

**ВІДГУК ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА**  
О. П. Прилепи  
на дисертаційне дослідження  
**РЕГУЛІЧ ІРИНИ ВІКТОРІВНИ**  
**«НОТНА КОЛЕКЦІЯ ОТЦЯ ВОЛОДИМИРА ГАНЖУКА**  
**ЯК ЗРАЗОК КАНОНУ ЦЕРКОВНИХ ПІСНЕСПІВІВ**  
**БОГОСЛУЖБОВОЇ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ В УКРАЇНІ»,**  
представлене на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Одним із нагальних питань, що актуалізуються сучасним суспільством, є духовне відродження нації й розвиток духовної культури України. Це спричинило активний інтерес вітчизняних музикознавців до національної духовної спадщини, значним елементом якої є богослужбовий спів. Із давніх давен, уже в перших трудах отців Церкви, зберігається ставлення до нього як до «вмістилиць» богословського вчення. У цьому сенсі богослужбовий спів постає інструментом пізнання. Як відомо, в історії розвитку богослужбово-співочого і загалом хорового мистецтва України сформувалися дві традиції – ортодоксальна (монастирська з Києво-Печерським духовним центром, втілена в самобутніх регіональних монодійних розспівах), та євроцентристська (сконцентрована в Києво-Могилянській Академії, соборно-парафіяльних церквах, а також представлена у творчості композиторів партесної доби). Від кінця 16 ст. з появою партесного багатоголосся у богослужбово-співацькій ортодоксальній культурі, що мала багатовікові традиції намоленого уставного співу, починаються незворотні секуляризаційні процеси, боротьба з якими становить суть наступних історичних періодів (17-19 ст.). У центрі уваги співака в процесі співочого іntonування постає вже не так духовне, як музичне начало. Зародження нової культурної парадигми у складний переламний період історії – часу суспільних потрясінь і церковних реформ – вплинуло на процеси становлення світської професійної гілки музичної культури України. У Києво-Печерській лаврі партесне багатоголосся у формі гармонізацій канонічних монодійних наспівів воцерковлюється (за Д.А. Болгарським), тобто освячується Церквою і, поряд із монодією, стає прийнятною складовою богослужбового співу.

Дисертаційне дослідження Регуліч Ірини Вікторівни є важливим кроком у цілісному осягненні явищ богослужбової співацької культури України в один із найскладніших і найтрагічніших її часів – другої половини 20 століття – періоду заборони віросповідання, масових репресій служителів церкви та вірних загалом, що обумовлює її новизну. Період протиріч розглядуваного історичного зразу значною мірою віддзеркалився і на концепції дослідження. У центрі проблематики роботи – нотна колекція отця Володимира (Ганжука) (1919–2001) Свято-Троїцького кафедрального собору м. Луцька, що містить понад півтори тисячі богослужбових піснеспівів, зібраних для забезпечення богослужбових потреб собору протягом церковного року. Колекція акумулює пласти православної богослужбово-співацької культури України попередніх історичних періодів, а значить, містить різностильовий в музично-інтонаційному плані матеріал. У нотному зібранні о. Володимира є як 1) монодійні богослужбові піснеспіви, так і 2) їхні багатоголосні переклади, авторські обробки, а також 3) композиції різних авторів на канонічні богослужбові тексти і 4) піснеспіви паралітургійної творчості (церковні, але не богослужбові). В

основному колекція містить «рукописи та друковані видання, значну частину яких було опубліковано у XIX – на початку ХХ ст.» (с.4). Особливо цінним є те, що (за словами Ірини Вікторівни) «нотна колекція отця Володимира є єдиним документальним свідченням історії церковного життя Луцького Свято-Троїцького собору періоду другої половини ХХ ст.» (с.3), а регентський послуг о. Володимира на клиросі Свято-Троїцького собору – це значний період часу, – майже сорок років (с.4).

