Туровское) православной культуры и литургической певческой практики древнеканонического специализированного вида посредством аккультурации византийской певческой культуры в восточно-христианской редакции к этническим певческим традициям на основе киево-печерской монастырской литургической певческой практики; образованием монастырских певческих центров в Полоцке, Турове, Витебске, Бельчицах, Кобрине, Пинске; бытованием аскетичного монодийного исполнительского стиля; формированием на основе византийской системы осмогласия самобытного знаменного распева (в терминологии Л. Костюковец – киево-литовского распева); и созданием образцов древнебелорусской гимнографии (стихиры преп. Евфросинии Полоцкой, литургические каноны св. Кирилла Туровского);

• в т о р о й (XV – конец XVI в.) связан с разрушением структуры единого культурного пространства (Ю. Лотман) вследствие падения Византийской империи (1453 г.); делением Киевской митрополии на Киевскую (Литовскую, начало XIV в.) и Московскую (1458 г.) [107, с. 92]; канонической реформой литургической певческой практики и бытованием аскетичного монодийного исполнительского стиля древнеканонического и обобщенного видов, формированием новых певческих центров (Супрасльский, Жировицкий /ныне Жировичский/, Слуцкий, Пинские монастыри); локализацией религиозно-певческих традиций и формированием локальных вариантов церковных напевов (супрасльский, пинский, мирский, виленский); адаптацией линейной нотации и созданием нотолинейных Ирмолоев – певческих сборников литургического типа; распространением новых жанров внелитургической певческой практики.

Вторая стадия (1596–1830-е гг.) формирования белорусской певческой практики православной традиции протекала в условиях доминирования польского королевского (до 1795 г.) и российского императорского (с 1795 г.) светского патрициата; а также дуальности церковного патрициата (с 1596 г. часть Киевской митрополии оставалась в составе Константинопольского патриархата, другую часть Киевской митрополии возглавил Папа Римский, вследствие чего произошла смена культурной ориентации части белорусского населения (с византийской, «восточной» на латинскую, «западную» традиции) и вызвало смену музыкально-стилевых приоритетов.

Эта стадия развития белорусской литургической певческой практики православной (восточно-христианской) традиции характеризуется:

- образованием новых певческих центров – Кутеинского Богоявленского и Виленского Свято-Духова мужских монастырей;
- развитием репрезентативного монодийного и репрезентативного многоголосного (партесного) исполнительских стилей литургической певческой практики;
- одновременным бытованием аскетичного монодийного, репрезентативного монодийного и репрезентативного многоголосного (партесного) стилей литургической певческой практики в ее древнеканоническом, смешенноканоническом и обобщенноканоническом видах;

– выделением видов литургической певческой практики: обыденного сельско-приходского (в устной традиции) и специализированного монастырского и городского приходского (в письменной традиции);

– модификацией, фольклоризацией и латинизацией (с 1720 г.) литургической певческой практики православной традиции в рамках греко-католического (униатского) богослужения;

– созданием репертуара певческой практики внелитургического типа и его интенсивным распространением;

– значительной миграцией белорусских профессиональных церковных музыкантов православной конфессии, которые оказали решающее влияние на распространение в Московской Руси репрезентативного партесного стиля певческой практики и белорусских традиций.

II период (1839 г. – по настоящее время) детерминирован новым церковным патрициатом в лице Священнейшего синода Русской православной церкви (до 1917 г.), Патриарха Московского (с 1917 г.) и Патриарха Константинопольского (с 1924 г. для западных белорусов); характеризуется стандартизацией литургической певческой практики, экспликацией ее внелитургического типа и тоже является стадиальным.

Третья стадия (1839–1918/1939 гг.) [Пр. А, ком. 27] отмечена доминирующим статусом светского патрициата (до 1917 г. – российского императора и Государственной Думы для восточных белорусов; до 1939 г. – президента Польши для западных белорусов). Для этого периода характерны:

– вытеснение из православной певческой практики литургического типа униатского образа богослужения;

– унификация белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции с российской городской (преимущественно столичной) приходской литургической певческой практикой;

– культивирование местных монастырских и приходских обиходных напевов (полесского, яблочинского, белорусского) в литургической певческой практике;

– развитие специализированного монастырского и соборного, обыденного городского и сельско-приходского видов литургической певческой практики, а также репрезентативного исполнительского стиля преимущественно многоголосного вида;

– интенсивное развитие православной певческой практики внелитургического типа в ее бытовом, учебно-обиходном и концертном видах.

Четвертая стадия (1918 / 1939 гг. на территории Западной Белоруссии – 1989 г.) [Пр. А, ком. 28] связана с переменой светского патрициата в Белоруссии (БССР образована в 1919 г., с 1924 г. – в составе СССР), политикой богоборчества (отделение церкви от государства, «поражение» верующих в правах, их преследование). Она характеризуется:

- латентным бытованием (до 1941 г.) и маргинальным статусом (1958 – конец 1980-х гг.) православной певческой практики;
- заменой литургической певческой практики вербальной формой богослужебной практики (до 1941 г.);
- бытованием аскетичного и репрезентативного певческих стилей в монодийном и многоголосном видах и культивированием обобщенного вида литургической певческой практики;
- локальным смешением функций литургического и внелитургического типов певческой практики православной традиции.

Пятая стадия (1989 г. – по настоящее время) связана с предоставлением верующим свободы вероисповедования, открытым бытованием белорусской певческой практики православной традиции и характеризуется:

- стилевым и видовым разнообразием православной певческой практики;
- синхронным бытованием всех видов исполнительских стилей певческой практики (в границах одного певческого цикла);
- разнообразием обиходных напевов (в границах одного певческого цикла);
- интенсивным развитием качества исполнительского уровня церковных хоров;
- развитием литургического и паралитургического музыкального творчества белорусских композиторов;
- формированием различных видов и форм православной певческой практики внелитургического типа;
- увеличением количества духовно-музыкальных учебных заведений;
- растущим взаимодействием науки (литургики, искусствоведение) и певческой практики.

3.2. Генезис аскетичного исполнительского стиля белорусской православной певческой практики древнеканонического вида (X – конец XVI в.)

3.2.1. Становление музыкально-выразительных средств аскетичного исполнительского стиля литургической певческой практики древнеканонического вида

Формирование аскетичного исполнительского стиля белорусской литургической певческой практики православной традиции началось на территории Полоцкого княжества одновременно с распространением христианства, в результате чего белорусы приобрели цивилизационный код, основанный на христианских ценностях. Христианизация древнебелорусской культуры имела прогрессивный характер и была вызвана творческой инициативой представителей высшего сословия общества, а также поддержана положительной реакцией на изменившиеся условия религиозно-культурной жизни остальными членами социума. Восприятие ими развитой византийской литургической культуры, ассимилирование ее в доминирующую культуру привело к расширению христианской среды. По мнению В. Конона, зодчество, письменность, светское и церковное изобразительное искусство, летописание XI–XII вв., а также просветительская деятельность выдающихся деятелей древнебелорусской культуры Евфросинии Полоцкой и Кирилла Туровского [Пр. А, ком. 29] породили специфический тип древнерусской христианской художественной культуры, сочетающий в себе стихийные творческие порывы молодого, еще не изжившего язычество этноса, характерное духовное подвижничество и привнесенную из Византии эллинистическую культуру [271, с. 56].

В исполнительской литургической певческой практике древней белорусской (древнерусской) культуры в X – конце XVI в. главенствовал аскетичный стиль древнеканонического вида, который отличает доминирование вербального элемента над музыкальным.

Определяющим фактором становления аскетичного стиля в I период развития белорусской литургической певческой практики православной традиции (X в. – 1830-е гг.) был константи-

нопольский церковный патрициат древнебелорусских земель. Все монастыри и храмы, которые действовали на белорусских землях, входили в состав епархий и находились в юрисдикции Киевской митрополии Константинопольского патриархата и принадлежали, по сути, Церкви Восточной Римской империи (Византии). Формирование самобытной древнебелорусской православной литургической певческой практики проходило в рамках канонических церковных богослужений, музыкально-поэтическое содержание и структурная закономерность формы которых опирались на богослужебный канон византийского Студийского, а затем Иерусалимского устава. Прототипом аскетичного стиля литургической певческой практики в Киевской митрополии являлась византийская исполнительская литургическая практика. Генезис профессиональной литургической певческой практики древнебелорусских княжеств связан с миссионерской деятельностью проповедников из разных европейских стран, крещением древнерусских князей и их княжеств и активизацией внешней торгово-экономической деятельности Древней Руси [603; 204, с. 10], а также особенностями государственного патрициата.

Развитию самобытной литургической певческой практики восточно-христианской традиции на белорусских землях способствовало возникновение христианских общин и храмов, в которых совершались богослужения – монастыря св. Иоанна Предтечи вблизи Полоцка (середина X в.) [589, с. 37], церковью Архистратига Михаила в Верхнем замке и Благовещения Пресвятой Богородицы в Нижнем замке в Витебске (974 г.) [540, с. 455; 563, с. 179], монастыря в Изяславле [4, с. 34; 248, с. 38, 62], вошедших с 992 г. в Полоцкую епархию; храмах учрежденной в 1005 г. Туровской епархии [27, с. 69]. В христианских общинах формировалась ранняя форма литургической певческой практики древнеканонического вида и аскетичный исполнительский стиль, содержанием которых была живая интонационная стихия, которая практически претворялась в распевном чтении (псалмодировании) богослужебных текстов [Пр. А, ком. 30].

Становление аскетичного исполнительского стиля белорусской православной литургической певческой практики древнеканонического вида связано с функционированием христиан-

ских общин и храмов византийской традиции в период с X в. (самое раннее документальное упоминание в «Повести временных лет») [321] и до XV в., когда произошло разделение Киевской митрополии на Литовскую и Московскую (1458 г., граница митрополий проходила вдоль государственной границы Великого Княжества Литовского /далее – ВКЛ/ и Московского княжества) [409, с. 21]. Важными культурными центрами для всего общества, влияющими на его духовные и культурные процессы стали монастыри. Они же были и центрами древне-белорусской православной литургической певческой практики. Значительную роль среди них играли в XI в. туровский Борисо-Глебский, в XII в. полоцкие Спасский женский и Богородицкий мужской монастыри, основанные преподобной Евфросинией Полоцкой [398, с. 31–32], бельчицкий Борисо-Глебский и купятичский Введенский монастыри [229, с. 57], в XIII в. – Лавришевский Богородицкий мужской и пинский Лещинский монастыри, в XIV в. – витебский Троицкий (Марков) мужской и Свято-Успенский мстиславльский монастыри, в XV в. – Слуцкий Свято-Троицкий, Жировичский Успенский и кобринский Спасский монастыри [Там же, с. 60]. В храмах этих монастырей песнопения исполнялись на специальном, предназначенном для совершения таинств и обрядов, церковнославянском языке, а главным фактором в организации богослужбно-певческой формы выступал вербальный текст, или «богодуховенное» Слово, от которого зависела регламентация времени и места того или иного песнопения в богослужбно-певческом цикле. Упорядочение бытующей интонационной стихии в соответствии с усвояемым византийским мелодическим прототипом осмогласной ладовой системы положило начало формированию аскетичного стиля литургической певческой практики древнеканонического вида, который использовался при исполнении богослужбно-певческих циклов в монастырских и городских церквях Полоцка, Турова, Друцка, Витебска, Калози, Гродно, Дрогичина, Кобрин, Мельника, Бельска, Каменца, Менска (Минска), Новаградка (Новогрудка), Волковыска, Пинска, Лукомля, Борисова, Логожеска (Логойска), Орши, Свислочи, Слуцеска (Слуцка), Клеческа (Клецка) [4, с. 30, 31, 32, 35, 36, 41; 229, с. 57; 540, с. 456; 102, с. 66; 589, с. 41], а также в центрах других удельных княжеств, волостей. Во

всех церквях в литургической певческой практике, по словам Г. Пожидаевой, бытовали силлабические и пространные (мелизматические) распевы [480, с. 28].

Отметим, что для всей ойкумены Киевской митрополии музыкально-стилистические особенности православной литургической певческой практики древнеканонического вида являлись единообразными, что стало основанием для обозначения восточнославянской культовой певческой культуры письменной традиции X–XIII вв. в советском искусствоведении условным понятием «древнерусский».

Древнебелорусские литургические певческие циклы формировались на основе Студийско-Алексиевского монастырского устава [Пр. А, ком. 31]. В Полоцком Софийском кафедральном соборе [Пр. А, ком. 32] для архиерейских богослужений монастырский Устав, по утверждению Н. Успенского, и Г. Пожидаевой, был адаптирован и дополнен элементами Типикона Великой церкви (или «Песенными последованиями» [Пр. А, ком. 33; 618, с. 270; 480, с. 28–29].

Обилие храмов и монастырей в Полоцком княжестве в период X–XIII вв. стало тем фактом, который опосредованно свидетельствует об интенсивной ментальной аккультурации византийской певческой традиции к древнебелорусской и интонационной ассимиляции византийской литургической певческой практики. Процесс накопления интонационного фонда белорусской православной певческой практики представлял собой динамичное явление, потому что, по замечанию В. Конона, проходил в тесной связи с постоянным развитием языка, фольклора, церковного и прикладного искусств [271, с. 57].

На белорусских землях под влиянием литургического византийского певческого канона формировалась самобытная богослужебная певческая практика, в типологическом отношении родственная византийскому прототипу, а в стилевом – аккумулирующая киевские монастырско-певческие и местные народно-песенные интонационные традиции, что отметила А. Руднева, подчеркнув, что профессиональная и народная музыка имела общие закономерности развития [526, с. 6].

Влияние византийско-балканской стилевой певческой традиции на формирующийся стиль древнебелорусской литурги-

ческой певческой практики проявлялось, в первую очередь, в определении ее духовного содержания, что выразилось:

- в усвоении устава «Песенных последований» Великой константинопольской церкви (для полоцкого Софийского и туровского кафедральных соборов) и системы певческих циклов (годовой, триодный, седмичный, дневной);

- в освоении содержания богослужебно-певческих циклов седмичного (недельного) круга – Октоиха и гимнографических текстов, связанных с прославлением святых византийского происхождения (например, св. Николая Мирликийского, св. Георгия Победоносца);

- в укоренении вербальных канонических текстов, авторство которых традиция связывает с именами византийских поэтов-богословов, авторов гимнографических циклов и отдельных гимнографических жанров (например, литургия св. Иоанна Златоуста, каноны свв. Андрея Критского, Косьмы Майумского и Иоанна Дамаскина), что нашло отражение в ранних восточнославянских литургических певческих рукописных сборниках – кондакарях, октоихах, параклитиках, стихирах [618, с. 65; 480, с. 28–31; 720, р. 70–71; 357].

Воздействие стилистических особенностей византийско-балканской (греческой и болгарской) певческой практики на формирование интонационного строя аскетичного стиля белорусской литургической певческой практики можно установить по ряду косвенных свидетельств, главным из которых является тот факт, что носителями балканской певческой практики являлись греческие и болгарские монахи, выполнявшие церковные руководящие и миссионерские функции в древнебелорусских княжествах. Так, большинство киевских митрополитов до XV в. по происхождению были греками и не владели славянским языком) [331, с. 4–5]. Большое значение болгарской культуры письменной традиции для становления культуры христианской церкви на древнебелорусских землях отметил митрополит Минский и Белорусский (в 1986 г.) Филарет [56, с. 40].

Приоритетное влияние на становление аскетичного исполнительского стиля белорусской православной певческой практики имела монашеская киевско-печерская богослужебная певческая традиция, о чем свидетельствуют следующие факты: епископы на древнебелорусские кафедры и священники в

древнебелорусские храмы поставлялись (назначались) из киевских монастырей, где обучались пению у греческих певцов. Первый известный епископ Полоцкий Мина (1105–1116 гг.) и епископ Туровский Лаврентий (преемник св. Кирилла Туровского) в течение долгого времени являлись послушниками в Киево-Печерском монастыре, где приняли постриг [Пр. А, ком. 34; 27, с. 71]; они, несомненно, способствовали привнесению на белорусские земли интонационного влияния киевской литургической певческой практики. Кроме того, культивирование в Киевской митрополии с 1062 г. единого Студийско-Алексиевского устава в редакции киево-печерского игумена преподобного Феодосия [Там же, с. 104] усилило это влияние.

Трансмиссия византийского прототипа (в ее устной и письменной версиях) в белорусскую православную литургическую певческую практику осуществлялась в отношении иерархической структуры исполнительского стиля. Древнейшим видом аскетичного исполнительского стиля литургической певческой практики древнеканонического вида является псалмодия. О. Живаева отметила, что в период регламентации литургической певческой практики Студийско-Алексиевским уставом (XI – первая половина XV в.), псалмодия принадлежала к исключительно устной традиции [211, с. 109].

Параллельно с псалмодией формировался силлабо-мелизматический аскетичный стиль древнеканонического вида белорусской православной литургической певческой практики. Выработка нового для древнебелорусской музыкальной культуры исполнительского стиля происходило на основе «Песенных последований», или устава Великой церкви, принесенного в Киевскую митрополию, по словам Н. Успенского, греческим духовенством и первыми киевскими митрополитами [618, с. 65, 270]. Устав «Песенного последования», по сведениям Е. Голубинского, предписывал все канонические вербальные тексты вокализировать (за исключением молитв, которые читал священник и возгласов священнослужителей). Такие уставные требования предполагали участие большого количества певцов и хорошо поющих священнослужителей на богослужении [цит. по: 111, с. 293–294].

Архиепископ Афанасий (Мартос) пишет, что с 1062 г. в Киевской митрополии начал применяться более простой Студий-

ско-Алексиевский устав [27, с.104], который в своей богослужбной части не требовал наличия искусных певцов и большого клира. Студийско-Алексиевский устав стал особенно востребован после значительного увеличения количества храмов в период XI–XII вв.: 10 храмов в Полоцке, церкви Спаса и Богородицы в Турове, Друцке, 7 церквей в Витебске, 3 церкви в Гродно, церкви в Каложь, Дрогичине, Кобрине, Мельнике, Бельске, Каменце, по 6 церквей в Менске (Минск), Новаградке (Новогрудок), Волковийске (Волковыск), Пинске, церкви в городах волостей и уездных княжеств [229, с. 57, 59; 4, с. 30, 31, 32, 33, 36, 41; 540, с. 456; 102, с. 66; 589, с. 41].

Вербальные тексты богослужебно-певческих циклов содержались в разнообразных по жанровому составу певческих книгах, которые в древнебелорусские княжества привозились, в большей мере, из Киева, и частично из Византии и Болгарии [331, с. 78]. Это были певческие сборники: Ирмолои, Праздники, Трезвоны, Минеи служебные, Триоди (постная и цветная), Октоих изборный, Параклитик, Часослов, Пролог или Синаксарь, Подобник, Стихарь, Кондакарь, а также Псалтирь (с разделением на антифоны, с припевами «Песенного последования» и с библейскими песнями), Евхологион (Служебник и Требник), Паремийник, Евангелие и Апостол типа полного апракоса (единственная древнебелорусская сохранившаяся рукописная книга – пергаментное Туровское Евангелие XI в.) [332, с. 79].

В древних рукописных певческих книгах содержалась гимнография годового богослужебного круга. Н. Заболотная, анализируя древнюю церковно-певческую книжность, пишет, что только некоторые из них были частично нотированы знаменами, остальные содержали указания «на глас», «на подобен» [Пр. А, ком. 35], знаки высокой точки, указывающих строки напева [218]. Все византийские песнопения богослужебных певческих книг были переведены на славянский язык только к XIII в., хотя, по сведениям И. Гарднера, и после XIII в. в некоторых епархиях Правый хор пел на славянском языке, а Левый – на греческом [111, с. 380].

По мере прославления в древнерусской церкви Киевской митрополии новых святых – Бориса и Глеба, князя Владимира, княгини Ольги, Феодосия Печерского, Евфросинии Полоц-

кой – в их честь создавались новые песнопения, за счет чего расширялись канонические богослужебные циклы. Примером древнебелорусской (древнерусской) певческой практики православной традиции являются стихиры, выявленные Н. Серegiной «Придете, любомудрении», «Ис корени благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Умертвивоши тело» [550, с. 128–129; Пр. А, ком. 36], которые представляют аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида. Н. Серегина установила и документально подтвердила факт создания этих песнопений в 1187 г. [550, с. 92, 94]. По предположению А. Мельникова, нотированная стихира «Придете, любомудрении» была создана в одной из полоцких обителей – либо Спасо-Преображенском, либо Богородичном монастыре, который был основан св. Евфросинией в 1150-е гг. [398, с. 29].

Перечисленные стихиры посвящены прославлению памяти святой Евфросинии Полоцкой, которая скончалась в 1173 г. в Иерусалиме и была там похоронена, о чем повествует ее Житие (XVI в.) [398, с. 218–219]. Нетленные мощи св. Евфросинии в 1187 г. были перенесены в Ближние пещеры Киево-Печерского монастыря [Пр. А, ком. 37], что стало поводом для установления ежегодного празднования в ее память и составление нового певческого цикла, соответствовавшего византийскому богослужебному канону, что отметила Н. Серегина [550, с. 94]. Вербальным содержанием новых литургических музыкально-поэтических произведений в честь св. Евфросинии (стихиры, тропарь, кондак, канон, светилен) являлось повествование о ее жизни и прославление отдельных ее поступков [Пр. А, ком. 38; 550, с. 340–349].

Н. Серегина, проанализировав стиль и язык стихир, отметила, что они соответствуют уставному стереотипу певческой композиции древнейшего типа. Исследователь сделала вывод о том, что стихиры «Ис корене благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Умертвивоши тело», «Придете, любомудрении» составили микроцикл стихир «на хвалитех», в котором стихира «Придете, любомудрении» являлась заключительной и выполняла функции Славника [550, с. 129].

Стихира «Придете, любомудрении» являет собой первый образец аскетичного стиля древнеканонического вида белорусской литургической певческой практики, для которого харак-

терен силлабо-мелизматический знаменный распев, что определила Г. Пожидаева [480, с. 108, 109]. Стихира «Придете, любомудрени» в XII в. являлась троегласником [550, с. 131], распевалась тремя гласами попеременно в соответствии со строками текста [Пр. А, ком. 39]. Однако уже в XVI и XVII вв. распев стихиры «Придете, любомудрени» был упрощен и ограничен, по замечанию Н. Серегинной, 6-м гласом [550, с. 131].

Стихира «Придете, любомудрени» представляет ранний образец древнебелорусской гимнографии и носит стилистические черты типично славянского поэтического творчества: песнопение многословно, молитва переходит в описание эмоционального состояния гимнографа, что свидетельствует о тонкости индивидуального выражения духовного смысла текста.

Песнопения известного проповедника, поэта-гимнографа епископа Кирилла Туровского также распевались с использованием аскетичного исполнительского стиля [Пр. А, ком. 40]. Л. Левшун указала на опосредованные свидетельства бытования с XII в. этих произведений, которые представлены Покаянным канонem с акростихом, духовными стихами и песнями [334, с. 225].

Все известные примеры древнебелорусской литургической гимнографии отличают прекрасный язык, яркая образность, эмоциональная экспрессия; они свидетельствуют об общем высоком уровне древнебелорусской литургической певческой практики и о необыкновенном расцвете ее аскетичного стиля уже в первой стадии своего развития.

Несомненно, интонационный фонд аскетичного стиля древнеканонической белорусской певческой практики литургического типа формировался не только на основе византийской литургической певческой практики, но и на основе народно-песенного творчества. Этот тезис подтверждают выводы сравнительного анализа этих видов древнебелорусского музыкального искусства.

Генетическое родство литургической певческой практики древнеканонического вида и раннетрадиционного народно-песенного творчества подтверждают их общие свойства – *синтез* вербального и музыкального текстов, *поэтическая форма* вербальных текстов, *одинаковая* ладовая, мелодическая и ритмическая *организация* музыкального текста, особенности *исполнительской техники*.

• *Синтез вербального и музыкального текстов* является приоритетным качеством древнебелорусской певческой практики. Богослужебный текст, его семантика, а также структура богослужения определяют характер напева, звукообразования, метроритм, мелодику, стилистику и ладовую принадлежность каждого литургического песнопения, что подчеркивают И. Гарднер, Т. Владышевская [111, с. 76; 81, с. 172]. Например, в стихире «Придете, любомудрении» силлабо-мелизматический тип распева подчинен вербальному тексту и передает просодию древнего славянского языка. Все древние стихиры богослужебно-певческого цикла преп. Евфросинии Полоцкой несут в себе своеобразную «поэтику смысла», что подчеркивается акцентуацией ключевых слов, образов, понятий при помощи мелизматического распева этих элементов поэтической структуры. Например, в напеве стихиры «Придете, любомудрении» мелизматические вставки соответствуют следующим элементам текста: «Евфросиние», «молящийся», «Творцу». «Евфросинии» (в распеве текста семантический акцент осуществлен при помощи певческого знака «Θ» – фита) [Пр. В, рис. 1].

Та же черта – синкретизм текста и напева наблюдалась в белорусском раннетрадиционном народно-песенном творчестве, что отметили белорусские исследователи-фольклористы В. Елатов, Л. Мухаринская, З. Эвальд, Т. Якименко, Т. Варфоломеева [202, с. 45, 51; 204, с. 45; 205, с. 20–21]. В. Елатов подчеркнул, что за конкретными текстами закреплялись определенные музыкальные интонации [202, с. 45, 51; 204, с. 45]. Т. Варфоломеева заметила, что древние белорусские погребальные голошения имеют речевую природу и главным компонентом этой древней народной музыкальной формы является взаимосвязь слова и напева [466, с. 73]. З. Эвальд отметила общую для данной социальной группы семантику в интонационном комплексе белорусских напевов-формул [131, с. 221].

О *поэтической форме* вербальных текстов литургической певческой практики свидетельствуют канонические тексты Минеи, Октоиха, предназначенные для вокализации, которые содержат только логически, грамматически и эмоционально законченную мысль [406; 455; 456].

И в древнем белорусском музыкальном фольклоре, по словам В. Елатова, за меру стиха принимался отрезок речи, со-

державший законченное эмоциональное, грамматическое и логическое высказывание [205, с. 38].

• *Ладово-мелодическая* природа церковной и фольклорной певческой практики является родственной. *Ладовая* организация древнерусских церковных песнопений представляла собой двенадцатиступенный обиходный звукоряд, который включал четыре согласия: простое, мрачное, светлое и трисветлое (по три звука в каждом), что зафиксировано в рукописных певческих азбуках [742–745]. Л. Костюковец назвала обиходный звукоряд, определяющий ладовый колорит литургических певческих циклов, обиходным звукорядом-ладом, отметив при этом универсальность этой мажоро-минорной системы и для знаменного распева и для народно-песенной практики [285, с. 50]. В. Елатов назвал обиходный звукоряд-лад в древнебелорусской песне, гиполадом [203, с. 91].

Характерные черты обиходного звукоряда-лада – наличие звуков *си-бекар* в простом и *си-бемоль* в трисветлом согласиях; амбитус звукоряда-лада – *соль* малой октавы – *ре* второй октавы; соединение тризвучных согласий посредством интервала малой секунды [742–745] – присутствуют в церковном обиходном звукоряде-ладе и в обиходном звукоряде народной песни. Единую ладовую организацию литургических песнопений и народных песен отметили А. Руднева, Л. Костюковец [526, с. 139; 285].

Песнопения аскетичного стиля древнеканонического вида характеризуются диатоничностью, многоопорностью и узкообъемностью мелодики, что отметили А. Руднева, И. Лозовая, Г. Федорова [526, с. 142; 358, с. 36–37; 624]. Примером является напев стихир преп. Евфросинии Полоцкой «Придете, любомудрии» (в расшифровке Н. Серегиной), который охватывает мрачное и светлое согласия (каждая строка вербального текста распевается в одном согласии) с фрагментарным использованием звуков простого и трисветлого согласий. При амбитусе песнопения $h - b^1$, объем звукоряда каждой строки составляет м.3 ($c^1 - e^1, g^1 - b^1, d^1 - f^1, c^1 - g^1, h - g^1, d^1 - a^1$). Фрагментарные звуки из соседних согласий появляются в основном согласии в фитных распевах (на словах «молящиеся» «Творцу»). Опорными тонами в распеве стихир являются c^1, d^1, e^1, f^1 [Пр. В, рис. 1].

Аналогичные черты (строгая диатоничность, узкообъемность, периодичная смена устойчивых звуков обиходного звукоряда-лада) присущи раннетрадиционному белорусскому музыкальному фольклору, что отметили Е. Гиппиус и З. Эвальд, В. Елатов, Л. Мухаринская, Т. Якименко, Л. Костюковец, Л. Баранкевич, И. Синевич [131, с. 197; 203, с. 77, 78; 427, с. 37, 132; 40, с. 81; 33, с. 7; 558, с. 21]. Например, напев жнивной песни «Дай жа, Божа, пагодачку» (зап. И. Синевич в 1987 г. в д. Гольшаны Ошмянского района Гродненской области от Н.Фурсы, 1907 г. р.) характеризуется ладовой узкообъемностью (c^1-d-es^1) с фрагментарным использованием субкварты $g-c^1$ в 1, 2 и 3 строках, многоопорностью, наличием приема длительного распевания звука [Пр. А, ком. 41; Пр. В, рис. 2].

Мелодика древних богослужебных песнопений и напевы раннетрадиционного фольклора имеют общие черты, главная из которых – монодийность. Самые древние монодийные литургические песнопения имели силлабический тип распева [Пр. А, ком. 42], который придавал ей речитативный характер, а мелодически подчеркивались только ключевые слова, что отметили Т. Владышевская, Л. Костюковец [81, с.185; 281, с. 25, 27–28].

К XII в. мелодика песнопений стала более развитой; Г. Пожидаева отметила в силлабо-мелизматическом распеве господство кратких просодем; соответствие просодемы тонеме – однозвучной, или двузвучной краткой, или однозвучной долгой; обязательное наличие мелизматических вставок (зафиксированных в нотации посредством фит и лиц с пространными просодемами) [480, с. 75]. Названные характерные интонационные и артикуляционные стилистические особенности мелодики аскетичного стиля древнеканонического вида присутствуют в стихире «Придете, любомудрении», а также стихиры «Ис корени благородна» и «Яко виноградо роуской земли», «Умертвивоши тело», которые датируются Н. Серегиной XVI–XVII вв. [550, с. 129].

Монодийность и силлабический тип распева характерны и для мелодики ранних народных песен, что заметили Л. Мухаринская, Т. Якименко, З. Можейко, В. Елатов, Л. Костюковец. Примером может служить песня «Юр’я», записанная З. Можейко [427, с. 26, 132; 416, с. 83; 203, с. 96, 89; 41, с. 85; Пр. В, рис. 3].

* *Ритмика* песнопений в литургических певческих циклах аскетичного стиля и древней народной песни обнаруживает глубинное родство, что выражается, по словам И. Лозовой, «в господстве бинарного деления основных ритмических единиц» метрической системы и асимметричности ритмической организации [358, с. 33–34]. Несимметричность ритмического рисунка литургических распевов аскетичного стиля древнеканонического вида была обусловлена свободным строением канонических богослужебно-поэтических текстов. В древней народной певческой практике ритмическая организация песни, по оценке А. Рудневой, тоже в наибольшей степени зависела от поэтического текста, его слогового объема [526, с. 15].

* *Формообразование* распевов аскетичного стиля древнеканонического вида в литургической певческой практике и напевов обрядового фольклора основывалось на едином принципе попевочности. С XVII в., по замечанию Г. Пожидаевой и Л. Костюковец [480, с. 66; 282, с. 52], компонентами формирования музыкальной структуры богослужебных напевов аскетичного стиля древнеканонического вида, наряду с распевом, являлись попевки, а основными принципами развития богослужебного напева выступали межпопевочная и внутрипопевочная вариативность, что, в свою очередь, отметила И. Лозовая [358, с. 37].

Подобное явление наблюдается и в древнем фольклоре. В. Елатов, Л. Костюковец заметили, что в основе раннетрадиционных белорусских песен одного обряда лежали напевы, имеющие в основе единый формульный напев, а единицей мелодики (темы) выступал законченный в структурном отношении оборот, то есть попевка. Несмотря на оригинальность почти каждой раннетрадиционной мелодии, все они представляют собой комплекс основных мелодических оборотов – формульных попевок, по-разному сочлененных между собой [203, с. 56, 60, 61, 77; 40, с. 7]. Например, песня «Хадзіла пава па балоці» (зап. И. Синевич в 1987 г. в д. Засетье Дятловского района Гродненской области от М. Пышко, 1916 г. р.) и песня «Юр’я, устань рана» (зап. И. Синевич в 1987 г. в д. Детково Поставского района Витебской области от Л. Голубовской, 1916 г. р.) имеют единый формульный напев [Пр. А, ком. 43; Пр. В, рис. 4 и 5].

Другим формообразующим фактором аскетичного стиля древнеканонического вида является принцип *подобна* (или «пение на подобен») – исполнение распева по определенной модели. Каждый жанр литургической певческой практики имел свой набор подобнов [Пр. А, ком. 44], что отметила Т. Владышевская [81, с. 178]. В рукописном певческом памятнике Супрасльский ирмологион 1598–1601 гг. имеется целый раздел подобнов [752; Пр. А, ком. 45]. Принцип *подобна* имел ведущее значение в циклическом формообразовании древнебелорусской певческой практики литургического типа. Например, вербальный текст стихир «Придете, любомудрении» составлен в соответствии с каноническим образом подобных стихир-славников, например, славников из богослужебно-певческих циклов, посвященных св. князю Владимиру (глас 8) [550, с. 244–249], свв. страстотерпцам Борису и Глебу (глас 6) [Там же, с. 324], преп. Феодосию Печерскому (глас 8) [Там же, с. 256–258]. Мелодико-ритмические стереотипы указанных славников соответствуют их композиционно-поэтическим стереотипам текста. Распев славника «Придете, любомудрении» из певческого цикла св. Евфросинии Полоцкой является ладо-интонационным подобием славников богослужебно-певческих циклов св. кн. Владимиру и св. Феодосию Печерскому в отношении амбитуса, опорных тонов, типа распева и вида мелодического развития. Вариативной является драматургия развития музыкально-поэтического текста каждого из указанных славников, что влечет вариативность ритмической организации их распевов. Почти буквальное подобие ладо-интонационных параметров в сочетании с драматургической и ритмической вариативностью славников связаны с разнообразными приемами поэтического формообразования их вербального текста – анафорой, эмфазисом, аллитерацией [Пр. А, ком. 46] и доказывает их синхронное существование.

Принцип *подобна* характерен и для белорусского раннетрадиционного музыкального фольклора, в котором существовали « типовые напевы », каждому из которых соответствовала типовая интонация. Е. Гиппиус и З. Эвальд, В. Елатов, Л. Мухаринская и Т. Якименко отметили, что каждый типовой напев использовался в определенной жизненной ситуации; на каждый типовой напев исполнялось большое количество разнообразных текстов [131, с. 189, 221; 203, с. 43, 44, 48; 427, с. 145].

Принимая во внимание общность стилевых качеств литургической певческой практики и раннетрадиционного фольклора, можно предположить, что для различных жанров богослужебной гимнографии тоже были характерны им присущие *типовые интонации*;

исполнительские стили древней литургической певческой практики и белорусского раннетрадиционного народно-песенного творчества имели схожие характеристики. Например, письменные источники свидетельствуют, что древнеканонические вербальные тексты богослужебных песнопений содержат так называемые редуцированные гласные [Пр: А, ком. 47], которые в древнеславянском языке являлись самостоятельными фонемами, произносились короче и слабее, чем остальные гласные, часто заканчивали слово, придавая слогам открытый характер. Подобное явление, которое называется *огласовка* (или *огласование*) согласных встречается и в древнейших пластах белорусского обрядового фольклора (колядных, масленичных, свадебных и прочих песнях).

Выявляя особенности аскетичного стиля древнеканонического вида литургической певческой практики, подчеркнем ее типологическую идентичность с фольклорным исполнительством. В церковных уставах (Студийско-Алексиевский, затем Иерусалимский), богослужебных певческих книгах, в церковном предании встречаются указания на вид исполнения литургических песнопений — *сольное, антифонное, с канонархом* (солистом), *с исоном* («гудящий» нижний или верхний голос, исполняющий основной или квинтовый тон лада). А. Конотоп утверждает, что песнопения Супрасльского ирмологиона 1598–1601 гг. исполнялись с исоном. Исследователь аргументирует свое предположение близостью белорусской певческой практики к византийскому аналогу.

Такие же виды вокального исполнительства существовали в народно-песенном творчестве. Л. Мухаринская и Т. Якименко упоминают о следующих стилях вокального исполнения: *монодийном, антифонном, сольном, сольном с припевом хора* [427, с. 43, 47, 51]. Общеизвестно, что народные песни исполнялись с бурдоном (аналог церковного исона), а также с применением приемов глиссандирования и вибрато, как в песне «Хадзіла пава па балоці». Е. Гиппиус пишет о традиции гетерофонного хорового одноголосия, а Л. Мухаринская, Т. Яки-

менко, В. Елатов и Т. Варфоломеева – о мелодической импровизационности как типичного явления для раннетрадиционного музыкального творчества [131, с. 203; 427, с. 43, 45, 50–51; 202, с. 41; 466, с. 73].

Принимая во внимание родственность литургической и фольклорной певческой практики, можно допустить, что приемы фольклорного исполнительства – *гλισсандирование*, *вибрато*, а также *мелодической импровизационности* и *гетерофонного* хорового исполнительства – применялись певцами в процессе вокальной интерпретации богослужебных песнопений.

Несмотря на большое количество родственных элементов, литургическая певческая практика аскетичного стиля древнеканонического вида и древнебелорусская фольклорная певческая практика имеют ряд системообразующих *отличий*, которые базируются на их источниковых и функциональных различиях: литургическая певческая практика опирается на богослужебный канон Восточной (Византийской) церкви; народно-песенное творчество опирается на региональные певческие традиции.

Значительные различия обоих типов древнепевческой практики наблюдаются в области *формообразования* вербально-музыкального текста, *средств выразительности*, *метроритмике* и *исполнительской манеры*.

Наибольшее стилистическое различие наблюдается в *формообразовании* древнебелорусских литургических песнопений аскетичного стиля древнеканонического вида и народной песни.

Песнопения знаменного распева, при исполнении которых использовался аскетичный стиль древнеканонического вида, строились, по замечанию И. Лозовой, по принципу нерасчлененности музыкального развертывания при расчлененности вербально-музыкального текста на строки [358, с. 30]. Например, вербально-музыкальный текст стихир преп. Евфросинии Полоцкой «Приидите, любомудрени», расчленяясь на 14 асимметричных строк, имеет единое музыкальное развитие благодаря трем мелодическим синтагмам, применение которых носит нерегулярный характер и которые придают тексту единство [550, с. 259–266].

Народная песня напротив представляет собой многострофное целое, где ведущим принципом формообразования являет-

ся периодическая повторность мелодических сегментов [358, с. 30]. Например, записанная З. Можейко песня «Юр'я, устань рана», в которой один формульный напев-сегмент образует двестише благодаря зеркальному повторению [415, с. 190, 100; Пр. В, рис. 3].

Средства выразительности в литургической и фольклорной певческой практике проявляют их различную сущность: для мелодики раннетрадиционного фольклора характерна речитативность, отсутствие внутрислоговых распевов, присутствие стабильных интонационных оборотов. Например, мелодика юрьевской песни «Хадзіла пава па балоці» – монодийна, речитативна, основана на постоянном повторении устойчивого интонационного оборота при отсутствии слоговых распевов.

Разница в *метроритмике* знаменного распева (отсутствие метрики) и раннетрадиционного песенного фольклора связана с формообразованием вербального текста: это замеченные В. Елатовым переменные метры в народной песне, несимметрично расположенные ферматы музыкальной ритмики [202, с. 29, 41; 203, с. 38; 204, с. 56, 58; 205, с. 19], и отмеченные И. Синевич типовые ритмические структуры [558, с. 23, 29].

Различными были также *исполнительские манеры* и в первую очередь типы *фонического дыхания*, что обуславливалось жанровой атрибутивностью и событийной принадлежностью древнеканонической литургическо-певческой и народно-песенной практик.

По свидетельству носителей традиций древнепевческой практики в литургической певческой практике древнеканонического вида дыханию придавалось семантическое значение. В процессе монодийного хорового исполнения богослужебных песнопений отсутствовал регулярный певческий вздох, а при исполнении богослужебно-певческого цикла, в котором участвуют несколько исполнителей (священнослужители и клиросный хор), начало каждой новой фразы налагалось на окончание предыдущей. То есть богослужебно-певческие циклы исполнялись на цепном дыхании (в течение всего богослужения); смена дыхания происходила посредине слова (но не между словами). Отсутствие регулярного фонического дыхания символизировало вечность и непрерывность соборного пения Богу. Такая техника взятия дыхания, по свидетельству Н. Денисова, до

сих пор используется в богослужебном пении старообрядческих общин [185, с. 147].

В народно-песенном исполнительстве момент дыхания определялся физиологически [Пр. А, ком. 48], при этом не имел значения ни смысл, ни местоположение слога или слова в фразе.

Индивидуальной характерной особенностью литургическо-певческой и народно-песенной практик являлась *манера звукоизвлечения*, которая была связана с разными акустическими условиями исполнения песнопений (храм) и песен (естественная среда).

В литургической певческой практике древнеканонического вида *звукоизвлечение* обусловлено размерами и акустическими особенностями храмов (где исполнялись богослужебно-певческие циклы), связано также с условиями вокально-хорового воспитания будущего певца (в большом хоре, например, кафедрального собора с архиерейскими службами, или в приходском вокальном ансамбле), с проблемами произношения, к чему относятся акцентуация, дикция и орфоэпия.

В аскетичном исполнительском стиле древнеканонического вида акцентуация носила специфичный характер: выделялись только структурно-значимые звуки и соответствующие им слоги вербального текста, а не его отдельные слова, что подчеркнул исследователь старообрядческой литургической певческой практики Н. Денисов [185, с. 147]. Строгие требования предъявлялись к дикции, правила которой диктовали соответствие произносимых звуков написанным буквам; членораздельное произнесение слов, особое внимание к тем словам, которые начинались с гласной буквы. Эти правила действуют в литургической певческой практике православного храма по настоящее время.

Раннетрадиционное народно-песенное исполнительство имело иную природу: песни были формой выражения экспрессии в соответствии с разными ситуациями (праздничными, горестными и так далее), что заметили Л. Мухаринская, Т. Якименко, Т. Варфоломеева [427, с. 73, 113, 115; 466, с. 85].

Расцвету аскетичного стиля древнеканонического вида древнебелорусской литургической певческой практики способствовало развитие внелитургической певческой практики учебного религиозно-певческого вида. В монастырях и круп-

ных храмах организовывались школы, в которых готовились и будущие профессиональные церковные певчие. Обучение отличалось высоким уровнем, чему способствовала деятельность греческих и болгарских учителей церковного пения, которые внедряли византийскую систему образования. Учащиеся обучались владению голосом, практике псалмопения и исполнения литургического речитатива – чтению «налойному» «по погласицам» [172, с. 21], изучали систему осмогласия, безлинейную нотацию и церковный Устав, церковнославянский и греческий языки; усваивали аскетичный исполнительский стиль древнеканонического специализированного вида, который впоследствии распространяли, по словам В. Прокопцовой (Маслениковой), во всех белорусских церквях и монастырях [386, с. 5]. Из церковных школ вышли первые национальные летописцы, проповедники, учителя, переписчики (книг), среди которых была первая белорусская святая Евфросиния Полоцкая (княжна Предислава) [497, с. 24, 25; 398, с. 29, 50–51; 254, с. 5].

3.2.2. Развитие аскетичного исполнительского стиля литургической певческой практики: реформа канона

Каноническая реформа древнебелорусской литургической певческой практики, проводившаяся в XV – конце XVI в. и совпавшая с падением Византийской империи (1453 г.) и разделением в 1458 г. Киевской митрополии на Киево-Литовскую и Московскую [409, с. 21], определила второй этап первой стадии развития белорусской литургической певческой практики православной традиции, который характеризуется формированием обобщенного вида аскетичного монодийного исполнительского стиля литургической певческой практики, бытованием разнообразных локальных версий богослужебных напевов и новой формой их письменной фиксации.

Реформа заключалась в смене церковного богослужебно-певческого Устава: с XV в. в церкви Киевской (Литовской) митрополии последовательно вводился Иерусалимский устав константинопольской редакции [Пр. А, ком. 49], что повлекло структурные и репертуарные изменения в литургических певческих циклах и нашло отражение в специфических белорусских церковно-певческих сборниках Ирмологионах (Ирмолоях).

В иерархии аскетичного стиля древнеканонического вида присутствовали многообразные стили, которые соответствовали разным видам древнерусской нотации – кондакарной, знаменной, путевой, демественной, что убедительно показала Н. Серегина [550, с. 45]. Наиболее распространенной и на этом этапе развития была традиция знаменного распева – самобытное явление, которое сформировалось в творчестве древних распевщиков.

В XV в. продолжалось формирование стилевых исполнительских видов белорусской литургической певческой практики православной традиции и ее интонационного фонда под постоянным влиянием киево-печерского и балканского богослужебного певческого искусства. Балканское влияние на развитие интонационных особенностей знаменного распева «белорусского извода» [Пр. А, ком. 50] в XV в. связано с пребыванием на кафедре в Новогрудке выдающегося болгарского гимнографа митрополита Григория Цамблака [281, с. 27; 321, с. 12], которым были созданы тексты некоторых полных певческих циклов и отдельных микроциклов (каноны, стихиры) [742, с. 12; 552], исполняемых в аскетичном древнеканоническом стиле.

Приоритетным было влияние интонационных особенностей киево-печерского монастырского пения. Выходцы из Киево-Печерского монастыря основывали на белорусских землях монастыри, принося в них традиции аскетичного стиля древнеканонического вида певческой практики. Например, в 1498 г. новогрудский воевода, маршал ВКЛ князь Александр Ходкевич организовал Благовещенский монастырь (с 1500 г. – Супрасльский), пригласив монахов из Киево-Печерского монастыря [Пр. А, ком. 51]. Супрасльские монахи, по словам А. Конотопа, укореняли на белорусских землях интонационные и стилистические традиции киевского богослужебного пения [273, с. 6], применяя в белорусской литургической певческой практике киевский распев. Указания «напелу ківського» встречаются в богослужебных певческих книгах белорусского происхождения, что отметили Г. Пихура (Г. Пикардо) и Ю. Ясиновский [729; 701]; киевский распев мог быть обозначен как «М.П.» – «монастыря Печерского» [752, л. 515].

В рамках аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида к XV в. в литургической певческой практике

православной традиции ВКЛ окончательно сформировался корпус обиходных напевов (знаменный, мирский, пинский, киевский, супрасльский, царьградский и прочие [752, лл. 272 об., 274 об. – 276, 278, 280]) и укоренились литургические локальные традиции, которые отличались большой устойчивостью, особенно в монастырях. Эти константные региональные традиции (относительно содержания и последовательности богослужебно-певческих циклов, видов их исполнения) были зафиксированы наместником Супрасльского Благовещенского монастыря архимандритом Сергием Кимбаром как общие для православных монастырей и храмов ВКЛ («зде в Литве...») и изложены около 1536 г. в письме к киевскому митрополиту Макарию II [475].

На основе сравнительного анализа этого документа с требованиями Студийского и Иерусалимского уставов, нами сделан вывод о бытовании в белорусской литургической певческой практике ее обобщенного вида, который характеризуется свободным отношением к каноническим предписаниям репертуара и его исполнения [Пр. А, ком. 52], что связано, на наш взгляд, с частичной утратой церковно-певческого предания и выразилось в:

- изменении метода распевания неизменяемых песнопений, которые исполнялись не «на глас», а «на подобен». Например, микроцикл стихир на «Господи воззвах» исполнялся привычной для певцов напевкой [Пр. А, ком. 53], игнорируя канонические правила осмогласия;

- произвольной смене вида исполнения песнопений, когда вокализация заменялась псалмодированием (одним или двумя чтецами антифонно) [475, с. 9];

- замене канонических правил региональным «обычаем» при специфическом исполнении определенных песнопений «соборно», то есть всеми священно- и церковнослужителями, участвующими в богослужении; а также изменении содержания великой ектеньи на молебнах перед микроциклом «Бог Господь» [Там же, с. 11];

- существенном сокращении репертуара богослужебно-певческих циклов. Например, 1) при исполнении литургического певческого цикла утрени опускалось исполнение канонического певческого микроцикла стихир «на хвалитех» [Там

же, с. 10]; 2) в великопостном [Пр. А, ком. 54] богослужбно-певческом цикле полунощницы (в будние дни) исключались тропари «Помилуй нас, Господи, помилуй нас»; 3) в микроцикле пасхальных стихир («Пасха священная») после последней стихире не исполняли тропарь «Христос воскрес» в соответствии с указанным гласом; 4) исключалась сугубая ектения «Помилуй мя Боже» на каноне воскресном после исполнения 6-й песни в течение Светлой седмицы; 5) опускался важный содержательный возглас священника «Слава явльшему нам свет» пред Великим славословием.

Такое отношение к каноническим требованиям исполнения богослужбно-певческих циклов свидетельствует о бытовании обобщенного вида литургической певческой практики при господстве аскетичного исполнительского стиля с его приоритетом вербального канонического текста над музыкальным.

Региональные обычаи трактовались главой Киевской митрополии митрополитом Иосифом Солтаном (1507–1521 г.) в качестве нарушения канонических правил, что было, с точки зрения иерарха, недопустимо. Поэтому этот важный вопрос обсуждался в 1509 г. на соборе Православной церкви [264, с. 67] в г. Вильне.

Восстановлению канонического единообразия исполнения богослужбно-певческих циклов и способствовала церковная реформа, в процессе которой заменялись уставные правила (одно другим), регулирующие жанровый состав песнопений и стилистические особенности их исполнения, нередко при этом сливаясь и растворяясь локальными обрядовыми вариациями [Пр. А, ком. 55].

Древнеканонический вид аскетичного стиля литургической певческой практики (Иерусалимского устава) зафиксирован в рукописных белорусских Ирмологиях (Ирмолои, Ермалои или Ярмалои, как они назывались в белорусской традиции), построенных по литургическому принципу – то есть по порядку чинопоследования того или иного богослужения. В белорусских Ирмологиях [Пр. А, ком. 56] сочетались черты Октоиха, Стихираря минейного и постного, цветной Триоди и Подобника; содержание Ирмологиев составляли изменяемые песнопения всенощного бдения (гласовые и минейные), неизменяемые песнопения литургии, великопостные, пасхальные песнопения,

подобны [Пр. А, ком. 57; 752–770], изложенные монодией, обобщающей древнебелорусскую литургическую певческую практику. Например, в Супрасльском ирмологионе 1598–1601 гг. встречается указание на старинный напев, записанный распевщиком одного из предыдущих поколений («И. Т.») [752; 273].

Белорусские Ирмолои содержат белорусские региональные языковые особенности церковнославянского языка, наличие хомонии, что впервые отметила Л. Костюковец [426, с. 339–340]. Песнопения изложены пятилинейной нотацией (с квадратной нотой) на красно-коричневом нотном стане с применением цефавных ключей, обозначающих абсолютную высоту звуков, а также подвижных ключей, при помощи которых осуществлялась фиксация смены согласий без изменения высотного уровня строки [752–770; Пр. А, ком. 58].

Наиболее полно стилистические особенности средневековой белорусской монодии и аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида зафиксировал Богдан Онисимович, «спевак»³, родом из Пинска в нотопетельном рукописном «Супрасльском ирмологее» 1598–1601 гг. [752; Пр. Б. рис. 7].

Мелодика песнопений, записанная в этом кодексе, несомненно, звучала в Супрасльском монастыре на протяжении XVI в., что связано с фактом репродуцирования древнебелорусской литургической певческой практики православной традиции устным способом, несмотря на свою письменную фиксацию. Устная традиция передачи музыкальной информации является сильнейшим консервантом музыкального элемента. Таким образом, Супрасльский ирмологион 1598–1601 гг. представляет собой бесценный памятник аскетичного стиля древнеканонического вида и древнебелорусской монодии.

Вербальное содержание канонических песнопений Супрасльского ирмологиона 1598–1601 гг. устойчиво: это гимнография ирмосов восьми гласов [752, лл. 33–209 об.] и праздников Рождество Христово и Крещение [Там же, лл. 210–216 об.], литургии, всенощного бдения, постовых и пасхальных певческих циклов, припевов на полиелее в различные праздники. Встречаются тексты на греческом языке, например, «Херувимская песнь» и некоторые киноники (на славянском языке, но

³ Орфография оригинала.

записанные буквами греческого алфавита) [Пр. А, ком. 59]. Церковнославянские гимнографические тексты представлены в «иосифовской» редакции с наличием элементов хомонии, например, киноник «Вкусите и видете» с ананейками [Пр. А, ком. 60; 752, с. 574].

Характерной особенностью аскетичного стиля древнеканонического вида белорусской литургической певческой практики православной традиции является многораспевность, что заметила Е.Сакович (Севрук) [544, с. 47]. В Супрасльском кодексе представлены белорусские средневековые монодии знаменного распева, демественные монодии супрасльского напева [752, лл. 272 об., 274 об. – 276; 480, с. 316], локальные белорусские (мирский, супрасльский, пинский) [752, лл. 278, 279, 287, 290, 429] и заимствованные (киевский, царьградский, греческий, болгарский, мултанский) [Там же, лл. 217, 219 об., 315, 389, 515, 516, 517, 519, 523 об.] напевы и так называемые подобны [Пр. А, ком. 61]. Наличие разнообразных распевов и напевов в литургической певческой практике свидетельствует об унификации аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида, что подтверждается фактом его фиксации различной нотацией: безлинейной знаменной, и линейной киевской с ее подвижной релятивной системой цефавных ключей и бемолей, указывающих на изменение интервалики звукоряда, что показал Ю. Холопов [654, с. 4–5].

Репертуар белорусского аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида в XVI в. отличался стилистическим разнообразием, что отражено в Супрасльском ирмологии 1598–1601 гг., где представлены:

- стилистика силлабо-мелизматического знаменного распева, которым распеты все воскресные и праздничные песнопения, а также ряд неизменяемых песнопений вечерни, утрени, панихиды, Божественной литургии;

- византийская стилистика, представленная несколькими вариантами «Херувимской песни» («Херувик»), в том числе с «грецким»⁴ текстом [752, лл. 219 об., 426 об., 516, 517, 519, 521, 523], а также различные киноники с «грецким» текстом [Там же, лл. 217, 223, 574], царьградский распев третьего гласа

⁴ Орфография оригинала.

(записанный 8.09.1583 г. от певца константинопольского патриаршего хора) [Там же, л. 519];

- стилистика болгарского распева, которая представлена гимном «Слава в Вышних Богу» [Там же, лл. 315, 523 об.];

- стилистика мултанского напева, представленная «Великим Полиелеем Мултанским» [Там же, л. 388 об. – 395], в котором почти полностью распеты псалмы 134-й и 135-й, что редко встречается в литургической певческой практике [Пр. А, ком. 62; Пр. В, рис. 6].

Особенностью белорусской литургической певческой практики древнеканонического вида являлся процесс аккультурации ее византийского прототипа, о чем свидетельствует вербальный текст множества песнопений на греческом языке, зафиксированных в Супрасльском ирмологии 1598–1601 гг.: «Херувик грецкий» [752, л. 426 об.], «Херувимская цареградская» [Там же, 219 об.], «Херувимская» гл. 1, 2 и 5 [Там же, лл. 516, 517 об., 523], киноники «Потирион» [Там же, л. 223], «В память вечную» [Там же, л. 396], «Ените тон кирион» (записан в транслитерации кириллическими буквами, причем греческие дифтонги переданы одной гласной) [Там же, л. 574].

Доказательством аккультурации византийского прототипа к древнебелорусской литургической певческой практике является:

- отсутствие буквенных обозначений гласов «Херувимских песен» (однако в начале греческих «Херувимских» сохранена слоговая формула второго гласа «неанес») [752, лл. 219 об., 426 об., 523; Пр. В, рис. 7]). Общеизвестно, что византийские песнопения не существуют вне гласовой системы; поэтому отсутствие указания на глас свидетельствует о том, что в древнебелорусской певческой практике неизбежно произошло переосмысление характерных стилевых особенностей ее византийского прототипа: музыкально-стилистическая система попарно связанных между собой восьми ихосов (главным и плагальным в каждой паре) сменилась утвердившейся в древнебелорусской литургической певческой практике последовательностью из восьми гласов, что нашло отражение в Супрасльском ирмологии;

- частичный перевод на церковнославянский язык грекоязычных песнопений. Например, в кинонике «В память вечную» пятого гласа [752, л. 288 об.], начало стиха Богдан Онисимович

записал на греческом (кириллицей), а окончание – на церковнославянском языках [Пр. В, рис. 8];

– запись музыкальных текстов греческих песнопений в транскрипции с невменной нотации (или «с голоса») в киевскую линейную. Пространный напев мелизматического типа киноника «В память вечную» способствовал решению специфической проблемы эквиритмического перевода; по мнению А. Вовк, достаточно было совместить слоги нового текста с узловыми моментами напева для непринужденного перехода с языка на язык [98, с. 45].

Репертуар аскетичного стиля белорусской литургической певческой практики древнеканонического вида включал не только заимствованные из византийской певческой практики микроциклы стихир Господских и Богородичных праздников, а также праздников, посвященных памяти византийских святых [Пр. А, ком. 63; 752, л. 437–515, 524–541], но и богослужбно-певческие циклы, посвященные древнерусским святым: всеобщее почитаемым первым князьям-мученикам Борису и Глебу, крестителю Руси князю Владимиру, основателям Киево-Печерского монастыря преподобным Антонию, Варлааму, Феодосию Печерским, митрополитам Киевским святителям Алексею (XIII в.) и Петру (сер. XIV в.), основателям русских монастырей преподобному Сергию Радонежскому (XIV в.) и чудотворцу Кириллу Белозерскому (сер. XIV–XV в.). Перечисленные певческие циклы в Супрасльском ирмологионе не нотированы [752, лл. 565–567].

Приведенные примеры показывают, что на древнебелорусских землях Киевской митрополии за шесть веков (X – конец XVI в.) произошла аккумуляция и адаптация византийской вокальной системы, что привело к формированию самобытной певческой системы осмогласия, расширению вербального и жанрового содержания богослужбно-певческих циклов, развитию многораспевности (использовались знаменный распев, греческий, болгарский, мултанский, супрасльский, мирский [752, лл. 287–280; 426, с. 340] и другие напевы), распространению линейной «киевской» нотации, которой фиксировались песнопения в белорусских Ирмологиях; ранняя форма новой нотации зафиксирована, по мнению А. Конотопа, в Супрасльском Ирмологионе 1598–1601 гг. [273, с. 13].

3.3. Исполнительские певческие стили белорусской литургической восточно-христианской традиции в период дуальности церковного патрициата (1596–1839 г.)

Своеобразие исторического развития литургической певческой практики православной традиции обусловило синхронное существование и взаимодействие на белорусских землях различных культурных традиций, симультанность которых обусловила локальное диахронное бытование древнеканонического, смешанного и обобщенного видов литургической певческой практики, ее коадаптацию к изменившимся условиям жизни, а также зарождение и развитие репрезентативного многоголосного исполнительского стиля литургической певческой практики в рамках классической барокальной музыкальной культуры. Новые тенденции были детерминированы действием социально-религиозного фактора и связаны с мощным влиянием музыкальной культуры римско-католической традиции, что было обусловлено доминированием католицизма на белорусских землях в XVII – начале XIX в.

3.3.1. Своеобразие аскетичного стиля литургической певческой практики в условиях различных конфессиональных парадигм (XVII–XVIII вв.)

В рассматриваемый период на землях ВКЛ обозначилась особая конфессиональная оппозиция «православие – католицизм», которая постепенно превратилась в дихотомию, обозначаемую понятием «Восток – Запад», остро воспринимаемая в настоящее время, по словам Ю. Лабынцева, как особая геополитическая оппозиция [318, с. 3]. Формирование этой оппозиции связано с действием унии в Речи Посполитой (далее – РП) в период 1596–1839 гг., когда и зародилась традиция связывать понятие «Восток» с православием, а «Запад» – с католицизмом. Конфессиональная уния в РП, подчинившая православную Киевскую митрополию главе Католической церкви – Папе Римскому [Пр. А, ком. 64], стала решающим фактором формирования в литургической певческой практике православной традиции репрезентативного стиля и смешанного вида.

По словам К. Зноско, уния стала трагической страницей в истории белорусской православной культуры [224, с. 188], по-

тому что происходило быстрое ополячивание православной элиты социума, которая стремилась ассимилироваться в польской культуре для того, чтобы уравнивать свои гражданские права с высшей польской знатю. Переход самого мобильного в культурном отношении социального слоя – знати – в католицизм лишило православную культуру ее важной составляющей части – мощной материальной поддержки, что сказалось на состоянии монастырей (центров певческой культуры), храмов, монастырских и церковных библиотек. Православные белорусы – ремесленники, крестьянство и обедневшая шляхта – преимущественно становились униатами, причем, по словам современного апологета унии С. Морозовой, в большинстве своем – невольными, реже – dobroхотными [380, с. 5]. По свидетельству епископа Могилевского Георгия (Конисского), историков Г. Киприановича, К. Зноско, только небольшая часть населения, проживавшая на Могилевщине, оставалась православной [116; 261, с. 171, 240–241; 224], сохраняя в своей среде древние православные певческие традиции.

С. Морозова считает, что история униатства – это история конфликта культур [380, с. 5]. Действительно, конфессионального соединения православных и католиков с сохранением их культурной идентичности, декларируемых в документах Брестской унии, не получилось. Причина тому – ментальная несхожесть прототипов древнебелорусской православной и польской римско-католической культур. Заметим, что чужеродность, по выражению М. Демьяновича, сознания православных и католиков [183, с. 51; Пр. А, ком. 65] способствовала сохранению в греко-католической (униатской) церкви восточного богослужебного чина.

Документы Брестского собора 1596 г., утверждая обрядовые условия объединения Православной (Руской⁵) и Римско-католической церквей, декларировали, что в условиях унии греческие догматы и обряд остаются без изменений, то есть православная литургическая певческая традиция, берущая начало в византийской церковной культуре, должна была сохраняться в целостности [18, с. 13–16]. Некоторые монастыри и храмы строго соблюдали и берегли восточно-христианскую (православную) певческую традицию, о чем свидетельствуют

⁵ Орфография оригинала.

печатные белорусские ирмолои [Пр. А, ком. 66] – певческие рукописи линейной нотации. Основу православной певческой традиции составляли: канонический репертуар литургической певческой практики и содержание монодийных песнопений, а также аскетичный стиль древнеканонического вида, что отражено в Ирмологии 1610–1620-е гг. и 1650-е гг. с инскрипцией «КОУТЕЕ^НСКІ» из коллекции Национальной библиотеки Беларуси [756] и Кутеинском ирмолое 1651 г. из коллекции Национального музея истории и культуры Беларуси [754].

Оба певческих сборника созданы в Кутеинском Богоявленском монастыре, где до весны 1655 г. проживало семьдесят высокообразованных насельников-монахов, что подтверждают акты Иверского монастыря 1582–1706 гг., которые занимались издательской деятельностью, иконописью, декоративно-прикладным искусством (резьба по дереву, художественная керамика) и развитием образования (общего и музыкального) [337, л. II, с. 51, 863–864; Пр. А, ком. 67]. Кроме того, здесь существовали типография и богатая библиотека, а среди кутеинской братии были замечательные музыканты – певцы, распевщики, переписчики певческих сборников и аранжировщики, «перелагающие» песнопения, записанные знаменной безлинейной нотацией, на современную в то время нотолинейную с квадратной (так называемой киевской) нотой [Пр. А, ком. 68]. Принимая во внимание, что нотированные Ирмолои создавались в Кутеинском монастыре довольно регулярно, можно утверждать, что в первой половине XVII в. в Кутеинском монастыре существовала довольно сильная певческая школа.

Ладомелодические и ритмические особенности напевов Кутеинских ирмолоев свидетельствуют об аскетичном исполнительском стиле, который соответствовал стереотипу музыкально-интонационной модели богослужебного пения силлабического типа. Обращает на себя внимание обилие песнопений, распетых болгарским распевом («припелы Бо^лгарскіе» [754, лл. 5–11 об.]), который, по утверждению Т. Антанович, являлся достоянием именно белорусской школы литургической певческой практики, обнаруживая в вербальных текстах песнопений болгарского распева устойчивые признаки диалекта белорусской речи [10, с. 76].

Образцом аскетичного стиля древнеканонического вида православной певческой практики монастырского вида сере-

дины XVII в. является Ирмолой, созданный в 1651 г. в древне-белорусском Кутеинском монастыре под Оршей по заказу игумении Баркалабовского монастыря Фотинии Киркоровны, что дало право Ю. Лаврику назвать этот памятник Баркалабовским [329, с. 164].

Многоцветный художественно оформленный титульный лист Кутеинского ирмолая 1651 г. свидетельствует о высоко-развитой древнебелорусской монастырской художественной культуре [754, с. 3]. Техника выполнения иконописных изображений, их гармоничное расположение в пространстве титульной страницы, насыщенная разнообразная цветовая гамма обличает высокообразованного и опытного художника [Пр. А, ком. 69; Пр. Б, рис. 8].

Содержание вербальных текстов Кутеинского ирмолая 1651 г. стандартное для такого вида певческих сборников и соответствует каноническим текстам богослужебно-певческих циклов из сборников «Октоих», «Триодь постная», «Минея» и «Праздники», которые в богослужении используются в течение литургического года. Это – неизменяемые песнопения все-нощного бдения, литургии св. Иоанна Златоуста и литургии св. Василия Великого, песнопения осмогласового столпа, а также отдельные гласовые (изменяемые) песнопения (догматики, седальны, антифоны, тропари воскресных и праздничных дней годового богослужебного круга), катавасии канона на 8 гласов, ирмосы канона субботней пасхальной вечерни. Некоторые песнопения всенощного бдения, например стихиры «Покрову», «Введению», «Иоанну Богослову» – единственны в своем роде, они не встречаются в других белорусских рукописях, что выявила Т. Антанович [10, с. 21].

Содержание музыкальных текстов, записанных в Кутеинском (Баркалабовском) ирмолое, отвечает аскетичному исполнительскому стилю певческой практики древнеканонического вида; а структура напевов (И. Гарднер) зависит, по словам В. Холоповой, «от организации слова и самого церковного обряда» [658, с. 192]. Например, напев Предначинательного псалма 103 (из певческого цикла Великой вечерни), который сопровождает каждение внутреннего помещения храма по его периметру, представляет сочетание силлабической и невматической мелодических структур [754, л. 5; 111, с. 128]; такая

форма напева как нельзя более соответствует ритму шага и взмаха руки кадящего священнослужителя [Пр. В, рис. 9].

Напевы изменяемых воскресных и праздничных тропарей, вербальный текст которых очень кратко в декламационной форме передает духовную суть празднуемого события [658, с. 190], неизменно представляет силлабическую структуру. Мелодика песнопений, представляющая мелизматическую структуру напева, призвана подчеркнуть значимость как исполняемого жанра в цикле, так и самого празднуемого события. Такова, например, торжественная стихира на «Господи воззвах» из цикла песнопений Великой вечерни в праздник Рождество Пресвятой Богородицы («Днесь иже на разумных престолах», глас 6, распетая напевом невматической и мелизматической структур) [754, л. 187].

Присутствие в Кутейнском ирмолое 1651 г. напевов, представляющих все виды мелодических структур аскетичного стиля древнеканонического вида, свидетельствует о высоко развитой древнебелорусской православной литургической певческой практике монастырского вида, вербальное и музыкальное содержание которой использовалось в белорусских православных и греко-католических монастырях и храмах в течение XVIII в. Подтверждением тому служит рукописный нотированный Давыдковский ирмолый 1769 г., созданный в с. Давыдково (Бешенковический район Витебской области), который, по словам Н. Николаева представляет собой хрестоматию наиболее востребованного певческого материала [439, с. 70], репрезентируя интонационный стереотип православной традиции. Канонические изменяемые гласовые песнопения (в том числе стихиры «Иосифу, царевичу Индийскому», «Косьме и Дамиану») распеты знаменным, киевским и болгарским распевами. Монодийный напев, его узкий диапазон, переменность опорных тонов, ритмическая стабильность, а также церковнославянский язык кирилличной традиции, нотная линейка с сольмизационным звукорядом и перечисленные названия нот — ут-ре-ми-фа-соль-ля-фа-ля-соль-фа-ми-ре-ут, а также наличие католической монограммы свидетельствуют, по замечанию Н. Николаева, о ранней униатской традиции Ирмолая [439, с. 71]. Мы полагаем, что указанные характеристики доказывают факт преемственности в литургической певческой практике

греко-католической Давыдковской церкви древнебелорусской православной певческой традиции (частный аспект проблемы преемственности), а также сохранения аскетичного стиля древнеканонического вида, уставной функциональной парадигмы и соборного герменевтического пространства (общий аспект преемственности).

До середины XVIII в. богослужебные певческие циклы в греко-католических храмах исполнялись в соответствии с каноническими уставными указаниями, изложенными в древних православных литургических книгах, что подтверждают наблюдения Ю. Лаврика и Л. Щавинской [325, с. 57; 326, с. 26; 691, с. 12]. Высокий авторитет восточного литургического канона и церковнославянского языка для ранних униатов ВКЛ в XVII в. подтверждает богослужебно-певческий цикл в память И. Кунцевича [Пр. А, ком. 70; 722], вербальные тексты которого, по словам А. Наумова, продолжают лучшие традиции литургической певческой практики [721, с. 42].

В униатской литургической певческой практике в основном сохранялись православные певческие традиции, музыкальным примером чему может служить исполняемая на литургии верных «Херувимская песнь», которую В. Холопова отнесла к конкретно-текстовым жанрам мелизматического склада [658, с. 189]. Древнерусский канонический текст «Херувимской песни» сохранила литургическая певческая практика старообрядцев; уставной текст гимна мы приводим по старообрядческому безлинейному рукописному певческому сборнику «Литургия Иоанна Златоуста, Василия Великого, преждеосвященных Даров» конца XIX – начала XX в. из Национальной библиотеки Беларуси: «Иже херувими таиноу образующе. и животворящеи Тр(ои)цѣ трис(вя)тую⁸⁵ пѣснь⁸⁶ приносяще. всякѹ н(ы)нѣ житѣоскую ѡвержемъ печаль. Яко Царя всѣхъ подъемяюще агг(є)льскими невидимѹ дароносимѹ чинми, аллилуїа» [773, л. 49 об.; Пр. А, ком. 71]. Этот же текст из древнейших рукописей приводит Б. Кутузов [314, с. 253]. Курсивом выделены те выражения древнеславянского литургического текста, которые во время редактирования богослужебных текстов в XVII в. были изменены [Пр. А, ком. 72].

В приведенном примере зафиксированы особенности древнего церковного произношения «Херувимской песни»: твердое

[э], отсутствие «й», наличие буквы «ъ» («ер»), древняя форма написания понятия «падший ангел» – «аггел» [Пр. А, ком. 73]. Обращают на себя внимание просодические характеристики этого текста, которые носят функционально-семантический характер. Сочетание гласных фонем «аи» (таинѡ), «эи» (животворящей), «эо» (житѣѡскго) с соответствующими ударениями предполагает применение мелизматической структуры распева, что необходимо для соответствия темпоритму священнодействий, выполняемых в этом разделе литургии верных. Обилие тянущихся фонем и их сочетаний с мягкими согласными звуками (например, как в слове «херувими») вызывает ощущение душевной гармонии, чувство надмирности и святости.

В большинстве белорусских рукописных нотированных Ирмологионов XVII–XVIII вв. канонический текст «Херувимской песни» имеет небольшие разночтения с классическим вариантом, что объясняется региональными особенностями фонетической транскрипции отдельных слов текста. В приводимом тексте из Супрасльского, Жировичского ирмолоев такая региональная редакция выделена нами полужирным курсивом: «Иже херувими *тайно* образующее / и животворящей Троицѣ трисвятую песнь приносяще, / всякую ныне житейскую отвержем печаль, / яко *да* Царя всех подьемающе, / *ангельскими* невидимо дарыносима чинми. Аллилуйа [213; 752; 768].

Конвенционный (обиходный) напев «Херувимской песни» [Пр. А, ком. 74] с преобладанием типового мелодического материала представляет собой древнерусскую версию византийского гимна. Этот факт аргументировала Л. Костюковец, сделав вывод, что различные варианты «Херувимской песни» в белорусских Ирмолоях сохраняли музыкальную форму древнейших знаменных распевов [287]. Сочетание силлабической и мелизматической структур распева придавало гимну ритмическую упорядоченность. Аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида способствовал воплощению символического смысла «Херувимской песни», который интуитивно постигался исполнителями и реципиентами. Элементы музыкального языка этого напева – темп, ритм, каждый мелодический оборот, особенности опевания опорных звуков – были подчинены прагматической функциональной задаче этого песнопения (сопровождение сакральных действий священника), и,

кроме того, выполняли коммуникативную функцию, связывая поколения верующих посредством этих музыкальных символов.

Устный характер передачи певческих традиций обуславливал стабильность тех ее элементов, которые не фиксировались в записи, например, ритмические особенности напева, его темп. Вербальный текст гимна распевался в соответствии с темпом данного раздела литургии, когда священник совершает ритуальные действия (каждение, «воздеяние» рук [Пр. А, ком. 75], церемониальный великий вход, земной поклон) произнося при этом канонические вербальные формулы (молитвы). Можно предположить, что различные варианты исполнения «Херувимской песни», которые нашли отражение в белорусских Ирмологиях, возникали в связи с индивидуальными особенностями выполнения священнослужителем перечисленных действий (природный темперамент, возраст и опыт). Поэтому конвенционный музыкальный текст «Херувимской песни» с течением времени варьировался, сохраняя при этом определенные интонационно-лексические парадигмы напева. Например, в напевах «Херувимских песен» из Жировичских ирмологий 1610–1620-х гг., 1649 г., Супрасльского ирмология 1661 г., «Херувимских» № 2, № 3 из Ирмология на линейных нотах XVIII в. [213; 762] содержится набор устойчивых интонационных лексем, самой яркой из которых является начальная нисходящая интонация [753; 766, л. 35 об.; Пр. А, ком. 76]. Эти факты свидетельствуют о существовании на белорусских землях глубокой духовной восточно-христианской традиции [Пр. В, рис. 10].

Вместе с тем литургическая певческая практика православной традиции обогащалась певческими циклами, заимствованными из певческой практики римско-католической традиции. Так, в Супрасльском ирмологии 1598–1601 гг. впервые встречается певческий цикл «Страсти Христовы» [752], исполнявшийся в католических костелах в Великий пост. Новый цикл исполнялся монодийно, знаменным распевом местной редакции, носил все черты аскетичного стиля древнеканонического вида, что и было зафиксировано в Супрасльском ирмологии 1598–1601 гг.

Эти факты свидетельствуют 1) о сохранении древнейшего стилевого вида в белорусской литургической певческой практике вплоть до середины XVIII в., 2) о стремлении удержать ее

герменевтическую однородность к православной традиции, которую, по словам Ю. Лабынцева и Л. Щавинской, формировали клир и сообщество мирян – активных участников трансцендентной мистерии – литургии [319, с. 124].

Естественное развитие белорусской православной специализированной литургической певческой практики было нарушено, когда после униатского поместного Замойского синода 1720 г. [Пр. А, ком. 77] начался процесс ее *модификации*. Униатский епископат на Синоде продемонстрировал свое стремление к единству с Римско-католическим костелом (что было подтверждено торжественным исполнением Символа веры с *filioque* [Пр. А, ком. 78] на открытии Синода, принятием присяги на верность Папе Римскому и признанием ряда учений Костела) [Пр. А, ком. 79, 80; 733; 652, с. 11].

Замойский синод имел важное значение в развитии белорусской культуры восточно-христианской традиции и специализированного вида литургической певческой практики, потому что на нем был принят, по словам А. Флиера, «новый уровень стандартизации культурных образцов и предпочтений» [635, с. 167], а также продекларировано стремление к сохранению византийского прототипа литургической певческой практики православной традиции и ограничение ее латинизации [733], наблюдать за чем, по сведениям А. Хойнацкого, должен был местный ординариус [Пр. А, ком. 81; 652, с. 11–12].

Началось интенсивное редактирование вербальных текстов и репертуара литургической певческой практики православной традиции, в первую очередь, репертуарного содержания литургических певческих циклов в отношении праздников древнерусских святых, что нашло отражение в декретах Замойского синода [Пр. А, ком. 82; 733, с. 160–161], в содержании служебников [652, с. 24] и изменение содержания певческих циклов. Например, в 1730–1731 гг. члены комитета по исправлению книг для греко-католических церквей [Пр. А, ком. 83], по данным А. Хойнацкого, предлагали исключить из репертуара годового богослужебного круга певческие циклы, посвященные преподобным Антонию и Феодосию Печерским, а также мученикам Борису и Глебу [Пр. А, ком. 84; 652, с. 13], культ которых, по словам Н. Серегиной, был «чрезвычайно популярным» [550, с. 75], а богослужебно-певческие циклы, прославляющие

их, регулярно исполнялись торжественно и с особым благоговением.

Редактирование канонических литургических церковнославянских текстов в соответствии с новыми требованиями осуществлялось произвольно следующими методами:

- *модернизации*, или изменения канонических вербальных текстов посредством смены или дополнения отдельных слов и выражений, как, например, в цикле «Служба воскресна...» (в Служебнике 1750 г.), что заметил Ю. Лаврик [329, с. 47]. Модернизация текстов неизбежно влекла за собой и модификацию соответствующих музыкальных текстов;

- *окклюдирования*, или произвольного исключения из униатской литургической певческой практики канонических циклов православной традиции, о чем свидетельствует профессор А. Хойнацкий, который приводит в пример вычеркнутый в постной Триоди Крестовоздвиженского храма м. Полоное Новгород-Волынского уезда певческий цикл, посвященный Григорию Паламе, который исполнялся во 2-ю неделю Великого поста [652, с. 23].

- *замещения* канонических певческих циклов восточно-христианской традиции певческими циклами, восходящими к Римско-католической традиции. Так, в печатном Литургиконе Жаховского (из коллекции Белорусской библиотеки Франциска Скорины в Лондоне) вместо изъятых листов с текстом литургии Иоанна Златоуста были вклеены рукописные страницы с певческим циклом «Служба Страстям Христовым», что отметил Ю. Лаврик [328, с. 47].

Подобная редакция репертуарного содержания канонических певческих циклов восточно-христианской (православной) традиции привела к его *модификации*, что противоречило постановлениям Брестского собора 1596 г. Поэтому в 1738 г. униатский митрополит Киевский Афанасий Шептицкий в целях *унификации* содержания униатской литургической певческой практики распорядился вновь отредактировать все вербальные канонические тексты, указав постранично в Служебнике на необходимые исправления («вымазати», «выняти и выкинути», или заменить другими словами) [цит. по: 652, с. 14–15]. Однако тщательная редакция вербального содержания литургических певческих циклов не была проведена, о чем

сделал вывод А. Хойнацкий, сравнив текст Службников, изданных в Уневе в 1727 г. и в Почаеве в 1739 г., и сделав вывод об их вариативности [Там же].

Однако новое репертуарное содержание белорусской литургической певческой практики православной традиции не становилось общепринятым. По наблюдению историка В. Татарова, в белорусской приходской литургической практике продолжали использовать старинные православные богослужебные книги (например, в Покровской церкви села Киевец в XVIII в. использовались Евангелие, изданное в 1574–1575 гг., Месяцеслов, изданный в 1583 г., Часослов с древнеправославным содержанием, который атрибутировался по отсутствию филиоквы) [590, с. 259]). Одной из причин использования в литургическом обиходе книг (в том числе певческих) с неотредактированным содержанием была материальная несостоятельность приходов, которая не позволяла духовенству приобретать новые книги; другой причиной стало неприятие духовенством и прихожанами некоторых приходов нововведений [Там же].

Несмотря на то, что еще в 1721 г. в Супрасле были изданы 10 000 отредактированных богослужебных певческих сборников, для обязательного приобретения каждым приходом, некоторые реципиенты литургической певческой практики не идентифицировали содержание нового богослужебно-певческого репертуара по критерию подобия, отстаивая чистоту древнего восточного богослужения и обращаясь в Ватикан с жалобами [652, с. 37; 293, с. 38]. Папа Бенедикт XIV пытался остановить произвольное изменение вербального содержания богослужебных книг (в том числе певческих сборников) восточного обряда в РП. По его распоряжению в Риме в 1754 г. издан «Евхологион» (Требник) на греческом языке, текст которого должен был служить образцом для редактирования богослужебных книг восточно-христианской (православной) традиции, которые использовались в униатском богослужении РП [Пр. А, ком. 85; 652, с. 23].

В 1760 г. во Львове был издан «Требник», в котором были исключены все богослужебно-певческие циклы, связанные с латинскими обрядовыми традициями [652, с. 30]. Но уже в 1761 г. в среде монахов-базилиан [Пр. А, ком. 86] была произ-

ведена новая редакция вербального и репертуарного содержания византийского певческого канона: в Почаеве были изданы месячные Минеи, из которых исключены почти все богослужбно-певческие циклы, посвященные древнерусским святым [Пр. А, ком. 87; 652, с. 35], а во Львове – новые Требники с модифицированными вербальными текстами в соответствии с решением Замойского собора. Безуспешность действий Папы в отношении сохранения византийского канона в греко-католической литургической певческой практике Ю. Крачковский объясняет своеобразием представителей униатского церковно-управленческого аппарата [Пр. А, ком. 88; 296, с. 377].

