

**Відгук  
офіційного опонента  
на дослідження Ірини Вікторівни Регуліч  
«Нотна колекція отця Володимира Ганжука як зразок канону  
церковних піснеспівів богослужбової практики православної  
церкви в Україні»,  
поданого до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата  
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво**

Дисертація Ірини Регуліч присвячена цілком невідомій, але дуже цінній сторінці нашої культури – церковно-музичній колекції луцького регента о. Василя Ганджука, який бл. 70 літ співав на кліросі і керував церковними хорами. За цей час він зібрав унікальну колекцію церковних нот, яка й стала предметом студій дисерантки. Дисертація складається з трьох розділів, у кожному з яких виокремлено по 3–4 параграфи. В обширному додатку репрезентовано повний каталог колекції церковних нот отця Володимира, який служить добрим путівником у великому масиві церковних нот.

Все ж почну з дещо іншого сюжету. Сьогодні в Україні, і не тільки, точиться гострі дискусії про сутність наукових досліджень у гуманітарній сфері університетських студій, зокрема в дисертаційному жанрі. Як, в який спосіб, які методи й методології сьогодні є актуальними, яка мета цих досліджень? Ці питання хвилюють як самих науковців, так і державні установи. Наш уряд та інші державні структури через ДАК/ВАК, на жаль, взялися “полагодити справу” у найпростіший спосіб – створити цілу систему рецептів як має виглядати *справжня дисертація*, що в дійсності жодним чином не впливає на якість науки, на формування наукової етики, честі і гідності науковців, а лише сповільнюють процес проходження державної цензури (свого часу я опублікував статтю про ці *ваківські забобони*). Чи здатні такі формальні *правила гри* підвищити науковий рівень і статус

науковців-гуманітаріїв? Мабуть, що ні, бо чи здатні міністерські клерки зрозуміти тонкощі наукового дискурсу, наприклад, у музичній медієвістиці чи в композиторських технологіях музичного авангарду ХХ ст.? Зате вони, безім'янні чиновники, всіляко стимулюють появу псевдонаукової фразеології, мовних покручів, гіантських прикінцевих бібліографій, які ніби-то опрацював дисертант. Поясніть, будьте добрі, такий популярний сьогодні у музикознавців, і не тільки, вислів “соціокультурний дискурс”, навіщо той додаток *соціо-* – хіба культура може існувати поза соціумом? А як наші музикознавці полюбляють *знакові* фігури у сучасній гуманістиці, як не згадати канонізованих Лосєва, Бахтіна, Лотмана, Ліхачова (ось Вам *i ad imperio*), а також західних, не вступаючи в жодні дискусії з метрами (підозрюю, що через фактичне незнання їх текстів), а сприймаючи їх як ікони, як це було донедавне з ритуальним цитуванням *класиків марксизму-ленінізму*.

Чому про це говорю тут, на захисті, як опонент? Бо, незважаючи в цілому на серйозний зміст рецензованої праці, все ж дисертантка певною мірою не змогла оминули і подалати ваківські правила.

Отож про дисертацію. Ірина Регуліч докладно опрацювала й уклала каталог величезної нотозбірні регента і свящ. Володимира Ганжука з Луцька. Ця унікальна колекція налічує 1500 композицій і формує уяву про репертуар церковного співу декількох десятиліть повоєнного часу. Диво-дивнє як вона взагалі змогла сформуватися в добу войовничого атеїзму, повальної руйнації церков, нищення людського духа в його одвічному прагненні вверх, до неба, до Деміурга, Господа Бога, намагаючись втоптати людину та її гідність у грязь, паскудство, низькі матеріальні інтереси. Тому вже саме звернення до такої теми та її наукове осмислення викликає повагу і схвалення. На світ Божий виринув цілком невідомий матеріял, який в

той чи інший спосіб підтримував духовні цінності народу, вивищував його над сірою радянською дійсністю (с. 137–138).