Серед найвагоміших аспектів наукової новизни дослідження І. В. Регуліч виділимо такі:

**I.** Дисертація уводить у науковий обіг великий корпус богослужбових нотних піснеспівів зібрання протоієрея Володимира (Ганжука), регента Свято-Троїцького собору Луцька. Ірина Вікторівна здійснила копітку пошукову роботу зі знайдення й систематизації матеріалів зібрання: це понад півтори тисячі піснеспівів, якими забезпечувались богослужбові потреби собору. Пропонована у роботі колекція дійсно є цінним музично-історичним джерелом інформації про богослужбову співацьку практику Православної церкви в Україні 20 ст. (**Розділ II**).

**II.** Нотну колекцію о. Володимира систематизовано й узагальнено у виді **алфавітного каталогу** (1150 позицій), поданого у додатку дисертації (с.208-383). Алфавітний каталог дозволяє мати комплексні уявлення про версії стилювих втілень певного піснеспіву/жанру, представлених у зібранні о. Володимира, варіанти музично-інтонаційних рішень на канонічний текст, що мали місце в богослужбовій практиці 20 ст. Наприклад, у каталозі є 9 версій Просительної єктенії (позиції 287-295), 105 Херувимських, 143 «Милість миру» тощо. Підкреслимо: алфавітний каталог Ірини Вікторівни – перший цілісний зібраний список основного масиву богослужбових піснеспівів зібрання о. Володимира (Ганжука). Можливо, це поки що єдина пам'ятка, якою характеризується стан богослужбового співу на Волині розглядуваного історичного зразу і в цьому аспекті, безперечно, робота є цінною й вагomoю для науки.

**III.** Здійснено багатоаспектний опис зібрання й у кожному аспекті міститься нова інформація: 1) Взявиши за основу літургічний принцип, Ірина Вікторівна систематизує піснеспіви за жанрами, дотримуючись при цьому, по можливості, порядку слідування їх у богослужбовому чині добового кола (вечірня, утреня, служба часів, літургія). Розгляд проводиться з розкриттям літургічних функцій розглядуваних піснеспівів, їх місця в Службі. Так, у складі вечірні виявлено чимало піснеспівів: 65 стихир (на «Господи воззвах», на стиховні, на хвалітех, на литії), 65 тропарів (на «Бог Господь», недільні, непорочні, покаяльні, сіdalльні, екзапостиilarійні, троїчні і світильні, відпустительні, богородичні тощо), 70 кондаків (серед них 33 – «Взбанной воеводе»), 24 канони (недільні 8-ми гласів, празничні, «Канон св. Андрія Критського» Д. Бортнянського, окремі пісні канонів та ін.) тощо (с.54-60). Окремі групи утворюють піснеспіви на різноманітні церковні празники (задостойники, величання ...), співи на молебнах, хорові концерти, колядки та щедрівки. Ретельний аналіз джерельного матеріалу дозволяє авторці дійти висновку, що загалом «у фондах колекції містяться всі основні, необхідні для активної церковної практики богослужбові жанри», що забезпечувало практичні потреби Луцького кафедрального собору, але «найповніше в досліджуваній колекції представлено жанри Літургії Іоанна Златоустого» (с.78).

**2) У колекції представлено піснеспіви різних співацьких типів (підрозділ 2.2).**

Статистичним методом з'ясовано, що «із 1442 піснеспівів колекції 270 становлять монодичні напіви (у 33 різновидах), що складає 19%» колекції. Перевага піснеспівів знаменної традиції (54), «київського (49), звичайного (36) та грецького напівів (28)», дає підстави авторці акцентувати увагу на опорі о. Володимира у доборі богослужбового матеріалу на давні канонічні традиції співу та «києво-руському інтонаційному колориті колекції» (с.40). Такі узагальнення Ірини Вікторівни підтверджуються також і наявністю у колекції гармонізацій давніх монодійних наспівів (76 піснеспівів) (с.80). Найбільшу частину зібраних займають багатоголосні авторські композиції, чому в роботі присвячено окремий підрозділ (2.3). За способами фіксації текстів дисертантка систематизує матеріал на рукописи (324 рукописні партитури (22%) та 70 рукописних поголосників (5%), с. 93) і друковані видання з перевагою останніх. За наявністю значної частки рукописів у зібраних авторка висуває припущення про «недостатність друкованих видань у радянський період» та професійний регентський підхід до формування змісту нотної колекції о. Володимира (с.91). В аналізі друкованої частини колекції Ірина Вікторівна виявляє цікаві й вагомі аспекти роботи самого отця Володимира з матеріалом, зокрема його «вибіркове ставлення до церковно-пісенного репертуару». Відібрани для богослужбових потреб піснеспіви містили посилання на джерела («окремі друковані партитури поміщені в папки, зі змістом тих збірок, звідки вони взяті; на кожній із таких папок є підписи колекціонера»). Найбільшу кількість таких фрагментів-папок дисертантка виявила з творами О. Кастальського і встановила їх належність до видань тих збірників, звідки їх було вилучено о. Володимиром (с. 91).