В середине XVII в. в белорусской униатской монашеской среде, где культивировался специализированный вид певческой практики, происходило постепенное интонационное и артикуляционное изменение звуковой формы слова (В. Медушевский), что было связано с возросшим авторитетом латинского (в письменной речи и богословских диспутах) и польского (в бытовой разговорной практике) языков при кризисе церковнославянского и белорусского. В базилианских монастырских библиотеках XVII–XVIII вв., по свидетельству книговедов Н. Николаева, Ю. Лабынского, Ю. Лаврика, росло количество латинских книг, самое богатое собрание которых имел Супрасльский монастырь [325]. Ю. Лаврик отметил, что во всех монастырских библиотеках рукописные и печатные певческие книги восточно-христианской традиции – Триоди, Октоихи («Охтайк» в описи 1620 г. библиотеки Лещинского монастыря) [329, с. 59], Ирмологионы («Ермалоец», «Ирмолой» в описях 1620 г. библиотеки Лещинского и 1760 г. библиотеки Супрасльского монастырей) [Там же, с. 59; 325, с. 57, 59] чаще всего хранились на дальних полках или в мешках, как ненужные [325, с. 61].

Представители униатской интеллигенции писали преимущественно на латинском и польском языках [Пр. А, ком. 89]; С. Морозова и А. Суша пишут, что в XVIII в. польский язык в качестве бытового употребляли на всех уровнях униатской иерархии [380, с. 8; 586, с. 33]. Как следствие, использование белорусами в бытовой разговорной практике фоном и дифтонгов, характерных для польского языка (например, таких как *w*, *e*, *a*, *ł*, *ż* обилие сочетаний *sz*, *cz*, *rz* и так далее), породило своеоб-

разную артикуляцию церковнославянских слов и выражений (świętemu – святому, sława – слава, błogosłowi – благослови, и так далее). Существенное значение имели просодия и интонационное звучание бытового (профанного) польского и сакрального латинского языков, которое не могло не оказать влияния на интонационный состав литургических певческих циклов, исполняемых в греко-католических храмах.

Смена культурной парадигмы, которая произошла в белорусском обществе в XVII в., по мнению С. Морозовой, была обусловлена действием социально-демографического фактора: произошла смена поколений. Униатская молодежь (будущие униатские священнослужители) получала духовное образование в римско-католических семинариях и иезуитских коллегиях, где они воспитывались приверженцами римско-католической обрядовой практики, усваивая только теоретические знания о византийских богослужебных традициях, что заметил А. Хойнацкий [652, с. 3]. Религиозное сознание униатских священно- и церковнослужителей, воспитанное в римско-католических традициях, детерминировало изменение интонационной основы профессионального певческого искусства восточно-христианской традиции. Зависимость музыкальной интонации исполнителя и применяемые им выразительные исполнительские средства (тембр, динамика, качество атаки, артикуляция, ритмические особенности прочтения музыкального текста) от его духовного состояния заметил В. Медушевский [396, с. 3, 7], отметив наличие у субъектов и реципиентов литургической певческой практики духовного тонуса звукоощущения. Духовное наполнение белорусской певческой практики православной традиции находилось в прямой зависимости от ее конфессиональной подчиненности (униаты принадлежали Римско-католической церкви), что связывало исполнительский стиль литургической певческой практики восточно-христианской традиции униатского храма с соответствующей языковой традицией исполняемой литургической мистерии [Пр. А, ком. 90].

Наличие различных культурных парадигм в среде носителей восточно-христианской традиции обеспечило симультанность видов и стилей певческой практики, которые получили интенсивное развитие в XVIII в. [Пр. А, ком. 91].

3.3.2. Особенности репрезентативного стиля белорусской певческой практики: монодия

Генезис репрезентативного монодийного стиля и смешанного вида православной литургической певческой практики, а также симмультианность литургических певческих традиций в XVII–XVIII вв. отражают белорусские нотолинейные Ирмолы, созданные в православных (Кутейнском Оршанском, Виленском, Слуцком) и греко-католических (Супрасльском, Жировичском, Минском, Витебском) монастырях и храмах [700; 430, с. 340]. Содержание этих музыкальных сборников подтверждает тезис об устойчивости византийского прототипа литургической певческой практики, о длительном сохранении древнеканонической музыкально-интонационной модели исполнения богослужебных певческих циклов.

Формирование смешанного вида литургической певческой практики восточно-христианской традиции и репрезентативного исполнительского стиля свидетельствует об изменении функциональной парадигмы и смещении приоритета ее содержания с вербального элемента на музыкальный. Если главной функцией аскетичного стиля была прагматическая, то в репрезентативном стиле к ней добавляется гедонистическая, которая постепенно становится ведущей.

На развитие репрезентативного монодийного стиля и смешанного вида певческой практики оказывал влияние характер просодии и произношения используемого в богослужении церковнославянского языка, который частично зависел от характера бытовой интонации; кроме того, большое значение имел и способ письменной фиксации напевов (знаменная или линейная нотация).

Несомненно, что интенсивному развитию репрезентативного стиля литургической певческой практики способствовала пятилинейная бестактовая нотация, получившая в средневековой музыковедческой науке наименование «киевская», которая точно фиксировала высоту и протяженность вокального звука. Линейные мензурально-барочная (Р. Поспелова) и квадратная хоральная нотации были широко распространены в римско-католической певческой практике в РП и на территории ВКЛ, что подтверждают католические служебные нотированные сборники того времени [493; 784; Пр. В, рис. 11].

Репрезентативный монодийный стиль формировался на основе древней уставной монодии и конвенционных (обиходных) напевов. Подтверждающим примером может служить «Херувимская» из Жировичского ирмоля 1649 г., напев которой имеет древнее происхождение, о чем свидетельствует дореформенный текст этого песнопения, его разделение на слоги и их повторение в произвольном порядке, а также повторение отдельных слов, что, на первый взгляд, отражает влияние барокальной музыкальной культуры, когда «подгонка» текста под музыку была обычным явлением [Пр. В, рис. 12].

Процесс формирования смешанного вида литургической певческой практики и репрезентативного монодийного исполнительского стиля, характеризующегося наличием в музыкальном тексте художественной идеи и герменевтического подхода к образному раскрытию духовного смысла музыкального текста, отразили исполнительские версии канонического литургического гимна «Херувимская песнь», зафиксированные в белорусских Ирмолях.

Начиная с середины XVII в. функциональные парадигмы литургического гимна «Херувимская песнь» изменяются, формируя дополнительные функции этого песнопения в богослужении. Музыкальный текст композиций «Херувимской песни» стал выполнять гедонистическую функцию и апеллировать к эстетическому сознанию реципиентов, на что указывают тексты этого литургического песнопения в Ирмолях середины XVII – XVIII в. [213; 763–766].

В репрезентативном стиле при сохранении исторической строфической формы «Херувимской» изменилось музыкально-стилевое изложение ее текста. Многочисленные повторы отдельных слов вербального текста напоминают технику повторения слов для усиления впечатления от музыкального аффекта, которая была распространена в РП в жанре барочного хорowego концерта. Например, многочисленные повторы отдельных слов, сопровождающие мелизматический напев, зафиксированы в «Херувимской песне» в Ирмолое XVIII в. из собрания НББ 11 Рк 925:

«Иже херовими, иже херовими, херовими, херовими /
тайно образуем, тайно образуем, образуем, тайно образую-
ще, образующе, образующее, /

и животворящей Троицы, и животворящей Троицы /
трисвятую, трисвятую, трисвятую, трисвятую, трисвятую /
песнь, трисвятую песнь приносим, песнь приносяще, приносящее /

Всякую ныне житейскую, житейскую отвержем, отвержем печаль, отвержем, отвержем печаль. /

Яко Царя всех Яко Царя подѣмлюще, подѣмлюще, подѣмлюще, подѣмлюще/ ангелскими, ангелскими, ангелскими, ангелскими невидимо невидимо дарино- дариносимѣ чинми. Аллилуѣа (7 раз)» [760, лл. 7 об. – 10];

в Ирмолое XVIII в. из собрания НББ 11Рк 922 приведен уже пореформенный текст «Херувимской песни»:

«Иже херувимы, иже херувимы, – вимы, херувимы /
та̑но ѡбразующе, та̑но ѡбразующе, /
и животворяще̑ Тро̑цы, животворяще̑ Тро̑цы, животворящей Троицы. животворяще̑ Троицы. Трисвятую. Трисвятую. /
Трисвятую пѣснь, Трисвятую пѣснь припевающе, пѣснь припевающе. /

Всякое, всякое ныне жите̑ское, ныне жите̑ское /
отложим, отложим попечение, жите̑ское отложим попечение. /

Яко да царя все^x подимем / ангелскими ангелскими невидимо невидимо /

дориносима дориносима чинми. / Аллилуѣа (7 раз)» [766, лл. 13 об. – 14 об.].

Музыкальный текст «Херувимской песни» названного фрагмента литургии, расширяя границы амбитуса песнопения (до ч. 5), строится на вокализации повторяющихся слогов во временном потоке. Вся композиция приобретает эмоционально-интонационный смысл. Повторяемые и варьируемые декорирующие элементы, как будто используя опыт традиции распевания богослужебных текстов, формируют обобщенную художественную идею музыкального образа.

Смысл художественной идеи музыкального текста «Херувимской песни» объективен, он выражает общественное эстетическое сознание городских жителей ВКЛ XVII–XVIII вв., культурную ориентацию которых формировали визуальные образы, обогащенные примерами архитектуры нового художественного стиля – так называемого виленского барокко, а так-

же пышные городские музыкально-театральные паралитургические празднества, охарактеризованные О. Дадимовой [181, с. 17–21], влияющие на эстетическое восприятие артефактов художественной культуры.

Витиеватый музыкальный текст «Херувимской песни» свидетельствует о нарождающемся барокальном музыкальном мышлении в среде белорусов – носителей восточной традиции, что является еще одним мощным свидетельством о диалоге византийской и латинской культурных традиций в XVIII в.

В музыкальных текстах «Херувимских песен» из древних белорусских Ирмолоев сформирована и воплощена в музыкальном образе художественная идея, выраженная соответствующими функционально связанными средствами музыкальной выразительности и отвечающими идейно-образному содержанию литургического канонического текста, что свидетельствует о *репрезентативном* певческом стиле.

Одновременно с формированием в православной культуре монастырского вида репрезентативного певческого стиля происходило становление *смешанного* вида литургической певческой практики, который характеризуется сохранением полного репертуара канонических литургических вербальных текстов богослужебно-певческих циклов, их вариативным музыкальным воплощением и наличием в цикле сопоставления аскетичного и репрезентативного стилей. Поэтому музыкально-интонационная модель смешанного вида певческой практики дихотомична и нашла отображение в белорусских Ирмологиях, сохранявших, с одной стороны, традиционный аскетичный исполнительский стиль (на протяжении XVIII в.), а с другой – уже в середине XVII в. представлявших ее новый репрезентативный стиль.

На основе обыденного вида белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции в XVIII в. укоренялся ее *обобщенный* вид, отличительной чертой которого стало значительное сокращение вербальных текстов канонических богослужебно-певческих циклов, использование разнообразных региональных напевов и замена уставных песнопений того или иного цикла анонимными, так называемыми набожными песнями, специально созданными в каком-либо базилианском монастыре (преимущественно, в Почаевском) гра-

мотными монахами [651]. Обобщенный вид литургической певческой практики формировался на базе небольших православных приходов Могилевской епархии и сельских греко-католических приходов, где из канонических богослужбно-певческих циклов Иерусалимского устава исполнялась только литургия св. Иоанна Златоуста. Все вербальные церковнославянские тексты (литургические и «набожные песни»), по наблюдениям А. Хойнацкого и А. Суши, записывались в обычные рукописные тетради латинскими буквами [652, с. 5; 586, с. 33]. Эти тетради для малограмотного или вовсе неграмотного духовенства [Пр. А, ком. 92] часто выполняли роль обязательного атрибута богослужения – Служебника. Музыкальные тексты литургии исполнялись произвольно, «по напевке», в соответствии с региональными приходскими традициями.

На формирование обобщенного вида литургической певческой практики сельско-приходского вида оказывала влияние тесная коллегиальная взаимопомощь униатского и католического священства: униатские священники по необходимости служили в католических костелах [Пр. А, ком. 93], а ксендзы, соответственно, в униатских церквях [652, с. 6]. «Переплетение» богослужбной практики римско-католической и греко-католической традиций в одном храме, несомненно, не способствовало сохранению попираемой православной традиции и ее интонационного фонда.

Характерными особенностями обобщенного вида литургической певческой практики восточно-христианской традиции в XVIII в. стала ее контаминация и фольклоризация. Примерами контаминации восточных и западных традиций являются:

- «отпусты», коленнопреклонные молитвы, «рожанцы», «шептухи» или «тихие миши», которые практиковались в римско-католической и униатской литургической практике [Пр. А, ком. 94; 590, с. 276];

- претворение в вербальном содержании традиционных для восточного канона певческих жанрах католических догматов, примером чему служит акафист Непорочному зачатию Божией Матери [652, с. 6, 100, 108, 470];

- популярная в униатской литургической практике церемония коронования иконы Божией Матери, в основе которой лежит доктрина Римско-католической церкви [Там же, с. 36;

Пр. А, ком. 95]. По-видимому, эта церемония сопровождалась исполнением канонических православных богородичных песнопений;

– многочисленные латиноязычные и польскоязычные маргинальные записи и правки православных канонических богослужебных текстов, что отметил В. Татаров [590, с. 277]. Декларируя приверженность восточному канону *de jure*, представители униатской церкви *de facto произвольно* редактировали вербальные канонические литургические тексты восточно-христианской традиции.

Решения Замойского синода способствовали фольклоризации литургической певческой практики, что выразилось в решении создать малый и великий катехизис на «посполитой мове» (то есть просторечной) для местечковых и сельских приходов [Пр. А, ком. 96; 733, с. 220; 586, с. 33], что означало разделение православной культурной традиции на «высокую» (элитную), представленную в культуре монастырей и крупных городских храмов, и «низкую» (массовую), предназначенную для местечковых и сельских храмов.

Фольклоризация литургической певческой практики православной традиции тоже являлась особенностью обобщенного ее вида и заключалась:

– в значительной *демократизации* богослужебного языка (его сближение с народным произношением в виде налетов просторечия, появления полонизмов), что определил А. Суша [586, с. 32–33];

– в *интонационном сближении* сакральной и бытовой языковой просодии (тон, громкость, темп, общая тембровая окраска, особенности артикулирования звуков), что вытекает из наблюдений А. Суши [Там же];

– в активном *вытеснении* из униатского сельско-приходского литургического обихода богослужебных книг базилианскими богогласниками с «набожными песнями», которые использовались в качестве основного богослужебного певческого сборника, на что указывает В. Татаров [590, с. 241, 243].

Необходимо отметить религиозность униатов-белорусов, которая проявлялась в частом поминании усопших и исполнении панихидных певческих циклов (по требованию) [Там же, с. 292, 294; Пр. А, ком. 97]. Знания народа были проникнуты

церковностью, белорусы знали содержание каждого Евангельского чтения. Тем не менее, греко-католическим руководством была поставлена задача катехизации бывшего православного населения в соответствии с догматами Римско-католической церкви. Катехизация проводилась монахами-базилианами при помощи создаваемых ими новых религиозных песен-молитв на «посполитой мове», которые распевались на любую подходящую мелодию, что отметил историк В. Татаров [590, с. 276]. Так называемые набожные песни, тексты которых имели ярко выраженный учебно-просветительский (катехизаторский) характер, включались в состав утреннего и вечернего молитвенного правила для прихожан, что находило отражение в печатных молитвенниках вплоть до начала XX в. [651]. Набожные песни были любимы народом, исполнялись в быту в любом собрании (церковном или светском) и на богослужении всеми присутствующими, что подчеркнула Т. Лихач [348].

Заметим, что набожные песни стали ярким свидетельством влияния протестантской музыкальной культуры на развитие белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции. Набожные песни, изложенные доступным языком, понятным всем, в том числе и малограмотным, выполняли в униатской среде функцию, аналогичную протестантским псалмам. Влияние протестантской музыкальной культуры, по мнению О. Дадимовой, является одним из факторов формирования своеобразия отечественной музыкальной культуры, свидетельствовавшим (наряду с другими влияниями) об органичном взаимодействии разных художественных направлений [179, с. 82].

Итак, главным фактором формирования и быстрого распространения *обобщенного вида* белорусской литургической певческой практики православной традиции в XVIII – начале XIX в. стало падение авторитета канонической православной традиции и растворение певческого предания, что способствовало повсеместной свободной интерпретации богослужебно-певческого канона восточной традиции и демократизации богослужебного вербального (церковнославянского) и музыкального языков.

3.3.3. Особенности репрезентативного стиля белорусской певческой практики: партесное многоголосие

Развитие в Киевской митрополии в XVII в. нового репрезентативного многоголосного исполнительского стиля и нового хорового жанра – партесный концерт – стало доказательством смены культурной парадигмы православного сознания с восточной (византийской) традиции на западноевропейскую. Этого же мнения придерживаются Н. Герасимова-Персидская и Ю. Ясиновский [124, с. 26–27, 50; 700, с. 33].

Анализ певческих рукописей и летописных, музыковедческих, литературоведческих, лингвистических, исторических источников показал, что возникновение нового стиля богослужбной певческой практики и синхронное бытование полярных исполнительских стилей (аскетичного монодийного и репрезентативного монодийного и многоголосного) в рамках одной культурной традиции произошло в результате контаминирования музыкальных традиций православной и римско-католической конфессий.

Вокально-хоровой многоголосный исполнительский стиль с постоянным и переменным многоголосием (В. Протопопов), с широким использованием полифонических элементов в музыкальной ткани и гомофонно-гармонического склада хоровой фактуры, в котором господствовал принцип концертности (Г. Цмыг), назывался в XVII – начале XX в. «партесным пением» [111, с. 21, 60], а музыковедами XX – начала XXI в. – «партесным стилем» [124, с. 29; 281, с. 30; 665]. Эти понятия отображают композиторскую и исполнительскую технику многоголосного хорового произведения (пение по партиям, концертность, как использование больших звуковых масс), исполнительские средства и эмоциональное содержание многоголосных хоровых композиций (динамическое разнообразие, фактурные и тембровые контрасты, экспрессия, яркость колорита). В исторически сложившемся понятии «партесный» отражаются эстетическая и семантическая его составляющие, такие как презентабельность, аватажность, наличие художественной идеи и герменевтического подхода к образному раскрытию духовного смысла музыкального текста многоголосных анонимных и авторских композиций. В связи с использо-

ванием репрезентативного многоголосного (партесного) стиля в литургической певческой практике произошло расширение ее функциональной парадигмы: к устоявшимся прагматической, коммуникативной, дидактической функциям добавилась эстетическая. Принимая во внимание эти характеристики, предлагаем следующую формулировку определения многоголосного хорового стиля середины XVII – начала XIX в.: *«репрезентативный партесный стиль литургической певческой практики православной (восточно-христианской) традиции»* [Авторские публикации, 10].

Репрезентативный партесный стиль литургической певческой практики православной традиции зародился в ВКЛ, что отметили первые исследователи православного церковного пения Д. Разумовский, В. Металлов, называя этот стиль, следуя традициям своего времени, юго-западным или польским [519; 401, с. 87]. По свидетельству Д. Разумовского, знаменитый ученый, писатель и просветитель Мелетий Смотрицкий, будучи архимандритом Виленского Свято-Духова монастыря в 1620-е гг., писал о монастырском богослужении: «пение было фигуральным, на четыре хора», то есть с использованием репрезентативного партесного стиля, на четыре голоса [519, с. 209].

Н. Герасимова-Персидская и Л. Костюковец отметили, что уже в середине XVII в. в крупных монастырях (например, в православных Кутейнском и Виленском, греко-католическом Супрасльском), в столичных соборах и больших храмах крупных городов во время праздничных богослужений в их кульминационные моменты песнопения исполнялись в репрезентативном партесном стиле [124, с. 29; 281, с. 30]. О популярности репрезентативного партесного исполнительского стиля свидетельствует количество нотных сборников в монастырских библиотечных собраниях. Например, Л. Щавинская и Ю. Лабынцев выявили, что в библиотеке Супрасльского монастыря в 1668 г. находилось сорок четыре певческих сборника, песнопения в которых были изложены в партесном стиле [690, с.141].

Особенное значение в процессе становления и развития репрезентативного партесного исполнительского стиля имели православные братства, что отметили Д. Разумовский, Л. Костюковец, В. Мартынов [519, с. 208; 281, с.19; 385, с. 175; Пр. А, ком. 98]. Братства открывали бесплатные бессловные на-

чальные школы и училища [519, с. 208], где наряду с другими предметами учащиеся изучали нотную грамоту (пятилинейную нотацию) и литургические песнопения, осваивали систему осмогласия и овладевали вокально-хоровыми навыками многоголосного пения. Музыкальные знания применялись в литургической и внелитургической практике: в каждой школе существовал хор, который пел на богослужениях, участвовал в спектаклях школьного театра, праздничных мероприятиях [697, с. 53–54]. В некоторых школьных хорах исполнялись многоголосные (до восьми голосов) партесные композиции [519, с. 208]. Братские школы и училища стали, по мнению Д. Разумовского, основным преобразователем древнебелорусской (древнерусской) музыкальной системы [цит. по: 281, с. 19]. Добавим, что братские школы стали решающим фактором широкого распространения репрезентативного партесного стиля белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции.

Репрезентативный партесный стиль быстро распространился во всех крупных городских и монастырских храмах. Г. Пикардо приводит описание западным путешественником богослужения («русской литургии») в Могилевском православном соборе (во второй половине XVIII в.): «... яна (т. е. служба) <...> прастая⁶ і ўрачыстая: простая ў сваёй унутранай будове, але бліскучая і пышная ў сваіх вонкавых формах... Два хоры сьпевакоў, якія, здавалася, ведаюць толькі напевы старых грэчаскіх хрысціянскіх тонаў, сьпявалі ўперамежку: часамі яны сьпявалі разам, а часам толькі адны сапрама, або іншыя галасы – дысканты, тэнары, альты і басы – але ў канцы яны заўсёды зьліваліся ў адзін хор. <...> народ спакойны і поўны малітоўнага настрою: не было чутно нават шэпту і ніхто не марнаваў часу ў плётках, як гэта часта бывае ў нашых цэрквах...» [Пр. А, ком. 99; 474, с. 31]. В приведенном отрывке описан богослужебный хор, который пел за богослужением в партесном стиле («бліскучыя і пышныя формы», деление хора по партиям), используя гармонизированные осмогласные знаменные распевы.

Самым ранним памятником репрезентативного партесного стиля литургической певческой практики православной тради-

⁶ Орфография оригинала.

ции, по сведениям Т. Лихач, является Ирмолой Супрасльского монастыря 1639 г. (хранится в библиотеке Литовской академии наук), в котором зафиксированы многоголосные композиции полифонического и гомофонно-гармонического склада [348, с. 15]. Этот факт дает право предположить, что репрезентативный партесный стиль зародился в монастырской среде.

Несомненно, что в монастырском обиходе репрезентативный партесный стиль укоренялся благодаря тому, что в хорах было достаточное количество музыкально образованных и опытных певцов, обладающих красивыми сильными голосами. Известно, что такими искусными исполнителями являлись кутеинские монахи-музыканты. Среди них – «клирошанин» Долмат (упоминается в грамоте Валдайского Иверского монастыря № 87, 1657 г. [337, с. 225]), псаломщик Иоасаф, родом с Могилевщины, воспитанник Буйницкого монастыря (грамота № 350, 1685 г. [Там же, с. 869–870]), полоцкий архимандрит Афиноген (грамота № 250, февраль 1667 г. [Там же, с. 680]), иеромонахи Алемпей из Могилевской пустыни и Васиян из Полоцкого монастыря (грамота – перепись монахов № 358, сентябрь 1689 г. [Там же, с. 865–887; Пр. А, ком. 100]).

В Кутеинском монастыре, возможно, воспитывался и обучался знаменитый поэт и композитор, певец и уставщик (руководитель) монастырского хора наместник Ново-Иерусалимского монастыря на Истре архимандрит Герман. Л. Костюковец допускает, что Герман родился под Оршей [280, с. 188]. А. Позднеев ссылается на мнение архимандрита Воскресенского монастыря Леонида, что Герман, возможно, был одним из тех литовских (так называли белорусов в Московии) юношей, которых привез царь Алексей Михайлович из польского похода [484, с. 32]. Традиции, усвоенные в белорусском монастыре, Герман, несомненно, хранил и развивал: в его личной библиотеке находились пособия по стихосложению и нотные рукописи, созданные в РП [422, с. 27–28].

По сведениям А. Преображенского, до 1656 г. в Полоцке служил музыкально образованный певец Иван Кокля [501, с. 43–44]. Н. Финдейзен считал, что И. Кокля являлся также и композитором [632, с. 309, 326–328]. «Воспевак» И. Кокля с женой и детьми был приглашен царем Алексеем Михайловичем для службы в хор Государевых певчих дьяков. Государь,

видимо, оценил мастерство этого певца-белоруса, будучи в Полоцке, и так был заинтересован в нем, что определил: «...мы его за то пожалуем. И буде он на Москве быть не похочет, и мы, великий государь, его велим отпустить назад в Полотеск» [501, с. 44]. Несомненно, И. Кокля обладал сильным природным голосом большого диапазона с яркой тембральной окраской, с богатой палитрой обертонов, хорошей дикцией; кроме того, певец умел читать записанную в различных ключах мелодию песнопения, имел развитую вокально-хоровую технику и навык исполнения произведений в различных вокально-хоровых стилях (моноподийном, полифоническом, гомофонном), а также знал уставные богослужебные напевы, напевы многочисленных кантов и «здравных чаш».

Репрезентативный партесный стиль развивался одновременно с композиторским творчеством. В монастырях анонимные композиторы и аранжировщики создавали многоголосные обработки знаменных напевов, псалмов, кантов и авторские композиции. Отрывочные сведения информируют об известных композиторах-белорусах. Например, в Смоленске в середине XVII в. служил знаток репрезентативного партесного стиля священник Ильинской церкви белорус Евстафий Маневский (Миневский, Мeneвский) [Пр. А, ком. 101; 189, л. LXX], имя которого и его многоголосные композиции были известны в московских патриарших кругах, о чем свидетельствует записка патриарха Никона в 1664 г. с просьбой прислать ему Обедню композитора [Пр. А, ком. 102; 337, с. 482]. Композиции Е. Маневского – обедни и трехголосные концерты – составляли содержание литургической певческой практики в некоторых русских монастырях [337, с. 482]. Е. Маневский был педагогом некоторых начинающих белорусских музыкантов. У него обучался, например, уроженец м. Бельниччи Оршанского повета Данила Григорьевич Рогачевский, который получил широкую известность как мастер репрезентативного партесного стиля литургической певческой практики [Пр. А, ком. 103; 532, с. 245].

Образованные белорусы-музыканты были в основном представителями шляхетского или мещанского сословия РП, что подчеркнула И. Герасимова, ссылаясь на письмо Яна Павла Компано (XVI в.) [120, с. 103].

Самым крупным композитором и теоретиком репрезентативного партесного стиля литургической певческой практики был певец и регент церковного хора Н. Дилецкий (около 1630–около 1690 г.), который внес значительный вклад в развитие белорусского, украинского и русского хорового искусства. Широкую известность получил его трактат «Муסיкийская грамматика», раскрывающий особенности барочной музыкальной эстетики, теорию репрезентативного партесного стиля литургической певческой практики и композиторского творчества. Н. Дилецкий выразил новые для своей эпохи взгляды на музыкальное искусство и отразил те стилевые изменения, которые происходили в литургической певческой практике восточно-христианской традиции в XVII в.

Опираясь на единичный факт (И. Коренев в 1681 г. назвал Н. Дилецкого «жителем града Киева»), историографы композитора (Д. Разумовский, А. Преображенский, Н. Герасимова-Персидская, А. Цалай-Якименко) сделали вывод об украинском происхождении композитора [510, с. 509–535]. Однако В. Протопопов высказал сомнение в достоверности этого факта [511, с. 58]. И. Герасимова на основе исследования древних актов и других архивных документов аргументированно оспорила общепринятое мнение и показала, что Н. Дилецкий был выходцем из белорусской мещанской среды [120, с. 128]. Изучив особенности жизни школяра и городского музыканта ВКЛ в РП второй половины XVII в., а также мировоззрение церковного музыканта Киевской митрополии, И. Герасимова доказательно реконструировала биографию Н. Дилецкого [Там же], гипотетично восстановив особенности обучения музыканта в Виленской иезуитской академии, его службу в Вильне, Киеве, Смоленске, Москве.

Н. Дилецкий является знаковой личностью в истории восточно-европейской музыкальной культуры, судьба которого была типична для музыканта XVII в. – выходца из ВКЛ, или, шире, Речи Посполитой.

Представители белорусской певческой практики православной традиции стали субъектами процесса трансплантации репрезентативного партесного стиля на восток – в Московское царство, где творческая деятельность белорусов стала одним из факторов интенсивного развития нового для русской культуры направления западно-европейского типа и нашла отраже-

ние в летописных и нарративных письменных памятниках [Пр. А, ком. 104].

В середине XVII в. в Московское царство переселилось огромное количество белорусских беженцев из Речи Посполитой, что связано с декретом Сигизмунда III (Вазы), Короля Польши и Великого князя ВКЛ, объявившего Православную церковь вне закона. Русское правительство во главе с Алексеем Михайловичем Романовым, восстанавливая страну после русско-польской войны, создавало для эмигрантов благополучные условия жизни [Пр, А, ком. 104]. Однако Т. Опарина пишет, что те, кто был принят на службу, не имел права возвращения обратно на родину [458, с. 342].

Музыканты-белорусы ценились за профессиональные знания: они были грамотны, образованы, владели языками (церковнославянским, русским, польским, часто – латинским), знали нотолинейную музыкальную грамоту, имели навыки пения в многоголосных хорах; их приглашали служить в царские, патриаршие или митрополичьи хоры, а также в частные хоры. Переселенцы приносили с собой рукописные и печатные книги, среди которых были нотные певческие сборники (что было новинкой для Руси) и музыкально-теоретические трактаты.

Творческая деятельность образованных белорусских церковных музыкантов, распространение ими богослужебно-певческой и учебно-музыкальной литературы (принесенной из ВКЛ или созданной ими в Московском царстве), способствовали превращению Валдайского и Новоиерусалимского монастырей во второй половине XVII в. в крупные духовные музыкально-культурные центры, откуда шло распространение репрезентативного партесного стиля певческой практики, новой многоголосной музыкально-исполнительской техники, новой линейной нотации и традиций белорусской литургической певческой практики. Этому способствовало переселение весной 1655 г. на Валдай в Иверский монастырь монахов из белорусского Кутейнского монастыря под Оршей [Пр. А, ком. 105]. Братия привезла с собой типографию и библиотеку, в фонде которой находились рукописные и печатные богослужебные певческие книги, созданные в Кутейнском монастыре, например, «Трефологион или Цветослов: избранные службы со всемогущими на Господские праздники, Богородичные и святых

нарочитых» (издан в Кутеинском монастыре в 1647 г.) [606; 337, с. 54], или «Ирмолой кутеинской» [Там же, с. 691]. Описи книгохранилища Иверского монастыря, которые сообщают о нотированных Ирмолоях, созданных на Валдае кутеинскими старцами, позволяют сделать вывод о культивировании в русском Валдайском монастыре белорусских певческих традиций.

Отметим, что валдайские кутеинские монахи продолжали белорусские просветительские традиции, обучая репрезентативному партесному исполнительскому стилю желающих. Одним из учеников кутеинских монахов в период 1659–1677 гг. являлся беженец из Оршанского повета Д. Рогачевский [532, с. 248].

Репрезентативный партесный стиль литургической певческой практики, а также белорусские традиции монодийного и многоголосного хорового пения распространялись и в других монастырях Московского царства и, в первую очередь, в Ново-Иерусалимском Воскресенском монастыре, куда по распоряжению патриарха Никона из Иверского монастыря был перевезен для совершения богослужений «Ирмолой кутеинской» [337, с. 691]; где в 1664 г. переписывали, а затем разучивали и исполняли девятиголосные «кантыки», осмоголосные псалмы, обедню и трехголосные концерты композитора белоруса «Миневского», о чем сообщают акты Валдайского монастыря [Там же, с. 482].

В московском Савва-Сторожевском монастыре, где в 1673 г. полочанином [Пр. А, ком. 106] иеромонахом Гавриилом Араносовичем был создан певческий сборник «Стихирарник», культивировались древние белорусские богослужебно-певческие традиции. Этот вывод сделан на основании следующих фактов: при составлении сборника о. Гавриил использовал белорусские и украинские Ирмолои, о чем свидетельствует Ю. Ясиновский [700, с. 191]; среди напевов Стихирарника встречаются *белорусский* (на лл. 7, 190) и *кутеинский* (на л. 25 об.). Кроме того, в Стихирарнике находится стихира «Взошел еси во церковь» из архиерейского богослужения Киевский митрополии (эта стихира в церквях Московского патриархата не исполнялась) [120, с. 162].

Анонимные рукописные памятники XVII–XVIII вв., созданные белорусами-эмигрантами в Московском царстве, опреде-

ляются по специфическим фонематическим особенностям вербального текста, где присутствуют «аканье», «яканье» и «цеканье». Так, «ирмолой» стал «ермалоем» или «ярмалоем», «догматические» песнопения – «дагматическими», «свети» превратился в «свати»; наличествовали польские идиомы: «человек» вместо «человек» [730].

Белорусские богослужебно-певческие сборники, в которых зафиксированы этнические певческие традиции, были перенесены в певческие центры Санкт-Петербурга. В Придворной певческой капелле использовались нотолинейные Ирмолой, созданные в православном монастыре в г. Белосток (1687 г.) [120, с. 54–56], в Успенской церкви г. Береза (1720 г.) [529, с. 140–141], церкви м. Бешенковичи (1714 г.) [Там же, с. 45–47], Преображенской церкви г. Витебск (1746 г.) [Там же, с. 29–31], Давыдковской церкви (1769 г.) [Там же, с. 25–27]; а также литургические многоголосные произведения Н. Дилецкого, вошедшие в состав нотных многоголосных Служб Божиих [Там же, с. 85–87, 148–151].

Исполнительские стили и виды белорусской литургической певческой практики православной традиции формировались в период X – начала XIX в. в монашеской среде в процессе аккультурации византийской певческой практики к древнебелорусской интонационной стихии, в соответствии с литургическими византийско-балканскими и киево-печерскими певческими традициями и под влиянием латинско-польской интонационной традиции. Генезис аскетичного исполнительского стиля протекал на основе литургической певческой практики древнеканонического вида. Этот исполнительский стиль, зафиксированный в древнебелорусских нотолинейных Ирмологиях, являлся идеальным воплощением канона православной певческой практики и свидетельствовал о ее герменевтической однородности в условиях разных конфессиональных парадигм.

Музыкально-выразительные средства аскетичного монодийного стиля литургической певческой практики древнеканонического вида и раннетрадиционного народно-песенного творчества имеют как общие (синкретизм, организация музыкального текста, виды исполнения, ситуативно закрепленные типовые интонации), так и особенные (формообразование музы-

кального текста, форма напевов, исполнительская манера, метроритмические условия) свойства.

Генезис репрезентативных исполнительских стилей связан с развитием конфессиональной дихотомии при господстве Римско-католической церкви (XVII–XVIII вв.) и формированием в ВКЛ новых культурных приоритетов, что отразилось на облике строго имманентной литургической певческой практики православной традиции. Становление репрезентативных исполнительских стилей обусловлено расширением функциональной парадигмы литургической певческой практики, что повлекло возникновение ее смешанного вида.

Конфессиональные и социально-культурные особенности развития белорусского общества в XVII–XVIII вв. обусловили симультанное бытование различных исполнительских стилей и видов литургической певческой практики восточно-христианской традиции. В греко-католической литургической певческой практике ее вербальная каноническая составляющая была произвольно отредактирована; при сохранении музыкально-выразительных средств аскетичного стиля; интонационные и артикуляционные особенности звуковой формы слова претерпели изменения. Вследствие введения в обиход греко-католической певческой практики так называемых набожных песен с целью катехизации населения, произошла демократизация и фольклоризация вербального и музыкального языков литургической певческой практики восточно-христианской традиции.

ГЛАВА 4

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ В ЭПОХУ СОЦИАЛЬНЫХ ПЕРЕМЕН: 1839–1989 гг.

4.1. Развитие исполнительских стилей и видов белорусской певческой практики православной традиции в Северо-Западном крае Российской империи (1839–1918 гг.)

В конце XVIII в. произошел раздел Речи Посполитой между Россией, Пруссией и Австрией, в результате чего большинство земель, населенных белорусами, отошло к Российской империи. Упразднение унии (1839 г.) способствовало расширению православной ойкумены за счет канонического реформирования греко-католической литургической певческой практики, переходу большинства униатов в православие, а православных приходов – в состав Русской православной церкви (далее – РПЦ), что стало основанием для выделения нами **II периода** развития белорусской певческой практики православной традиции (1839 – по настоящее время).

Дифференциация II периода в истории белорусской православной певческой практики опирается на: а) пребывание белорусских епархий в качестве субъекта Русской православной церкви до настоящего времени и восприятие подавляющим большинством современных православных белорусов певческой практики РПЦ в качестве образца для подражания, б) стандартизацию белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции с российским ее аналогом, что стало причиной для энергичного развития и обновления этнической православной певческой практики обоих типов.

Радикальные изменения в литургической певческой практике белорусских губерний Российской империи начались одно-

временно с конфессиональной реформой 1839 г. Поэтому именно с этого времени началась *третья стадия* формирования белорусской певческой практики православной традиции, в течение которой произошла *унификация* ее литургической составляющей с традициями российского православного богослужебного пения.

К началу новой стадии развития белорусской певческой практики православной традиции ее литургический компонент, являющийся определяющим по отношению к внебогослужебному компоненту конфессиональной культуры, находился в состоянии энтропии. Ее «внутренние потенциалы», по определению Ю. Лотмана, пребывали в состоянии взаимно тормозящего равновесия, или развивались крайне медленно [368, с. 128]. Реальный исторический процесс, который обусловил социально-политические изменения в обществе начала XIX в. ускорили динамику развития белорусской культуры, частью которой является православная певческая практика.

Несмотря на глубокую религиозность белорусов [590, с. 292, 294], их бытовой уклад, на первый взгляд, тесно связанный с христианским церковным календарем, феноменальная и нумеральная реальности жизни белорусов начала XIX в. не всегда совпадали. Общеизвестно, что бытовая жизнь белорусов была пропитана суевериями, что сказывалось и на их церковной практике. Бесспорно, культивированию суеверий способствовало постепенное ослабление православной культуры (вследствие конфессиональной унии). Древнебелорусскую культуру – язык, государственность, право, письменность – сформировало православное учение. Отход от этой основы закономерно повлек за собой проявление в обществе рецидивов языческого мировоззрения, права, быта, стереотипов поведения. Этот парадокс заметила Л. Левшун, которая подчеркнула, что такое положение вещей было обусловлено тем, что христианство «попало на Русь не «снизу», не из народных глубин, а было введено, <...> поддерживалось и развивалось правящей элитой и поэтому было государственным делом и, как следствие, основным фактором и критерием государственной и этнической идентификации, а также культурогенеза в целом» [333]. Перемена белорусской правящей светской и церковной элитой конфессиональной принадлежности привела к тому, что право-

славная культура стала маргинальным явлением в ВКЛ и Речи Посполитой, а этническим знаком стал ее контаминированный ремейк в среде многочисленного белорусского крестьянства и немногочисленного бедного городского населения.

В начале XIX ст. в униатских приходах, которых было подавляющее большинство в Беларуси, литургическая певческая практика восточно-христианской традиции бытовала в фольклоризированном, обыденном и обобщенном виде. Язык ее вербальных текстов, по словам А. Суши, представлял собой белорусскую версию церковнославянского [586, с. 33]; бытовала традиция исполнения польских религиозных песен (так называемых кантов) перед богослужением, во время богослужения (вместо канонических молитв) и после него. Об этом факте свидетельствуют церковные летописи и другие архивные документы, а также М. Демьянович, Г. Кулжинский, И. Корчинский [782, л. 90; 171, 1902 г., № 15, с. 150; 183]. В греко-католических базилианских монастырях, где культивировалась литургическая практика специализированного смешанного вида с применением аскетичного монодийного и многоголосного, а также репрезентативного многоголосного исполнительских стилей, восточно-христианская православная каноническая традиция постепенно растворялась и заменялась римско-католической. Так, в Жировичском монастыре для музыкального сопровождения богослужения был установлен 80-регистровый орган, самый крупный в Беларуси, в Полоцком монастыре служили мессу на латинском языке [594], а в Супрасльском монастыре – организовали инструментальную капеллу [702, с. 107].

Архивные документы, литургические и нарративные источники, маргинальные записи в литургических книгах, а также исследования церковных историков XIX в. В. Татарова, А. Хойнацкого свидетельствуют, что и после ликвидации унии тысячи православных священников западного края Российской империи служили по богослужебным книгам, изданным в конце XVII – XVIII в. в базилианских монастырских типографиях [590; 652], и поэтому, по наблюдениям Ю. Лабынцева и Л. Щавинской, до конца XIX в. и даже в начале XX в. (в отдаленных селах) литургическое пространство восточно-христианской традиции сохраняло многие униатские знаки и атрибуты [319, с. 136]; кроме того, в литургической практике храмов но-

вой конфессии восточно-христианской традиции использовались певческие традиции и напевы прежней конфессии той же традиции. Этот феномен, по мнению Ю. Лабынцева и Л. Щавинской, объясняется перманентностью восточно-христианской культурной традиции, схожестью коммуникационно-трансляционных функций церковнославянской книжности и письменности [Там же, с. 136]; добавим также обычный консерватизм сельского населения и низкий образовательный уровень сельско-приходского духовенства.

Еще до изменения конфессиональной ситуации в Северо-Западном крае Российской империи, по замечанию А. Суши, со второй половины 1820-х гг. повысились требования к униатскому духовенству по владению церковнославянским языком, а с 1834 г. в униатские приходы начали поступать богослужебные книги московского издания [586, с. 33].

Интенсивный процесс реформирования литургической певческой практики восточно-христианской традиции и униатской приходской жизни для приведения ее в соответствие с великорусской редакцией византийского канона начался после 1839 г., когда собор высшего униатского духовенства [Пр. А, ком. 107] в Полоцке составил акт о воссоединении с православием. Началось восстановление старинных православных храмов и монастырей, которые, по словам архиепископа Могилевского св. Георгия Конисского, были разорены и похожи на сараи, хлевы [118, с. 10]. Греко-католические церкви тоже представляли собой древние, ветхие и убогие строения; став вновь православными, они ремонтировались, переоборудовались, оснащались иконостасами, изготовленными в России (из-за отсутствия местных мастеров) [171, 1902 г., №15, с. 156, 158]. В действующих церквях на богослужениях, как правило, пел один безголосый дьячок, «и то фальшиво» [782, л. 90]. Назначенные в такие храмы новые священники занимались не только переустройством и ремонтом храма, но и организацией приходской жизни. Те из них, кто имел музыкальный слух, богослужебно-певческий опыт и понимал значение хорового исполнения песнопений на богослужении, прилагали огромные усилия, чтобы в этих тяжелых условиях собрать певцов, обучить их и создать хор.

Реформирование униатской литургической певческой практики происходило на основе ее адаптации к литургической

певческой практике канонического православного чина богослужебного обихода Русской православной церкви. В качестве образца была принята модель литургической певческой практики киевских и московских монастырей, а также Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы, являющейся общероссийским цензором литургического репертуара. Этот процесс (стандартизации) был исторически оправдан: белорусская и украинская литургическая певческая практика восточно-христианской традиции стала основой стилевой реформы русского богослужебного пения в середине XVII в. А в XIX в. белорусская православная литургическая певческая практика получила адекватный «ответ».

Белорусско-российское взаимодействие по стандартизации литургической певческой практики протекало по типу культурного диалога, особенности которого отметил Ю. Лотман [368, с. 123], подчеркнувший, что в ходе межкультурного общения внутренние механизмы развития и внешнего «влияния» взаимосвязаны и представляют собой разные проявления *единого динамического процесса*. Ю. Лотман показал, что тексты (в нашем случае – богослужебно-певческие, вербальные и музыкальные) транслирующей культуры переводятся с «чужого» языка (в широком семиотическом значении) на «свой», одновременно разнообразно трансформируясь по законам воспринимающей культуры и в результате выдавая ответный поток текстов, который всегда значительно превосходит мощностью и культурным значением провоцирующее его воздействие [Там же, с. 121]. В середине XVII в. белорусская певческая практика православной традиции играла роль транслирующей для певческой культуры Московского царства, которая усвоила и трансформировала переданный ей репрезентативный партесный стиль, использовавшийся при исполнении кульминационных частей литургического цикла. В свою очередь, в XIX в. белорусская православная певческая практика стала воспринимающей, приняв из российской литургической певческой практики репрезентативный многоголосный и аскетичный многоголосный гармонический стили, которые использовались при исполнении песнопений полных литургических циклов.

В реформированной белорусской православной литургической певческой практике в обязательном порядке использовал-

ся «Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого» в редакциях А. Львова (1848 г.) и Н. Бахметьева (1879 г.), который представлял собой переложение богослужебных напевов знаменного распева в четырехголосной гармонии для смешанного хора для исполнения с использованием аскетичного многоголосного стиля [407, 1881 г., № 2, с. 33]. Введение единообразного для Русской православной церкви «Обихода», в основе которого лежал мелодизм знаменного распева, с одной стороны, способствовало восстановлению репертуарной и интонационной основы православного певческого канона в культуре восточно-христианской традиции. А с другой стороны, укоренение гармонизованных напевов «Обихода» в белорусской православной литургической певческой практике вытеснило местные напевы, что мы не можем оценить как положительное явление, тем более, что И. Гарднер охарактеризовал четырехголосные гласовые напевы придворного обихода как однообразные и бесхарактерные, а обиходную систему осмогласия — как обедневшую из-за практического применения только двух ладов (мажора и гармонического минора) [112, с. 347–350].

В белорусской литургической певческой практике городского приходского вида чрезвычайно популярными были «киреевские» (по фамилии издателя) сборники многоголосного гласового обиходного пения петербургской редакции, изданные в Варшаве [Пр. А, ком. 108]. Заметим, что «киреевские» сборники до настоящего времени используются в литургической певческой практике кафедральных соборов городов Белостока и Варшавы, в Супрасльском Благовещенском монастыре и других православных храмах Белосточчины.

В белорусской литургической певческой практике сельско-приходского и монастырского вида, а также в Левых хорах городских приходов использовались так называемые синодальные богослужебно-певческие сборники обиходных одноголосных песнопений, для исполнения их с использованием аскетичного монодийного стиля древнеканонического вида (1890–1909 гг. издания). Мелодика песнопений в этих сборниках была изложена квадратной нотацией [452].

Самыми популярными на территории Беларуси были киевский распев и петербургские обиходные напевы. В приходском

богослужебном пении культивировались стиль, манера пения, репертуар Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы, которая с XVIII в. являлась законодателем указанных параметров в области церковного пения Русской православной церкви.

В белорусских православных монастырях использовались обиходные напевы московской редакции, имевшие сдержанный характер, лишенные эффектных мелодических и гармонических особенностей. Опрошенные нами респонденты [Пр. А, ком. 110] – субъекты и реципиенты литургической певческой практики первой половины XX в. – свидетельствовали, что известные в России церковные напевы, адаптируясь в белорусской певческой практике монастырского или приходского вида, начинали звучать как богослужебные обиходные напевы белорусских католических костелов.

Стандартизация белорусской литургической певческой практики в соответствии с литургической певческой практикой петербургско-московской редакции способствовала повышению в обществе авторитета русского и церковнославянского языков, что было чрезвычайно актуальным после польского антигосударственного мятежа (середина 1860-х гг.), ставшего причиной русификации Северо-Западного края Российской империи. Средством ускорения этого процесса стало воспитание населения средствами православной певческой практики литургического и внелитургического типов. В первую очередь, обращалось внимание на церковно-певческое образование, которое стало обязательным для всех учебных заведений литовско-белорусских губерний Северо-Западного края, что требовало немалого количества специально подготовленных учителей церковного пения.

Для подготовки специалистов в 1901 г. в Гродненском Борисо-Глебском мужском монастыре были открыты двухлетние церковно-певческие курсы для юношей, имеющих начальное образование. Учащиеся изучали основы литургической певческой практики (содержание всех богослужебных книг, строевание богослужений, гласовые и обиходные напевы), общие церковные и светские дисциплины, обучались игре на скрипке и сдавали выпускные экзамены по всем предметам.

Приближенные к монастырским бытовые условия, интенсивная учебная и богослужебная певческая практика (в вос-

кресные и праздничные дни учащиеся пели в Левом хоре, а в будни – по очереди пели и читали на клиросе) воспитывали людей с ярко выраженными ценностными ориентирами, владеющими профессиональными знаниями и аскетичным и репрезентативным певческими исполнительскими стилями, поведенческой этикой.

Кроме выпускников церковно-певческих курсов, церковное пение в учебных заведениях Беларуси преподавали священнослужители, регенты, студенты духовных семинарий. Например, на гродненских курсах преподавал знаменитый диакон Софийского кафедрального собора и регент архиерейского хора о. Александр Лебедев [171, 1902 г., № 26, с. 272], в Могилевском духовном училище – протоиерей храма Буйничского монастыря И. Пясковский и регенты архиерейского хора А. Космачевский и С. Захаров [682, с. 122], в Минском городском училище в 1892 г. – регент Федорович, в Речице в 1903 г. – регент Ф. Старожуков, в Минском женском училище в 1907 г. – регент И. Левченко (он же руководил хором в кружке «Любителей музыки, пения и драматического искусства»), в Минской гимназии – регент Ф. Костюкевич, в Пегневичском народном училище – священник Пегневичской церкви Р. Погосецкий [207, с. 71–72; 497, с. 99; 407, 1881 г., № 2, с. 31]. Некоторые из преподавателей окончили лучшие российские певческие училища – Синодальное (преподаватели В. Рылеев, Г. Шляпников), Придворной певческой капеллы (преподаватель Могилевского духовного училища С. Захаров) [682, с. 122].

Церковное пение изучалось во всех учебных заведениях Беларуси, наряду с усвоением догматов веры и церковнославянского языка; кроме того, все учащиеся осваивали навыки литургической и внелитургической певческой практики [344, 1871 г., №7, с. 278; 656, с. 166]. В каждом учебном заведении существовал хор, который пел на богослужениях и праздничных концертах. Выпускники любого учебного заведения обладали необходимыми знаниями, навыками и опытом церковного певчего [344, 1876 г., № 8]: знали последовательность православного богослужения, понимали его семантику, исполняли по памяти обиходные напевы основных песнопений.

Массовое изучение церковного пения преследовало следующие цели: 1) воспитание духовно-нравственной личности;

2) восстановление утраченных знаний православного учения, которое изложено в вербальных текстах песнопений; 3) понимание и усвоение православного обряда; 4) воспитание единомыслия у следующих поколений в русле концепции российской национальной идеи «православие – самодержавие – народность», которая внедрялась в общественное сознание во второй половине XIX в. Для достижения этих целей были использованы выразительные средства вокальной музыки, которые являются мощным средством воздействия на психоэмоциональное состояние человека, на что обращали внимание еще античные и средневековые мыслители.

Литургическая певческая практика служила ведущим средством духовного воспитания и образования будущих священнослужителей, чему правительство и Святейший синод уделяли особое внимание, так как духовенству отдавался приоритет в процессе воспитания личности и общества в целом.

Серьезное музыкально-хоровое образование для осуществления литургической певческой практики давали духовные семинарии. Будущие священники и диаконы обязательно пели в церковных хорах с детства, а во время учебы – в семинарских или архиерейских хорах. Например, практика пения в многоголосном архиерейском хоре Литовского митрополита Иосифа Семашко давала студентам духовной семинарии навык хорошего интонационного ансамблевого певческого строя и красивого хорового звучания, виртуозного владения голосом, знания разнообразного репертуара [782, с. 33]. Многоголосные хоры были созданы в Литовской, Минской, Витебской, Могилевской, Варшавской духовных семинариях, Виленском, Жировичском, Кобринском, Гродненском, Минском, Слуцком, Пинском, Паричском, Боженском уездных духовных училищах; Виленском училище для девушек из семей священнослужителей, Несвижской, Молодечненской учительских семинариях и других учебных заведениях [344, 1904 г., №5, 6; Пр. А, ком. 109].

Выпускники семинарий несколько лет служили в приходах в должности «исполняющий обязанности псаломщика» [171, 1902 г., № 38, 42, 377; 653, 1878 г., №16, с. 2–3; Пр. А, ком. 110] и лишь только после этого рукополагались. Осуществляя литургическую певческую практику, обучали музыкальной грамоте и пению прихожан (детей и взрослых), организова-

ли хоры. Некоторые выпускники семинарий становились выдающимися регентами, композиторами и певцами, например, Григорий Рубинский, Осип Кончиловский, Николай Архангельский (Виленский Пречистенский собор, 1876 г.); Владимир Завитневич и Николай Соловьевич (Пинский кафедральный собор, 1881 г.); Исаак Долматский и Семен Подобедов, Антоний Царенков (Минский кафедральный собор, 1880-е гг.) [344, 1876 г., № 7; 1881 г., № 16; 407, 1881 г., № 13].

Духовенство, имеющее многолетние навыки пения в хорах и музыкально-певческое образование, способствовало эстетическому воспитанию населения. Хороший ансамбль звучания голосов священника, диакона и хора не только способствовал молитвенному вдохновению, но и формировал позитивное настроение, доставлял «исключительное удовольствие» для присутствующих за богослужением. Так, в 1910-е гг. большое впечатление на молящихся Петро-Павловской церкви с. Песочное Слуцкого уезда производил богослужебно-певческий ансамбль настоятеля храма Владимира Пастернацкого, диакона Иоанна Духовского и клиросного хора [Пр. А, ком. 111; 303].

Особое внимание уделялось обучению будущих церковных музыкантов. Для талантливых мальчиков существовало училище для малолетних певчих при Минском архиерейском доме [407, 1881 г., № 3, с. 49], где в свое время получили начальное музыкальное образование первый исследователь-белорус в области церковного пения архимандрит Мартирий (Горбачевич) (учился в 1809–1812 гг.) [499], белорусский композитор, профессор Белорусской консерватории Н. Ровенский (1895–1903) и др. [376, с. 177].

Литургическая певческая практика в Северо-Западном крае Российской империи развивалась благодаря активной творческой деятельности образованных псаломщиков, которые служили в каждом православном храме [171, 1902 г., № 22, с. 207]. Основы литургической певческой практики белорусы изучали в духовных училищах, в училищах при архиерейских хорах, двухгодичном духовном училище Яблочинского монастыря [210, с. 40, 50], в духовных семинариях, а также в Санкт-Петербургской императорской Придворной певческой капелле, в московских Синодальном и регентском училищах. Некоторые выпускники ведущих российских учебных духовных заве-

дений преподавали в Виленской, Минской, Могилевской, Варшавской духовных семинариях, руководили семинарскими хорами [Пр. А, ком. 112].

Регентов готовили на краткосрочных регентских и церковно-певческих курсах, которые функционировали в начале XX в. в Гродно, Могилеве, Пинске, Полоцке и были очень популярны. Например, в хоре Гродненских летних шестинедельных регентских курсов для учителей сельских и городских школ пели 250 человек под руководством регента 1-го разряда Н. Буйлова. Учащиеся изучали элементарную теорию музыки, основы гармонии, сольфеджио, хоровое церковное пение, хоровое светское пение и искусство управления хором; учились основам игры на скрипке, фортепиано, фисгармонии [111, с. 512–513]. Во всех белорусских духовных учебных заведениях гласовые и обиходные напевы изучались в петербургской редакции, поэтому белорусские псаломщики и регенты становились, по словам Г. Пикардо, «проводниками» петербургского (так называемого придворного) стиля богослужебного пения в белорусской православной певческой практике [474, с. 32].

Качество литургической певческой практики приходского вида зависело от качества образования, полученного регентом или псаломщиком, которые назначались на приходы строго дифференцированно. Выпускники московского Синодального училища и Санкт-Петербургской Императорской певческой капеллы руководили архиерейскими и Правыми хорами в кафедральных соборах и крупных городских приходах [682, с. 122]. В сельские приходы назначались выпускники семинарий, духовных училищ, церковно-певческих курсов, послушники монастырей, пониженные в должности священнослужители, учителя церковного пения [171, 1901 г., № 52, 1900 г., 1902 г., № 25, с. 270; Там же, № 371; 210, с. 40; 171, № 372, № 2, с. 2], а также лица без духовного образования, имеющие большой опыт пения в церковных хорах и сдавшие экзамен по литургике и церковному Уставу в Консистории и уважаемые в обществе (сыновья священников и псаломщиков, военные церковники, мелкие чиновники) [Пр. А, ком. 113; 344, 1876 г., № 8; 171, 1902 г., № 3, с. 18; № 4, с. 29, 1901 г., № 38, № 2, с. 2, № 21, с. 201]. Такие специалисты значительно материально поощрялись при условии получения ими духовного образо-

вания [171, 1902 г., № 5, с. 41]. Выпускники духовных учебных заведений были, в первую очередь, ориентированы на развитие литургической певческой практики *сельско-приходского вида*, которая осуществлялась псаломщиками (дьячками), распевавшими уставные песнопения с использованием аскетичного монодийного стиля, преимущественно «на глас» и обиходными напевами местной редакции.

Во второй половине XIX в. правящим Синодом была поставлена задача создания в каждом приходе многоголосного богослужебного хора. Новое требование свидетельствовало о высоком уровне вокально-хорового образования в белорусских духовных учебных заведениях и о достаточном количестве специалистов, чтобы обеспечить такое требование.

Для создания сельского любительского приходского многоголосного хора необходимо было обучить певцов основам вокального исполнительства, нотной грамоте и основам репрезентативного многоголосного стиля. Наиболее результативным, несомненно, было обучение молодежи в начальных учебных заведениях – церковно-приходских «народных школах». Преподаватели (священно- и церковнослужители) занимались с учениками церковным пением в классе, а также создавали из крестьянских детей хоры, поющие на воскресных богослужениях [Пр. А, ком. 114; 171, 1902 г., № 15, с. 149; 782, л. 90; 344, 1876 г., № 22, с. 1061]. Эталоном творчества сельских псаломщиков (в отношении репертуара и характера звучания) были семинарские хоры и хоры духовных училищ.

Интенсивное развитие сельско-приходской литургической певческой практики посредством церковно-певческого образования детей получило поддержку среди населения, потому что благотворно сказалось на психологическом климате в крестьянских семьях [171, 1903 г., № 26, с. 283]. Большое значение в становлении приходского хорового образования имела личность учителя, его нравственные качества и педагогические способности. Среди сельских учителей были выдающиеся личности. Например, выпускник Подольской семинарии будущий священномученик о. Владимир Хираско (1874–1933 гг.) в церковно-приходских школах д. Киевец Минского уезда, г. Турова, д. Омельно Игуменского уезда и д. Синча обучал учеников основам литургической певческой практики (разучивал

песнопения, учил правильному интонированию – «попадать в тон», добивался стройного ансамблевого звучания), создал детский хор с. Юревичи Игуменского уезда (1906–1911 гг.), который стал субъектом певческой практики обоих типов [302; Пр. А, ком. 115].

Процесс становления литургической певческой практики фиксировался в приходских документах. Например, в церковно-приходской летописи Юровлянской Георгиевской церкви (1880–1948 гг.), хранящейся в архиве Белостоцко-Гданьской епархии, отмечены характерные для западнобелорусских сельских приходов особенности формирования и функционирования крестьянского церковного хора [782]. Расцвет церковно-приходского и хорового искусства связан с деятельностью (с 1856 г.) настоятеля Георгиевской церкви священника Александра Тарановича, имевшего большой вокально-хоровой опыт: во время обучения в Литовской семинарии он пел и исполнял обязанности помощника руководителя в знаменитом архиерейском хоре митрополита Иосифа Семашко [Пр. А, ком. 116; 782, л. 33].

Обучение будущих певчих приходского хора с. Юровляны происходило на базе церковно-приходской школы. На первом этапе о. Александр обучал петь всех желающих; в качестве методики обучения использовалась устная традиция пения «по напевке». Будущие певчие готовились к овладению репрезентативным многоголосным исполнительским стилем и учились петь на 2 голоса. Однако ученики, «привычные к унисонному звучанию крестьянских и церковных песен», с трудом усваивали разделение мелодии на две партии [782, лл. 90–90 об.]. На следующем этапе вокально-хоровому искусству хористы (только те, которые обладали яркими музыкальными данными и красивым голосом) обучались пению на четыре голоса по методике А. Рожнова, основанной на интонировании гаммообразных упражнений. Несомненно, выбор методики о. Александром оказался удачным. После того, как хор на богослужении исполнил песнопение на четыре голоса («церковную пьесу»), прихожане дали такую оценку звучанию: «поют не крестьянские дети, а ангелы» [782, лл. 91–91 об.].

Участие малолетних певчих в богослужении порождало напряженную психологическую обстановку в приходе, чему при-

чиной были: 1) ревность к молодым певцам со стороны пожилых певчих, 2) исключение из богослужебного репертуара молодежного хора польских кантов, любимых стариками, которые говорили в быту по-польски. (Отметим, что в современной белорусской литургической певческой практике наблюдаются те же тенденции.) Однако ситуация изменилась и нарекания прекратились после польского мятежа 1863–1864 гг., когда все прихожане стали говорить по-русски [Пр. А, ком. 117], чтобы не быть обвиненными в «польщизне». Литургическую певческую практику в Юровлянской церкви стали осуществлять два хора: старые певцы пели с псаломщиком на Левом клиросе, а обученные дети – на Правом. Священник Александр отметил в летописи, что стройное звучание Юровлянского хора удовлетворяло его строгому вкусу и вызывало благоговейное настроение у молящихся слушателей [Там же, л. 90 об.].

В репертуар литургической певческой практики Юровлянского прихода входили обиходные напевы «придворной» редакции (эти напевы были изложены в «Обиходе нотного пения» 1848 г., которым о. Александр пользовался в свою бытность студентом Литовской семинарии и певцом Литовского архиерейского хора) [106]; а также богослужебные песнопения репрезентативного многоголосного исполнительского стиля. Певцы четко и синхронно произносили текст, пользовались разнообразной динамикой, что вызывало восхищение прихожан. Хор привлекал в Юровлянскую церковь верующих из других приходов, а также выезжал по приглашению для участия в праздничных богослужениях и церковных треб в другие приходы, например, в 1866 г. – в Соколку, в Самогрудек, в Малую и Великую Берестовицы, Олекшицы, Остров (Успенская церковь) [Там же, лл. 90 об, 91 об.].

Во время богослужения вдохновленные прихожане подпевали хору, что поразило архиепископа Литовского Иосифа (пела «вся церковь»), который совершал богослужение в Юровлянской церкви в 1892 г. [Там же, л. 33 об.].

Из этих сведений можно сделать вывод, что в конце XIX в. пение прихожан (вместе с хором) в сельском храме за богослужением было исключительным явлением, что объясняется плохим знанием прихожанами канонических текстов. Однако уже в начале XX в. крестьяне на литургии самостоятельно пели

«Верую», «Отче наш» и другие песнопения, о чем свидетельствовала церковная пресса [344, 1876 г., № 22, с. 1061; 171, 1901 г., № 1, с. 8–10].

Несомненно, на качестве звучания молодежного хорового коллектива сказывалось мобильность его состава [Пр. А, ком. 118]. Поэтому в 1890-е гг. в Юровлянской церковной школе обучались пению 30 мальчиков и девочек (для возможности адекватного пополнения хора). В 1896 г. исполнительское мастерство юровлянского крестьянского хора получило высокую оценку профессионалов-псаломщиков из других приходов, которые говорили, что «никогда не слышали такого чувствительного пения», о чем свидетельствует запись в церковно-приходской летописи [782, л. 92].

Качество литургической певческой практики, ее стиль, оттенки звучания хора формирует руководитель хора (псаломщик, регент), успешность творческой деятельности которого обуславливается уровнем его личной культуры, иерархическим мышлением, синтезирующим накопленный опыт и создающим новое качество звучания хора. Межличностные отношения в хоре псаломщик выстраивает в соответствии со своими ценностными ориентирами, ожидая от певцов смирения и терпения, но не всегда встречая адекватный ответ на свой посыл. Например, назначение в 1895 г. в Юровлянскую церковь нового псаломщика Сергея Жигинца, обладающего красивым голосом, музыкально грамотного талантливого регента, способствовало приобретению приходским хором новой тембральной окраски. А деятельность псаломщика Ивана Устилко (с 1903 г.), его отношения со священником и певчими хора (грубость, неуважительность, ошибки в подборе репертуара) привели к распаду хорового коллектива. Напротив, личностные качества нового псаломщика Петра Жука (с 1905 г.) и его здравый подход к выбору репертуара, вокально-хоровому воспитанию певчих привели к восстановлению деятельности коллектива и увеличению его состава и даже разделению на два хора по территориальному признаку: Правый приходской хор образовали певчие из с. Юровляны, Левый – из с. Пирожки [Там же, л. 91 об.].

Творчество псаломщиков находилось под постоянным контролем священников, под чью оценку подпадали: точность вокального исполнения уставных напевов (в соответствии с нот-

ным «Обиходом»), качество исполнения напевов, их эмоциональная окраска (осмысленно, умирительно), соблюдение динамических (негромко), ритмических (не протяжно, но с расстановкой), темповых (не скоро) и дикционных (выразительно) требований к чтению (псалмодированию) уставных текстов [344, 1870 г., № 6; № 22, № 14]. За успехи в церковно-певческом служении и школьном преподавании псаломщики поощрялись [171, 1902 г., № 15, с. 149].

Организация церковно-певческого образования в церковно-приходских «народных школах» и создание многоголосных хоров из учащихся и выпускников привело к расцвету литургической певческой практики сельско-приходского обыденного вида и широкому распространению репрезентативного многоголосного стиля. По всей территории Беларуси наблюдался рост исполнительского уровня церковных хоров, хоровое пение стало необыкновенно популярным в обществе. В начале 1880-х гг. в Минской епархии на службе состоял 551 псаломщик (регент) [407, 1881 г.]; в Минском, Борисовском, Игуменском (ныне Червенском), Новогрудском, Слуцком, Бобруйском, Мозырьском, Речицком, Пинском уездах действовало 540 церквей; в каждой из них пели богослужебные хоры (различной численности и различных составов), которые представляли литургическую певческую практику сельско-приходского обыденного вида, аскетичный или репрезентативный многоголосный исполнительский стиль.

Литургическая певческая практика *городского приходского вида* осуществлялась преимущественно двумя хорами (Правым и Левым). Правые хоры представляли *специализированный* вид литургической певческой практики и состояли из певцов, имеющих специальное образование – музыкальное или духовно-музыкальное. Левые хоры представляли *обыденный* вид литургической певческой практики; они состояли из музыкально необразованных любителей, обладающих красивыми голосами, преимущественно пожилых людей. В особенно торжественных богослужениях участвовали оба хора – изменяемые песнопения исполнял Левый хор в аскетичном многоголосном стиле, а неизменяемые песнопения – Правый хор в репрезентативном многоголосном стиле, с соответствующим репертуаром; напевы часто менялись [171, 1901 г., № 1, с.8–10].

Репертуар белорусской литургической певческой практики городского вида преимущественно состоял из композиций петербургских авторов, таких как Г. Ломакин, П. Воротников, Д. Бортнянский, П. Турчанинов, П. Григорьев, А. Ведель [171, 1902 г., №14, с. 144], Г. Львовский, А. Архангельский, М. Анцев [346, с. 31] и других, сочинения которых получили одобрение цензурного комитета Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы. По мнению Т. Лихач, часть репертуара небольших городских (местечковых) храмов составляли композиции современных местных композиторов, например, священника Александра Рождественского (из с. Касута под Вилейкой) [351; 346; Пр. А, ком. 119].

Эстетическим эталоном литургической певческой практики оставалось звучание архиерейского хора Кафедрального собора епархии. Например, в хоре Софийского кафедрального собора г. Гродно (регент – диакон Александр Лебедев) культивировался специализированный вид православной литургической певческой практики, о чем свидетельствовал его репертуар (композиции Г. Ломакина «Благослови душе моя Господа» и «Достойно есть», П. Воротникова «Разбойника благоразумного», Д. Бортнянского хоровой концерт «Воспойте, людие», П. Турчанинова «Тебе одеющегося» и «Воскресни, Боже», Г. Львовского «Херувимская», А. Веделя «Покаяния отвержи ми» в переложении П. Григорьева и псалом «На реках Вавилонских» [171, 1902 г., № 14, с. 144] и другие песнопения репрезентативного многоголосного стиля. В задачу нашего исследования не входит анализ названных партитур, хотя отметим наличие в каждой принципа вокально-хоровой концертности, который проявляется, по словам Г. Цмыг, в противопоставлении структур хорового изложения (исполнительских составов, исполнительских средств, фактурное разнообразие), определенной вокально-хоровой виртуозностью и концертной вокализацией вербального текста [665, с. 3, 4, 13], а также воплощением определенного художественного образа, что является признаком репрезентативного стиля.

Принимая во внимание, что исполнительский стиль архиерейского хора являлся образцом для подражания городским хорам всей епархии, можно назвать репрезентативный многоголосный стиль начала XX в. нормативным. Подобное подра-

жание (повторяющее репертуар, исполнительские средства, такие как темп, тембральная окраска, приемы вокализации) в условиях разной вокальной и общемузыкальной подготовки певцов городских церковных хоров и разном уровне общей культуры реципиентов носило характер *стилизации*, которая в церковном искусстве рассматривается в качестве особого способа создания своеобразной эстетической иллюзии с целью художественного воспроизведения вербального и музыкального текстов сообразно эстетическому чувству и вкусу субъектов и реципиентов литургической певческой практики (священнослужителей, регента, молящихся прихожан). Однако случалось, что *стилизируемая* форма, выраженная соответствующими средствами музыкального языка, оказывалась чуждой психологии, культуре исполнителей, в таком случае вместо эстетической иллюзии создавалось впечатление «неуместности». Например, так восприняли слушатели концертное исполнение сводным смешанным хором Гродненского кафедрального собора концерта Д. Бортнянского «Воспойте, людие» (31.03.1902 г.). Технический уровень певцов сводного хора не соответствовал высокому профессиональному уровню, который требовался для исполнения этой сложной композиции, о чем свидетельствовала критика, высказанная в Гродненских епархиальных ведомостях [171, 1902 г., № 14, с. 144].

Литургическая певческая практика православной традиции в начале XX в. не осознавалась ее субъектами и реципиентами как явление сугубо сакральное, архетипом которого выступает концепт «ангельское пение»; современники воспринимали хоровое исполнение богослужебно-певческих циклов как явление концертного класса (Г. Цмыг), украшающее богослужение, а каждое песнопение – как концертную хоровую композицию.

Даже репертуар литургической певческой практики обыденного вида местечковых, городских левых и сельских 4-голосных хоров состоял из многоголосных обработок обиходных напевов, а также популярных анонимных вариантов напевов неизменяемых песнопений литургии (ектении, «Трисвятое», «Херувимская песнь», «Милость мира», «Достойно есть», «Отче наш»). Многие из этих напевов функционировали под условными наименованиями, например, «Отче наш» – «птичка», сугубая ектения – «веревочка». Наиболее популярными в нача-

ле XX в. в репертуаре литургической певческой практики городского и сельско-приходского видов были представляющие репрезентативный многоголосный исполнительский стиль «Херувимская песнь» простого дьячковского напева и так называемая старо-симоновская, «Милость мира» обычного напева и «ипатьевская» – простые и мелодичные, передающие глубину религиозного чувства, что отметила Т. Лихач [346, с. 36; Пр. А, ком. 120; Пр. В, рис. 13]. Такого рода песнопения стали обиходными почти во всех белорусских в сельских церковных хорах и сохраняют популярность уже в течение более столетия.

Во всех видах православной литургической певческой практики при «общенародном» исполнении некоторых песнопений применялся коллективный вид исполнительского стиля. Понятие «общенародное пение» обозначает совместное вокальное исполнение всеми присутствующими отдельных песнопений или всего литургического певческого цикла. Общенародному пению придавалось большое значение в процессе реформы православной литургической певческой практики. В периодической печати отмечалось, что молящиеся лучше понимают смысл богослужения, когда принимают в нем непосредственное участие [171, 1901 г., № 1, с. 8–10]; что введение общенародного пения, особенно в сельских приходах укрепляет православие на белорусских землях [346, с. 115]. Почти во всех сельских церквях прихожане в унисон исполняли обиходными напевами неизменяемые песнопения – «Символ веры», «Молитву Господню» (или «Отче наш»), «Достойно есть», а иногда – всю литургию [344, 1876 г., № 22, с. 1061; 171, 1901 г., № 1, с. 8–10], применяя в певческой практике коллективный вид исполнительского стиля.

В начале XX в. в белорусской литургической певческой практике монастырского и частично сельско-приходского видов актуализировался аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида: распространилась практика использования древних крюковых (знаменных) музыкальных текстов и введения в обиход рукописей, созданных в старообрядческой среде, что заметила Т. Лихач [346]. Получила распространение работа Д. Разумовского «Круг знаменного пения», изданная в Москве в 1884–1885 гг., а также созданный по ее графическим образцам и изданный в Витебске трактат

Ф. Борнукова «Азбука и уроки крюкового пения» (1906 г. по предположению В. Протопопова) [179, с. 214]; в 1884 г. в Могилевских епархиальных ведомостях был презентован трактат Ю. Арнольда «Теория древле-русского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа» (издан в Москве, 1880 г.) с примерами 4-голосной гармонизации древних гласовых напевов [413, с. 57]. Эти теоретические руководства стали примерами для гармонизации национальных богослужебных напевов: в начале XX в. появились анонимные четырехголосные аранжировки древних яблочинских, жировичских, минских, виленских напевов. Гармонизации напевов несут отпечаток сентиментализма: задушевность и искренность их интонационного строя, простота и доступность музыкального языка, очерчиваемая куплетная форма приближают эти композиции к жанрово-бытовому типу песенности. Факты фрагментарного восстановления аскетичного монодийного исполнительского стиля древнеканонического вида в литургической певческой практике можно трактовать как тенденцию возрождения древних этнических православных певческих традиций.

В первое десятилетие XX в. белорусская литургическая певческая практика православной традиции обогатилась *новой гимнографией*. Витебскими священниками Димитрием Александровым и Федором Борнуковым были составлены новые вербальные тексты особой службы на перенесение святых мощей преп. Евфросинии из Киева в Полоцк, исполненная в апреле–мае 1910 г. [486, с. 149]. Этот праздник общегосударственного значения имел соответствующее музыкальное оформление, которое продемонстрировало уровень белорусской литургической певческой практики. По всему пути следования (из Киева по Днепру на пароходе до Витебска, затем – пешим крестным ходом до Полоцка) на корабле и на берегу звучали торжественные пасхальные песнопения и колокольный («красный») звон [Там же, с. 220]. На остановках (Речица, Жлобин, Рогачев, Быхов, Могилев, Орша, Витебск) население (любого вероисповедания) встречало святые мощи крестным ходом, исполняя молебные песнопения, акафисты, величания, литургические певческие циклы [486, с. 215, 220–221]. Мощный унисон множества голосов (организованные церковные при-

ходские, монастырские и архиерейские хоры, хоры духовных училищ и семинарий, а также спонтанно образованные хоры присутствующих священнослужителей) звучал под открытым небом. Кульминацией своеобразной «звуковой симфонии» стал крестный ход по улицам Полоцка со звучанием хоровой, оркестровой и колокольной музыки (исполняли тропарь преп. Евфросинии, гимн «Коль славен наш Господь в Сионе» Д. Бортнянского на ст. М. Хераскова), а также всенощное бдение во всех храмах и монастырях города с соборным пением священнослужителей [Там же, с. 212, 266, 267]. Эти факты свидетельствуют о высоком уровне развития белорусской литургической певческой практики.

Результаты реформы белорусской литургической певческой практики, творческой деятельности приходских хоров освещались в прессе. Например, в №№ 34 и 47 за 1891 г., № 22 за 1895 г. Литовских епархиальных ведомостей и в Гродненских губернских ведомостях отмечалось великолепное звучание церковного хора в Юровлянской Георгиевской сельской церкви Сокольского благочиния Гродненской епархии [782, лл. 33, 34]; высокое качество антифонного звучания на литургии хоров Деречинковского народного училища Гродненского уезда и учителей Понижанской церковно-приходской школы, которыми руководил псаломщик с 50-летним стажем из Деречинковской церкви Антоний Иванович Баранский [171, 1903 г., № 24, с. 267]; ошеломляющее впечатление от звучания на сугубой ектении литургии хоровых ансамблей, состоящих из монастырской братии (более 800 человек) [171, 1902 г., № 5, с. 43–45; Пр. А, ком. 121].

В церковной периодической печати печатались рекомендации для псаломщиков, которые способствовали повышению их квалификации (рекомендации оптимального темпа исполнения музыкальных /пение/ и вербальных /чтение нараспев/ текстов, правильной дикции во время исполнения), а также помогали ему выстроить иерархически правильные взаимоотношения на службе. Выполнение этих рекомендаций предполагало усиление аксиологической и дидактической функций литургической певческой практики [171, 1902 г., № 28, с. 258–259; Пр. А, ком. 122].

В церковных газетах публиковался перечень вакантных мест для псаломщиков. Изучая эти данные, можно сделать выводы о

размере прихода, интенсивности богослужений, количестве треб и, в целом, об уровне литургической певческой практики в регионе. Например, объявление о вакантном месте третьего псаломщика в церкви г. Волковыска в Гродненских епархиальных ведомостях [171, 1903 г., с. 2], свидетельствует о том, что в этом крупном приходе часто совершались богослужения и моленное пение (молебны, панихиды), а также о высоком исполнительском уровне литургической певческой практики в приходе.

Несомненно, белорусская православная литургическая певческая практика в период середины XIX – начала XX в. активно развивалась благодаря включению белорусских земель в состав Российской империи и упразднению униатского образа богослужения, что первый заметил Г. Пикардо [474, с. 32]. Однако развитие литургической певческой практики было приостановлено в 1812 г., во время нашествия Наполеона, что отметил С. Вилейко [90]. Уже к середине 1910-х гг. белорусская литургическая певческая практика вновь достигла высокого уровня, а репрезентативный многоголосный исполнительский стиль традиционно воспринимался всеми субъектами и реципиентами в качестве канонического.

В период Первой мировой войны, боевые действия которой проходили на землях Беларуси, особенное развитие певческого исполнительского искусства получили могилевские церковные хоры, что связано с расположением в период 1915–1917 гг. в Могилеве Ставки Верховного главнокомандующего императора Николая II, который отличался религиозностью и любовью к церковному богослужению. Очевидно, что аудиальные впечатления Николая II на богослужении не должны были нарушать его религиозный настрой. Государь бывал на богослужениях в различных могилевских храмах, в том числе в Никольской церкви Могилевского женского монастыря, воспоминания о чем хранятся в преданиях этого монастыря до настоящего времени.

Царская семья посещала богослужения в штабной Спасской церкви (Свято-Троицкой, бывшей семинарской), имевшей бесподобную акустику [Пр. А, ком. 123], украшением которой были, по словам Г. Шавельского, «чудный» диакон Н. Сперанский и «несравненный» мужской хор Ставки, состоявший из 16

человек [676]. Его исполнительское искусство служило образцом для всех могилевских богослужебных хоров. В хоре Ставки, которым руководили регенты Придворной певческой капеллы Носков и Осипов, пели лучшие певцы Придворной капеллы, петербургских Свято-Троицкого (Алекسانдро-Невская лавра) и Казанского соборов; среди певцов были будущие видные белорусские композиторы и деятели белорусской советской культуры композитор А. Туренков, дирижер А. Егоров и певец С. Казаков (бас).

Хор Ставки звучал мощно и вместе с тем задушевно, поражая слушателей (молящихся) музыкальностью, захватывая их особой проникновенностью и продуманностью интерпретации песнопений. Звучание богослужебного хора прекрасно дополняло звучание голоса ставочного протодиакона Николая Сперанского, очень музыкального, обладавшего красивым баритонным огромного диапазона, производившим глубокое впечатление необыкновенной теплотой тембра голоса. Когда протодиакон произносил на панихиде: «Во блаженном успении вечный покой» – все присутствующие в церкви буквально замирали. «Херувимская песнь на разорение Могилева» Николая Сперанского исполнялась 2.03.1917 г. в день отречения императора от престола в его присутствии в могилевском Спасском соборе [Пр. А, ком. 124; 676].

В литургическом репертуаре ставочного хора, за подбор которого отвечал священник Георгий Шавельский, преобладали простые обиходные напевы (для изменяемых песнопений) и композиции Д. Бортнянского, П. Турчанинова, А. Львова (для неизменяемых песнопений) исключительно в репрезентативном многоголосном стиле. Сочинения современных композиторов, например, московской школы, не исполнялись, что объясняется консерватизмом музыкального вкуса царя. Однако новые композиции Носкова, одного из регентов хора, были императором узнаваемы и неизменно получали положительную оценку [676]. В присутствии императора богослужебно-певческие циклы исполнялись в темпе *Allegretto*, во избежание растягивания богослужебного времени. Будничные богослужебно-певческие циклы в церкви Ставки в отсутствие императора исполняли ансамбли хора, по четыре человека. Однако каждый четверг на литургии хор Ставки пел в полном составе.

Регенты включали в репертуар исключительно современные авторские композиции, преимущественно А. Кастальского, А. Гречанинова, Е. Азеева и других, а также сочинения регентов Носкова, Осипова и певцов хора А. Туренкова, А. Егорова. На каждое такое богослужение собирались представители могилевской интеллигенции, которые стремились получить эстетические впечатления, и церковь Ставки, по словам Г. Шавельского, неизменно была переполнена [Там же].

Литургическая певческая практика в условиях военного времени играла особую роль в поддержании морального духа сражающихся воинов. В штат каждого воинского соединения входили православный священник и псаломщик, которые совершали богослужения, молебны и панихиды, которые предполагали обязательное пение молитвословий, а также исповедовали и причащали раненных, отпевали и хоронили погибших, извещали их родственников.