Та й сам репертуар в особливий спосіб відбиває «радянську дійсність» в її русифіаторській іпостасі, в тому й у сфері церковної музики – понад 97% композицій в колекції складають твори російських авторів... З іншого боку, ця крихітка музичної україніки, як можна стверджувати за матеріалами дисертації, перебувала в активній виконавській практиці й часто звучала у Луцькому храмі. І тут потрібно віддати належне регентові з Луцька за очевидну відвагу у непослуху до рескриптів офіційних церковних чиновників, які фактично забороняли виконувати у храмах неросійську церковну музику, акурат в руслі ідеологічних гасел у сфері музичного мистецтва взагалі, які, зокрема, на сторінках *Советской музыки* озвучував Борис Ярустовський під промовистою назвою «Советский интонационный строй есть!».

Збереження у своєму репертуарі хоч мізерної кількості українського церковно-музичного репертуару давало змогу священикам і дияконам, хористам і регентам, парафіянам відчувати своє, усідомлювати велику тяглість і збереження своєї музичної ідентичності, історична пам'ять якої на Волинській землі сягає Княжих часів: доместик Києво-Печерського монастиря Стефан ще в кінці XI ст. стає єпископом Володимирської єпархії, регент і композитор Єлисей Ільковський, який служив у луцькій катедрі у 20-х рр. XVII ст., а згодом очолює капелу митр. Петра Могили (Микола Дилецький згадує його у своїй *Граматиці музикальній* як знаного композитора партесної музики, на творах якого він вивчав техніку багатолосого концертного стилю). Що це була особливо співоча земля засвідчують численні збережені рукописні ірмологіони, винятково ошатні й майстерно переписувані, а в церковній монодії виникають місцеві мелодичні

варіанти-напіви – волинський та острозький. Варто згадати також діяльність Тележинського у ХХ ст. Тому думка Авторки, що малий склад братського хору у Луцьку в XVII ст. був непрофесійним і тому там не значиться, наприклад, твори Дилецького. Але, по-перше, малі склади хорів взагалі були властиві для барокової доби і власне цей факт давав їм змогу виконувати дуже складні хорові партитури, які сьогодні так важко даються нашим огромним професійним хорам. До того ж згадка про цей хор стосується 1627 р., а Дилецький народився 25–30 років опісля. А про високий рівень луцького хору в той час свідчить відомий факт збройного нападу на братську капелу латинників і викрадення найкращого співака Івашка.

Короткі біографії авторів композицій XIX ст. хоч і досить численні, на жаль, мало акцентують власне українських авторів, українського походження чи таких, що тривалий час працювали в Україні – Євфимія Богданова. Дуже цікава особистість, багато зробив для піднесення церковного співу на Поділлі, зібрав велику колекцію нот, частина з якої сьогодні знаходиться в ГІМ у Москві, писав наукові розвідки, а його учнем у Кам'янці-Подільському був Микола Леонтович. Також варто було б докладніше зупинитися на постаті Омеляна Вітошинського з Холма (с. 101), якого аж ніяк не можна зараховувати до петербурзької школи лише на тій підставі, що навчався у Придворній капелі (Леонтович теж навчався в Придворній капелі, але ж ми не зараховуємо його до петербурзької школи). На с. 105 йдеться про маловідомі імена без конкретизації на місцевости і школи, серед яких згаданий ієромонах Києво-Печерської лаври Іадор, відомий церковно-музичний діяч, дослідник церковного співу, переписував нотні богослужбові книги української традиції й, очевидно, в такому ж руслі писав церковну музику. Лише на одній сторінці (106) короткий перелік українських авторів. Ящо про Лисенка може й не треба було

писати ширше (хоч варто було сказати про стилістичні особливості його композицій), то про інших треба було б написати ширше, зокрема, про Петра Гончарова, який тривалий час був уставником Софійського собору у Києві, а потім став одним з перших диригентів львівської *Трембіти*.