**3) Особливим серед чинників структурування колекції о. Володимира у дисертації Ірини Вікторівни є аспект авторства** (підрозділ 2.3), що розкривається з урахуванням специфіки історичного розвитку богослужбового співу розглядуваного періоду. Вважаю, що суттєвим є факт відсутності в колекції «творів М. Дилецького і композиторів партесної доби» (за наявності у той час у Луцьку «розкішної музичної бібліотеки Луцького братства при Хресто-Воздвиженській церкві» (с.94)). Як припускає Ірина Вікторівна, одна з причин – обмежені можливості аматорського церковного хору о. Володимира. На мій погляд, відсутність у зібраних о. Володимира корпусу творів партесної доби потребує подальших ґрунтовних студій саме з т.з. їх канонічності чи неканонічності, а значить, можливості чи неможливості використання у богослужбовій практиці, адже відомо, що партесне багатоголосся тривалий час було неприпустиме на Богослужінні. Серед доробку М.Березовського та А.Веделя Ірина Вікторівна також вбачає вибіркове ставлення о. Володимира: тільки 4 причасні М.Березовського (львівське видання 1938 р.), 4 твори А. Веделя («Малая ектения», «Херувимская песнь» – обидві зі зб. 1992 р., «Отче наш» і «Милость мира» – у фрагментах видань) (с.94) і, навпаки, вказує на прихильність до творчості Д. Бортнянського.

У великий авторській частині колекції, що представляє багатоголосні форми богослужбових піснеспівів – обробки традиційних уставних наспівів та оригінальні композиції, дисертантка систематизує матеріал за персоналіями. По-перше, у роботі розкривається належність стилістики доробку композитора до петербурзької чи московської шкіл 19 ст. Й акцентується увага на домінуванні в колекції піснеспівів композиторів петербурзької школи (твори Ф. Львова, О. Львова, Г. Ломакіна,

М. Виноградова, В. Староруського, Г. Львовского, Є. Азєєва, О. Архангельського, Є. Богданова та ін.). По-друге, виокремлюються твори (47) українських композиторів (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Г. Давидовського, В. Поля, П. Гончарова, О. Сніжинського, В. Ступницького, В. Завадовського, Г. Вірановського, П. Думіцького, Й. Кишакевича, С. Людкевича, Є. Козака, Т. Купчинського), а також волинських композиторів А. Річинського, М. Тележинського, о. Володимира (Ганжука) (с.109). По-третє, (що найцікавіше, на мій погляд) у колекції виявлено два типи автора: 1) професійні композитори та 2) церковні композитори-аматори (бл. 70 осіб), які «за родом основної діяльності були регентами, священиками, монахами», відповідно, «сфера їх творчих інтересів пов’язана сухо з богослужбовою співацькою практикою», тобто потребами Богослужіння (с. 109-110). Домінування у зібранні о. Володимира піснеспівів церковних композиторів – ще одне свідчення вибіркового (богобоязленого) ставлення регента у доборі богослужбового співацького матеріалу (йдеться про піснеспіви, що допускалося на Богослужінні церковними інституціями у 20 ст.).