Экстремальные условия функционирования литургической певческой практики сформировали приоритеты в использовании ее стилевых исполнительских типов. В. Глушков пишет, что богослужебно-певческие циклы исполнялись сольно, дуэтом (священник и псаломщик), или всеми присутствующими обиходными напевами в унисон с применением аскетичного стиля [134]. В эпистолярных документах времен Первой мировой войны отмечаются широкие знания народом обиходных православных церковных напевов [581]. Исполнение перед началом каждого боя некоторых богослужебно-певческих циклов усиливало аксиологическую мотивацию воинов, служило средством для укрепления их боевого духа, неизменно оказывало на присутствующих сильное психоэмоциональное воздействие, результатом которого было необыкновенное воодушевление солдат. Хотя звучание спонтанного солдатского хора редко удовлетворяло требованиям ансамбля, голоса были неровные, интонация поющих не отвечала тональному стандарту. Однако по замечанию М. Сребрянского, вдохновение, которое испытывали солдаты, улучшало и стройность ансамбля [Там же].

Богослужебно-певческие циклы исполнялись в любом подходящем помещении на открытом воздухе – в палатках, шатрах, где устанавливался иконостас, и которые украшались (по возможности) зелеными ветками деревьев и цветами [Пр. Б,

рис. 9]. К. Пахалюк вспоминает, что во время богослужения вблизи такого храма шел бой [467].

Епископ Феодосий (Ганицкий) вспоминает, что на поле боя часто слышалось заунывное панихидное пение «Трисвятого», которое иногда заглушалось страшной канонадой [627].

В некоторых воинских частях кем-либо из офицеров создавались солдатские богослужебные хоры, которые в литургической певческой практике применяли репрезентативный многоголосный исполнительский стиль. Репертуар такого хора состоял из обиходных напевов и авторских композиций на православные канонические тексты московских и петербургских авторов. К. Пахалюк пишет, что к праздничным службам регенты-любители выписывали ноты из столичных издательств, репетировали, разучивая подходящие случаю так называемые духовные хоровые концерты и другие авторские композиции [467]. Богослужения с участием солдатского хора становились событием в жизни воинской части, а литургическая певческая практика выполняла прагматическую (служебную), эстетическую и компенсаторную функции, оказывая огромное позитивное влияние на измученных боевыми действиями людей.

Исполнение литургических песнопений практиковалось в лагерях для военнопленных. В чрезвычайных условиях литургическая певческая практика выполняла коммуникативную функцию, связывая пленных с Родиной и привычным мирным образом жизни; эсхатологическую функцию, даря надежду на будущее спасение, что подтверждает офицер Казимир Румша в своих воспоминаниях: «...единственным утешением в плену было богослужение, которое совершали наши пленные священники» [Там же]. На таких богослужениях использовался аскетичный монодийный стиль литургической певческой практики; песнопения обиходными напевами исполняли молящиеся пленные, среди которых многие знали наизусть певческий цикл литургии и выборочно песнопения других литургических певческих циклов.

В единстве с литургической певческой практикой в XIX – начале XX в. функционировала белорусская православная певческая практика *внелитургического типа*, актуализация видов и форм которой связана с мощным развитием системы образования в Российской империи в 1860–1870-е гг., что, по словам

Н. Гуркиной, привело к изменению социального и духовного облика широких слоев населения, росту их культурных потребностей [177]. Традиционный вид внелитургической певческой практики – учебная религиозно-певческая практика, которая развивалась соответственно целям и задачам, поставленным на общегосударственном уровне в ходе экономических и социально-политических реформ правительства Александра II.

Новым видом белорусской внелитургической певческой практики православной традиции стала религиозная *репрезентативно-концертная* певческая практика, связанная с внебогослужебной деятельностью церковных, учебных и любительских хоров, участвующих в *концертах* «церковной музыки» (или «духовной музыки»), в том числе благотворительных, которые, по словам В. Прокопцовой, организовывали различные учебные комитеты и многочисленные литературно-музыкальные кружки и товарищества [497, с. 131]. Репертуар подобных концертов строго регламентировался: в 1880-х гг. разрешалось только пение псалмов, песнопений из певческого цикла всенощное бдение, молебнов и прочих треб; из певческого цикла литургии – только «Отче наш» [407, 1881 г., № 3, с. 69]. Например, могилевский архиерейский хор, участвуя в так называемых литургийных епархиальных чтениях в 1884 г., исполнял тропарь «Днесь благодать Святаго Духа нас собра», догматик 8-го гласа «Царь Небесный» и воскресные гласовые антифоны утрени [413, 1884 г., с. 11–12, 72], тематически подходящие обсуждаемым евангельским событиям стихир.

В начале XX в. духовно-концертный репертуар расширился за счет хоровых концертов (на паралитургические тексты) и канонических песнопений литургии и всенощного бдения в изложении известных композиторов. Например, в концерте, который состоялся в Гродно 31 марта 1902 г. в «Народном доме», при участии сводного хора под управлением регента архиерейского хора и преподавателя церковно-певческих курсов диакона Александра Лебедева, исполнялись композиции российских авторов – Г. Ломакина («Благослови душе моя Господа» и «Достойно есть»), П. Воротникова («Разбойника благоразумного»), Д. Бортнянского (хоровой концерт «Воспойте, людие»), П. Турчанинова («Тебе одеющагося» и «Воскресни, Боже»), Г. Львовского («Херувимская песнь»), А. Веделя («Покаяния

отверзи ми» и псалом «На реках Вавилонских») [171, 1902 г., № 14, с. 144; Пр. А, ком. 125]. Все эти композиции входили в репертуар архиерейского хора Гродненского кафедрального собора и исполнялись на богослужении в соответствии с церковным Уставом. Этот пример подтверждает мысль о том, что литургическая певческая практика начала XX в. воспринималась ее субъектами как сугубо эстетическое явление, а внелитургическая певческая практика как возможность «блеснуть» знанием модного репертуара, угодить вкусам публики, проявить артистизм и так далее.

Концерты «духовной музыки» охотно посещала местная аристократия и городская интеллигенция. В годы Первой мировой войны в разных белорусских городах увеличилось количество благотворительных концертов в пользу раненых. Например, в Могилеве давал благотворительные концерты с неизменным аншлагом хор Ставки [676]. Концертный репертуар состоял из песнопений, конструктивные и жанрово-стилевые особенности которых опирались на принцип концертности. Этот факт свидетельствует о необыкновенной популярности среди городского населения репрезентативного многоголосного стиля православной певческой практики.

Новой формой белорусской православной внелитургической певческой практики стали различные просветительские мероприятия: «литературно-вокальные вечера» [171, 1903 г., № 822], «духовно-нравственные чтения», «литургийные чтения» [413, 1884 г., № 1, с. 4], которые организовывались в различных учебных заведениях Беларуси, включая городские и духовные училища, гимназии, церковно-приходские школы и так далее. В таких собраниях принимали участие местные хоры — архиерейский, соборный, школьные, гимназические, сводные коллективы различных учебных заведений (например, мужской и женской гимназий). На таких мероприятиях обязательно исполнялись задравная песня «Многая лета» в интерпретации различных авторов, «Боже, царя храни» А. Львова [Пр. А, ком. 126], тематические церковные многоголосные песнопения (например, аранжировки тропарей святым Кириллу и Мефодию, Владимиру, различных стихир, гласовых воскресных антифонов утрени, а также популярные авторские композиции на канонические литургические тексты, обработки

народных песен; изредка звучали концерты Д. Бортнянского; некоторые композиции исполнялись в сопровождении фисгармонии [171, 1903 г., № 822; 413, с. 11, 12, 72]. Все композиции исполнялись только в репрезентативном многоголосном стиле.

В сельских церковно-приходских школах проводились религиозно-нравственные чтения и вечерние собеседования с общенародным пением традиционных религиозных песен, что способствовало религиозному воспитанию народа в православной традиции, восстановлению среди белорусского населения, по выражению епархиального наблюдателя И. Корчинского, «старорусских» (православных) исторических культурных традиций, что являлось общегосударственной целью. И. Корчинский отметил в отчете, что чтения посещают до 300 человек, поэтому их необходимо шире использовать для распространения в народе «православно-церковного пения» [171, 1902 г., № 15, с. 150].

В связи с этой целью И. Корчинский сформулировал следующие задачи:

- собрать популярные песнопения из Холмского, Почаевского и других богогласников;
- отредактировать их в соответствии с православным вероучением;
- составить новый «Богогласник», издать и распространить его среди народа [Там же, с. 151].

Новые богогласники были изданы: в 1907 г. и 1910 г. народно-просветительным обществом Холмской Руси, в 1912 г. Виленским Свято-Духовским братством, в 1914 г. – Гродненским епархиальным училищным советом, в 1916 г. Святейшим синодом [472; 351, с. 119; 56]. В Холмский и синодальный богогласники вошли вербальные и музыкальные тексты популярных в народе религиозных песен. В Холмском богогласнике музыкальный текст песен изложен в 4-голосной фактуре гармонического типа. Синодальный «Богогласник» выделяется богатством репертуара – в нем представлены песни, посвященные всем двенадцатым праздникам, праздникам святых, чудотворных икон, а также постовые и так далее. Мелодика песен близка обиходному знаменному распеву и представляет аскетичный исполнительский стиль белорусской православной внелитургической певческой практики.

Богогласники распространялись в народной среде огромными печатными тиражами, но более всего тиражировались от руки, а рукописи дополнялись новыми песнями и использовались в каждой семье. Исследователь православных богогласников Ю. Лабынцев утверждает, в рукописных богогласниках XIX–XX вв. количество произведений в совокупности исчисляется несколькими сотнями без учета их вариантов (которых десятки) [320, с. 32].

Необыкновенной популярностью пользовались, по мнению Л. Щавинской, поэтические произведения священника Хрисанфа Саковича (1833–1897 гг.), которые входили в состав всех богогласников конца XIX – начала XX в., и, распространяясь в неисчислимом количестве анонимных рукописных списков, помогали народу сберечь национальные традиции в период гонений [692; 297]. Песни «Богогласника» не утратили свою популярность до настоящего времени.

4.2. Специфика бытования видов белорусской православной литургической певческой практики в Польской Республике (1922–1939 гг.)

Характерные особенности видов белорусской православной певческой практики и ее приоритеты сформировались к концу 1930-х гг. в среде западных белорусов, проживавших в восточной части Польши. Разделение белорусов в 1922 г. по разным странам проживания (СССР, Польша), а также противоречивое и даже негативное отношение польской власти к православным гражданам (несмотря на объявленную свободу вероисповедования), способствовало их консолидации. Объединяющим началом для западных белорусов стала православная вера и автокефальная Польская православная церковь (с 1924 г.).

Несмотря на объективные трудности, белорусские православные приходы в Восточной Польше представляли собой крепкую общину, в которой в 1930 г., по словам чиновников Министерства внутренних дел Польши, культивировались великорусские традиции [144, л. 1], на основе чего формировалась белорусская православная литургическая певческая практика. Факторами, способствовавшими развитию литургической певческой практики в Польше, являлись: а) усиление нацио-

нального самосознания белорусского населения и его отождествление с православным вероисповедованием как фактором национальной самобытности; б) определение социального и культурного статуса белорусов в Польше преимущественно крестьянской средой и доминирование в ней православного населения; в) усвоенные населением навыки хорового исполнительства и рецепции хорового звучания, хоровой музыки, которые были получены в Российской империи.

Литургическая певческая практика в западнобелорусских православных храмах Польши была представлена во всех видах – специализированном и обыденном (в соответствии с качеством исполнительского уровня), городском (приходском и соборном), сельско-приходском и монашеском (в соответствии с типом культуры носителей). За малым исключением, в около 800 православных храмах и 5 монастырях, действующих к 1939 г. на территории западной Беларуси [298, с. 97], культивировался репрезентативный многоголосный певческий стиль.

Специализированный вид литургической певческой практики представляли хоры: архиерейские, монашеские, духовных учебных заведений, крупных городских приходов, которые состояли из певцов, получивших (или получающих) музыкальное образование. *Обыденный* вид литургической певческой практики представляли множество приходских сельских и городских хоров, где за богослужениями пели прихожане, обладающие хорошими певческими голосами и природной музыкальностью.

Особенно благоприятные условия для развития православной литургической певческой практики сложились на территории Полесской епархии, что объясняется личной дружбой первого президента Польши Й. Пилсудского и полесского архиепископа Александра (Иноземцева). На этот факт обратил наше внимание архиепископ Пинский и Лунинецкий Стефан, а затем мы обнаружили в Государственном историческом архиве г. Гродно специальные указы архиепископа Александра (например, указ № 2586 от 10.03.1934) о том, что во всех приходах вводились особые празднования (торжественные богослужения) в честь именин маршалка Польши (19.03) и в годовщины его интронизации [Пр. А, ком. 127; 157, лл. 7, 8].

Основой православной литургической певческой практики являлась каноническая традиция, которая считалась священной. Однако в Полесской епархии литургическая певческая практика городского и сельского приходских видов иногда трактовалась довольно свободно, что дает право говорить о бытовании ее *обобщенного* вида. Например, до 1934 г. на праздничных молебнах некоторые священники возглашали «многая лета», произнося не только имя, но и фамилию чествуемого; во время благодарственных молебнов отпусты и многолетия исполняли с упоминанием должности и имен представителей церковной и государственной властей, а также статуса священников («osób stanu kapłańskiego»), что несомненно являлось недопустимым и разрушало каноническую традицию (специальный разъясняющий указ архиепископа Александра №1849 от 24.10.1934 г.) [157, л. 17; Пр. А, ком. 128].

Применение в белорусской православной литургической певческой практике репрезентативного многоголосного исполнительского стиля содействовало формированию социальных и личностных отношений в приходе (прихожан и священника), что неоднократно отмечалось в эпистолярных документах Полесской консистории [162, л. 2; 170, л. 9]. Например, многоголосный и многочисленный (32 человека) церковный хор, созданный в 1927 г. в Высоко-Литовской Кресто-Воздвиженской церкви, обученный псаломщиком Петром Синковским, способствовал тому, что «... жизнь церкви оживилась...», богослужения стали посещать верующие дальних приходов и даже неверующие приходили слушать пение хора. А после того, как хор по объективным причинам распался, «...жизнь церкви совершенно замерла <...> прихожане перестали посещать церковь» (письмо прихожан в Полесскую консисторию от 16.12.1927 г.) [165, л. 25]. Этот факт свидетельствует, что в сельском приходе эстетическая парадигма литургической певческой практики являлась определяющей.

Прихожане знали наизусть вербальные тексты богослужбных песнопений и следили за правильной их последовательностью в литургическом цикле и их содержанием. Показательным является следующий факт: в с. Озерцо (в настоящее время – Ивацевичский район Брестской области) перед последним песнопением («Многолетие») из певческого цикла венчания

вместо фразы «Благоденственное и мирное житие...» священник Феодосий Наливайко (который произносил текст наизусть, без Требника) [Пр. А, ком. 129], оговорился и провозгласил: «Во блаженном успении». Несмотря на то, что священник немедленно произнес исправленный текст, а псаломщик и хор запели положенное по Уставу «Многолетие» [Пр. А, ком. 130], в духовную консисторию от имени прихожан была подана жалоба [162, л. 2].

Иерархическая последовательность видов белорусской литургической певческой практики в XX в. (городской соборный – городской приходской – сельско-приходской – монастырский) формировалась на основе приоритета городского соборного вида, которую воплощали архиерейские хоры. В соборных хорах бытовали певческие традиции, сформированные в конце XIX – начале XX в.

Белорусская литургическая певческая практика соборного вида была представлена в обыденном (репрезентировал Левый хор или клирос, который состоял из необученных музыкальной грамоте любителей пения, в основном, пожилых женщин, получавших вокально-хоровые навыки в детстве в учебных заведениях и в процессе активного или пассивного участия в литургической певческой практике) и специализированном (репрезентировал Правый или Праздничный хор, состав которого формировался из певцов-профессионалов и певцов с выдающимися природными данными, имеющими начальное музыкально-певческое образование) видах.

Репертуар Левого хора состоял из гласовых и обиходных песнопений, которые исполнялись трехголосно. На богослужении при исполнении певческих циклов в Левом хоре применялась методика пения «на подобен»: большинство песнопений распевались наизусть гласовыми напевами по вербальным текстам. Псаломщик пел обиходную или гласовую мелодию, певчие вторили за ним, «подстраивая» на слух к тонам мелодии терцию (снизу или сверху, в зависимости от ладовой настройки, которую задал руководитель) и кварту снизу, получая в результате последовательность параллельных квартсекстаккордов. Вследствие аудитивного восприятия такой последовательности у слушателей не возникало ощущение пустотности или банальности, потому что, во-первых, квартсекстаккорды зву-

чали в качестве аккомпанемента к основной мелодии (которую исполнял псаломщик); а во-вторых, простой гармонический стиль действовал психологически, наполняя неискушенных певцов ощущением интеллектуализма, что мгновенно оценивалось реципиентами как эстетически-ценное. В Левых хорах ставилась единственная исполнительская цель – распеть канонический вербальный текст, поэтому приоритетным стилевым видом их литургической певческой практики являлся аскетичный многоголосный исполнительский стиль.

Репертуар Правого хора был традиционным: авторские композиции на канонические тексты, гармонизации знаменного распева (например, в репертуаре Правого хора Гродненского кафедрального собора эту часть репертуара представляли Славники и Догматики на Великой вечерне). Литургический певческий цикл, исполненный Правым хором, традиционно воспринимался реципиентами в качестве еженедельного хорового концерта. Приоритетным исполнительским стилем Правых хоров являлся репрезентативный многоголосный стиль с ярко выраженным художественным компонентом. Художественное «толкование» семантики канонических текстов с помощью элементов музыкального языка обуславливали мощное психологическое воздействие на реципиентов таких композиций, как «Покаяния отверзи ми двери» А. Веделя, «Херувимская № 7» Д. Бортнянского, пасхальные хоровые концерты С. Дегтярева и Д. Бортнянского.

Исполнительское искусство Правых хоров опиралось на письменную традицию. Авторские композиции на богослужебные тексты исполнялись по рукописным нотным сборникам (для регента) и по переписанным от руки хоровым партиям (для певчих); изменяемые (гласовые) песнопения исполнялись по «киреевским» печатным нотным сборникам. Рукописные партии и нотные сборники хранятся в архивах кафедральных соборов (в Минске, Бресте, Гродно, Белостоке, Варшаве), а «киреевские» сборники до настоящего времени используются в литургической певческой практике.

Как правило, соборные Правые хоры выполняли функции архиерейских хоров, в обязанность которых входило участие в архиерейском богослужении, включая богослужения в различных храмах. Соборные хоры традиционно являлись образцо-

выми в литургической певческой практике своих епархий. Например, в Гродненской епархии, такими хорами были Правый хор Кафедрального собора Александра Невского г. Гродно и Правый хор Никольского кафедрального собора г. Белостока. Гродненским соборным хором руководили выпускник Синодального училища и Варшавской духовной академии Дмитрий Орлов (выдающийся музыкант с исключительным слухом и отличной дирижерской техникой) [Пр. А, ком. 131], выпускник Варшавской духовной академии Е. Крылов и о. Арсений Воробей (в 1937–1938 гг.). Белостоцким соборным хором руководил выдающийся белорусский композитор и дирижер Константин Кислый [Пр. А, ком. 132; 133].

В Полесской епархии образцом церковно-певческого исполнительского искусства служил архиерейский хор Пинского кафедрального собора, деятельность которого курировал архиепископ Александр (Иноземцев), строго относившийся к церковно-певческой дисциплине, требовательный к уровню исполнительского мастерства. Организовал этот хор и управлял им выдающийся регент Константин Владимирович Плевицкий, выпускник Одесской консерватории [Пр. А, ком. 134], который постоянно обновлял коллектив, приглашая из разных церковных хоров епархии обладателей замечательных голосов [Пр. А, ком. 135]. Пройдя предварительное обучение в Левом хоре, певец-любитель получал право петь в архиерейском хоре Пинского кафедрального собора [Пр. А, ком. 136].

Литургическая певческая практика пинского архиерейского хора оказала большое влияние на воспитание музыкального и эстетического вкуса, а также певческих привычек многих поколений церковных музыкантов. Даже праздничный внешний вид певцов на богослужениях опосредованно формировал характер звучания хора.

Высокий исполнительский уровень литургической певческой практики городского соборного вида в Варшаве, Вильне, Пинске, Гродно, Белостоке [153], хоры которых аккумулировали лучших вокалистов и регентов, их безупречный репрезентативный многоголосный исполнительский стиль, побудили представителей Просветительской комиссии Предсоборного собрания Польши в 1931 г. обратиться к митрополиту Польской православной церкви с просьбой о трансляции Варшав-

ской радиостанцией православных богослужений (протокол № 12 от 07.12.1931 г.) [158, л. 34]. Такие трансляции начались с начала 1932 г. и проводятся по настоящее время с целью репрезентации соборных богослужений как эталона литургической исполнительской практики.

Литургическая певческая практика *обыденного городского приходского и сельско-приходского* видов формировалась в исполнительском творчестве хоров соответствующих приходов: небольшого городского (центр воеводства или повета), сельского (центр гмины) или деревенского. Литургическая певческая практика названных видов продолжала традиции, заложенные в конце XIX – начале XX в.: во всех приходах создавались богослужебные хоры, в которых культивировался репрезентативный многоголосный исполнительский стиль обобщенного вида (все песнопения исполнялись в трех-, четырехголосном гармоническом изложении, включая обиходные напевы). В городских и сельских приходах литургическая певческая практика была представлена единственным богослужебным хором. Певцами приходских хоров становились прихожане, чьи певческий голос, музыкальный слух и память отвечали требованиям руководителя (псаломщика, священника). В хор брали певцов, обладающих сильными, красивыми голосами; каждый хор состоял из певчих всех возрастов, в том числе детей. Желающих петь в хоре было достаточно: сельские церковные певчие за свой труд поощрялись льготами при заказе треб, а также правом льготного пользования церковным сенокосом. Вследствие регулярных пропусков репетиций, певец мог быть удален из церковного хора и пользование льготами, естественно, прекращалось [161, л. 8].

Священники и псаломщики обучали певчих правильному звукоизвлечению, нотной грамоте, гласовому и многоголосному пению. В звучании хора прихожан реципиенты различали особенности регионального произношения звуков и просодии, воспринимали обобщенную интонацию и переживали, по определению В. Медушевского, внутреннее духовно-интонационное единство в момент непосредственного контакта исполнителей и слушателей со звучащим и мысленно интонируемым песнопением [390, с. 181–183].

Современники, вспоминая о стройном звучании городских и сельских любительских церковных хоров, вдохновенной ин-

терпретации ими богослужебно-певческих циклов, красоте церковной службы в их исполнении, свидетельствовали о том, что все молящиеся и исполнители литургической певческой практики являлись субъектами художественного творчества, в результате которого возникало сакральное пространство. Все присутствующие за богослужением составляли часть этого сакрального пространства, потому что воспроизводили на личностном уровне важный духовный опыт, воспринимаемый ими как единый художественный образ, наполненный не только иконописными изображениями, словами и звуками молитвословий, но и живым (от свечей и светильников) и рефлексирующим (от серебряной утвари) светом, обогащенным особыми запахами (свечей, ладана, дыма), визуальными впечатлениями, вызываемыми каждениями. Такой вид художественного творчества, в результате которого возникает сакральное пространство, А. Лидов назвал иеротопией [340].

Характерный исполнительский стиль белорусской литургической певческой практики обыденного приходского (городского и сельского) видов формировался в 1930-е гг. в хорах Белостокского воеводства, например, Дятловской церкви (регент диакон Яков Семашко), церкви д. Голынка (регент Микуть) [Пр. А, ком. 137], Успенской церкви д. Чижи (регент – священник Илья Юшкевич, композитор-любитель, затем в 1950-е гг. священник Григорий Юшкевич), Щитовской церкви (регент Георгий Ющук, композитор-любитель), в хорах разных деревенских приходов Гродненского повета, некоторые из которых создавал о. Георгий Цинцевич [Пр. А, ком. 138]; в хорах городов Семятичи (псаломщик А. Вышенка), Бельск-Подляский (псаломщик П. Цыбрук), с. Кляшчели (псаломщик А. Аверчук), с. Плоски (псаломщик М. Мицевич) [477, № 85, с. 5], в Гайновской церкви (где пел замечательный тенор П. Пташинский); в богослужебных хорах Виленского воеводства, например, Преображенской церкви местечка Раков Молодеченского повета (регент И. Чуприс) [Пр. Б, рис. 10], Городиловской церкви Молодечненского повета (регент – выпускник Виленской семинарии священник Алексей Маевский); в хорах православных церквей Вильны, Гродно, Клецка, Слонима, Новогрудка (регент – выпускник богословского факультета Варшавского университета и Варшавской консерватории компози-

тор А. Волынчик [Пр. А, ком. 139]) и Белостока (регент Л. Минович), церковных хорах Полесского воеводства, например, в Велемичской церкви (регент – священник Иаков Коляда) и Радчицкой церкви Столинского повета (регент М. Прокопович, затем В. Лещинский).

Литургическая певческая практика городского приходского вида 1930-х гг. представляли выдающиеся деятели белорусской музыкальной культуры В. Ровдо, С. Воеводина, Л. Ракитский, Г. Ширма, Д. Рулинский, А. Волынчик (которые пели в архиерейских и Правых хорах крупных виленских приходов – Свято-Духова мужского монастыря, Пречистенского собора, Занеманской церкви); многие из которых имели высшее музыкальное образование, закончив консерватории в Вильне или Варшаве. Среди образованных церковных регентов было немало композиторов, чьи композиции исполняли возглавляемые ими хоры (К. Кислый, Г. Юшкевич, Г. Ющук, А. Волынчик). Однако широкого признания церковное композиторское творчество не получало, что было обусловлено, с одной стороны, консервативными взглядами руководящего епископа, а с другой, – большими материальными затратами на подобное издание. Например, регент-композитор А. Волынчик представил варшавскому митрополиту Дионисию большое количество композиций на канонические тексты с просьбой их издания. Отрицательный ответ митрополита композитору был мотивирован наличием в репертуаре богослужебных хоров церкви «прекрасных церковных песнопений», что характеризовало традиционное отношение церковных иерархов к современному им церковному композиторскому творчеству [104].

Особенно интенсивно белорусская литургическая певческая практика православной традиции обыденного сельско-приходского вида развивалась в Полесско-Пинской епархии (границы которой совпадали с границами Полесского воеводства), где по распоряжению архиепископа Александра (Иноземцева) псаломщики *каждой* церкви должны были создать многоголосный хор (резолюция № 726 от 29 марта 1924 г.). Архивные личные дела псаломщиков Полесско-Пинской епархии К. Александровича (Спасо-Преображенская Хотиславская церковь Брестского уезда) [167], Е. Евца (д. Покры Брестского уезда) [169, л. 6], С. Александровича (с. Домбровицы, 1933 г. и

г. Столин, 1935 г.) [166, лл. 23, 26], С. Рудковского (Боровская церковь Полесской епархии) [159, л. 5], П. Синковского (Кресто-Воздвиженская Высоко-Литовская церковь, 1927 г.) [165, л. 25] содержат сведения о выполнении этой резолюции. Е. Евец, С. Александрович, С. Рудковский (лучший регент, певец и чтец в округе [159, л. 5]), П. Синковский создали в приходах церковные хоры из молодых (преимущественно) прихожан, обучив их нотной грамоте, разучив для исполнения на богослужении многоголосные композиции. В Полесской епархии в 1930-е гг. функционировало 279 православных приходов [164, л. 17 об.], в каждом из которых обязательно за богослужением пел любительский многоголосный хор [Пр. А, ком. 140].

Исполнительский стиль белорусской литургической певческой практики обыденного городского и сельско-приходского видов формировался на основе *интонационного регионального единства речи* [390, с. 178] белорусов, общего семиотического понимания соотношений вербального и музыкального текста, что сказывалось на тесситурных красках голоса и его нюансах, оттенках голосовой вибрации, связанных с событийными ситуациями. В. Медушевский, рассуждая об интонационной форме музыкального звука, выделил внутреннюю целостность интонации, не допускающей даже незначительных изменений, потому что таковые приводят к искажению смысла интонационно-пластического знака [Там же, с. 179]. Экстраполируя эту мысль на предмет нашего исследования, подчеркнем, что региональные особенности исполнительского стиля литургической певческой практики сформировались в соответствии с динамикой психических процессов ее носителей, регулирующих отношения между «звуком» и «смыслом» [Там же, с. 180]. Эти особенности «улавливаются» слухом реципиентов в «глубинной интонации», которая, по словам В. Медушевского, является не только «квинтэссенцией стиля», но и предчувствием складывающегося стиля [Там же, с. 182].

«Глубинной интонацией» белорусской литургической певческой практики сельско-приходского вида стала обобщенная обиходная интонация, образцом которой служил интонационный фонд обиходного пения, культивирующийся в 1930-е гг. в литургической певческой практике Пинского кафедрального собора. Этот образец был зафиксирован в нотном сборнике

«Обиход нотного церковного пения» (издан Полесским епархиальным миссионерским комитетом в 1929 г.); при последующих изданиях получивший название «Полесский сборник», или «Полесский обиход» [450], и широко распространенный в белорусской православной среде Польши. Инициатором создания сборника и его главным редактором стал регент пинского архиерейского хора К. Плевицкий, который осуществлял контроль за качеством уровня профессиональных навыков всех псаломщиков Полесской епархии, а также руководил повышением их квалификации.

Песнопения «Полесского сборника» составляли репертуарное содержание литургической певческой практики архиерейского хора Пинского кафедрального собора. Это были композиции Д. Бортнянского, М. Виноградова, А. Веделя, С. Давыдова, Г. Ломакина, П. Чеснокова, А. Кастальского, С. Рахманинова, П. Чайковского и другие распространенные обиходные напевы неизменяемых песнопений (старосимоновский, монастырский), сочинения молодых композиторов (например, Н. Кедрова), местные напевы с ремаркой «полесский напев» (например, «Ныне отпускаеши», «Слава в вышних Богу», «Трисвятое», «Многолетие», «Сугубая ектения») [450, с. 26, 27, 119, 178]. Гласовые напевы в «Полесском обиходе» даны в петербургской (придворной) ладово-гармонической и мелодической редакции с использованием ритмики, с опорой на просодическую модель богослужебного языка. Музыкальный текст песнопений сборника представляет репрезентативный исполнительский стиль; изменяемые (гласовые) и неизменяемые песнопения даны в широком и узком изложении хоровой фактуры, что делает этот сборник универсальным для использования в литургической певческой практике специализированного и обыденного видов [Пр. А, ком. 141].

«Полесский обиход» является ярким доказательством стилевых предпочтений реципиентов литургической певческой практики: в православной среде западных белорусов понятие «церковный стиль» ассоциировалось только с репрезентативным исполнительским стилем, с его мощной художественной составляющей. «Полесский обиход» представляет собой памятник белорусской музыкальной литургической культуры, так как репрезентирует репертуарную панораму белорусской

православной литургической певческой практики специализированного и обыденного городского и сельско-приходского видов [Пр. А, ком. 142].

Кроме «Полесского обихода», в приходских храмах использовались рукописные сборники партитур, которые содержали прошедшие цензуру сочинения композиторов петербургской школы – Д. Аллеманова, А. Архангельского, Д. Бортнянского, А. Веделя, Б. Галупи, С. Дегтярева, В. Лирина, Г. Ломакина, Г. Музыкаску, Дж. Сартти, В. Фатеева; композиции белорусских композиторов – Н. Буйлова («Херувимская песнь» [774, лл. 1–2]), Н. Бутомо (концерт «Боже, Боже мой» [775, лл. 8 об. – 10]); сочинения русских композиторов-эмигрантов А. Гречанинова («Херувимская песнь»), Н. Кедрова («От юности моя») [774, лл. 43 об. – 45, 47–48] и местные напевы в гармонизации (например «пружанское» «Хвалите имя Господне») [775, л. 3 об.]. В рукописных сборниках в конце каждой композиции обозначалась фамилия регента-переписчика, год и место создания копии. Например, в рукописных сборниках, которые использовались в архиерейском хоре Минского кафедрального собора в 1970–1980-е гг., а ныне хранятся в личном архиве автора, находятся композиции, переписанные в период 1936–1958 гг. в Кобринской и Пружанской церквях. Отметим музыкальную грамотность создателя сборника (все композиции записаны одним почерком). В нотных текстах практически нет ошибок, расстояние между нотными знаками одинаковое [Пр. В, рис. 14].

В 1920–1940-е гг. в белорусской певческой практике литургического типа в некоторых монастырях и приходах культивировался аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида, например, в Яблочинском монастыре [210, с. 34–35], или в приходах, настоятелями которых были иеромонахи. В таком случае богослужебно-певческие циклы исполнялись со строгим соблюдением канонического регламента [164, л. 14]. Однако такие примеры редки, так как молящиеся высоко ценили репрезентативный многоголосный исполнительский стиль. Современники, по свидетельству А. Ракитской, отмечали превосходное по красоте и стройности исполнение богослужебно-певческих циклов монашескими однородными хорами в гродненских мужском и женском Рождества Богороди-

цы монастырях (где пели не только монахи, но и горожане), а также смешанными хорами в Борисо-Глебской и Владимирской Занеманской церквях г. Гродно, в которой служил талантливый регент Владимир Цинцевич (репрессирован в 1939 г.).

Культивирование репрезентативного многоголосного стиля в белорусской литургической певческой практике требовало множество образованных церковных музыкантов, обладающих навыками вокально-хорового исполнительства. Такими музыкантами являлись псаломщики-регенты, которые получали образование в духовном училище Пинской консистории, в школе псаломщиков Яблочинского монастыря [210], в семинариях, на православных богословских факультетах в Варшавском и Виленском университетах [158, лл. 7 об., 15]. В учебной внелитургической певческой практике культивировались разнообразные традиции обиходного пения, например, в Варшавском и Виленском университетах – петербургская, в Яблочинском монастыре – киевская и петербургская.

Характерные черты белорусской литургической певческой практики развивались в духовном училище Пинской консистории, которое давало фундаментальное церковное музыкально-певческое образование. На каждом из четырех курсов училища занимались 10–15 одаренных юношей. Мужской хор Пинского духовного училища, об исполнительском уровне которого, по словам протодиакона Георгия Коляды, епископа Пинского и Лунинецкого Стефана, современники отзывались в превосходной степени, состоял из 40–45 человек. По словам С. Коляды (1956 г. р., г. Жоди́но), отец которого священник Иаков Коляда окончил Пинское духовное училище, репертуар хора составляли песнопения из «Полесского обихода», который был основным учебником в процессе обучения.

Учебная религиозно-певческая практика в духовных семинариях (Виленской, Кременчугской, где обучались за государственный счет мальчики с 10 лет в течение 9 лет) осуществлялась посредством изучения церковного пения: в 1–3-х классах – по 2 часа в неделю, в 4–9-х классах по 1 часу в неделю [158, л. 26], что было явно недостаточно. Необходимые навыки литургической певческой практики учащиеся получали на богослужениях, исполняя богослужебно-певческие циклы в со-

ставе семинарских и архиерейских хоров; а также в процессе хорового исполнения песнопений после ежедневных утренних и вечерних молитв [158, лл. 23, 23 об.; Пр. А, ком. 143]. Дополнительные занятия по обучению вокалу и игре на каком-либо музыкальном инструменте, живописи, а также посещение музыкального и литературного кружков, участие в концертах [158, лл. 21, 23 об.] способствовали развитию эстетического вкуса, этических качеств, расширению кругозора семинаристов.

Студенты православных богословских факультетов в университетах Варшавы и Вильны изучали историю церковного пения, обучались ясной дикции и декламации [Там же, лл. 7, 7 об.]; литургическую певческую практику они осваивали в университетских церковных или архиерейских хорах кафедральных соборов – ведущих по качеству звучания [Пр. А, ком. 144].

Выпускники духовных училищ, семинарий и академий имели большой опыт литургической певческой практики, который накапливался с детства [Пр. А, ком. 145]. Безусловно, уровень профессионального образования псаломщика влиял на его служебное назначение. Окончившие духовные семинарии получали назначение в кафедральные соборы и крупные приходы, где уже функционировали многоголосные хоры, использующие репрезентативный стиль; а также в крупные сельские приходы, где многоголосные хоры необходимо было организовать. Выпускники духовных училищ получали назначение в небольшие городские и сельские приходы. Должность псаломщика могли исполнять (или претендовать на нее) лица, обладающие выдающимися вокальными данными, но у которых отсутствовало профессиональное образование. Соискатели и те, кто уже исполнял должность псаломщика (в любом возрасте, невзирая на служебный стаж) сдавали экзамены [112, с. 510; 169, л. 6]. Анализ типичных экзаменационных требований Полесской консистории в 1924 г. показал, что псаломщик, не имеющий системного профессионального образования, для назначения на должность должен был обладать певческим голосом, владеть им и показать знание (наизусть) вербальных и музыкальных текстов изменяемых (гласовых) и некоторых неизменяемых песнопений разных богослужений. При этом, обращалось внимание на знание обиходных напевов, распространен-

ных в данном приходе [169, лл. 7, 10]. Кроме того, исполняющий должность псаломщика должен был знать церковный Устав [Пр. А, ком. 146], Священное Писание, Катехизис и уметь выписывать метрики на польском языке [169, лл. 7, 10; Пр. А, ком. 147]. Сдавшие экзамены на звание псаломщика экстерном получали назначения на отдаленные маленькие деревенские приходы.

Социальное положение деревенского псаломщика было крайне низким, а материальное положение в 1920-х гг. очень тяжелым (по характеристике настоятеля Купятической церкви Пинского уезда священника Иакова Калинина – «... вопиющая нужда и голодная жизнь семьи» (докладная записка епископу Александру) [164, л. 17]. Возникали кассы взаимопомощи [156, лл. 10, 16, 21]; кроме того, псаломщик получал церковную землю для ведения подсобного хозяйства. Образованные диаконы и псаломщики имели право преподавать Закон Божий в школах (распоряжение № 5537 от 18.09.1924 г.) [164, л. 16; Пр. А, ком. 148], что давало им существенный приработок. Сыновья деревенских священников из-за тяжелого материального положения семьи не имели возможность получить полное духовное образование, что препятствовало их быстрому рукоположению в священный сан и способствовало активной приходской хоровой деятельности. Проявив себя как специалист, знающий Устав, способный организовать и руководить хором, при наличии высоких нравственных качеств, псаломщик (даже имеющий только начальное духовное образование) с течением времени мог занять более высокое социальное положение, став диаконом или священником.

Руководители епархий способствовали интенсивному и целенаправленному развитию белорусской православной литургической певческой практики обыденного сельско-приходского вида, предъявляя требования к каждому псаломщику сельской церкви по созданию многоголосного клиросного хора для участия в воскресных и праздничных богослужениях. Исполнение этих требований оценивалось как соответствие псаломщика своей должности [164, л. 19].

Одной из характерных особенностей белорусской православной литургической певческой практики стала традиция пения за богослужением всех присутствующих. Укоренившись

в греко-католическом богослужении (распевание общиной богослужебных вербальных текстов и современных времени религиозных песен), этот исполнительский прием сохранился и после упразднения унии в западнобелорусской православной литургической певческой практике. Однако понимание верующими литургических вербальных текстов на церковнославянском языке было затруднено, что связано с фольклоризацией и полонизацией церковнославянского языка в греко-католической литургической практике. В 1922 г. Священный синод Православной митрополии в Польше подчеркивал большое значение понимания народом молитв и проповедей, что является средством «...воспитания верных сынов Православной церкви, <...> сильных стоятелей в церковных традициях и народных обычаях...» [164, л. 15], в связи с чем встала проблема доступности языка богослужения. Вопрос понимания церковнославянского языка был связан с тем, что население западнобелорусских земель говорило на белорусском, польском, украинском языках и на «полешуцком» наречии.

После отделения Православной церкви в Польше от Московского Патриархата Министерство вероисповедания и общественного образования предложило митрополиту Польской церкви (письмо № 9948 от 06.12.1922 г.) осуществить перевод литургических текстов на польский или белорусский языки для богослужений в белорусских селах [148, л. 31]. В 1923 г. полесский воевода, выполняя распоряжение Министерства внутренних дел, сделал запрос поветовым старостам о возможности утверждения белорусского языка для православных церквей и даже смены конфессиональной принадлежности на униатскую (письмо №80/1 от 3.03.1923) [148, лл. 18, 20; Пр. А, ком. 149].

В результате эмпирического исследования в православных приходах, проведенного их старостами, выяснилось, что народ не поддерживает идею смены богослужебного языка, что в церкви необходимо использовать церковнославянский язык во избежание раскола между духовенством и народом: «... народ тут веками православный, привычный к языку российскому в богослужениях в церкви, своих взглядов сменить не может, и не являет желания к введению языка белорусского в церкви...» [Пр. А, ком. 150], писал староста пинский Ст. Томашевич (Tomaszewicz) (письмо № 165 от 9.03) [148]. Старосты брест-

ский, косовский, камень-каширский, проведя опрос населения в мае 1923 г., доложили, что все белорусское население придерживается мнения, что богослужение и богослужебно-певческие циклы должны исполняться только на церковнославянском языке, который прихожане понимают, а белорусский язык может быть использован для проповеди [Там же, лл. 20, 26, 27, 29]. Только население Дрогичина поддержало идею перемены литургического языка [Там же, л. 28; Пр. А, ком. 151].

Большое значение имело распоряжение полесского архиепископа Александра об организации общенародного церковного пения (резолюция № 726 от 29.03.1924 г.). Было предложено богослужебный церковнославянский текст озвучивать с применением местного произношения; в православных приходах Полесско-Пинской епархии произносить проповеди и совершать богослужения, по желанию прихожан, на родном для них языке (распоряжение архиепископа Александра № 5669 от 23.09.1924 г.) [164, л. 36].

В результате, в белорусских приходах богослужения совершались на каноническом церковнославянском языке, о чем свидетельствуют многочисленные воспоминания жителей Белосточкины, которые всегда подчеркивали семантическое значение единого богослужебного языка для православных славян. Духовенство митрополии произносило церковные проповеди и вело внебогослужебные собеседования в храме на родном языке местного православного населения; в школах православные законоучители преподавали Закон Божий на родном для детей языке.

Традиции белорусской православной литургической певческой практики в Польской православной церкви непрерывно обогащались. Начиная с конца 1930-х гг. небольшие города, поселки и деревни Белосточкины становились центрами певческой культуры. В конце 1940-х гг. в городах Заблудов и Сокулка, затем в м. Клешчели (около Бельска) управлял клиросными хорами выдающийся хормейстер А. Оверчук, выпускник Гродненского хорового училища и Гродненских регентских курсов. Церковными хорами в Рыболях (с 1951 г.), Гайновке (1955–1956 гг.), Дойлидах (с 1957 г.) управлял композитор Виктор Круковский, литургическую музыку и религиозные песни которого в настоящее время исполняют в разных приходах Поль-

ской православной церкви [712]. Преемственность певческих традиций отмечена в деятельности хора кафедрального собора г. Белостока, которым управляли преподаватель церковного пения Варшавской духовной академии Петр Доманчук (в 1950–1974 гг.), регент хора Ставки в Могилеве Виктор Осипов, церковный композитор о. Петр Гудкевич (с 1964 г.), выпускник Варшавской академии священник Георгий Мацкевич (1970–1992 гг.).

Важное значение в формировании интонационного фонда белорусской литургической певческой практики имело певческое исполнение диаконом молитвенных возгласий на ектениях и чтений текстов Священного Писания. В период 1946–1970 гг. в Никольском кафедральном соборе г. Белостока протодиакон Леонтий Миронович являл образцовую исполнительскую манеру служения, что обуславливалось глубоким знанием Устава и традиций литургической певческой практики, тонким слухом, прекрасным голосом. По словам его сына, Ю. Мироновича (1952 г. р.), голос (бас) о. Леонтия Мироновича оказывал огромное влияние на молящихся, вызывая восторг и умиление; исполнение им сольных партий в авторских композициях, особенно «Разбойника благоразумного» П. Динева, «Ныне отпускаеши» М. Строкина и «Ныне отпускаеши» Н. Куликовича-Щеглова приводили в состояние восхищения всех, кто его слышал.

В сельско-приходской среде продолжала укореняться традиция исполнения религиозных песен в обоих видах певческой практики.

Выдающиеся белорусские церковные музыканты несли традиции белорусской литургической певческой практики православной традиции во многие страны вследствие их эмиграции: композиторы Н. Ровенский и К. Кислый – в Бельгии (Левен) и США (Кливленд), Н. Куликович-Щеглов – в США (Чикаго), Е. Евец – во Франции (Париж).

4.3. Сохранение традиций православной певческой практики в условиях атеистической идеологии БССР (1918/1939–1889 гг.)

Проблема сохранения традиций белорусской православной певческой практики обозначилась после Октябрьской революции (1917 г.) и окончания Первой мировой войны (1918 г.), когда в восточных губерниях Беларуси произошли кардинальные социально-политические перемены, которые обусловили пропаганду атеизма и ликвидацию государственными органами организованной религиозной жизни. Победа советской власти (провозглашение БССР в составе СССР 01.01.1919 г.) означала новый светский патрициат для населения и ознаменовала начало *четвертой стадии* развития белорусской православной певческой практики, которая охватывает период 1918/1939 гг. – по настоящее время. Носителями литургической певческой практики в первые годы советской власти были священно- и церковнослужители, в том числе монашествующие, а с 1930-х гг. – православные верующие люди, в основном пожилые женщины.

П е р в ы й э т а п *четвертой стадии* (1918/1939–1941 гг.) характеризуется в специализированной литературе как период богоборчества: организация обновленческого раскола Церкви в 1920-е гг., реквизиция церковных ценностей, провокации [676, с. 20], репрессии в отношении представителей духовенства и верующих граждан, закрытие и разорение храмов и монастырей [298, с. 53–71]. Эти меры предпринимались государственными органами в соответствии с концепцией «воинствующего материализма», разработанной одним из лидеров Октябрьской революции 1917 г. и руководителем советского государства в 1917–1924 гг. В. Лениным [336], результатом воплощения которой стала государственная политика воинствующего атеизма.

В Советской Белоруссии до середины 1930-х гг. [Пр. А, ком. 152] православная литургическая певческая практика продолжала осуществляться в монастырском, городском и сельском видах. По возможности использовался репрезентативный многоголосный «хоральный» стиль приходского (городского и сельского) обыденного обобщенного вида, который в общественном сознании котиrowался в качестве «церковного». В экстремальных условиях (например, в концлагерях) был возрож-

ден аскетичный исполнительский стиль с использованием простых обиходных напевов, необходимых для богослужения.

До начала массовых репрессий обыденный вид православной литургической певческой практики и ее репрезентативный многоголосный стиль городского приходского вида сохраняли и, по возможности, обновляли такие высококлассные специалисты, как регенты В. Пигулевский в минских Крестовой церкви и Свято-Духовом кафедральном соборе, Павел Вершинский и известный в БССР композитор Владимир Теравский (до 1933 г.) в церкви Марии Магдалины, регент Михаил Николаевич в Успенском соборе г. Слуцка, псаломщики церкви Ильи Пророка с. Шацк Пуховичского района Юлиан Гуринович и Стефан Гапанович, псаломщик смолевичской церкви Стефан Ярошевич, псаломщик церкви с. Погост Солигорского района Павел Будилович, псаломщик церкви с. Языль Стародорожского района Василий Копаченя; знаменитый бас Антоний Царенков (бывший певчий могилевского архиерейского хора, протодиакон минского Покровского храма и иерей минского Петро-Павловского кафедрального собора). Многие из них были репрессированы [Пр. А, ком. 153; 299; 304].

Современники выделяли клиросные хоры минских Никольской козыревской церкви⁷, церкви Марии Магдалины на Сторожевке, женского Преображенского монастыря (регент – монахиня Никодима) [Пр. А, ком. 154], Петро-Павловской церкви в д. Сенница Минского района, которые обладали великолепным хоровым тембром, эмоционально окрашенным звучанием, демонстрирующим исполнительское художественное единство. Литургическая певческая практика, традиционно выполняющая прагматическую, дидактическую и аксиологическую функции, стала средством психологической компенсации ее участников за счет усиления коммуникативного функционального аспекта. Вербальные тексты богослужебно-певческих циклов раскрывали реципиентам учение Церкви о вечной жизни, о прощении и смирении, что помогало верующим воспринимать тяжелые жизненные реалии; хоровая церковная музыка, исполненная на высоком художественном уровне, в свою очередь, утешала их скорбь, утоляла душевную боль, рождала в душе мужество.

⁷ Храм св. Николая располагался на ул. Козыревской, ныне – Великоморская.

Участники литургической певческой практики трактовали свою художественно-творческую деятельность как возвышенно духовную форму жизни. Поэтому несмотря на опасность ареста возникали новые клиросные хоры. Например, в начале 1930-х гг. из числа монахинь закрытого Преображенского монастыря игумен Никон (Воробьев) создал хор при кладбищенской Козыревской церкви г. Минска. Церковный историк иерей Федор Кривонос, опираясь на воспоминания современников, отмечает, что «чудные монашеские голоса, умело организованные иеромонахом Никоном, создавали особый колорит пения» [300, с. 58]. Возвышенное и безупречное исполнение монахинями богослужебно-певческих циклов привлекало в церковь большое число богомольцев из Минска и окрестностей; люди в любую погоду ходили в отдаленный храм пешком. Через некоторое время монахини Евдокия (Лукашевич), Ефросиния (Гутор), Елена (Галкина), Ксения (Лецко) и игумен Никон за организацию церковного хора, который способствовал увеличению количества прихожан, были арестованы и приговорены к ссылке [446, с. 432].

В результате организованного террора по отношению к религии к 1937 г. белорусская литургическая певческая практика была ликвидирована. Однако уже во второй половине 1941 г. началось ее восстановление, что связано с началом Второй мировой войны. Исполнителями белорусской православной литургической певческой практики на *втором этапе четвертой* стадии развития (1941–1950-е гг.) были немногочисленное после репрессий духовенство и обученные церковному пению прихожане.

Историки С. Силова и Ф. Кривонос пишут, что пользуясь индифферентным отношением фашистов к религиозной жизни народа в первые месяцы оккупации, белорусское население по своей инициативе организовывало приходские советы, которые открывали церкви и по возможности возобновляли богослужение [556, с. 6; 298, с. 132; 273, с. 4]. Оккупанты, заигрывая с населением, поддерживали стихийное движение общественности и разрешили восстановление церковной жизни (в рамках жесткого контроля) [556, с. 21], что вызвало настороженность партийного партизанского руководства, о чем, по словам историка Ф. Кривоноса, вспоминал Витебский архиепископ Афанасий

(Мартос) [298, с. 113]. Архиепископ Афанасий, С. Силова и Н. Коржич, опираясь на архивные документы, пишут, что белорусское православное духовенство разделило тяжелую судьбу своей паствы во время оккупации, помогая партизанам [27, с. 286; 556, с. 22–46; 276, с. 5]. Например, протоиереи Виталий Голуб (1920–2003 гг.) и Виктор Бекаревич (1915–2002 гг.) рассказали нам (в 2000 г.), что укрывали в своих домах раненых партизан, и таких священнослужителей множество. Активная помощь священнослужителей партизанам вызвала репрессии. С. Силова приводит данные по Полесской епархии, согласно которым 55% от общего количества расстрелянных немцами мирных жителей составляло духовенство [556, с. 70].

В условиях оккупации получила возрождение белорусская православная литургическая певческая практика обыденного обобщенного вида. Восстанавливались сельские церковные хоры, репертуар которых состоял из гласовых и обиходных напевов. Пожилые люди на Белосточчине (в деревнях и селах Лосинка, Чижи, Топилец, Грудек, Зверки, Беловежа, Орля, Крынки, Райск, городах и местечках Белосток, Гайновка, Бельск-Подляский, Сокулка, Заблудов, Семятичи, Дрогичин, Супрасль), опрошенные в 1990-е гг., и в Белорусском Полесье (в деревнях Стахово, Городная, Давид-Городок, Рубель, Велемичи, Радчицк, Ремель, Отвержичи Столинского района Брестской области, г. Столине), а также в д. Садовая, г. Клецке, опрошенные в 2006 г., на наш вопрос о том, как пели в церкви в годы войны, отвечали, «так са́ма» (так же), то есть запеваet псаломщик или священник известный всем напев, остальные (по возможности) подстраивают голоса – в унисон, в терцию верхнюю и нижнюю, нижнюю кварту, образуя трезвучия или квартсекстаккорды. Принимая во внимание, что исполнение богослужебно-певческих циклов носило исключительно прагматическую функцию, можно квалифицировать этот исполнительский стиль как аскетичный многоголосный.

В западной части Беларуси литургическая певческая практика обыденного городского приходского вида быстро восстановила свой довоенный облик. В городских церквях возобновлялась деятельность хоров, которые существовали «пры Польшчы» (как говорили местные жители), ими руководили музыкально образованные регенты. Например, в Александро-

Невской церкви г. Минска служил бывший регент виленского (вильнюсского) архиерейского хора Федор Степанович Матвиец (1896–1948 гг.), который внес в исполнительскую манеру Правого хора минской церкви интонационные черты, присущие исполнительской манере архиерейского хора (замедленный темп, удлиненные паузы, подчеркнутая контрастная динамика). В Никольской церкви г. Червень регентовал известный композитор Н. Ровенский, в Белостоцком кафедральном соборе – композитор К. Кислый, внесшие большой вклад в развитие белорусской музыкальной культуры. При наличии в церковном хоре достаточного количества певчих, регенты стремились разнообразить репертуар, сочиняя музыку на литургические тексты. Например, Н. Ровенский (1886–1953 гг.), произведения которого («Верую» для смешанного хора и контральто solo, 1943 г., несколько «Херувимских», «Милость мира», «Символ веры» для хора и баритона solo, «Отче наш», «Достойно есть», 1943 г., хоровой концерт «Слава в вышних Богу», 1943 г.) отличаются глубокой эмоциональностью, одухотворенностью. Эти композиции представляют литургическую певческую практику обыденного вида; их фактура напоминает «церковный стиль»: секстовые и терцовые ходы в мелодии, использование простой гармонии (трезвучия главных ступеней и доминантсептаккорд в каденциях), кратковременные отклонения, сопоставления хоровых партий, непритязательная мелодика, которая близка обиходным напевам. Желание выйти за рамки хорального шаблона привели композитора к стремлению обогатить свою музыку народно-песенными интонациями. В темах песнопений угадываются фольклорные мотивы, например, «Херувимская № 2» ре мажор написана на тему белорусской народной песни «Голуб сівенькі».

В годы войны состав церковных хоров интенсивно пополнялся молодежью. Старейшая певчая Минского кафедрального собора А. Ракитская (1925 г. р.) рассказывала о молодежном хоре, созданном в 1942 г. в Покровском храме г. Молодечно, которым руководил знаток церковного пения Ставский. Репертуар этого хора составляли произведения в репрезентативном многоголосном исполнительском стиле, в том числе композиции А. Архангельского, Д. Бортнянского, исполнение которых требует певческого мастерства. Некоторые хоры, организо-

ные во время войны, продолжали свое существование долгие годы. Например, хоры в церквях д. Раков Воложинского района Минской области (псаломщик Антоний Иосифович Чуприс) [772], д. Остров Ляховического района Брестской области, созданный в 1943 г. псаломщиком Василием Тимофеевичем Пташинским [Пр. А, ком. 155], существовали до 1950-х гг.; хор в д. Радчицк Столинского района Брестской области, созданный после оккупации псаломщиком Василием Максимовичем Лещинским (1904–1988 гг.), существует по настоящее время: пожилые певчие поют наизусть песнопения, которые выучили в молодые годы.

В послевоенный период несмотря на аресты и ссылки духовенства, принимавшего активное участие в возрождении церковно-приходской жизни на Беларуси в годы войны, широко-масштабных репрессий не последовало [298, с. 122], что способствовало сохранению и развитию традиционных стилей и видов белорусской литургической певческой практики.

Смена поколений субъектов белорусской литургической певческой практики происходила за счет членов семей церковно- и священнослужителей. Сыновья священников, диаконов и псаломщиков, приобретающие певческий опыт с детства, обучались литургической певческой практике на пастырско-богословских курсах в Жировичском монастыре и при Гродненском епархиальном управлении (открыты в 1945 г.), в Минской духовной семинарии (открыта в 1947 г.) [298, с. 124–125], изучая обиходные церковные напевы неизменяемых песнопений в петербургской редакции, обиходные напевы изменяемых (гласовых) песнопений киевского распева в гармонизации под руководством таких специалистов, как В. Савинич (до 1962 г.), А. Волынчик (1947–1962 гг.), бывший регент Минского кафедрального собора В. Пигулевский (1960-е гг.), П. Нэньчук (знарок жировичского обихода), о. Иоанн Крешпинович и Кирпьянский [19; 104]. Семинарским хором руководили поочередно В. Савинич (в 1947 г.), композитор А. Волынчик (в 1947–1962 гг.), В. Пигулевский (в 1962–1963 гг.). Сохранившиеся в архиве Минских духовных школ партитуры и партии отдельных голосов свидетельствуют, что в семинарском хоре сохранялись и развивались традиции репрезентативного многоголосного исполнительского стиля специализированного вида, а приорите-

том пользовались песнопения композиторов петербургской школы XIX – начала XX в. Окончив обучение, будущие священнослужители перед рукоположением в течение нескольких лет служили псаломщиками. Высокий уровень их певческого церковного образования обуславливал и высокий уровень приходской литургической певческой практики.

Т р е т ь и й этап *четвертой стадии* (1958 – конец 1980 г.) формирования белорусской певческой практики православной традиции связан с увеличением напряжения в государственно-церковных отношениях, формированием маргинального статуса Церкви, латентным состоянием литургической певческой практики и активным бытованием внелитургической певческой практики.

После известных постановлений Совета Министров СССР 1958 г. («О монастырях СССР» и «О налоговом обложении доходов епархиальных управлений...») в стране началась новая кампания по дискредитации Церкви [298, с. 142], что обусловило наполнение исполнительского состава литургической певческой практики преимущественно пожилыми певицами пенсионного возраста (им не грозило увольнение с работы). Отсутствие в стране школьного религиозного образования и усиливающаяся пропаганда атеистического мировоззрения обусловили возникновение геронтологических проблем среди прихожан, в том числе среди певцов церковных хоров, что обострило опасность прерывания литургических певческих традиций.

Социальный статус верующих был низок, религиозная активность преследовалась, поэтому белорусская литургическая певческая практика, как и вся Церковь, приобретала маргинальный статус. Однако несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства священники и псаломщики продолжали хранить национальные певческие традиции.

Литургическая певческая практика приходского (городского, сельского) и монастырского видов представляли в основном 3–4 певца, включая псаломщика; в таком случае использовался аскетичный многоголосный исполнительский стиль. Соборный вид литургической певческой практики (архиерейский хор) представляли до 20 певцов, которые имели профессиональные знания и навыки, труд которых оплачивался из цер-

ковной кассы (уполномоченные по делам религии не разрешали набирать в хоры более 5 человек в партию) [Пр. А, ком. 156]. Соборный специализированный вид литургической певческой практики был представлен репрезентативным многоголосным стилем.

В западных регионах Беларуси литургическая певческая практика получила даже некоторое развитие. По словам протоиерея минского Александро-Невского собора Георгия Коляды, все церковные хоры региона были многочисленны (в среднем 20 человек), певцами становились верующие с красивыми голосами. Несмотря на запреты и опасность преследования в тяжелый для Церкви «хрущевский» период (1953–1964 гг.) во всех западнобелорусских городах и селах функционировали церковные хоры с высоким качеством ансамблевого звучания, разнообразным репертуаром, в которых культивировалась традиция многоголосного хорового пения. В сельских церковных хорах пели целыми семьями, руководили ими талантливые и хорошо образованные псаломщики – выпускники Пинского духовного училища, Почаевской и Кременецкой школ псаломщиков (Украина), многие из которых имели высшее духовное образование, полученное до советской власти (до 1939 г.) [Пр. А, ком. 157]. Однако большинство псаломщиков учились у своих предшественников, как, например, псаломщик Василий Лещинский (1904–1988 гг.) из с. Радчицк Столинского района, который получил навыки в процессе литургической певческой практики под руководством М. Прокоповича, закончив только курсы псаломщиков. Всех церковных музыкантов отличала глубокая любовь к богослужению и церковному пению, которую они передали своим певчим.

В 1950–1960-е гг. в западнобелорусских церковных хорах пело и обучалось псаломщиками или священниками множество молодых людей 17–18 лет. По нашим наблюдениям, выученные в молодые годы авторские литургические композиции и в настоящее время исполняются пожилыми певчими наизусть. Так, певчие (1930–1940-х гг. рождения) Симеоновской церкви в г. Каменец Брестской области, которые в молодые годы под руководством регента Семена Корнелюка выучили авторские композиции А. Архангельского, Д. Бортнянского, М. Лирина и других композиторов наизусть, исполняют их в

современной литургической певческой практике своего храма. В д. Рубель Столинского района Брестской области (Троицкая церковь) пожилые певчие, не знающие нотную грамоту, поют в переложении на три голоса тропарь «Христос воскрес» на церковнославянском, греческом и латинском языках.

В Белорусском Полесье формировались и наиболее бережно (без насильственного прерывания) сохранялись этнические традиции литургической певческой практики приходского обыденного вида, характерные особенности которой отличаемы, узнаваемы и маркируются слушательской аудиторией (они же молящиеся в храме) в качестве белорусской. Митрополит Минский и Слуцкий Филарет, Патриарший Экзарх всея Беларуси назвал эту традицию «классической белорусской полесской школой церковного пения» [268, с. 45]. *Полесская стилевая традиция* литургической певческой практики приходского обыденного вида вследствие миграции ее носителей была перенесена в различные регионы Беларуси (Александро-Невские церкви в городах Минск и Барановичи, Свято-Духов кафедральный собор г. Минска, Константина-Еленинская церковь г. Воложина, Покровская церковь с. Доры и Петро-Павловская с. Довбени Воложинского района, Кирилло-Мефодиевская и Михайловская церкви г. Жодино и другие) и усвоена носителями городского приходского специализированного и обыденного видов певческой практики. Эта традиция трактуется нами в качестве *белорусской церковной классической православной певческой традиции*.

На основе многочисленного эмпирического материала нами были выявлены характерные признаки белорусской церковной классической певческой традиции, первичными из которых являются:

- фонемные и ритмико-интонационные исполнительские особенности;
- репертуарный состав богослужебно-певческих циклов;
- совмещение литургического и внелитургического типов певческой практики в одном богослужебно-певческом цикле.

К вторичным признакам церковной классической православной певческой традиции относятся:

- особенности трактовки собственной церковно-певческой деятельности субъектами литургической певческой практики;

- характер и режим спевков хора;
- особенности метода управления хором;
- оценочный критерий слушателей интерпретируемых хором богослужебно-певческих циклов.

Важнейшим *стилевым свойством* белорусской церковной классической православной певческой традиции являются региональные фонемные и ритмико-интонационные особенности репрезентативного многоголосного и аскетичного многоголосного исполнительских стилей обыденного обобщенного вида.

Интонационная характеристика полесской школы церковного пения, которая лежит в основе белорусской церковной классической православной певческой традиции, опирается на особенности регионального произношения согласных звуков и просодии, которые вобрали в себя певучесть белорусской и украинской речи, личностную отстраненность мелодики польской, характерное звукоизвлечение церковнославянского языка.

Характеризуя атрибутированные нами фонемные и ритмико-интонационные особенности белорусской классической полесской школы, мы выделяем:

- звучание гласной «е» после согласных (близкое к «э»), различный оттенок согласных «щ», «ч», «ц», «дз», «р» в сочетании с гласными «о», «е», «а», «и», а также мягкое «г»;
- соединение слогов при помощи глиссандирования;
- использование дыхания в качестве выразительного интонационного средства. Применяется как цепное дыхание в длинных фразах, так и разделительное дыхание, которое характеризуется продолжительностью, что приближает его к паузе;
- затягивание одного слога-звука из какой-либо фразы. Такая интонационная особенность встречается в литургической певческой практике сельско-приходского вида западной Беларуси;
- неровный темп исполнения богослужебно-певческого цикла: оживленный (*allegretto*) темп литургических песнопений и спокойный (*andante*) темп напевов религиозных песен;
- тембровое выделение сопрано (ведущий голос) с акцентированием тенорового голоса (при наличии такого в хоре);
- динамическое однообразие при превалирующей громкой звучности – *f*;
- условное сохранение тональности при исполнении богослужебно-певческого цикла (при неизбежном для обыденного вида певческой практики ее «сползании»);

– мелкое цезуирование текста при хоровом исполнении псалмодии, что приводит к вокальному скандированию слогов (особенно в малых ектениях);

– спонтанное включение хора в исполнение песнопений (псаломщик не «задает тон», то есть не интонирует первый аккорд исполняемого песнопения, а начинает петь свою партию, остальные участники хора вступают на 2, 3, 4-м слоге первой фразы песнопения;

– исполнение распевов всех коротких вербальных канонических текстов в широком фактурном изложении гармонии. Например, по свидетельству о. Георгия Коляды, псаломщик с. Радчицк В. Лещинский тон «задавал грамотно», и даже на «Аминь» любил широкую гармоническую фактуру (Заметим, что речь идет о псаломщике-самоучке.);

– оптимистичный эмоциональный исполнительский тонус, что особенно ярко проявляется в певческой практике сельских церковных хоров деревень Ремель, Рубель, Озаличи, Ольгомель Столинского района Брестской области;

– разнообразие напевов обиходных неизменяемых песнопений и их характерная интерпретация, что связано со смешением в белорусской полесской школе литургической певческой практики собственно белорусских, киевских и петербургских вокальных и интерпретаторских традиций, которые привнесли в свои хоры псаломщики, оканчивающие различные духовные учебные заведения;

– целостный интонационный ансамбль священника и псаломщика, примером чему является сослужение священника о. Андрея Коляды и псаломщика В. Лещинского, которые, по словам протоиерея Георгия Коляды, в течение всей литургии выдерживали одну тональность (с. Радчицк Столинского района).

Именно эти особенности интонирования придают неповторимый и узнаваемый интонационный облик обиходным распевам и авторским композициям литургической певческой практики приходского обыденного обобщенного вида.

Характерным примером, иллюстрирующим выявленные нами качества, может служить литургическая певческая практика середины 1950–1960-х гг. клиросных хоров Ильинской церкви с. Велемичи Столинского района Брестской области (под управлением настоятеля храма о. Иакова Коляды и псаломщи-

ка Афанасия Михайловича Ранцевича; сведения получены от Светланы Яковлевны Коляды, 1956 г. р., г. Жодино), Рождества-Богородицкой церкви с. Радчицк (под управлением Василия Максимовича Лещинского; сведения получены от протоиерея Георгия Коляды, 1957 г. р., г. Минск), Преображенской церкви д. Хмелево Жабинского района Брестской области (под управлением регента Мелковского; сведения получены от Евгении Григорьевны Ласковец, 1929 г. р., д. Хмелево), Троицкой церкви д. Киевец Воложинского района Минской области (сведения получены от Олимпиады Суши, 1937 г. р., д. Сульжичи Воложинского района Минской области). Этот период выбран как наиболее показательный для репрезентации сельско-приходской певческой традиции, что связано с наличием в настоящее время живых носителей этой традиции и с незначительным распространением средств массовой информации и коммуникации (телевидение, радио, аудиозаписи, интернет), которые способствуют нивелированию традиции.

В результате интервьюирования множества респондентов (в период 1993–2006 гг.) было установлено, что сельские церковные хоры в западном регионе Беларуси во второй половине XX в. имели смешанный состав, причем женских голосов было больше, чем мужских. Басовую партию исполняли 2–3 человека, теноровую – 2 человека, сопрановую и альтовую партии – 7–15 человек. Певцы полесских церквей были людьми музыкально одаренными с очень красивыми голосами, хорошо знали нотную грамоту, читали ноты, пели хоровую классику по нотам (по партиям). В каждом хоре были певцы с очень хорошей музыкальной памятью, которые знали все хоровые партии и могли поправить любую интонационную ошибку. В хоре церкви с. Радчицк таким певцом был фронтовик, ведущий тенор Михаил Григорьевич Аврамчук (1911–1983 гг.).

Звучание сельских церковных хоров было, по словам респондентов, «жесковатое», манера звукоизвлечения напоминала фольклорную, что объясняется тем, что хоры состояли из земледельцев, которые много пели во время своей работы. Кроме того, наши опросы пожилых церковных певчих в Гродненской, Брестской, Минской областях показали, что многие женщины пели в самодеятельных народных хорах (в сельских клубах) и манеру клубного хорового пения проецировали на манеру церковного пения.

В репертуарный состав богослужебно-певческих циклов приходских хоров входили песнопения из «Полесского обихода», составляющие «золотой фонд» православного певческого искусства. Песнопения из этого сборника, включавшиеся в богослужебный репертуар церковных хоров, – «Милость мира» В. Старорусского, В. Виноградова, А. Красовского (д. Хмелево); «Херувимская» М. Строкина (с. Радчицк), Д. Бортнянского (№ 7), Г. Ломакина, Дж. Сартти, старо-симоновская; «Единородный Сыне» С. Богословского; «Пасхальный канон» А. Веделя; Полиелей А. Архангельского; концерты «Доколе, Господи» М. Ерхана (с. Велимичи) и Д. Бортнянского, Дж. Сартти – представляют собой сложные в мелодическом, гармоническом и фактурном отношении произведения репрезентативного многоголосного стиля. Такого рода репертуарные предпочтения свидетельствовали об отличном музыкально-певческом образовании псаломщиков и высоком обшем музыкальном, певческом и эстетическом уровне участников белорусской литургической певческой практики сельско-приходского обыденного вида.

Нами установлено, что в большинстве полесских храмов имелись нотные сборники «Полесского обихода»; кроме того, имелось очень много рукописных партитур и отдельных партий, переписанных для певцов.

Большое значение в литургической певческой практике приходского вида имели *местные* обиходные напевы, которые включались в репертуар для общенародного пения. Например, молитва «Отче наш» исполнялась напевом, который в народе назывался «птичка»; обиходными напевами прихожане пели «Великое славословие», «Трисвятое», псалмы. Вместе с тем, в некоторых церквях (например, в д. Раков Воложинского района Минской области) молитвы «Отче наш» и «Верую» на литургии исполнялись всеми присутствующими киевским напевом [Пр. В, рис. 15].

В певческой практике обыденного сельско-приходского вида традиционно происходило *совмещение* литургического и внелитургического ее типов в одном богослужебно-певческом цикле. Чаще всего на литургии на запричастном стихе исполнялись «набожные песни», или песни «Богогласника»; в панихидный цикл включались специальные «погребальные» песни. Проведенный нами анализ печатных и рукописных богоглас-

ников из Брестской области (Жабинковский, Пинский и Столинский районы), Минской области (Воложинский район, г. Клецк), Гродненской области (Зельвенский район, г. Лида), Белосточчины показал, что во всех исследуемых районах на богослужениях пели одинаковые песни: «Заступница Усердная», «Как хорошо в Твоем храме, Владычица», «Самарянка», «Слава, слава в Вышних Богу», «Царице моя, Преплагая» и другие. Песни исполнялись конвенционными напевами с небольшими вариациями.

Кроме того, на запричастном стихе церковные хоры с. Велемичи, Радчицк, г. Пружаны, г. Каменец и других исполняли паралитургические произведения. Нами выявлено, что в репертуар церковного хора с. Радчицк входило 17 концертов, в репертуар пружанского хора – 16 концертов. Наиболее популярными были концертные композиции Д. Бортнянского, А. Архангельского, С. Дегтярева [774; 775].

Большое значение для функционирования литургической певческой практики сельского обыденного вида имел психологический фактор. *Отношение к церковно-певческому творчеству* субъектов литургической певческой практики регулировалось понятием значимости церковно-певческой деятельности в своей жизни, а также личным примером священника и псаломщика (регента). Показательным является отношение к литургической певческой практике о. Иакова Коляды (с. Велемичи), о. Андрея Коляды, М. Прокоповича и В. Лещинского (с. Радчицк), Мелковского (д. Хмелево) и многих других, которые обучили большое количество церковных певцов, привив им любовь к богослужебному пению на всю жизнь. Певцы хоров, по словам о. Георгия Коляды, были энтузиастами своего дела, их глаза светились при исполнении богослужебных песнопений.

Большое значение для сплоченности церковного хора имела личность регента. Например, высокое исполнительское качество хора Ильинской церкви обуславливалось личностью регента-настоятеля о. Иакова Коляды, обладавшего высокими духовно-нравственными качествами, что неоднократно отмечалось в характеристиках послужного списка [773; Пр. А, ком. 158].

Характерной была *методика работы* с хором обыденного сельско-приходского вида. Образованный псаломщик (регент)

знал наизусть все исполняемые партитуры, выучивал «с голоса» каждую партию с певцами хора (такт за тактом), аккомпанируя пению на скрипке (о. Иаков Коляда, д. Велимичи Столинского района Брестской области), на гармошке (регент Николай Мелковский, д. Хмелево Жабинковского района Брестской области). При условии интенсивных занятий, посильного репертуара, многократном повторении песнопений в процессе литургической практики и тонком музыкальном слухе регента хоровое многоголосие приобретало отличное ансамблевое качество.

Управляя хором, псаломщики использовали различные приемы. Например, по словам о. Георгия Коляды, о. Яков Коляда такт показывал руками, отбивал ногами так, что «клирос дрожал» (то есть пол, перегородки); дирижировал очень эмоционально. Но вместе с тем динамика исполнения песнопений велимичским хором не была разнообразная. Интерпретация песнопений псаломщиком с. Радчицк В. М. Лещинским имела мощную эстетическую составляющую, которая определялась разнообразной динамикой, что рождало неоднозначную оценку реципиентов, которые трактовали исполнительский облик хора церкви Рождества Богородицы и в качестве «молитвенно», и в качестве «концертно-возвышенно».

Нами установлено, что псаломщики при управлении хором использовали не только некоторые дирижерские приемы, но и собственный голос. По словам Светланы Яковлевны Коляды [Пр. А, ком. 159], о. Иаков Коляда руководил хором даже тогда, когда служил в алтаре. В таком случае он запевал первую фразу песнопения, а затем, когда хор подхватывал, продолжал петь, изредка дирижируя пением прямо из алтаря.

Режим и характер спевков хора регулировались наличием свободного времени у членов коллектива, а также иными внешними обстоятельствами. Например, хор велимичской церкви, в котором пело около 60 деревенских певцов, репетировал ночью, опасаясь преследования за свою религиозно-музыкальную деятельность. Такие сложные условия удивительным образом объединяли и вдохновляли певчих-односельчан, придавали особое значение их музыкально-творческой деятельности и наполняли чувством ответственности.

Немаловажную роль в развитии литургической певческой практики приходского вида играл *оценочный критерий слуша-*

тельской аудитории интерпретируемых хором богослужбнопевческих циклов. Матушка Вера Гончарова отметила, что пение велимичского церковного хора под руководством о. Иакова Коляды необыкновенно умиляло, поэтому в Велимичи приходили помолиться верующие из других деревень, ощущая после богослужения необыкновенное одухотворение [136, с. 12]. Очевидно, что реакция реципиентов на качество богослужбного пения свидетельствовала об их музыкальности, умении эмоционально переживать, о присутствии эстетического чувства и вкуса, об огромном влиянии богослужбного пения на психологическое состояние прихожан.

Городской вид белорусской литургической певческой практики во второй половине XX в. представлен *соборной* и *приходской*, *специализированной* и *обыденной* разновидностями. Городской специализированный соборный вид певческой практики представлен архиерейскими хорами, ее специализированный приходской вид – Правыми, или Праздничными хорами крупных городских приходов. Городской обыденный приходской вид представлен в крупных храмах Левыми (будничными) хорами [Пр. Б, рис. 11]. В том случае, когда в городском храме совершались богослужения не часто – только в выходные и праздничные дни, в ней действовал один хор, качество которого определялось материальными возможностями прихода.

В советской Беларуси в 1950 – нач. 1980-х гг. действовало три архиерейских хора в кафедральных соборах Минска, Бреста, Гродно. Белорусская литургическая певческая практика *соборного специализированного вида* – столичного Свято-Духова кафедрального собора характеризуется *сочетанием* не противоречащих друг другу *нескольких певческих традиций*, объединенных репрезентативным многоголосным исполнительским стилем и господствующим принципом концертности. Каждая из этих традиций – полесская, варшавская, виленская – привносилась и укоренялась благодаря интенсивной творческой деятельности ее носителей – регентов и певчих. Так, полесская традиция репрезентативного многоголосного стиля была привнесена в столичный соборный хор регентами П. Лешкевичем (1960–1970-е гг.), Н. Авсиевичем (1980–1989 гг. – Левый хор и 1993–1995 гг. – Правый хор); носителем певческих

традиций Варшавского кафедрального собора были регенты К. Смольский и А. Волынчик (1960-е гг.) – композиторы и богословы, окончившие Варшавскую духовную академию и Варшавскую консерваторию; певческие традиции Виленского Свято-Духова кафедрального собора привнесли регенты о. Евстафий Баслык (1962–1970 гг. – Левый хор), Л. Ракитский и певчая А. Ракитская (1970-е гг. – 1993 г. – Правый хор) [Пр. А, ком. 160].

В 1965–1975 гг. архиепископ Минский и Белорусский Антоний (Мельников) стремился придать литургической певческой практике Минского Свято-Духова кафедрального собора образцовую форму и поэтому требовал от регента архиерейского хора сценарий предстоящей службы, обсуждал с ним и редактировал репертуар подготовленных к исполнению богослужебно-певческих циклов [268, с. 5].

В архиерейском хоре Минского Свято-Духова кафедрального собора в 1960–1970-е гг. пели выдающиеся певцы, такие как тенор Виктор Некрасов (его голос называли «божественный тенор»), бас Семен Казаков, баритон Всеволод Кубаевский, сопрано Алла Ракитская, сопрано Жанна Безменова, баритон Леонид Ракитский. Исключительным по силе и тембру голосом (баритон) обладал протоиерей Иоанн Серпокрылов (р. 1918 г.). В течение нескольких десятилетий под сводами главного храма столицы в особо торжественных случаях звучала композиция «Утверди, Боже» Я. Косолапова, сольную партию в которой исполнял протоиерей Иоанн Серпокрылов.

Репертуар минского архиерейского хора состоял из многоголосных композиций композиторов петербургской школы – Д. Аллеманова, А. Архангельского, Д. Бортнянского, А. Веделя, С. Дегтярева, А. Есаулова, М. Ипполитова-Иванова, Г. Ломакина, Г. Музыкаску, Дж. Сартти, Н. Соколова, Н. Соловьева, В. Старорусского, Ф. Степанова, П. Турчанинова, В. Лирина, киевской школы – А. Фатеева; а также аранжировок киевского («Блажен муж» – напев Киевско-Печерской лавры [774, л. 45], и локальных белорусских напевов (например, «Хвалите имя Господне» – «пружанское» [774, л. 3 об.]. В 1983–1990 гг. регент Л. Ракитский пополнил репертуар архиерейского хора песнопениями белорусских авторов А. Туренкова, П. Лешкевича, А. Волынчика и др.

Рукописные партитуры [Пр. А, ком. 161], которые использовались в Минском кафедральном соборе, имеют обозначения источника композиции, а также места и времени копирования. Например, в конце композиции А. Есаулова «Ныне отпускаеши» стоит пометка: «Кобрин 1942 г.» [774, л. 6], в конце композиции «Иже херувимы» Дж. Сартти (в обработке Никольского) – запись «хор Пружаны 1938 г.» [774, л. 5]. В книге «Партитуры № 21» из библиотеки Минского Свято-Духова кафедрального собора находятся партитуры, переписанные с источников в храмах Кобрин, Пружан в период 1938–1946 гг.; в книге «Партитуры № 3» из этой же библиотеки – в период 1935–1955 гг. [775].

В результате анализа содержания нотных библиотек Минского Свято-Духова кафедрального собора и брестского Симеоновского кафедрального собора мы пришли к выводу, что соборные регенты стремились разнообразить репертуар богослужебно-певческих циклов. Например, в Свято-Духовом кафедральном соборе регент Л. Ракитский ввел в репертуар антифоны степенны на утрени знаменного распева в гармонизации А. Львова. Фонды соборных библиотек свидетельствуют о богатом репертуаре городских церковных хоров и высоком уровне музыкальной образованности столичных и провинциальных белорусских регентов и певчих во второй половине XX в., а также о развитом музыкальном вкусе православных белорусов.

Рукописи партитур свидетельствуют также о сохранении традиции совмещения в богослужении литургического и вне-литургического типов белорусской православной певческой практики. В кафедральных соборах на запричастном исполнялись хоровые концерты Д. Бортнянского, П. Чеснокова, С. Дегтярева, А. Архангельского, Н. Бутомо и других композиторов. В праздник Рождества Христова в течение святок (период 7.01–18.01) во всех церквях исполняли колядки на разных языках. Рукописные сборники партитур из библиотеки Свято-Духова кафедрального собора г. Минска содержат колядки – в унисонном [775, вкладыш] и многоголосном [774] вариантах; колядки имеют разное происхождение: польское («В жлобе лежи»), чешское («Дай, Пан Буг»), немецкое («Stille Nacht») и исполнялись на соответствующих языках. Разноязычные ко-

лядки исполнялись в Минском Свято-Духовом кафедральном соборе не ранее, чем в 1950-е гг., о чем свидетельствует маргинальная запись на полях документа [775, вкладыш].

Полесскую традицию соборной специализированной литургической певческой практики презентировал Правый (Праздничный) хор брестского Симеоновского собора, которым управлял выпускник Варшавской духовной академии регент Г. Грудовик (1911–1991 гг.) [Пр. А, ком. 162]. Статус хора определялся статусом храма, и поскольку в советское время (до 1990 г.) брестский собор не являлся архиерейской кафедрой, постольку и Правый хор не назывался архиерейским. Однако качественный состав голосов хорового коллектива, содержание богослужебного репертуара, особенная трактовка репрезентативного многоголосного исполнительского стиля дает право отнести этот коллектив к группе архиерейских хоров.