Підрозділ 2–4 присвячений історії формування колекції Ганжука (у назві явний русизм – *збирання*, рос. *собирание*) на основі покрайніх записів і ремарок. Цей процес, як пише Авторка, був цілеспрямованим та орієнтувався переважно на високомистецькі композиції. Тут варто було б наголосити на надходження нот з певних локальних територій – наприклад, з Кубані і Ростовської обл., і добре було б приглянутися, чому саме з цих земель Ганжук отримував ноти і від кого (одним з таких регентів міг бути Василь Беневський, багате й цікаве листування якого з Кошицем опублікувала Лю Пархоменко). Цікавими є спостереження над інтерпретаційними ремарками в нотах (с. 117–118).

У третьому розділі дисертаційного дослідження Ірини Регуліч розглядаються церковні композиції колекції о. Володимира Ганжука як певні музично-стильові моделі богослужбових співів повоєнних десятиліть в Україні. Попри деякі неточності і суперечності, цей розділ вдало підsumовує науковий дискурс навколо репертуару колекції о. Володимира, вписуючи його в культурний і духовний контекст народу. Чи це будуть твори українських композиторів, чи російських, що працювали в Україні, власне російські, зокрема ті, що були виховані у Придворній капелі в Петербурзі, і навіть чимало московських в той чи інший спосіб орієнтувалися на київську півчу практику і вона для них була еталоном (про це, наприклад, йдеться у працях російських авторитетних дослідників і практиків церковного співу Івана Гарднера, Михаїла Фортунато, який прямо пише, що найвідповіднішим для кліросного співу є опрацювання київського напіву).

На прикладі аналізу величного покаянного канону Андрія Критського в композиторському опрацюванні Дмитра Бортнянського Авторка аналізує музично-стильову сутність цієї практики. Слід також підкреслити цікаві і загалом вдалі аналітичні спостереження над церковною музикою інших авторів

Зібраний, сумлінно опрацьований та укладений у вигляді каталогу нотний матеріал вдало поєднується з теоретичним осмисленням сутності репертуару, формах його функціонування у парафіяльних і кафедральних храмах, значимості у тоталітарних умовах задля поширення й утвердженні серед парафіян високих гуманістичних ідей. Так чи інакше це був досить виразний спротив ідеологічним доктринах радянської політичної системи і зберігало у вірних добropорядність, честь, любов до близнього, тобто суто людські почуття і діяння. Тож на прикладі нотної колекції отця Ганжука зроблено вдалу спробу змоделювати канон репертуару церковної музики у богослуженнях в Україні повоєнного часу. Активну і тривалу працю над темою добре засвідчують майже 20 публікацій Авторки.

Приклади такої незнищенності в Україні подавало й багато інших отців і регентів – Володимир Ярема у Львові, Микола Вірановський в Одесі, пані Маціборкова у нашій славній Коломії, Олексій Сніжинський у Києві (Авторка згадує про цього регента, батька композитора Годзяцького, але не покликається на статтю сина, опубліковану у 3 ч. *Музичного архіву*, а лише на інтернет), які десятиліттями вперто і наполегливо, з великою любов'ю і відповідальністю віддавали себе церковному співу. Співу, який вносив спокій, душевну рівновагу, радість і покаяння, тугу і смуток. Не має сумніву, що праця Ірини Регуліч знайде своїх зичливих, як писав

Дилецький, і працьовитих послідовників задля відтворення *світлих спалахів* у, здавалося б, суцільній темряві буття в тоталітарній системі.