**IV.** Однією з найцікавіших, на мій погляд, розвідок пропонованої роботи є дослідження маргіналій колекції (підрозділ 2.4), – рукописних і друкованих, за якими можна розкрити окремі аспекти історичного побутування піснеспівів, а також специфіку регентської праці о. Володимира (Ганжука), сферу спілкування і навіть його особистісні якості (с.109-126). Близько двісті творів Ірина Вікторівна виявила «з різними підписами, печатками, написами, позначками та виправленнями» (с.109). Унаслідок їх аналізу авторка подає важливу інформацію як з а) ареалу поширення піснеспівів, що є в розглядуваній колекції, у православній богослужбовій практиці («зв’язки переважно з РСФСР, але не тільки з Москвою і Санкт-Петербургом (Ленінградом), але з містами російської глибинки – Ростовом, Ставрополем, Володимиром, Таганрогом, Балашовим, Калугою, а також поодинокі зв’язки з містами Білорусії – Брестом і Гомелем, та Болгарії – Софією», с.119); б) з хронології руху творів, які потрапили до колекції о. Володимира (тут здобувачка припускає, що «низка творів колекції потрапила до о. Володимира не від автора чи першого власника, а через посередництво інших регентів чи церковних діячів (про що свідчать вказівки років довоєнного часу – 1922 р., 1928 р. та ін.)» с.119); в) зі сфери творчого спілкування на регентській ниві (тут також висловлює припущення «щодо особистого знайомства о. В. Ганжука з авторами піснеспівів або власниками нотних примірників», серед яких «імена М. Скрипникова, М. Т. Волгіна, Д. Христова, О. Львова, С. І. Щеклєєва, А. К. Коханова, П. П. Корзуна, Петропавловського, Н. М. Малютова, М. Т. Ступницького, І. Ф. Яхонтова, І. Я. Тернова, О. Шереметьєва, Ю. Корзуна», с. 119); г) з регентського послугу о. Володимира, в якому авторка вбачає професіоналізм у формуванні матеріалу Служби, обізнаність у богослужбово-співацькому корпусі, творчий підхід («створював і редактував церковні піснеспіви», с.119-120). Єдине, чого бракувало – це ілюстративного матеріалу з розглядуваної проблематики (скажімо, фото ремарок, здійснених рукою о. Володимира). До «Методології дослідження» варто було б додати джерелознавчий та текстологічний методи, які практично використані у пропонованій роботі.

Відмітимо самостійність та оригінальність роботи, і, безсумнівно, вагомий особистий вклад претендента в розробку наукової проблеми.

Переходячи до зауважень, відзначу, що у пропонованому дослідженні є й дискусійні положення, що спонукають до роздумів й викликають запитання.

**I. Насамперед** – це формулювання об'єкту даного дисертаційного дослідження: авторка обирає об'єктом дослідженням «канон церковних піснеспівів православної церкви в Україні як репертуарний список творів (текстовий канон) і як норма мовостилю (сакральний канон)» (с.6). Важко погодитися з подібним розумінням явища канону богослужбового співу.

Для обґрунтування поняття канону, яке стає робочим у дослідженні, Ірина Вікторівна залучає роботи з теорії канону у різних галузях знання – релігії, праві, філософії, естетиці, культурології, літературознавстві, мистецтвознавстві, зокрема й музикознавстві (П. Флоренський, С. Булгаков, О. Лосєв, М. Бахтін, Г.-Р. Яусс, Ю. Лотман, Г. Блум, Р. Лейбов, О. Попов, В. Сидоренко, О. Івашкін, А. Єфіменко, Н. Середа, М. Новакович, М. Трубецька тощо) (підрозділ 1.1). Серед великого масиву значень *за основу власного дослідження* авторка покладає концепцію канону німецького релігієзнавця і культуролога Яна Ассмана (підрозділ 1.2), який розуміє під каноном «таку форму традиції, в якій вона досягає вищої внутрішньої обов'язковості і граничної формальної стійкості» (с.31), а також його чотири «семантичних гнізда: 1) масштаб, правило, критерій; 2) модель, зразок; 3) правило, норма; 4) список, перелік». Ці трактування визначаються здобувачкою як цілком властиві для досліджуваного джерельного матеріалу. «Канон церковних піснеспівів» постає у роботі як «репертуар богослужбової практики». Однак поняття репертуару є зовсім неприроднім явищем для слідування піснеспівів відправи.