Зинаида Николаевна Мотузко (1960 г. р.), которая несколько лет пела в хоре брестского собора под руководством Г. Грудовика, вспоминает [Пр. А, ком. 163], что хор состоял из 30 человек: партию сопрано исполняли 12 человек, альтовую – 8 человек, теноровую – 4 человека, басовую – 6 человек; все певцы обладали красивыми и сильными природными голосами. Ведущими в своих партиях были В. П. Кондратюк, 1929 г. р., (S, солистка хора), З. Мотузко, 1960 г. р. (S), А. С. Кондратюк, 1953 г. р. (T); каждый из них обладал не только ярким голосом, но и профессиональными вокальными навыками. В хоре пели преимущественно пенсионеры [Пр. А, ком. 164], но регент Г. Грудовик, обладая абсолютным слухом, выстраивал совершенный интонационный ансамбль, предпочитая традиционное звучание широкого фактурного изложения хоровых партий.

Особенностью интонационной выразительности звучания соборного хора г. Бреста являлось сохранение одной тональности в течение всего богослужения; формируя репертуар богослужения, Г. Грудовик подбирал композиции песнопений в выбранной тональности, либо перелагал композиции и обиходные песнопения в нужную тональность.

Методика работы с хором соборного вида соответствовала уровню профессиональной подготовки регента и хора. Певцы знали нотную грамоту, читали ноты, но, тем не менее, Г. Грудовик выучивал с хором мелодическую линию каждой партии,

подыгрывая на мандолине. Методика управления архиерейским хором в литургической певческой практике соборного специализированного вида базировалась на дирижерской технике. Как правило, регенты архиерейских хоров пели вместе с хором, но не «вели» голосом хор, а вплетали свой голос в хоровой ансамбль. Во второй половине XX в. представители белорусской литургической певческой практики редко имели системное хоровое музыкальное образование, поэтому дирижерская техника регентов была слабой. Например, по воспоминаниям З. Мотузко и А. Кондратюка, во время исполнения богослужебно-певческих циклов Г. Грудовик управлял хором одной правой рукой, приподнятой вверх и немного вытянутой вперед, дирижируя пальцем или ладонью.

Репертуар архиерейских хоров формировался на основе принципа концертности и состоял из композиций репрезентативного многоголосного исполнительского стиля, которые составляли церковную музыкальную классику. (Принцип концертности распространялся на композиции, основанные на контрастном сопоставлении частей формы и хоровой фактуры, а также на воплощении музыкального содержания в ярких образах, требующих особой манеры исполнительства и хоровой виртуозности.)

Нами установлено, что все изменяемые гласовые песнопения в репертуаре литургической певческой практики соборного специализированного вида были представлены в петербургской редакции в широком гармоническом изложении; при необходимости каждый регент делал переложения недостающих песнопений в репрезентативном многоголосном стиле, переписывая от руки каждую партию к предстоящему богослужению.

Репертуар хора Симеоновского собора г. Бреста был разнообразен: за месяц ни одна композиция из группы неизменяемых песнопений не повторялась. Основу репертуара соборного хора составляли композиции представителей петербургской композиторской школы в репрезентативном исполнительском стиле, преимущественно те, которые исполнялись в Преображенском соборе г. Ленинграда, откуда Г. Грудовик постоянно получал партитуры. По словам протодиакона Андрея Скробота (1971 г. р., Жировичский монастырь) и З. Мотузко, хор постоянно исполнял песнопения белорусских церковных композито-

ров А. Туренкова и Н. Бутомо, кроме того, репертуар хора обновлялся за счет интенсивной корреспонденции с регентами из Гомеля, Киева, Ростова, Львова, обмена нотами и редкими пластинками. Благодаря просветительской деятельности Г. Грудовика произведения белорусских композиторов исполнялись в храмах России, Украины, Казахстана, куда белорусский регент их посылал по почте [Пр. А, ком. 165].

Регент архиерейского хора выполнял следующие обязанности: ежедневные богослужения, еженедельные репетиции, аранжировка партитур в соответствии с возможностями хора, рукописное тиражирование партий. Сравнивая рукописи, мы заметили, что каждая из них характеризует своего «писца», его отношение к церковно-певческому делу, к певцам своего хора. Рукописи, выполненные Г. Грудовиком, являются примером каллиграфического искусства: согласованные строки партитуры оставляют впечатление одухотворенной гармонии. Эстетическое оформление названия песнопений затрудняет их прочтение: Г. Грудовик, продолжая древнюю традицию, украшал нотный текст графическими рисунками, имитируя тайнозамкнутые надписи. В настоящее время рукописи, выполненные Г. Грудовиком, хранятся в библиотеке Брестского кафедрального собора св. Симеона [Пр. Б, рис. 12].

Литургическая певческая практика соборного вида продолжала оставаться идеалом для литургической певческой практики *городского приходского вида*. Показательной является певческая практика Александро-Невской церкви г. Минска, где установились певческие традиции белорусской полесской школы церковного пения, что связано с деятельностью талантливого регента этого храма – композитора протодиакона Петра Лешкевича (1921–1996 гг.).

Опрос современников о. Петра – известных хормейстеров (профессора В. Ровдо, Д. Рулинского, протодиакона Николая Авскиевича, композитора В. Гуляева), протодиакона Георгия Коляды и прихожан Александро-Невской церкви – показал, что своим регентским и композиторским творчеством, сольным исполнением (интонированием возгласов и чтением) он создавал проникновенную молитвенную атмосферу в храме. О. Петр Лешкевич способствовал тому, что интонационные особенности полесской певческой школы стали основой интона-

ционного багажа хоров Александро-Невской церкви, где эти традиции сохраняются и сейчас.

Настоятель Александра-Невского храма протоиерей Виктор Бекаревич (1915–2002 гг.) рассказывал (в 2001 г.), что П. Лешкевич обучил певчих Левого хора преклонного возраста гласовому пению при помощи метода «по напевке»; что на богослужениях о. Петр служил сам и «задавал тон своим бабулькам» [цит. по: 268, с. 4]. Отметим, что совмещение служения в алтаре и управления хором на богослужении является полеской традицией литургической певческой практики обыденного обобщенного вида.

В Александро-Невском храме г. Минска сложилась традиция ежедневного участия церковных певцов в литургической певческой практике, культивирующей традиции репрезентативного многоголосного исполнительского стиля обобщенного вида, что способствовало приращению их профессионального вокального опыта. Под руководством выдающихся регентов – о. Петра Лешкевича и бывшего священника В. Пигулевского (после возвращения из ссылки), церковного композитора В. Скоробогатова, бывшего руководителя Государственной академической хоровой капеллы Д. Рулинского (с 1988), хор минского Александра-Невского храма стал единым музыкальным инструментом, отличающийся четкостью и слаженностью произнесения вербального текста, вдохновенным исполнением музыкального текста богослужебно-певческих циклов.

Литургическая певческая практика *городского приходского обыденного вида* во второй половине XX в. была представлена хорами городских приходов и Левыми хорами кафедральных соборов, в которых ежедневно пели 2–3 пожилые женщины, знающие гласовые и обиходные напевы и умеющие нараспев читать уставные тексты. Такие небольшие вокальные ансамбли использовали аскетичный многоголосный исполнительский стиль; их интонирование очень часто не соответствовало исполнительскому стандарту, а тембральная окраска голосов не удовлетворяла требованиям церковного вокального искусства. Например, по оценке протодиакона Николая Авсиевича, в 1980 г. звучание Левого хора Свято-Духова кафедрального собора представляло собой «пищание». Уроженец белорусского Полесья (д. Саковичи Слонимского района Гродненской области),

выпускник Одесской духовной семинарии и Московской духовной академии, протодиакон Николай Авсиевич рассказывал, что певчие Левого хора Минского Свято-Духова кафедрального собора, которым он руководил в период 1980–1989 гг., были «люди <...> не «нотные», и на спевках приходилось повторять одно произведение около 20 раз, чтобы добиться хоть какого-нибудь результата. Но уже через год хор запел» [567].

В церковных хорах существовала традиция: регент хора писал композиции для вербальных канонических текстов, которые исполнял его хор. Так появилась композиция о. Петра Лешкевича «Тропарь Минской иконе Божией Матери», которая входит в репертуар всех церковных хоров Беларуси. Чудотворная икона Божией Матери «Минская» с 1500 г. является белорусской святыней.

Художественный строй иконы не может быть прямо связан с вербальным или музыкальным текстом песнопения, но такая связь опосредованно прослеживается по семантическим точкам и знаковым обозначениям, которые присутствуют и в уставных богослужебных напевах Православной церкви. Так, строфическая форма вербального текста песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» (далее – «Тропарь») трансформирована П. Лешкевичем в куплетную форму, что роднит его с лирической песней. Зависимость музыкального текста от вербального приводит к сочетанию речитативного и вокального начала, что подчеркивает литургическую функцию этой композиции; органическая связь с текстом имеет большое эмоциональное воздействие на исполнителей и слушателей (молящихся). Применение доступных средств изложения (терцовое удвоение мелодии и ее аккордовая поддержка, использование простейших гармонических формул Т – Д, отклонение в параллельную тональность для проведения в ней темы в качестве сопоставления, равномерное движение длительностей с остановками в конце фраз рождает ощущение упорядоченности, гармонии и, в конце концов, образ вечности [Пр. В, рис. 16].

Мелодика песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» является вариативным изложением мелодики знаменного распева и обиходного напева (тематизм которых имеет грамматическое и синтаксическое единство) ирмосов воскресного канона 6-го гласа «Яко по суху пешешествова Израиль».

Этот канон воскресной утрени (в седмицу 6-го гласа) является обязательной частью певческого цикла панихиды, который исполняется наиболее часто из всех певческих циклов православной певческой практики [Пр. В, рис. 17].

Каждый из двух куплетов «Тропаря» состоит из двух предложений, напев которых основан на 1-й и 2-й мелостроках ирмосов воскресного канона; половинная и заключительная каденции «Тропаря» и заключительная каденция ирмосов воскресного канона 6-го гласа знаменного распева и обиходного напева идентичны. Простейшие композиционные приемы в переработке исходного музыкального материала – транспозиция (2-я мелострока ирмоса в третьей «от Царьграда и Киева» и седьмой «спаси нас предстательством» фразах «Тропаря»), а также соединение музыкальных фраз проходящими звуками свидетельствуют об использовании П. Лешкевичем тех же композиционных приемов, что и при переложении знаменного распева для 4-голосного обиходного напева в петербургской редакции.

Заметим, что тематизм воскресного канона 6-го гласа лег в основу распева многих популярных церковных песнопений, которые входят в репертуар белорусской православной литургической певческой практики. Мелодика ирмоса воскресного канона 6-го гласа знаменного распева и обиходного напева, вариативно изложенная, стала основой старинного анонимного напева молитвы «Царице моя Преблагая», которая традиционно исполняется хором всех присутствующих после окончания молебна. Восходящие и нисходящие мелодические волны в пределах тонической терции, одинаковые каденции [Пр. В, рис. 18] в ирмосах воскресного канона 6-го гласа, молитве «Царице моя Преблагая» и «Тропаре Минской иконе Божией Матери» свидетельствуют о глубинном родстве древнего знаменного распева с популярными напевами белорусской литургической певческой практики.

Песнопения, в основу тематизма которых положены интонации обиходных напевов, органично входят в литургические певческие циклы и закрепляются в них, ежегодно повторяясь. Такова мелодика рождественского канона «Христос рождается», автором которого является сельский псаломщик-самоучка из с. Радчицк В. Лещинский (воспоминания о. Георгия Коля-

ды), песнопения диакона Георгия Хмелева, монахини Иулиании (Денисовой).

Оригинальные черты имеет композиторское творчество гомельского регента Н. Бутомо (1905–1983 гг.) [417; Пр. А, ком. 166], который является автором около 400 богослужебных песнопений для церковного хора в репрезентативном многоголосном стиле, среди которых более 20 хоровых концертов, богослужебно-певческих циклов «Литургия» № 1 (45 хоров), «Литургия» № 2 (22 хора), «Литургия» № 3 «Заупокойная» (10 хоров), «Всенощное бдение» № 1 (35 хоров), «Всенощное бдение» № 2 (соло и дуэты в сопровождении смешанного хора – 16 хоров), «Всенощное бдение» № 3 (25 хоров), «Песнопения Святой Пасхи» (10 хоров), «Песнопения архиерейского богослужения» (14 хоров), песнопения Великого поста и Страстной седмицы, двенадцатых праздников, Пассии, акафистов; составителем «Обихода церковных песнопений» [39, с. 126]. Создание такого количества ярких, грамотно написанных песнопений гомельского церковного композитора обогатило наследие белорусской православной певческой практики.

Н. Бутомо использовал традиционные средства музыкальной выразительности, закрепившиеся за понятием «церковный стиль»: мажор и гармонический минор, отклонения в параллельную и тональности главных ступеней лада; трезвучия главных ступеней и их обращения, доминантсептаккорд. Рамки традиционного для XIX – начала XX в. хорального стиля, в котором написаны произведения Н. Бутомо, не стесняют мелодического дара композитора. Мелодика всех его песнопений выразительна и не оставляет сомнения в своих песенных истоках, что проявляется в преобладающей поступенности мелодического движения и использовании (эпизодическом) принципа попевочности («Хвалите Имя Господне» № 7, «Да возрадуется», «Свете тихий»). В сольных эпизодах мелодия достигает большой экспрессивности за счет скачков, ритмического дробления и отклонений («Разбойника благоразумного»). Формообразующим началом является богослужебный текст. В паралитургических концертах композитор широко использует приемы имитации; принцип концертности соблюдается посредством экспрессии за счет контрастной динамики с преобладанием малоподвижного *forte*, преобладанием широкой факту-

ры изложения музыкального материала и повторения слов текста («Молитву пролию», «Скажи ми, Господи» и др.).

В музыкальном тексте композиций Н. Бутомо прослеживается аллюзия, отсылающая к композициям российского композитора А. Архангельского. Композиции Н. Бутомо исполнялись некоторыми белорусскими церковными хорами на протяжении XX в. (например, церковными хорами г. Гомеля, Бреста, Минска), необыкновенную популярность они приобрели в XXI в. как свидетельство живого церковно-певческого творчества в условиях репрессий и гонений.

В 1960–1980-е гг. мощная антирелигиозная пропаганда в обществе, особенно в школе, привели к искусственному старению исполнительского состава церковных хоров. По нашему наблюдению, дети и юношество, посещающие храм, подвергались осмеянию и прессингу со стороны руководства учебных заведений. Верующие люди среди взрослого населения страны оказались в неравных вероисповедальных условиях: сельские жители, колхозники не преследовались за посещение храма, а городские трудящиеся подвергались обструкции. Однако не оскудевал приток на церковные клиросы любителей богослужебного пения. Это были не только члены семей священнослужителей, но и светские люди. Несмотря на то, что все образовательные и культурные учреждения Советского Союза воспитывали в советских гражданах презрение к Церкви, все певцы клиросных хоров были людьми глубоко верующими.

Заметим, что некоторые государственные законы способствовали сохранению церковной певческой традиции. Например, сельские жители были лишены свободы передвижения, поэтому литургическая певческая практика сельско-приходского обыденного вида сохраняла в своем составе музыкально грамотных и вокально образованных певцов (особенно в западных регионах Беларуси, где певчие получили образование в 1930-е гг.).

В конце 1980-х – 1990-е гг. в обществе усилилось влияние Православной церкви, чему способствовала символическая рубежная дата – 1000-летие Крещения Руси (1988 г.). Отметить это выдающееся событие европейской и мировой истории и культуры мировое сообщество призвала (по рекомендации Совета Министров СССР) Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), которая

на XXIV Генеральной конференции приняла специальную резолюцию «О 1000-летию введения христианства на Руси» [609]. После опубликования этого документа 29.04.1988 г. состоялась встреча М. Горбачева с Патриархом Московским и всея Руси Пименом и членами Синода РПЦ, в результате которой началось возрождение церковной жизни и оживление ее в приходах, а также подготовка к юбилейным торжествам. Русской православной церкви были возвращены культовые издания, открыты Киево-Печерская лавра, Оптина пустынь, Жировичский, Полоцкий, Ляденский, Брестский и другие монастыри. Важным событием в церковной жизни стало обогащение общего церковного календаря новыми праздниками – датами памяти местночтимых святых для общецерковного почитания. Так, в 1984 г. был установлен общецерковный подвижный праздник Собор белорусских святых (третье воскресенье после Пятидесятницы); песнопения, составленные в честь белорусских святых, вошли в пасхальный богослужебно-певческий цикл.

В 1987 г. Издательским отделом Московского Патриархата совместно со всесоюзной фирмой грампластинок Министерства культуры СССР «Мелодия» была выпущена грампластинка (альбом) «Похвала белорусским святым» с записью богослужебных песнопений в исполнении архиерейского хора Минского Свято-Духова кафедрального собора под управлением соборного регента Л. Ракитского. Впервые была широко репрезентирована тысячелетняя духовная жизнь белорусских земель, представлены песнопения, посвященные белорусским святым, общецерковное прославление которых впервые состоялось в 1984 г.

Первая пластинка альбома содержала песнопения, посвященные белорусским святым: тропарь праздника «Собор белорусских святых» (знаменный распев, гл. 6) и тропарь преп. Евфросинии Полоцкой (греческий распев) – гармонизация Л. Ракитского; стихира на «Господи воззвах» праздника «Собор белорусских святых» (гл. 8) и тропарь св. Кириллу Туровскому (волинский распев) – гармонизация В. Скоробогатова. На этой пластинке впервые были презентированы композиции белорусских церковных композиторов: Л. Ракитского – кондак праздника «Собор белорусских святых» и тропарь преп. Софии Слуцкой; протодиакона Петра Лешкевича – «Тропарь Минской

иконе Божией Матери»; А. Волынчика – «Тропарь Жировичской иконе Божией Матери» и «Стихира Казанской иконе Божией Матери»; Н. Николаевича – второй антифон литургии «Хвали душе моя Господа»; хоровые концерты Н. Бутомо «Боже, во имя Твое спаси мя» и А. Туренкова «Торжествуйте днесь».

Все композиции – литургические (тропари, кондак, стихиры, антифон) и паралитургические (концерты Н. Бутомо и А. Туренкова) – отличаются ярким мелодическим началом. Они созданы для четырехголосного смешанного хора, музыкальный материал изложен в широком гармоническом расположении хоровой фактуры (кроме композиции П. Лешкевича «Тропарь Минской иконе Божией Матери»), что характерно для репрезентативного исполнительского стиля литургической певческой практики.

Хоровой концерт А. Туренкова «Торжествуйте днесь» представляет феномен вокально-хоровой концертности (Г. Цмыг), который получил распространение в белорусской среде с XVII в. и остается популярным по настоящее время. Концерт А. Туренкова отличает яркое воплощение общей образной идеи и пасхальной семантики. Репрезентативный исполнительский стиль способствует созданию соответствующего празднику настроения светлой радости, что принесло ему популярность среди белорусских и зарубежных профессиональных и самодеятельных, а также монастырских и приходских хоровых коллективов.

Аудиозаписи альбома «Похвала белорусским святым» являются уникальным памятником литургической интонации, формировавшей стилевой контекст белорусской певческой практики православной традиции в течение второй половины XX в. Большой интерес представляет вторая пластинка альбома, которая включает фрагменты богослужения Митрополита Минского и Слуцкого Филарета, Патриаршего Экзарха всея Беларуси в праздник Собора белорусских святых (всенощное бдение и литургия). Аудиозапись служения Митрополита Филарета несет глубокий духовно-эстетический смысл, кроме того, она имеет значение для анализа музыкально-интонационного фона эпохи, что делает картину музыкальной культуры Беларуси конца XX в. более насыщенной. Митрополит Филарет,

Патриарший Экзарх всея Беларуси служил в православных храмах страны в течение более сорока лет. Богослужебная интонация владыки оригинальна, потому что окрашена необыкновенно бархатным и выразительным тембром голоса, торжественно-многозначительна вследствие неторопливого темпа и равномерных смысловых акцентов, придавала всему богослужению музыкально-смысловое единство.

Грамзапись и выпуск пластинок «Похвала белорусским святым» имела огромное значение для развития белорусской певческой практики православной традиции. Благодаря творческой смелости регента архиерейского хора Л. Ракитского, в центральном храме Беларуси – митрополичьем кафедральном соборе – были введены в репертуар распетые древние тексты и вновь созданные литургические песнопения, посвященные белорусским святым, что стало свидетельством возрождения белорусских церковно-певческих традиций, восходящих, по утверждению иеромонаха Серафима (Трофимова), «к тысячелетним истокам становления христианства на Руси» [609].

Бытование белорусской православной певческой практики находилось в прямой зависимости от содержания светской власти. Развитие белорусской певческой практики в XIX–XX вв. имело в целом положительную динамику, которая выразилась в интенсивном развитии церковной хоровой практики обывденного и специализированного, городского и сельско-приходского видов, наполнении репертуара богослужебно-певческих циклов композициями лучших российских композиторов, которые отражали мысли и чувства современного им человека.

Белорусская православная литургическая певческая практика в условиях свободы вероисповедания (1918/1939–1989 гг.) и одновременно дискриминации сохраняла и развивала сложившиеся этнические традиции, различаясь только в качественном (в условиях коммунистического режима исполнителями были преимущественно пожилые женщины) и количественном параметрах; сохраняла канонические особенности византийского типа. Интенсивное развитие стилей и видов белорусской певческой практики православной традиции в середине XIX – начале XX в. способствовало сохранению и распространению ли-

тургической певческой практики в экстремальных условиях (война, концлагерь).

Унификация белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции привела к ее дефольклоризации, восстановлению канонических певческих традиций и зарождению белорусской православной классической церковной певческой школы (направления), которая базируется на репрезентативном многоголосном исполнительском стиле, эмоционально-экспрессивной интонационной семантике (В. Холопова), способствующей раскрытию эмоций молитвенной проникновенности и возвышенного достоинства, обобщенной обиходной вокальной интонации на основе региональной речевой интонации, традиции совмещения в богослужении литургического и внелитургического типов белорусской православной певческой практики.

Модификация стилистики белорусской литургической певческой практики в период 30-х гг. XIX – начала XX в. способствовала формированию ее обобщенного вида, аскетичного и репрезентативного многоголосных исполнительских стилей быденного вида, интенсивному развитию православной певческой практики быденного сельско-приходского вида. Эстетическим идеалом литургической певческой практики стал специализированный репрезентативный многоголосный стиль городского соборного вида.

Интенсивное развитие внелитургической учебной и концертной религиозно-певческой практики православной традиции способствовало просвещению и эстетическому развитию широких кругов населения, включая крестьянство, и развитию хорового искусства в целом.

ГЛАВА 5

БЕЛОРУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА В 1989–2013 гг.: ВОЗРОЖДЕНИЕ И НОВЫЕ РЕАЛИИ

5.1. Особенности интерпретации богослужебно-певческих циклов в современной литургической практике

На рубеже XX–XXI вв. началось интенсивное развитие белорусской певческой практики православной традиции, чему способствовали глубокий социально-экономический, идеологический, политический кризис в советском обществе. Политические реформы в СССР в конце 1980-х гг. привели к трансформации и инверсии общественного сознания в начале 1990-х гг. Ослабевало идеологическое давление коммунистических идей, усиливалось влияние концепции развития общества на основе общечеловеческих ценностей, плюрализма и гласности. С одной стороны, совершалось тотальное крушение общественных идеалов, обесценивание накопленного интеллектуального и культурного потенциала; а с другой стороны, в обществе созревало понимание того, что успешные экономические реформы возможны только при условии интенсивного духовного развития его граждан. В середине 1980-х гг. в СССР государственная власть объявила о развитии демократии, что повлекло за собой прекращение притеснения Церкви и преследования верующих [Пр. А, ком. 167].

В 1989 г. Белорусская православная церковь Московского Патриархата получила официальный статус. Это событие обозначило начало четвертого этапа развития белорусской певческой практики православной традиции, характерная особенность которого – многократное увеличение ее исполнительского состава, неоднородность ее интенсивного развития, локализация литургических певческих традиций, образование новых форм внелитургической певческой практики.

Современная белорусская православная певческая практика развивает традиции, которые сложились в XIX – начале XX в. Для всех видов певческой практики приоритетным является ее литургический тип. Характерными особенностями современной белорусской литургической певческой практики православной традиции являются: 1) господство ее *обобщенного* вида (городской и сельский приходской виды); 2) культивирование *репрезентативного* многоголосного певческого *стиля*; 3) точечное бытование *аскетичного* монодийного *стиля древнеканонического* вида; 4) бытование *аскетичного* монодийного и *аскетичного* многоголосного исполнительских *стилей обобщенного* вида; 5) точечное бытование *смешанного* вида (монастырский вид); 6) локальное использование *топических* напевов и композиций современных местных композиторов; 7) локальное бытование *общенародного* исполнения богослужбно-певческих циклов (городской приходской, сельско-приходской виды); 8) *совмещение* элементов обоих типов певческой практики в одном богослужбно-певческом цикле и точечное бытование рудиментов *фольклоризированной* униатской литургической певческой практики; 9) задействование кинестетического фактора в монастырском и сельско-приходском видах певческой практики; 10) *катехизация* певчих церковных хоров. Раскроем эти особенности.

1. Современная литургическая певческая практика сохраняет свои традиции, главной из которых является ее *каноничность*; полноту реализации канонических требований определяет Иерусалимский устав. Однако на основе наблюдений, проведенных нами в течение 2007–2014 гг. в Минской, Гродненской, Брестской, Гомельской, Витебской и Могилевской областях, мы установили, что важнейшей характерной особенностью современной литургической певческой практики сельско-приходского и городского видов стал ее *обобщенный* вид, который определяют:

1) *сокращение* вербальной составляющей канонических богослужбно-певческих циклов. Например, в литургической певческой практике сельско-приходского вида еженедельно исполняются только литургия, часы, молебен и панихида. Богослужбно-певческие циклы вечерни, утрени, всенощного бдения либо исполняются перед так называемыми «великими»

праздниками, либо не исполняются вовсе. Встречаются примеры исполнения певческого цикла вечерни и фрагментарно утрени (д. Киевец Воложинского района Минской области). В литургической певческой практике городского приходского обобщенного вида (в том числе соборного) сокращения уставных певческих текстов – частичные. Например, из мини-циклов стихир на «Господи воззвах» и «Хвалитных» поются только запевы и первая стихира, остальные – псалмодируются; нередко сокращается псалмодируемый цикл «Шестопсалмие». Во всех видах литургической певческой практики сокращаются вербальные тексты панихидного и молебного певческих циклов;

2) *идентичность* исполняемых *гласовых напевов*, их обобщенный характер в исполнительском стиле сельских церковных хоров. Например, мелодика тропарей, исполняемых на литургии, тождественная в каждом гласе (Деречинская Преображенская церковь Зельвенского района Гродненской области, Киевецкая Троицкая церковь Воложинского района и Иоанновская церковь в д. Садовая Клецкого района Минской области) либо незначительно варьируется (Преображенская церковь в д. Хмелево Жабинковского района Брестской области, церковь Серафима Саровского в д. Пески Брестского района, Преображенская церковь в д. Раков Воложинского района Минской области);

3) *дихотомия* репертуара городского и сельско-приходского видов литургической певческой практики: *однообразие* напевов неизменяемых песнопений в сельско-приходской певческой практике и в то же время большое *разнообразие*, даже пестрота репертуарной палитры в городской приходской (в том числе соборной) певческой практике.

4) В литургической певческой практике обобщенного сельско-приходского вида напевы неизменяемых песнопений преимущественно однородны. Например, во всех белорусских сельских храмах на литургии исполняется «Херувимская песнь» единым напевом, который называется «старо-симоновский», «симоновский», «старинный»; песнопение «Милость мира» – «феофановская»; антифоны исполняются напевом 1-го гласа греческого распева; «Достойно есть» – напевом 8-го гласа греческого распева.

Обобщенный вид городской приходской (в том числе соборной) литургической певческой практики представлен большим

разнообразием авторских композиций неизменяемых песнопений с каноническими вербальными текстами. Систематизировать репертуар городских и соборных храмов не представляется возможным, потому что его выбор определяется личным вкусом регента и частично настоятеля. Публикация в сети Интернет разнообразных композиций всего богослужебного круга (различных авторов, национальных школ и направлений), неограниченные возможности тиражирования нотного текста стимулируют регентов к постоянному обновлению репертуара, чему способствует и профессионализация современной городской приходской литургической певческой практики.

В начале XXI в. проявилась тенденция к *стилевому однообразию* репертуара отдельного богослужебно-певческого цикла. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в храмах Всехсвятского, Покровского, Михайловского приходов г. Минска: в церкви Иова Многострадального (Всехсвятский приход) регент Л. Повная отдает предпочтение петербургской школе церковного пения (соответствующая редакция осмогласных напевов, авторские композиции петербургских авторов XVIII – начала XX в., характерная интерпретация с присутствием элемента концертности); регент церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи (Всехсвятский приход) Д. Токмаков культивирует московскую школу литургической певческой практики (соответствующая редакция осмогласных напевов, авторские композиции, гармонизации и аранжировки композиторов-монахов преимущественно Троице-Сергиевой лавры, в частности диакона Сергея Трубачева и архимандрита Матфея Мормыля; характерная интерпретация богослужебных песнопений, имитирующая исполнительский стиль хора Троице-Сергиевой лавры под управлением архимандрита Матфея Мормыля (ведущая роль тембровой окраски звучания мужского хора, долгие ферматы на первом ударном слоге строки, большая роль агогики, ведущая роль разделительного и цепного видов дыхания как выразительного средства). Регенты Е. Дихтиевская, Л. Шпаковская (Покровский и Михайловский храмы) для интерпретации песнопений литургии эпизодически выбирают исполнительский стиль византийской школы (как прототипа литургической певческой практики). В Покровском храме византийская школа представлена аутентичным исполнением, которому отдает предпочтение псалтерия К. Дихтиевская [Пр. А, ком. 168]; в

Михайловском храме византийская школа представлена посредством напевов, маркированных в нотах как «византийские», которые исполняются Л. Шпаковской и М. Харченко с исоном на греческом и церковнославянском языках; однако исполнительское мелодическое мышление этих певиц адаптировано к европейскому музыкальному мышлению и поэтому оценить это исполнение можно как стилизацию.

2. Нами выявлено, что ведущим стилем белорусской литургической певческой практики обобщенного и смешанного видов является *репрезентативный многоголосный* исполнительский стиль, культивирование которого является вековой традицией. Субъектами литургической певческой практики сельско-приходского вида являются преимущественно 3-голосные хоры певчих. Голоса их распределяются следующим образом: ведущий голос и втора (терцовое дублирование темы); третий голос – поет в унисон с ведущим голосом или подстраивает нижний звук квартсекстаккорда при условии, что третий голос – женский; при условии, что третий голос – мужской, он подстраивает примарные тоны основных гармонических функций лада – Т, S, D.

Субъектами литургической певческой практики городского приходского вида (в том числе соборного) являются 4-голосные смешанные хоры, идеалом звучания для которых является исполнительский стиль архиерейских хоров (субъект соборной разновидности литургической певческой практики), с академическим звукоизвлечением (прикрытый округленный звук, выровненный тембр голосов). Все литургические певческие циклы исполняются архиерейскими хорами в широком расположении хоровой фактуры, в неторопливом темпе, что является необходимым условием для внятного звучания вербального текста, потому что такие хоры поют в кафедральных соборах, имеющих большой объем и звукоотражающую поверхность помещения. В подобных акустических условиях некоторые звуки могут «растворяться», а их сочетания – сливаться. Например, в величественном Успенском кафедральном соборе г. Витебска [Пр. А, ком. 169] хоровое звучание, отражаясь, вызывает очень сильное эхо, в соответствии с чем регент О. Янченко подбирает репертуар, выстраивает интонирование и темпоритм исполнения литургических певческих циклов.

В объемных церковных помещениях звучание богослужебно-певческих циклов, исполненных с использованием репрезентативного многоголосного стиля вполне соотносится с определением «мистический», вызывая глубокие молитвенные переживания у современных реципиентов литургической певческой практики. Например, любимая белорусскими регентами композиция Д. Бортнянского «Херувимская песнь» № 7 вызывает у реципиентов возвышенные душевные переживания; исполнение концерта Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» в дни празднования Пасхи несомненно успешно способствует созданию возвышенно-праздничного настроения в соответствующем аудиальном пространстве.

3. Уникальным для современной белорусской православной литургической певческой практики примером является бытование *аскетичного* стиля *древнеканонического обобщенного* вида. Нами выявлено, что в приходе д. Черни Брестского района Брестской области в церкви Иоанна Богослова культивируется названный исполнительский стиль, характерный для архаического периода литургической певческой практики белорусской культуры. Богослужебно-певческие циклы исполняются знаменным распевом по певческим сборникам безлинейной нотации (наблюдение и опрос прихожан храма произведены 06.11.2011 г. и 12.05.2013 г.).

В этом храме на протяжении более столетия в певческой практике использовался репрезентативный многоголосный исполнительский стиль обобщенного вида. Кардинальная смена исполнительского стиля произошла по инициативе настоятеля церкви о. Василия Бельтюкова, что обусловлено его стремлением воспитания членов прихода в духе аскезы, понимаемой в антропологическом и сотериологическом смыслах [Пр. А, ком. 170]. Одним из дидактических методов, используемых для реализации этой цели стало применение аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида в литургической певческой практике и свойственных ему архаических приемов интонирования. Молитвенная сосредоточенность, чему способствует адекватное звучание клиросного хора, самоотверженная деятельность настоятеля храма, его личный пример высокой нравственной жизни убедили прихожан сменить свои *оценочно-стилистические приоритеты*. Под руководством

выпускницы отделения древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории Ольги Васильевны Кушмар певицы церковного хора обучились вокализировать по знаменам. В настоящее время женский хор, состоящий из представителей разных специальностей (педагогических, ремесленных, сельских), среднего возрастного ценза (от 18 до 55 лет), свободно исполняет богослужебно-певческие циклы в соответствии с Иерусалимским уставом (без сокращений) по безлинейной нотации. Певчие отбираются в хор в соответствии с высокими духовно-нравственными требованиями (традиционно предъявляемыми к церковнослужителям), что не всегда способствует тембрально ровному звучанию голосов. Однако современный интонационный и социокультурный контекст бытования литургической певческой практики обусловил подсознательное стремление певчих к подражанию академической манере интонирования, что привело к развитию определенной гибкости их голосов, выравниванию тембров и мягкой окраски звучания.

Нами установлено, что *аскетичный* стиль *древнеканонического* обыденного вида (с чтением мелодики песнопений по знаменам) фрагментарно применялся в литургической певческой практике храма Александра Невского г. Витебска (регент Т. Быстрякова) в период 1999–2005 гг. в исполнении учащихся воскресной школы с целью познания основ православного богослужебного пения (по словам руководителя хора).

Исключительным примером является употребление анализируемого стиля в западнобелорусской православной среде. В Троицком храме при Школе иконописи в польском г. Бельск-Подляский богослужебно-певческие циклы Страстной седмицы, Пасхи и Фомина воскресения исполняются знаменным распевом (в расшифровке). Настоятель Троицкой церкви и директор Школы протоиерей Леонтий Тофилюк в беседе 27.05.2011 г. подчеркнул явление синкретизма в церковном искусстве, что обусловило культивирование древнеканонического вида в литургической певческой практике Троицкого храма [Пр. Б, рис. 13].

В том случае, когда применение в литургической певческой практике аскетичного стиля древнеканонического вида сопряжено с использованием киевской или современной пятилиней-

ной нотации, фиксирующей песнопения знаменного распева, то названный стиль приобретает смысл стилизации. Например, исполнение богослужебно-певческих циклов сестринским (регент монахиня Марфа) и братским (регент Ю. Круковская) хорами Елисаветинского монастыря г. Минска; хором «Сретение» (регент О. Суарес) храма Рождества Иоанна Предтечи г. Минска, песнопений литургии византийским распевом с исом (дуэт Л. Шпаковской и М. Харченко из Михайловского храма г. Минска). Мы выявили, что нотные записи в линейной нотации получены перечисленными исполнителями исключительно посредством сети Интернет. Исключение составляет хор «Сретение», который исполняет песнопения в расшифровке регента О. Суарес. Инициаторами использования аскетичного стиля древнеканонического вида в хорах, певчими которых являются светские люди (хор «Сретение», братский хор Елисаветинского монастыря, названный дуэт Михайловского храма), выступают образованные музыканты (преимущественно, теоретики, изучавшие курс медиевистики) или выпускники Минского духовного училища (изучавшие курс мелодического пения).

Вариантом аскетичного стиля древнеканонического *специализированного* вида является исполнение обиходных напевов по вербальным каноническим текстам, что применяется в большинстве монастырей. Например, в Афанасиевском г. Бреста, в Благовещенском с. Ляды Минского района, Елисеевском Лавришевском г. Гнесичи мужских монастырях на богослужениях поют по очереди спонтанно образованные ансамбли из 2–3 монахов, а иногда поет только 1 человек. Такое пение близко к псалмодированию.

4. Примером сольного варианта *аскетичного* исполнительского стиля *обобщенного* специализированного вида литургической певческой практики служит исполнение литургического цикла настоятелем Покровской церкви в д. Мильковщина Скидельского района Гродненской области священником Александром Шашковым на церковнославянском, греческом и сербском языках с использованием обиходных напевов. Наши наблюдения в течение 2011–2015 гг., а также отзывы некоторых реципиентов (доктор искусствоведения профессор О. Баженова, директор Государственного музея истории религии Л. Корнилова, лингвист Д. Рунцо, кандидат искусствоведения

доцент Е. Дихтиевская), позволили сделать следующие выводы: 1) при сольном исполнении богослужебно-певческого цикла с использованием аскетичного стиля обобщенного вида вербальный канонический текст подчиняет все музыкально-выразительные средства, выявляя семантику богослужения. При наличии хорошей акустики в храме динамическое пространство богослужебного действия с его составляющими – особой «режиссурой» света и тени, пения и пластики, звуков и запахов [340], – насыщенное псалмодической речитацией священнослужителя и обиходной мелодикой песнопений, способствует процессу иеротопии (термин А. Лидова) – особого вида художественного творчества, способствующего созданию сакрального аудиального пространства [Пр. А, ком. 171; 340], которое расширяет физическое пространство для реципиента молящегося и представляет основу литургического опыта. Устанавливается психологическое мистическое ощущение, приобщая молящегося высшему миру красоты и гармонии, способствуя развитию творческого воображения и, как заметила голландская исследователь Н. Исар, позволяя быть причастным к целостности Вселенной и Бытия [240, с. 85]. Латентный смысл сакрального аудиального пространства, являющегося символом покоя, целостности и гармонии, то есть символом Божественного мира, – познается присутствующими интуитивно, открывая способность слышать внутренним слухом архетип литургической певческой практики – ангельское пение; 2) иной характер имеет аскетичный монодийный исполнительский стиль обобщенного специализированного вида, применяемый исключительно для осуществления прагматической функции литургической певческой практики. Например, в церквях д. Корень и д. Горавец Логойского района священник Владимир Шейдак поет, по его словам, обобщенные обиходные напевы, «которые знает» (сведения получены от о. Владимира Шейдака 10.03.2011 г.).

В современной литургической певческой практике *аскетичный многоголосный* стиль представлен в *специализированном* и *обыденном* монастырском и сельско-приходском видах. В монастырском обиходе аскетичный многоголосный стиль применяется целенаправленно, выполняя прагматическую функцию певческой практики, что многократно подчеркивали в личных

беседах с автором монографии старший регент Елисаветинского монастыря монахиня Иулиания (Денисова), настоятельницы монастырей: Полоцкого – игумения Евдокия (Левшук), Брестского – игумения Александра (Жарина), Гродненского – игумения Гавриила (Глухова), утверждая, что для исполнения богослужебно-певческих циклов в монашеской певческой практике аскетичный стиль необходим. В перечисленных монастырях функционируют прекрасные монашеские хоры, кроме того, в гродненском Рождества Богородичном и минском Елисаветинском монастырях функционируют Праздничные хоры (минский хор – смешанный), в которых поют профессиональные музыканты. Несмотря на благоговейное и даже аскетичное звучание этих монашеских хоров, реципиент безошибочно улавливает эстетический компонент в стройном ансамблевом звучании.

Аскетичный многоголосный стиль обыденного вида применяется в монастырской и приходской литургической певческой практике в случае отсутствия в хоре вокально одаренных и музыкально образованных певцов. Аскетичный многоголосный стиль наиболее распространен в женских монастырях: Иоанно-Богословском в с. Домашаны Минского района, Никольском в г. Могилев, Варваринском в г. Пинск, Свято-Духовском в г. Витебск; Иоанно-Кормяньском в д. Корма Гомельской области, Введенском в д. Богуши Сморгонского района Гродненской области; Ксениевском в д. Барань Минской области, а также в приходской певческой практике, где в составе хора 3–5 человек, исполняющие обиходные напевы по слуху (Пантелеимоновский храм г. Минска, Покровский храм д. Доры и Троицкий храм д. Киевец Воложинского района [Пр. Б, рис. 14], Церковь Рождества Иоанна Предтечи в д. Засулье Столбцовского района, Михайловская церковь в д. Микуличи Березинского района Минской области, Троицкая церковь в г. Хотимск Могилевской области и другие).

Исполнительскими особенностями аскетичного многоголосного стиля являются 3- или 4-голосная фактура в узком расположении аккордов, статичные динамика и темп, отсутствие нюансировки, использование обиходных распевов. Аскетичный исполнительский стиль способствует духовному постижению субъектами универсального общечеловеческого

языка молитвы, ядром которого является богослужение, что позволяет трактовать литургическую певческую практику древнеканонического и обобщенного вида в качестве элемента иеротопического пространства [Пр. А, ком. 172; 340].

5. *Смешанный* вид литургической певческой практики, предполагающий использование репрезентативного многоголосного исполнительского стиля в сочетании в древнеканоническими уставными требованиями исполнения богослужебно-певческого цикла, в настоящее время бытует в крупных монастырях (мужском Успенском, д. Жировичи; женских Спасо-Евфросиниевском, г. Полоцк; Рождества Богородицы, г. Брест и г. Гродно; частично – в Елисаветинском, г. Минск). Целью использования репрезентативного многоголосного исполнительского стиля в монастырской литургической певческой практике специализированного смешанного вида является иеротопия – создание или реконструкция невещественного и одновременно реально существующего сакрального пространства, которое традиционно называется «молитвенным» и, по словам А. Забияко, связывающееся в сознании субъектов и реципиентов со значением отделенности, сокрытости и неприкосновенности [215].

6. Характерной особенностью белорусской литургической певческой практики православной культуры является использование в богослужебном певческом репертуаре топоческих напевов. Это качество литургической певческой практики формировалось с древности: напевы с маркировкой («пинский», «мирский» и так далее) встречаются в Супрасльском ирмологии 1598 г., «жировицкий», «белорусский» – в более поздних рукописях, (см. раздел 3.3); «местный напев» – в Пинском сборнике (1929 г.) [450, с. 27, 119, 173].

Нами установлено, что в современной белорусской литургической певческой практике бытует множество региональных напевов. Например, в Каменецком районе Брестской области в Успенской церкви деревни Паниквы исполняется ектения «паниковская», в Михайловской церкви деревни Токари – ектения «токарская». Повсеместно исполняются «Многолетие белорусское» [Пр. В, рис. 19] и «Сугубая ектения белорусская» [Пр. В, рис. 20].

Хранителями и инициаторами возрождения национальной интонационной традиции являются священники. Например,

настоятель Воздвиженского храма д. Цветино Миорского района Витебской области (1980-е гг.) о. Дмитрий Огиевич с супругой Валентиной, восстанавливая литургическую певческую практику в своем приходе, специально ездили в древний Браслав и на Браславщине записывали гласовые и неизменяемые напевы, для придания приходской певческой практике национальных интонационных особенностей. С середины 1990-х гг. о. Дмитрий Огиевич является настоятелем Константино-Еленинской церкви в г. Воложин, в литургическую певческую практику которой введены напевы, распространенные на древних белорусских землях.

Современный репертуар литургической певческой практики городского приходского вида пополняется композициями современных белорусских композиторов и регентов. Так, например, в репертуар архиерейского хора Успенского кафедрального собора г. Витебска входят композиции минского диакона Георгия Хмелева, витебского композитора А. Алехновича, регента хора О. Янченко; в репертуар хоров Елисаветинского монастыря – композиции его старшего регента монахини Иулиании (Денисовой) [Пр. В, рис. 21]; в репертуар хоров Всехсвятского и Скорбященского приходов г. Минска – композиции регента Н. Богодаевой, в репертуар гродненских архиерейского хора Покровского кафедрального собора, хора Каложской Борисо-Глебской и Всехсвятской церквей входят композиции протоиерея Андрея Бондаренко. Этот факт свидетельствует о стремлении церковных музыкантов подчеркнуть своеобразие современной белорусской литургической певческой практики.

7. Одной из древних традиций белорусской православной литургической певческой практики является так называемое *общенародное* пение, то есть исполнение богослужебно-певческих циклов или их частей всеми прихожанами за богослужением. И. Вознесенский и Д. Разумовский, исследуя историю православного богослужебного пения, отметили эту древнейшую традицию [99; 518], которая поддерживается во всех белорусских православных храмах: присутствующие громко исполняют обиходным напевом молитвы «Символ веры», «Отче наш», вербальный текст которых распевается одноголосно (октавный унисон), или с терцовым удвоением. В Витебской, Мо-

гилевской, Минской и Гомельской областях для пения этих молитв используется обиходный напев петербургской редакции, в Брестской, Гродненской, Минской (фрагментарно) областях – напев киевской редакции.

Чаще всего общенародным исполнением молитв «Символ веры», «Отче наш» управляет диакон, который, повернувшись лицом к прихожанам, громко запекает первую фразу песнопения на примарном для себя тоне, акцентируя и удлиняя первый слог песнопения. В это время присутствующие на богослужении настраиваются, подхватывают и продолжают пение. Исключительным является случай настройки диаконом общего хора прихожан. Минские протодиаконы Николай Авсиевич и Виталий Дубяго (Свято-Духов кафедральный собор), Павел Повный (Всехсвятский приход) перед началом общенародного пения настраивают прихожан, пропевая тоническую терцию условной тональности *фа мажор* (не пользуясь камертоном). В этом случае общий хор прихожан начинает и продолжает пение тонально и ритмически слажено. Диаконы руководят пением, поют сами, тактируя каждый слог рукой (двигая вертикально вверх и вниз ладонью или предплечьем).

В подавляющем большинстве белорусских храмов существует традиция подпевания прихожанами вполголоса хору во время исполнения песнопений «Трисвятое», «Достойно есть», «Отца и Сына», «Един свят», «Херувимская песнь», «Богородице Дево», «Достойно есть», «Царице моя Преблагая» и др. Устав регламентирует исполнение этих песнопений «ликом», то есть хором. Однако священнослужители не пресекают «традицию подпевания». В сельско-приходской литургической певческой практике Брестской и Гродненской и частично Минской областей все молящиеся вместе с церковным хором вполголоса исполняют все песнопения литургии. Однако в тех храмах, куда на богослужение приезжают молиться из других приходов (дачники, гости), традиция общенародного пения литургического цикла постепенно растворяется. В этом случае некоторые настоятели на большие праздники организывают общенародное пение, как, например, в Преображенской церкви д. Раков в престольный праздник (19 августа) в 2012 г. хор на клиросе отсутствовал, а литургический цикл исполняли все присутствующие под руководством протодиакона Петро-Павловского собора г. Минска Максима Логвинова.

В столичных Петро-Павловском, в приходах Татьянинском и в честь Собора белорусских святых, а также в Георгиевской церкви г. Витебска литургический певческий цикл исполняется общенародно под управлением либо диакона, либо музыкально образованного пономаря, который руководит соборным пением, стоя лицом к прихожанам и дирижируя двумя руками, при этом обязательно сам громко поет. Для общенародного исполнения литургии в минском Петро-Павловском соборе был издан певческий сборник с изложением вербальных канонических и музыкальных обиходных текстов литургии. В качестве обиходных напевов использованы традиционные белорусские напевы и песнопения: первого и восьмого гласа греческого распева (антифоны, «Достойно есть»), «Херувимская песнь» греческого напева, «Милость мира» феофановская [60; 61].

Общенародное пение в некоторых сельских храмах носит вынужденный характер: во вновь открытых когда-то заброшенных храмах, восстанавливая литургическую деятельность, священники не имеют возможности собрать хор и разучить богослужебно-литургические циклы. В таких сельских храмах прихожане учатся петь на богослужении «с голоса» священника. Так, в церкви д. Корень Логойского района пожилые прихожане научились петь «Господи, помилуй», «Символ веры», «Отче наш» и другие песнопения литургии.

8. Нами установлено, что характерными особенностями белорусской православной литургической певческой практики приходских видов являются *совмещение* элементов обоих типов певческой практики в одном богослужебно-певческом цикле, а также *сочетание* элементов разных канонических богослужебно-певческих циклов в одном обряде. Генезис этой композиционной черты белорусской литургической певческой практики исторически связан с греко-католической певческой практикой.

Внелитургическими элементами в литургической певческой практике сельско-приходского вида являются фольклорные религиозные песни (или «песни богогласника»), которые исполняются на запричастном стихе на литургии. Нами выявлено, что в Брестской, Гродненской и частично Минской областях исполняют песни, которые входят в состав печатных (начала XX в.) и рукописных (что приоритетно) богогласников, фикси-

рующих вербальные тексты, например, «Мира Заступнице», «Самарянка», «Господи, помилуй», «Батюшка наш Серафим» и другие [54; 749–751]. В Витебской, Гомельской, Могилевской и частично Минской областях популярны современные религиозные песни (например, в приходе д. Станьково Дзержинского района Минской области бытует песня о блаженной Валентине, канонизированной в 2006 г.), которые исполняются преимущественно по нотам (как например, приходской ансамбль Никольского храма г. Добруш Гомельской области, все певцы которого музыкально образованы).

Нами были проанализированы рукописные богогласники из приходов г. Клецка и г. Воложина Минской области, г. Пинска, Жабинковского и Столинского районов Брестской области, д. Киевец Воложинского района Минской области, г. Лиды и д. Деречин Зельвенского района Гродненской области, г. Белостока и г. Сокулка Белостоцкого воеводства (Польша) и выявлено, что все рукописные богогласники имеют однотипное содержание и вариативную последовательность стихотворных текстов, что свидетельствует об естественном отборе лучших и наиболее приемлемых в данной местности образцов. Обязательно присутствуют песни, посвященные Божией Матери («Мира Заступнице», «Заступнице усердная», «О, Мати Пресвятая», «О, Небесная Царице», «Как хорошо в Твоем храме, Владычица»), «Самарянка», «Слава Богу за все», постовые («Господи, помилуй», «На мрачной горе», «Из храма Христос со своими друзьями»). Песни поют на 2–3 голоса; интонационно «набожные» песни близки обиходным богослужебным напевам; исполняются песни вполголоса [Пр. Б, рис. 15].

Совмещение элементов обоих типов певческой практики в одном богослужебно-певческом цикле точно встречается и в литургической певческой практике городского приходского вида. Например, при совершении Божественной литургии в приходе в честь Собора белорусских святых г. Минска (наблюдение – 25.11.2012 г.) в богослужебно-певческий цикл включена религиозная песня на украинском языке: после выноса Чаши и молитвы «Верую, Господи, и исповедую» прихожане поют песню («Вірую, Господи, и визнаю», текст которой в стихотворной форме пересказывает и объясняет каноническую молитву). Использование украинского языка объясняется

тем, что именно эта песня включена в сборник, который используется в богослужении [60]; видимо, адекватной песни на белорусском или русском языках, которыми пользуются прихожане, не существует.

Самобытное явление современной белорусской православной литургической певческой практики, которое свидетельствует о *совмещении* элементов обоих типов певческой практики, мы выявили в западно-белорусской православной среде на Белосточчине (Республика Польша). В период Великого поста каждую пятницу во многих православных приходских церквях, кроме Белостокского Никольского кафедрального собора, исполнение богослужебно-певческого цикла «Вечерня» заменяется исполнением внебогослужебного музыкально-поэтического цикла священника Хрисанфа Саковича «Крестная песнь», который носит ярко выраженный дидактический характер [297; Пр. А, ком. 173]. Несомненно, это явление литургической певческой практики является рудиментом греко-католического богослужебного обряда, в котором религиозные авторские песни замещали канонические песнопения.

Песенный цикл «Крестная песнь» был написан Х. Саковичем в 1884 г. [297], через 45 лет после упразднения унии, он укоренен в православной среде в конце XIX – начале XX в. Тематическое содержание цикла «Крестная песнь» основано на пересказе Евангельского повествования о страданиях, смерти и воскресении Христа. Каждая из 25 песен состоит из неравного количества силлабических стрóf (от 4 до 36). Песни исполняются с использованием конвенционального напева, близкого 8-му стихирному гласу; цикл распевается антифонно: либо молящимися прихожанами в сочетании с выразительно псалмодирующим священником (например, в Свято-Духовом храме г. Белостока), либо прихожанами, клиросным хором и священником (например, в храме Александра Невского в г. Сокулка).

Песенный цикл «Крестная песнь» в литургическом обиходе обрамляется так называемыми предначинательной и конечной богослужебными формулами [Пр. А, ком. 174], благодаря чему и антифонному исполнению песен цикл «Крестная песнь» напоминает литургический канон на утрени, состоящий из 9 песен.

Исполнение цикла «Крестная песнь» в богослужении вместо канонических вербальных текстов является рудиментом фольк-

лоризированной греко-католической литургической певческой практики восточно-христианской традиции. По словам протоиерея Владимира Мисиюка (1937 г. р.), настоятеля храма Александра Невского в г. Сокулка Подляского воеводства, исполнение «Крестной песни» в современной белорусской литургической певческой практике в Польше воспринимается большинством ее субъектов в качестве локального священного обычая. Однако главный редактор журнала «Церковный вестник», кандидат богословия и знаток церковного искусства Я. Харкевич (личная переписка от 20.03.2015 г.) выражает другое мнение (меньшинства), утверждая, что это псевдоправославный обычай и его исполнение зависит от местных обычаев и от мнения настоятеля церкви (по словам корреспондента, является ли он сторонником или противником «Крестной песни»).

Внелитургическими элементами в литургической певческой практике городского приходского (в том числе соборного) и частично монастырского видов являются паралитургические жанры – так называемые концерты (или духовные концерты, или клиросные концерты), которые исполняются на запричастном. Традиционный и современный концертный репертуар богослужбных хоров Русской православной церкви, исполнительские особенности паралитургических жанров проанализированы И. Гарднером [112], Н. Гуляницкой [175], С. Хватовой [649; 650]; Е. Черновой рассмотрен белорусский паралитургический репертуар в исполнении белорусских церковных хоровых коллективов [667; 668], поэтому этот аспект литургической певческой практики мы не рассматриваем.

Одной из локальных традиций литургической певческой практики является *сочетание* элементов разных канонических богослужебно-певческих циклов в одном обряде. Например, исполнение на запричастном литургии песнопений всенощного бдения («Воскресение Христово», стихиры, фрагменты канона). Такое явление мы наблюдали во многих сельских храмах Гродненской, Брестской и Минской областей, в приходе в честь Собора белорусских святых г. Минска.

Эту композиционную особенность белорусской литургической певческой практики (компоновка элементов разных богослужений в единый цикл) мы наблюдали в исполнении церковных хоров в Столинском районе Брестской области в де-

кабре 2011 г. – в д. Ремель (4-голосный смешанный хор, псаломщица Евгения Ивановна Вабишевич, 1951 г. р.), д. Озаличи (3-голосный смешанный хор, псаломщица Екатерина Алексеевна Пархомова, 1939 г. р.), д. Ольгомель (2-голосный женский хор, псаломщица Елена Павловна Кравцова, 1968 г. р.).

В этих и других приходах Столинщины в православной литургической певческой практике реанимирован древний певческий цикл и обряд «О Панагии» под названием «Воздѹх», исполняется в конце панихиды (в определенные дни, связанные с поминовением) [Пр. А, ком. 175] и почитается православным населением Столинщины священным обычаем. По сведениям, полученным от архиепископа Пинского и Лунинецкого Стефана (беседа 26.12.2011 г., г. Пинск), от церковных певчих и священников в деревнях Ремель, Озаличи, Ольгомель, Рубель, Радчицк (опросы проведены в декабре 2011 г.), уроженца с. Радчицк протодиакона Александрo-Невской церкви г. Минска Георгия Коляды (интервью в апреле 2013 г., г. Минск), во всех церквях Столинщины обязательно исполняется обряд «Воздѹх», название которого варьируется: «Поднять Воздѹх» (в деревнях Ремель и Озаличи), или «Снять Воздѹх» (д. Ольгомель), «Воздѹх» (деревни Рубель и Радчицк).

Структура обряда «Воздѹх» следующая: после исполнения песнопения «Вечная память» на панихидный стол расстилается «наймитка» (функцию которой выполняет большое полотенце в деревнях Ольгомель, Рубель, или большой платок в деревнях Ремель и Озаличи), на которую последовательно, друг на друга, укладываются икона Божией Матери, канун (вырезанный из круглой булки домашнего изготовления хлебный мякиш треугольной формы) и крест. Эта конструкция, которая поднимается священником и родственниками высоко вверх, имеет глубокий семантический смысл, называется «Воздѹх» и символизирует жертвенное приношение родственников за усопшего, что идентично чину «О Панагии», в заключение которого происходит символическое приношение перед иконой Богородицы освященного хлеба (просфоры) [669, с. 134]. То есть, в существенных деталях (использование хлеба, иконы Божией Матери и креста, возношение хлеба перед иконой) фольклорный обрядово-певческий цикл «Воздѹх» и канонический обрядово-певческий чин «О Панагии» идентичны и семантически воспроизводят древнюю агапу, или, еще шире, – Евхаристию.

Обрядовые действия (поднять «Воздѹх») сопровождаются пением церковного хора, исполняющего канонические песнопения из чина «О Панагии», вербальные тексты которого находятся в Следованной псалтири и Часослове [Там же, с. 128–134]. В интерпретации церковных певчих д. Ремель Столинского района (регент Вибишевич Евгения Ивановна, 1950 г.р.) канонический текст после фразы «день и ночь молишися о нас» расширяется за счет вставки фразы явно патриотического содержания: «и вся страна наша Твоими молитвами утверждается» [Там же, с. 131; Пр. А, ком. 176].

Песнопения обряда «Воздѹх» на Столинщине имеют устную традицию бытования; элементы музыкального языка, которые не фиксируются в записи (темп, ритмические особенности и т. д.), стабильны и невариативны. Они исполняются конвенциональным напевом с преобладанием типового мелодического материала. Для распевания текстов используются 6-й стихирный («Тоя молитвами» и «Блажим Тя») и 8-й тропарный («Достойно есть» и «Честнейшую») гласы в петербургской редакции (так называемый «придворный напев»). Певицы хора из д. Ремель в мелодический рисунок напева «Блажим Тя» (6-й глас) включают попежки среднего и нижнего голосов из варианта этого напева, изложенного в 3-голосной хоровой фактуре. Мелодический рисунок напевов «Достойно есть» и «Честнейшую» точно воспроизводит мелодический рисунок напева 8-го гласа.

Строфическая форма песнопений обряда «Воздѹх» пропорционально делится на строки: песнопение «Блажим Тя» состоит из 8 строк, «Достойно...» – из 4 строк, «Честнейшую» – из 4 строк [Пр. А, ком. 177]. Такое членение цикла (8+4+4) вызывает ощущение гармонии и порядка, что семантически соответствует народному представлению о Царствии Небесном [Пр. Б, рис. 16].

Первая фраза цикла «Тоя молитвами», исполняющая функцию молитвенного зачина, в д. Ольгомель исполняется священником, а в деревнях Ремель и Озаличи поется хором. Мелодический рисунок этой фразы соответствует каденции напева 6-го стихирного гласа, что подчеркивает функциональное разделение певческих текстов «Тоя молитвами» (молитвенная функция) и «Блажим Тя» (славословная функция). Заключи-

тельная фраза «Тя величаем» исполняет функцию заключительной каденции цикла (подчеркнутое двукратное увеличение длительности ударных гласных в сочетании с общим замедлением темпа). Такая трактовка начальной (зачин) и заключительной фраз цикла способствует обострению ощущения симметрии и гармонии, которые семантически соответствуют христианскому догмату о вечной жизни, о спасении души.

Проанализировав записи, произведенные в деревнях Ремель и Озаличи (27.12.2011 г.), Рубель (12.05.2013 г.), мы выявили, что характерными особенностями исполнения песнопений обряда «Возд́ух» являются: а) подвижный темп, б) четкий и размеренный ритмический рисунок напева, в) остановки на предпоследнем ударном слоге каждой фразы, д) паузы между фразами, длительность которых зависит от скорости взятия дыхания певчими.

Неуставной церковный обряд «Возд́ух» обладает теми же качествами, что и панихида – глубоким смыслом, многогранностью символических образов, красотой поэтического слога.

Необходимо упомянуть о неоднозначном отношении священников Столинщины к обряду «Возд́ух», которые неизменно его исполняют, продолжая тем самым региональную поминальную литургическую традицию. Попытки образованных священников вернуть панихиду к своему строго каноническому облику наталкивается на яростное сопротивление местного православного населения.

Следовательно, в современной белорусской православной литургической певческой практике сельско-приходского вида заупокойная песенность сохраняет стабильные (канонические тексты парастаса и панихиды, их конвенциональные напевы) и вариативные (местоположение в суточном богослужебном круге и репертуарный состав, что оговорено в Типиконе) составляющие элементы.

Приведенные примеры убедительно свидетельствуют о том, что белорусская православная литургическая певческая практика сельско-приходского вида представляет собой полноту воплощения канонического литургического начала, формирующего сакральное аудиопространство, и внелитургического компонента, свидетельствующего о стилистической принадлежности этого явления к этнической фольклорной культуре.

9. Нами выявлено, что характерным элементом литургической певческой практики сельско-приходского вида в западном регионе является наличие *неуставной* кинестетической составляющей (канонические движения священно- и церковнослужителей, включающие передвижение по храму, поднятие рук, покачивание кадилом, зажигание свечей и другие, регламентированы Уставом). В сельских храмах Брестской, Гродненской и частично Минской областей во время исполнения некоторых песнопений прихожане старшего и среднего возраста делают поклон иконам (на словах «поклоняться Отцу и Сыну...» – в песнопении «Милость мира» на литургии; «поклоняться Святому Господу» – в песнопении «Воскресение Христово» на всенощном бдении. В Преображенском храме с. Деречин Зельвенского района Гродненской области все певчие хора, исполняя на запричастном песню «Пред иконой Твоею», синхронно поворачиваются к иконе Божией Матери и кланяются ей; в Столинском районе Брестской области при соединении панихиды с обрядом «Воздѹх» священник, взяв в руки «Воздѹх», совершает мерные движения руками вверх и вниз («поднимает Воздѹх»), а в конце обряда, символизируя восхождение души усопшего на Небо, торжественно поднимает высоко вверх руки с Воздѹхом (или вместе с родственниками, которые держат края «наймитки») – при исполнении последнего песнопения цикла «Честнейшую» в д. Ольгомель, или на словах «Тя величаем» того же песнопения в деревнях Ремель и Озаличи.

Кинестетический фактор литургической певческой практики связан с визуализацией формируемого вербальным текстом образа, а все движения, которые совершают прихожане, воспринимаются ими как знаки-символы. В. Холопова, размышляя о семиотическом механизме зрительного ряда в музыке, пишет, что «музыка <...> нуждается в <...> помощи слова, и когда слово присутствует, зримый ряд в музыке предстает в более четкой фиксации» [655]. В нашем случае кинестетическая детерминанта способствует фиксации вербально-духовного образа, на основе чего у субъектов литургической певческой практики возникает визуально-духовный образ соборного поклонения, а также индивидуальные ощущения реального присутствия, по словам В. Бычкова, в иной реальности [77, с. 290].

В некоторых случаях кинестетические ощущения возникают у прихожан в ответ на особенность музыкальной интерпрета-

ции вербального текста. Например, «Великое славословие» на утрени всенощного бдения, как правило, исполняется гармонизованным киевским напевом в тональности ми минор (гармонический); фактура хорового изложения гармоническая в узком расположении аккордов, в основе музыкальной ткани последовательность $D - t$ трезвучий. Песнопения всегда исполняются в нюансе *pp* с применением приемов агогики для смыслового выделения отдельных фраз текста. Большим эмоциональным влиянием обладает лаконичная интонация песнопения, по определению Б. Асафьева, «действующая на коротком «звуковом пространстве»» [22, с. 223]. Многие прихожане, услышав первые аккорды песнопения, опускаются на колени. Подчеркнем, что содержание вербального текста «Великого славословия» – благодарение, восхваление, поклонение – аналогично содержанию первых двух антифонов литургии, Предначинательного псалма вечерни, хвалитных стихир утрени, но при исполнении перечисленных песнопений прихожане не стоят на коленях. На основании этого факта мы сделали вывод, что кинестезия в этом случае вызвана музыкальной интерпретацией вербального текста.

Кинестезия, несомненно, способствует усилению эмпатии: при исполнении цикла «Крестная песнь» в западной белорусской литургической певческой практике священник псалмодирует последнюю часть (№ 25 «Молитва»), стоя на коленях; и реципиенты опускаются на колени с глубоким чувством сопереживания к страданиям Христа.

10. В настоящее время белорусская православная литургическая певческая практика переживает качественное развитие, что связано с *катехизацией* церковных певчих. Происходит повышение компетентности певцов в богословии, истории Церкви и церковного искусства. На основе многочисленных опросов современных церковных музыкантов нами сделан вывод, что большинство из них воспринимают литургическую певческую практику в качестве своеобразного «богословия в звуках», которое служит инструментом для духовного развития и, по словам А. Забияко, преобразования человеком своей души и сознания [215, с. 24]. Несомненно, такое осмысление литургической певческой практики влечет особенное качество звучания богослужебного хора. Этот параметр невозможно измерить, однако реципиенты-слушатели (молящиеся) его безошибочно отмечают.

В результате эмпирических исследований нами установлено, что *этнические стилевые особенности* белорусской литургической певческой практики *определяются* особенностями звучания сельских церковных хоров обыденного вида, возрастной ценз певцов которых различный: от пенсионного и старческого возраста (55–80 лет) – до молодых людей (16–25 лет). В летнее (отпускное) время церковные хоры пополняются женщинами среднего возраста (40–55 лет). Типичный состав деревенского церковного хора от 2 до 16 (в воскресения) и до 20 человек (в большие праздники). Состав церковных хоров преимущественно однородный женский; мужские голоса представлены 1–3 исполнителями (в крупных приходах). Многие певчие поют в церковном хоре с 9–10 лет и на протяжении всей жизни. Поэтому несмотря на то, что репетиции (спевки) в сельских церковных хорах проводятся нерегулярно и чаще всего в неформальной обстановке (за чаепитиями), сельско-приходские хоры отличает уверенное интонирование, необыкновенная «спетость», чувство ансамбля, о чем свидетельствует момент начала песнопения: псаломщица «заводит», то есть запекает, остальные певцы одновременно подхватывают, выстраивая многоголосное звучание.

Социальный статус певчих хора зависит от географического расположения прихода. Субъектами современной литургической певческой практики сельско-приходского обыденного вида (в крупных приходах) являются преимущественно местная творческая и педагогическая интеллигенция. Статус церковного певца в обществе является высоким, любовь к церковному пению нередко передается по наследству (особенно в сельской семье).

Формирование сельско-приходского хора происходит либо посредством естественной смены поколений, либо путем образования нового коллектива (наиболее сложный вариант, требует активной деятельности приходского священника и регента). В крупных приходах, церковь которых расположена в большой деревне или городском поселке (например, д. Раков и г. п. Ивенец Воложинского района, д. Садовая Клецкого района, д. Плиса Смолевичского района Минской области, д. Деречин Зельвенского района Гродненской области и других) существуют два хора, один из которых – молодежный.

Нами выявлено, что молодежные сельско-приходские хоры образуются по инициативе настоятеля храма (как в церквях д. Плиса Смолевичского района Минской области, д. Деречин Зельвенского района Брестской области, г. п. Ивенец Воложинского района, д. Микуловичи Березинского района Минской области). В состав молодежных церковно-певческих коллективов входит от двух до 12 человек, все певцы владеют нотной грамотой. Однако именно в этих коллективах не сохраняются национальные традиции литургической певческой практики, потому что певцы копируют тип исполнения академических хоровых коллективов, записи которых тиражируются в медиaprостранстве.

Обязанности регентов в сельских приходах выполняют супруги настоятелей храмов, которые преимущественно не имеют музыкального образования, некоторые окончили духовные училища. Изредка сельско-приходской вид литургической певческой практики представляют музыкально образованные регенты (в д. Киевец, г. п. Ивенец Воложинского района, д. Микуличи Березинского района Минской области и другие), которые считают приемлемым для церкви звучание академического ансамбля, поэтому искусственно обновляют хор. В этом случае локальные интонационные и репертуарные богослужебно-певческие традиции нивелируются. Однако существуют противоположные примеры. Например, регент Троицкого храма в г. п. Порозорово Свислочьского района Гродненской области Светлана Подосен (окончила Гродненское музыкальное училище) целенаправленно сохраняет традиционное темброво-интонационное звучание местного церковного хора и естественную смену поколений певцов в хоре.

Регентом в традиционном церковном хоре является ведущая певчая («запевала»), обладающая большим опытом и соответствующим психологическим типом личности («ведущий», «лидер»). Такие регенты управляют хором одной рукой, стоя вполоборота к алтарю и хору, используя приемы мануального показа высоты и ритма напева. Встречаются случаи управления хором при помощи движения тела. Например, Вабишевич Евгения Ивановна (1950 г. р.) из д. Ремель, управляя церковным хором, использует не только движения рук, но чуть приседает, двигает головой, делает микропередвижения. Архиепи-

скоп Пинский Стефан назвал ее «танцующим регентом». Такой же манерой управления обладает Задаля Нина Ивановна (1930 г. р.) из д. Садовая Клецкого района Минской области.

Традиционные церковные хоры и ансамбли поют по вербальным текстам. Певчие западных регионов Беларуси, обучавшиеся в молодости у образованных регентов и в церковных хорах в 1940–1960-е гг., в репертуар которых входили преимущественно композиции из «Полесского обихода», помнят наизусть свои партии. Молодые певчие в традиционном церковном хоре получают опыт многоголосного пения, многократно посещая церковный клирос, выучивают наизусть «с голоса» достаточно сложные музыкальные и вербальные тексты. Например, на литургии в пасхальные дни в д. Рубель деревенские певчие поют тропарь «Христос воскрес» на церковнославянском, греческом и латинском языках в широком изложении хоровой фактуры, объясняя, что так «пели всегда» (записано в 19.05.2013 г. в д. Рубель Столинского района Брестской области).

Традиционные сельско-приходские хоры демонстрируют *интонационные особенности* национальной литургической певческой практики. Песнопения исполняются в содержащем «примарные звуки» среднем *регистре*, наиболее удобном для пения и чтения. *Тембровая* окраска звучания хоров разнообразна и зависит от сложившихся местных традиций и природной тембровой окраски голоса «заводи́лы» певчих. Например, в Успенской церкви д. Паниквы Каменецкого района Брестской области тембровая окраска хорового звучания густая, потому что ведущая певчая поет в низком регистре, в таком же регистре поет весь хор; в Никольском храме д. Николаево Каменецкого района ведущая певчая обладает очень высоким голосом, поэтому хор поет в высоком регистре.

В многочисленных сельских хорах (12–16 человек) хоровое *интонирование* приблизительное, в начале службы напоминает «жужжание», однако после третьего песнопения строй выравнивается сообразно акустике и звучание хора становится гармоничным и слаженным.

Характерно специфическое региональное *звукоизвлечение*: певчие Гомельщины, Гродненщины, Брестчины, Пинщины поют ближе к академической смешанной манере, растягивая

ударные слоги; манера исполнения певчих Витебщины, Могилевщины более открытая, чем в академическом пении, но более прикрытая, чем в народном, поют часто в фальцетной позиции.

Богослужебно-певческие циклы исполняются в целом в быстром *темпоритме*, большинство песнопений поется «читком», с «наступанием» на окончание фраз священника. Подвижный темп, четкий и размеренный ритмический рисунок напева, остановки на предпоследнем ударном слоге каждой фразы, паузы между фразами, длительность которых зависит от скорости взятия дыхания певцами, характерны для исполнительской манеры церковных хоров в деревнях Ремель, Озаличи, Рубель (Столинский район Брестской области). Изредка встречается медленное исполнение богослужебно-певческого цикла, например, в д. Паниква Каменецкого района Брестской области, д. Киевец Воложинского района Минской области. *Ритм* исполнения богослужебных песнопений стабильный, ровный, редким исключением является эпизодическая импровизация (например, в хоре Никитской церкви д. Здитово Жабинковского района Брестской области).

Динамика исполнения богослужебно-певческих циклов ровная, каждое песнопение исполняется в единой динамике – *mf* или *f*, без «надрыва» (д. Киевец Воложинского района); *mf*, мягко (д. Деречин Зельвенского района Гродненской области); *mf* – литургия и *p*, мягко – панихида (д. Стахово Столинского района); *f*, с надрывом (д. Городная Столинского района); *f*, громко, весело (д. Плоски Брестского района); *mf*, чуть пискливо из-за обилия голосов в партии *S* (д. Рубель Столинского района Брестской области); *p*, «вполголоса» – литургия и *ff* – на улице на похоронах и на крестном ходе (д. Здитово Жабинковского района Брестской области); *tr*, очень мягко (Белостокское воеводство Республики Польша). Отсутствуют динамические волны – нарастание и уменьшение звучности.

Традицией белорусской православной литургической певческой практики сельско-приходского вида является яркий *эмоциональный* тонус звучания, что объясняется сформировавшимся у сельских церковных певиц «звуковым идеалом», образцом которого является звучание местного клубного народного хора (в котором большинство из них пело в молодости). Однако встречается «заунывная» интонационная окраска ис-

полняемых песнопений (д. Киевец Воложинского района, псаломщица Ирина Гомель, 1971 г. р.), которая семантически воспринимается певчими как интонация смирения и покаяния; но отсутствие в эмоциональной шкале музыки таких компонентов (смирение и покаяние – это интеллектуально-духовное состояние, а не эстетически-эмоциональное) способствует возникновению угнетенного настроения реципиентов.

Одним из элементов литургической певческой практики является *псалмодирование* (чтение нараспев) богослужебных текстов, которое формирует аудиальное пространство храма. В сельских храмах читают преимущественно пожилые женщины с большим опытом или члены семьи священнослужителей. При чтении соблюдаются ровные интонация и ритм произнесения слов, с использованием нижнего квартового хода в начале каждой фразы и после взятия дыхания. Единичным случаем является непроизвольное использование погласицы – в церкви Рождества Иоанна Предтечи д. Засулье Столбцовского района Минской области (чтец Елена Павловна Коробко, 1938 г. р., запись 07.07.2012 г.). Изредка читают старшие ученики воскресной школы (например, в д. Ремель Столинского района). Практически отсутствует сокращение читаемых текстов; прием литургического многогласия не практикуется: богослужебные действия выполняет поочередно один священник.

Литургическая певческая практика *городского приходского* вида представлена Правыми и Левыми, архиерейскими молодежными и детскими хорами, певцы которых имеют музыкальное образование разного уровня (начальное, среднее, высшее). Субъектами литургической певческой практики городского приходского специализированного вида являются профессиональные музыканты и интеллигенция, которые способствуют воспитанию эстетического чувства и эмпатии у прихожан.

5.2. Соотношение традиционного и нового в православной учебной певческой практике

В контекст литургической певческой практики неизбежно вписывается ее учебный аспект, который обеспечивает преемственность традиций, взаимосвязь и взаимодействие культурного наследия и его инновационных форм.

Формирование адекватного восприятия у слушателей (священно- и церковнослужителей, прихожан) богослужебных певческих циклов зависит от наличия у них собственной стилиевой аудиозвуковой модели, которая складывается в процессе личной церковной практики и при обучении церковному пению в духовных училищах, семинариях, воскресных школах.

Овладеть практическими навыками богослужебного пения можно только в процессе исполнения богослужебно-певческих циклов, то есть во время богослужения. Опытные церковные певчие, как правило, поют в церковных хорах с детства. Для выполнения обязанностей псаломщика или регента необходимы теоретические знания, которые можно получить в духовных семинариях и духовных училищах, куда принимают абитуриентов с хорошими вокальными данными.

В результате изучения программ церковно-певческих учебных заведений (Жировичское, Минское, Слонимское, Витебское духовные училища, Минская духовная семинария в д. Жировичи), мы сделали выводы, что современное обучение церковному пению предполагает: а) овладение обиходными осмогласными напевами основных жанровых групп (стихир, тропарей и ирмосов) и дополнительных (прокимнов, запевов к стихирам); б) усвоение неизменяемых песнопений литургии и всенощного бдения (антифоны будничные и праздничные, «Единородный Сыне», и прочие); в) освоение некоторых постовых песнопений («На реках Вавилонских», «Покаяния отвержи» и прочие); г) изучение тропарей из служб двенадесятих праздников и служб наиболее почитаемым святым и святыням (Покрову Божией Матери, Николаю Чудотворцу, белорусским святым и прочие) и величания этим праздникам. Вербальные и музыкальные тексты песнопений заучиваются наизусть. Музыкальные тексты песнопений интерпретируются в соответствии со вкусовыми предпочтениями преподавателей или дирекции учебного заведения, а изучаемый исполнительский стиль адекватен принятому понятию «церковно-певческий стиль».

Обучение гласовым и обиходным напевам в духовных семинариях происходит с применением методики «по напевке» с использованием визуального элемента: обучающийся смотрит на вербально-музыкальный текст и поет по его графике. В духовном училище изучение нотной грамоты является обязательным и учащиеся поют по нотам.

Унифицированной трактовки обиходных напевов изменяемых (осмогласных) песнопений не существует. В Жировичской духовной семинарии изучают киевский распев в петербургской редакции, в Жировичском, Слонимском и Витебском духовных училищах – напевы «придворного обихода Львова – Бахметьева», в Минском духовном училище – современные напевы московской и древние напевы киевской редакций.

Такой же подход существует к музыкальной интерпретации вербальных текстов неизменяемых песнопений. Так называемые обиходные напевы изучаются в соответствии с текстами нотных сборников из библиотек учебных заведений, а также по музыкальным текстам, выложенным на интернет-ресурсах.

Отметим, что выпускник духовного учебного заведения, начиная творческую деятельность в приходской церкви, вынужден адаптировать полученные знания и навыки певческим традициям данного прихода (что наиболее актуально в сельской приходской церкви) и аудиосмысловой модели богослужебного пения настоятеля и прихожан (что приоритетно в городском приходском храме).

Выявляя условия интеграции традиционных и инновационных элементов современной белорусской учебной внелитургической певческой практики, мы обратились к классической модели церковно-певческого образования, выявив традиционные методы обучения церковно-певческому искусству и организации учебного процесса, который осуществлялся священнослужителями и монахами [13, с. 108, 109]). Традиционная методика реконструирована нами на основе старообрядческих музыкально-теоретических руководств [742–745] и эмпирического материала, полученного автором в процессе наблюдения за обучением пению в старообрядческих общинах городов Минска, Полоцка, Гомеля, Даугавпилса (Латвия), Нижнего Новгорода и Боровска (Россия), д. Августово (Польша). Географическая разбросанность носителей традиций древнерусской певческой практики XVII в. позволила выявить однотипность наблюдаемого явления. В результате сравнительного анализа старообрядческих певческих азбук XVII–XIX вв., учитывая типологичность и единство древнерусской и древнебелорусской культур, построена модель традиционного древнебелорусского певческого образования, дана его обобщающая характеристика.

Белорусское религиозно-певческое образование православной традиции сформировалось во время действия Студийского устава на основе византийской традиции, которая предполагала двухгодичное групповое обучение. Обучение осуществлялось по *ненотированным* рукописям методом «*на глас*», либо «*на подобен*» [13, с. 18, 108, 109; 217; Пр. А, ком. 178].

Древнейшая методика обучения церковному пению предполагала применение приема «пение по напевке» (или «напевка»). Многократно прослушивая и повторяя за учителем напев исходной формулы («напевка») с указанным вербальным текстом, учащийся заучивал, а затем применял музыкальную составляющую «подобна»⁸ к другим вербальным каноническим текстам. Метод «по напевке» применялся на первом этапе обучения при заучивании отдельных фраз песнопений, например, первого псалма великой вечерни «Блажен муж». Метод «напевка» применялся в сочетании с визуальным восприятием нотации (ознакомление) и обучением грамоте. Напевы редактировались соответственно возможностям учеников, количественному составу хора, о чем свидетельствуют маргинальные записи в азбуках, например, в «Азбуке певчей» из Полоцкого государственного музея-заповедника [744, л. 1].

При осуществлении обучения по *нотированным* певческим сборникам с применением певческих азбук (с XV в.) [13, с. 25] появился новый метод – заучивания «поучек» – нотированных отдельных фраз, распетых силлабическим распевом [Пр. А, ком. 179]. Музыкальный текст поучек представляет собой семиступенный звукоряд или его часть в восходящем и нисходящем движении. Вербальный текст поучек однотипен, переменна протяженность отдельных фраз. Например, в Азбуке фонда КП-11 6798 из Полоцкого музея-заповедника представлены поучки «Аллилуиа», «Слава в Вышних Богу», «Учись, мое милое чадо, божественного пения» и «Кто ты можешь убежати, смертный час», в которых соответственно 5, 6, 17 и 11 слогов, сопряженных со ступенями звукоряда [744, лл. 2, 2 об.]; в Азбуке певчей фонда КВФ-2-822 Полоцкого музея-заповедника, Азбуке знаменного пения XVIII в. фонда 091/6648 и Азбуке знаменного пения конца XIX в. фонда 091 /

⁸ Музыкальный текст заучиваемой формулы является подобном, то есть мелодическим примером для исполнения определенных вербальных текстов.

222(м) из Отдела редкой печатной и рукописной книги Национальной библиотеки Беларуси – поучки состоят из 17, 22, 35, 22, 58 слогов [743]. Некоторые поучки выполняли дидактическую функцию, акцентируя внимание ученика на особенности обучения профессии: «Ныне молю, припадая, всех Творца. Подаждь ми свет оучения пения». «Отец сыну тако приказывает: Учись, мое чадо мило, пению», «Утро рано солнце взойдет поутру. Пойдем, братцы, к мастеру учиться. А кто хочет пети крюки – воздевай на небо руки возопий: Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй нас» [742; 744; 745].