Висловлю деякі принципові зауваження до тексту дисертації. Мабуть, варто було б поміняти розділи місцями – спершу мала б бути представлена сама колекція о. Володимира Ганжука як основний предмет дисертаційного дослідження; ширше варто було б також опрацювати біографію і творчу його діяльність. А вже в 2-му розділі розгорнути науковий дискурс навколо модної сьогодні теорії канону. Третій розділ залишити на місці і він логічно розкривав би суть концепції канону на матеріалі нотозбірні Ганджука. Зауважимо, що цей третій розділ – *Функції канону церковних піснеспівів Православної Церкви в Україні (на матеріалі колекції о. Володимира Ганджука)* – є досить нерівним у дисертації і фактичний матеріял дещо штучно прив’язаний до теорії канону. Бо, висловлю здогад, що досить повно чи увесь репертуар цієї колекції обов’язково мав виконуватися в усіх церквах України, як і в соборі Луцька, де служив о. Володимир. У кожній бібліотеці, в тому ж Ганжука, виокремлюється так званий пасивний фонд, літературу і ноти якого практично ніхто не вживає. Неясно також, чому коротка біографія Ганжука включена до 1 розділу, де йдеться про канон, а не відкриває 2 розділ, присвячений його бібліотеці.

Назви заголовків і підзаголовків не завжди відповідні змісту, іноді надто короткі, або ж надмірно ускладнені у викладі доволі простих речей. Наприклад, підрозділ 2.2 – «Вторинні елементи структури: хоровий склад та способи фіксації тексту» (с. 79), де змішані в одне доволі різні речі: склад хорової партитури (фактично нічого не сказано, бо текст охоплює лише півсторінки) і спосіб фіксації: рукопис, друк. Треба було б навпаки – спершу про спосіб фіксації у підрозділі так званого формального або зовнішнього опису, а

до тексту про хоровий склад додати темпово-агогічні ремарки. А починається підрозділ взагалі іншим сюжетом – простим переліком гармонізацій монодичних піснеспівів, причому в описовій формі з характерним “зачалом” – у збірці *виявлено* + простий перелік. Нічого також не сказано про особливості збірників, за якими принципами вони укладалися, хто їх редактував і т. п.

Подібну назву має і заголовок наступного підрозділу – *Феномен авторства*, у назві якого не проглядається бодай натяк про що властиво йтиме мова. Правда, починається підрозділ історичним екскурсом, в якому Авторка намагається вловити музично-стильове розмаїття представлених в колекції Ганжука композицій через конкретні персонажі.

Слід також сказати, що дисертантка виявила не цілком підготованою до праці над таким складним і обширним явищем як церковний спів: бракує літургійних знань, глибшого розуміння жанрової природи церковних композицій, археографічних і бібліографічних навиків. Часом трапляються дивні спроби пояснювати загальновідомі поняття – наприклад, *категорія* (с. 17). Все ж можемо стверджувати, що ці освітні недоліки Авторка зуміла значною мірою подолати наполегливою та сумлінною працею. Пригадую, що і в мене було схоже становище, коли взявся за матеріали давньої церковної музики, не маючи відповідної професійної підготовки для їх опрацювання.

Цікавим є факт, що Володимир Ганжук під час війни регентував у Львові в Георгіївській церкві на теперішній вул. Короленка. У поданій історії цього храму, проте, чомусь не згадано, що ця церква була збудована 1901 р. для православних румунів, а також болгарів і сербів за підтримки Австрійської влади.

Все ж констатуємо, що незважаючи на ці недоліки і прорахунки, наукове дослідження Ірини Вікторівної Регуліч, подане як дисертаційний текст до нашої спеціалізованої Ради, відповідає вимогам, які висуваються до кандидатських дисертаций.

Рецензована дисертаційна праця «Нотна колекція отця Володимира Ганжука як зразок канону церковних піснеспівів богослужбової практики православної церкви в Україні» є цілком самостійним і ґрутовним науковим дослідженням і немає сумнівів, що І. В. Регуліч заслуговує присвоєння пошукуваного вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю "музичне мистецтво" 17.00.03. Автореферат повністю відповідає тексту самої дисертації.

8 лютого 2016 р.

Юрій Ясіновський

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музичної медієвістики та україністики  
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