Канон богослужбового співу, як і інших явищ богослужбової практики (іконографії, храмобудування тощо), не може бути охарактеризованим у категоріях мистецтва, естетики, психофізіології та соціології. Як фундаментальне це питання ставить і вирішує на початку 20 ст. о. Павло Флоренський – у праці «Іконостас» в аспекті методології теоретичного та історичного дослідження богослужбового співу. Розмежування між богослужбовим співом та мистецтвом хорового співу розглядає І. Гарднер, який формулює і обґрутовує принцип літургічного музикознавства (середина 20 ст.) і розкриває сутність богослужбового співу як співацької «форми інтонування богослужбового тексту».

Протягом 20 ст. у галузі літургійного музикознавства одним із провідних наукових проблемних питань було питання розробки методології та методики аналізу явищ богослужбового співу. У результаті вчені дійшли висновку, що об'єктивне дослідження законів і закономірностей функціонування богослужбових співів можливе тільки виходячи з їхньої іманентної літургійної природи. Відповідно аналіз джерельного матеріалу пропонованого дисертаційного дослідження мав би базуватися на церковному каноні, його богословсько-літургічних засадах, окремі аспекти яких у роботі авторка все ж таки наводить.

З давніх часів у християнській церкві носієм канонічних основ Богослужіння є Типікон (Устав). За словами відомого київського літургіста початку 20 ст., професора М.Скабаллановича у Типіконі закарбувався «высокий идеал богослужения, который красотою своею вызывал бы всегдашнее стремление к его осуществлению, в полной мере может быть и не всегда возможному, как и осуществление всякого идеала, следование всякому высокому образцу. Таков по существу и весь закон Христов, неосуществимый вполне во всей его небесной

высоте, но божественным величием своим возбуждающий неудержимое влечение в человечество к его осуществлению и через то животворящий мир»<sup>1</sup>. Зразковість Типікону і його уподоблення закону Христовому вказує на глибокі духовні підвалини його формування – ще в апостольські часи, «коли в християнстві була висота духовного життя, що уможливлювала появу богонатхнених писань»<sup>2</sup>. Цікаво, що один із найдавніших списків повних уставів 9-10 ст. – Синайський – називається **Κανονάριον** (Толковий Типікон, К. 1913, с. 3). Тож дотримання указань Типікона щодо чину той чи іншої служби було невід'ємною умовою її канонічності, а значить зразковості й соборної єдності з багатовіковою традицією християнських богослужінь.

У літургійному музикознавстві також встановлено, що давньоруський монодійний спів є «однією із форм самого богослужіння» (І.Гарднер), є подобою «ангелогласного» співу, тому насамперед залежить від загальних літургічних законів. З давніх часів виразом канону на музично-інтонаційному рівні була система осмогласся, що лягла в основі знаменного або столпового співу, а також його варіантного українського стовбура – Києво-Печерського монодійного наспіву та наспівів регіональних традицій українських теренів (збереглися в українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонах). Це була ідеальна богословська канонічна система, у якій не тільки верbalний текст, але, що конче важливо, й мелодичний ряд у закономірній взаємодії з верbalним служили втіленню богословсько-догматичних істин. Як зазначалося вище, власне канонічна (уставна) гілка богослужбового співу, – монодична, – хоч і незначною мірою, але представлена у зібраниі о. Володимира.

З уведенням багатоголосся в сферу богослужбового співу проникає поняття естетики – душевної краси, що призводить до руйнування канону, який у монодії втілювався в синкретичній єдності богослужбового тексту (тобто слова), богослужбового чину і музичного елементу (за І. Гарднером). Боротьба з секуляризаційними процесами, якими спотворювалися канонічні підвалини Церкви, виразилась і в намаганні зберегти в системі богослужбового співу єдність і цілісність. Частково цю проблему було вирішено з укладенням Обихода Львова-Бахметєва, на богослужбово-співацький матеріал якого, як бачимо, досить грунтовно спирається о. Володимир (Ганжук). У багатоголосному Обиході богословсько-догматичну канонічну єдність тексту і мелодики було зруйновано, але збереглася канонічна основа – осмогласся. У цьому сенсі важливими для подальших досліджень канонічних підвалин богослужбового співу є обробки, гармонізації давніх наспівів, виявлення ступеня збереженості в них уставних мелодій – канонічного ядра молитвоспіву, які також є у складі колекції, і, безперечно, дослідження репрезентованих у колекції піснеспівів системи осмогласся.