Теоретические знания ученики получали одновременно с формированием практических навыков. Нотация (безлинейная) изучалась, во-первых, по звукоряду, наиболее распространенные изображения которого в азбуках – «лествица, или горовсходный холм», представляющих собой расположение звуков [743, л. 1 об.]. Реже встречался звукоряд, изложенный в виде «ключа разумения» – уникального графического изображения звукоряда, отдельных звуков и метроритмических условий исполнения песнопений [744, л. 3]. Изучалась подробная исполнительская трактовка каждого знамени, зафиксированная в азбуках (например, ладотональная, мелодическая и метрическая – «первое знамя параклит, поется во всех осмии гласех, воединогласную степень мерою полстатий», «статья поется мерою в два крюка» [744, л. 4; 745, л. 5; Пр. А, ком. 180] и темповая интерпретация – «крюк с подчашием... тихо, а с подверткой борзо») [744, л. 6 об.; Пр. А, ком. 181]; а также осмогласных знаков «фита» и «лицо» с различными вариантами текста и разводами (вариантами напева) [744, лл. 14–43, л. 44; 743, лл. 10 об. – 16–28]. Наличие в певческих азбуках песнопений, распетых демеством, а также обозначенных термином «осмогласник» [Пр. А, ком. 182; 743, лл. 163–164, 168 об.], указывает, что учащиеся обучались этой сложной технике распева.

Нами выявлено, что самой устойчивой является методика обучения гласовому пению. Упрощенный принцип гласового распева, в основе которого – пение «на подобен», сформировался к XVIII в.; он действует и в настоящее время. Для запоминания мелодики каждого из восьми гласов заучивали наизусть простую силлабическую попевку [Пр. А, ком. 183]. Восемь фраз составляли связный рассказ, который легко запоми-

нался и без труда вспоминался. Для освоения гласовых распевов разных текстов наизусть заучивались воскресные стихиры со стихом во всех гласах, так называемые «Воззвахи» [Пр. А, ком. 184], попевки «на Бог Господь», Богородичны и Задостойники, запевы к различным стихирам, а также постовые, пасхальные, молебные и панихидные песнопения [744, лл. 62 об., 64 об., 77–79, 81 об.]. Обязательно заучивались наизусть неизменяемые песнопения Божественной литургии, всенощного бдения, погребения [Там же, л. 83; 745, л. 31 об.]; учащиеся постоянно посещали литургию и непосредственно участвовали в литургической певческой практике (вместе с опытными певцами церковного хора). Заметим, что выучивание наизусть почти всего корпуса богослужебных песнопений является старинной византийской традицией.

Древнейшей традицией православной певческой практики являлась опора на церковно-певческое предание, которое имело большое значение в воспитании певцов-профессионалов. Предание дополняло метод «подобна», транслируя интонационные особенности напевов, характер темпоритма и окраску звучности той или иной области звукоряда, традицию трактовки духовного содержания каждого знака [Пр. А, ком. 185] и обозначало идеалы для певца (например, предания о св. Роме-не-сладкопевце, св. Иоанне Дамаскине).

Традиции древнего церковно-певческого образования стали моделью современной системы подготовки профессиональных церковных музыкантов – певчих, псаломщиков и регентов, которых готовят в восстановленных и вновь открытых духовных семинариях (д. Жировичи, г. Витебск) и духовных училищах (города Минск, Слоним, Витебск, д. Жировичи).

В каждом храме стиль литургической певческой практики традиционно определяет священник (настоятель). Большинство белорусских священников получило образование в Минской духовной семинарии (д. Жировичи), церковно-певческое образование в которой опирается на приведенную выше древнюю модель обучения методом «подобна». Музыкальное оформление богослужебных текстов в семинарии традиционно и передает из поколения в поколение репрезентативный стиль многоголосного хорового исполнения. В процессе обучения семинаристы заучивают гласовые и обиходные напевы киевского рас-

пева в петербургской редакции, а затем закрепляют их в ежедневной литургической певческой практике. Преподаватель церковного пения и регент хора Минских духовных школ протоиерей Андрей Скробот в учебный и богослужебный репертуар постоянно вносит национальный элемент: в соответствии с календарем исполняет с хором рождественские колядки, а также композиции церковного композитора Н. Бутомо, преимущественно хоровые концерты.

Стилевые предпочтения современных регентов (псаломщиков) столичных храмов воспитываются в Минском духовном училище (далее – МДУ), открытом при Минском епархиальном управлении в 1989 г. Программа и методика преподавания в МДУ стали образцом для других подобных учебных заведений [Пр. А, ком. 186].

Восстановление утраченных в годы советской власти традиций учебной внелитургической певческой практики потребовало не только реконструкции традиционной методики, но и привнесения в нее новых элементов, что связано с изменившимися компонентами музыкального восприятия и творческого воображения (Е. Назайкинский) [431, с. 178] у субъектов и реципиентов певческой практики. Направление учебно-методической деятельности МДУ, модель гласового столпа, формирующего стилиевые приоритеты будущих псаломщиков (регентов), вырабатывались педагогическим советом училища во главе с его директорами. Так, протоиерей Николай Авсиевич (1989–1994 гг.) идеалом церковного стиля представлял многоголосное звучание и репрезентативный исполнительский стиль хора Минского Свято-Духова кафедрального собора, где проходили практику будущие псаломщики, а гласовый столп изучался в петербургской и киевской редакции, культивировавшейся на территории Беларуси в XIX–XX вв.; игумен Геннадий (Мошенский) (1994–1998 гг.) ставил перед псаломщиками задачу выполнения прагматической функции богослужебного пения простыми средствами – с применением аскетического стиля смешанного вида певческой практики; А. Туров (1998–2004 гг.) идеальным считал исполнительский стиль сводного хора Московских духовных школ под управлением архимандрита Матфея Мормыля; В. Изотов (2004–2014 гг.) ввел в училище изучение репрезентативного многоголосного исполни-

тельского стиля и паралитургических хоровых композиций [Пр. А, ком. 187]. В результате в учебной певческой практике МДУ сложилась музыкально-стилистическая традиция: культивирование аскетичного многоголосного и репрезентативного многоголосного исполнительских стилей и гласовых распевов московской редакции.

Большое значение в развитии стилевого разнообразия исполнительской практики студентов МДУ имеет деятельность кандидата искусствоведения доцента Н. Шиманского, который является инициатором введения нового предмета – «мелодическое пение». Учащиеся МДУ читают киевскую линейную нотацию, артикулируют осмогласные песнопения, выучивают наизусть древние погласицы, осваивая аскетичный монодийный стиль древнеканонического вида.

Однако в литургической певческой практике учащимися МДУ аскетичный стиль древнеканонического вида применяется эпизодично. Так, например, только однажды, 5 марта 2000 г., в Минском Свято-Духовом кафедральном соборе хор студентов МДУ под управлением регента Лондонского кафедрального собора о. Михаила Фортунато исполнил певческий цикл «Всенощное бдение» знаменным распевом (о. Михаил в 1999–2000 гг. проводил мастер-классы в МДУ).

В связи с тем, что изучение аскетичного монодийного стиля древнеканонического вида в других духовных училищах не осуществляется, изучение «мелодического пения» можно интерпретировать как в качестве традиционного (характерного для начального церковно-певческого образования начала XX в.), так и в качестве инновационного (нехарактерного для церковно-певческого образования конца XX–XXI в.) элемента учебной певческой практики.

Традиционным элементом учебной внелитургической певческой практики является овладение учащимися духовных училищ репрезентативным многоголосным исполнительским стилем, чему способствует певческая практика внелитургического типа, одной из форм которой стали ежегодные актовые дни с обязательным концертом сводного хора училища. Репертуар этих концертов свидетельствует о противоречивом отношении к искусству хорового пения в православном церковном сознании. Этот аспект религиозного восприятия музыкального ис-

кусства отметил М. Каган, ссылаясь на античных и средневековых писателей (Платон, блаж. Августин) [244, с. 21]. Например, в репертуаре хора МДУ композиции епископа Ионафана (Елецких), Д. Соловьева, П. Чеснокова, С. Дегтярева, М. Ипполитова-Иванова, С. Рахманинова, А. Львова, Б. Ледковского, Н. Кедрова-сына, Е. Богдановой, торжественное «Многолетие» Васильева (или так называемое «московское») вызывают гедонистическое переживание музыкальным звучанием. С одной стороны, литургическая и паралитургическая авторская музыка усиливает эстетическую и компенсаторную функции православной певческой практики; а с другой стороны – духовно-нравственное содержание этих композиций отступает на второй план, что делает эту чувствительную музыку малоприспособленной для религиозного переживания. Но такого рода произведения имеют необыкновенную популярность в церковном репертуаре, поэтому их изучают в Минском, Жировичском и Витебском духовных училищах.

Ограниченный вокальный ресурс в некоторых училищных хорах не позволяет добиться адекватного звучания при исполнении многоголосных композиций. Так, в концерте актового дня МДУ 2011 г. сводный хор (18 певцов: из них 6 мужских голосов, двое из которых, имея природные баритональные тембры, исполняли партии тенора; 10 сопрано и 2 альты), исполняя многоголосные композиции, продемонстрировал нарушение основных правил хорового искусства (сбалансированный строй, ансамбль). Репрезентация сводного хора с ансамблевым дисбалансом мужской и женской партий свидетельствует: 1) о стремлении освоить репрезентативный исполнительский стиль и закрепить навык многоголосного хорового пения; 2) о недостаточном развитии музыкального слуха учащихся (ансамблевый дисбаланс не способствует развитию слуха); 3) о несоответствии репертуара возможностям хора и уровню музыкального мышления регента и певцов хора. Освоение репертуара, не соответствующего вокальным возможностям учебного хора, может быть оправдано лишь целью современного музыкального образования, которой, по словам Е. Гуляевой, является не только достижение исполнительского результата, но, в большей мере, усвоение социально-культурного опыта человеческой деятельности [174, с. 14–15]. Подобный

репертуар, исполненный сводным хором Жировичского духовного училища, в состав которого входит достаточное количество мужских голосов (юноши-семинаристы), демонстрирует сбалансированный ансамбль хоровых партий и уместен для исполнения за богослужением в большом помещении жировичского Успенского собора.

Инновационным элементом современной православной учебной певческой практики является ее новый характер, что связано с изменением контингента ее субъектов (учащихся и частично преподавателей) и особенностями их мировоззрения. Традиционно субъектами учебной певческой практики выступали только мужчины (мальчики и юноши) из преимущественно духовного сословия. Субъектами современной учебной певческой практики становятся юноши и девушки (учащиеся духовных училищ) из разных социальных групп общества, чье мировоззрение, по замечанию С. Хватовой, формировалось в государственной системе образования на базе научного знания, в противопоставлении религии и вере [649, с. 167].

Определяющим инновационного элемента современной учебной певческой практики стало изменение трансмиссии певческой традиции, что связано с известными социально-политическими катаклизмами XX в. и прерыванием устной традиции обучения церковному пению. В настоящее время навыки литургической певческой практики воспитываются на основе письменных источников и собственного опыта преподавателей, сформированного на основе *личной* певческой практики (не только литургической, но и светской), аудиовпечатлений от прослушивания концертных выступлений хоров, аудиозаписей и так далее. Транслируемый личный певческий опыт, с учетом авторитета преподавателя и имиджа учебного заведения, становится имитатором традиции, в качестве которой закрепляется с памяти учащихся.

Инновационной особенностью современной учебной певческой практики православной традиции является ее широкий аспект: кроме богослужебно-практических (неизменяемые песнопения, регентское дело, церковнославянский язык, церковный обиход, богослужебная практика) и музыкальных дисциплин (ансамблевое пение, аранжировка, вокал, гармония, дирижирование, мелодическое пение, сольфеджио, теория му-

зыка, фортепиано, хор, хороведение и методика работы с хором, чтение хоровых партитур), учащиеся изучают богословско-литургические (Священное Писание, богослужебный Устав, история Церкви, катехизис, литургика) и педагогические (основы православной педагогики, основы православной этики) предметы. Обращается внимание на духовно-нравственное воспитание учащихся, при отсутствии системы наказаний.

Традиционным началом учебной певческой практики является методика обучения; *инновационным* элементом – воскресная форма обучения. Начальные навыки литургической певческой практики (богослужебное пение, налойное чтение) приобретаются в воскресных школах, которые существуют при каждом храме и монастырях (полоцком, минском, домошанском, могилевском, жировичском). При воскресных школах созданы детские хоры, хормейстерами которых работают выпускники духовных и светских музыкальных учебных заведений. Например, детским хором воскресной школы Покровского храма г. Витебска руководит директор музыкальной школы О. Панина (окончила Витебское духовное училище и Витебский государственный университет им. П. Машерова); детским хором воскресной школы Петро-Павловского собора г. Минска руководит преподаватель Минского педагогического колледжа Л. Куцелай (окончила Белорусскую государственную академию музыки); детским хором воскресной школы Симеоновского собора г. Бреста руководит преподаватель музыкальной школы Т. Колтунова (окончила Брестский музыкальный колледж). Несомненно, певцы таких хоров получают одновременно вокально-хоровое и духовное воспитание, что положительно сказывается на их развитии.

Хоры воскресных школ осваивают аскетичный и репрезентативный исполнительские стили (моноподийный и многоголосный), участвуют в литургической певческой практике, исполняя богослужебные песнопения обиходными напевами одногласно, а также в 2 и 3-голосном изложении. Обучение ведется в основном методом «по напевке» (с использованием вербального и нотного текстов). В дни рождественских праздников и в любой воскресный день организовываются «детские литургии» (с участием хоров воскресных школ). Исключение составляют хоры воскресных школ Покровского храма г. Витебска и храма

в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» г. Минска, которые поют литургию каждое воскресение.

Детские хоры воскресных школ активно осваивают формы концертной внелитургической певческой практики, участвуя в фестивалях (в том числе международных), концертах, исполняя православные песнопения знаменного распева, различных обиходных напевов, композиции церковных композиторов-классиков, белорусских композиторов Н. Бутомо, А. Туренкова, монахини Иулиании (Денисовой), народные песни, а также произведения и переложения своих регентов. Так, детский хор воскресной школы Симеоновского собора г. Бреста (функционирует с 2004 г.), сохраняя традиции полесского церковного пения, исполняет авторские композиции регента Т. Колтуновой на тексты белорусских поэтов – Г. Гордеевой (кант преподобному Симеону Столпнику), Н. Гончаровой (песни «Святое Воскресение», «Пасхальная») и др. Мелодика песен Т. Колтуновой гибка, напевна, интонационно близка стилистике советских пионерских песен и носит такой же консолидирующий характер.

Исполнительские стили, культивирующиеся в духовных учебных заведениях, отражает учебно-методическая литература. Аскетичный стиль древнеканонического вида представляет «Учебник церковного пения» В. Вахромеева, последовательно излагающий в современной нотации гласовые и неизменяемые богослужебные песнопения, распетые знаменным распевом [84]. Репрезентативный исполнительский стиль доминирует в изложении неизменяемых песнопений в сборниках «Последование Божественной литургии и молебна с нотами учебного обихода» (составлен под руководством А. Турова) и «Чинопоследование Погребения и Панихиды с нотами обиходных песнопений», «Обихода нотного пения» [492; 669; 449; 450], которыми пользуются во всех духовных училищах. Песнопения изложены обиходными напевами в тесном расположении четырехголосной фактуры.

5.3. Современная концертная религиозно-певческая практика внелитургического типа: традиционные и новые формы

Внелитургическая концертная религиозно-певческая практика – это вид интерпретации литургических, паралитургических и внебогослужебных песнопений, отражающих учение Православной церкви, которая выполняет общие для православной певческой практики функциональные задачи, а также реализует миссионерскую цель. Репертуарное содержание концертной религиозной певческой практики составляют литургические и паралитургические песнопения, а также религиозные народные и авторские песни, отражающие учение Православной церкви.

Исторически устоявшейся формой концертной религиозной певческой практики является концерт. В белорусской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX в. получили распространение «концерты духовной музыки» или «концерты церковной музыки»⁹. Духовное возрождение, которое переживало белорусское общество с начала 1990-х гг., способствовало развитию новых форм концертной религиозной певческой практики, которыми стали фестиваль, фестиваль-концерт, фестиваль-конкурс.

Концертная религиозная певческая практика стала дополнительным стимулом развития как церковно-певческого, так и светского хорового исполнительского искусства. Современная концертная религиозная певческая практика православной традиции способствует: 1) презентации технического уровня субъектов певческой практики, потому что исполнение литургических и паралитургических хоровых композиций православной традиции только а cappella требует особенного ансамблевого звучания; 2) презентации мировоззрения и интерпретаторского искусства дирижера или регента, потому что репертуар православной певческой практики требует особого прочтения вербального текста, раскрытия его семантики, а также небанального эмоционального контекста и элементарных знаний литургического музыковедения; 3) стимуляции со-

⁹ «Концерты духовной музыки» и «Концерты церковной музыки» – указано в заголовках афиш на рубеже XIX–XX в.

временного композиторского творчества; 4) введению в репертуар хоровых коллективов произведений, аккумулирующих духовный опыт предыдущих поколений, что способствует духовному развитию субъектов хорового искусства.

Возрождение и развитие форм концертной религиозной певческой практики православной традиции Беларуси началось в процессе подготовки к празднованию 1000-летия Крещения Руси. В 1988 г. на сцене Большого театра оперы и балета Беларуси состоялся концерт, на котором впервые за годы советской власти звучали православные песнопения в исполнении хора Белорусского радио под управлением народного артиста СССР и БССР В. Ровдо.

В 1989 г. была презентована новая форма православной концертной религиозно-певческой практики – фестиваль-концерт. Первым опытом стал Фестиваль духовной музыки, посвященный 400-летию установления патриаршества на Руси, который имел огромный резонанс в белорусском обществе, ознаменовав, по словам Митрополита Минского и Белорусского Филарета¹⁰ [Пр. А, ком. 188], «новый этап развития общественно-музыкальной мысли в Беларуси» [471, с. 3]. На православном фестивале-концерте в концертном зале ДК профсоюзов светскими и церковными коллективами из Беларуси, России, Эстонии, Украины были репрезентированы литургические песнопения православной традиции.

Форма фестиваля-концерта получила интенсивное развитие с 1982 г. в белорусской православной культуре Польши, в Белостоцком воеводстве, в г. Гайновка (Hajnówka), где был организован фестиваль «Дни церковной музыки» с целью привлечения молодежи в церковные хоры. В первом фестивале, по словам его директора Н. Бушко (беседа 14.05.2007 г.), приняли участие представители белорусской православной литургической певческой практики сельско-приходского вида (из городов и местечек Бельск-Подляский, Гайновка, Дубны, Чижи, Клещели, Кленики, Люблин и Подбеле). Впервые в мире прошел фестиваль-концерт, который проходил в помещении действующего православного храма (в старинной деревянной Троицкой церкви). Звучали православные литургические пес-

¹⁰ Титул владыки Филарета в годы создания монографии – Митрополит Минский и Слуцкий, Патриарший Экзарх всея Беларуси.

нопения в исполнении приходских хоров, состоящих из пожилых женщин. Участники и организаторы фестиваля-концерта пережили необыкновенный душевный подъем, что стало импульсом к созданию проекта «Международный фестиваль церковной музыки» в г. Гайновка (Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej), который репрезентировал, в первую очередь, традиции белорусской православной певческой практики [714].

С течением времени форма Гайновского фестиваля-концерта церковной музыки была модифицирована в фестиваль-конкурс, который получил большую популярность во всем мире. Фестиваль-конкурс хоровых коллективов (каждый в своей номинации) ежегодно проводится в расписанном фресками зале нового великолепного Троицкого собора. Форма фестиваля включает в себя конкурс хоровых коллективов, исполняющих литургические и паралитургические песнопения, внелитургические песни, авторские классические композиции русских, болгарских, румынских композиторов XVIII – начала XX в., произведения современных авторов – Р. Твардовского, И. Денисовой, А. Бондаренко и других, созданные на канонические вербальные тексты православной традиции. Хоровые коллективы выступают в приходах Польской православной церкви, в концертных залах, участвуют в богослужениях.

Международный фестиваль церковной музыки в г. Гайновка стал учебной базой белорусской литургической певческой практики городского и сельско-приходского вида в Польше. В фестивале принимали участие все церковные хоры Польской православной церкви, а также церковные и светские хоры из многих стран мира, которые репрезентировали древние и современные богослужебные песнопения грузинской, армянской, румынской, болгарской, русской, индийской, греческой, египетской и других поместных церквей.

Конкурсная основа фестиваля побудила регентов стремиться к повышению качества звучания хора, совершенствованию церковного исполнительского искусства. Была достигнута цель организаторов фестиваля – омоложение певческого состава православных церковных хоров и развитие музыкально-эстетической формы богослужения. Как следствие, произошло мощное развитие музыкального слуха и эстетического вкуса

белорусского населения Белосточчины, в результате чего сформировалась парадигма их восприятия стилей православной певческой практики. Оценочный критерий реципиентов фестиваля-конкурса достаточно высокий, но тип восприятия ими различных исполнительских стилей певческой практики неустойчив. На основе анализа слушательских оценок выступлений хоров-конкурсантов на Гайновском фестивале-конкурсе в течение 1993–2005 гг. мы сделали вывод, что репрезентативный многоголосный стиль воспринимается реципиентами по типу стилевой котировки *тождество* [Пр. А, ком. 189], а исполнители многоголосных композиций с элементами концертности находят среди них поддержку. Также воспринимается слушателями аскетичный монодийный стиль грузинской, армянской, румынской, греческой церковей. А древнерусский аскетичный стиль древнеканонического вида (представляемый старообрядческими хорами) воспринимается реципиентами по типу стилевой котировки *индифферентность* и оставляет их равнодушными.

С 1992 г. Международный фестиваль-конкурс церковной музыки «Најпóвка» [Пр. А, ком. 190] остается одним из самых авторитетных для субъектов современного хорового искусства Беларуси.

Белорусская православная внелитургическая певческая практика в Польше представлена различными формами, которые активизируются в колядное время. Это – многочисленные рождественские концерты в приходах; фестиваль-конкурс колядных песен в белорусском городке Тересполь, на котором репрезентируются колядные традиции белорусов из Польского Подляшья и самой Беларуси [740]; международный фестиваль-концерт религиозных песен в Семятичах, программы которого представляют литургические, паралитургические и внелитургические песнопения [741]. Белорусские православные фестивали в Польше свидетельствуют о сохранении белорусской православной певческой традиции и являются источником пополнения интонационного фонда национальной певческой практики.

Большое значение для развития хорового исполнительства имеют различные формы концертной религиозно-певческой практики, организованные под патронатом Белорусского Эк-

зархата Русской православной церкви. Среди них наиболее значимыми являются проект «Международный фестиваль Православных Песнопений» (г. Минск, с 1993 г.), международный фестиваль-конкурс «Каложский благовест» (г. Гродно, с 2001 г.); фестиваль-концерт «Державный глас» (г. Минск, с 2010 г.).

Авторский проект «Международный фестиваль Православных Песнопений» (далее – МФПП; автор концепции, содержания и программ фестиваля, его продюсер и художественный руководитель – Л. А. Густова-Рунцо), осуществляемый по благословению Высокопреосвященнейшего Митрополита Филарета и организованный Белорусским Экзархатом, Министерствами культуры, образования, информации, спорта и туризма Беларуси, минскими городским и областным исполнительными комитетами и МОО «Общество поддержки христианской культуры «Добротолюбие», стал уникальным явлением белорусской культурной, научной и общественной жизни конца XX – начала XXI в., объединившим десятки тысяч людей. В концертных, конкурсных, выставочных программах фестиваля принимали участие хоровые церковные и светские коллективы, солисты, дирижеры, художники, поэты и ученые из Беларуси, Болгарии, Великобритании, России, Румынии, Польши, Франции, Австрии, Германии, Голландии, Индии, Италии, Латвии, Литвы, Сербии, Словакии, Украины, Эстонии.

МФПП репрезентирует православную культуру в разнообразном проявлении: концерт, конкурс, вечер духовной поэзии и авторской песни, выставка, просмотр видеофильмов, международная научная конференция (по итогам конференций 2005 и 2007 гг. был выпущен сборник научных статей под названием «Обретение образа»: православная белорусская культура в славянском мире») [453].

МФПП в течение двадцати лет содействовал усилению интеграции общества в социокультурной и научной сферах, оказывая благотворное влияние на укрепление нравственных и духовных основ государства. Центральное событие фестиваля – конкурс хоровых коллективов – отличался от аналогичных мероприятий требованием обязательного исполнения знаменного распева, как древнего уставного пения, и исполнения православного песнопения современного автора (для светских

коллективов). Необходимость исполнить древний распев, по мнению автора проекта МФПП Л. Густовой (Густовой-Рунцо), побуждает регентов и дирижеров обращаться к основам православной литургической певческой практики.

Жюри хорового конкурса МФПП составляли известные дирижеры, регенты, ученые-искусствоведы, композиторы и священники из Беларуси, Польши, Румынии, Латвии, Украины, Эстонии, Англии. Четырнадцать конкурсных номинаций включали представителей литургической певческой практики городского и сельско-приходского, а также соборного видов, учебной религиозной певческой практики, светской любительской певческой практики (разных возрастных групп), а также аутентичные коллективы, сохраняющие традиции древнего церковного и религиозного бытового пения. Заявленные категории представляли целостную картину бытования певческой практики современной православной культуры.

Конкурсы хоровых коллективов фестивалей православных песнопений необходимо проводить в помещении с подходящей акустикой (для хорового исполнения) и соответствующим декорационным оформлением. Акустические условия имеют превалирующее значение для подобного конкурса, так как православные песнопения создавались в основном для исполнения в помещениях с отражающей поверхностью стен, потолка и пола, которыми являлись церкви. Певчие церковных хоров имеют стойкую привычку к храмовым помещениям, и в иных акустических условиях выступление таких хоров может быть крайне неудачным. Исполнителям светских хоровых коллективов акустика, напоминающая церковную, обеспечивает необходимое эмоциональное состояние и в результате качество исполнения повышается.

Зал для конкурсных выступлений хоровых коллективов должен отвечать следующим параметрам: 1) иметь соответствующий размер помещения, чтобы разместить самый крупный хор, участвующий в конкурсе, с учетом расстановки певцов на достаточном расстоянии друг от друга для возникновения реверберации, необходимой для интонирования; 2) помещение должно содержать сильно отражающие поверхности: чем выше уровень отражения звука, тем легче петь. Лучше всего отражают звук каменные, кирпичные, оштукатуренные поверхно-

сти; 3) отражающие поверхности не должны быть сильно приближены к исполнителям во избежание возникновения эффекта «эхо», а также и сильно удалены от поющего хорового коллектива во избежание быстрого «погашения» звука (не более 6–7 метров); 4) должно учитываться количество возможных слушателей, форма их одежды и возможность снять ее (для зимнего времени), во избежание непредвиденного поглощения звука.

Подходящее декорационное оформление помещения усиливают у певцов психологическое состояние эмоционального подъема и помогает (особенно светским хоровым коллективам) эмоционально прочувствовать вербальные канонические тексты, что способствует повышению качества исполнения православных песнопений.

Наличие мест (скамейки, стулья) для слушателей тоже является важным фактором для создания соответственной звуковой обстановки в помещении для проведения конкурса. Слушатели не должны свободно перемещаться по залу, что нарушает акустический баланс в помещении и отвлекает исполнителей.

Перечисленным параметрам в г. Минске отвечают помещение «Зимнего сада» Дома милосердия, Белый зал Минского храма-памятника во имя Всех святых¹¹, Белый зал Дворца культуры Белорусской федерации профсоюзов.

Нами выявлено, что проект «Международный фестиваль Православных Песнопений» имел большой резонанс в республике и за рубежом; программы фестиваля были проецированы в программы международного фестиваля «Коложский Благовест» в г. Гродно, фестиваля Православной культуры в г. Обнинске (Россия), фестиваля-концерта в г. Дрогичин (Брестская область), г. Светлогорск (Гомельская обл.), г. Витебск, г. Брест («Пойте Богу нашему, пойте»), в минском Свято-Елисаветинском монастыре («Державный глас»), в д. Городьки Воложинского района.

Новая форма конкурса хоровых коллективов представлена на международном фестивале-конкурсе Гродненской епархии «Коложский Благовест» (с 2001 г.): в течение года жюри, состоящее из композитора, лауреата Государственной премии и

¹¹ Полное название церкви – Минский храм-памятник во имя Всех святых и в память о жертвах, спасению Отечества нашего послуживших.

международных конкурсов протоиерея Андрея Бондаренко (председатель) и исполнительного директора фестиваля В. Лебецкого прослушивает все церковные хоры епархии для рекомендации выступления его в конкурсе фестиваля «Коложский Благовест». Прослушивания приходских церковных хоров содействуют росту профессионального уровня коллективов.

Международный фестиваль-концерт «Державный глас» (с 2010 г., Минск), проходит два раза в год (на праздники Рождество Христово и Покров Божией Матери) в Державном храме Свято-Елисаветинского монастыря; его характерной особенностью является выступление Праздничного хора монастыря под управлением известного композитора и регента, лауреата международных конкурсов монахини Иулиании (Денисовой). Хор на каждом фестивале презентует новые композиции монахини Иулиании.

Репертуар международных и республиканских фестивалей, которые проходят в Беларуси, состоит из православных песнопений всех исполнительских стилей певческой практики православной традиции. Звучат композиции, которые являются классическими, и современные авторские произведения, а также церковные приходские и монастырские обиходные напевы на канонические православные тексты. При условии правильного подбора репертуара, его осмысленной и проникновенной интерпретации, выступления хоровых коллективов вызывают у слушателей переживание катарсиса, что, несомненно, способствует их духовному развитию.

Постоянно развивается традиционная форма концертной религиозно-певческой практики православной традиции, способствующая динамичному росту хорового исполнительства как отдельных коллективов, так и явления в целом. Мы выявили, что концерты православных песнопений приобрели тематическую направленность. В концертных, театральных и музейных залах, на православных выставках-кирмашах и даже в храмах проходят рождественские, пасхальные, покровские хоровые концерты, на которых исполняются религиозные песни, псалмы¹² и духовные стихи, а также литургические и паралитурги-

¹² Псалма – многоголосная бытовая религиозная песня, получившая распространение в XVII–XVIII вв. в белорусской и украинской среде Речи Посполитой. Отличается от церковных псалмов, которые исполнялись в храме.

ческие авторские композиции, которые обладают несомненными концертными качествами. Тематическая определенность концерта предполагает обогащение репертуара хорового коллектива-участника, овладения им соответствующим исполнительским стилем.

Новой формой концертной религиозной певческой практики стали выездные зарубежные концерты церковных, церковно-учебных и даже монастырских хоров. Участие в зарубежных фестивалях, конкурсах церковной музыки стали возможностью репрезентации белорусской певческой практики православной традиции. Многие белорусские церковные хоры побывали на фестивалях церковной музыки в Гайновке (Польша), Болгарии, Сербии, России. Праздничный хор Свято-Елисаветинского монастыря (регент монахиня Иулиания /Денисова/), минские Братский хор Покровского храма (регент Е. Дихтиевская) и Правый хор храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» (регент О. Янум), хор духовенства Гродненской епархии (регент священник Андрей Бондаренко), хор Минских духовных школ (регент протоиерей Андрей Скоробот) принимали участие в Пасхальном фестивале под руководством В. Гергиева, «Хоровых асамблеях» и «Великопостных концертах» в Санкт-Петербурге, Рождественском фестивале и Международном музыкальном форуме «Золотой Витязь». Белорусские церковные хоры в программу зарубежных концертов обязательно включают композиции и аранжировки белорусских композиторов (монахини Иулиании /Денисовой/, Н. Богадаевой, О. Залетнева, А. Бондаренко, А. Саврицкого, М. Васючкова, А. Алехновича) на канонические тексты Православной церкви, что свидетельствует о стремлении белорусских церковных музыкантов распространять национальную духовно-музыкальную культуру за пределы республики. Композиции монахини Илиунии /Денисовой/ в исполнении руководимого ею Праздничного хора Свято-Елисаветинского монастыря, получили необыкновенную популярность во многих странах Европы и Америки благодаря печатным нотным изданиям [187], публикациям в сети Интернет и распространению аудиозаписей.

Концертная религиозно-певческая практика способствует обогащению белорусской певческой практики православной

традиции посредством расширения ее образно-интонационной сферы. Примером служит трактовка традиций православной литургической певческой практики, представленная в оратории «Страсти по Матфею» митрополита Волоколамского Иллариона (Алфеева).

Текст оратории заимствован из православного богослужения Страстной седмицы, музыка – эклектична, соединяет в себе интонационные аллюзии музыки эпохи барокко (И. Баха, Д. Каччини), русского церковного пения (аскетично-моноподийный и репрезентативно-многоголосный исполнительские стили), сочинений русских композиторов XX века (С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович). Музыка не персонифицируется слушателем, она воспринимается тождественной вкусу и чувству каждого.

В качестве либретто композитор использовал некоторые адаптированные к концертному исполнению канонические литургические тексты. Несмотря на концертность, музыка Страстей наполнена церковным, богословским содержанием. Хоры, короткие арии и оркестровые эпизоды четырех частей оратории («Тайная вечеря», «Суд», «Распятие» и «Погребение») объединяются чтением Евангелия, создавая цельную иконографическую композицию. В кульминационные моменты оратории аскетичные хоровые формулы, «педалирующие» хоровой речитатив, подобный традиционно звучащему в православных храмах на богослужениях (хор «Кия ты образ, Иудо» в части «Суд»), или аскетичная монодия мужских голосов в диалоге со стонущими, интонационно застывшими виолончелями, продублированными невыразительными звуками контрабасов (хор «Да молчит всякая плоть человека» в части «Распятие»), создают акустическую иллюзию церковного богослужения.

Белорусская премьера оратории состоялась в 2013 г. в исполнении Государственных академического симфонического оркестра и камерного хора Беларуси, академической хоровой капеллы им. Г. Ширмы, хора Православного братства Виленских мучеников Петро-Павловского собора и хора минского Александра Невского храма, хора студентов-инструменталистов «Visson» Белорусской государственной академии музыки, солистов Е. Сало, С. Трифонова, Ю. Болотко и И. Крикуновой, актера А. Душечкина под управлением народного арти-

ста Беларуси А. Анисимова. Церковные и любительский хоры, участвующие в исполнении оратории, придали необыкновенную окраску звучанию произведения.

Результатом интенсивного развития белорусской внелитургической певческой практики концертного вида стало возрождение традиционных и развитие новых ее форм. Концертная религиозно-певческая практика с участием церковных богослужбных хоров свидетельствует об активном участии церковных музыкантов в культурно-социальной жизни общества. Однако необходимо отметить, что такая практика способствует размыванию сакрального смысла их церковной деятельности.

5.4. Бытовая религиозно-певческая практика белорусской православной традиции: особенности трактовки песенных циклов

Одним из видов белорусской внелитургической певческой практики православной традиции является бытовая религиозная певческая практика, представляющая собой вокализацию религиозных стихотворных текстов и реализующая общие с литургической певческой практикой прагматическую, дидактическую, аксиологическую, эстетическую, коммуникативную, компенсаторную и суггестивную функции. Белорусская бытовая религиозная певческая практика православной традиции сочетает в себе как традиционные, так и модифицированные формы и элементы. Сохранение традиционных элементов в культуре народных масс обусловили особенности исторического и социально-экономического развития Беларуси, что отмечают все этнографы и фольклористы [173, с. 249]. В отличие от бытовой музыкальной культуры, в бытовой литургической певческой практике отсутствуют архаические стилистические элементы.

К *традиционным* элементам относятся функции бытовой внелитургической певческой практики, ее связь с религиозными обрядами и, как следствие, содержание ее вербальных текстов, а также жанры бытовой внелитургической певческой практики – духовные стихи, псалмы, псалмы-колядки, канты, песни. Самыми ранними образцами белорусской бытовой внелитургической певческой практики, по определению

Л. Костюковец, стали псалмы, в том числе рождественские, и канты, получившие распространение в белорусской культуре во второй половине XVI–XVII в., содержание которых составляло толкование событий, изложенных в Евангелии, апокрифические и агиографические сказания [280, с. 70–79, 62–64, 66, 67, 68].

Модифицированным элементом бытовой внелитургической певческой практики является ее современные формы, например форма крестного хода. В традиционном варианте во время крестного хода исполнялись только литургические песнопения – тропари, величания, фрагменты канона утрени; в настоящее время исполняются как литургические, так и внелитургические религиозные песни. Такие крестные ходы организовываются в различных православных приходах, монастырях, братствах, воскресных школах, детских и молодежных православных летних лагерях. Самым крупным православным крестным ходом, во время которого исполняется большое количество разнообразных религиозных песен («песен богогласника»), является ежегодный двухнедельный (14.08 – 28.08) Международной молодежный крестный ход на святую гору Грабарку (Подляское воеводство, Республика Польша). Это мероприятие можно рассматривать как своеобразный фестиваль белорусской бытовой певческой практики, который оказывает большое влияние на психоэмоциональное состояние участников. По нашему наблюдению (август, 2006 г.), молитвы и религиозные песни, спетые большим количеством голосов одновременно, необыкновенно вдохновляют, окрыляют участников крестного хода, и, по словам очевидцев, приносят духовную радость, душевный подъем и даже исцеление. При подготовке крестного хода на Грабарку специально издаются сборники религиозных песен (богогласники), на русском языке в латинской и кириллической орфографии [704]. Подобные крестные ходы с пением белорусских религиозных песен организовываются Православным братством в честь святых Виленских мучеников Гродненской и Новогрудской епархиями.

Сборники популярных полуфольклорных песен – богогласники – получили распространение в XVIII в., выполняя функцию Катехизиса «на посполитой мове». Религиозные песни даже входили в состав литургической певческой практики, за-

мещающая богослужебные песнопения. Религиозные песни, распространяемые в народной среде, имели, по словам М. Демьяновича, огромное значение [183, с. 51]: в бытовых религиозных песнях реализовалась эсхатологическая направленность народного сознания. Богогласник не потерял своей значимости в настоящее время. Богогласники белорусского происхождения отличаются, по словам их исследователя Ю. Лабынцева, наличием текстов, посвященных известному религиозному деятелю священномученику Афанасию Брестскому [320]. Однако в проанализированных нами богогласниках, бытующих на территории Беларуси, такие тексты отсутствуют [746; 747; 748; 749; 750; 751].

Характерной особенностью современной бытовой внелитургической певческой практики является *сохранение традиционного* репертуара из печатных сборников начала XX в. [748; 749; 751] или рукописных тетрадей-сборников, которые переписывались каждым новым поколением народных певцов.

Музыкальными текстами современной бытовой внелитургической певческой практики являются адаптированные *традиционные* напевы, которые осваиваются реципиентами интуитивно и бессознательно, а при исполнении варьируются каждой локальной группой исполнителей. Белорусская бытовая православная внелитургическая певческая практика представляет собой неиссякаемый источник вариаций музыкально-поэтического толкования библейской образности и учения Церкви.

В настоящее время образцы бытовой внелитургической певческой практики инкорпорированы в православную литургическую певческую практику сельско-приходского и частично городского приходского обыденного вида, где за каждой литургией исполняются песни Богогласника во время запричастного стиха. Религиозные песни трактуются певчими как молитва с присущими ей характерными качествами (аскетизм, исповедность, харизматичность, соборность), что вызывает использование ими аскетичного исполнительского стиля, лишенного художественного образа.

Накануне праздника Рождества Христова (6 января по новому стилю) во всех белорусских православных храмах после окончания канонического вечернего богослужения, во время

которого исполняются богослужебно-певческие циклы великое повечерие и утренняя, церковные хоры исполняют колядки, используя репрезентативный многоголосный исполнительский стиль. В подавляющем большинстве храмов исполнение колядок становится общенародным; напевы популярных колядок «Нова радасць», «Неба і земля», «А ўчора з вячора», «Рождество Христово», «Тихая ночь», «Христос Спаситель» присутствующие поют на 2–3 голоса. Традиционные колядки в белорусской литургической певческой практике исполняются ежегодно в течение святок (в период 7–18 января) во время литургии на запричастном стихе и после литургии.

Современная бытовая внелитургическая певческая практика представлена тематически разнообразными циклами песен:

1) цикл рождественских колядок («Нова радасць», «Неба і земля», «А ўчора з вячора», «Рождество Твое», «Христос Спаситель»);

2) цикл постовых или «умилительных» песен («Стих о последнем времени», «Научи меня, Боже, смириться», «Мой духовный сад», «Господи, помилуй», «Наша жизнь коротка», «Не тоскуй ты, душа», «Научи меня, Господи, славить Тебя», «Пора тебе уж пробудиться», «Христос грешную душу к себе призывает», «Грешник», «Призыв к покаянию», «Моление кающегося», «О Страшном суде», «Христос стучит», «Душа моя ты грешная»);

3) цикл мариологических песен, то есть посвященных Божией Матери («Мира Заступнице», «Царице моя Преблагая», «Жировицкая Божия Матерь», «О, Всепетая Царице», «Пресвятой Богородице Жировицкой», «К кому прибегу я в скорбях», «К кому возопию, Владычице», «Как хорошо в Твоем храме, Владычице», «К Тебе, о Матерь Пресвятая», «Страдальная Мати», «Матерь Божия, Пресвятая», «Перед ликом Девы Пресвятой»);

4) цикл праздничных и агиографических песен («Святой великомученице Варваре», «Господне Богоявление», «Песнь Христовая», «В день Пасхи», «Песня о Ное»);

5) цикл песен-молитв («Пресветлый ангел мой», «Научи меня, Господи, славить Тебя», «Песня ангелу-хранителю», «Слава Богу за все», «Воззвание Господу Иисусу Христу», «Господи, помилуй», «Исцели меня, мой Боже»);

6) цикл панегирических кантов («Слава, слава в вышних

Богу», «Коль славен наш Господь», «Светло днесь ликует», «Предивное торжество», «Пресвятой и Живоначальной Троице», «Наш Отец на небесах»);

7) цикл погребальных или поминальных песен («С другом я вчера сидел», «В последний путь по родным стежкам», «О, Боже мой, Боже», «Поминайте меня, братья», «Мама», «Прощальная», «Последний путь», «Горят свечи восковые», «За упокой», «Просьба умирающего», «На годовщину», «Песня на сорок дней», «О смерти», «Схороните меня под крестом», «Часто я скорблю», «Вы простите, мои дети», «Для всех солнце светит»);

7) цикл лирических религиозных песен («Был у Христа-младенца сад», «Гефсиманский сад», «Девяносто девять», «Любовь моя священная», «Очи святыя, очи Христа», «На кавказских горах», «Песнь самарянки», «Из всех молитв» («Псалма»), «Не осуждай», «Крест», «Помни, кто ты», «Гори, ясней, моя лампада», «Ты знаешь, Боже», «Райская птичка», «Добрый пастырь», «Крест тяжелый», «Соловей», «Спаситель», «Туманы», «Мать», «На мрачной горе»).

Приведенные примеры не исчерпывают репертуар бытовой певческой практики православной традиции. Вербальные тексты религиозных песен записаны в тетрадках (реже – в общих, чаще – в ученических), а мелодии выучены от старшего поколения певчих и исполняются наизусть. Тетрадки-песенники хранятся у певиц дома или на церковном клиросе [Пр. Б, рис. 17].

Песенники-богослужители представили нам для изучения Ласковец Евгения Григорьевна, 1936 г. р. (д. Хмелево Жабинковского района Брестской области), Суша Нина Адамовна, 1932 г. р. (д. Киевец Воложинского района Минской области) и Суша Олимпиада Владимировна, 1941 г. р. (д. Сульжичи Воложинского района); м. Елена Шульган, 1952 г. р. (г. Пинск); о. Владимир Мисеюк, 1937 г. р. и м. Валентина Мисеюк, 1939 г. р. (г. Сокулка Белостокского воеводства Республики Польша), Пархомова Екатерина Алексеевна, 1939 г. р. (д. Озаличи Столинского района Брестской области), Соколовский Николай, 1989 г. р. (г. Лида Гродненской области), Задаля Нина Ивановна, 1930 г. р. (д. Садовая Клецкого района Минской области).

Самой устойчивой традицией внелитургической певческой практики бытового вида является исполнение колядок и погреб-

бальных песен. Обряд «Коляды» является неотъемлемым элементом празднования Рождества Христова вне храма. Во всех деревнях Брестщины, Гродненщины этот обряд имеет естественную трансляцию и традиционно-христианское содержание: прихожане ходят друг к другу в гости «славить младенца Христа», исполняя литургические (тропарь, кондак) и внелитургические (песни-колядки) рождественские песнопения. В современной белорусской православной певческой практике возрождается обычай исполнения колядок в период празднования Рождества Христова: группы детей-колядовщиков формируются в воскресных школах, молодежных братствах и других церковных организациях.

В случае организации групп колядовщиков клубными работниками, колядование приобретает маскарадный характер, меняется содержание обряда (славят коляду), что не имеет ничего общего с православной традицией.

Одной из традиций белорусской внелитургической православной певческой практики бытового вида является участие церковных певчих в погребальном семейном обряде, который заключается в исполнении специальных погребальных песен. Традиционно эти песни исполняются в ночное время при прощании родственников с покойным в его доме (в православной канонической традиции в это время читается заупокойная Псалтирь), на погребении, поминках после погребения и в 3, 9, 40-й дни и годовщину смерти. Содержание песен этой группы раскрывает догмат православного учения о бессмертии души, посмертных муках нераскаявшейся души и молитвенной помощи ей.

Погребальные песни исполняются в сельской местности в Гродненской, Брестской и западной части Минской областях Беларуси, а также на польской Белосточчине. В некоторых деревнях Пинского района погребальные песни исполняются старыми людьми на кладбище в день «навской Пасхи» в четверг Светлой седмицы. Порядок исполнения носит локальный, преимущественно вольный характер. В белорусской православной среде эти песни входят в погребально-поминальный календарно-певческий цикл, имеющий синкретичную природу. Содержание цикла составляют элемент театрализации (вошедшие в дом покойного певицы становятся на колени и про-

износят: «Слава Иисусу», в ответ присутствующие говорят: «Слава во веки») и собственно песнопения и песни (которые исполняются в строго традиционном порядке: кондак «Со святыми упокой», «Надгробная песня» («Един бессмертный только Ты»), «Пред Тобою, мой Бог», «Пора тебе уж пробудиться», «Мира Заступнице», «Со святыми упокой», «О Боже мой, Боже» (эту песню поют для тех, кто умер внезапно или тяжело болел), «Мама, это слово мне мило», «Что уныло забываешь», «Слово миру», «Спаситель мой». В заключение цикла исполняется кондак панихиды «Со святыми упокой» (поминально-песенный цикл записан нами в городах Сокулка, Бельск-Подляский, Семятичи, деревнях Лосинка, Юровляны Белостокского воеводства Польской Республики в 2011 г.).

Сравнительный анализ рукописных певческих сборников погребальных песен, которые исполняются в Брестской (Брестский, Пинский, Жабинковский, Столинский районы), Гродненской (Гродненский, Лидский, Свислочский, Зельвенский районы), Минской (Минский, Воложинский, Клецкий, Несвижский районы) областях и в православных приходах Белостокского воеводства Республики Польша, показал, что по всему ареалу распространения их в среде православных белорусов исполняются одинаковые песни, вариативны только их названия [746–751]. Например, название песни «Поминайте меня, братья» совпадает с ее первой строкой (Центральный регион), эта же песня в Северо-Западном регионе называется «Песня упокоения»; или песня «С другом я вчера сидел» (в Центральном регионе) в Западном Полесье (Брестская область) называется «Сокрушение о грехах», или «Песнь покаяния»).

Язык погребальных песен подчеркнуто литературный, например, выражения «ныне смерти зрю предел» (песня «С другом я вчера сидел»), «усни, о друг возлюбленный, усни» (в одноименной песне); встречаются выражения из молитвенных текстов, например, «приими, Господь, в свои селенья» (песня «В последний путь по рѣдным стежкам»). Однако силлабическая структура стиха стилистически неоднородна – литературный текст подается в диалектическом произношении. В текстах встречаются простонародные выражения, отсутствует согласованность по родам существительных и зависимых от них прилагательных (например, «с горьким жалем» в песне «Слово

«мама» дорогое», «В доме вьют (уют)» в песне «Вспоминаю я милую маму»). Вербальные тексты песен изложены на русском языке с ярко выраженными белоруссизмами (например, «у» вместо предлога «в», «упрам» – «упрям», «толькі», «няма», «самаранка»). В некоторых песнях по два варианта куплетов, в которых указательные местоимения («тот», «та») и глаголы даны в разных родах (в соответствии с разными полами усопших).

Погребальные песни можно разделить на четыре тематические группы: а) предсмертные, б) посмертные (то есть собственно погребальные), в) заимствованные, г) песни-наставления, д) песни-поминовения.

Тексты предсмертных песен (а) от первого лица рассказывают о расставании души с телом («Иду в незнаемый я путь» или «Моление к Богу», «О, Боже мой, Боже», «К Тебе, о Боже, я взираю», «Когда со мною совершили», «В последний путь по родным стежкам», «Я лежу в могиле»); они носят эмоционально-экспрессивный характер, многословны, описательны, варианты мелодики очень выразительны. Это группа самая многочисленная, содержание песен представляет аналог «Канона на исход души», вербальные тексты которого произносятся от лица покойного.

Тексты посмертных песен (б) имеют ярко выраженный теологический характер, рассказывают о посмертной участи души («Средь груды тлеющих костей», «С другом я вчера сидел»). Эти песни имеют меньшее, по сравнению с первой группой, количество куплетов; их тексты более точны, немногословны, варианты мелодики однообразны.

Источником заимствованных песен (в) служат вербальные тексты богослужебно-певческих циклов литургической певческой практики. Например, в песне «О, Всепетая Царице», «Пресвятой Богородице Жировицкой»¹³ (записана от Ласковец Евгении Григорьевны, 1936 г. р., д. Хмелево Жабинковского района Брестской обл.) выражения «о, Всепетая Царице», «радуйся, святая Дево» родственны с фрагментами текста «Акафиста ко Песвятой Богородице», который исполняется в великопостном богослужебно-певческом цикле; однотипные им выражения встречаются в песнях «На мотив 33 псалма», «Вос-

¹³ Орфография оригинала.

станешь, что спишь», «Иду в незнаемый я путь», «Тебе, о Матерь Пресвятая», «Просьба ко Господу», «Мира Заступнице», «Помяни, Господи», «Утоли болезни», «Боже, зри мои печали» [750]. Содержание этих песен представляет собой народное герменевтическое толкование семантики великопостных и панихидных песнопений.

Песни-наставления (г) наиболее близки народной речи и носят катехизаторский характер («Ой, вы братья мои, сестры», «Поминайте меня, братья», «Наша жизнь коротка», «Поминайте в церкви молитвой усопших»); их напевы, состоящие из коротких попевок-формул, носят лирический характер.

Тексты песен-поминовений (д) от имени родственника рассказывают об усопшем («Вспоминаю я милую маму», «Когда я был еще дитя», «Слово «мама» дорогое», «Мама, что в жизни есть лучше», «О, папа»); их мелодика носит подражательный характер, в ней улавливаются интонации советской лирической песни.

Мелодика погребальных песен находится в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с двух- и трехстопными силлабо-тоническими строками вербального текста. Стабильное количество слогов в стиховых периодах сказывается на ритме мелодии: ритмика погребальных песен квантитативна, в ней отсутствует варьирование.

Традиционные погребальные песни имеют куплетную форму; их музыкальные тексты свидетельствуют о влиянии городской музыкальной культуры на народно-фольклорное искусство. Напевы погребальных песен стабильны, исполнители (только женщины) придерживаются традиционного локального для каждой песни напева, исполняя его в зависимости от состава участников, двух- или трехголосно.

Мелодика погребальных песен имеет устойчивую ладовую организацию (гармонический минор), изобилует опеваниями устойчивых звуков, восходящими интонациями малой секунды и квинты, которые семантически ассоциируются с интонациями стога, плача, что роднит погребальные песни с традиционными народными плачами и причитаниями [465]. В то же время квантитативная ритмика с регулярной пунктиризацией семантически роднит погребальные песни с литургическими обиходными песнопениями панихиды.

Содержание погребальных песен, в отличие от панихидных песнопений, подчеркнуто чувствительное, тексты изобилуют выражениями «лютая тишина», «могила», «могильная прохлада», «яма», «силы тьмы», «горе», «гроб», «суд», «смерть» («Для всех солнце светит»), «О, Боже мой, Боже», «С другом я вчера сидел» [751]; для них характерны красочные эпитеты, аллегории, яркие драматические образы, контрастные сопоставления, которые подчеркивают тематическую дихотомию «жизнь – смерть» («увидят калину, а рядом могилу», «мои руки завсёды так тяжко рабили / на грудях вы лежите сейчас»¹⁴ в песне «О, Боже мой, Боже»; «тело земель мое заруют / туда, откуда я пришел» в песне «В последний путь по родным стежкам» [747; 751]). Эти особенности подчеркивают близость погребальных песен жанру «жестокий романс».

Манера вокализации погребальных песен носит региональный характер. В Жабинковском районе Брестской области, на Белосточчине их исполняют тихо и мягко, приглушая силу голоса, используя средний регистр диапазона голоса, ферматы, особенно в конце песни; в Минской области – звонко, в среднем регистре, напрягая голос; в Столинском районе погребальные песни исполняются чуть крикливо (по сравнению с литургическим пением, которое всегда мягче), несколько «на публику».

Ограничение деятельности Церкви, воспитываемое в советское время равнодушие к религии и к традициям предков, привело к разрушению традиций погребального обряда. В настоящее время погребальные песни выполняют аксиологическую функцию заупокойных молитв – способствуют акцентированию сознания исполнителей и слушателей на вечных ценностях, побуждая дискуссии, чему автор неоднократно была свидетелем.

Таким образом, традиционные и модифицированные элементы певческих циклов в белорусской бытовой певческой практике православной традиции различаются формами и задачами их использования. Объединяющим фактором различных форм бытовой внелитургической певческой практики является «Богогласник», сборник религиозных песен, в основе которых лежит поэтическое слово, освобожденное, по словам А. Байбурина, «от конкретики повседневного общения» [641, с. 19].

¹⁴ Орфография оригинала.

Возрождение белорусской православной певческой практики отмечено ее интенсивным развитием и связано с изменением государственной идеологической парадигмы и развитием демократии.

Современная белорусская литургическая певческая практика представляет собой многовидовое явление, особенности которого реализуются в зависимости от *а)* масштабов прихода и храма, *б)* его функции (монастырский, приходской, соборный, учебный, больничный), *в)* уровня развития музыкального слуха и вкуса настоятеля, *г)* наличия профессионально подготовленного регента, понимания им традиций данного прихода, личного эстетического вкуса. Ведущим и определяющим стилем белорусской православной литургической певческой практики является репрезентативный многоголосный исполнительский стиль при широком бытовании аскетичного исполнительского стиля различных видов.

Широкое возрождение белорусской певческой практики православной традиции происходит благодаря развитию различных видов ее внелитургического типа. Учебный вид религиозной певческой практики компилирует традиционную методику и инновационные формы специального духовно-музыкального образования; в духовных учебных заведениях культивируются все исторически сложившиеся стилевые типы литургической певческой практики, осваиваются новые формы внелитургической концертной религиозно-певческой практики.

Концертный вид внелитургической певческой практики интегрирует традиционные и новые формы, которыми стали фестивали и конкурсы православных песнопений, репрезентирующие все исполнительские стили и многообразные традиции певческой практики православной ойкумены.

Белорусская бытовая внелитургическая певческая практика в настоящее время получила интенсивное развитие за счет освоения ее традиций новыми поколениями ее субъектов. Бытовая внелитургическая певческая практика инкорпорируется во все виды православной певческой практики, пополняя репертуар и даже замещая некоторые литургические песнопения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы:

1. Структура певческой практики православной традиции определяется ее функциями, которые детерминированы рядом задач. Задачу формирования отдельной личности и определенного качества бытия (основанного на христианских ценностях) крупной социальной группы населения православная певческая практика реализовывает, выполняя аксиологическую и дидактическую, а также взаимосвязанные суггестивную и компенсаторную (способствующие регулированию психологического равновесия личности) функции. Вокально-хоровая интерпретация канонических вербальных текстов, которые компилируют ценности христианской религии, способствует созданию сакрального акустического пространства и установлению молитвенного контакта субъектов и реципиентов православной певческой практики, осуществляет прагматическую, эстетическую и коммуникативную функции. Коммуникативная функция, кроме того, обеспечивает передачу религиозно-культурных традиций из поколения в поколение. Основная прагматическая функция способствует функционированию богослужения в музыкальной (вокально-хоровой) форме.

2. В опоре на критерии типологизации (*семанτικο-морфологический, функциональный, регионально-этнический, социально-религиозный, вида деятельности, среды функционирования и качества исполнительского уровня интерпретаторов, типа содержания и формы*) выявлено, что белорусскую певческую практику православной традиции составляют *литургическая и внелитургическая* типологические группы, единые в своем архетипе, различающиеся семантическим, морфологическим, музыкальным и репертуарным содержанием, целевым назначением, иерархической соподчиненностью функций и составными компонентами (видами, формой, составом исполнителей).

Литургический тип певческой практики определяет прагматическая функция; художественное содержание канонического вербального текста выражается при помощи стандартных средств музыкального языка, ситуативно закрепленных. Полнота воплощения канонического содержания литургической певческой практики определяет ее виды: *древнеканонический* – строго каноничный, его компонентом является аскетичный монодийный стиль исполнения древних уставных распевов; *смешанный* – строго каноничный, его компонентами являются аскетичный монодийный и репрезентативный многоголосный стили исполнения полного богослужебного репертуара уставными напевами, а также анонимных и авторских композиций; *обобщенный* – нестрого каноничный, его компонентами являются многоголосные аскетичный или репрезентативный стили исполнения сокращенного богослужебного репертуара, унификация музыкальной (гласовой) составляющей, частичное смешение обоих типов певческой практики.

Внелитургическую типологическую группу определяет задача сохранения и транслирования богослужебных и народных религиозно-певческих традиций. Тип содержания и формы внелитургической певческой практики и цель деятельности ее субъектов дифференцируют ее видовые группы: *бытовой* – существует в связи с литургической певческой практикой, его компонентами являются ситуативно закрепленный жанровый репертуар, коллективный исполнительский стиль и традиционные полуфольклорные религиозные тексты; *концертный* – определяется концертными формами функционирования, репертуарным приоритетом авторских композиций, преимуществом использования репрезентативного многоголосного исполнительского стиля; *учебный* – компилирует содержание, формы и исполнительские стили обоих видов певческой практики.

Тип среды функционирования певческой практики православной традиции и культурный уровень ее субъектов определяют следующие ее виды: *монастырский*, *городской приходской* (включая их *соборный* подвид) и *сельско-приходской*. Качественный подход к исполнительскому уровню интерпретаторов текстов певческой практики определяет *специализированный* (профессиональный) и *обыденный* (любительский) ее виды.

3. Каждый исполнительский стиль белорусской певческой практики православной традиции определяется приоритетным

соотношением вербального и музыкального текстов богослужбно-певческого цикла, композиции или песни. Исполнительские стили православной певческой практики сформировались в ее литургической типологической группе; их инвариантной структурой является канонический вербальный текст. Вариантная структура исполнительского стиля обоих типов певческой практики – музыкальный текст, представленный огласными, обиходными и традиционными напевами, а также авторскими и анонимными композициями.

Атрибутированы два исполнительских стиля певческой практики православной традиции – *аскетичный* (с приоритетом вербального начала) и *репрезентативный* с приоритетом музыкального начала и наличием художественной идеи, которая способствует образному раскрытию духовной семантики музыкального текста. Оба исполнительских стиля используются в сольном, ансамблевом и хоровом специализированном и обыденном видах певческой практики. В подавляющем большинстве белорусских православных храмов культивируется *репрезентативный* исполнительский стиль. Аскетичному исполнительскому стилю идентичен *коллективный* стиль исполнения анонимного певческого репертуара внелитургической певческой практики.

4. Развитие исполнительских стилей и видов певческой практики православной традиции на восточно-славянских землях протекало в соответствии с влиянием центров церковной иерархии. В **I период** (992–1830-е гг.) был Константинопольский, Римский и частично Московский (для Могилевской епархии в XVIII в.) патриархаты. *Первая стадия* (992–1596 гг.) – инкультурация византийского прообраза литургической певческой практики – распадается на два э т а п а. В первый (X–XIV вв.) формируется интонационный фонд аскетичного стиля древнеканонического вида в монастырских певческих центрах. Вторым (XIV – конец XVI в.) этапом характеризуется: а) локализацией православных певческих традиций (связан с распадением единого культурного пространства: падение Византийской империи и разделение Киевской митрополии на Киево-Литовскую и Московскую); б) формированием топических вариантов литургических напевов (супрасльский, пинский, минский и др.); в) развитием репрезентативного монодийного исполнительско-

го стиля; г) распространением кантового репертуара внелитургической певческой практики. *Вторая стадия* (1596–1830-е гг.) характеризуется минимизацией православной литургической певческой практики и формированием ее обобщенного вида; сменой музыкально-стилевой ориентации литургической певческой практики византийского типа на латинскую, ее модификация, латинизация и фольклоризация в рамках греко-католического (униатского) богослужения; интенсивное развитие репрезентативного многоголосного исполнительского стиля и его симультанное бытование с аскетичным стилем певческой практики; обогащение репертуара внелитургической певческой практики религиозными песнями.

II период (1839 г. – по настоящее время) определен в соответствии с пребыванием белорусских епархий в юрисдикции Русской православной церкви и стандартизацией исполнительских стилей и видов певческой практики православной традиции с сохранением ее национальных особенностей. *Третья стадия* (1839–1918/1939 гг. на территории северо-восточной Польши, или Западной Белоруссии) связана с упразднением унии (1839 г.) и унификацией белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции с ее российским аналогом; характеризуется культивированием местных обиходных напевов и репрезентативного многоголосного исполнительского стиля; анагенезом всех видов внелитургической певческой практики; коррективкой ее репертуара в соответствии с православными догматами и региональными традициями. *Четвертая стадия* (1918/1939 г. – по настоящее время) – сиквел певческой практики православной традиции в условиях нового светского патрициата (в БССР, затем в демократической Беларуси). Первый этап (1918/1939–1941 гг.) связан с периодом богоборчества в СССР и характеризуется латентным бытованием православной певческой практики преимущественно в вербальной форме. Второй этап (1941 – конец 1950-х гг.) отмечен восстановлением литургической певческой практики в открытых во время оккупации храмах. Третий этап (1958 – конец 1980-х гг.) квалифицируется бытованием всех исполнительских стилей православной певческой практики в условиях жесткого государственного контроля. Четвертый этап (1989 г. – по настоящее время) характеризуется плюра-

лизмом различных стилей, видов и традиций православной певческой практики (византийской, древнерусской, современной греческой, грузинской, российской) в условиях реабилитации Церкви, их интенсивным развитием, формированием новых форм внелитургической певческой практики.

5. Исторически приоритетным является аскетичный монодийный исполнительский стиль литургической певческой практики древнеканонического вида и силлабо-мелизматический тип распева, сформированные в монастырской певческой практике. Музыкально-выразительные особенности аскетичного стиля древнеканонического вида формировались в течение X–XIV вв. на основе сочетания киевско-монастырских, византийских и древнебелорусских фольклорных певческих традиций, что было обусловлено их общими свойствами: *синтезом* вербального и музыкального текстов, *поэтической формой* вербальных текстов; а также идентичными: *организацией* музыкального текста; принципами *формообразования* мелодики (попевочности и «подобна»); *видами исполнения* (сольное, хоровое и антифонное, с канонархом/солистом и с исом/бурдоном); *исполнительской техникой* (глиссандирование, вибрато, мелодическая импровизационность и гетерофонное хоровое исполнительство); ситуативно закрепленных *типовых интонаций*.

Своеобразие аскетичному монодийному стилю литургической певческой практики древнеканонического вида придали следующие стилистические особенности: в *формообразовании* – нерасчлененность музыкального развертывания при расчлененности вербально-музыкального текста на строки (по сравнению с многострофным целым и с периодической повторностью мелодических сегментов в раннетрадиционном фольклоре); *вокальная форма* силлабо-мелизматической литургической мелодики с объемными внутрислоговыми распевами (по сравнению с мелодикой раннетрадиционного фольклора, для которого характерна речитативность, отсутствие внутрислоговых распевов, присутствие стабильных интонационных оборотов); *отсутствие* метрики в знаменном распеве (в сравнении с переменными метрами в народной песне); *ритмическая* упорядоченность литургических напевов, возникающая в результате сочетания силлабической и мелизматической

структур знаменного распева (в сравнении с несимметрично расположенными ферматами музыкальной фольклорной ритмики и ее типовыми ритмическими структурами); а также в *исполнительской манере* – типы фонического дыхания, которому придавалось семантическое значение: в литургической певческой практике цепное дыхание в течение всего богослужения символизировало непрерывность соборного пения (в народно-песенном исполнительстве момент дыхания определялся физиологически); *манера звукоизвлечения*, связанная с разными акустическими условиями исполнения, с особенностями полученного вокально-хорового воспитания, с проблемами произношения вербального текста (акцентуация, дикция и орфоэпия).

Модификация музыкально-выразительных средств аскетичного монодийного стиля певческой практики древнеканонического вида обусловлена утратой целостного византийско-русского культурного пространства, дроблением Киевской митрополии (XIV в.) и, как следствие, локализацией литургических певческих традиций, что определило возникновение топических напевов, сохраняющих интонационный фонд древней литургической певческой практики. Широкие культурные контакты субъектов белорусской певческой практики православной традиции способствовали развитию на основе уставной гласовой монодии и конвенционных (обиходных) напевов репрезентативного монодийного исполнительского стиля, сохраняющего основную прагматическую функциональную задачу литургической певческой практики.

6. Формированию специализированного репрезентативного многоголосного исполнительского стиля в литургической певческой практике смешанного вида (XVII в.) способствовало изменение функциональной парадигмы литургической певческой практики восточно-христианской традиции (за счет приращения эстетической функции) и нивелировка приоритетного значения вербального элемента ее содержания, что диалектически обусловлено аккультурацией певческих традиций римско-католической певческой практики в белорусской православной и греко-католической среде.

Репрезентативный многоголосный партесный стиль литургической певческой практики православной (восточно-хрис-

тианской) традиции сформировался и получил развитие в певческой практике мужских Супрасльском Благовещенском, Кутеинском Богоявленском, Виленском Свято-Духовом монастырей ВКЛ, а также могилевского и виленского архиерейских хоров, а затем был трансплантирован в Московское Царство посредством братии Кутеинского монастыря и светских музыкантов-профессионалов (среди которых – Николай Дилецкий, Иван Кокля, Даниил Рогаческий), где получил интенсивное развитие.

Религиозная реформа XIX в., повлекшая унификацию белорусской литургической певческой практики восточно-христианской традиции с ее российским аналогом, привели к культивированию репрезентативного многоголосного исполнительского стиля, его интенсивному усвоению посредством развития видов и форм внелитургической певческой практики и, как результат, развитию белорусского хорового искусства.

7. Объективными предпосылками реформы белорусской певческой практики православной традиции в первой половине XIX в. стали вхождение белорусских земель в состав Российской империи, упразднение унии (1839 г.) и переход всех греко-католических храмов и монастырей в юрисдикцию Московского Патриархата. Как следствие, обнаружились и частные явления, которые потребовали преобразования белорусской певческой практики восточно-христианской традиции: каноническая литургическая православная певческая практика приходского вида трансформировалась в греко-католической среде и представляла собой контаминированный ремейк. Литургическая греко-католическая певческая практика специализированного монастырского вида находилась в состоянии энтропии – православная каноническая традиция постепенно растворялась и заменялась римско-католической; языком греко-католической правящей церковной элиты являлся латинский и польский. Литургическая греко-католическая певческая практика сельско-приходского обобщенного обыденного вида была фольклоризирована: язык ее вербальных текстов представлял собой белорусскую версию церковнославянского, бытовала традиция исполнения польских религиозных песен (кантов) вместо канонических молитв; языком церковного клира являлся польский.

Задача реформы белорусской певческой практики православной традиции – приведение ее литургического компонента в соответствие с великорусским аналогом петербургской и московской редакции – была реализована, чему в немалой степени способствовала всероссийская реформа образования, в результате которой во всех учебных заведениях изучался предмет «церковное пение». Субъектами реформы приходской литургической певческой практики являлись музыкально образованные священнослужители, большинство из которых преподавали церковное пение в учебных заведениях, а также организовывали хоры, обучая певцов владению стиливыми разновидностями певческой практики.

Целью реформы внебогослужебного компонента конфессиональной певческой практики являлась конвергенция феноменальной и ноуменальной реальности жизни глубоко религиозного многочисленного сельского и немногочисленного бедного городского православного населения посредством редакции вербальных текстов популярных в народной среде базилианских религиозных песен в соответствии с православным катехизисом и церковным календарем. Результатом реформы стала ускоренная динамика развития белорусской певческой практики православной традиции.

8. Этнические особенности православной певческой практики в первой половине XX в. определяет полесская стиливая традиция, маркирующаяся как белорусская православная классическая церковно-певческая школа, которая соединила древнебелорусские, российские и частично греко-католические певческие традиции и культивировала многоголосные репрезентативный и аскетичный исполнительские стили. Белорусскую православную классическую церковно-певческую школу определяют фонемные и ритмико-интонационные исполнительские особенности, которые заключаются в интонационной окраске гласного «е», согласных «щ», «ч», «ц», «дз», «р» в сочетании с гласными «о», «е», «а», «и», мягкое «г»; применение таких выразительных средств, как глиссандирование при соединении слогов, дыхание – цепное в длинных фразах и продолжительное разделительное, ферматы одного слога-звука фразы, неровный темп исполнения богослужебно-певческих циклов; тембровое выделение сопрано (ведущий голос) с ак-

центрированием тенорового голоса; динамическое однообразие; условное сохранение тональности при исполнении богослужбно-певческого цикла; мелкое цезуирование текста при хоровом исполнении псалмодии; спонтанное включение голосов хора в исполнение песнопений; исполнение распевов всех коротких вербальных канонических текстов в широком фактурном изложении гармонии; эмоционально-экспрессивная подача звука, разнообразие напевов обиходных неизменяемых песнопений; целостный интонационный ансамбль субъектов литургической певческой практики.

Репертуар белорусской православной классической церковно-певческой школы был ориентирован на «Полесский обиход» и дополнен местными обиходными напевами и религиозными песнями «Богогласника» (исполнялись на запричастном стихе). Показательным для белорусской православной классической церковно-певческой школы второй половины XX в. являлся энтузиазм субъектов певческой практики, методика обучения их пению «по напевке», оценочный критерий слушательской аудитории, свидетельствующий о влиянии певческой практики на психологию ее реципиентов.

9. В начале III тысячелетия в белорусской литургической певческой практике православной традиции используются все исторически сложившиеся исполнительские стили при приоритете репрезентативного многоголосного стиля. Видовое и стилевое разнообразие певческой практики реализуется в зависимости от масштабов и функций прихода или храма (монастырский, приходской, соборный, учебный), исторически сложившихся приходских певческих традиций, эстетического вкуса настоятеля и регента храма. Интонационно-артикуляционное различие исполнительских стилей литургической православной певческой практики обуславливается разницей социального статуса ее субъектов.

В литургической певческой практике городского приходского вида сохраняются стилистические особенности белорусской православной классической церковно-певческой школы, которые дополняются новыми традициями (например, катехизация певчих, что придает звучанию церковного хора новую окраску). Культивирование репрезентативного многоголосного исполнительского стиля детерминирует замещение в сознании

субъектов и реципиентов литургической певческой практики ее прототипа художественным идеалом и обуславливает воплощение в авторских композициях на канонические вербальные тексты субъективных эмоций покаяния, духовно-нравственного преображения, мольбы, смирения, чувственных переживаний радости, эсхатологических мотивов.

Этническая характеристика белорусской певческой практики православной традиции определяется исполнительскими особенностями ее сельско-приходского обыденного вида. Локальные традиции исполнительской манеры сельско-приходских хоров (ансамблей) детерминируют регистровую и тембровую окраску звучания, специфику звукоизвлечения, интонирования и манеру вокализации, темпоритм, динамику исполнения, а также эмоциональный исполнительский тонус. В литургической певческой практике сельско-приходского вида широко используется аскетичный многоголосный исполнительский стиль с музыкальной интерпретацией вербального текста посредством простой, непритязательной мелодики, интонационно родственной обиходным напевам, изложенной в диатоническом мажоре и гармоническом миноре с использованием простых ладово-гармонических средств выразительности, четырехголосным хоральным стилем хоровой фактуры (с редкими вкраплениями имитационных приемов), применением стандартных музыкальных форм. Своеобразный этнический облик белорусская православная литургическая певческая практика получила посредством инкорпорации в нее элементов бытовой внелитургической певческой практики.

10. Современная белорусская православная певческая практика внелитургического типа способствует наиболее полному усвоению высших духовных ценностей, которые несет литургическая певческая практика православной традиции. Логика применения традиционных видов и инновационных форм внелитургической певческой практики обусловлена диалектикой решения прикладных задач.

В современной белорусской православной внелитургической певческой практике развиваются сложившиеся традиции и формируются ее новые формы. В учебной религиозной практике на основе традиционной методики осваиваются все исполнительские стили певческой практики, ее репертуар, а так-

же ее новые концертные формы. Инновационная составляющая учебной религиозно-певческой практики православной традиции связана с изменением характера трансмиссии певческих традиций, новым социальным статусом ее субъектов, включение в программу обучения дополнительных профилирующих дисциплин, а также некоторые формы обучения (воскресные и вечерние школы для детей и взрослых).

Результатом интенсивного развития видов концертной вне-литургической певческой практики стало возрождение традиционных и развитие новых ее форм (тематические концерты, фестивали-концерты и фестивали-конкурсы православных песнопений, самым значимым из которых стал проект «Международный фестиваль Православных Песнопений»). Новые формы вне-литургической певческой практики репрезентируют все ее исполнительские стили и виды, что оказывает положительное влияние на развитие хорового исполнительства, трансляцию певческих традиций, стимулирует композиторское творчество и создание новых хоровых коллективов.

Бытовая православная вне-литургическая певческая практика наиболее традиционна. Части рождественских, постовых или «умилительных», мариологических, праздничных и агиографических, погребально-поминальных, лирических и панегирических песенных циклов инкорпорированы в литургическую певческую практику. Многие религиозные песни (в том числе из «Богогласника») используются в народной среде в качестве молитвы с присущими ей характерными качествами (аскетизм, исповедность, харизматичность, соборность).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

КОММЕНТАРИИ К ТЕКСТУ

1. *Литургия* (греч. λειτουργία – «служение», «общее дело») – общественное богослужение, которое включает таинство Евхаристии. Это главное богослужение христианской церкви.

2. Изучая русскую палеографию, И. Вознесенский, Д. Разумовский обращались к белорусским (польско-литовским) и украинским рукописям, называя их в своих работах «юго-западными» [100; 518, с. 208].

3. То есть до образования независимой Беларуси в 1992 г.

4. *Теофания* (др.-греч. Θεοφάνεια – богоявление) – факты религиозного опыта, содержанием которых выступает откровение божества людям.

5. *Логос* (др.-греч. Λόγος – слово, смысл, понятие). Логосом в христианской традиции именуется Иисус Христос.

6. *Иринеи Лионский* – (ок. 130–202) – один из первых отцов Церкви, ведущий богослов II века.

Климент Александрийский (ок. 140/150 – ок. 215/220) – до принятия христианства Тит Флавий Клеменс – первый религиозный философ.

Василий Великий, святой (329–379) – епископ Кессарийский, богослов и гимнограф, создатель вербального текста литургии, получившей его имя. Литургия св. Василия Великого исполняется десять раз в году: каждое воскресенье во время Великого поста, в праздники Рождества Христова, Крещения, Благовещения Пресвятой Богородицы, а также в четверг и субботу на Страстной седмице.

Григорий Нисский, святой (ок. 335–394) – епископ Нисский, богослов, брат св. Василия Великого.

Дионисий Ареопагит, святой (I в.) – обращен в христианство апостолом Павлом [53, Деян. 17:34], богослов, первый епископ г. Афины. Его именем подписал свои богословские трактаты на греческом языке неизвестный христианский писатель на рубеже V–VI вв. Эти сочинения, которые позже назвали «Ареопагитики», опираются на библейскую традицию и на традицию философии неоплатонизма. В пяти трактатах автор рассуждает о непостижимости Бога, о том, что совершенство Бога передается через сложную промежуточную иерархию, о символическом характере всех словесных определений Бога.

Августин, блаженный (354–430) – епископ Иппонийский, богослов, теоретик музыки. Учение блаж. Августина о музыке составили основу музыкальной эстетики Средневековья и Возрождения, а также основу понимания сущности искусства как художественного феномена вообще.

Иоанн Дамаскин, святой (ок. 650 – ок. 750) – богослов, создатель огромного количества песнопений, составитель Октоиха, серьезных богословских трактатов, сформулировал основы христианской эстетики.

7. *Кирилл Иерусалимский*, святой (315–386) – епископ Иерусалимский, богослов, писатель, аскет, проповедник.

Герман I Константинопольский (VII в. – 740) – патриарх Константинопольский, гимнограф, противник иконоборчества.

Никифор I, святой (ок. 758 – 828) – патриарх Константинопольский, богослов, гимнограф, автор многочисленных стихир, которые входят в состав певческого цикла вечерни.

Максим Исповедник, святой (580–662) – монах, богослов, философ.

Симеон Солунский, святой (XV в.) – архиепископ Солунский, богослов, сформулировал литургическую символику.

Флоренский Павел, протоиерей (1882–1937) – русский богослов, религиозный философ, поэт.

Панофски (Панофский) Эрвин (1892–1968) – американский историк и теоретик искусства, один из основоположников иконологии.

Мартынов Владимир Иванович (р. в 1946) – российский композитор, историк и теоретик музыки, философ, знаток древней и современной музыки, писатель, преподаватель Духовной академии Троице-Сергиевой лавры, лауреат Государственной премии России.

8. *Денисова Ирина Вадимовна* (р. 1957), в настоящее время – монахиня Иулиания, старший регент Свято-Елисаветинского монастыря в г. Минске – современный композитор, автор литургических музыкальных композиций, романсов, аранжировщик. Выпускница Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, в прошлом – ведущий преподаватель Музыкального лицея при Белорусской государственной консерватории, регент Свято-Петро-Павловского собора в г. Минске. Композиции монахини Иулиании пользуются необыкновенной популярностью в православных храмах Беларуси, России, Украины, Сербии, Америки.

9. Осмогласный принцип изложения текстов богослужения связан с изменяемыми песнопениями, минейный – с неизменяемыми.

Осмогласие – система восьми певческих гласов; сформировалась в византийской певческой практике и является священным преданием Православной церкви. Мелодический материал современной системы осмогласия структурирован по жанровым группам, объединяя напевы для исполнения стихир, тропарей и кондаков, ирмосов, прокимнов.

Минейя – общее название сборников вербальных текстов праздничных богослужебно-певческих циклов, структурированных по календарному принципу. Каждая часть Минеи объединяет богослужебно-певческие циклы одного месяца (отсюда – вариант общего названия Минея месячная). Великопостные праздничные (например, Неделя Вайи, или Вербное воскресение) и пасхальные богослужебно-певческие циклы в состав Минеи не входят.

10. *Паралитургический* (др.-греч. *παρά* – рядом, при и *λειτουργία* – литургия) – общее название песнопений различных жанров, в основе которых лежат тексты Священного Писания, но не использующихся в уставном (каноническом) богослужении.

11. *Лактанций, до крещения Луций Целий Фирмиан* (ок. 250 – ок. 330) – греческий и византийский философ.

Иоанн Златоуст, святой (344/350–407) – архиепископ Константинопольский, богослов, ритор, гимнограф, составитель вербального текста литургии, получивший его имя. Литургия св. Иоанна Златоуста исполняется почти ежедневно в Право-

славной церкви; исключение составляет время Великого поста, когда Литургия св. Иоанна Златоуста исполняется только в субботу.

Афанасий Александрийский, святой (295–373) – архиепископ Александрии и всего Египта, богослов.

12. В Библии Франциска Скорины все слова написаны прописными буквами [645], что соответствовало византийской и древнерусской письменной традиции. Особый смысл слову придавали титла.

13. Первая фраза «Великого славословия» на утрене передает вербальный текст «ангельского славословия».

14. Заметим, что подсознательная ассоциация «ангельского» с «детским» связана с традицией изображения ангелов в виде пухленьких детей, а также с устойчивой лексемой «дети-ангелы».

15. *Роман Сладкопевец*, святой (V в.) – византийский гимнограф, автор кондаков, которые употребляются до настоящего времени.

16. Архетип «ангельская песня» является общим для музыкальной христианской культуры.

17. *Прототип* (др.-греч. πρῶτος – первый и τύπος – отпечаток, оттиск, первообраз) – абстрактный образ, воплощающий множество сходных форм одного и того же объекта; наиболее репрезентативный пример понятия, фиксирующий его типичные свойства.

18. *Сотериология* – ортодоксальное учение о спасении.

19. *Иерофания* – проявление священного.

20. *Просодема* – единица внутрислогового распева; музыкально-вербальная структура, в которой слог текста соединяется с тонемами и кокизами; характеризуется продолжительностью звукового состава. *Тонема* – простейшая интонационно-ритмическая единица знаменного распева, состоящая из одного или нескольких звуков, не имеющая цезуры, выраженная одним знаком в безлинейной нотации [480, с. 57].

21. РНБ, Софийское СОБР. 96, лл. 129 об. – 130 [550, с. 127].

22. РНБ, КБ 586/843, лл. 572–73; РГБ, ф. 379, N 65, лл. 437–440; РГБ, ф. 379, N 58, лл. 288 об. – 289 об.; БРАН, Вят. 9, лл. 493 об. – 494 об.; РНБ, Капеллы 0-472 (0-4), лл. 262–263 об. [550, с. 128].