Пропонований у колекції масив піснеспівів на канонічні тексти є, як зазначалося вище, різностильовим в музичному плані. Здобувачка здійснила спробу виокремити у такому масиві канонічне від неканонічного, шляхом визначення канонічних меж та відбором музичних мовно-стильових ознак, що характеризуються повторюваністю та стійкістю на прикладі піснеспівів із Церковно-співацького збірника,

<sup>1</sup> М.Скабалланович. Толковый Типикон. – Вып. II. – К., 1913. – С. 2.

<sup>2</sup> Там само. – Вип.I. – К., 1910. – С.1.

рекомендованого для богослужбової практики<sup>3</sup> (ІІІ розділ). У результаті авторкою виділені «обов'язкові (первинні) і факультативні (вторинні) ознаки мовно-стильової ідентифікації церковно-пісенного канону»<sup>4</sup>, які, вважаю, є скоріш характерними стилювими ознаками нової культурної парадигми – бароково- класичної, ніж канона як такого.

**ІІ.** Серед суперечливих моментів культурологічної концепції Я. Ассмана стосовно матеріалу пропонованого дослідження – проблематика меж канону – верхньої та нижньої (підрозділ 3.3). Викликає запитання щодо «церковно-пісенного канону як експліцитно, штучно створеного канону зверху». Стосовно церковного канону у літургічному музикознавстві існує тверда позиція про «богодухновенність» богослужбового співу і його канону. Богослужбовий спів під час відправи є співслужінням Ангельському співові (за Діонісіем Ареопагітом). «Верхня межа» канону богослужбових піснеспівів – безмежна, бо втілюється у неперервному словослов’ї Творцю Чинами Ангельськими, співом Херувимів і Серафимів. Вона реалізується у Небесній Церкві. Наша земна людська хвала Творцеві – це тільки подоба, як бачимо, втілена (зматеріалізована) по-різному. Піснеспіви, що віднесені до «нижньої межі» канону, за поданими Іриною Вікторівною ознаками є не втіленням канону, а скоріш чинниками його руйнації, адже їх музичні ознаки – цілком мирські, запозичені в основному зі світської галузі музичного мистецтва, канонічним залишається лише вербальний богослужбовий текст. Дуже зраділа, коли замість пропонованого Я. Ассманом «канону знизу» у загальних висновках дисертації прочитала «деканонізація» (с.169, 178), з чим абсолютно згідна й про що в аналізі канонічних систем, розглядуваних здобувачкою, говорить А. Лосев. Вважаю, що концепції Я. Ассмана та Х.-Р. Яусса у пропонованому дослідженні можуть мати лише технічний характер.

**ІІІ.** «Канон зверху» авторка дисертації трактує як такий, що зазнав русифіаторського впливу (с. 177). Пропоновані висновки здобувачка формулюють за ознакою національної належності композиторів авторської частини колекції. Вважаю, що для таких суттєвих узагальнень недостатньо визначення композитора за національною ознакою, обов'язково має бути музичний аналіз на предмет музично-інтонаційних витоків творчості. Для розглядуваних висновків потрібен також

<sup>3</sup> Церковно-п'євческий сборникъ Т. 1 / [изд. Третье Училищного Совѣта при Святѣйшемъ Синоде]. – С.-Петербург: Синодальная типографія, 1903.

<sup>4</sup> Первинні:

- 1) переважання гомофонно-гармонічного складу та акордової, часто кантової, фактури, домінування вертикального мислення над горизонталлю;
- 2) три-четириголосна гармонізація монодичних напівів згідно закономірностей функціональної гармонії, застосування модально-тональної системи ладової організації;
- 3) поєднання принципів часомірної (піснеспіви без розміру) і акцентної ритміки, переважне підпорядкування музичного ритму ритміці словесного тексту.