23. В Свято-Иоанновском храме воссоздан древнеканонический вид литургической певческой практики со строгим следованием древнему певческому канону, содержание которого составляют полный уставной богослужебный репертуар неизменяемых песнопений, древние уставные распевы, устная традиция освоения письменно зафиксированных песнопений.

24. Слушатель (синоним – воспринимающий) – это условное понятие, которым в диссертации обозначается реципиент певческой практики. В храме реципиентами являются все присутствующие – церковно- и священнослужители, прихожане. Из этих групп самым непосредственным восприятием обладают прихожане, как не исполняющие никаких уставных действий и сосредоточенные на аудиальном восприятии молитв и песнопений.

25. Понятие «церковный стиль» литургической певческой практики, маркирующийся исполнителями и реципиентами как единственно правильный для церковного пения, сложилось и закрепились в среде православных белорусов в конце XIX – начале XX в. Так называемый церковный стиль корреспондирует с репрезентативным стилем обобщенного вида литургической певческой практики.

26. Клиросный духовный концерт (синонимы: церковный концерт, храмовый концерт) – паралитургическая хоровая композиция с ярко выраженными чертами концертности; исполняется на запричастном стихе. Выражение «на запричастном стихе (или «на запричастном»)» обозначает исполнение паралитургического песнопения, в том числе концерта, после причастного стиха, или киноника.

Прича́стен (*причастный стих*) или *кинóник* – определенный стих псалма, который поется на литургии во время причастия священнослужителей. Вербальные тексты *причастна* соотносятся с празднуемым событием; его уставные мелодии орнаментальны и технически виртуозны. В современной литургической певческой практике после исполнения на литургии *причастного стиха* псалмодирующим напевом с использованием аскетичного многоголосного стиля, церковные хоры поют паралитургические или внелитургические песнопения или песни. В таком случае этот фрагмент богослужения называют «на запричастном».

27. Вхождение белорусских земель в состав Российской империи (конец XVIII в.) определило характер их светского и церковного патрициата.

28. С 1918 г. вследствие перемены политической системы в Российской империи и подписания Брестского мира, положившего конец Первой мировой войне, православные белорусы – носители белорусской певческой культуры православной традиции – оказались гражданами разных государств с различной формой правления и идеологии. Поэтому начало богоборческого периода отмечается двумя датами (1918 г. и 1939 г.), и таким образом обозначается не столько временная, сколько географическая граница в развитии стилевой типологии белорусской певческой культуры православной традиции (с 1939 г. часть западнобелорусских носителей означенной культурной традиции – жители современных Брестской, Гродненской и частично Минской областей – стали гражданами СССР).

29. Древнебелорусские княжна-монахиня Евфросиния Полоцкая и епископ Кирилл Туровский являются святыми Православной церкви.

30. *Псалмодирование* – такой способ чтения, при котором чтец использует не только одну неизменную высоту тона, а свободно, либо в заданном месте повышает или понижает голос.

Псалмодический речитатив – вид церковного чтения. Псалмодически читали (распевали) Псалтырь, Евангелие, пророчества Ветхого Завета, ектении, молитвы и каноны. Возгласы перед чтением Священного Писания также произносились псалмодически. Псалмодический речитатив характеризуется многократным повторением опорного тона и его опеванием.

31. *Устав* – это сборник положений, имеющих нормативный характер, которые определяют содержание и строение монашеской жизни, а также церковный певческий канон, представляющий содержание и последовательность богослужебных песнопений.

32. Также как во всех кафедральных соборах Киевской митрополии [613, с. 270].

33. «*Песенное последование*» – название торжественного богослужения по Уставу Великой церкви св. Софии в Константинополе.

34. *Послушник* – член монастырской общины, который готовится принять постриг.

35. *Подобны* – модель, образец по строению текста и напева для исполнения других песнопений. Практика указания «на подобен», например, подобен «Доме Евфрафов», сохранилась до настоящего времени. Тексты песнопений распевались «на подобен», то есть при помощи мелодий, которые распевщик знал наизусть и «накладывал» на данный текст. Первые известные исследователям практические руководства по пению назывались Подобники [426, с. 494].

36. Стихира «Придете, любомудрении» находится в рукописном пергаменном Триодном стихираре конца XII в., созданном писцом Иоанном [РНБ, Софийское СОБР. 96, л. 129 об. – 130; 550, с. 127–129]. Эта стихира, а также стихиры из службы преп. Евфросинии Полоцкой «Ис корене благородна», «Яко виноградо роуской земли», «Умертвивоши тело», находятся в списках Стихихаря и Минеи служебной конца XVI – середины XVII вв. [РНБ, КБ 586/843, лл. 572–573; РГБ, ф. 379 № 65, лл. 437–440; РГБ, ф. 379, № 58, лл. 288 об. – 289 об.; БРАН, Вят. 9, лл. 493 об. – 494 об.; РНБ, Капеллы 0-472 (0-4), лл. 262–263 об. [550, с. 127–129].

37. В 1910 г. мощи преп. Евфросинии Полоцкой были перенесены в Полоцкий монастырь.

38. Поэтическое содержание древнебелорусских стихир акцентирует внимание на дидактический и эсхатологический аспект поступка святой (принятие монашеского пострига молодой княжной). Во всех стихирах воспевается древний Полоцк и утверждается мысль о том, что Полоцк является колыбелью восточнославянской женской святости («...возрастши лоза по всеи земли роустей») [550, с. 340].

39. Подобный принцип распевания текста восходит к греческой традиции смены ихосов (гласов) в одном песнопении.

40. Певческие произведения Кирилла Туровского не сохранились.

41. Запись хранится в личном архиве И. Синевич.

42. Силлабический тип распева характеризуется соответствием одного слога текста одному-трем звукам мелодии. Силлабический тип распева, по мнению Г. Пожидаевой, впитал интонационный фонд речевой культуры [481, с. 27].

43. Записи хранятся в личном архиве И. Синевич.

44. Тексты песнопений распевались «на подобен», то есть при помощи мелодий, которые распевщик знал наизусть, и которые «накладывал» на данный текст. Первые практические руководства по пению назывались Подобники [426, с. 494].

45. *Супрасльский ирмологион* [756, л. 1] – самая древняя из известных нотолинейных рукописей [273, с. 8]. Искусствоведы А. Конотоп, Г. Пикардо и Ю. Ясиновский датируют древнейший белорусский нотолинейный памятник 1598–1601 гг. [276; 474; 700]; однако, специалист по кодикологии Л. Дубровина и искусствовед Е. Шевчук (Украина) на основе кодикологического анализа датирующей надписи на Супрасльском ирмологионе, отнесли время создания рукописи к 1596–1601 гг. [678, с. 498, 500]. В белорусской науке принято датировать эту уникальную рукопись 1598–1601 гг.

46. *Анафора* – повторение одинаковых слов, выражений, звуковых сочетаний в начале поэтических строф. *Эмфазис* – выделение какого-либо значимого смыслового элемента высказывания, обеспечивающего его экспрессивность. *Аллитерация* – повторение одинаковых или однородных согласных в поэтическом тексте, придающее ему особую звуковую выразительность (в стихосложении).

47. Редуцированные гласные обозначались на письме «Ъ» и «Ь».

48. Дыхание берется в тот момент, когда воздушный поток у исполнителя иссякает.

49. В монастырях и крупных приходах смена богослужебных уставов, по свидетельству Н. Успенского, протекала в «острой форме» [614, с. 271].

50. *Извод* – в средневековой иконографии общее название для разновидностей (традиций) установленного канона. Понятие извода в отношении певческой практики обозначает локальную традицию общего музыкального явления (например, знаменного распева).

51. В 1498 г. монахи из Киево-Печерского монастыря поселились в местечке Грудек в поместье князя Александра Ходкевича. В 1500 г. они переселились в более уединенное место на берег реки Супраслянки в выстроенные князем монастырские помещения. Устав нового Супрасльского Благовещенского монастыря был построен по примеру Афонского монастырского устава.

52. К 1510 г. (когда архимандрит Сергей Кимбар поселился в Супрасльском Благовещенском монастыре) в древнебелорусской литургической культуре распространились и закрепились локальные традиции и обычаи, которые касались обрядовых действий (чтение Священного Писания на богослужениях, чины кадиловозжигания, каждения, а также поведения мирян в храме во время богослужения) [473, с. 14].

53. *Напевка* – это местный, приспособленный для запоминания вариант распева, бытующий в устной традиции.

54. В Великий пост уставные правила традиционно выполнялись особенно тщательно.

55. Для проведения реформы богослужечно-певческого Устава в Супрасльском монастыре архимандритом Сергием Кимбаром были использованы Типиконы Святогорского (Афонского) и Перемышльского монастырей, аутентичные часословы разных греческих монастырей, а также книги правил и часословы на славянском языке. Греческие уставные книги брались за основу реформы по той причине, что в православной ойкумене традиционно признавался приоритет греческой церковной культуры (по словам архим. Сергия, «отколежь нам на Руси закон святой православный выдан») [475, с. 6], а примером канонической («правильной») литургической певческой практики – ее византийский прототип (откуда «нам крещение процвете и вера») [Там же, с. 6, 14].

56. Белорусские Ирмолои в настоящее время сохраняются в музеях и библиотеках Беларуси, Украины, России, Польши, Литвы, Сербии, Молдавии и Америки [706].

57. Содержание традиционного византийского Ирмологиона составляли только ирмосы различных канонов (из певческих сборников Октоих и Минея).

58. Большинство белорусских Ирмолоев сообщают имя ее составителя, тогда как подавляющее большинство рукописей в XV–XVII вв., созданных в других регионах, анонимны, а также место и дату написания рукописи. Этот факт свидетельствует о значительной роли певческого искусства в белорусской православной культуре, а также о влиянии западной культуры, в которой художественное творчество в период XVI–XVII вв. стало индивидуализированным, утратив анонимность. Составители белорусских Ирмолоев XV–XVI вв. – дьяк Сенька из

Смоленска, XV в. [474, с. 10], уроженец Пинска Богдан Онисимович из Супрасльского монастыря, до 1603 гг. [752], И. Т. – Супрасльский монастырь, не позже XVI в. [Там же] – владели мастерством певца, писца и художника. Ирмолои, имеющие различное географическое происхождение, свидетельствуют о наличии многочисленных певческих школ на древнебелорусских землях [426, с. 340].

59. Наличие песнопений на греческом языке и на церковнославянском языке, которые зафиксированы буквами греческого алфавита, свидетельствует о тесной связи литургической певческой практики с византийской традицией и о наличии в Супрасльском монастыре певцов, знающих греческий язык.

60. *Ананейка* – обобщенное условное название слогов, которые вставлялись в певческий текст для использования мелодических формул в гласовых песнопениях и для удлинения распева. В греческой традиции такие слоги-вставки, сопровождающие мелодические попевки, звучали как «не-не-на».

61. Наличие отдельной жанровой группы «подобнов» в белорусских Ирмологиях знаменной и линейной нотации XVI – первой четверти XVII в. является их характерной особенностью, – утверждают Г. Пикардо (Г. Пихура, Pichura) и А. Конотоп [727; 273].

62. Е. Шевчук, изучавшая это произведение, считает, что определение «мултанский» указывает на Валахию (область Румынии), которую называли Мунтания или Мынтания, а «Великий Полиелей Мултанский» является образцом византийской певческой традиции XV–XVI вв., которая была перенесена на белорусские земли через Молдавию и Валахию [679]; хотя А. Вовк считает, что указание на мултанский напев свидетельствует о молдавском влиянии на древнерусскую певческую практику [98].

63. Святых праотцев, апостола Иоанна Богослова, великомученика Дмитрия, мученика Анания, святителя Николая, преподобного Саввы, святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого.

64. Процесс объединения Православной и Католической церквей в Речи Посполитой начался в XVI в., чему способствовали Люблинская (1569) государственная и Брестская (1596) церковная унии; целью которых стало создание в стране

единого религиозно-конфессионального пространства. Однако в результате унии произошло разделение белорусского населения по социально-религиозному признаку, что привело к упадку белорусской культуры и государственности.

65. Греко-католическая (униатская) церковь не является самостоятельным институциональным религиозным явлением, так как не имеет автономного иерархического строения. Главой униатской церкви является Папа Римский, что определяет ее дочерним образованием Римско-католической церкви.

66. А. Хойнацкий пишет, что в униатских сборниках гимнографии – Требнике 1646 г. (составленном по греческим, славянским и римским источникам митрополитом Петром Могилой, изданом в г. Киеве), Акафистнике 1691 г., Служебнике 1712 г., Требнике 1719 г. (изданом по благословению униатского епископа Львовского и Галицкого Афанасия Шептицкого в г. Львове) и в других певческих сборниках на ектениях и в молитвах поминались святейшие православные патриархи. Кроме того, в Служебнике 1712 г. и молитвослове 1726 г. Символ веры был напечатан без *filioque*; а на заглавных листах певческих сборников Трифолой 1694 г. и Октоих 1700 г. было помещено благословение православных патриархов [652, с. 1, 2].

67. 20 марта 1655 г. кутейнские монахи в полном составе переселились в Богородицко-Иверский Святоозерский монастырь на Валдае [334, л. II].

68. По мнению Ю. Лаврика, каждый Ирмолей обычно писало несколько человек (до четырех), о чем свидетельствует графическая характеристика рукописей [329, с. 163–176].

69. Отметим, что подобное оформление титульной страницы Ирмоля нетипично; обычно на титульном листе певческой книги помещалось графическое изображение образа Иоанна Дамаскина.

70. Первые униатские вербальные тексты богослужебно-певческого цикла в память И. Кунцевича составлены после его гибели в 1623 г.

71. В скобках даны слоги или буквы, которые в оригинале текста зашифрованы под титлом. Буква Ъ «ять» произносится как йотированная «е», то есть [йэ].

72. Пореформенный текст «Херувимской песни», который используется в литургической практике Православной церкви в

настоящее время следующий: «Иже херувимы тайно образуяще и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе. Всякое ныне отложим попечение. Яко да Царя всех подыжем. Ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуиа (3 р.)»

73. *Аггел* (др.-греч. – ἄγγελος) – устаревшее церковное понятие злого духа. Понятие «аггел» является словообразовательной калькой с греческого языка, встречается в дореформенных литургических текстах и трактуется в качестве падшего ангела.

74. Гимн «Херувимская песнь» является введением к евхаристическому последованию Божественной литургии (от анафоры до причащения), а также сопровождением литургической процессии (Великий вход). Древнегреческий текст Херувимской песни:

Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες,
καὶ τὴ ζωοποιῶ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες,
πάσαν τὴν βιοτικὴν ἀποθμεθαμέριμναν ὡς
τὸν Βασιλέα τῶν ὁλῶν ὑποδεξόμενοι,
ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενοντάξεσιν.
Ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα.

75. «Воздеяние рук» (молитва с поднятыми руками) – древнейший культовый ритуал, который означает усиленную молитву священника (в литургии – за всех христиан).

76. Мы приводим напев песнопения «Да молчит всякая плоть» из Супрасльского ирмологиона 1661 г. Это песнопение на литургии преждеосвященных Даров (в Великий пост) исполняется вместо «Херувимской песни» и выполняет в литургии ту же функцию.

77. На Замойском соборе присутствовали митрополит Лев Кишка и еще 6 униатских архимандритов, латинские киноники и начальники коллегий Речи Посполитой [650, с. 11].

78. *Filioque* – утверждение, что Святой Дух исходит от Отца и Сына. В православном варианте исповедуется Символ веры Никейского собора, где сказано, что Святой Дух исходит только от Отца.

79. В 1661 г. Жировичская конгрегация постановила помянуть Папу Римского на Великом входе и других обрядах [652, с. 8].

80. Например, о чистилище и индульгенциях.

81. Ординариус давал разрешение на печать литургических книг: Missale (Служебник), Rituale (Требник), Понтификал, (архиерейский чиновник), молитвенники. При этом, пишет А. Хойнацкий, Замойский синод запретил использование в литургической певческой практике книг, изданных в православных типографиях (Великого Княжества Литовского или за «схизматической границей», то есть в Московском царстве) [652, с. 11–12].

82. *Кассование* праздников – замена дней памяти восточных святых на дни памяти западных святых [590, с. 276].

83. После присоединения к унии Галицкой Руси.

84. Представители униатской конфессии отстояли упоминания святых Бориса и Глеба, Антония и Феодосия Печерских, доказав, что эти древнерусские святые были католиками [652, с. 13].

85. «Евхологион», изданный в Риме в 1754 г., стал основой для авторитетнейшего вплоть до начала XX в. «Евхологиона» Гоара (1647 г.).

86. *Базилиане* (василиане) – католический монашеский орден, следующий общежительному уставу, приписываемому св. Василию Великому и служащему основой православному монашеству. Создан на основе греческих монастырей в Центральной и Южной Италии в XVI в.

87. Оставлены певческие циклы, посвященные памяти Антония и Феодосия Печерских, княжны Ольги, князя Владимира, мучеников Бориса и Глеба – то есть те, которые названы в постановлении Замойского собора.

88. Представители высшего униатского духовенства преимущественно были из шляхетских родов. Общеизвестно, что в XVII–XVIII вв. анархически настроенные представители шляхты Речи Посполитой организовывали локальные гражданские вооруженные выступления и даже затяжные войны. Особенно циничное отношение со стороны шляхты наблюдалось по отношению к населению восточных областей, придерживающихся византийской культурной традиции и обряда, о чем пишут историки А. Мартос, В. Теплова, Г. Киприанович, М. Коялович [27; 598, 264; 292].

89. Тем более, что римо-католики обвиняли греко-католиков в поддержке научно неразработанного языка [586, с. 33].

90. Литургическим языком Православной церкви является церковнославянский язык. Литургическим языком Римско-католической церкви до Второго Ватиканского собора (1962–1965 гг.) являлся латинский, а после Собора богослужения в костелах совершаются на национальных языках.

91. *Симультанность* (фр. *simultanement* – одновременный, от лат. *simul* – в то же время), *здесь*: одновременность.

92. Неграмотность униатского священства А. Хойнацкий объясняет бедностью приходского духовенства. Приходские священники (как униаты, так и православные в Могилевской епархии) не имели возможность дать сыну хорошее образование.

93. Униатские священники и католические ксендзы помогали друг другу за небольшое вознаграждение исповедовать прихожан, крестить, венчать [652, с. 7].

94. *Отпуст* – организованное религиозно-народное собрание в храме с целью отпущения грехов (лат. *indulgentia*, слав. *otrust*) – обычная практика в костелах того времени. *Рожанцы* – молитвы, количество которых отсчитывается по четкам. *Шептуха* – шептание молитвы.

95. Отметим особенное почитание культа Богородицы в белорусской культуре, что нашло выражение в примерах певческой практики паралитургического типа.

96. *Посполитая* (польск. *prospolita*) – обычная, или просторечная.

97. Общеизвестно, что в большинстве приходов (особенно сельских, которых было подавляющее большинство) прихожане не знали о смене своего иерархического подчинения (то есть то, что они стали униатами).

98. Православные братства – национально-религиозные организации, которые в означенное время возникали в ответ на усиление давления со стороны Католической церкви. Православные братства создавались там, где существовала угроза православию. Мощные белорусские братства образовались в Вильне (1584, 1588), Могилеве (1590, 1597, 1605), Орше (1592, 1648), Берестье (1591), Минске (1591, 1592, 1612), Бельске (1594), Кричеве (1588), Гродно (1591), Городке (1591), Рогатине (1589), Полоцке, Борисове, Мстиславле и других городах [629, с. 22].

99. « ... она (то есть служба) простая и торжественная: простая в своем внутреннем строении, но блестящая и пышная в своих внешних формах <...> Два хора певчих, которые, казалось, знают только напевы старых греческих христианских гласов, пели вместе, а иногда только одни сопрано, или другие голоса – дисканты, тенора, альты и басы – но в конце они всегда сливались в один хор. <...> народ спокоен и полон молитвенного настроения: не было слышно даже шепота и никто не проводил время в разговорах, как это часто бывает в наших церквях...» (перевод Л. Густовой).

100. *Иеромонах* – монах-священник.

101. Фамилию Е. Маневского писец записал в данном акте в приведенной орфографии. В XVII в. еще не существовало правил унификации фамилий, которые записывались по слуху, поэтому типичным явлением было их разночтение. Фамилия Евстафия Маневского как автора партесных концертов трижды упоминается в записке к патриарху Никону – писцы воспроизвели в вариантах «Миневский», «Маневский» и «Меневский» [510, с. 580].

102. После переписки означенных сборников, их должны были вернуть в Иверский монастырь по слову патриарха [337, с. 691].

103. Предполагаем, что белорусов-мигрантов ценили за такие качества характера как терпение и миролюбие, работоспособность и трудолюбие, тщательность и сдержанность. Эти качества отличают и современных белорусов.

104. РГАДА, ф. 210 (Разрядный приказ), Приказной стол, стб. № 771, лл. 345–346, 361, 362–363, 266, отпуск [533, с. 248].

105. По приглашению патриарха Никона.

106. То есть родом из г. Полоцка.

107. Во главе с митрополитом Литовским и Виленским Иосифом Семашко.

108. Сведения получены в период 1998–2000 гг. от певчей Минского Свято-Духова кафедрального собора Аллы Георгиевны Ракитской (1930 г. р.), бывшего настоятеля Петро-Павловской церкви д. Сеница Минского района свящ. Виталия Голуба (1920 г. р.), певчего Виктора Георгиевича Юшкевича из с. Чижи Белостокского воеводства (1928 г. р.).

109. Литовская духовная семинария была открыта при Жировичском монастыре в 1828 г. и в 1845 г. – перемещена в

Вильну и расположена в Троицком монастыре; Минская духовная семинария в начале XX в. функционировала в Слуцке; Витебская, Могилевская, Варшавская духовные семинарии открыты в 1870 г.

110. Псаломщиками становились и воспитанники семинарий, которые после смерти отца вынуждены были оставлять учебное заведение из-за недостатка материальных средств в семье. Например, Евгений Пекарский (1880 г. р.), учащийся 3-го класса Пинского духовного училища, после смерти отца в 1898 г. (служил до 1906 г.), был назначен на должность псаломщика в Засульскую Иоанно-Предтеченскую церковь Минского уезда Минской губернии [771, 1900 г.].

111. Священник Владимир Пастернацкий – в будущем – священномученик.

112. В духовных училищах преподавали выпускники семинарий. Например, в Жировичском духовном училище учителем пения служил Николай Иванович Барышев (р. в 1877 г.), сын священника Гродненской губернии, окончивший курс Литовской духовной семинарии в г. Вильна в 1899 г. [171, с. 2].

113. *Церковник* – название должности в воинском соединении.

114. В конце XIX – начале XX в. белорусское сельское население (дети) обучалось в бесплатных начальных трехлетних церковно-приходских школах, где преподавали выпускники духовных семинарий и духовенство. Городское население обучалось в государственных и земских школах, платных гимназиях и прогимназиях, училищах (народных, женских), университете [177].

115. Священник Владимир Хираско 28 октября 1999 г. был канонизирован Святым синодом Белорусской православной церкви как местночтимый святой. Причислен к лику святых новомучеников и исповедников Российских для общецерковного почитания в августе 2000 г. на Архиерейском соборе Русской православной церкви..

116. Священник Александр Таранович окончил Литовскую духовную семинарию в 1853 г.

117. Видимо, так священник Александр называет местное наречие белорусского языка.

118. Причиной мобильности состава были перемена социального статуса (призыв на военную службу, замужество),

места жительства, изменение тембра голоса певца, что не способствовало стабилизации состава хора.

119. Священник Александр Рождественский сочинял мелодии к вербальным текстам или аранжировал известные напевы так называемых набожных песен [351].

120. Песнопение «Отче наш», зафиксированное в нотной записи с ремаркой «птичка» бытует в настоящее время в репертуаре церковного хора храма Константина и Елены в г. Воложин (регент Татьяна Огиевич). Название Херувимской песни «Старо-симоновская» в нотных сборниках варьируется.

121. Можно представить этот многочисленный хор, который располагался за стенами небольшой кладбищенской церкви св. Георгия, который, разбившись на группы, по очереди пел «Господи, помилуй» в различном музыкальном изложении.

122. «Добрый совет псаломщикам: 1) все службы и требы совершай без искажения церковного чина, благоговейно и благообразно, читай понятно и неспешно, но не растягивай без нужды – соблюдай древний образ пения и чтения; 2) читай так, чтобы прежде всего сам понимал; 3) читай, чтобы понял народ, стоящий в храме; 4) если плохо читаешь – упражняйся дома; 5) когда другой ошибается во время службы – скажи ему позже, не отвлекая молящихся во время службы; 6) плохим чтецам – не давать читать во избежание соблазна, пусть дома выучатся; 7) не кашлять громко, не разговаривать, не смеяться; 8) если нужно пройти во время службы – не толкайся, не спеши, не стучи каблуками; 9) старайся петь разумно и от чистого сердца, чтобы твое пение проникало в сердца людей, располагало к молитве; 10) пой так, чтобы можно было понять слова, не торопись; 11) напев не изменяй по произволу. Не пой одну песнь с измененным напевом, чтоб другие не смогли с тобой петь; 12) читай и пой с благоговением всегда – и когда мало народу в храме, и когда много; 13) не ленись учиться хорошему и благоговейному пению, если есть у кого; 14) если священник укажет тебе на недостаток, то не груби, а исправляй; 15) все советы и распоряжения священника принимай с охотой и исправляй с любовью к делу Божию; 16) хорошее чтение и умиленное пение даже одного только псаломщика, без пособия хора, окажет великое религиозно-воспитательное значение. К сожалению таких еще мало!» [171, 1902 г., № 28, с. 258–259].

123. Различные источники называют церковь Ставки Спасской (Спасо-Преображенская) и Свято-Троицкой [676]. Мы пришли к выводу, что о. Георгий Шавельский называет Свято-Троицкой старинную Спасо-Преображенскую (или Спасскую) церковь.

124. Известно, что Николай Александрович Сперанский, которого Г. И. Шавельский характеризует как аккуратного и точного, внимательного и почтительного, благородного и скромного, получил семинарское образование; в 1905 г. служил диаконом в лейб-гвардии Егерском полку в С.-Петербурге, находился в штате Ставки [676].

125. Сводный хор состоял из архиерейского и соборного хоров. Публика в количестве 200 человек тепло приняла исполнителей, а песнопение «Разбойника благоразумного» П. Воротникова сводный хор исполнял на бис.

126. В начале XX в. гимн А. Львова «Боже, царя храни» в Российской империи назывался «народным».

127. Заметим, что празднование именин Й. Пилсудского проводилось в соответствии с календарем Римско-католической церкви (день памяти святого Иосифа-обручника, 19.03). Таким образом, личные и политические отношения архиепископа Александра и Й. Пилсудского стояли выше конфессиональных требований.

128. В дни приходских или епархиальных праздников. Исключением стало разрешение провозглашать многолетие настоятелю церкви в день юбилея его служения.

129. Исполнение богослужебных последований наизусть, без Требника является нарушением церковной традиции.

130. «Во блаженном успении» – эта фраза начинает заключительное песнопение обряда панихиды «Вечная память». Многолетие – включает цикл песнопений таинства венчания.

131. Д. Орлов до революции служил регентом в Варшавском кафедральном соборе, а в довоенные годы и во время оккупации – в Гродненском кафедральном соборе.

132. Сведения получены в период 1998–2000 гг. от певчей Минского Свято-Духова кафедрального собора Аллы Георгиевны Ракитской (1930 г. р.) и певчего Виктора Георгиевича Юшкевича из с. Чижы Белостокского воеводства (1928 г. р.).

133. *Кислый Константин* (1898–1985 гг.) – белорусский регент, автор литургических музыкальных композиций и хоровых переложений литургических певческих циклов венчания, панихиды и погребения, молебна.

134. Во время Второй мировой войны К. В. Плевицкий работал в Варшавском кафедральном соборе святой Марии Магдалины, а после войны, в 1950-е гг., – в храме св. Николая в г. Щетин (Польша). Умер К. В. Плевицкий в 1960-х гг. в Городке, близ Белостока, где находится его могила.

135. Данные получены в мае 2003 г. от Ю. Л. Мироновича (р. в 1952 г.), прихожанина Белостокского кафедрального собора.

Певчие архиерейского хора (около сорока человек) впоследствии составили основу Белорусского ансамбля песни и танца (с 1940 г.), преобразованного в Государственный академический хор БССР (1950 г.) и Государственную академическую хоровую капеллу БССР (1957 г.), ныне – имени Г. Р. Ширмы.

136. Певческий труд состоял из участия в еженедельных воскресных и праздничных богослужениях, праздничных молебнов, заказанных панихид.

137. См. комментарий 132.

138. Священник Георгий Цинцевич (1905–1975 гг.). Дочь о. Георгия Цинцевича А. Г. Ракитская в течение более сорока лет являлась певчей архиерейского хора Свято-Духова кафедрального собора г. Минска. От нее получены сведения о довоенном развитии белорусской певческой культуры православной традиции.

139. *Волынчик Антон Михайлович* (1896–1985 гг.) – белорусский регент, дирижер, педагог и композитор, автор литургических музыкальных композиций. Уроженец Слонимщины, был прекрасным регентом и композитором. После окончания Виленской семинарии и Варшавской консерватории служил в храмах с. Мелькановичи на Слонимщине, Новогрудка, Жировичской семинарии, Минска.

140. Стимулировалась работа церковного псаломщика-музыканта повышением материального благосостояния псаломщиков и их перемещением в более крупные приходы, которые лучше обеспечивались материально [164, л. 36]. Например, С. Рудковский считался лучшим чтецом и псаломщиком в округе, что стало поводом перевода его в более крупный приход.

141. «Полесский сборник» и в настоящее время популярен как в регионе проживания западных белорусов (на Белосточчине), так и на территории современной Беларуси. Полесский «Обиход нотного церковного пения» является единственным нотным сборником, содержащим православные песнопения, который был издан на территории современной Беларуси в течение XX в.

142. «Полесский сборник» составляли разные священники, используя песнопения из обихода своих храмов.

143. Учащиеся и преподаватели духовных семинарий на воскресных и праздничных богослужениях пели и читали на клиросе уставные тексты.

144. На православных богословских факультетах студенты получали бесплатное образование в течение 4 лет; обучение велось на белорусском и русском (в Вильне), и украинском (в Варшаве) языках; языком официального общения был польский [158, л. 7 об.].

145. Приходские псаломщики и регенты соборных хоров в основном происходили из семей священно- или церковнослужителей.

146. Экзамен по церковному Уставу включал требования знаний разницы великопостных и повседневных часов, последовательности литургии преждеосвященных Даров и времени ее совершения; необходимо было также знать ежедневный эксапостиларий [164, л. 10].

147. Польский язык использовался в православной среде в качестве официального для заполнения церковных документов (указ № 2587 от 10.03.1934 г.) [158, л. 6]. Поэтому во всех православных духовных учебных заведениях изучался польский язык [158, л. 7 об.]; польский был языком общения в студенческих общежитиях при православных богословских факультетах [Там же, л. 4]. В крупных городских приходах бытовали два языка: классический церковнославянский на богослужениях и польский в быту.

148. По письменному распоряжению епархиального управления, тот, кто исполнял обязанности псаломщика без сдачи экзамена, подвергался постоянному наблюдению со стороны благочинного за уровнем знания Устава и обиходных напевов.

149. Этот запрос основывался на многовековом стремлении правящих кругов сделать население Польши однородным в

отношении вероисповедования и языка (а уния, как показывают новейшие исследования, являлась переходным этапом к католицизму) [598; 381].

150. Перевод содержания документов с польского языка сделан Л. Густовой.

151. Отказ большинства населения принять единый язык для богослужений был мотивирован убеждением, что церковнославянский (для богослужения) и русский (для проповеди) языки – единственные «пристойные» [149, л. 20]. Полесский воевода, отметив малоразвитость (niekulturalny) белорусского языка, предположил, что после проведения агитационной работы, прихожане должны выбрать нужный правительству язык обрядов [Там же, л. 20 об.].

152. В 1939 г. в Советской Беларуси были распущены все приходы, закрыты все монастыри и приходские храмы [298, с. 71].

153. Репрессированы в период 1918–1951 гг. знаменитый бас Антоний Царенков, М. Николаевич, арестованы и расстреляны регенты Павел Вершинский (01.09.1937) и Владимир Терравский (17.08.1938), псаломщики Юлиан Гуринович (1882–13.10.1937) и Стефан Гапанович (1865 – 02.09.1937), Стефан Ярошевич (11.11.1937), Павел Будилович (1874–1932), Василий Копаченя (1891 – 12.02.1933). Были сосланы и не вернулись из ссылки псаломщики Минской епархии Ольга Крук (р. в 1895 г.) – с. Велятичи Борисовского района, Андрей Гвоздович – Петро-Павловская церковь с. Кищина Слобода Борисовского района, Геннадий Юноцкевич – церковь Рождества Пресвятой Богородицы с. Оздятичи Борисовского района, Иустинья Космович – Борисовский район, Василий Решетник (р. в 1891 г.) – церковь с. Велятичи Борисовского района, Иосиф Высоцкий (р. в 1890 г.) – Покровская церковь с. Иодчицы Клецкого района, Петр Романовский – Великое Село Койдановского района, Александр Букато (р. в 1888 г.) – церковь Преображения Господня с. Быстрица Копыльского района, Герасим Симончик (р. в 1892 г.) – Свято-Николаевская церковь с. Грозово Копыльского района, Андрей Лутович – с. Таль Логойского района, Иоанн Корсак – церковь Св. Живоначальной Троицы с. Лебедево Молодечненского района, диакон Симеон Калоша (р. в 1892 г.) – с. Лань Несвижского района, Борис Шеметило – г. Слуцк, Игнатий Криводубский (р. в 1894 г.) – Свято-Успенский собор

г. Слуцк, Александр Лисовский (р. в 1872 г.) – г. Слуцк, Владимир Хлебцевич (р. 1874 г.), Никифор Очаповский (р. в 1863 г.) – Свято-Михайловский храм г. Слуцка, Василий Рачковский (р. в 1873 г.) – Свято-Воскресенская церковь г. Слуцка, Иоанн Степура (р. в 1862 г.) – Крестовоздвиженская церковь г. Слуцка, Иоанн Степура (р. в 1862 г.) – Крестовоздвиженская церковь с. Ивань Слуцкого района, Александр Гоголушко (р. в 1909 г.) – церковь Рождества Богородицы с. Старый Свержень Столбцовского района, Александр Москалевич (р. в 1870 г.) – Свято-Космо-Дамиановская церковь с. Клинок Червеньского района, Стефан Нарко – с. Гродзяка Осиповичского района [304, с. 99]. Вечная им память.

154. Сведения получены от священника Виталия Голуба, 1920 г. р. настоятеля Петро-Павловской церкви д. Сеница Минского района.

155. Сведения получены от настоятеля Петро-Павловской церкви д. Сеница Минского района Минской области протоиерея Бориса Пташинского в 2000 г.

156. Сведения получены от Л. С. Ракитского, 1924 г. р., бывшего регента архиерейского хора Свято-Духова кафедрального собора г. Минска.

157. По словам протодиакона Свято-Александро-Невского храма в г. Минске Георгия Коляды, Кременецкая школа псаломщиков культивировала полесские певческие традиции.

158. Эти качества протоиерея Иакова Коляды отмечали благочинные церквей Пинского округа протоиереи А. Мацкевич, А. Лесик, Глубокского округа свящ. С. Гоголушко [777].

159. *Светлана Яковлевна Коляда*, 1956 г. р., проживает в г. Жодино.

160. *Лешкевич Петр, протодиакон* (1921–1996 гг.) – родился в с. Олыпень Давид-Городокского района Пинской области в семье крестьян. После окончания двухлетней псаломщицкой школы в Кременецком Успенском монастыре (1939) служил солистом хоровой капеллы Музыкального училища им. Лысенко (г. Львов), затем псаломщиком в церкви г. Иваново Пинской области. С 1944 г. служил под Варшавой в войсках I Белорусского фронта, а затем приказом 1-го Политуправления организовал в Пинске художественно-хоровой коллектив военных моряков Пинского гарнизона, который стал лауреатом

среди хоров Белорусского военного округа. В 1949 г. был рукоположен в сан диакона к Свято-Николаевской соборной церкви г. Пинска, где одновременно служил регентом Праздничного хора (с 1949 г.) и псаломщиком Варваринского храма [268]. В 1955–1983 гг. о. Петр служил в качестве регента минского Свято-Духова кафедрального собора и диакона-регента Александро-Невской церкви г. Минска. В 1983 г. о. Петр возведен в сан протодиакона и продолжал служить в прежнем качестве в церкви в честь св. Александра Невского в г. Минске [507, с. 45].

Авсиевич Николай, протодиакон (р. в 1952 г.) – белорусский регент, преподаватель церковного пения в Минской духовной семинарии. Родился в д. Саковичи Гродненской области в семье священника и псаломщицы; уклад жизни в семье был церковный: молитва, храм, школа. В советское время детям из семей священника храм посещать не запрещалось. Учился в разных местах, потому что отца часто переводили с одного прихода на другой. После окончания школы (в 1970 г.) и неудачной попытки поступления в Московскую духовную семинарию (вследствие политики «неприемственности» священного сана), работал в Слониме на фабриках «Текстильщик» и «Большевик». В 1971 г. стал иподиаконом архиепископа Новосибирского Павла (Голышева) и поступил в Одесскую духовную семинарию, а затем – Московскую духовную академию, закончив ее со степенью кандидата богословия. Пел в хоре Московской духовной академии под руководством знаменитого регента архимандрита Матфея (Мормыля). Закончил регентский класс (при академии) с «серебряным камертоном»; руководителем Н. Авсиевича был известный регент храма на Ордынке в Москве Н. В. Матвеев. В 1979 г., после рукоположения в сан диакона, Митрополит Минский и Белорусский Филарет пригласил на службу в Минск в Свято-Духов кафедральный собор в качестве регента и диакона. В 1980–1989 гг. – диакон-регент Левого хора Свято-Духова кафедрального собора, а в 1993–1995 гг. и Правого хора. В 1989 г. был назначен директором первого на территории СССР Минского духовного училища. С 1989 г. – преподаватель церковного пения в Минской духовной семинарии.

161. Рукописные сборники партитур Свято-Духова кафедрального собора г. Минска в 1970–1980-е гг. являлись личной

собственностью протодиакона Николая Авсиевича, который передал их в дар автору монографии.

162. *Грудовик Юрий* (Георгий) Григорьевич – 1911–1991 гг.

163. Воспоминания З. Мотузко, записанные в 2010 г., находятся в личном архиве Л. Густовой.

164. В советское время в церковных хорах очень редко пели молодые работающие люди, потому что в наказание они увольнялись с работы без возможности устроиться в другое место по специальности.

165. Сведения получены в 1999 г. от протодиакона Андрея Скробота, 1971 г. р., регента хора Минских духовных школ и Зинаиды Николаевны Мотузко, 1960 г. р., певчей архиерейского хора Симеоновского собора г. Бреста.

166. *Бутомо Николай Владимирович* (1905–1986 гг.) – белорусский композитор, автор около 400 литургических музыкальных текстов для церковного хора [39, с. 126], из них более 20 хоровых концертов; составитель «Обихода церковных песнопений». Его отец – выпускник Могилевской духовной семинарии, священник Преображенской церкви г. Гомеля. Николай Бутомо в детском и подростковом возрасте пел и читал на клиросе, в старших классах гимназии самостоятельно управлял многоголосным хором. В репертуаре гомельских хоров преобладали композиции А. Архангельского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, Е. Азеева, Г. Извекова на канонические и паралитургические тексты. Несмотря на тяжелые послереволюционные годы Н. Бутомо много работал с хором Преображенской церкви и писал музыку. Первые композиции на канонические вербальные тексты Н. Бутомо создал в 1925 г. За служение панихиды по бывшему императору Николаю в 1927 г. протоиерей Владимир Бутомо был арестован и отправлен в ссылку на 6 лет. Николай переехал в г. Добруш, где служил регентом, а затем, спасая семью от репрессий, перешел на светскую службу (бухгалтер). В послевоенный период Н. Бутомо стал регентом Правого хора в Петро-Павловском соборе г. Гомеля, а после его закрытия (1965 г.) – в Никольской церкви. В это время он восстановил рукописи, пострадавшие в годы войны. В 1950–1960-е гг. композитор написал свои лучшие произведения – тропари, ирмосы, великопостные и праздничные песнопения, запричастные концерты. Церковный музыкант переписывался

с регентами белорусских, российских, украинских, казахских храмов, посылал им свои произведения, писал произведения по заказу.

167. Причиной, побудившей изменение социально-политического климата в стране, стала ориентация Генерального секретаря ЦК КПСС М. Горбачева на европейские культурные ценности и его убеждение в значимости религиозной терпимости во внутренней политике.

168. *Псалтерия* – певица-солистка в византийской школе церковного пения.

169. Размер Витебского кафедрального собора – 77 на 55 м, высота – 51, 4 метра.

170. Аскетизм является одной из форм духовного мирозерцания человека, а духовность предполагает богообщение. Поэтому цель аскета – богообщение; аскеза – есть средство к богообщению. Антропологический смысл аскезы состоит в стремлении человека восстановить цельность своей природы: то есть урегулировать отношения между высшими потребностями духа и низшими влечениями плоти, низшие подчинить высшим. Сотериологический смысл аскезы состоит в желании пребывать в общении с Богом и стяжать в себе Его Святой Дух.

171. Литургическое вокальное творчество о. Александра Шашкова опирается на блестящее музыкальное образование, полученное священником в стенах Белорусской государственной консерватории (окончил в 1976 г.).

172. *Иерос* – священный, *топос* – место, пространство, понятие.

173. Священник Хрисанф Сакович. Крестная песнь [297, с. 1–3]. Песнь 1.

В пятницу – молчанье.

В пятницу святую все должны молчать,

О Христовых муках крестных размышлять.

Вспомним день великий, как Христос за нас

Пострадал и умер в страшный крестный час.

В пятницу всяк верный заключи уста,

И почти молчаньем крест и смерть Христа.

Вместо уст пусть сердце в день сей говорит,

А душа пусть мыслью пред крестом стоит.

Если б люди злые вдруг отца иль мать

Наших засудили смертью умирать,
Смерть их и страданья стали б мы слезой
Вспоминать в молчаньи горестной душой.
В пятницу ж Израиль Господа судил
И, всего измучив, на кресте прибил.
Спаса, друга, брата, нежного Отца
Поражал враг правды злобный до конца.
Долг велит всем людям в пятницу молчать,
О Христовых муках крестных размышлять.
Чтоб мы крест Господень памятью в тиши
Все почтили с чувством в глубине души.
Чтоб в душе всяк верный крест изобразил
И во всю жизнь в сердце смерть Христа носил.

174. *Предначинательная* богослужебная формула: «Трисвятое», малая доксология (слава Отцу и Сыну, и Святому Духу, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь.), «Пресвятая Троице...», малая доксология, «Отче наш» – предваряет любое богослужение (общественное или частное). Конечная богослужебная формула: возглас священника «Пресвятая Богородице, спаси нас» и ответ хора: «Честнейшую Херувим и славнейшую без сомнения Серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем. Господи помилуй (3 раза), благослови».

175. *Панихида* (греч. παννυχίς/паннихίς/ буквально – всенощная/*парастас*) – каноническое богослужение по умершим; общецерковная панихида по структуре представляет собой заупокойную утреню с литией [599, с. 62–65]. Частная панихида совершается по требованию (треба) и называется «молебное пение об усопших», его последовательность излагается в Требнике. В основе современной панихиды лежит последование заупокойного пения из Требника Петра Могилы, составленного на основе Иерусалимского устава и потребностей Православной церкви в Речи Посполитой; в соответствии с которым панихидное пение должно исполняться перед литургией [602, ч. 1, л. 890], а после литургии священнослужители и церковнослужители должны отправляться с пением псалма 144 на обед [599, с. 40]. В монастырях после обеда, согласно уставным правилам, совершался внелитургический чин «О Панагии» с соответствующими песнопениями.

В современной православной литургической певческой практике панихидное пение исполняется после литургии, что является свидетельством условности и относительности богослужебного времени. Чин «О Панагии» в настоящее время совершается лишь в некоторых монастырях в воскресные и праздничные дни [255, с. 669].

Обряд «Воздух» исполняется на 40-й день, полугодовую и в годовщину смерти поминаемого.

176. «Тоя молитвами, Боже, помилуй и спаси нас».

«Блажим Тя вси роди, Богородице Дево,/ в Тя бо невместимый Христос Бог наш вместилися благоволи./ Блажени есмы и мы, предстательство Тя имуще;/ день и ночь молишися о нас./ Тем воспевающе вопием Ти:/ радуйся, Благодатная, Господь с Тобою/».

177. «Достойно есть, яко воистину,/ блажити Тя, Богородицу,/ присноблаженную и пренепорочную,/ и Матерь Бога нашего/». «Честнейшую Херувим/ и славнейшую без сравнения Серафим,/ без истления Бога слова рождшую,/ сущую Богородицу Тя величаем/».

178. См. комментарий 35.

179. *Силлабический распев* – стиль пения, при котором одному слогу текста соответствуют от одного до трех звуков мелодии.

180. *Мера* – указание метра, единицей которого являлся взмах руки.

181. *Тихо* – церк.-слав. – медленно. *Борзо* – церк.-слав. – быстро.

182. «Осмогласник» – песнопение, в котором текст одного песнопения распевается на восемь гласов, которые последовательно чередуются.

183. В 1-м гласе попевкой была фраза: «Грядет чернец из монастыря», во 2-м – «Встретил его вторы чернец» [748, л. 60] и так далее.

184. *Воззвахи* – условное обозначение запевов мини-цикла стихир на «Господи воззвах».

185. Например, параклит – послание «Святого Духа от Отца на апостолы»; змеица – «да земныя суетныя славы отверг»; кулизма – «ко всем человекам любовь нелицемерная»; полкулизмы – «пост и плач о гресех»; крюк – «крепость ума, блюдение от зол» и т. д.

186. В 1995 г. МДУ было преобразовано в двухгодичное, в 1998 г. – в трехгодичное учебное заведение, с 2008 г. действует вечернее и заочное отделения.

187. *О. Николай Авсиевич* – см. комментарий 162; *игумен Геннадий* (в миру В. А. Мошенский – выпускник Московской государственной консерватории, бывший дирижер Государственного академического большого театра оперы и балета БССР, заслуженный деятель искусств БССР; *А. И. Туров* – выпускник Московских духовных школ (семинария и академия). *В. Д. Изотов* – выпускник Минского духовного училища. Ныне директором МДУ является священник Иоанн Задорожный.

188. *Митрополит Минский и Белорусский Филарет* – в 1989 г. титул главы Белорусского Экзархата Русской православной церкви; в период с октября 1989 по 1992 г. – Митрополит Минский и Гродненский, Патриарший Экзарх всея Беларуси; с 1992 по 2013 г. – Митрополит Минский и Слуцкий, Патриарший Экзарх всея Беларуси. В настоящее время Митрополит Филарет носит титул – почетный Патриарший Экзарх всея Беларуси.

189. Стилевая котировка «тождество» возникает при условии отождествления слушателем воспринимаемого стиля по ряду внешних признаков с идеалом собственной определенной стилиевой модели.

190. Приведено современное название престижного конкурса, проводимого в настоящее время в г. Белостоке (Республика Польша).

СХЕМЫ, ИЛЛЮСТРАЦИИ

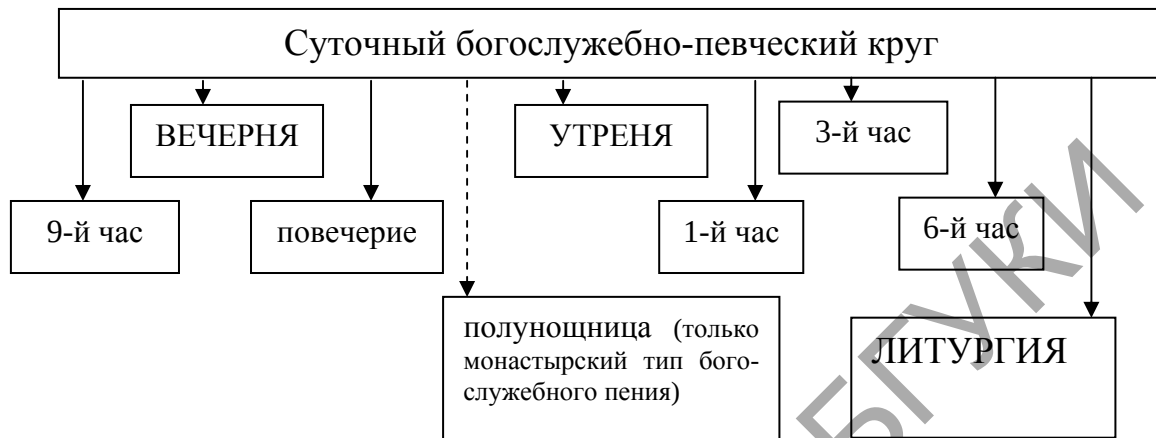


Рис. 1. Структура суточного богослужебно-певческого цикла



Рис. 2. Гласовые мелодические группы

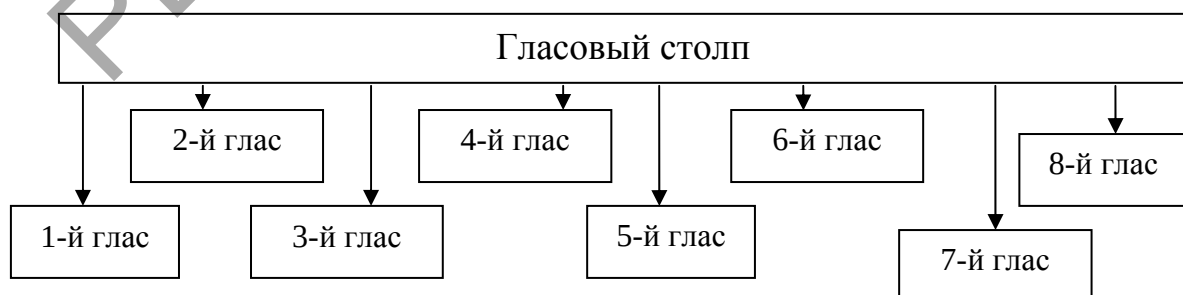


Рис. 3. Структура гласового столпа



Рис. 4. Функции белорусской православной певческой практики литургического типа

Тип	Вид по содержанию и форме	Вид по качеству исполнительского уровня и по типу культуры исполнителей	Исполнительский стиль
ЛИТУРГИЧЕСКИЙ	древнеканонический	- специализированный монастырский, - обыденный сельско-приходской	- <i>аскетичный</i> монодийный (сольный, ансамблевый, хоровой)
	Смешанноканонический (смешанный)	- специализированный монастырский	- <i>аскетичный</i> монодийный, - <i>репрезентативный</i> монодийный, - <i>репрезентативный</i> многоголосный (хоровой)
	Обобщенноканонический (обобщенный)	- специализированный городской приходской, - обыденный сельско-приходской	- <i>аскетичный</i> монодийный (сольный, ансамблевый, хоровой), - <i>аскетичный</i> многоголосный (ансамблевый, хоровой), - <i>репрезентативный</i> многоголосный (ансамблевый, хоровой)
ВНЕЛИТУРГИЧЕСКИЙ	традиционный	- обыденный сельский, - специализированный монастырский,	- <i>аскетичный</i> монодийный (сольный, ансамблевый, хоровой)
	смешанный	- обыденный, - специализированный монастырский, - специализированный городской	- <i>аскетичный</i> монодийный, - <i>аскетичный</i> многоголосный, - <i>репрезентативный</i> многоголосный (ансамблевый, хоровой)

Рис. 5. Типы, виды и исполнительские стили белорусской православной певческой практики

Эмоционально-образное содержание	Ладомелодический стандарт	Гармонический стандарт	Фактурный стандарт	Формообразующий стандарт
<u>субъективные переживаемые эмоции:</u> • покаяния, • духовно-нравственного преображения, • мольбы, • смирения, • радость обретения веры, • эйфорические праздничные, • эсхатологические переживания	• диатонические мажор и гармонический минор, • непритязательная мелодика, родственная обиходным напевам, • строение мелодической линии: поступенность в сочетании с терцовыми секстовыми ходами	• трезвучия главных и побочных ступеней лада и их обращения, • кадансовый оборот с применением доминантсепт-аккорда в половинных и заключительных каденциях, • кратковременные отклонения в параллельную тональность и тоналности главных ступеней лада	• 4-голосный хоральный стиль с вкраплениями имитаций, • сопоставление хоровых партий	• сквозная безрепризная, • сквозная репризная, • припевные, • неквадратный период повторного строения, • концертная

Рис. 6. Средства музыкальной выразительности, характерные для «церковного стиля»



Рис. 7. Супрасльский ирмолой 1598–1601 гг.
Титульный лист с подписью Богдана Онисимовича
(Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского,
Институт рукописей) [752]



Рис. 8. Кутейнский ирмолой 1651 г. Титульный лист
(Национальный исторический музей Республики Беларусь) [754]



Рис. 9. Первая мировая война. Походная церковь
(фотография из фондов Гродненского государственного историко-археологического музея, ф. КП 091436)



Рис. 10. Хор Преображенской церкви д. Раков (1935 г.).
Слева от священника псаломщик Иосиф Чуприс

Специализированный вид	- архиерейские хоры кафедральных соборов, - Правые (Праздничные) хоры крупных городских приходов
Обыденный вид	- Левые (Будничные) хоры крупных городских приходов, - хоры приходов небольших городов

Рис. 11. Виды белорусской литургической городской приходской певческой практики



Рис. 12. Рукопись Г. Грудовика
(клиросная библиотека Симеоновского кафедрального собора, г. Брест)



Рис. 13. Троицкий храм Школы иконописи в г. Бельск-Подляский (Польша). Настоятель храма и директор Школы иконописи о. Леонтий Тофилюк управляет хором, который исполняет богослужебно-певческие циклы, используя аскетичный исполнительский стиль древнеканонического вида (30.05.2011 г.)



Рис. 14. Хор Троицкой церкви д. Киевец Воложинского района Минской области (07.07.2015 г.)



Рис. 15. «Богогласник» Свято-Преображенской церкви
д. Деречин Зельвенского района Гродненской области
(исполнение песен «Богогласника» на «запричастном стихе»
на богослужении 16.04.2012 г.)

<i>песнопение</i>	<i>глас</i>	<i>количество строк</i>	<i>функция</i>
Тоя молитвами...	6-й стихирный	зачин	молитвенная
Блажим Тя...	6-й стихирный	8	славословная
Достойно есть...	8-й тропарный	4	молитвенная
Честнейшую... ...Тя величаем	8-й тропарный	4 заключительная каденция	славословная

Рис. 16. Музыкальная структура обряда «Воздѹх»

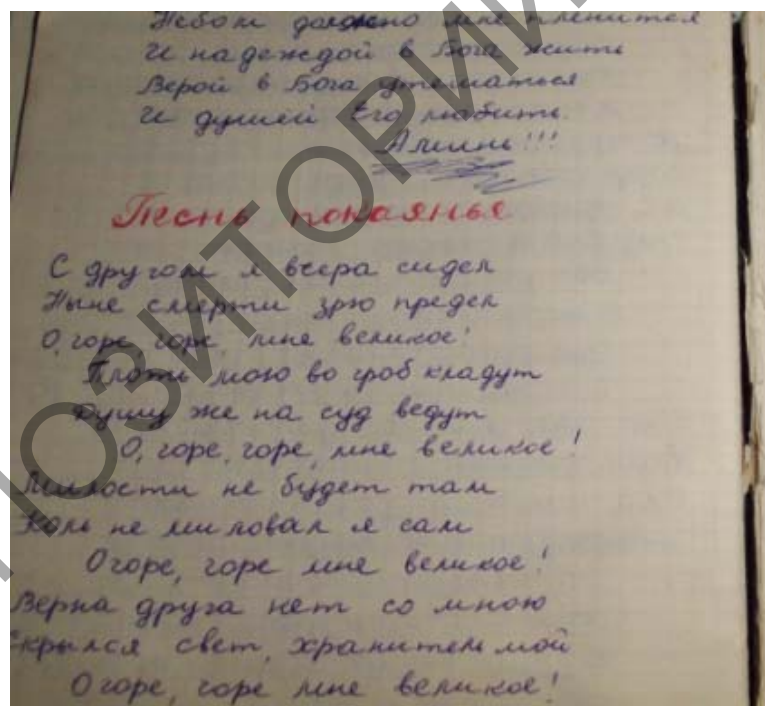
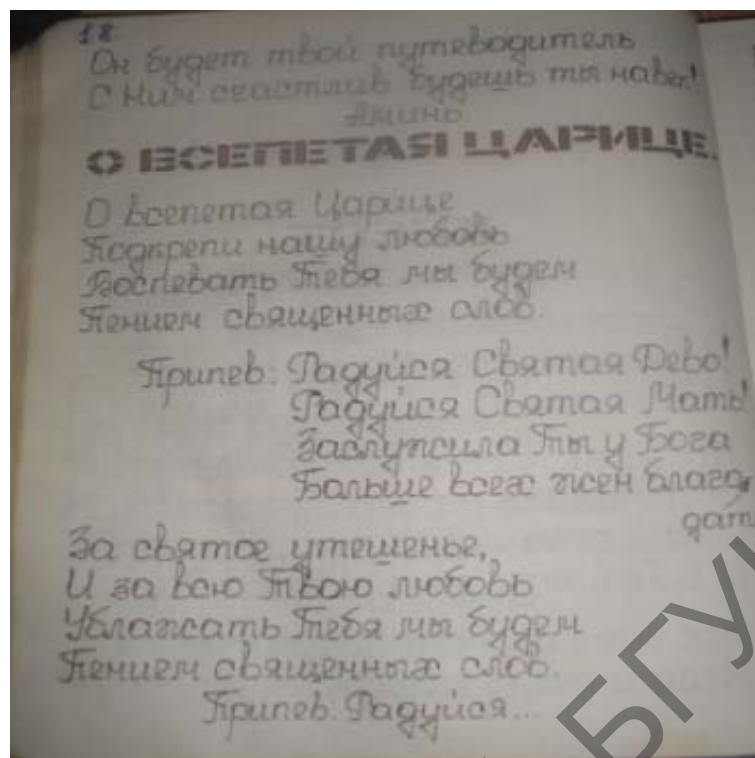


Рис. 17. Песни из рукописных богогласников:
«О, Всепетая Царице» (Евгении Григорьевны Ласковец, 1929 г. р.,
д. Хмелево Жабинковского р-на Брестской обл.),
погребальная «Песнь покаяния» – «С другом я вчера сидел»
(Елены Шульган, 1952 г. р., г. Пинск)

НОТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

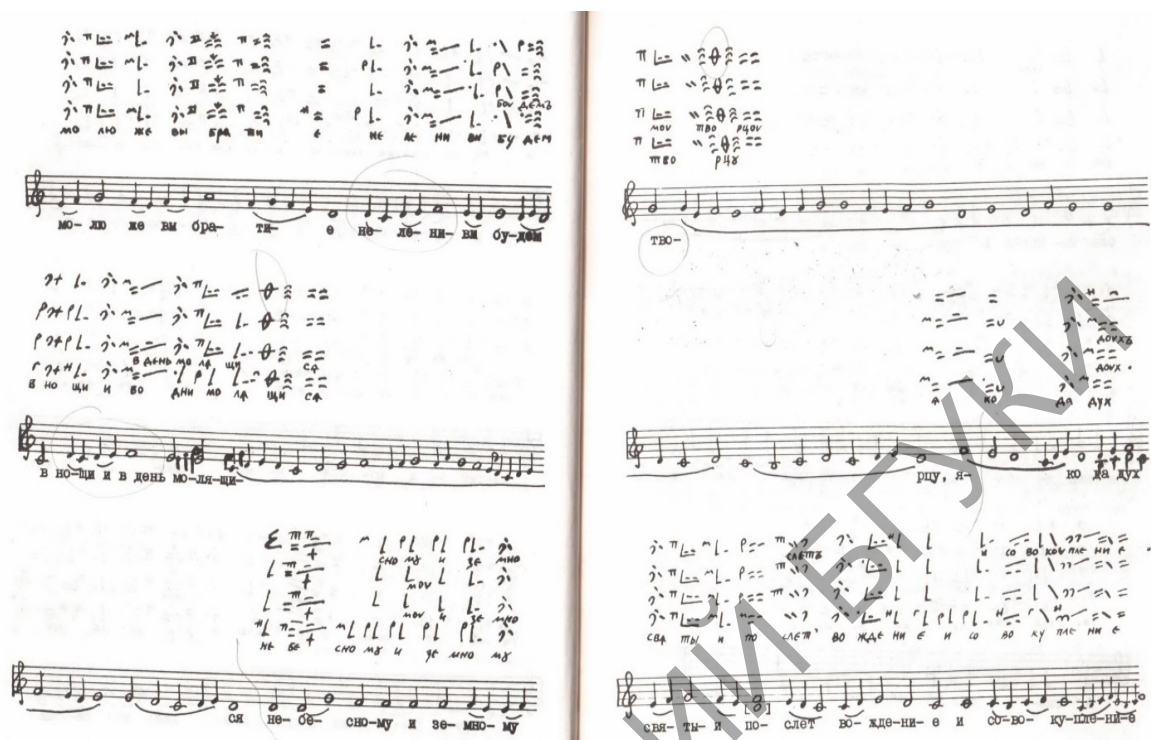


Рис. 1. Стихира «Придете, любомудрени»
(расшифровка Н. Серединой) [550, с. 264–264]

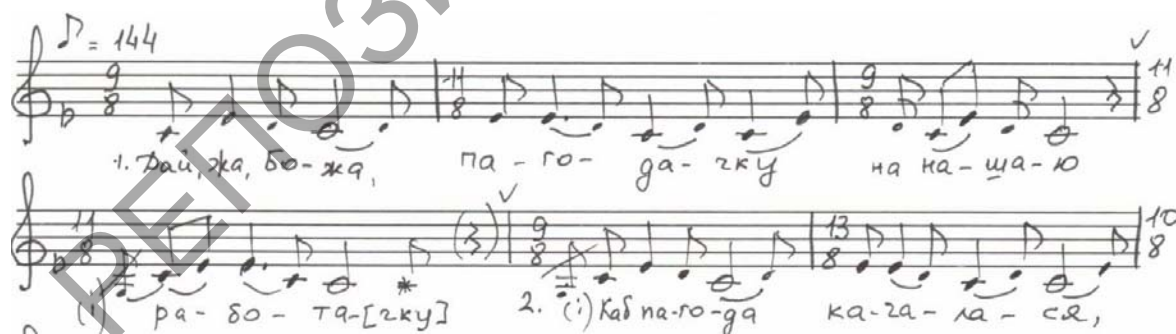


Рис. 2. Песня «Дай жа, Божа, пагодачку»
(запись и расшифровка И. Синевич)



Рис. 3. Песня «Юр'я» (запись и расшифровка З. Можейко) [416, с. 83]



Рис. 4. Песня «Хадзіла пава па балоці» (записана И. Синевич)

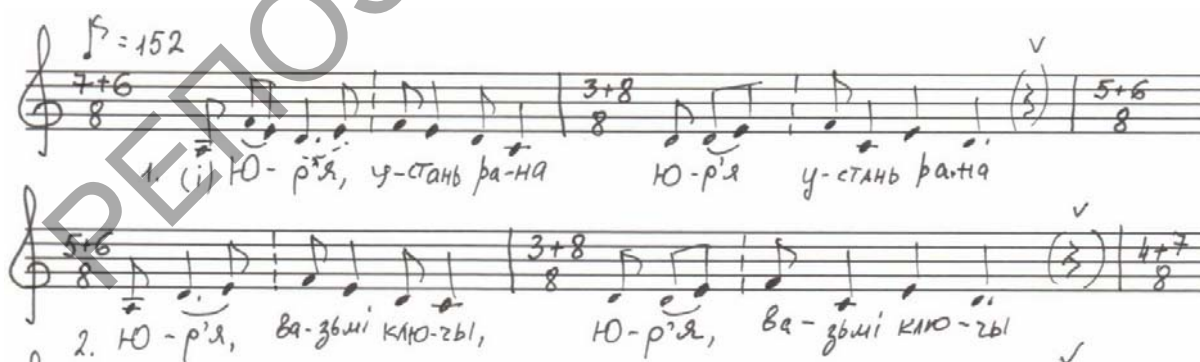


Рис. 5. Песня «Юр'я, устань рана» (записана И. Синевич)

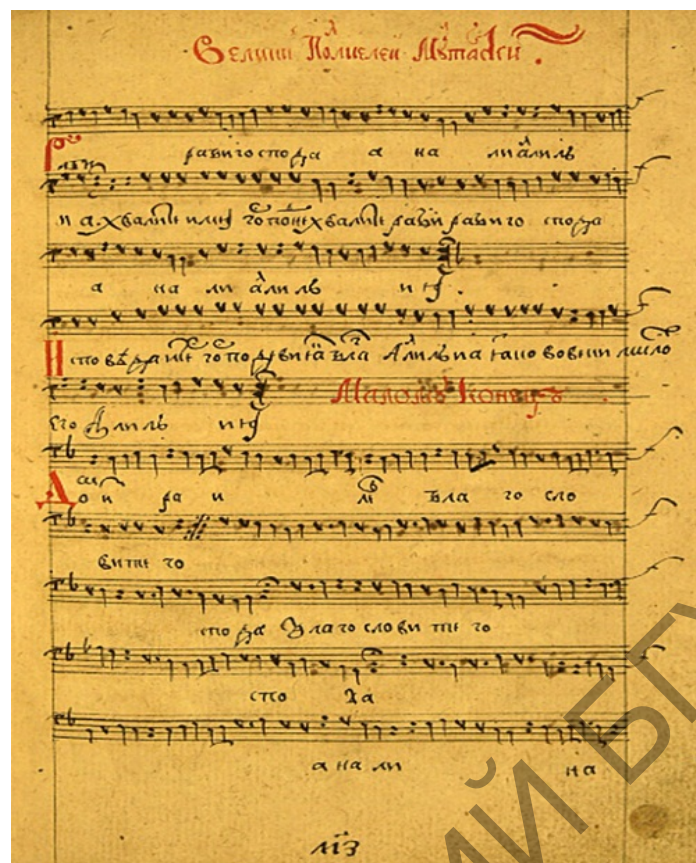


Рис. 6. Супрасльскій ирмологион 1598–1601 гг. «Великий Полиелей Мултанский» [752, лл. 388 об. – 395]

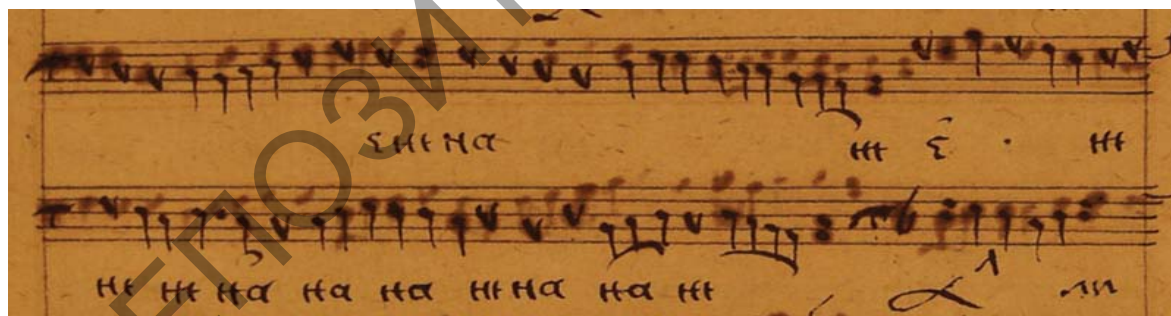


Рис. 7. Супрасльскій ирмологион 1598–1601 гг. «Херувимская песнь». Ананейка [752, лл. 219 об.]

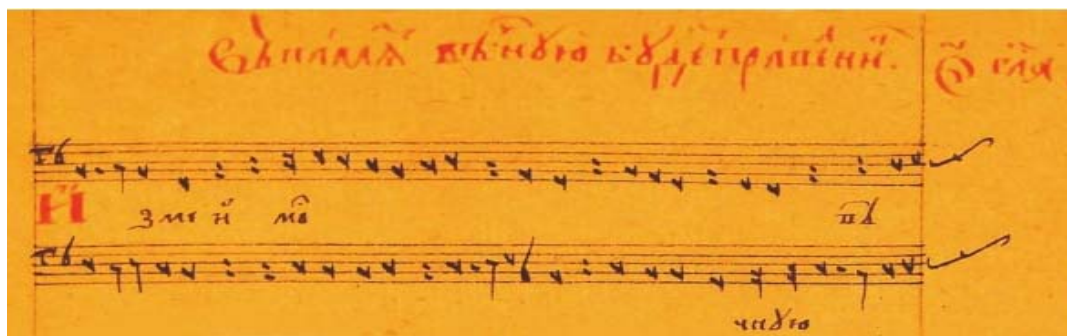


Рис. 8. Супрасльскій ирмологион 1598–1601 гг.
Киноник «В память вечную» [752, л. 288 об.]



Рис. 9. Кутейнскій ирмолой 1651 г.
Предначинательный псалом [754, л. 2]



Рис. 10. «Херувимская песня» из Ирмология 2-й половины XVIII в.
Начальная нисходящая лексема [762, л. 35 об.]



Puc. 11. Missale Romanum Ex Decreto Sacro sancti Dextera: de anno et eius partibus (фрагмент) [784, c. 177]

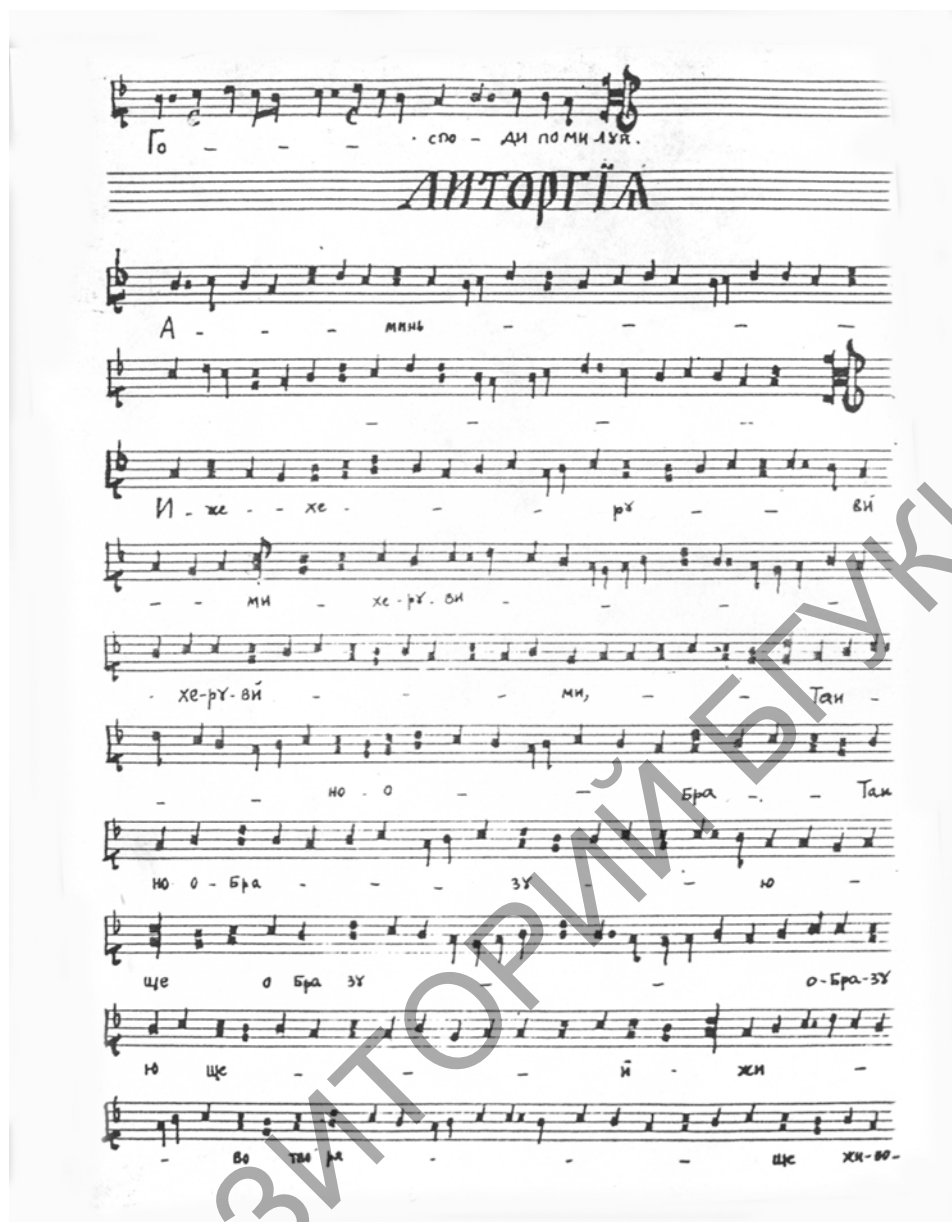


Рис. 12. Ирмологий на линейных нотах 1649 г.
«Херувимская песня» [753, л. 35 об.]

Tenor

И - же - Хе - ру - ви - мы, и -

Bass

5

Т

же Хе - ру - ви - мы - тай - - - но, тай -

В

10

Т

но о - бра - зу - ю - щей, и Жи - во - тво -

В

15

Т

ря - щей, и Жи - во - творящей Трой - це, Три - свя -

В

20

Т

ту - ю, Три - святу - ю песнь приле - ва - ю - щей.

В

Рис. 13. «Херувимская песня» так называемая старо-симоновская,
или симоновская

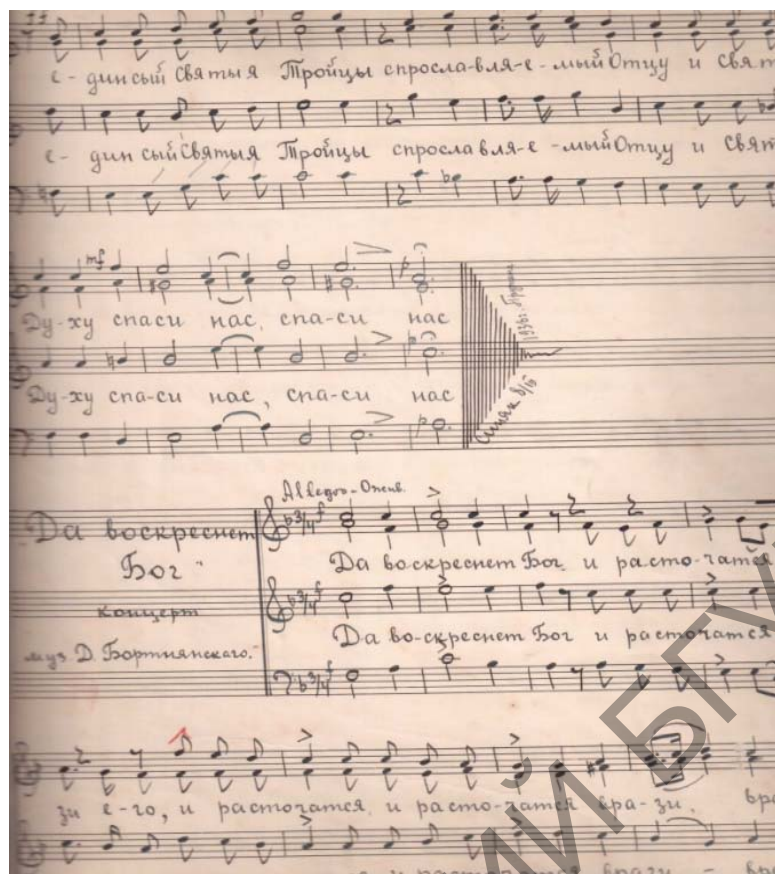


Рис. 14. Фрагмент рукописного сборника
«Партитуры» из личного архива автора [775, л. 21]



Рис. 15. «Отче наш», киевский напев

Тропарь Минской иконе Божией Матери

Музыка: протоиерей Петр Лешкевич

Soprano

На во-дах Сви- сло - чи явилася еси
Пренепорочная отроко - ви - - - - - це.

3

S

от Царьграда
и Ки - е - ва Богоспасаемому граду Ме-нску ми - - лость по-ка-за.

6

S

Просвети нас яви яко си - лу Сво - ю.
грешных си - я - ни - ем Сво - им, присно

8

S

Спаси нас
предстательством Тя бо неборимую стену и едину на -
Своим и избавлей от

10

S

на - вет вра - - жи - их.
де - - жду и - - ма - мы.

Рис. 16. Тропарь Минской иконе Божией Матери,
композиция протоиерея Петра Лешкевича

ПЕСНЬ 1

Яко посуху пешешествовав Из - ра - иль по безд - не сто - па - ми,
Гонителя фарао - на ви - дя по - топ - ля - е - ма, Бо - гу

Рис. 17. Канон воскресный 6-го гласа.
Песнь 1. Ирмос. Обиходный напев

Молитва к Пресвятой Богородице

Царице моя Преблагая

Музыка: анонимный обиходный напев

Two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Soprano' and the second 'S'. Both are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the notes.

Soprano: Ца - ри - це мо - я Пре - бла - га - - - я,

S: На - де - ждо мо - я, Бо - го - ро - - - - - це

Рис. 18. Молитва «Царице моя», обиходный напев

Two staves of musical notation. Both are in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Хва-ли-те, лю-ди, Отца Бо-га све-та. мно-га-я ле-та
на-ше-му вла-ды-ке мно-га-я ле-та!

мно-га-я ле-та, мно-га-я, мно-га-я ле-та

Рис. 19. «Многолетие» белорусское

Two staves of musical notation. Both are in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The lyrics are written below the notes.

Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-
ми - луй

Рис. 20. «Сугубая ектения» белорусская

И.Денисова. «Богородице Дево, радуйся», гл. 4 (песнопение Великой
Вечерни)

Автограф рукописи

(Гарм. И.Денисовым)

Богородице де-во, ра-дуй-ся, благодатная ма-ри-е, го-споди

с-т-во-ю. благословенна ты в ве-ках и, бла-го-сло-вен

м-ста чре-ва тво-е-го, яко спаса родила еси душ

на-ших яко спаса родила еси душ на

-ших

Рис. 21. «Богородице Дево», глас 4-й.
Гармонизация монахини Иулиании (Денисовой)
Автограф.

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин Аврелий. Исповедь / пер. с лат. и коммент. М. Е. Сергиенко; предисл. и послесл. Н. И. Григорьевой / Аврелий Августин. – М. : Гендальф, 1992. – 544 с.
2. Аверинцев, С. С. Символика раннего Средневековья (к постановке вопроса) / С. С. Аверинцев // Семиотика и художественное творчество. – М. : Наука, 1977. – С. 308–337.
3. Алейнікава, Э. А. Мікола Равенскі: на шляху зразумення стылю / Э. А. Алейнікава // Весці Белар. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – № 16. – С. 51–55.
4. Алексеев, Л. В. Полоцкая земля (очерки истории северной Белоруссии) в XI–XIII вв. / Л. В. Алексеев ; АН СССР, Ин-т археологии. – М. : Наука, 1966. – 296 с.
5. Аллеманов, Д. В. Курс истории церковного пения : в 2 ч. / Д. В. Аллеманов. – М. ; Лейпциг : Изд-во П. Юргенсона, 1911. – Ч. 1. – 104 с.
6. Аллеманов, Д. В. Курс истории церковного пения: в 2 ч. / Д. В. Аллеманов. – М. ; Лейпциг : Изд-во П. Юргенсона, 1914. – Ч. 2. – 192 с.
7. Аллеманов, Д. В. Современное нотописание греческой церкви / сост. Д. Аллеманов, А. Зверев. – М. : Синод. тип., 1907. – [2], II, 58 с. : ноты. – (Памятники древней письменности и искусства; вып. 166).
8. Алешкова, Ю. Б. Восточно-христианское искусство в литургическом контексте (пространственно-временной аспект) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Ю. Б. Алешкова; РАН, Ин-т философии. – М., 2008. – 22 с.
9. Ангельский, В. Рассказы из истории Западно-Русской церкви / В. Ангельский. – 3-е изд. – Вильно : Тип. Б. А. Клецкина, 1912. – 154 с.
10. Антанович, Т. В. Песнопения болгарского роспева из белорусского Ирмолая квадратно-линейной нотации 091/283к : исторический и стилистический аспекты : диплом. работа / Т. В. Антанович; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2010. – 105 л.
11. Антифоны Великой Пятницы XVI века. Распевы / дешифровка и обраб. А. Конотопа. – М. : Православ. братство во имя Всемилоственного Спаса, 2007. – 30 с. – (Певческие святыни Руси).
12. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева ; предисл. В. П. Шестакова. – М. : Музгиз, 1960. – 304 с.

13. Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. / сост.: С. Д. Бабишин, Б. Н. Митюров. – М. : Педагогика, 1985. – 367 с.

14. Антоневиц, В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором : ист.-методол. исслед. / В. А. Антоневиц. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – 271 с.

15. Арановский, М. Г. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова / М. Г. Арановский // Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагменты / М. К. Михайлов ; сост. А. Вульфсон. – Л. : Музыка, 1990. – С. 13–88.

16. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.

17. Арановский, М. Г. Текст как междисциплинарная проблема [Электронный ресурс] / М. Г. Арановский // Музыкальный текст : структура и свойства. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101>. – Дата доступа : 19.01.2016.

18. Артыкулы, якія належаць да злучэння з Рымскаю Царквою // Царква. – 1996. – № 3–4 (7–8). – С. 13–16.

19. Архив Минского епархиального управления Белорусского Экзархата Русской Православной Церкви. – Ф. 1. – Дела псаломщиков.

20. Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссиею для разбора древних актов. – Киев : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1887. – Ч. 1, т. 7. – 802 с.

21. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа : в 14 т. – Вильна : Печатня Губерн. правления, 1867–1904. – Т. 14. – 1904. – 409 с.