Вторинні:

- 4) широке вживання гармонічного мінору, активні відхилення в тональності першого ступеня спорідненості;
- 5) простота акордики, часте вживання D<sub>7</sub> з оберненнями;
- 6) плавне голосоведення, незначні розспіви, часте використання прийому оспіування;
- 7) зручна теситура, переважне використання середнього регістру;
- 8) темброво-фактурний контраст (чергування соло, дуетів, тріо, тутті);
- 9) часто вживана строфічно-варіаційна форма;
- 10) переважання рухливих темпів (с. 134-135)

інтонаційний аналіз монодійних піснеспівів української генези, що мають місце в колекції (зnamенний, київський, старо-київський, києво-печерський; старовинний, столповий, дяківський, галицький наспіви), адже відомо, що українська гілка давнього столового співу у 17 ст. набула специфічних стилістичних ознак, які вирізняють її від паралельної російської. Вважаю, що політичні міркування не можуть бути підґрунтям для науково-теоретичних висновків, неприпустимі у науковій роботі, яка не належить до сфери соціально-політичних досліджень.

**IV.** Потребує уточнення ще один вагомий аспект до проблематики канона: яке місце займає пропонований матеріал колекції в системі богослужбового співу. Зрозуміло, що представлена колекція репрезентує богослужбовий репертуар одного з центральних соборів Волині, що уміщувала й архірейські богослужіння, а значить, традиційно відзначалася особливою урочистістю, добором яскравих празничних піснеспівів. Частково презентований матеріал відзеркалює співацькі традиції парафіяльної практики Луцька та Волині загалом, що зазначається у дисертації. Поза змістом колекції, відповідно, залишилася інша паралельна богослужбова співацька гілка – монастирська. Як відомо, з давніх часів монастирі – духовні центри – вирізнялися строгим слідуванням Уставу (що проявлялося у всіх сферах їхнього буття), були носіями саме канонічних традицій, й власне генеза уставного православного співу пов'язана з чернечими осередками. З огляду на вищесказане потребує уточнення й пропоноване дисертанткою питання канонічної взірцевості колекції о. Володимира для богослужбової практики Православної церкви в Україні. Можливо, йдеться про усталену в богослужбовій практиці традицію соборних, архірейських богослужінь, у якій сформувався свій корпус піснеспівів, що частково поширювався й на богослужбову практику Православної церкви загалом?

Важливою для повноти уявлення про богослужбову співацьку традицію Свято-Троїцького собору є усні способи виконання деяких молитвоспівів на Богослужінні. Чи збереглися свідчення усної практики?

Останнє запитання: чи має Ірина Вікторівна інформацію про використання матеріалів зібрання о. Володимира у сучасній богослужбовій практиці Свято-Троїцького собору?

Отже, у теоретичній своїй частині авторка обирає науково-теоретичну базу, яка не відповідає предмету дослідження дисертації. Але у джерелознавчому аспекті робота характеризується справжньою новизною, містить унікальну і цінну інформацію, ретельно опрацьовані матеріали. Дисертація присвячена актуальній темі, є вагомим внеском у сучасну науку про співочі традиції України. Її результати, що репрезентують соборну богослужбову співацьку традицію Волині, доповнюють історію богослужбового співу України, можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики та вітчизняної музичної культури. Робота відкриває дослідження співацьких традицій Луцька і Волині. Вважаю, що матеріали колекції є цінними і хоча б у виді зробленого Іриною Вікторівною каталогу мають бути оприлюднені. Автореферат у лаконічній і концентрованій формі точно і послідовно розкриває зміст тексту дисертації.

Усе вищезгадане дозволяє дійти висновку, що за джерелознавчим змістом дисертаційне дослідження Регуліч Ірини Вікторівни «Нотна колекція отця Володимира Ганжука як зразок канону церковних піснеспівів богослужбової практики Православної церкви в Україні» відповідає вимогам ДАК МОН України до

дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальністю 17.00.03 – "музичне мистецтво", а її авторка гідна присудження вченого ступеня кандидата мистецтвознавства.

1.02.2016

Кандидат мистецтвознавства,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського

Прилепа О. П.