22. Асафьев, Б. Знаменный распев / Б. Асафьев // О хоровом искусстве : сб. ст. / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л., 1980. – С. 36–39.

23. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 375 с.

24. Асафьев, Б. В. Путеводитель по концертам: (словарь наиболее необходимых терминов и понятий) / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). – Изд. 2-е, доп. – М. : Сов. композитор, 1978. – 200 с. : нот. ил.

25. Асафьев, Б. Хоровая культура / Б. Асафьев // О хоровом искусстве : сб. ст. / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л., 1980. – С. 11–31.

26. Астапенка А. У. Міф аб уніі як нацыянальнай веры / А. У. Астапенка // Грамадзянская альтэрнатыва. – 1999. – Вып. 9. – С. 26–39.

27. Афанасий (Мартос), архиеп. Беларусь в исторической, государственной и церковной жизни / архиеп. Афанасий (Мартос). – Минск : Белорус. экзархат, 1990. – 297 с.

28. Афанасий (Сахаров). О поминании усопших по Уставу Православной Церкви [Электронный ресурс] // Библиотека Якова Кротова. – Режим доступа : http://www.krotov.info/library/18_s/ah/arov_af1.html. – Дата доступа : 19.01.2016.

29. Афанасьева, Т. И. Литургия преждеосвященных даров в славянской рукописной традиции XII–XV веков: лингвотекстол. анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Т. И. Афанасьева ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2000. – 23 с.

30. Балугева, Н. В. Протоиерей Михаил Фортунато : регентский жест в литургическом контексте / Н. В. Балугева. – Рыбинск : Михайлов посад, 2004. – 80 с.

31. Баранкевич, Л. Ф. Аб адным тыпавым напева духоўных вершаў / Л. Ф. Баранкевич // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 11. – С. 13–18.

32. Баранкевич, Л. Ф. Белорусские духовные стихи о Лазаре / Л. Ф. Баранкевич // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – № 6. – С. 79–88.

33. Баранкевич, Л. Ф. Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Л. Ф. Баранкевич ; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Минск, 2009. – 25 с.

34. Баранова, Т. Н. Дилецкий и западноевропейская теория музыки / Т. Баранова // Старинная музыка и современность : тез. докл. XVII науч. конф. музыковедов Прибалтики, Шауляй, 23–26 марта 1982 г. / Союз композиторов Литовской ССР. – Шауляй, 1983. – С. 152–156.

35. Барока ў беларускай культуры і мастацтве / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. В. Ф. Шматаў. – 3-е выд. – Минск : Беларус. навука, 2005. – 308 с.

36. Беднов, В. А. Православная церковь в Польше и Литве (по Volumina Legum) / В. А. Беднов. – Минск : Лучи Софии, 2002. – 432 с.

37. Безуглова, И. Ф. Каноническое и индивидуальное в творчестве распевщиков XVII в. (опекаловский распев) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. Ф. Безуглова ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1982. – 18 с.

38. Беларускі духоўны сьпеўнік / апрац. А. Клімовіч, Г. Піхура. – Вільня; Лёндан, 1980–1989. – 81 л.

39. Беларуская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навук.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011», Нясвіж 15 мая 2011 г. / склад. В. У. Дадзіёмава. – Мінск : Чырвоная зорка, 2011. – 166 с. : ноты.

40. Беларускія народныя абрады / склад., навук. рэд. і прадм. Л. П. Касцюкавец. – Мінск : Беларусь, 1994. – 128 с.

41. Беларускі праваслаўны каляндар. Катэхізіс. Беларускія праваслаўныя святыні / Беларус. праваслаўнае Брацтва трох Віленскіх Мучанікаў ; склад.: Л. М. Качанка, П. В. Баянкоў, Т. А. Матрунчык. – Мінск : [б. в.], 1993. – 112 с.

42. Беларускі праваслаўны патэрык. Першы сшытак. – Варшава : [б. в.], 1943. – 24 с.
43. Беларускія канты / склад. Л. П. Касцюкавец. – Мінск : Ін-т праблем культуры, 1992. – 150 с.
44. Белова, О. В. «Святые горы», Киев и Иерусалим в славянской мифопоэтической традиции / О. В. Белова, В. Я. Петрухин // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре : материалы междунар. симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 119–123.
45. Белоненко, А. С. История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. С. Белоненко ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музыка, 1982. – 25 с.
46. Белорусский архив древних грамот. Ч. 1 / предисл. протоиерея И. Григоровича. – М. : Тип. С. Селивановского, 1824. – XVI, [2], 148 с.
47. Белорусское концертно-исполнительское искусство, последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.] ; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; редкол.: А. И. Лакотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 560 с.
48. Берасцень, С. І жадаў стаць казачнай няўгледкай: лёс Міколы Куліковіча–Шчаглова / С. Берасцень // Культура беларускага замежжа : у 3 т. / склад. і прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск, 1993. – Т. 2. – С. 53–67.
49. Берков, В. Ф. Методология науки. Общие вопросы : учеб. пособие / В. Ф. Берков. – Минск : РИВШ, 2009. – 396 с.
50. Бернштам, Т. А. Приходская жизнь русской деревни : очерки по церковной этнографии / Т. А. Бернштам ; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – 2-е изд. – СПб. : СПбГУ : Петербург. востоковедение, 2007. – 416 с.
51. Берында, Памво. Лексикон славеноросский, и имен толькование / Памво Берында. – Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1627. – 476 с.
52. Бибииков, М. В. Византийские источники по истории Древней Руси и Кавказа / М. В. Бибииков. – СПб. : Алетейя, 2001. – 314 с. – (Византийская библиотека. Источники).
53. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1989. – 2514 с.
54. Богогласник : сборник благоговейных песнопений праздникам Господним, Богородичным, нарочитых святых и чудотворным иконам, а также и других набожных, молитвенных, покаянных и умилительных песней / Училищный Совет при Святейшем Синоде. – Петроград : Синод. тип., 1916. – 128 с.
55. Богомолова, Л. М. Историография изучения устной традиции в культовом певческом искусстве / Л. М. Богомолова // Из истории

музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.) : сб. науч. тр. – М. : [б. и.], 1990. – С. 97–106.

56. Богословские труды : сб. материалов Междунар. церковно-ист. конф., посвящ. 1000-летию Крещения Руси, Киев, 21–28 июля 1986 г. – М. : Моск. Патриархия, 1986. – Вып. 28. – С. 40.

57. Богословские труды. – М. : Моск. Патриархия, 1990. – Вып. 30. – 336 с.

58. Богослужебный певческий сборник. – М. : Моск. Патриархия, 1976. – 351 с.

59. Богослужебные указания на 1954 год. – М. : Моск. Патриархия, 1953. – 348 с.

60. Божественная Литургия: для общенародного молебного пения при совершении Божественной Литургии. – Джорданвиль : Иова Почаевского Свято-Троицкий монастырь, 2002. – 54 с.

61. Божественная Литургия (для пения народа в храме) / отв. за вып. Г. Гахович. – Минск : Свято-Петро-Павловский собор, 2011. – 48 с.

62. Бражников, М. В. Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 423 с. : факс., ноты.

63. Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева : исследование / М. В. Бражников; общ. ред. Н. Серегиной, А. Крюкова. – Л. : Музыка, 1984. – 302 с.

64. Бражников, М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв. : применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений / М. В. Бражников. – Л. ; М. : Музгиз, 1949. – 104 с. : ноты.

65. Бражников, М. В. Русская певческая палеография / М. В. Бражников ; науч. ред., примеч., вступ. ст., палеогр. табл. Н. С. Серегиной. – СПб. : РИИИ : СПбГК, 2002. – 296 с.

66. Бражников, М. В. Статьи по древнерусской музыке / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 120 с. : ноты.

67. Бражников, М. В. Феодор Крестьянин – русский распевщик XVI в. / М. В. Бражников // Памятники русского музыкального искусства / ред. Ю. В. Келдыш ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М., 1974. – Вып. 3. – С. 121–230.

68. Буглаков, М. Преосвященный Георгий Конисский, архиепископ Могилевский / священник Михаил Буглаков. – Минск : Виноград, 2000. – 656 с.

69. Бурилина, Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII вв. (на материале певческой рукописной книги «Обиход») : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Л. Бурилина ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1984. – 22 с.

70. Буслаев, Ф. И. Русский духовный стих / Ф. И. Буслаев // Народный эпос и мифология. – М., 2003. – С. 328–374.

71. Былинин, В. К. Древнерусская духовная лирика / В. К. Былинин // Прометей. Тысячелетие русской книжности / сост. Е. Бондарева. – М., 1990. – С. 54–99. – (Жизнь замечательных людей).
72. Бычков, В. В. Византийская эстетика: теорет. проблемы / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1977. – 199 с.
73. Бычков, В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1995. – 332 с.
74. Бычков, В. В. Малая история Византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 407 с.
75. Бычков, В. В. Русская средневековая эстетика XV–XVII вв. / В. В. Бычков. – М. : Мысль, 1992. – 637 с.
76. Бычков, В. В. Смысл искусства в византийской культуре / В. В. Бычков. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
77. Бычков, В. В. Эстетика : учеб. / В. В. Бычков. – 2-е изд., перераб., доп. – М. : Гардарики, 2006. – 573 с.
78. Бычков, В. В. Эстетика Аврелия Августина / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1984. – 264 с.
79. Бычков, В. В. Эстетика отцов церкви / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1995. – 593 с.
80. Вагнер, Г. К. Искусство мыслить в камне (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры) / Г. К. Вагнер ; Ин-т археологии. – М. : Наука, 1990. – 256 с.
81. Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. – М. : Искусство, 1993. – 256 с.
82. Вагнер, Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987. – 288 с.
83. Васильева, Е. Е. Плач Богородицы и пасхальная радость / Е. Е. Васильева // Временник Зубовского института / ред.-сост. В. В. Виноградов. – СПб : Рос. ин-т истории искусств, 2009. – Вып. 3 : Пасха : многообразие культурных традиций. – С. 22–36.
84. Вахромеев, В. А. Учебник церковного пения : в 2 т. / В. А. Вахромеев. – Минск : Беларус. экзархат, 2000. – Т. 1. – 394 с.; Т. 2. – 310 с. – (Духовная музыка).
85. Веселовский, А. Калики перехожие и богомильские странники / А. Веселовский // Вестник Европы. – 1872. – Кн. 4. – С. 682–722.
86. Веткаўскі музей народнай творчасці : альбом / склад. Г. Р. Нячаева, С. І. Лявонцьева, Ф. Р. Шкляраў. – Мінск : Беларусь, 1994. – 152 с.
87. Ветер, Э. И. Об особенностях белорусского иконостаsa / Э. И. Ветер // Художественное наследие. – 1978. – № 4. – С. 187–192.
88. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства / отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1985. – Т. 38 : Труды Отдела древнерусской литературы. – 544 с.
89. Византия и Русь : сб. ст. / сост. Т. Б. Князевская. – М. : Наука, 1989. – 336 с.

90. Вилейко, С. Л. Русская Православная Церковь в северо-западных губерниях российской империи во время войны 1812 г. / С. Л. Вилейко // Религия и общество – 5: актуальные проблемы свободы совести : сб. науч. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Могилев, 6 мая 2010 г. – Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2010. – С. 117–180.

91. Владышевская, Т. Ф. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси / Т. Ф. Владышевская // Византия и Русь : сб. ст. / сост. Т. Б. Князевская. – М. : Наука, 1989. – 336 с.

92. Владышевская, Т. Ф. К вопросу о роли византийских и национально русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения / Т. Ф. Владышевская // Доклады IX Междунар. съезда славистов, Киев, 1983 г. – М. : [б. и.], 1983. – 49 с.

93. Владышевская, Т. Ф. Литургический речитатив в византийском, григорианском и древнерусском пении / Т. Ф. Владышевская // Древнерусское искусство XV–XVII вв. : сб. ст. / отв. ред. В. Н. Сергеев. – М., 1981. – С. 150–151.

94. Владышевская, Т. Ф. Партесный концерт (хоровой) в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII в. / Т. Ф. Владышевская. – М. : [б. и.], 1975. – С. 21.

95. Владышевская, Т. Ф. Ранние формы древнерусского певческого искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т. Ф. Владышевская ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1976. – 16 с.

96. Владышевская, Т. Ф. Распевное чтение [Электронный ресурс] / Т. Ф. Владышевская // Образовательный портал «Слово». – Режим доступа : http://www.portal-slovo.ru/art/36089.php?ELEMENT_ID=36089&PAGEN_1=2. – Дата доступа : 19.01.2016.

97. Владышевская, Т. Ф. Русская церковная музыка XI–XVII вв. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Т. Ф. Владышевская ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1993. – 47 с.

98. Вовк, А. Грекоязычные песнопения в западнорусских нотолитнейных рукописях [Электронный ресурс] / А. Вовк // Academia.edu. Opera_musicologica. – Режим доступа : <http://www.academia.edu/3067541>. – Дата доступа : 19.01.2016.

99. Вознесенский, И. О всесловном участии народа в церковно-богослужебном пении и о порядке этого пения / протоиерей Иоанн Вознесенский // Православная жизнь (Orthodoxlife). – 1987. – № 3 (447). – С. 15–24.

100. Вознесенский, И. Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви : в 4 вып. / протоиерей Иоанн Вознесенский. – Киев, 1891. – Вып. 2 : Болгарский распев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной Православной Церкви : техническое построение. – 96 с.

101. Вознесенский, И. Церковное пение Православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков / протоиерей Иоанн Вознесенский. – 2-е изд. – 1898. – 70 с.

102. Восович, С. М. Деятельность церковных школ Ведомства православного исповедования на территории Белоруссии (конец XIX – начало XX века) // Материалы V Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений, посвящ. Дням славянской письменности и культуры, Минск, 24–26 мая 1999 г. : в 2 ч. / Европ. гуманит. ун-т, Белорус. ун-т культуры ; редкол.: А. Ю. Бендин (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2000. – Ч. 1. – С. 65–72.

103. Воспоминание о древнем православии западной Руси. – Минск : Белорус. экзархат, 1990. – 59 с.

104. Воспоминания профессора МинДА Антоника В. К. / В. К. Антоник // Ступени. – 2001. – № 3(4). – С. 32.

105. Восточнохристианский храм : Литургия и искусство : сб. ст. / Центр восточнохристианской культуры ; ред.-сост. А. М. Лидов. – СПб. : [б. и.], 1994. – 328 с.

106. Всенощное бдение : переложение в узкой гармонии для смешанного хора / сост. И. П. Микельсон ; ред. Я. Карклин. – Рига : Синод Латв. правосл. церкви, 1939. – 191 с.

107. Вялікае княства Літоўскае : ВКЛ : энцыкл. : у 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск. : БелЭн, 2006. – Т. 2. – 792 с.

108. Габрусь, Т. В. Канон і традыцыя ў сучасным царкоўным будаўніцтве Беларусі / Т. В. Габрусь // Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, метадыка : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 10–11 крас. 2008 г. / рэдкал.: Ю. Ю. Захарына (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 12–17.

109. Гавров, С. От этноса к нации [Электронный ресурс] / С. Гавров // Социокультурная традиция и модернизация российского общества / Библиотекарь.Ру. – Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/gavrov-1/2.htm>. – Дата доступа : 19.01.2016.

110. Гайдук, Н. Брестская уния 1596 года / Н. Гайдук. – Минск : [б. и.], 1996. – 208 с.

111. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад : Моск. духовная акад., 1998. – Т. 1. – 580 с.

112. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад : Моск. духовная акад., 1998. – Т. 2. – 629 с.

113. Гарднер, И. А. Забытое богатство (о пении «на подобен») / И. Гарднер // Подобны / сост. Л. В. Вовчук. – Киев, 2004. – С. 4–14.

114. Гардун, С. Брэсцкая унія як царкоўна-гістарычная трагедыя беларускага народа / С. Гардун // Царкоўнае слова. – 1997. – № 9 (66). – С. 8–9.

115. Гарошка, Л. Св. Еўфрасіння-Прадслава, ігумення манастыра св. Спаса ў Полацку, патронка Беларусі / Л. Гарошка. – Парыж : Беларус. рэліг. місія, 1949. – 79 с.

116. Георгий (Конисский), архиеп. Историческое известие о Епархиях Белорусской, и других Православных Епархиях, бывших в Польше и обращенных в Унию // Собрание сочинений / архиеп. Георгий (Конисский) ; сост. прот. Иоанном Григоровичем. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : в Тип. Э. Веймара, 1861. – Ч. 2 : Поучительные слова. Мысли. Письма. Стихотворения. – С. 197–217.

117. Георгий (Конисский), архиеп. Окружные увещательные грамоты к православному духовенству // Собрание сочинений / архиеп. Георгий (Конисский) ; сост. прот. Иоанном Григоровичем. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : Тип. Э. Веймара, 1861. – Ч. 2 : Поучительные слова. Мысли. Письма. Стихотворения. – С. 141–154.

118. Георгий (Конисский), архиеп. Слова и речи / архиеп. Георгий (Конисский). – Могилев на Днепре : изд. ред. «Могилев. епарх. Ведомости», 1892. – 466, II с.

119. Герасимова, И. В. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Герасимова ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – М., 2010. – 19 с.

120. Герасимова, И. В. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Герасимова ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – М., 2010 – 394 л.

121. Герасимова-Персидская, Н. А. Музыка. Время. Пространство / Н. А. Герасимова-Персидская ; ред. И. Тукова. – Киев : Дух і Літера, 2012. – 408 с.

122. Герасимова-Персидская, Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.

123. Герасимова-Персидская, Н. А. Партесный концерт на Украине во второй половине XVII – первой половине XVIII века и его место в культуре эпох : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. А. Герасимова-Персидская ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Киев, 1978. – 51 с.

124. Герасимова-Персидская, Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.

125. Герасимович, С. С. Православные церковно-певческие и регентские курсы на Беларуси в начале XX в. // Весці Беларус. дзярж. акад. мастацтва. – 2007. – № 11. – С. 25–29.

126. Герцман, Е. В. Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1988. – 254 с.

127. Герцман, Е. В. В поисках песнопений греческой церкви : Преподобный Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей / Е. В. Герцман. – СПб. : Алетейя, 1996. – 228 с.

128. Герцман, Е. В. Гимн у истоков Нового Завета : беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. В. Герцман. – М. : Музыка, 1996. – 286 с.

129. Герцман, Е. В. Музыкальная Бозциана : перевод и исследование трактата Бозция / Е. В. Герцман. – СПб. : Глаголь, 1995. – 479 с. (Основания христианской культуры).

130. Герцман, Е. В. Петербургский Теоретикон: визант. теория музыки : публ., пер. и анализ муз.-теорет. рукоп., хранящихся в Петербурге / Е. В. Герцман. – Одесса : Вариант, 1994. – 901 с.

131. Гиппиус, Е. В. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии / Е. В. Гиппиус ; ред.-сост. З. Можейко. – Минск : Тэхналогія, 2004. – 285 с.

132. Гісторыя Беларусі : падручнік : у 2 ч. / Я. К. Новік [і інш.] ; пад рэд. Я. К. Новіка, Г. С. Марцуля. – 2-е выд. – Мінск : Вышэйш. шк., 2005. – Ч. 1 : Ад старажытных часоў – па люты 1917 г. – 416 с.

133. Гісторыя Беларусі : курс лекцый : у 2 ч. / П. І. Брыгадзін [і інш.] ; рэдкал. П. І. Брыгадзін [і інш.]. – Мінск : РІВШ БДУ, 2002. – Ч. 2 : XIX–XX стагоддзі. – 656 с.

134. Глушков, В. Военное духовенство в русско-японской войне [Электронный ресурс] / В. Глушков // Победа.ru. К 100-летию начала русско-японской войны 1904–1905 гг. – Режим доступа : <http://www.pobeda.ru/content/view/1325/101>. – Дата доступа : 19.01.2016.

135. Гоголь, Н. В. Размышления о Божественной литургии / Н. В. Гоголь. – Репр. изд. 1894 г. (Санкт-Петербург). – М. : Современник, 1990. – 124 с.

136. Гончарова, В. В память о матери / В. Гончарова // Победоносец. – Витебск, 2006. – № 29, 30 апреля. – С. 12–13.

137. Горбацкий, А. А. Православные монастыри Беларуси: история и современность. Чонский монастырь : моногр. / А. А. Горбацкий ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : БрГУ, 2011. – 100 с.

138. Горина, Т. К. К проблеме «церковности» богослужебного пения Русской Православной Церкви [Электронный ресурс] / Т. К. Горина // Православие в Карелии. – Режим доступа: <http://eparhia.karelia.ru/tanya05.htm###>. – Дата доступа: 19.01.2016.

139. Горючко, П. С. Анастасий Братановский, архиепископ Астраханский и Кавказский (с 20 дек. 1805 г. по 9 дек. 1806 г.) / П. С. Горючко. – Астрахань : Тип. В. Л. Егорова, 1902. – 74 с.

140. Горючко, П. С. Материалы для истории архиерейского дома и монастырей Могилевской епархии конца XVIII и начала XIX столетий / П. С. Горючко. – Могилев : Скоропеч. и литогр. Ш. Фридланда, 1902. – 42 с.

141. Горючко, П. С. Материалы для истории церквей Белоруссии конца XVIII и начала XIX в. : материалы для истории Могилевского архиерейского хора 1798–1805 гг. / П. С. Горючко. – Могилев : Тип. Губ. правл., 1903. – 42 с.

142. Государственный архив Брестской области. Путеводитель по фондам, 1919–1939 / науч.-метод. учреждение «Гос. архив Брест. обл.» ; сост. А. В. Теребунь [и др.] ; редкол.: А. Г. Карапузов (гл. ред.) [и др.]. – Брест : Альтернатива, 2010. – 130 с.

Государственный архив Брестской области

143. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2065. – Переписка с католическими, православными парафиями о проведении религиозного и других праздников 11 апреля 1939 г. – 28 августа 1939 г.

144. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2066. – Циркуляры Министерства внутренних дел и польского воеводы по вопросу проведения восточнославянских церковных обрядов 17.06.1930 г. – ок. 27.08.1930 г.

145. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2104. – Сведения о переписке с поветовыми старостами о взимании духовенством подати с нас за отправление свадебных, похоронных и других церковных служб 22 июня 1925 г. – 20 марта 1926 г.

146. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2215. – Об отношении польского государства к православной церкви: Положение Министерства религиозных вероисповеданий от 22 января 1922 г. // «MonitowPolski». – 1922. – 16.02. – № 38.

147. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2218. – Переписка Полесского воеводского управления о местонахождении и составе Полесской православной консистории 1926 г.

148. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2236. – Переписка Полесского воеводского управления с поветовыми старостами об утверждении единого языка для православных церквей 1922–1930 гг.

149. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2237. – Переписка с поветовыми старостами о принятии присяги православным духовенством на верность польскому государству и списки духовенства 1922–1926 гг.

150. Фонд 1. – Оп. 2. – Д. 2252. – Переписка о нарушении церковной службы 1926 г.

151. Фонд 1. – Оп. 3. – Д. 1278. – Дело об уклонении священника Ружицкого Евгения от долга исполнения восточнославянского обряда 1921–1931 гг.

152. Фонд 1. – Оп. 10. – Д. 2275. – Распоряжение Министерства внутренних дел о введении григорианского календаря, переписка с поветовыми старостами о введении Нового стиля в церковные обряды 1924 г.

153. Фонд 1. – Оп. 10. – Д. 2328. – Информация поветовых старост о религиозных обрядах на территории Полесского воеводства. – 1931–1932 гг.

154. Фонд 1. – Оп. 10. – Д. 2644. – Информация и переписка с меньшевистскими и кобринским поветовыми старостами о пропаганде священниками Новицким, Базилианином и другими восточнославянского обряда 1936 г.

155. Фонд 1. – Оп. 10. – Д. 2729. – Сведения о православном и старообрядческом религиозном движении в Польше 1937 г.

156. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1. – Указы Полесской духовной консистории за 1924 г. – 109 л.

157. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 9. – Циркуляры Полесского архиепископа о порядке ведения службы в церквях 1934 г.

158. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 35. – Положения и уставы о церковных приходских библиотеках, о православных богословских факультетах при университете и интернатах при них, музеях, духовных семинариях и научном комитете Синода за 1931 г.

159. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1312. – Дело о расследовании жалоб 1930 г.

160. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1314. – Дело о расследовании жалобы Дайнеко Стефана о неправильном ведении службы священником Кухоц-Ковальской (Кухоцкой-Воли) церкви Гловинским Базилием.

161. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1320. – Жалоба о нарушении церковного обряда. – 8 л.

162. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1324. – Дело о расследовании жалобы крестьян с. Езерцы Сарненского повета на священника Езерецкой церкви Буцницкого Климентия и псаломщика Плясуника Ивана.

163. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 1325. – Дело о расследовании жалобы крестьян Свято-Вольского прихода Коссовского повета на священника Лопалова Иннокентия и псаломщика Бричкалевича Михаила о неправильном ведении церковной службы; о взимании за исповедь денежной платы.

164. Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 5850. – Циркуляры Полесской духовной консистории за 1924 г.

165. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 2. – Личное дело псаломщика Якова Андреюка.

166. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 4. – Личное дело псаломщика Сергея Александровича.

167. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 7. – Личное дело псаломщика Климентя Александровича.

168. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 124. – Личное дело протоиерея Алексея Иванова 1932 г.

169. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 455. – О назначении Евгения Евца временно исполняющим обязанности псаломщика.

170. Фонд 2059. – Оп. 2. – Д. 513. – Служебные списки церковнослужителей Мелецкого монастыря за 1929 г.

Государственное учреждение
«Национальный исторический архив Беларуси в г. Гродно»

171. Фонд 28: 05. – Оп. Г-86. – Гродненские епархиальные ведомости, 1901–1903 гг.
172. Греко-славянская школа церковного пения : материалы науч.-практ. семинара. Семинар I, 9–13 июня 2005 г. Пение псалтири / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, РАН, Рос. ин-т истории искусств, сектор инструментоведения ; сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко ; ред. Ю. М. Зислин. – СПб., 2005. – 36 с.
173. Гринблат, М. Л. Белорусы / М. Л. Гринблат. – Минск : Наука и техника, 1968. – 288 с.
174. Гуляева, Е. Г. Модернизация содержания образования по специальным учебным предметам хоровой направленности / Е. Г. Гуляева // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования : сб. науч. тр. : в 2 ч. / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог, 2007. – Ч. 1. – С. 14–17.
175. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 255 с.
176. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славян. культуры, 2002. – 432 с.
177. Гуркина, Н. История образования в России (X–XX века) : учеб. пособие / Н. Гуркина. – СПб. : СПбГУАП, 2001. – 64 с.
178. Гурьева, Н. Система осмогласия в русской литургии конца XVII в. / Н. Гурьева // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 95–103.
179. Дадзіёва, В. У. Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя : гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёва ; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2-е выд., перапр. – Мінск : БДАМ, 2004. – 384 с.
180. Дадіомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О. В. Дадіомова. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.
181. Дадіомова, О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке / О. В. Дадіомова. – Минск : Наука и техника, 1992. – 207 с.
182. Дарашэвіч, Э. К. Спадчына вуснай традыцыі ў структуры культуры / Энгельс Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор : праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зб. навук. прац удзельнікаў III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29–30 крас. 2009 г. – Мінск, 2009. – С. 113–114.
183. Демьянович, М. М. О духовных стихах, употребительных в Брашевичском приходе Кобринского уезда / М. М. Демьянович. – Вильна : Губерн. тип., 1892. – 59 с.
184. Денисов, Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура: к проблеме типологии: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. Г. Денисов ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : РИИИ, 2010. – 44 с.

185. Денисов, Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли: традиции старообрядческого церковного пения / Н. Г. Денисов. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 480 с.
186. Денисов, Н. Г. Церковная служба – это синтез всех искусств в комплексе : с уставом, текстами, с пением / Н. Г. Денисов // Текстология музыкальной науки / Т. И. Наumenко. – М., 2013. – С. 275–287.
187. Денисова, И. Пение всеумиленное : сб. песнопений : нотный сб. православных песнопений / И. В. Денисова ; предисл. Л. А. Густовой. – Минск : Изд-во Елисаветинского монастыря, 2004. – 88 с.
188. Дионисий (Ариопагит). Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Дионисий (Ариопагит), Максим Исповедник. – СПб. : Алетейя : Изд-во Олега Абышко, 2002. – 865 с. – (Византийская библиотека).
189. Дилецкий, Н. Идеа грамматики мусикийской / Н. Дилецкий ; публ., пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1979. – 639 с. – (Памятники русского музыкального искусства; вып. 7).
190. Дмитриевский, И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии / И. Дмитриевский. – М. : Моск. патриархия, 1993. – 424 с.
191. Добрянский, Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских / Ф. Добрянский. – Вильна : Тип. Сыркина А. Г., 1882. – 533 с.
192. Дожина, Н. И. Певческая книга Октоих старообрядческой ветковской традиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. И. Дожина. – Минск : БГАМ, 2006. – 21 с.
193. Дожина, Н. И. Рукописная культура и певческие традиции старообрядчества в Беларуси / Н. И. Дожина // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 41–45.
194. Дожына, Н. І. 3 гісторыі натадрукавання ў Беларусі ў XVII–XVIII ст. / Н. І. Дожына // Беларуская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навук.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011», Нясвіж, 15 мая 2011 г. / склад. В. У. Дадзіёмава. – Мінск, 2011. – С. 23–26.
195. Дорошевич, Э. Очерк истории эстетической мысли в Белоруссии / Э. Дорошевич, В. Конон. – М. : Искусство, 1972. – 320 с.
196. Друцк старажытны: да 1000-годдзя ўзнікнення горада / рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2000. – 128 с.
197. Дубровіна, Л. А. Супрасльскі Ірмолой 1601 року : деякі аспекты кодэкалогічнага даследавання / Л. А. Дубровіна // Рукапісна та кніжкова спадщина Украіны / АН Украіны ; Ін-т рукопису Центр. наук. б-ки ім. В. І. Вернадського, Ін-т україн. археографії. – Київ, 1993. – Вип. 1. – С. 13–20.
198. Духовно-нравственное воспитание на основе отечественных культурно-исторических и религиозных традиций и ценностей :

материалы Междунар. науч.-практ. конф., Жировичи, 27 мая 2010 г. / Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т философии, Белорус. Экзархат Моск. Патриархата Рус. Правосл. Церкви ; науч. ред. совет: М. В. Мясникович, Митрополит Филарет (Вахромеев) [и др.]. – Минск : Беларус. Навука, 2010. – 389 с.

199. Духовные стихи старинные: слова и напевы / записаны И. Н. Заволоко в старообрядческом женском монастыре у дер. Войново (Восточная Пруссия) 20 июля 1936 г. – Рига : Изд-во М. Дидковского, 1937. – 12 с.

200. Евдокимова, Е. Ектении / Е. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. – М. : Композитор, 1996. – 96 с.

201. Евдокимова, Е. Трисвятое / Е. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. – М. : Православное пение, 1997. – 79 с.

202. Елатов, В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1964. – 216 с.

203. Елатов, В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1970. – 143 с.

204. Елатов, В. И. Песни восточнославянской общности / В. И. Елатов ; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1977. – 245 с.

205. Елатов, В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки / В. И. Елатов. – Минск : Наука и техника, 1966. – 220 с.

206. Еремина, В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; отв. ред. А. А. Горелов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1991. – 206 с.

207. Ерохина, С. К. Хоровое исполнительство в Белоруссии конца XIX – начала XX в. : к проблеме наследия / С. К. Ерохина // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Минск, 1986. – Вып. 5. – С. 69–73.

208. Ефимова, И. В. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII – начала XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Ефимова ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1984. – 24 с.

209. Ефимова, Н. И. Формульная модальность. Проблема регламентации псалмодической практики в каролингскую эпоху / Н. И. Ефимова // Музыкальная культура христианского мира : материалы Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 164–169.

210. Железнякович, С. Яблочинский монастырь со времени падения Польско-Литовского государства до возникновения Польской Республики 1795–1918 г. Ч. 3 / С. Железнякович // *Cerkiewny wiestnik / Warszawska Metropolita Prawosławna*. – 1999. – № 2. – С. 29–62.

211. Живаева, О. Гласовая древнерусская псалмодия: уставные предписания и певческая практика / О. Живаева // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад : сб. ст. / сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. – М. : Науч.-издат. центр

«Моск. консерватория», 2008. – С. 107–132. – (Ученые записки Науч.-исслед. центра церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология ; вып. 5).

212. Житие преподобной Евфросинии Полоцкой XVI в. // Российская академия наук ; собр. Погодина. – № 869. – Лл. 318 об. – 332.

213. Жыровіцкі Ірмалой (1649) [Ноты] : выбраныя літургічныя напевы : для голасу без суправаджэння / рэд. Г. Піхура. – Факс. выд. – Лондан : Божым шляхам, 1990. – 8 с.

214. Жыровічы : гіст. нарыс : зб. арт. / рэд. А. А. Асіпчык. – Кліўлэнд : [б. в.], 1980. – 42 с.

215. Забияко, А. П. Сакральное [Электронный ресурс] / А. И. Забияко, Левит С. Я. // Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб. : Университет. книга, 1998. – Режим доступа: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/txt099.htm>. – Дата доступа: 19.01.2016.

216. Заболотная, Н. В. Древнерусская церковно-певческая книжность XI–XIV веков в историко-функциональном аспекте : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. В. Заболотная; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2002. – 51 с.

217. Заболотная, Н. В. Древнерусские певческие рукописи эпохи Студийского устава как источник сведений о богослужебном пении / Н. В. Заболотная // Церковные древности : сб. докл. конф., посвящ. VIII Рождеств. чтением, 27 янв. 2000 г. – М., 2001. – С. 272–283.

218. Заболотная, Н. В. Устные традиции в певческой культуре Киевской Руси / Н. В. Заболотная // Музыковедение. – 2012. – № 2. – С. 14–17.

219. Загорульский, Э. Белая Русь с середины I тысячелетия до середины XIII в. / Э. Загорульский ; вступ. ст. В. А. Тепловой. – Минск : Четыре четверти, 2014. – 532 с.

220. Захарченко, М. В. Христианство: духовная традиция в истории и культуре / М. В. Захарченко. – СПб., 2001. – 348 с.

221. Заяц, Ю. Распаўсюджванне хрысціянства на беларускіх землях / Ю. Заяц // Матэрыялы па гісторыі Беларусі : зб. арт. / Нац. ін-т адукацыі ; рэдкал. М. П. Касцюк [і інш.]. – Мінск, 1998. – С. 16–21.

222. Заяц, Ю. У истоков государственности: Полоцкое княжество / Ю. Заяц // Гістарычная навука і гістарычная адукацыя ў Рэспубліцы Беларусь: новыя канцэпцыі і падыходы : матэрыялы Усебеларус. канф. гісторыкаў, Мінск, 3–5 лют. 1993 г. : у 2 ч. – Мінск, 1994. – Ч. 1 : Гісторыя Беларусі. – С. 24–28.

223. Земцовский, И. О методологической сущности интонационного анализа / И. Земцовский // Сов. музыка. – 1979. – № 3. – С. 24–29.

224. Зноско, К. Краткий очерк церковной унии, ее происхождение и характер / К. Зноско. – М. : Моск. Патриархат : Мартис, 1993. – 233 с.

225. Зосим, О. Рецепция западноевропейской духовно-песенной традиции в украинском репертуаре XVII–XIX вв. / О. Зосим // Старовинна музика: сучасний погляд : зб. ст. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – Кн. 3. – С. 58–74. – (Наук. вісник ; вип. 61).

226. Зосим, О. Риси сакрального у східнослов'янській духовно-пісенній традиції / О. Зосим // Старовинна музика – сучасний погляд : зб. ст. / наук. ред. та упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ, 2011. – Кн. 5. – С. 181–195. – (Наук. вісник ; вип. 102).

227. Ігнатенко, Е. Різдвяний кондак «по-грецьку» *ΗΠΑΡΘΕΝΟΣ ΣΗΜΕΡΟΝ* в українських та білоруському ірмологіонах кінця XV – першої половини XVII ст. / Е. Ігнатенко // Старовинна музика – сучасний погляд : зб. ст. / упор. Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ, 2009. – Ч. 1 – С. 173–193. – (Наук. вісник ; вип. 88).

228. Игнатия (Пузик В. И.), монахиня. Церковные песнотворцы / монахиня Игнатия. – М. : Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. – 464 с. – (Альфа и Омега).

229. Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX ст. / В. Ф. Шматаў [і інш.] ; навук. рэд. В. Ф. Шматаў ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2005. – 351 с.

230. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – 2-е изд. – Минск : БГУ, 2008. – 143 с.

231. Иларион (Алфеев), игумен. Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание / игумен Иларион (Алфеев). – М. : Алетей, 2001. – 675 с. – (Византийская библиотека).

232. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века / В. П. Ильин. – М. : Сов. композитор, 1985. – 229 с.

233. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / преподобный Иоанн Дамаскин. – Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра : РФМ, 1993. – 168 с.

234. Иоанн Златоуст. Творения : в 12 т. / святитель Иоанн Златоуст. – СПб. : С-Петербург. духовная акад., 1899. – Т. 5, кн. 1. – 412 с.

235. Ирмологий: в 3 т. – М. : Моск. Патриархия, 1982. – Т. 1 : Богородичны всего лета. – 220 с.

236. Ирмологий: в 3 т. – М. : Моск. Патриархия, 1982. – Т. 2 : Нотное приложение. – 213 с.

237. Ирмологий: в 3 т. – М. : Моск. Патриархия, 1983. – Т. 3 : Нотное приложение. – 477 с.

238. Ирмологий нотного пения. – СПб. : Синод. тип., 1899. – 181 с.

239. Ирмологіон 1809 року Івана Югасевича-Скрярського : факсиміле і транскрипція // Упорядкування, транскрипція та редагування І. З. Задарожний. – Ужгород : Карпати, 2010. – 392 с.

240. Исар, Н. Хорография (chora, choros) – перформативный принцип создания сакрального пространства в Византии / Н. Исар // Иеротопия: создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 82–85.

241. История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1983. – Древняя Русь, XI–XVII века / Ю. Келдыш. – Т. 1. – 383 с.

242. История Русской Церкви. Рассказы из истории Русской Церкви / М. В. Толстой. Хронологическая таблица к Очеркам истории церкви / Священник Сергей Мансуров. – [Б. м.] : Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1991. – 735 с.

243. Иудифь (Сибирякова), монахиня. Великий полиелей Мултанский (по Ирмологиону Супрасльского монастыря, XVI в.): опыт воссоздания древнего памятника церковного певческого искусства / монахиня Иудифь (Сибирякова) // Вестник Православ. Свято-Тихоновского гуманитар. ун-та. Сер. 5, Музыкальное искусство христианского мира. – М., 2008. – № 2(3). – С. 163–216.

244. Каган, М. Морфология искусства: ист.-теорет. исслед. внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.

245. Каждан, А. П. Византийская культура, X–XII вв. / А. П. Каждан; вступ. ст. Я. Н. Любарского. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Алетейя, 1997. – 279 с.

246. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский;. – Минск : БелЭн, 2006. Т. 1 : Введение в изучение языка и народной словесности / уступ. арт. М. Г. Булахавя. – 656 с. : карты.

247. Карский, Е. Ф. Западно-русский сборник XV века, принадлежащий Императорской публичной библиотеке: палеографические особенности, состав и язык рукописи / Е. Ф. Карский. – СПб. : [б. и.], 1897. – 173 с.

248. Касцюк, М. П. Нарысы гісторыі Беларусі : у 2 ч. / М. П. Касцюк, Ю. Ф. Ісаенка, Г. В. Штыхаў [і інш.]. – Минск : Беларусь, 1994. – Ч. 1. – 527 с.

249. Касцюкавец, Л. П. Беларускі рукапісны ірмалой / Л. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі : зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Минск, 1989. – С. 149–154.

250. Касцюкавец, Л. П. Кантавая лірыка на тэксты «Песні песняў» / Л. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларускай эпохі Адраджэння : зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Минск, 1994. – С. 207–221.

251. Касцюкавец, Л. П. Канты Епіфанія Славінецкага / Л. Касцюкавец // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях : зб. дакл. III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарын-

скай, Мінск, 24–25 сак. 1994 г. / Мін-ва культуры Рэспублікі Беларусь, Беларус. акад. музыкі ; склад. і навук. рэд. І. Д. Назіна. – Мінск, 1996. – С. 89.

252. Касцюкавец, Л. П. Стихира Богородицы на проклятие геретиков / Л. Касцюкавец // Рэсп. міжвед. зб. навук. прац. / Беларус. ун-т культуры, Беларус. акад. музыкі. – Мінск, 1994. – Вып. 13 : Питанні культуры і мастацтва Беларусі. – С. 54–58.

253. Касяк, І. З гісторыі Праваслаўнай Царквы беларускага народу / І. Касяк. – Нью-Йорк : Выд-ва Бел. Цэнтр. Рады, 1956. – 191 с.

254. Качаноўскі, У. У. Гісторыя культуры на Беларусі: вучэб. дапам. для студэнтаў ВНУ / У. У. Качаноўскі. – Мінск : Экаперспектыва, 1994. – 162 с.

255. Кашкин, А. С. Устав православного богослужения: учеб. пособие по Литургике / А. С. Кашкин; Саратов. православ. духовная семинария. – Саратов: Изд-во Саратов. епархии, 2010. – 687 с.

256. Квитка, К. В. Избранные труды: в 2 т. / К.В. Квитка ; сост. и коммент. В. Л. Гошовского ; общ. ред. и предисл. П. Г. Богатырева. – М. : Сов. композитор, 1971–1973. – Т. 2. – 422 с.

257. Келдыш, Ю. В. Несколько соображений о Дилецком / Ю. В. Келдыш // Сов. музыка. – 1968. – № 9. – С. 107–112.

258. Келдыш, Ю. В. Об исторических корнях канта / Ю. В. Келдыш // *Musica Antiqua*, II: *Acta scientifica* / red. Jerzy Wisniowski ; Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego. – Bydgoszcz, 1969. – S. 437–466.

259. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. : Советский композитор, 1978. – 514 с.

260. Кіндратюк, Б. Дзвонарська культура України : монографічне дослідження / Б. Кіндратюк // Історія української музики: Дослідження ; вип. 19 / наук. ред. Ю. Ясіновський ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с.

261. Киприан (Керн). Евхаристия / архимандрит Киприан (Керн). – М. : Храм святых бесср. Космы и Дамиана на Маросейке, 1999. – 316 с.

262. Киприан (Керн). Литургика: гимнография и эортология / архимандрит Киприан (Керн). – М. : Крутицкое Патриаршее подворье, 1997. – 151 с.

263. Киприанович, Г. Я. Жизнь Иосифа Семашки, митрополита Литовского и Виленского и воссоединение западно-русских униатов с православною церковью в 1839 г. / Г. Я. Киприанович. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Вильна : Тип. И. Блюмовича, 1897. – 616 с.

264. Киприанович, Г. Я. Исторический очерк православия, католичества и унии в Белоруссии и Литве / Г. Я. Киприанович. – Минск : Изд-во Белорус. экзархата, 2006. – 352 с.

265. Кирилл, епископ Туровский. Творения святого отца нашего Кирилла, епископа Туровского: с предварительным очерком истории Турова и туровской иерархии до XIII века / изд. преосвящ. Евгения, епископа Минского и Туровского (ныне Астраханского и Енотаевского). – Киев : Тип. Киево-Печерской лавры, 1880. – [4], СП, [2], 296 с.

266. Книга Беларусі, 1517–1917 гг. : зв. каталог / Дзярж. б-ка БССР імя У. І. Леніна, БелСЭ ; склад. Г. Я. Галенчанка [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1986. – 615 с.

267. Ковалев, А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Б. Ковалев ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – 35 с.

268. Коляда, Г. Протоиерей Петр Степанович Лешкевич: воспоминания / протоиерей Георгий Коляда // Личный архив протоиерея Георгия Коляды. – Минск, 2005. – 7 с.

269. Коляда, Е. И. Жанровая система восточно-христианской и древнерусской гимнографии: генезис, основные этапы и закономерности формирования / Е. Коляда // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института : материалы 1997 г. – М., 1997. – С. 228–231.

270. Конан, В. М. Выбранае / В. М. Конан ; уклад. і прадм. М. А. Козенкі. – Мінск : Смэлтак, 2009. – 536 с. – (Выдатныя постаці Беларусі).

271. Конон, В. М. Типология белорусской культуры в летописную эпоху XI–XVII вв. / В. М. Конон // Русь–Литва–Беларусь: проблемы национального самосознания в историографии и культурологии : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию со дня рожд. Н. Н. Улащика, Москва, 31 янв. 1996 г. – М., 1996. – С. 56–64.

272. Конотоп, А. В. Русское строчное многоголосие XV–XVII веков. Текстология. Стил. Культурный контекст / А. В. Конотоп. – М. : Издат. Дом «Композитор», 2005. – 352 с.

273. Конотоп, А. В. Супрасльский ирмологийон 1598–1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева : на материале певческих и нотопевиных рукописей XVII в. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Конотоп ; Ин-т истории искусств. – М., 1974. – 29 с.

274. Конотоп, А. В. Супрасльский ирмологий 1638–1639 гг. / А. В. Конотоп // Памятники культуры. Новые открытия : Ежегодник за 1980 г. / АН СССР, Науч. совет по ист. мировой культуры. – Л., 1981. – С. 233–240.

275. Корабельникова, Л. З. Русское хоровое общество [Электронный ресурс] / Л. З. Корабельникова // Академик. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6652/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5. – Дата доступа: 19.01.2016.

276. Коржич, Н. Вместе с народом Божиим: Православная Церковь в Белоруссии и патриотическая деятельность белорусского духовенства в 1941–1944 гг. / свящ. Николай Коржич // Воскресение. – 2005. – № 5 (70). – С. 4–5.

277. Коротких, Д. Певчая псалтирь в памятниках XVI–XVII вв. / Д. Коротких // Музыкальная академия. – 2001. – №4. – С. 136–142.

278. Корнеева (Комашко), Н. И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века [Электронный ресурс] / Н. И. Корнеева (Комашко) // РУСАРХ : Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. – Режим доступа : <http://www.rusarch.ru/komashko1.htm>. – Дата доступа : 19.01.2016.

279. Костюковец, Л. Ф. Белорусская знаменная монодия. К вопросу о методе ее анализа / Л. Ф. Костюковец // Христианизация Руси и белорусская культура / Минское епарх. управление. – Минск, 1988. – С. 388–399.

280. Костюковец, Л. Ф. Герман – поэт и композитор (из истории белорусской музыки XVII в.) / Л. Ф. Костюковец // Беларуская музыка: гісторыя і традыцыі : зб. навук. арт. / склад. В. А. Антаневіч ; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск, 2003. – С. 188–204.

281. Костюковец, Л. Ф. Из истории древнерусского знаменного пения / Л. Ф. Костюковец // Вопросы музыкознания / М-во культуры БССР, Беларус. гос. консерватория им. А. В. Луначарского ; гл. ред. К. И. Степанцевич. – Минск, 1981. – С. 24–30.

282. Костюковец, Л. Ф. Знаменный и столповой распев / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2010. – № 17. – С. 50–55.

283. Костюковец, Л. Ф. Метод стилизового анализа применительно белорусской гимнографии на примере богородичных мирского распева / Л. Ф. Костюковец // Славянская этномузыкалогия. Направления. Метод. Концепции : тез. докл. Междунар. науч. конф. к 90-летию со дня рождения Л. С. Мухаринской, Минск, 23–26 окт. 1996 г. / сост. И. Д. Назина, Т. С. Якименко. – Минск, 1996. – С. 83–85.

284. Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Вышэйш. шк., 1975. – 96 с.

285. Костюковец, Л. Ф. Обиходный звукоряд-лад / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 11. – С. 4–13; 2009. – № 14. – С. 38–51 (продолжение).

286. Костюковец, Л. Ф. О датировании певческой рукописи «Ирмолой» (091/4287) из Национальной библиотеки Беларуси / Л. Ф. Костюковец // Музычная культура Беларусі і свету : да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / склад. Т. С. Якіменка ; Беларус. гос. акад. музыкі. – Мінск, 2006. – С. 187–199. – (Навуковыя працы Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Вып. 12. Сер. 1, Беларуская музычная культура).

287. Костюковец, Л. Ф. Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник

царевича Ярослава» : исследование / Л. Ф. Костюковец ; М-во культуры РБ, Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2011. – 94 с. : ноты.

288. Костюковец, Л. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне : в 2 кн. / Л. Костюковец ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2006. – Кн. 1. – 190 с.

289. Костюковец, Л. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне : в 2 кн. / Л. Костюковец ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2006. – Кн. 2. – 224 с.

290. Костюковец, Л. Ф. Характеристика канта. Новый подход к его исследованию / Л. Ф. Костюковец // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2006. – № 8. – С. 4–10.

291. Котляревский, А. А. Древняя русская письменность. Опыт библиологического изложения истории ее изучения / А. А. Котляревский. – Воронеж : Тип. Губернского правления, 1881. – 224 с.

292. Коялович, М. О. История воссоединения западнорусских униатов старых времен / М. О. Коялович. – Минск : Лучи Софии, 1999. – 400 с.

293. Кравцевич, А. Белорусы. Нация. Пограничья / А. Кравцевич, А. Смоленчук, С. Токть. – Вильнюс : ЕГУ, 2011. – 212 с.

294. Кравченко, А. И. Культурология: учеб. пособие для вузов / А. И. Кравченко. – М.: Акад. проект, 2000. – 735 с.

295. Краткие сведения о праздниках православной церкви и сказания о жизни особенно чтимых святых. – М. : Современник, 1991. – 200 с.

296. Крачковский, Ю. Ф. Очерки униатской церкви / Ю. Ф. Крачковский // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М. : [б. и.], 1871–1876. – 404 с. – 1871. – Кн. 1–2. – 282 с. ; 1876. – Кн. 3–4. – 122 с.

297. Крестная песнь : Богогласник / священник Хрисанф Сакович. – Варшава, 1967. – 71 с.

298. Кривонос, Ф. Белорусская Православная Церковь в XX столетии : спецкурс лекций для Минской духовной семинарии / свящ. Федор Кривонос. – Минск : Врата, 2008. – 255 с.

299. Кривонос, Ф. Жития священномучеников Минской епархии : 1-я половина XX века / протоиерей Федор Кривонос. – Минск : Минская епархия, 2002. – 174 с.

300. Кривонос, Ф. Игумен Никон / протоиерей Федор Кривонос // Минские епарх. ведомости. – 1997. – № 3 (42). – С. 56–59.

301. Кривонос, Ф. Климент (Верниковский), епископ [Электронный ресурс] / протоиерей Федор Кривонос // Минские духовные академия и семинария. – Режим доступа: <http://minds.by/seminary/kliment-vernikovskij-episkop>. – Дата доступа: 19.01.2016.

302. Кривонос, Ф. Протоиерей Владимир Хираско / протоиерей Федор Кривонос // Минские епарх. ведомости. – 1997. – № 1 (40). – С. 56–58.

303. Кривонос, Ф. Священномученик протоиерей Владимир Пастернацкий [Электронный ресурс] / протоиерей Федор Кривонос // Минские духовные академия и семинария. – Режим доступа: http://minds.by/seminariya/znam_vipuskniki/pasternatskiy#.VKMImQN1k0. – Дата доступа: 19.01.2016.

304. Кривонос, Ф. Синодик за веру и церковь Христову пострадавших в Минской епархии, 1918–1955 гг. / свящ. Ф. Кривонос. – Минск : [б. и.], 1997. – 99 с.

305. Круг церковных песнопений : в 2 т. – М. : Об-во любителей церковного пения, 1882. – Ч. 2 : Ирмосы. – 218 с.

306. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы Беларусі : энцыкл. давед. / А. М. Кулагін ; рэд. савет : Г. П. Пашкоў, Л. В. Календа. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2007. – 653 с.

307. Кулапина, О. И. Понятийный аспект методологии музыкознания / О. И. Кулапина // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 6 (ч. 2). – С. 342–344.

308. Куліковіч, М. Беларуская музыка: кароткі нарыс гісторыі беларускага музычнага мастацтва / М. Куліковіч. – Нью-Йорк : [б. в.], 1953. – 63 с. : нот. ил.

309. Куліковіч, М. Беларускі песенны зборнік / М. Куліковіч. – Кліўленд. : Выд-ва Згуртавання беларускай моладзі, 1960. – 232 с.

310. Культурология : учеб. / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М. : Юрайт-Издат, 2005. – 566 с.

311. Кутузов, Б. П. Знаменный распев и зонная природа человеческого слуха / Б. П. Кутузов // Школа знаменного пения. – 2000. – Вып. 2. – С. 23–25.

312. Кутузов, Б. П. К вопросу о модальности и тональности в связи с модальной структурой знаменного распева / Б. П. Кутузов // Школа знаменного пения. – 2000. – Вып. 2. – С. 26–35.

313. Кутузов, Б. П. Принцип меры и красоты в знаменном распеве / Б. П. Кутузов // Журнал Моск. Патриархии. – 1993. – № 1. – С. 103–109.

314. Кутузов, Б. П. Церковная реформа XVII в. Византийская прелесть / Б. П. Кутузов. – М. : Третий Рим, 2002. – 574 с.

315. Лабынцаў, Ю. А. «Напой росой благодати» : малітоўная паэзія Кірылы Тураўскага / Ю. А. Лабынцаў. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 234 с.

316. Лабынцев, Ю. А. Белорусский священник Георгий Спасский и рукописное распространение его сочинений в народной среде / Ю. А. Лабынцев, Л. Л. Щавинская // Здабыткі : дакумент. помнікі на Беларусі / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 2009. – Вып. 11. – С. 130–140.

317. Лабынцев, Ю. А. Воссиявший нам на Руси: первое печатное собрание сочинений святителя Кирилла Туровского / Ю. А. Лабынцев ; Рос. акад. наук ; под. ред. В. С. Селицкого. – Гомель ; Минск, 1996. – 45 с.

318. Лабынцев, Ю. А. На крайнем западе Востока: многовековая судьба белорусской духовной культуры Подляшья / Ю. Лабынцев,

Л. Щавинская; Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения, Нац. б-ка Беларуси. – Минск : НББ, 2004. – 24 с.

319. Лабынцев, Ю. А. Некоторые обстоятельства и средства поддержания белорусско-украинской униатской литургической практики в XVII–XIX вв. / Ю. А. Лабынцев, Л. Л. Щавинская // Древняя Русь. – 2000. – № 1 (1). – С. 124–136.

320. Лабынцев, Ю. А. Образ свм. Афанасия Брестского в белорусских богогласниках XIX–XXI вв. / Юрий Лабынцев // Kalba ir tarpkultūrinė komunikacija: konfer. medžiaga / redkol. L. Plygavka [etal.]; Vilniaus pedagoginis universitetas, Filologijos fakultetas, Baltarusijos valstybinis pedagoginis M. Tanko universitetas, Rusų filologijos fakultetas. – Vilnius, 2009. – D. 1. – С. 32–34.

321. Лаврентьевская летопись / под ред. Е. Ф. Карского; предисл. Б. М. Клосса. – Репр. изд. 1926–1928 гг. (Ленинград). – М. : Яз. рус. культуры : Кошелев, 1997. – N, VIII. – Т. 1. – 733 с. – (Полное собрание русских летописей).

322. Лаврецкий, Г. Каложская церковь в г. Гродно. Мера красоты / Г. Лаврецкий // Архитектура и строительство Беларуси. – 2007. – № 8. – С. 50–55.

323. Лапіцкі, М. Праваслаўе ў Вялікім княстве Літоўскім за час панавання Уладзіслава Ягайлы / М. Лапіцкі. – Нью-Йорк : [б. в.], 1978. – 153 с.

324. Ластоўскі, В. Нарысы беларускай гісторыі // Спадчына. – 1996. – № 4. – С. 3–52.

325. Лаўрык, Ю. Базыльянскія бібліятэкі / Юры Лаўрык // Наша вера. – 2008. – № 2 (44). – С. 57–63.

326. Лаўрык, Ю. Кнігазборы пінскага Лешчынскага манастыра / Юры Лаўрык ; фот. А. Крапіўкі // Наша вера. – 2007. – № 4 (42). – С. 58–62.

327. Лаўрык, Ю. М. Кнігі і кнігазборы куцеінскага Богаяўленскага манастыра ў сярэдзіне XVII ст. / Ю. М. Лаўрык ; Нац. гіст. музей Рэсп. Беларусь. – Мінск : Тэхналогія, 2012. – 255 с.

328. Лаўрык, Ю. Кніжныя зборы пры грэка-каталіцкіх святынях / Юры Лаўрык ; фот. А. Крапіўкі // Наша вера. – 2008. – № 3 (45). – С. 46–51.

329. Лаўрык, Ю. М. Некалькі развагаў пра кнігапісанне ў Куцейне / Ю. М. Лаўрык // Беларуская кніга ў кантэксце сусветнай кніжнай культуры : зб. навук. арт. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; склад.: Т. А. Дзем'яновіч, Л. І. Доўнар, Т. А. Самайлюк. – Мінск, 2006. – Ч. 1. – С. 163–176.

330. Леановіч, З. Л. Кампазітар М. Куліковіч-Шчаглоў / З. Л. Леановіч, В. П. Маеўская // Актуальныя праблемы і навуковыя пошукі ў галіне культуры і мастацтва : тэз. дакл. на навук.-творч. канф., Мінск, 19–20 крас. 1994 г. / Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1994. – С. 10.

331. Левшун, Л. История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков / Л. В. Левшун. – Минск : Экономпресс, 2001. – 352 с.

332. Левшун Л. В. Категория метода в восточнославянском литературном творчестве XI–XVII веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / Л. В. Левшун. – Минск, 2007. – 46 с.

333. Левшун Л. В. К вопросу о почитании православных святых на землях Беларуси в 12–17 вв. / Л. В. Левшун // Православие в духовной жизни Беларуси : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Брест, 25–26 апр. 2007 г. / редкол.: М. Э. Чесновский [и др.] ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, Каф. истории культуры и религии, Брест. епархия БПЦ. – Брест, 2008. – С. 256–266.

334. Левшун, Л. В. О слове преображенном и слове преображающем : теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI–XVII веков / Л. В. Левшун. – Минск : Белорус. Православная Церковь, 2009. – 896 с.

335. Левшун, Л. В. Очерки истории восточнославянской средневековой книжности : эволюция творческих методов / Л. В. Левшун. – Минск : ЕГУ, 2000. – 269 с.

336. Ленин, В. И. О значении воинствующего материализма / В. И. Ленин // Избранные произведения : в 4 т. – М., 1986. – Т. 4. – С. 363–372.

337. Леонид (Кавелин), архим. Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582–1706) / собранные о. архим. Леонидом и изд. Археогр. комис. – Петроград, 1878. – [4], II, XLII с., 1076, 64 стб., [1] л. факс.

338. Леонид (Кавелин), архим. Библиографическая заметка о служебниках виленской печати XVI века : исследование наместника Свято-Троицкой Сергиевой лавры архимандрита Леонида : читано в заседании Общества любителей древней письменности 8 янв. 1882 г. / архим. Леонид (Кавелин). – СПб. : Тип. В. С. Балашева, 1882. – 22 с. – (Памятники древней письменности и искусства).

339. Леонид (Кавелин), архим. Библиографические разыскания в области древнейшего периода славянской письменности IX–X вв.: памятники сих веков по сохранившимся спискам XI–XVII вв. / архим. Леонид (Кавелин). – М. : Университет. тип., 1890. – 30 с.

340. Лидов, А. М. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / А. М. Лидов // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 9–15.

341. Лидов, А. М. Новые Иерусалимы. Создание образов Святой Земли как основа христианской культуры / А. М. Лидов // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре : материалы междунар. симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 13–14.

342. Лиманская, Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исслед. по теории и методологии искусствознания / Л. Ю. Лиманская. – М. : РГГУ, 2004. – 224 с.

343. Ліннікава, Т. Новае пра Усяслава Чарадзея / Т. Ліннікава // Спадчына. – 1994. – № 3. – С. 69–71.

344. Литовские епархиальные ведомости. – 1871. – №7; 1876. – № 7, 8, 10, 12, 15–17, 19–31, 33–52; 1904. – № 5, 6, 12, 19, 20, 21, 23, 24, 27–30.

345. Ліхач, Т. У. «Дзіўныя бемолі» ў беларускіх ноталінейных ірмалоях XVII стагоддзя / Т. У. Ліхач // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2011. – № 1. – С. 45–50.

346. Ліхач, Т. З гісторыі беларускай праваслаўнай музыкі пачатку XX ст.: «Літургіі» М. Анцава і А. Раждзественскага / Т. У. Ліхач // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2012. – № 12. – С. 31–38.

347. Ліхач, Т. У. Іясафат Кунцэвіч – музыкант / Т. У. Ліхач // Музычная культура Беларусі і свету : да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай / склад. Т. С. Якіменка. – Мінск, 2006. – С. 207–216. – (Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі; вып. 12. Сер. 1, Беларуская музычная культура).

348. Ліхач, Т. У. Музычнае мастацтва уніяцкай царквы / Т. У. Ліхач // Віцебскі сшытак. – 1996. – № 2. – С. 12–24.

349. Ліхач, Т. Праваслаўныя музычныя выданні канца XIX – пачатку XX ст. / Т. У. Ліхач // Музычныя скарбы беларускай зямлі / уклад. В. Дадзіёва. – Нясвіж, 2010. – С. 82.

350. Ліхач, Т. Рэлігійная песня ў каталіцкім богаслужэнні на Беларусі ў XVII ст. / Т. У. Ліхач // Беларуская музыка ў каардынатах еўрапейскага мастацтва : матэрыялы навука.-практ. канф. у межах XVI Свята мастацтваў «Музы Нясвіжа – 2011», Нясвіж, 15 мая 2011 г. / склад. В. У. Дадзіёва. – Мінск, 2011. – С. 27–43.

351. Ліхач, Т. У. Святар Аляксандр Раждзественскі: праваслаўны кампазітар, педагог, публіцыст першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя / Т. У. Ліхач // Культура. Науча. Творчаства : сб. науч. ст. / науч. ред. Е. Н. Дулова. – Мінск, 2008. – Вып. 2. – С. 115–120.

352. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач / Беларус. дзярж. акад. музыкі, Праблемная навука.-дасл. лабараторыя музыкі; навука. рэд. І. Назіна. – Мінск : БДАМ, 1999. – 195 с.

353. Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачев; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – 2-е изд., доп. – СПб. : Рус.-балт. информ. центр «БЛИЦ», 1999. – 191 с. – (Серия «Русский ПЕН-клуб»).

354. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 352 с.

355. Лихачева, В. Д. Художественное наследие Древней Руси и современность / В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – 121 с.

356. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.

357. Лозовая, И. Е. Древнерусский нотированный Параклит XII века : Византийские источники и типология древнерусских списков / И. Е. Лозовая. – М. : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2009. – 156 с.

358. Лозовая, И. Е. Знаменный распев и русская народная песня (о самобытных чертах столпового знаменного распева) / И. Е. Лозовая // Русская хоровая музыка XVI–XVIII веков : сб. трудов / М-во культуры РСФСР, Гос. муз.-педагогич. ин-т им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 83. – С. 26–45.

359. Лозовая, И. Е. О системе пения седмичных канонов Октоиха в ранней литургической традиции / И. Е. Лозовая // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология / сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая ; отв. ред. И. Лозовая; ред. Е. Филиппова. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 52–68.

360. Лозовая, И. Е. Типология древнерусских Параклитов и их отношение к действующему литургическому уставу / И. Е. Лозовая // Церковное пение в историко-литургическом контексте : Восток – Русь – Запад. Гимнология / сост. и отв. ред. И. Лозовая; ред. О. Живаева. – М., 2003. – Вып. 3. – С. 64–73.

361. Лосев, А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6. – С. 351–399.

362. Лосский, Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский ; предисл. и коммент. В. А. Кувакина, М. А. Маслина. – М. : Высш. шк., 1991. – 559 с.

363. Лосский, В. Н. По образу и подобию / В. Н. Лосский. – М. : Изд-во Свято-Владимирского братства, 1995. – 199 с.

364. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1972. – 271 с.

365. Лотман, Ю. М. К семиотической типологии русской культуры XVIII в. / Ю. М. Лотман, Б. Успенский // Художественная культура XVIII в. : материалы науч. конф., Москва, 11–12 февр. 1974 г. – М., 1974. – С. 259–282.

366. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2005. – 704 с.

367. Лотман, Ю. М. О типологическом изучении культуры / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике искусства. – СПб., 2002. – С. 93–108.

368. Лотман, Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 121–128.

369. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; сост. Р. Г. Григорьева. – СПб. : Академ. проект. 2002. – 544 с. – (Серия «Мир искусства»).

370. Лурье, С. В. Историческая этнология : учеб. пособие для вузов / С. В. Лурье. – М. : Аспект Пресс, 1997. – 446 с.
371. Лурье, С. В. Метаморфозы традиционного сознания: опыт разраб. теорет. основ этнопсихологии и их применение к анализу ист. и этногр. материала / С. В. Лурье. – СПб. : Тип. им. Котлякова, 1994. – 287 с.
372. Лурье, Я. С. Две истории Руси XV века: ранние и поздние независимые и официальные летописи об образовании Московского государства / Я. С. Лурье. – СПб. : Д. Буланин, 1994. – 240 с.
373. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 494 с. : нот. іл.
374. Мазель, Л. О природе и средствах музыки : теоретический очерк / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с.
375. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с. : нот. ил.
376. Майков, Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий / Л. Н. Майков. – СПб. : Изд. А. С. Суворина, 1889. – 435 с.
377. Макарий (Булгаков), митрополит. История Русской Церкви : в 5 т. / Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. – М. : Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. – Т. 1. – 698 с.
378. Макарий (Булгаков), митрополит. История Русской Церкви : в 5 т. / Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. – М. : Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. – Т. 3. – 703 с.
379. Максімюк, Я. Мікола Равенскі / Я. Максімюк // Спадчына. – 1995. – № 4. – С. 176 – 178.
380. Марозава, С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гг.) : аўтарэф. дыс. ... д-ра гіст. навук: 07.00.02 / С. В. Марозава ; НАН Беларусі. – Мінск, 2002. – 47 с.
381. Марозава, С. Уніяцкая царква ў культурна-гістарычным развіцці Беларусі (1596–1839 гг.) / С. В. Марозава. – Гродна : Гродн. дзярж. ун-т імя Янкі Купалы, 2001. – 352 с.
382. Мартынов, В. И. Возвращение к истокам : из истории русской музыкальной медиевистики / В.И. Мартынов // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 19. – С. 10–11.
383. Мартынов, В. И. Игра, пение, молитва в истории русской богослужебно-певческой системы / В. И. Мартынов. – М. : Филология, 1997. – 208 с.
384. Мартынов, В. И. История богослужебного пения / В. И. Мартынов. – М. : РИО ФА, 1994. – 240 с.
385. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов ; послесл. Т. Чередниченко. — М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
386. Масленікава, В. П. Музычная адукацыя ў Беларусі / В. П. Масленікава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 111 с.

387. Мдивани, Т. Г. О совершенствовании терминологического аппарата православной певческой культуры / Т. Г. Мдивани // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы ; редкол.: А. П. Богустов, Р. Л. Левина, И. Ф. Двужильная. – Гродно, 2011. – Ч. 1 : Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти профессора У. Д. Розенфельда, Гродно, 25–26 марта 2010 г. – С. 312–317.

388. Мдивани, Т. Г. О специфике национального начала в белорусской музыке последней трети XX века / Т. Г. Мдивани // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 10. – С. 13–20.

389. Мдивани, Т. Г. О стилистике песнопений православной церкви и их претворении в современной композиторской практике / Т. Г. Мдивани // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі : у 2 ч. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – Ч. 2 : Праблемы тэатральнага, музычнага і кінатэле-мастацтва ў кантэксце славянскіх культур у сучасным свеце. – С. 279–288.

390. Медушевский, В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки : сб. науч. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. – М., 1980. – С. 178–195.

391. Медушевский, В. В. Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова / В. В. Медушевский ; сост. О. А. Галкин. – Минск : Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с.

392. Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. ст. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.

393. Медушевский, В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка. – М., 1979. – № 3. – С. 30–39.

394. Медушевский, В. О методе музыковедения / В. В. Медушевский // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. / ВНИИ искусствознания. – М., 1987. – С. 206–230.

395. Медушевский, В. В. Святая традиция Руси / В. В. Медушевский // Христианство и мир : материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Христианство – 2000», Самара, 16–18 мая 2000 г. – Самара, 2001. – С. 308–331.

396. Медушевский, В. В. Этимология культуры / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 3–10.

397. Мельнікаў, А. А. З неапублікаванай спадчыны : манаграфія, арт., вершы, матэрыялы навук. канф., успаміны сучаснікаў / А. Мельнікаў. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2005. – 592 с.

398. Мельников, А. А. Путь непечален. Исторические свидетельства святости Белой Руси / А. А. Мельников. – Минск : Белорус. Экзархат, 1992. – 243 с.

399. Металлов, В. М. Азбука крюкового пения: опыт системного руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева периода киноварных помет / В. М. Металлов. – М. : Синод. тип., 1899. – 130 с.

400. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева / В. М. Металлов. – М. : Синод. тип., 1900. – 92 с.

401. Металлов, В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. – М.: Синод. тип., 1915. – 150 с. : табл.

402. Металлов, В. М. Старинный трактат по теории музыки 1679 г., составленный киевлянином Николаем Дилецким / В. М. Металлов. – СПб. : [б. и.], 1898. – 18 с.

403. Мещерякова, Н. А. Духовная музыка в эфире : из опыта работы ГТРК «ДОН-ТР» / Н. А. Мещерякова // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 351–367.

404. Мікута, В. І. Да пытання культурнай спадчыны Кірылы Тураўскага / В. І. Мікута // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці : зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1985. – С. 142–147.

405. Мілаш, Я. А. Фарміраванне беларускіх рэлігійных традыцый : гістарыяграфія праблемы / Я. А. Мілаш // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 10. – С. 388–395.

406. Минея. Октябрь. – М. : Данилов монастырь, 2003. – 941 с.

407. Минские епархиальные ведомости / Минск. епархия Белорус. Православ. Церкви Моск. Патриархата. – Минск, 1868–1917.

408. Мірановіч, А. Праваслаўнае школьніцтва на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага да канца 18 ст. / А. Мірановіч // Беларуский сборник: ст. и материалы по ист. и культуре Белоруссии / Рос. нац. б-ка, С.-Петербургская ассоц. белорусистов ; сост. Н. В. Николаев. – СПб., 2005. – Вып. 3. – С. 56–65.

409. Мірановіч, А. Праваслаўная Беларусь / А. Мірановіч. – Беласток : Беларус. гіст. таварыства, 2009. – 352 с.

410. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с. : нот. ил.

411. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагменты / М. К. Михайлов ; сост. А. Вульфсон. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.

412. Михалевич, В. И. «Литургия св. Иоанна Златоуста» Н. Я. Ровенского : сб. материалов науч.-практ. конф. «Эстетическое

образование: музыкально-художественный аспект», Брест, 20 мая 2009 г. / В. И. Михалевич, Н. П. Дрозд. – Брест, 2009. – С. 104–108.

413. Могилевские епархиальные ведомости, 1883–1916 гг. – Могилев : [б. и.], 1883–1916.

414. Могилевские епархиальные ведомости. – 1999. – № 5, 6 (98, 99). – 24 с.

415. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии : опыт сист.-типол. исслед. / З. Я. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с.

416. Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья / З. Я. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1971. – 263 с.

417. Савва (Мажуко), игумен. Композитор Николай Бутомо – художник церковной музыки / игумен Савва (Мажуко) // Ступени. – 2004. – № 1 (13). – С. 11.

418. Монастырские напевы XVI–XVII веков / пер. крюкового письма Г. Пожидаевой. – М. : Композитор, 2001. – 148 с. – (Традиции русского церковного пения ; вып. 2).

419. Многоценная жемчужина: литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысяч. н. э. / пер. с сир. и греч., [сост., предисл. и коммент.] С. Аверинцева. – М. : Худож. лит. : Ладомир, 1994. – 477 с.

420. Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве : к 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря // сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. – СПб. : Фонд по изучению ист. Рус. Православной Церкви во имя свт. Димитрия Ростовского : Нац. Свирид. фонд, 2000. – 296 с.

421. Морозова, О. П. О музыкальном образовании в могилевских духовных заведениях и церковном пении в учебных заведениях Могилева в XIX – начале XX века / О. П. Морозова // Беларуская музыка: гісторыя і традыцыі : зб. навук. арт. / склад. В. А. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 255–266.

422. Московский областной краеведческий музей в городе Истре: путеводитель / Н. А. Абакумова [и др.] ; авт. введ. и сост. З. П. Майборода. – М. : Моск. рабочий, 1989. – 161 с.

423. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966. – 245 с.

424. Музыкальная культура Средневековья : сб. науч. тр. / Центр. музей древнерус. культуры и искусства им. А. Рублева ; сост. и отв. ред. Т. В. Владышевская. – М. : Центр. музей древнерус. культуры и искусства им. А. Рублева, 1992. – Вып. 2. – 222 с.

425. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. / сост. текстов, пер. и вступ. ст. А. И. Рогова. – М. : Музыка, 1974. – 245 с.

426. Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский / аўт.-склад. Г. Р. Куляшова [і інш.] ; навук. рэд.:

Г. Р. Куляшова, Л. А. Антанюк. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 559 с. : ноты.

427. Мухарынская, Л. С. Беларуская народная музычная творчасць : вучэб. дапам. для муз. ВНУ / Л. С. Мухарынская, Т. С. Якименка. – Мінск : Выш. шк., 1993. – 343 с.

428. Надсон, А. Святы Кірыл Тураўскі / А. Надсон // Спадчына. – 1996. – № 2. – С. 266–288.

429. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

430. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с. : нот. ил.

431. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 382 с.

432. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. : ноты.

433. Назіна, І. Д. Музычная інфармацыя ў Бібліі Францыска Скарыны / І. Д. Назіна // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці : зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1985. – С. 133–136.

434. Назіна, І. Д. Старажытнабеларускі жывапіс як крыніца інструментазнаўчай інфармацыі / І. Д. Назіна // Помнікі старажытнабеларускай культуры: новыя адкрыцці / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 1984. – С. 50–56.

435. Настольная книга священнослужителя : в 8 т. – М. : Изд. Моск. Патриархии, 1979. – Т. 3. – 800 с.

436. Науменко, Т. И. Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. – М. : Памятники ист. мысли, 2013. – 584 с.

437. Науменко, Т. И. «Слово и музыка»: размышления о современной музыковедческой прозе в свете научных идей А. В. Михайлова / Т. И. Науменко // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 10. – С. 77 – 82.

438. Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенный в практических примерах / Сост. Н. Кашкин, А. Никольский. – М. : П. Юргенсон, 1908. – 98 с.

439. Нікалаеў, М. Давыдкаўскі ірмалой / М. Нікалаеў // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 70–71.

440. Нікалаеў, М. В. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага : у 2 т. / М. В. Нікалаеў ; навук. рэд.: В. В. Антонаў, А. І. Мальдзіс. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2009. – Т. 1. – 424 с. – (Гісторыя беларускай кнігі).

441. Нікалаеў, М. Палата кнігапісная: рукапісная кніга на Беларусі ў X–XVIII стагоддзях / М. Нікалаеў; рэд. М. М. Розаў, А. С. Мыльнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 239 с.

442. Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим» : сб. ст. [2002–2005 гг.] / М-во культуры Моск. обл., Ист.-архит. и худож. музей «Новый Иерусалим» ; сост. и науч. ред. Г. М. Зеленская. – М. : Северный паломник, 2002. – 340 с.

443. Никитин, В. Православные таинства и обряды, церковное богослужение / В. Никитин // Малая церковь: настольная книга прихожанина. – М., 1992. – С. 133–145.

444. Николаев, Б. Знаменный распев и крюковая нотация на основе русского православного церковного пения : опыт исследования мелодики и нотации русского православного пения со стороны церковно-богослужебной / Б. Николаев. – М. : Науч. книга, 1995. – 250 с.

445. Николай (Долматов), архимандрит. Супрасльский Благовещенский монастырь : ист.-стат. описание / сост. архим. Николай (Долматов). – СПб. : Синод. тип., 1892. – 611 с.

446. Никон (Воробьев), игумен. Нам оставлено покаяние : письма / игумен Никон (Воробьев). – М. : [б. и.], 1997. – 432 с.

447. Новік, Я. К. Гісторыя Беларусі: ад старажытных часоў – па 2008 г. : вучэб. дапам. / Я. К. Новік, І. Л. Качалаў ; пад рэд. Я. К. Новіка. – 2-е выд. – Мінск : Выш. шк., 2010. – 512 с.

448. Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре : материалы междунар. симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Индрик, 2006. – 171 с.

449. Обиход нотного церковного пения : по высочайшему повелению государя императора Николая Павловича ; положен на четыре голоса под руководством А. Ф. Львова : в 2 ч. / предисл. А. Львова. – СПб. : Литогр. П. Резелиуса, 1848. – Ч. 1. – 467 с.

450. Обиход нотного церковного пения. – Пинск : Полес. епарх. миссионер. комитет, 1929. – 392 с.

451. Обиход церковного пения. Божественная литургия. – М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2005. – 296 с.

452. Обиход церковный нотного пения. – М. : Синод. тип., 1904. – 300 с.

453. Обретение образа: православная белорусская культура в славянском мире : сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. О. Д. Баженова ; редкол.: Л. А. Густова [и др.]. – Минск : Белорус. Правосл. Церковь, 2009. – 416 с.

454. Огурцов, А. П. Типология / А. П. Огурцов // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 685.

455. Октоих. – Репр. изд. 1893 г. (Москва). – М. : Правило веры, 2003. – 344 с.

456. Октоих нотного пения. – М. : Синод. тип., 1900. – 264 с.

457. Ольга (Володина), монахиня. Музыкальная культура Византии : учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений / монахиня Ольга (Володина). – М. : Сретенский монастырь : Новая книга : Ковчег, 1998. – 128 с.

458. Опарина, Т. А. Иноземцы в России XVI–XVII вв. Очерки ист. биографии и генеалогии / Т. Опарина. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 385 с.

459. Осипов, А. И. Философия и методология науки : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов, соискателей / А. И. Осипов. – Минск : Ин-т подгот. науч. кадров Нац. акад. наук Беларуси, 2007. – 243 с.

460. Осипова, Г. Г. О строго-церковном стиле в гармонизации подобинов Супрасльскаго ирмологіона А. Бондаренка / Г. Г. Осипова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2004. – № 5. – С. 12–17.

461. Осипова, Г. Г. Типологический анализ многоголосия в хоровой музыке белорусских композиторов 70–90-х гг. XX столетия : на примере произведений фольклорного и сакрального направления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. Г. Осипова ; Беларус. гос. акад. музыкі. – Минск : БГАМ, 2005. – 20 с.

462. Павел (Алеппский), архидиакон. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в первой половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / архидиакон Павел Алеппский ; пер. с араб. Г. Муркоса. – М. : О-во сохранения лит. наследия, 2005. – 728 с.

463. Пазнякоў, В. У. Самабытнасць нацыянальнай культуры і праблемы мастацкай адукацыі / В. У. Пазнякоў // Мастацкая адукацыя і культура. – 2003. – № 3. – С. 18–26.

464. Патерик Киево-Печерский : в 2 т. / под ред. В. Дятлова. – Киев : Тип. Киево-Печерской Лавры, 2004. – Т. 1 : Подвижники Киево-Печерской Лавры XI–XV в. и древние святые, причисляемые к ее чудотворцам. – 416 с.

465. Пахавальна-памінальныя звычаі і абрады // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка [і інш.] ; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск, 2004. – Т. 2 : Віцебскае Падзвінне. – С. 376–398.

466. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / рэдкал. А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.] ; уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 615 с. : нот. іл.

467. Пахалюк, К. Православное духовенство на защите империи [Электронный ресурс] / К. Пахалюк // Герои Первой мировой. – Режим доступа : http://hero1914.com/pravoslavnoe-duhovenstvo-na-zashhite-imperii/#_ftn2. – Дата доступа : 19.01.2016.

468. Певческие азбуки Древней Руси / публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 1991. – 267 с.

469. Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика) // сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. – СПб. : Ut, 2002. – 384 с. : ноты.

470. Пентковский, А. М. Иерусалимская литургическая традиция и «иерусалимизация» сакральных пространств / А. М. Пентковский // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской

культуре : материалы междунар. симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 24–25.

471. Первый минский Фестиваль духовной музыки, Минск, 24–27 окт. 1989 г. / Мин. епархия Рус. правосл. церкви ; Респ. межсоюз. Дворец культуры профсоюзов. – Минск, 1989. – 28 с.

472. Песнопения Богогласника : холмского народно-церковного распева в четырехголосной гармонизации / сост. Е. Витошинский. – Варшава : Изд. Народно-просветит. о-ва Холмской Руси, 1910. – 56 с.

473. Петров, А. Православное церковное искусство и фольклор / А. Петров // Музыкальная академия. – 2007. – № 2. – С. 6–11.

474. Пікарда, Г. дэ. Царкоўная музыка на Беларусі 1989–1995 / Г. дэ Пікарда. – Мінск : НТКА «Беларус. капэла», 1995. – 68 с.

475. Письмо супрасльского архимандрита Сергия Кимбара к киевскому митрополиту Макарию II, около 1536 г. // Архив Юго-Западной России, издаваемый комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. – Киев : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1887. – Ч. 1, т. 7. – С. 3–15.

476. Питирим (Нечаев), митрополит Волоколамский и Юрьевский. «Русская идея» и взаимовлияние западного и восточного христианства / митрополит Волоколамский и Юрьевский Питирим // Малая церковь: настольная книга прихожанина. – М., 1992. – С. 123–145.

477. Піхура, Г. Царкоўная музыка на Беларусі / Г. Піхура. – Лёндан : Божым шляхам, 1964. – № 83. – С. 8–14; № 84. – С. 4–10; № 85. – С. 5–7.

478. Плавская, Е. Л. Музыкально-теоретические представления старообрядцев (на материале сибирского региона) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Л. Плавская ; Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2005. – 27 с.

479. Плотникова, Н. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века : источниковедение, история, теория : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Н. П. Плотникова ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2013. – 46 с.

480. Пожидаева, Г. А. Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля / Г. А. Пожидаева. – М. : Знак, 2007. – 880 с.

481. Пожидаева, Г. А. Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Г. А. Пожидаева ; Рос. акад. музыки имени Гнесиных. – 55 с.

482. Пожидаева, Г. А. Русско-византийские параллели в рукописной традиции пространного пения XI–XVII вв. / Г. Пожидаева // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология / сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая ; отв. ред. И. Лозовая ; ред. Е. Филиппова. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 199–214.

483. Позднеев, А. В. Песни-акrostихи Германа / А. В. Позднеев // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкинский Дом) ; отв. ред. В. И. Малышев. – М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1958. – Т. 14 : Посвящается В. П. Адриановой-Перетц. – С. 364–370.

484. Позднеев, А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв.: из истории песенной силлабической поэзии / А. В. Позднеев ; Рос. акад. наук, Науч. свет по фольклору. – М. : Наука, 1996. – 448 с.

485. Полоцк – колыбель православия на Беларуси. Календарь важнейших исторических событий за тысячу лет, 992–1992 / сост. Ю. А. Лобынцев, Л. Л. Толкачева. – Минск ; Полоцк : [б. и.], 1992. – 53 с.

486. Полоцкое радование: Свято-Евфросиниевские торжества 1910 года. – Полоцк : Спасо-Евросиниевский женский монастырь в г. Полоцке Полоцкой епархии Белорус. правосл. церкви, 2010. – 440 с.

487. Поместный собор Русской Православной Церкви 1917–1918 года о церковном пении : сб. протоколов и докл. / сост. Е. В. Русол. – М. : Правосл. Свято-Тихоновский Богослов. ин-т, 2002. – 333 с.

488. Помнікі Брэсцкай вобласці / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. – Мінск, 1981. – 400 с.

489. Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці : зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 176 с.

490. Помнікі старажытнай беларускай пісьменнасці / АН БССР, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; уклад., уступ. арт., камент. А. Ф. Коршунава ; рэд. Ю. С. Пшыркоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 246 с.

491. По первым словам. Свод сочинений и напевов Православной Церкви / сост. И. А. Журавленко. – М. : Паломник, 2002. – 480 с.

492. Последование Божественной Литургии и молебна : с нотами учебного обихода / сост. и ред. А. И. Туров. – Минск, 2006. – 131 с.

493. Пospelова, Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). Исследование / Р. Пospelова. – М. : Композитор, 2003. – 416 с.

494. Потулов, Н. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви / Н. Потулов. – М. : Синод. тип., 1873. – 459 с.

495. Православная церковь на Белосточчине в работах протоиерея Григория Сосны / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения и балканистики ; сост. Ю. А. Лобынцев, Л. Л. Щавинская. – Минск : [б. и.], 1994. – 78 с.

496. Православное богослужение: практ. руководство для клириков и мирян / сост. И. В. Гаслов. – СПб. : Сатисъ, 1996. – 210 с.

497. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 210 с.

498. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі: сацыяльна-культурны аспект : аўтарэф. дыс. ... д-ра мастацтвазнаўства : 17.00.02 / В. П. Пракапцова / Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2000. – 39 с.
499. Пратапопаў, У. У. Архімандрыт Марцірый (Гарбачэвіч) – буйны навуковец-беларус у галіне царкоўнага спявання / У. У. Пратапопаў // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі : рэсп. міжвед. зб. навук. прац. – Мінск, 1993. – Вып. 12. – С. 12–16.
500. Преображенский, А. В. Вопрос о единогласном пении в русской церкви XVII в.: исторические сведения и письменные памятники / А. В. Преображенский. – СПб. : [б. и.], 1904. – 80 с. – (Памятники древней письменности и искусства).
501. Преображенский, А. Культовая музыка в России / А. В. Преображенский. – Л. : Academia, 1924. – 124 с.
502. Преображенский, А. В. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII вв. / А. В. Преображенский. – СПб. : Рус. муз. газета, 1909. – № 8. – 4 с.
503. Приходно-расходная книга могилевского Богоявленского братства. – [Б. м. : б. и.], 1688–1691. – 39 л.
504. Прокопцова, В. П. Историко-теоретические обоснования компаративизма в искусстве / В. П. Прокопцова // Традиционные мировоззренческие системы и современное искусство : материалы науч. конф., Алматы, 25 нояб. 2009 г. – Алматы, 2009. – С. 10–16.
505. Прокопцова, В. П. Компаративное пространство современного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 2 (24). – С. 121–127.
506. Прокопцова, В. П. Методологические основы компаративного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Традыцыйная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навук. канф., Мінск, 6 снеж. 2012 г. – Мінск, 2013. – С. 219–226.
507. Протодиако́н Петро́ Лешкевич : некролог // Минские епархиальные ведомости. – 1997. – № 1 (40). – С. 45.
508. Протопопов, В. В. Значение партесного стиля в истории русской музыки / В. В. Протопопов // Сов. музыка. – 1991. – №1. – С. 88–92.
509. Протопопов, В. К 300-летию «Музыкальной грамматики» Николая Дилецкого / В. В. Протопопов // Избранные исследования и статьи. – М., 1983. – С. 273–283.
510. Протопопов, В. В. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого [Электронный ресурс] / В. В. Протопопов // Вечерняя песнь. – Режим доступа: <http://www.canto.ru/index.php?id=medieval>. – Дата доступа: 05.03.2017.
511. Протопопов, В. В. Русская мысль о музыке в XVII веке / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1989. – 96 с.
512. Протопопов, В. В. Русская мысль XVI–XVII вв. о церковном пении / В. В. Протопопов // Проблемы истории и культуры / Рост.-

Яросл. архит.-худож. музей-заповедник ; редкол.: А. Г. Мельник (гл. ред.) [и др.]. – Ростов, 1993. – С. 167–186.

513. Псалмодия: песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций / сост. И. Сахно. – Киев : Свято-Троицкий Ионинский монастырь, 2005. – 314 с.

514. Псалтирь. – М. : Изд-во Моск. Патриархии, 1997. – 242 с.

515. Пузиков, В. М. Мироззрение Симеона Полоцкого : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / В. М. Пузиков ; Белорус. гос. ун-т, Кафедра ист. философии и логики. – Минск, 1958. – 19 с.

516. Пуцко, В. Г. Белорусская иконопись 16–18 вв. на путях европеизации и фольклоризации / В. Г. Пуцко // Белорусский сборник : ст. и материалы по ист. и культуре Белоруссии / Рос. нац. б-ка, С.-Петербургская ассоц. Белорусистов ; отв. сост. Н. В. Николаев. – СПб., 2005. – Вып. 3. – С. 42–55.

517. Пуцко, В. Г. Сакральное искусство Белоруссии XV–XVI вв. и европейские художественные стили // Русь–Литва–Беларусь. Проблемы национального самосознания в историографии и культурологии : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию со дня рожд. Н. Н. Улащика, Москва, 31 янв. 1996 г. – М., 1996. – С. 73–91.

518. Разумовский, Д. В. Церковное пение в России : в 3 вып. / Д. В. Разумовский. – М. : Тип. Рись, 1867. – Вып. 1. – 136 с.

519. Разумовский, Д. В. Церковное пение в России : в 3 вып. / Д. В. Разумовский. – М., 1868. – Вып. 2. – С. 137–258.

520. Разумовский, Д. В. Церковное пение в России : в 3 вып. / Д. В. Разумовский. – М., 1869. – Вып. 3. – С. 259–368 : ноты.

521. Ранее существовавшие единоверческие монастыри, иноческие общины и приходы [Электронный ресурс] // Иерархия литургических церквей. – Режим доступа : <http://www.hierarchy.religare.ru/h-orthod-staroob-edzagr.html>. – Дата доступа : 19.01.2016.

522. Рахманова, М. П. Что такое «православная духовная музыка»? / М. П. Рахманова // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 30 окт. – 1 нояб. 2007 г. / Федеральное агентство по культуре и кинематографии ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2007. – С. 100–110.

523. Романовский, Н. Русский регент / Н. Романовский. – Лебедянь : [б. и.], 1992. – 60 с.

524. Российский государственный исторический архив в Санкт-Петербурге. – Ф. 834. – Оп. 3. – № 3317. – Описание библиотеки Супрасльского монастыря, 1836.

525. Рудаков, А. П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии / А. П. Рудаков. – СПб. : Алтейя, 1997. – 340 с.

526. Руднева, А. В. Русское народное музыкальное творчество : очерки по теории фольклора / А. В. Руднева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.

527. Рукова, С. А. Беседы о церковном пении со сборником нотных приложений : учеб. пособие / С. А. Рукова. – М. : Моск. Патриархия, 1999. – 107 с.

528. Руководство к изучению Устава богослужения православной церкви: пособие для обучающихся в регентском классе при Придворной певческой капелле и в регентских училищах / сост. свящ. К. Субботин ; отв. ред. А. Блинская. – СПб. : Сатис, 2000. – 231 с.

529. Рукописные книги собрания Придворной певческой капеллы : каталог / сост. Н. В. Рамазанова ; науч. ред. В. М. Загребин ; РНБ. – СПб., 1994. – 260 с. – Указ.: с. 185–260.

530. Русская духовная музыка в документах и материалах : в 4 т. // Т. 3 : Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников, 1861–1918 / сост. А.В. Наумов, М.П. Рахманова; вступ. ст. М. П. Рахманова. – М. : Языки славян. культуры, 2002. – С. 25–671. – (Язык. Семиотика. Культура).

531. Русская письменная и устная традиции и духовная культура : по материалам археол. экспедиций МГУ 1966–1980 гг. / редкол.: И. Д. Ковальченко (отв. ред.) [и др.]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 317 с.

532. Русско-белорусские связи. Сборник документов (1570–1667 гг.) / Гл. архив. упр. при СМ СССР, Центр. гос. архив древних актов. М-во высш., сред. спец. и проф. образования БССР, Белорус. гос. ун-т им. В. И. Ленина; отв. ред. Л. С. Абецедарский и М. Я. Волков. – Минск : Высш. шк., 1963. – 542 с.

533. Русско-белорусские связи второй половины XVII в., 1667–1686 гг. / отв. ред. Игнатенко А. П. – Минск : Изд-во БГУ им. Ленина, 1972. – 378 с.

534. Русское церковное пение XI–XX вв. : исследования, публикации, 1917–1999 : библиогр. указ. / сост. И. Е. Лозовая (рук.), Н. Г. Денисов, Н. В. Гурьева [и др.] ; науч. ред. монахиня Елена (Хиловская) ; Моск. консерватория им. П. И. Чайковского, Науч. центр рус. церковной музыки им. протоиерея Дмитрия Разумовского. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2001. – 207 с. – (Гимнология : учен. записки ; вып. 2).

535. Рязский, А. Учебник церковного пения. Мелодическое пение / А. Рязский. – М. : [б. и.], 1912. – 112 с.

536. Сазонкіна, О. «Всенощная» А. Л. Веделя : деякі особливості драматургії / О. Сазонкіна // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті : зб. ст. / редкол.: О. С. Тимошенко [и др.] – Київ, 2001. – С. 106–109. – (Наук. вісник ; вип. 11).

537. Сакович, Е. П. Супрасльский напев и его претворение в церковно-певческом искусстве Беларуси XVI–XVIII вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. П. Сакович; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск : БГАМ, 2011. – 24 с.

538. Саладухін, А. Музычнае друкарства на Беларусі ў XVI – пачатку XVII ст. / А. Саладухін // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях : зб. дакл. III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 24–25 сак. 1994 г. – Мінск, 1996. – С. 70–79.

539. Сапунов, А.П. Витебская старина : в 5 т. / А. Сапунов. – Витебск : Тип. губерн. правления, 1883–1888. – Т. 1. – 668 с.

540. Сапунов, А. П. Витебский Успенский собор в связи с событиями из религиозной жизни витеблян / А. П. Сапунов. – Витебск : Губерн. тип., 1894. – 22 с.

541. Сборник певческий на пятилинейных квадратных нотах с киноварными пометами [Рукопись]. – [Б. м.], XVIII в. – 346 л.

542. Сверлова, Е. Л. Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Л. Сверлова ; Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2006. – 26 с.

543. Свирелин, А. И. Церковнославянский словарь : для толкового чтения Св. Евангелия, Часослова, Псалтири и других богослужебных книг / протоиерей А. Свирелин. – Изд. 7-е. – М. : Даръ, 2016. – 384 с. – (Азы Православия).

544. Севрук, Е. П. Супрасльскі і киеўскі распевы беларускіх ірмолоев: к воправу о преемственнасти традиций / Е. П. Севрук // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2003. – № 4. – С. 47–51.

545. Седов, В. Я. Отчет о состоянии слупкой гимназии в 1898–99 уч. году / сост. В. Я. Седов. – Слуцк : [б. и.], 1900. – 9 с. : табл.

546. Серафим, иеромонах. В раскаявшемся сердце / иеромонах Серафим // Русь Державная. – 1999. – № 6 (52). – С. 7.

547. Сергиенко, Р. Алексей Туренков: моменты истории : к 120-летию со дня рождения / Р. Сергиенко // Музыкальная культура Беларусі і свету : да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 2006. – С. 259–276. – (Навук. працы Беларус. дзярж. акад. музыкі ; вып. 12. Сер. 1, Беларуская музычная культура).

548. Сергиенко, Р. Историко-стилевые аспекты эволюции гармонии в белорусской музыке второй половины XX века / Р. Сергиенко // Теоретическое музыкознание на рубеже веков : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск, 2002. – С. 77–93.

549. Серегина, Н. С. Песнопения Евфросинии Полоцкой по спискам XII–XVII вв. / Н. С. Серегина // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник, 1991 г. / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – М., 1997. – С. 91–101.

550. Серегина, Н. С. Песнопения русским святым: по материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. С. Серегина ; М-во культуры РФ, Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : РИИИ, 1994. – 469 с.

551. Серегина, Н. С. Притча о блудном сыне / Н. С. Серегина // Библейские образы в музыке : сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова ; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2004. – С. 93–107.

552. Серегина, Н. С. Стихира Григория Цамблака на Успение Богородицы и некоторые вопросы исследования мелизматической монодии / Н. С. Серегина // Музыка России: от средних веков до современности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 7–29.

553. Сідаровіч, Л. «Рыфматворная псалтыр» Сімяона Полацкага – В. Цітова / Л. Н. Сідаровіч // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях : зб. дакл. III навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 24–25 сак. 1994 г. – Мінск, 1996. – С. 89–92.

554. Сидорович, Л. Н. Псалмы на тексты «Псалтири Царя Давида» Симеона Полоцкого в нотных рукописных памятниках последней четверти XVII – первой четверти XIX в. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Л. Н. Сидорович; Белорус. ун-т культуры. – Минск, 2011. – 19 с.

555. Сидорович, Л. Н. «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого – Василия Титова : музыкально-поэтический стилистический и текстологический аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Л. Н. Сидорович; Белорус. ун-т культуры. – Минск, 2000. – 19 с.

556. Силова, С. В. Крестный путь. Православное духовенство в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / С. В. Силова. – Минск : Белорус. Экзархат, 2004. – 80 с.

557. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Симеон Полоцкий ; подгот. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина ; Рос. акад. наук. – Репр. изд. 1953 г. – СПб. : Наука, 2004. – 286 с. – (Литературные памятники).

558. Синевич, И. Весенне-юрьевский песенный цикл Поозерья и Понемонья : к проблеме диалектной специфики мелоса / И. Синевич // Белорусский музыкальный фольклор в исследованиях молодых этномузыкологов : сб. ст. / М-во культуры Беларуси. – Минск, 1991. – С. 5–39.

559. Сиротинська, Н. Осмогласний цикл грішних молитви в нотолінійних ірмологіонах / Н. Сиротинська // КАΛΟΦΩΝΙΑ : наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 71–82.

560. Скабалланович, М. С. Толковый Типикон: объяснительное изложение Типикона с историческим введением : в 3 вып. / М. С. Скабалланович. – Репр. изд. 1910–1915 г. (Киев). – М. : Паломник, 2003. – Вып. 1. – 493 с. ; Вып. 2. – 336 с. ; Вып. 3. – 80 с.

561. Скарына, Францыск. Прадмовы і пасляслоўі : зб. / Францыск Скарына ; рэд. В. В. Барысенка ; уступ, камент. А. Ф. Коршунава ; АН БССР, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1969. – 238 с.

562. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайков-

ского, Каф. теории музыки; предисл. В. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1973. – 448 с. : нот. ил.

563. Славянская энциклопедия : Киевская Русь – Московия : в 2 т. / авт.-сост. В. В. Богуславский; науч. ред. Е. И. Куксина. – М. : ОЛМА-пресс, 2001. – Т. 1 : А–М. – 783 с.

564. Славянские древности. Этногенез : Материальная культура Древней Руси : сб. науч. тр. / АН БССР, Ин-т славяноведения и балканистики, АН УССР, Ин-т общественных наук ; редкол.: В. Д. Королук (отв. ред.) [и др.]. – Киев : Наук. думка, 1980. – 166 с.

565. Словари и песнопения православной и католической служб с переводом их на русский язык : тексты / сост. Л. А. Жукова. – Новополоцк : Полоцкий гос. ун-т, 1995. – 100 с.

566. Словарь исторический о русских святых / предисл. С. А. Беляева. – М. : Книга, 1991. – 254 с.

567. Служение в радость: интервью с протодиаканом Н. Авсичем / провел Е. Свидерский // Ступени. – 2005. – № 2 (18). – С. 56–59. – (Туровская епархия. Путь длиною в тысячу лет).

568. Слюнькова, І. Праваслаўныя манастыры на Беларусі / І. Слюнькова // Полымя. – 1995. – № 8. – С. 215–229.

569. Смилянская, Е. Б. Старообрядчество Бессарабии: книжность и певческая культура / Е. Б. Смилянская, Н. Г. Денисов. – М. : Индрик, 2007. – 432 с.

570. Смоленский, С. В. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668 г.) / С. В. Смоленский. – Казань : [б. и.], 1888. – 132 с. : ноты.

571. Смоленский, С. В. Муסיкийская грамматика Николая Дилецкого: посмертный труд / С. В. Смоленского ; изд. на средства председателя о-ва графа С. Д. Шереметьева. – СПб. : О-во любителей древней письменности, 1910. – 174 с.

572. Смоленский, С. В. О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии / С. В. Смоленский. – СПб. : О-во любителей древней письменности, 1904. – 64 с. – (Памятники древней письменности и искусства).

573. Смоленский, С. В. О древнерусских певческих нотациях : ист.-палеогр. очерк / С. В. Смоленский // Памятники древней письменности и искусства. Т. CXLV. – СПб. : О-во любителей древней письменности, 1901. – 120 с.

574. Собрание древних литургий восточных и западных : в 3 т. – М. : Изд. Свято-Владимирского братства, 1997. – Вып. 1. – 240 с.

575. Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.

576. Соколов, Г. Жировицкий (Жировичский) в честь Успения Пресвятой Богородицы ставропигиальный мужской монастырь / протоиерей

Георгий Соколов, А. А. Ярошевич // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Москов. и всея Руси Алексия II. – М., 2008. – Т. 19. – С. 263–271.

577. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Сов. композитор, 1975. – 202 с.

578. Сохор, А. Н. Статьи и исследования / А. Н. Сохор ; вступ. ст. М. Арановского. – Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1981. – 295 с.

579. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

580. Справка административно-территориального деления Брестской области в границах 1921–1939 гг. // Государственный архив Брестской области. Путеводитель по фондам 1919–1939 / Науч.-метод. учреждение «Гос. архив Брест. обл.» ; сост. А. В. Теребунь [и др.] ; редкол.: А. Г. Карапузов (гл. ред.) [и др.]. – Брест : Альтернатива, 2010. – С. 113.

581. Сребрянский, М. Дневник полкового священника, служащего на Дальнем Востоке / свящ. Митрофан Сребрянский. – М. : Отчий дом, 1996. – 352 с.

582. Стоглав : сб. / изд. Д. Е. Кожанчикова. – СПб. : Тип. Император. Акад. наук, 1863. – 312 с.

583. Субботин, К. Руководство к изучению Устава богослужения православной церкви / К. Субботин. – СПб. : [б. и.], 1908. – 252 с.

584. Супрасльскі Ірмалой (1598–1601): выбраныя літургічныя напевы / рэд. Г. Піхура. – Лёндан : Божым шляхам, 1990. – 9 с.

585. Суша, А. А. Культурная спадчына грэка-каталіцкай царквы ў Беларусі ў кантэксте дыялогіі «Усход – Захад» : аўтарэф. дыс. ... канд. культуралогіі : 24.00.01 / А. А. Суша ; Беларус. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2009. – 27 с.

586. Суша, А. А. Царкоўнаславянская мова ва ўжытку уніяцкай царквы / А. А. Суша // Мовы Вялікага княства Літоўскага : матэрыялы IV Міжнар. навук. канф., Брэст, 18–19 мая 2004 г. / пад агул. рэд. М. М. Аляхновіча. – Брэст : Акадэмія, 2005. – 256 с.

587. Тальберг, Н. История христианской церкви / Н. Тальберг. – М. ; Нью-Йорк : Интербук : ASTRA Consulting Internationalinc (USA), 1991. – 492 с. – (Религия в жизни общества).

588. Тарасаў, С. У. Прылучэнне да хрысціянства / С. У. Тарасаў // Беларускі гістарычны часопіс. – 1993. – № 1. – С. 34–42.

589. Тарасаў, С. В. Узнікненне дзяржавы і царквы на Беларусі ў X–XIII стст. / С. У. Тарасаў // Гістарычная навука і гістарычная адукацыя ў Рэспубліцы Беларусь: новыя канцэпцыі і падыходы : у 2 ч. / Усебеларус. канф. гісторыкаў, Мінск, 3–5 лют. 1993 г. – Мінск, 1994. – Ч. 1 : Гісторыя Беларусі. – С. 34–38.

590. Татаров, В. Историческое описание Киевецкой церкви Седлецкой губернии Бельского уезда / В. Татаров // Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской архиепiscopальной кафедре: за 1879 г. – Варшава: Тип. Варшав. учеб. округа, 1879. – С. 239–244; 258–263; 269–277; 292–297.

591. Тафт, Р. Ф. Византийский церковный обряд: краткий очерк / Р. Ф. Тафт; пер. с англ. и предисл. А. А. Чекаловой; послесл. В. М. Лурье. – СПб.: Алетейя, 2005. – 159 с.

592. Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск: БГАМ, 2002. – 294 с.

593. Темчин, С. О хиландарском происхождении афонско-сербского оригинала супрасельских рукописных служебных миней середины XVI в. // КАЛОΦΩΝΙΑ: наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – С. 15–20.

594. Теплова, В. А. Брестский церковный собор и Брестский церковный синод 1596 г. в свете православной экклезиологии / В. А. Теплова // Исследования по истории Восточной Европы: науч. сб. – Минск, 2008. – Вып. 1. – С. 173–184.

595. Теплова, В. А. Князь Константин Константинович Острожский и Брестская церковная уния / В. А. Теплова // Вучоныя запіскі Брэсцкага дзярж. ун-та імя А. С. Пушкіна. – Брэст, 2011. – Ч. 1. Гуманітарныя і грамадскія навукі; вып. 9. – С. 75–86.

596. Теплова, В. А. Пинско-Туровская епархия накануне Брестской церковной унии / Тысячелетие Туровской епархии / В. А. Теплова. – Минск: Беларус. экзархат. 2005. – Т. 4. – С. 122–131. – (Вестник Беларус. Экзархата).

597. Теплова, В. А. Православие в период разъединения Руси (XIII–XVI вв.) / В. А. Теплова // Православие и современность: материалы Свято-Михайловских чтений, Минск, 17–21 нояб. 2008 г.: докл. и тез. – Минск, 2009. – Ч. 3. – С. 175–183.

598. Теплова, В. А. Униатство и старообрядчество в Беларуси / В. А. Теплова // Традиционные вероисповедания и новые религиозные движения в Беларуси. – Минск, 2000. – С. 101–113.

599. Типикон, сие есть Устав. – СПб.: Ред.-изд. объединение «Санкт-Петербург», 1992. – Т. 1. – 1176 с.

600. Типов, Ф. И. Западная Русь в борьбе за веру и народность в XVII–XVIII вв.: опыт церковно-ист. исслед. / Ф. И. Типов. – 2-е изд. – Киев: [б. и.], 1905. – 394 с.

601. Толстой, Н. И. Несколько слов о новой серии и новой книге Г. П. Федотова «Стихи духовные» / Н. И. Толстой; вступ. ст. к кн. Г. П. Федотова. – М., 1991. – С. 5–19.

602. Требник Петра Могилы [Электронный ресурс]. Т. 1, ч. 1 // Литургия. Ру. – Режим доступа: http://www.liturgy.ru/sites/default/files/pm_t1.pdf. – Дата доступа: 19.01.2016.

603. Трещенок, Я. И. История Беларуси : учеб. пособие для вузов / Я. И. Трещенок. – Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2003. – Ч. 1 : Досоветский период. – 176 с.

604. Триодъ постная : в 2 ч. – М. : Моск. Патриархия, 1992. – Ч. 1. – 519 с. ; Ч. 2. – 555 с.

605. Триодъ цветная. – М. : Моск. Патриархия, 1992. – 335 с.

606. Трифологион, или Цветослов / бл[а]гословением превел[ебных] в Б[о]зе // ег[о] м[илости] г[о]с[поди]на отца Силвестра Косова митрополиты Киевскаг[о]. – В обители Кутеинской издас[я], 1647. – 1–4 нн., 1–390 л.

607. Трубецкая, М. А. Канон в музыкальной культуре: к проблеме единства традиции : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. А. Трубецкая ; Сарат. гос. тех. ун-т. – Саратов, 2006. – 20 с.

608. Трубецкой, Е. Н. Три очерка о русской иконе / Е. Н. Трубецкой. – Новосибирск : Сибирь XXI век, 1991. – 112 с.

609. Тысячелетие Крещения Руси (988–1988). – М. : Мелодия, 1988. – 2 грп. (1 ч. 20 мин.). – Грп. 2 : Похвала белорусским святым. – 50 мин. / Вступительное слово иеромонаха Серафима (Трофимова). – (Стерео С. 90-26539-003).

610. Уляшина, М. Н. Певческая рукопись 091/307 Минского собрания Национальной библиотеки Беларуси. Общепалеографическое и музыкально-палеографическое описание : дипломная работа // М. Н. Уляшина; БГАМ. – Минск, 2010. – 105 л. – (На правах рукописи).

611. Ундольский, В. М. Замечания для истории церковного пения в России / В. М. Ундольский. – М. : Университет. тип., 1846. – 46 с.

612. Уния в документах : сб. / сост. В. А. Теплова, З. И. Зуева ; гл. ред. И. В. Оржеховский. – Минск : Лучи Софии, 1997. – 520 с.

613. Урванцева, О. А. Диалектика отношений церковной и концертной ветвей духовной музыки русских композиторов XX века / О. А. Урванцева // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2010. – Филология. Искусствоведение. – Вып. 46, № 22 (203). – С. 169–174.

614. Успенский, Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского / Б. А. Успенский. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1982. – 245 с.

615. Успенский, Л. А. Богословие иконы Православной церкви / Л. А. Успенский. – М. : Изд-во Братства во имя св. кн. Александра Невского, 1997. – 656 с.

616. Успенский, Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – М. : Сов. композитор, 1971. – 623 с.

617. Успенский, Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1968. – 264 с.

618. Успенский, Н. Д. Православная вечерня : Историко-литургический очерк. Чин Всенощного бдения на Православном Востоке и в

Русской Церкви / Н. Д. Успенский. – М. : Издат. совет Русской Православной Церкви, 2004. – 480 с. (Сер. «Литургическая библиотека»).

619. Успенский, Ф. И. История византийской империи / Ф. И. Успенский ; сост. Т. В. Мальчикова. – М. : Мысль, 1996. – 827 с.

620. Устав Минского общества друзей музыки. – Минск : [б. и.], 1912. – 12 с.

621. Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад : сб. ст. / сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. – М. : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2008. – 336 с. : нот. ил. – (Ученые записки Науч.-исслед. центра церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология ; вып. 5).

622. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова ; Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – 257 с.

623. Устюгова, Е. Н. Стиль как явление культуры: учеб. пособие / Е. Н. Устюгова / С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : СПбГУ, 1994. – 95 с.

624. Федорова, Г. С. Ладовая система русской монодии: на материале нотопейных певческих книг : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. С. Федорова / Моск. консерватория им. П. Чайковского. – М., 1987. – 246 с.

625. Федотов, Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. П. Федотов. – М. : Прогресс ; Гнозис, 1991. – 185 с.

626. Феодор Студит. Послание Платону о почитании икон / Феодор Студит. – М. : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993. – 168 с.

627. Феодосий (Ганицкий). Письмо с фронта [Электронный ресурс] / Феодосий (Ганицкий) // Православие.ru. – Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/arhiv/29091.htm>. – Дата доступа : 19.01.2016.

628. Філарэт (Вахrameў), мітрапаліт. На шляху ў свет дабра : да 1000-годдзя ўвядзення хрысціянства на Русі : гутарка з мітрапалітам Мінскім і Беларускай / запісаў В. П. Няфёдаў // Беларусь. – 1988. – № 6. – С. 26–28.

629. Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви / архиепископ Филарет (Гумилевский). – СПб. : [б. и.], 1902. – 381 с.

630. Философия : учеб. пособие для студ. вузов / В. Ф. Берков [и др.] ; ред. Ю. А. Харин. – Изд. 3-е, доп. и испр. – Минск : Тетра-Системс, 2000. – 416 с.

631. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. : Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. – М. : Инфра-М, 2006. – 575 с.

632. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Ф. Финдейзен. – М. ; Л. : Госиздат, 1928. – Т. 1, вып. 1. – 346 с.

633. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Ф. Финдейзен. – М. ; Л. : Госиздат, 1929. – Т. 1, вып. 2. – 236 с.

634. Флеров, И. О православных церковных братствах, противоборствовавших унии в юго-западной России в XVI, XVII и XVIII столетиях / свящ. Иоанн Флеров. – СПб. : [б. и.], 1857. – 200 с.

635. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие / А. Я. Флиер. – М. : Академич. проект, 2000. – 496 с.

636. Флоренский, П. Иконостас / свящ. Павел Флоренский // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. – М., 1993. – С. 246–265.

637. Флоренский, П. История и философия искусства: статья и исследования по истории и философии искусства и археологии / свящ. Павел Флоренский. – М. : Мысль, 2000. – 448 с.

638. Флоренский, П. Столп и утверждение истины : в 2 т. / свящ. Павел Флоренский. – М. : Правда, 1990. – Т. 1, ч. 1. – 448 с. – (Приложение к ж. «Вопросы философии»).

639. Флоринский, Н. И. История богослужебных песнопений православной, католической восточной церкви / свящ. Н. И. Флоринский. – Изд. 2-е, доп. и испр. – Киев : Тип. Киево-Печерской Лавры, 1881. – 203, V с.

640. Флоров, С. Эволюция древнерусского певческого искусства и его расцвет в XVI веке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. Флоров / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1980. – 21 с.

641. Фольклор : традиции и современность : сб. науч. тр. / отв. ред. М. Ч. Ларионова. – Таганрог : Изд-во Таганрог. пед. ин-та, 2005. – 276 с.

642. Флоровский, Г. Ф. Восточные Отцы IV века / Г. Ф. Флоровский. – Репр. изд. 1931 г. (Париж). – М. : Паломник, 1992. – 233 с.

643. Флоровский, Г. Ф. Отцы первых веков / Г. Ф. Флоровский. – Кировоград : [б. и.], 1995. – 47 с.

644. Флоровский, Г. Ф. Пути русского богословия / Г. Ф. Флоровский. – Репр. изд. 1937 г. (Париж). – Вильнюс : [б. и.], 1991. – 602 с.

645. Франциск Скорина и его время : энцикл. справ. / Белорус. сов. энцикл. ; редкол.: И. П. Шамякин (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БелСЭ, 1990. – 631 с.

646. Фурс, В. Н. Архетип / В. Н. Фурс // Новейший философский словарь / гл. науч. ред. А. А. Грицкевич ; науч. ред.: М. А. Можейко, Т. Г. Румянцева. – 3-е изд., испр. – Минск, 2003. – С. 66.

647. Харлампович, К. Западнорусские православные школы XVI – начала XVII в., отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви / К. Харлампович. – Казань : Типолитограф. ун-та, 1898. – 524 с.

648. Хасаншин, А. Д. Стилевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. Д. Хасаншин ; Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2006. – 25 с.

649. Хватова, С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий : моногр. / С. И. Хватова. – Майкоп : Изд-во Магарин О. Г., 2011. – 412 с.

650. Хватова, С. И. Современный русский духовный концерт : моногр. / С. И. Хватова. – Майкоп : Изд-во Магарин О. Г., 2009. – 232 с.

651. Хлеб душе : сб. молитв и набожных песен для рус. народа / Александра Духновича (в перераб.). – Винтерберг : Изд-во Штейнбренера, 1837. – 383 с.

652. Хойнацкий, А. Ф. Западно-русская церковная уния в ее богослужении и обрядах / А. Ф. Хойнацкий. – Киев : Киево-Печерская Лавра, 1871. – [4], VII, 475 с.

653. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской архиерейской кафедре : за 1878, 1879, 1816 гг. – Варшава : Тип. Варшав. учеб. округа, 1878, 1879, 1816.

654. Холопов, Ю. Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии / Ю. Н. Холопов // Школа знаменного пения. – 2000. – Вып. 2. – С. 4–15.

655. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

656. Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 374 с.

657. Холопова, В. Н. Теория музыки / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

658. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.

659. Хотеев, А. Несколько критических замечаний об «Эймундовой саге» / А. Хотеев // Материалы V Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений, посвящ. Дням славянской письменности и культуры, Минск, 24–26 мая 1999 г. : в 2 ч. / Европ. гуман. ун-т, Белорус. ун-т культуры ; редкол.: Бендин А. Ю. (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2000. – С. 102–112.

660. Христофор. Ключ знаменной, 1604 г. / Христофор ; публ. и пер. М. Бражникова и Г. Никишова. – М. : Музыка, 1983. – 295 с. – (Памятники рус. муз. искусства ; вып. 9).

661. Кто разгадае старажытную тайну?: Аб зборніках крукавага песнапення «Обиход» (XVII ст.) і «Октоих» з дапаўненнямі (XVIII ст.), якія захоўваюцца ў Дзяржаўнай бібліятэцы Рэспублікі Беларусь // Кнігарня. – Вып. 8. – 1990. – С. 16.

662. Цамблак, Григорий. Живот и творчество : докл. и науч. съобщ. от III Междунар. симп., Велико Търново, 12–15 ноем. 1980. Т. 3 /

Григорий Цамблак ; редкол.: П. Русев [и др.] // Тырновска книжовна школа / Великотърновски ун-т «Кирилл и Методий», Ин-т за балканистика при Бълг. акад. на науките. – София : Бълг. акад. на науките, 1984. – 413 с.

663. Цмыг, Г. П. Белорусский хоровой концерт и его связь с национальной певческой традицией / Г. П. Цмыг // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 3 : у 2 ч. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Ч. 1. – С. 428–433.

664. Цмыг, Г. П. О соотношении светского и религиозного в хоровой музыке на духовный текст (на материале современного белорусского композиторского творчества) / Г. П. Цмыг // Матэрыялы XIII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіевскіх чытанняў, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 24–25 мая 2007 г. / рэдкал.: М. А. Бяспалая (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУКМ, 2008. – С. 171–176.

665. Цмыг, Г.П. Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры : автореф. дис.... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. П. Цмыг. – Мінск, 2005. – 20 с.

666. Чарнова, К. А. Гімнаграфія праваслаўнага богаслужэння ў беларускай музычнай культуры XX – пачатку XXI стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.02 / К. А. Чарнова; Беларус. дзярж. акад. музыкі. – Мінск : БДАМ, 2008. – 21 с.

667. Чарнова, К. А. Гімнаграфія праваслаўнай багаслужбы ў тыпах рэгенцкіх і кампазітарскіх музычных увасабленняў (з практыкі мінскіх прыходаў канца XX – пачатку XXI ст.) / К. Чарнова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 11. – С. 18–24.

668. Чарнова, К. А. Пеўчыя традыцыі праваслаўнай царквы ў богаслужбовай практыцы на беларускіх прыходах канца XX – пачатку XXI стагоддзя / К. А. Чарнова // Культура. Науча. Творчасце : сб. науч. ст. / науч. рэд. Е. Н. Дулова. – Мінск, 2008. – Вып. 2. – С. 226–232.

669. Часослов. – М. : Моск. Патриархия, 1980. – 351 с.

670. Часослов учебный для сельских училищ. – СПб. : Синод. тип., 1916. – 190 с.

671. Чинопоследование Погребения и Панихиды с нотами обиходных песнопений / сост. И. Тимохина ; Минское духовное училище. – Минск, 2004. – 72 с.

672. Чудинова, И. Время безмолвия : музыка в монастырском уставе / И. Чудинова ; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : РИИИ, 2003. – 187 с.

673. Чудинова, И. Слушание и звукотворчество в православной аскетике: афонские старцы о музыке / И. А. Чудинова // Голос в культуре. Личность. Жест. Звукотворчество : сб. ст. / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. – СПб., 2010. – Вып. 2. – С. 21–33.

674. Чумакова, Т. В. Образ человека в культуре Древней Руси (опыт философско-антропологического анализа) : автореф. дис. ... д-ра

филос. наук : 09.00.13 / Т. В. Чумакова ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2002. – 28 с.

675. Шабалин, Д. С. Происхождение средневековой монодии и ее ладовой системы / Д. С. Шабалин // Музыкальная культура христианского мира : материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 17–21 апр. 2000 г. – Ростов н/Д, 2001. – С. 170–187.

676. Шавельский, Г. И. Царский быт в Ставке. Государь и его наследник [Электронный ресурс] / Г. И. Шавельский // Воспоминания последнего протопресвитера Русской армии и флота. – Режим доступа: http://militera.lib.ru/memo/russian/shavelsky_gi/18.html. – Дата доступа: 19.01.2016.

677. Шамсутдінава, Л. Духоўны верш аб Лазары ў музыцы вуснай і пісьмовай традыцыі // Праблемы этнамузыкалогіі і гісторыі музыкі ў сучасных даследаваннях : зб. дакл. III Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай, Мінск, 24–25 сак. 1994 г. – Мінск, 1996. – С. 93–99.

678. Шевчук Е. Беларусь. Церковное пение. Древнерусский период (X–XVII вв.) / Е. Ю. Шевчук // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II. – М., 2002. – Т. 4. – С. 497–501.

679. Шевчук, Е. Ю. Славянский отблеск византийского сияния [Электронный ресурс] / [вступ. ст. в компакт-диске, нот. дешифровка Е. Ю. Шевчук, А. В. Конотоп] // Великий полиелей Мултанский. По Ирмологиону Супрасльского Благовещенского монастыря (1596–1601) / исполняет хор сестер Ново-Тихвинского монастыря. – Екатеринбург, 2006. – С. 8–16. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

680. Шевчук, О. Редагування літургійних текстів східними слов'янами у процесі богослужбових реформ наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. (на прикладі приспіву «Аллилуїа») / О. Шевчук // Старовинна музика – сучасний погляд : зб. ст. / наук. ред. та упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ, 2011. – Кн. 5. – С. 100–138. – (Наук. вісник ; вип. 102).

681. Шейкин, Г. Н. Полоцкая епархия: Ист.-стат. обозрение / Г. Н. Шейкин. – Минск : Свято-Петро-Павловский собор ; Белорус. правосл. братство трех Виленских мучеников, 1997. – 96 с.

682. Шелепин, Н. Могилевское женское училище духовного ведомства (1863–1913 гг.) : краткий ист. очерк с описанием училищ. юбилея / сост. : Н. Шелепин, Н. Гамолко. – Могилев : Тип. И. Б. Клаза и М. Л. Кагана, 1914. – 170 с.

683. Шиленок, Д. Из истории Православной Церкви в Белоруссии (1922–1939) : обновленческий раскол в Белоруссии / свящ. Дмитрий Шиленок. – М. : Крутицкое патриаршее подворье, 2006. – 218 с.

684. Шиманский, Н. В. Ранний органум как историко-культурное явление (типологический анализ) / Н. В. Шиманский // Теоретическое музыкознание на рубеже веков : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск, 2002. – С. 104–202.

685. Шиманский, Н. В. Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования / Н. В. Шиманский. – Минск : БГАМ, 2006. – 270 с.
686. Шлевис, Г. Православные храмы Литвы / Г. Шлевис. – Вильнюс : SAVO, 2005. – 560 с.
687. Шмеман, А. Введение в литургическое богословие / протоиерей Александр Шмеман. – Париж : YMCA-PRESS, 1961. – 247 с.
688. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Штейн. – СПб. : Астра, 1987. – 330 с.
689. Шульга, Е. Н. Когнитивная герменевтика / Е. Н. Шульга. – М., 2002. – 103 с.
690. Щавинская, Л. Л. Литературная культура белорусов Подляшья XV–XIX вв. Книжные собрания Супрасльского Благовещенского монастыря / Л. Л. Щавинская. – Минск : Нац. б-ка Беларуси, 1998. – 175 с.
691. Щавинская, Л. Литература белорусов Польши (XV–XIX вв.) / Л. Л. Щавинская, Ю. А. Лабынцев. – Минск : Нац. б-ка Беларуси, 2003. – 228 с.
692. Щавинская, Л. Л. Сочинения о. Хрисанфа Саковича в белорусских богогласниках XIX–XXI вв. / Лариса Щавинская // *Kalbair tarp kultūrinė komunikacija : konf. medžiaga* / [redkol.: L. Plygavka [et al.] ; Vilniaus pedagoginis universitetas, Filologijos fakultetas; Baltarusijos valstybinis pedagoginis M. Tanko universitetas, Rusų filologijos fakultetas. – Vilnius, 2009. – D. 1. – С. 61–63.
693. Щеглов Г. Э. Церковь и Первая мировая война / Г. Э. Щеглов // *Ступени*. – 2005. – № 1. – С. 33–35.
694. Эвальд З. В. Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса ; сост. З. Я. Можейко ; ред. белорус. текстов М. Я. Гринблата. – М., 1979. – С. 33–43.
695. Ядловская, Л. Н. Богослужбное пение и церковная музыка в Беларуси в XVI ст. (к вопросу межконфессиональных взаимодействий) / Л. Н. Ядловская // *Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч. конф., Ростов-на-Дону, 17–21 апр. 2000 г.* – Ростов н/Д, 2001. – С. 402–408.
696. Якименко, Т. С. Вопросы изучения белорусской народной баллады и ее мелоса / Т. С. Якименко // *Вопросы музыкознания* / Т. С. Якименко ; М-во культуры БССР, Белорус. гос. консерватория им А. В. Луначарского ; гл. ред. К. И. Степанцевич. – Минск, 1981. – С. 3–10.
697. Ялінская, М. Школы праваслаўных брацтваў у сярэднявечнай Беларусі : з гісторыі / М. Ялінская // *Спадчына*. – 1992. – № 1. – С. 51–55.

698. Ясиновский, Ю. П. О репертуаре ирмосов и канонов в украинской певческой практике / Ю. П. Ясиновский // Гимнология / сост. и отв. ред. И. Лозовая ; ред. О. Живаева. – М., 2003. – Вып. 3. – С. 186–197.

699. Ясіновський, Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв / Ю. Ясіновський // КАЛОΦΩΝΙΑ : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2012. – Ч. 6. – С. 229–273.

700. Ясіновський, Ю. В. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. В. Ясіновський ; ред. Я. Исаевич, О. Цалай-Якименко ; Ін-т українознавства ім. Крип'якевича НАН України. – Львів : Місіонер, 1996. – 623 с. – (Історія україн. музики ; вип. 2 : Джерела).

701. Ясіноўскі, Ю. П. Беларускія Ірмалоеі: помнікі музычнага мастацтва XVI–XVIII ст. / Ю. П. Ясіноўскі // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 11. – С. 50–55.

702. Яскевіч, А. А. Падзвіжнікі і іх святыні : духоўная культура старажытнай Беларусі / А. Яскевіч. – Мінск : Полымя, 2001. – 367 с.

703. Яскевич, Я. С. Философия и методология науки. Вопросы и ответы : полный курс подготовки к кандидатскому экзамену / Я. С. Яскевич. – Минск : Выш. шк., 2007. – 656 с.

704. Bohołasnik. – Wyd. 7. – Hajnówka : Bratczyk, 2007. – 289 s.

705. Charkiewicz, J. Tobą raduje się całe stworzenie : Ikonografia Matki Bożej w Prawosławiu / Jarosław Charkiewicz. – Warszawa : Warszawska Metropolia Prawosławna, 2007. – 268 s.

706. Chodynicki, K. Kościół Prawosławny a Rzeczpospolita Polska. Zarys historyczny, 1370–1632 / K. Chodynicki. – Warszawa : Druk. Kasy im. Mianowskiego ; Inst. popierania Nauki, 1934. – 632 s.

707. Derdej, P. Status prawny Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego w III Rzeczypospolitej / P. Derdej. – Warszawa–Białystok : Warszawska Metropolia Prawosławna, 2005. – 157 s.

708. Filaber, A. Prawodawstwo muzyki kościelnej / A. Filaber. – Warszawa : Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 2008. – 236 s.

709. Gazeta Grodzińska. – Grodno : Druk. Krylewska, 1775–1780 // Biblioteka Narodowa. – Inc. F.1350.

710. Hinz, E. Chorał gregoriański / ksiądz E. Hinz. – Pelplin : Bernardinum, 2007. – 151 s.

711. Katolicyzm w Rosji i Prawosławie w Polsce (XI–XX w.): mat-ly konf. nauk., 27–29 września 1994 r. / Polsko-Rosyjska Komisja Historyczna Polskiej Akademii Nauk. – Warszawa : Upowszechnianie Nauki Oświata «UN-O», 1997. – 339 s.

712. Krukowski, W. Śpiewnik dojlidzki / Wiktor Krukowski. – Białystok : Parafia Prawosławna Świętego Proroka Eliasza w Białymstoku, 2007. – 88 s.

713. Latopisy Akademii Supraskiej. Vol. 1. Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej / pod red. Ursz. Pawluczuk. – Białystok: Fundacja «Oikonomos», 2010. – 155 s.
714. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej International Festival of Orthodox Church Music : katalog / Hajnówka. – Białystok, 1992; 1993; 1994; 1995; 1997; 1998; 2000; 2001; 2002; 2003; 2005; 2007.
715. Mironowicz, A. Podlaskie osrodki i organizacje prawosławne w XVI i XVII wieku / Antoni Mironowicz. – Białystok, 1991. – 301 s.
716. Mironowicz, A. Kościół prawosławny w dziejach dawnej Rzeczypospolitej / Antoni Mironowicz. – Białystok : Wyd-wo Uniw. w Białymstoku, 2001. – 352 s.
717. Mironowicz, A. Życie monastyczne na Podlasiu / Antoni Mironowicz. – Białystok : Białoruskie T-wo Historzycznie, 1998. – 119 s.
718. Mironowicz, A. Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918 / A. Mironowicz // *Ελπίς*: czasopismo teologiczne Katedry teologii prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku. – Białystok, 2004. – Roc. 6 (17), zeszyt 9–10 (22–23). – S. 237–269.
719. Mironowicz, A. Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918 / A. Mironowicz // *Ελπίς*: czasopismo teologiczne Katedry teologii prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku. – Białystok, 2005. – Ryc. 7 (18), zeszyt 11–12 (20). – S. 139–171.
720. Myers, G. «All That Hath Breath...» : Some Thoughts on the Reconstruction of the Oldest Stratum of Medieval Slavic Chant / G. Myers // *Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология* / сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая ; отв. ред. И. Лозовая ; ред. Е. Филиппова. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 69–90.
721. Naumov, A. Wiara i historia: Z dziejów literatury cerkiewno-słowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich / A. Naumow. – Kraków : Inst. Filologii Słowiańskiej Uniw. Jagiellońskiego, 1996. – 215 s.
722. Nabożenstwo po S. Jozafatam, Arcybiskupa Połockiego, Którego Introdukcja Bractwa od S. Apostol / pod Fundatorską J. A. Hieronima Radziwilla. – Supraśl, 1779. – 38 л.
723. Nicholson, Sydney. Quires and places wherethey sing / Sydney Nicholson. – London : The Bell us sons, 1932. – 280 p.
724. Oesterley, D. D. The music of the Hebrews / Rev.W.O.E.D.D. Oesterley // *The Oxford History of music introductory volume* / ed. by Percy C. Buck; gen. ed. Sir W.H. Hadow. – London : Humphrey milford : Oxford University Press, 1929. – P. 33–66.
725. Pawluczuk, Ursz. Wykładowcy greccy w szkołach bractw cerkiewnych we Lwowie i w Wilnie / U. Pawluczuk // *Latopisy Akademii Supraskiej. Vol. 2. Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej* / pod red. Ursz. Pawluczuk. – Białystok : Fundacja «Oikonomos», 2011. – S. 59–69.
726. Pawlak, I. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła / ks. Ireneusz Pawiak. – Lublin : Polihymnia, 2000. – 470 s.

727. Pichura, H. The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601 / H. Pichura // The Journal of Belarusian studies. – Brussel, 1964. – № 3. – P. 192–221.

728. Pichura, G. Monuments of Belarusian church music: from Eastern Churches Quarterly / G. Pichura // The Journal of Belarussian studies.– Brussel, 1962. – № 4. – P. 6.

729. Pikarda, G. Białoruska muzyka duchowa / G. Pikarda // Gazeta Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkwnej w Hajnówce, maj 1996.– № 2 (8).– S. 13–14.

730. Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce : katalog / Opracowali Aleksander Naumow oraz Andrzej Kaszlej. – Wyd. 2-e, zm. – Kraków : Scriptorium, 2004. – 572 s.

731. Sosna, G. Pasyunki i okolice / G. Sosna, D. Fionik. – Bielsk Podlaski ; Ryboły ; Białystok, 2001. – 282 s.

732. Swan, A. The znameny chant in the Russian church / A. Swan // The Musical Quarterly. – New York, 1940.– № 26. – P. 2–4.

733. Synod prowincjalny ruski w mieście Zamościu roku 1720 / wydany J.W.J.X. Leona Kiszki ; przewidziany na polski przez J. X. Polikarpa Filipowicza. – Wilnia : Drukarnia Bazylianów, 1785. – 215 s.

734. The pontifical liturgy of Saint John Chrysostom : a manuscript of the 17th century in the Slavonic text and Latin translation / ed with explanatori liturgical notes by C. Sipovic together with the life of Theodore Shuminovic. – London, 1978. – 205 p.

735. The Redentin Easter Play / translated from the low german of the fifteen century with introduction and notes by A. E. Zucker. – New York : Columbia Universiti Press, 1941. –134 p. – (Records of Civilization. Sources and Studies, IV. XXXII).

736. Torr, C. Greek music / C. Torr // The Oxford History of music introductory volume / Edited by Percy C. Buck ; General editor Sir W. H. Hadow.– London. : Humphrey milford : Oxford University Press, 1929. – P. 8 – 32.

737. Warner S. T. Notation : the growth of a system / S. T. Warner // The Oxford History of music introductory volume / Edited by Percy C. Buck ; General editor Sir W. H. Hadow.– London : Humphrey milford : Oxford University Press, 1929. – P. 66–85.

738. Wołoskiuk, W. Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. Połowz XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP /Włodzimierz Wołoskiuk. – Warszawa : Chrzecijańska Akademia Teologiczna, 2005. – 384 s.

739. Wellesz, E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej : dekrety / E. Wellesz ; przełożył M. Kaziński. – Kraków : Homini, 2006. – 527 s.

740. IV Międzynarodowy Przegląd Chórów Kolędniczych : Terespol, 1999 / Prawosławny Dekanat Okręgu Terespolskiego ; Miejski Ośrodek Kultury w Terespolu. – Białystok : Orthdruk, 1999. – 22 s.

741. X Międzynarodowy Przegląd Pieśni Religijnej i Paraliturgicznej w Siemiatyczach, 15–17 listopada 2013 r. : katalog / Cerkiew Zmartwychwstania Pańskiego w Siemiatyczach. – 2013 – 18 с.

Рукописные источники

742. Азбука знаменного пения, конец XIX в. // Национальная библиотека Беларуси (НББ). – НИО книговедения. – 091 / 222(м).

743. Азбука певчая // Полоцкий государственный музей-заповедник (ПГМЗ). – КВФ-2-822.

744. Азбука певчая // ПГМЗ. – КП-11 6798.

745. Азбука знаменного пения XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/6648.

746. Богогласник // Библиотека церкви св. Александра Невского, г. Сокулка Белостокского воеводства Республики Польша.

747. Богогласник // Личный архив Пархомовой Екатерины Алексеевны, д. Озаличи Столинского р-на Брестской обл.

748. Богогласник // Личный архив м. Елены Шульган, г. Пинск Брестской обл.

749. Богогласник // Личный архив Ласковец Евгении Григорьевны, д. Хмелево Жабинковского р-на Брестской обл.

750. Богогласник // Личный архив Николая Соколовского, г. Лида Гродненской обл.

751. Богогласник // Личный архив Олимпиады Суши, д. Сульжичи Воложинского р-на Минской обл.

752. Ирмолой нотолинейный 1598–1601 гг., Супрасльский монастырь // Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского (НБУ). – Институт рукописей. – Фонд I. – № 5391.

753. Ирмолой 1649 г. // НБУ. – Институт рукописей. – Фонд I. – 3367.

754. Ирмолой 1651 г. Кутеинский монастырь // Национальный исторический музей Республики Беларусь (НИМ РБ). – № 4574.

755. Ирмолой 1697 г. // НБУ. – Институт рукописей. – Да 95 Л.

756. Ирмологий 1610–1620 гг. и 1650-е гг. XVII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/283К.

757. Ирмологий на линейных нотах XVII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/316.

758. Ирмологий на линейных нотах, 2-я четв. XVII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/309.

759. Ирмологий на крюковых нотах, 2-я пол. XVII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/4287.

760. Ирмологий на линейных нотах конца XVII – 1-й пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/295.

761. Ирмологий на линейных нотах конца XVII – 1-й пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/126.

762. Ирмологий на линейных нотах, 2-я пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 11 Рк 922 к.

763. Ирмологий на линейных нотах, 3-я четв. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/148.

764. Ирмологий на линейных нотах, 1721 г. (?) и 2-я пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/289.

765. Ирмологий на линейных нотах, 2-я пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/70(н).

766. Ирмологий на крюковых нотах, 2-я пол. XVIII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/4269.

767. Ирмолой 1770 г. – // НБУ. – Институт рукописей. – ДА 107Л.

768. Ирмолой // НБУ. – Институт рукописей. – I, 1743.

769. Ирмолой // НБУ. – Институт рукописей. – Да 95Л.

770. Ирмолой нотолинейный 1772 г., Преображенская церковь // НБУ. – Институт рукописей. – I, 4070.

771. Исповедная ведомость Засульской Иоанно-Предтеченской церкви за 1879 г. // Минская губерния, Минский уезд // Личный архив Е. И. Зенько.

772. Книга на записку прихода и расхода денежных сумм Раковской Преображенской церкви Минского уезда 1887, 1888 и 1889 гг. // Архив Раковской Свято-Преображенской церкви Минской епархии Белорусского Экзархата Русской Православной Церкви.

773. Литургия Иоанна Златоуста, Василия Великого, Преждеосвященных Даров кон. XIX – нач. XX в. // НББ. – НИО книговедения. – 11Рк 423.

774. Партитура № 3 (песнопения Литургии, Всенощного бдения, колядки) 1935–1955 гг. // Личный архив Л. А. Густовой. – 55 л.

775. Партитура № 21 (песнопения Литургии, Всенощного бдения, колядки) 1938 – 1946 гг. // Личный архив Л. А. Густовой. – 60 л.

776. Песни на Рождество Христово // Архив объединения «Музей Малой Бацькаўшчыны ў Студзіводах». – 256 с.

777. Послужной список. Протоиерей Коляда Иаков Григорьевич, настоятель Свято-Ильинской церкви в селе Велемичи Столинского района Брестской обл. : составлен 24 июля 1963 г. // Личный архив настоятеля Свято-Георгиевской церкви г. Витебска протоиерея Николая Коляды.

778. Сборник духовных песен священника Иакова Коляды, г. Браслав // Личный архив настоятеля Свято-Георгиевской церкви г. Витебска протоиерея Николая Коляды. – 115 с.

779. Сборник певческий (Ирмологий, Обиход, Октоих) на крюковых нотах, 1-й пол. XVII в. // НББ. – НИО книговедения. – 091/4280.

780. Стихира «Приидите любомудрии». Стихирарь XII в. // Российская национальная библиотека (РНБ). – Капеллы. – 0-472 (0-4), лл. 262–263 об.

781. Фитник, 1829 г. // НББ. – НИО книговедения. – 11 РК 524.

782. Церковно-приходская летопись Юровлянской Свято-Георгиевской церкви Сокольского благочиния Гродненской епархии. Начата в 1880-е гг. – окончена в 1940-е гг. (1948 г.) // Архив Белостокско-Гданьской епархии.

783. Шлег, Л. «Святая Троица» : хоровая фреска для смешанного хора по одноименной иконе Андрея Рублева : партитура / Л. Шлег. – Минск, 2000. – 167 с.

784. Missale Romanum Ex Decreto Sacro fancti Dextera : de anno et eivs paktibvs// НИАБ – 28 p. – 51 1656.

АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ

1. Густова, Л. А. Церковное пение : белорусская певческая культура православной традиции : моногр. / Л. А. Густова. – Минск : Харвест, 2013. – 224 с.

2. Густова Л. А. Значение личности преподобного Сергия Радонежского в белорусской культуре (к 700-летию со дня рождения) / Л.А. Густова-Рунцо // Музыкальная летопись российских регионов: Вып. 7 / Ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп, 2017. – С. 41–46.

3. Густова-Рунцо Л. А. Типология образных систем в поливидовой православной певческой практике // Л. А. Густова-Рунцо // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире / Ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп, 2017. – С. 76–90.

4. Густова, Л. А. Значение рукописных и печатных певческих книг в развитии интонационно-стилистических особенностей белорусской литургической певческой практики православной традиции / Л. Густова-Рунцо // *Latopisy Akademii Supraskiej*. Vol. 7: «Dawna cyrylicka księga drukowana: twórcy i czytelnicy» / red. M. Kuczyńskiej. – Białystok, 2016 – S. 149–158.

5. Густова, Л. А. Наследие святого князя Владимира в Китае (XVII–XIX вв.) / Л. А. Густова // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира: коллективное исследование / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. институт истории искусств ; сост. и отв. ред. Н. С. Серегина. – СПб., 2016. – С. 122–123. – (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры»).

6. Густова, Л. А. Роль современных форм религиозно-певческой практики белорусской культуры православной традиции в развитии хорового исполнительства / Л. А. Густова-Рунцо // Белорусское музыкальное исполнительство в контексте художественной культуры / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк ; Белорус. гос. академия музыки. – Вып. 38. Серия 5, Вопросы теории и истории исполнительского искусства. – Минск, 2016. – С. 52–59.

7. Густова-Рунцо, Л. А. Русские церковные певчие Харбина (взгляд из Беларуси) / Л. А. Густова-Рунцо // Богослужебные практики и культовые искусства в полиэтническом регионе / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп, 2016. – С. 103–114.

8. Густова, Л. Трансмиссия белорусской певческой практики православной традиции в Московское царство (середина XVII века) / Л. Густова-Рунцо // *Latopisy Akademii Supraskiej*. Vol. 6 : *Cerkiew w drodze* / Red. M. Kuczyńskiej. – Białystok, 2015. – S. 69–78.

9. Густова-Рунцо, Л. А. Типология исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Л. А. Густова-Рунцо ; Белорус. госуд. академия музыки. – Минск, 2016. – 51 с.

10. Густова-Рунцо, Л. А. Типология исполнительских стилей белорусской певческой практики православной традиции : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 : в 2 т. / Л. А. Густова-Рунцо ; Белорус. госуд. академия музыки. – Минск, 2016. – Т. 1. – 300 с. ; т. 2. – 68 с.

11. Густова, Л. А. Интерпретация православных песнопений в детском хоре Воскресной школы / Л. А. Густова // Музыкальная летопись российских регионов. Вып. 4. : материалы IV Междунар. научн. конф. / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп, 2015. – С. 13–24.

12. Густова, Л. Слушательская интерпретация православной певческой практики как компонент литургического пространства (оценочный аспект стилевой типологии) / Л. Густова // Вопросы музыкального исполнительского искусства / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Сер. 5, Вопросы теории и истории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика. – Вып. 36. – Минск, 2015. – С. 169–176.

13. Gustova, L. Belarusian manuscripts of vocal music of the end of XVI–XVIII centuries as monuments of history of national art culture / L. Gustova // Международна научна конференция «Искусство и образование – традиции и современность» : в 2 т. / Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство Пловдив ; гл. ред. проф. д-р Ю. Куюмджиев. – Пловдив, 2015. – Т. 2. – С. 38–44.

14. Густова, Л. А. Динамика развития певческой практики белорусской православной культуры: диахронический аспект / Л. А. Густова // Культура: открытый формат – 2014 (библиотекостроение..., искусствоведение...) : сб. науч. ст. / ред. В. Р. Языкович (предс.) [и др.] ; сост.: Т. Н. Бабич, Ю. А. Переверзева ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2014. – С. 128–132.

15. Густова, Л. А. Композитор Н. Куликович-Щеглов / Л. А. Густова // Музыкальная летопись российских регионов. Вып. 3. Материалы III междунар. науч. конф. – Майкоп, 2014. – С. 18–27.

16. Густова, Л. А. Концертно-репрезентативный вид православной религиозно-певческой практики внелитургического типа (на примере

творчества ансамбля «Кедров») / Л. А. Густова // Музыкальная летопись российских регионов. Вып. 3. Материалы III междунар. науч. конф. – Майкоп, 2014. – С. 10–18.

17. Густова, Л. А. Типологизация певческой практики белорусской православной культуры (на примере творчества выпускников Белорусской государственной академии музыки) / Л. А. Густова // Музыкальная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні / склад. В. У. Дадзіёва. – Мінск, 2014. – С. 35–44. – (Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Вып. 31. Сер. 1, Беларуская музычная культура).

18. Густова, Л. А. Факторы развития исполнительских стилей певческой практики белорусской православной традиции / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество : VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 15 мая 2014 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: В. М. Черник (предс.) [и др.]. – Минск, 2014. – С. 188–191.

19. Густова, Л. А. Учебная религиозно-певческая практика белорусской православной культуры паралитургического типа в конце XX – начале XXI в.: традиции и инновации / Л. А. Густова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28–29 лістап. 2013 г. : у 2 ч. / уклад. Н. С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск, 2014. – Ч. 1. – С. 358–362.

20. გუსტოვა, ლ. ღვთისმშობლის საგალობლები ბელორუსულ მართლმადიდებლურ ჰიმნოგრაფიულ ტრადიციაში / ლარისა გუსტოვა // ლოგოსი : № 8; მთავარი რედაქტორი დავით მუსხელიშვილი. – თბილისი : საერთაშორისო ცენტრის კვლევის ქრისტიანობა. – 2014. – გ. 208–213. (Gustova, L. Chants for the Theotokos on the Belarusian Orthodox Musical Tradition / L. Gustova // Logos : № 8; Chief Editor David Muskhelishvili. – Tbilisi : International centre for Christian studies, 2014. – P. 208–213).

20. (Gustova, L. Chants for the Theotokos on the Belarusian Orthodox Musical Tradition / L. Gustova // Logos : № 8; Chief Editor David Muskhelishvili. – Tbilisi : International centre for Christian studies, 2014. – P. 208–213).

21. Густова, Л. А. Инвариантность стилевых типов белорусской певческой культуры православной традиции / Л. А. Густова // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : у 5 ч. Ч. 3 : Праблемы тэатральнага, экраннага і музычнага мастацтва : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., г. Мінск, 25–26 крас. 2013 г. / уклад. Ю. В. Пацюпа ; рэдкал. А. І. Лакотка [і інш.] ; Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск, 2013. – С. 115–120.

22. Густова, Л. А. Особенности погребального церковного певческого обряда в Столинском районе Брестской области / Л. А. Густова // Весці БДАМ. – 2013. – № 23. – С. 59–62.

23. Густова, Л. А. Становление литургического пения Православной Церкви в западно-белорусских сельских приходах в конце XIX – начале XX вв. / Л. Густова // *Cerkiewny Wiestnik*. – Warszawa : Warszawska Metropolia Prawosławna, 2013. – № 1. – С. 45–50.

24. Густова, Л. А. Структурная инвариантность белорусской певческой культуры православной традиции / Л. А. Густова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры : матэрыялы навук. канф., Мінск, 23–24 лістап. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 160–167.

25. Густова, Л. А. Традиционные и инновационные элементы в современной бытовой певческой практике белорусской православной культуры / Л. Густова // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф., Мінск, 28 ліст. 2013 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал. : Ю. П. Бондар [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 183–189.

26. Густова, Л. А. Функциональные задачи и исполнительские стили белорусской православной певческой культуры / Л. А. Густова // VI Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» : матэрыялы Рэсп. навук.-творчай канф., 2 крас. 2013 г. – Мінск, 2013. – С. 32–37.

27. Густова, Л. А. Архетип белорусской певческой культуры православной традиции (на примере богослужебного пения Спасо-Евфросиниевского женского монастыря г. Полоцка) / Л. А. Густова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Вып. 12. – С. 180–185.

28. Густова, Л. А. Беларуская пеўчая культура ў Польскай Праваслаўнай Царкве (XX ст.) / Л. Густова // *Cerkiewny Wiestnik*. – Warszawa : Warszawska Metropolia Prawosławna, 2012. – № 1. – С. 46–50.

29. Густова, Л. А. Интонационные лексемы церковного погребального обряда белорусской православной традиции / Л. А. Густова // Экологія культуры : XVII Міжнар. Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвеч. Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 26–28 мая 2011 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 94–100.

30. Густова, Л. А. Православное богослужебное пение на фронтах Первой мировой войны / Л.А. Густова // Культура: открытый формат – 2012 (библиотековедение..., искусствоведение...) : сб. науч. ст. / ред. М. А. Можейко (предс.) [и др.] ; сост. Т. Н. Бабич, Ю. А. Певеверзева, Е. Н. Шаройко ; М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – С. 123–128.

31. Густова, Л. А. Певческие рукописи из фондов Музея книгопечатания как памятники древнего музыкального искусства / Л. А. Густова // Вести Ин-та современных знаний. – 2012. – № 3. – С. 29–33.

32. Густова, Л. А. Стилиевые типы Херувимской песни и их функциональные парадигмы в белорусской певческой культуре православной традиции / Л. А. Густова (non-competition) // The second International-conference-competition in musicology for students : collection of articles / Vano Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire. – Tbilisi, 2012. – S. 99–111.

33. Густова, Л. А. Церковное пение: традиционная и современная интерпретация понятия «православная традиция» / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество : VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 10–11 мая 2012 г. : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2012. – С. 181–186.

34. Густова, Л. А. Византийский богослужебно-певческий устав в Супрасльском Благовещенском монастыре (XVI в.) / Л. Густова // *Latopisy Akademii Supraskiej. Vol. 2 : Kościół prawosławny na Bałkanach i w Polsce – wzajemne relacje oraz wspólna tradycja* / red. U. Pawluczuk. – Białystok, 2011 – S. 153–161.

35. Густова, Л. А. Голос и глас в канонической культуре / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., 20–23 апр. 2012 г. / науч. ред. С. П. Винокурова. – Минск, 2011. – С. 159–163.

36. Густова, Л. А. Дар веры / Л. А. Густова // Русь – Россия: выбор веры. История и современность : сб. материалов VII Межрегион. науч.-практ. конф. «Духовные основы русской культуры : изучение и преподавание в высшей и средней школе». – М., 2011. – С. 93–100.

37. Густова, Л. А. Духовно-нравственные аспекты творчества церковного музыканта / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 10. – С. 161–165.

38. Густова, Л. А. Истоки дирижерского искусства: историко-методологический аспект / Л. А. Густова // Вести Ин-та современных знаний. – 2010. – № 1. – С. 33 – 37.

39. Густова, Л. А. Канонические тексты Православной Церкви в музыке славянских композиторов : Р. Твардовский / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11. – С. 158–164.

40. Густова, Л. А. Новый подход в изучении сакральной певческой культуры православной традиции : вопросы методологии / Л. Густова // *Весці БДАМ*. – 2011. – № 19. – С. 64–67.

41. Густова, Л. А. Певческий канон в современной литургической культуре православной традиции (на примере литургического пения в

полоцких православных храмах) / Л. А. Густова // Матэрыялы навук.-краязнаўчай канф. да 85-годдзя Краязнаўчага музея ў г. Полацку, 8–9 снеж. 2011 г. / уклад. І. П. Воднева. – Полацк, 2011. – С. 30–32.

42. Густова, Л. А. Тракто́вка византийского канона в белорусской певческой культуре православной традиции (XI–XVIII вв.) / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. – Минск, 2011. – Вып. 5. – С. 433–441.

43. Густова, Л. Здравей, България: [текст на болгарском языке] / Л. А. Густова ; пер. Ю. Куюмджиев // Музикални хоризонти / Союз болгарских музыкальных и танцевальных деятелей. – София, 2010. – № 6. – С. 17.

44. Густова, Л. А. Иконография музыкальных инструментов в белорусском сакральном искусстве / Л. А. Густова // Весці БДАМ. – 2010. – № 17. – С. 16–19.

45. Густова, Л. Особенности воплощения национальной литургической символики в современном храме / Л. А. Густова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2010. – Вып. 9. – С. 31–36.

46. Густова, Л. Особенности древнебелорусского певческого образования / Л. А. Густова // Вести Ин-та современных знаний. – 2010. – № 4. – С. 47–51.

47. Густова-Рунцо, Л. А. Тишина литургического пения : особенности исполнительской интерпретации / Л. А. Густова-Рунцо // Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI веке : сб. науч. тр. / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог, 2010. – С. 376–381.

48. Густова, Л. Богословие в звуци [текст на болгарском языке] / Л. А. Густова ; пер. Ю. Куюмджиев // Музикални хоризонти / Союз болгарских музыкальных и танцевальных деятелей. – София, 2009. – № 10. – С. 23–26.

49. Густова, Л. А. Белорусская сакральная музыкально-певческая культура православной традиции на рубеже XIX–XX вв. / Л. А. Густова // Обретение образа: православная белорусская культура в славянском мире. – Минск, 2009. – С. 179–194.

50. Густова, Л. А. Искусство хирономии : из истории развития техники дирижирования / Л. А. Густова // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования : сб. науч. тр. / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог, 2009. – С. 175–181.

51. Густова, Л. А. Литургическая музыкально-певческая культура в современных формах музыкальной жизни / Л. А. Густова // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Третьої міжнар. навук.-творч. конф., 11–12 лист. 2009 р. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв ; Ін-т мистецтв, Кафедра мистецьких технологій. – Київ, 2009. – С. 25–26.

52. Густова, Л. Лицата на фестивала: маестро Драгомир Нэнов : [текст на болгарском языке] / Л.А. Густова ; пер. Ю. Куюмджиев // Музикални хоризонти / Союз болгарских музыкальных и танцевальных деятелей. – София, 2009. – № 5. – С. 19–20.

53. Густова, Л. А. Модифікація богослужбового чину Руської Церкви (XV – поч. XIX ст.) : регіональні особливості (Білорусь) / Л. Густова // Наук. вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Старовинна музика – сучасний погляд : зб. ст. ; упор. Н. О. Герасимова-Персидська. – Київ, 2009. – Ч. 1 – С. 171–182. – (Наук. вісник ; вип. 88).

54. Густова, Л. А. Музыкально-фонетические связи церковного и фольклорного пения в древнебелорусской культуре (опыт компаративного анализа) / Л. А. Густова // Обретение образа : православная белорусская культура в славянском мире. – Минск, 2009. – С. 161–178.

55. Густова, Л. А. «Не уповайте на неправду...» (развитие православной богослужбной формы в обряде Греко-католической церкви Речи Посполитой : противоречия и модификации) / Л. А. Густова // Обретение образа : православная белорусская культура в славянском мире. – Минск, 2009. – С. 195–216.

56. Густова, Л. А. Современный псаломщик Русской Православной Церкви / Л. А. Густова // Просвещение, свидетельство и проповедь. Миссия Церкви: история и современность : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 1020-летию Крещения Руси, Минск, 15–16 дек. 2008 г. / ред. кол.: В. Г. Башкиров [и др.] ; под общ. ред. епископа Бобруйского и Быховского Серафима (А. Д. Белоножко). – Минск, 2009. – С. 126–129.

57. Густова, Л. А. Белорусская народно-песенная и религиозная культуры: историко-коммуникативный аспект / Л. А. Густова // Палявая фалькларыстыка і этналогія: даследаванне лакальных культур Беларусі : зб. матэрыялаў канферэнцый / уклад. І. Ю. Смірновой ; пад навук. рэд. В. А. Лабачэўскай. – Мінск, 2008. – С. 126–132.

58. Густова, Л. Духовное и нравственное воспитание средствами христианской музыкальной культуры / Л. А. Густова // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе : сб. материалов междунар. конф. – Майкоп, 2008. – С. 74–80.

59. Густова, Л. Духовность, духовная культура и духовная музыка : к вопросу терминологии / Л. А. Густова // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск, 2008. – Вып. 2. – С. 95–101.

60. Густова-Рунцо, Л. А. Духоўныя вершы / Л. А. Густова-Рунцо // Даследаванне лакальных культур Беларусі : праграмы па зборы фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў / навук. кіраўн. праекта, агул. рэд. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск, 2008. – С. 239–245.

61. Густова, Л. Изучение христианской культуры и искусства в рамках предмета «Мировая художественная культура» в белорусских школах / Л. А. Густова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти

проф. У. Д. Розенфельда, Гродно, 8–9 апр. 2008 г. : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол. : А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2008. – Ч. 1. – С. 85–88.

62. Густова, Л. Музыкальное региональное творчество православной традиции: литургический и бытовой аспект культурной коммуникации / Л. А. Густова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 176–182.

63. Густова, Л. Супрасльская редакция русского богослужебного канона в первой половине XVI века / Л. А. Густова // *Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад : сб. ст. / сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая. – М., 2008. – С. 232–241. – (Ученые записки Науч.-исслед. центра церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология ; вып. 5).*

64. Густова-Рунцо, Л. А. Традиции богослужебного пения : аналитический обзор фондов Музея книгопечатания Полоцкого государственного историко-археологического музея-заповедника / Л. А. Густова // *XIII Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіеўскія чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры*, Мінск, 24–26 мая 2007 г. : матэрыялы чытанняў / рэдкал. : М. А. Бяспалая (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2008. – С. 61–69.

65. Густова, Л. Христианские ценности и художественная культура (православная традиция) : программа курса по выбору для 11–12 классов с изучением специальных учебных предметов художественно-эстетической направленности / Л. А. Густова // *Музычная адукацыя і культура. – 2008. – № 1. – С. 38–45.*

66. Густова, Л. Изучение средневековой эстетики в контексте культурологической образовательной парадигмы / Л. А. Густова // *Музыкальная летопись российских регионов : материалы междунар. конф., 21–22 декабря 2007 г. – Майкоп, 2007. – С. 83–89.*

67. Густова Л. А. Международный фестиваль православных песнопений / Л. А. Густова // *Мастацкая адукацыя і культура. – 2007. – № 1. – С. 64.*

68. Густова, Л. А. Методика обучения пению в древнерусской музыкальной культуре (по певческим азбукам XVII–XVIII вв.) / Л. А. Густова // *Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования : сб. науч. тр. / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог, 2007. – С. 216–223.*

69. Пою Богу Моему: IX Междунар. фестиваль православных песнопений / сост. Л. А. Густова. – Минск : Красная звезда. – 2007. – 112 с.

70. Густова, Л. Спяваю Богу майму... / Л. А. Густова // *Мастацтва. – 2007. – № 8. – С. 24–25.*

71. Густова, Л. А. Музыкально-певческая культура Православной Церкви Беларуси / Л. А. Густова. – Минск : Бестпринт, 2006. – 169 с.

72. Густова, Л. Певческие сборники в белорусской культуре периода Полоцкого княжества / Л. А. Густова // Беларуская кніга ў кантэксце сусветнай кніжнай культуры : зб. навук. арт. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; склад. : Т. А. Дзем'яновіч, Л. І. Доўнар, Т. А. Самайлюк. – Мінск, 2006. – Ч. 1. – С. 74–80.

73. Густова, Л. Реформы богослужебного устава Православной Церкви Великого Княжества Литовского в XVI столетии / Л. А. Густова // Исторический поиск Беларуси : альманах. – Минск, 2006. – С. 390–398.

74. Густова, Л. А. Богослужебно-певческие книги ранней Русской Православной Церкви (конец XI – XIV в.) / Л. А. Густова // Материалы X Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений, Минск, 24–26 мая 2004 г. : в 2 ч. / Европ. гуманит. ун-т, Беларус. ун-т культуры ; редкол.: А. Ю. Бендин (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2005. – Ч. 1. – С. 233–235.

75. Густова, Л. Митрополит Филарет: «Буду петь Богу моему, доколе есмь» : [беседа] / записали Лариса Густова, Николай Денисов // Музыкальная академия. – № 1 – 2005. – С. 1–5.

76. Густова, Л. Набліжэнне да любові, дабрыні і святла / Л. А. Густова // Мастацтва. – 2005. – № 4. – С. 36–38.

77. Густова, Л. А. Образ святой преподобной Евфросинии Полоцкой – просветительницы Белой Руси в гимнографии XII–XX столетий / Л. А. Густова // 3 неапублікаванай спадчыны : манаграфіі, артыкулы, вершы, матэрыялы навук. канф., успаміны сучаснікаў / Аляксей Мельнікаў. – Мінск, 2005. – С. 552–565.

78. Густова, Л. Праздник православного искусства / Л. А. Густова, Н. Денисов // Музыкальная академия. – № 2. – 2005. – С. 142–146.

79. Gustowa, L. Muzyka Romualda Twardowskiego do tekstów liturgicznych Cerkwi Prawosławnej / Łarysa Gustowa // Wokalistyka i pedagogika wokalna / Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 2005. – T. 4. – S. 201–209.

80. Густова, Л. А. Византийская музыкально-певческая культура / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 2003. – № 1 (64). – С. 45–47.

81. Густова, Л. А. Яко возвеличишася дела Твоя, Господи / Л. А. Густова // В послушании преданный : сб. ст. / сост. Г. Т. Сытенко ; гл. ред. А. А. Петрашкевич. – Минск, 2003. – С. 176–178.

82. Густова, Л. А. Беларусь : Распространение гомофонно-гармонического стиля пения (кон. XVIII – нач. XX в.) / Л. А. Густова // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2002. – Т. 4. – С. 501.

83. Густова, Л. А. Беларусь : Становление партесного стиля пения (XVII–XVIII вв.) / Л. А. Густова // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2002. – Т. 4. – С. 501.

84. Густова, Л. А. Беларусь, 1917 г. – нач. XXI в. / Л. А. Густова // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2002. – Т. 4. – С. 502–503.

85. Густова, Л. А. Беларускае праваслаўнае музычна-пеўчае мастацтва XX ст. / Л. А. Густова // Праваслаўе. – 2001. – № 10. – С. 54–63.

86. Густова, Л. А. Из истории православной музыкально-певческой культуры (семья Кедровых) / Л. А. Густова // Материалы VI Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений, посвящ. Дням славянской письменности и культуры, Минск, 24–26 мая 2000 г. : в 2 ч. / Европ. гуманит. ун-т, Белорус. ун-т культуры ; редкол.: Бендин А. Ю. (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2001. – Ч. 1. – С. 86–95.

87. Густова, Л. А. Литургическое творчество современных белорусских композиторов / Л. А. Густова // Христианские ценности в современной культуре (к 2000-летию христианства): материалы междунар. науч. конф., Минск, 20 дек. 2000 г. : в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: А. С. Легчилин (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2001. – Ч. 2. – С. 155–158.

88. Густова, Л. А. На VI Фестивале Православных песнопений / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 2001. – № 3. – С. 58–59.

89. Густова, Л. А. Богослужбное пение православного храма в учении святых Отцов Церкви / Л. А. Густова // Материалы V Междунар. Кирилло-Мефодиевских чтений, посвящ. Дням славянской письменности и культуры, Минск, 24–26 мая 1999 г. : в 2 ч. / Европ. гуманит. ун-т, Белорус. ун-т культуры ; редкол.: А. Ю. Бендин (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2000. – Ч. 1. – С. 201–205.

90. Густова, Л. А. Из сокровищницы национальной богослужбной культуры: Супрасльский ирмологион / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 2000. – Вып. 4 (55). – С. 59–62.

91. Густова, Л. А. О традициях церковного песнопения: из истории православной музыкальной культуры / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 2000. – Вып. 1 (52). – С. 36–38.

92. Густова, Л. А. Красота церковных песнопений / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 1999. – Вып. 1 (48). – С. 52–56.

93. Густова, Л. А. Богословие храмовой музыки / Л. А. Густова // Минские епархиальные ведомости. – 1998. – Вып. 1 (44). – С. 52–54.

94. Густова, Л. А. Багаслужбовыя спевы ў Беларусі : традыцыя і сучаснасць / Л. А. Густова // Праваслаўе ў Беларусі і ў свеце. – 1994. – Вып. 1. – С. 66–68.

Научное издание

Густова-Рунцо Лариса Александровна

**ПРАВОСЛАВНАЯ
ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА
БЕЛАРУСИ
(типология и исполнительские стили)**

Монография

Редактор Т. В. Люкович
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки О. Н. Павловой

Подписано в печать 19.01.2018. Формат 60х84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 23,02. Уч.-изд. л. 20,14. Тираж 100 экз. Заказ 370.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск