

## УКРАЇНІЗАЦІЯ БОГОСЛУЖБОВОЇ МУЗИКИ ПЕРІОДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

Засадна О. В., Черсак О. М.

### ВСТУП

Аналізуючи буремні події в українській державі останніх років, неможливо не проводити історичні паралелі з подіями сторічної давнини. Вражає та викликає, щонайменше, подив те, що історія й насправді здатна повторюватися, повертаючи нас до подібних викликів, які свого часу не отримали правильних відповідей і призвели до незворотних наслідків.

Обрана тематика дослідження набуває особливої актуальності ще й тому, що як і сто років тому, українська земля потерпає від військових дій; відсутності єдиного суспільно-політичного бачення державотворчих процесів; в контексті боротьби за утвердження незалежності української держави знову набуває особливої гостроти питання незалежності Української Православної Церкви.

Такий стан речей цілком природно активізував розвиток двох засадничих складових частин формування духовності нашого суспільства – Церкви та мистецтва. У ментальній сутності українського народу ці дві сфери мають безліч точок перетину, серед яких, звісно, і церковно-музична творчість.

І якщо наприкінці ХХ ст. відродження релігійно-духовної тематики в творчості українських композиторів є цілком природною реакцією на опанування більш як на півстоліття відчуженої від активної мистецької практики жанрово-стильової системи, то в першій третині ХХ ст. церковно-музична творчість набула значення важливого чинника відродження помісної Української Церкви та активізації розвитку українського національного музичного мистецтва. Її своєрідність зумовлена не тільки самобутністю витоків, а й особливостями та умовами суспільно-культурного середовища того часу, що утворили міцне підґрунтя для розгортання певного стильового напрямку в її межах. Безпосередніми учасниками та фактично ініціаторами відродження церковно-музичного мистецтва на постімперському просторі стали представники київської композиторської школи – композитори, діяльність яких переважно пов'язана з Києвом.

Упродовж останніх десятиліть, починаючи з 90-х років минулого століття, з'явилися ґрунтовні праці з осмислення творчого доробку в цій галузі М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця та К. Стеценка.

А з недавнього часу посилилася увага до спадщини інших видатних діячів музичного мистецтва, прізвища яких довгий час не прийнято було асоціювати з церковною музикою – П. Демущького, Я. Яциневича, Я. Степового, П. Гончарова, П. Козицького та М. Вериківського. Саме ці митці, втілюючи основи церковної та паралітургійної національних співочих традицій крізь призму індивідуального авторського стилю, сприяли плідному розвитку українського богослужбового музичного мистецтва в 1920-х рр. На цей час припадає вершина їхньої сакральної творчості, незважаючи на те, що з утвердженням іншої ідеологічної системи вже активізувалися антирелігійні процеси і переслідуванню підлягало все, що так чи інакше пов'язувалося з церковним життям. Проте цей жанрово різноманітний пласт доробку українських композиторів, попри його значення для національної культури, потребує ретельного дослідження у зв'язку з нагальною потребою переосмислення особливостей загальної концепції розвитку української музичної культури.

### **1. Суспільно-культурні й мистецькі основи творчих процесів у галузі богослужбово-музичної творчості першої третини ХХ ст.**

Межі епох, так званий «*fin de cycle*», – це завжди час переоцінки цінностей, втрат і якісних змін у всіх сферах життя суспільства. Мистецтво в такі перехідні періоди вирізняється особливо загостреним відображенням суспільних і особистісних запитів у процесі їх переосмислення й реалізації, суперечливим або й конфліктним щодо усталених стереотипів, втіленням різноманітних ціннісно-духовних проблем, що раз по разу постають перед людством. Не було винятком українське суспільно-культурне буття, яке в першій третині ХХ ст. в усіх його аспектах набуло особливого драматизму: напруження нагнітали зміни суспільно-політичного устрою, війни, здобуття і втрата незалежності, реформи в церковному житті тощо. Та незважаючи на зовнішню строкатість подій, цей період в одному з визначальних аспектів культуротворення був цілісним і єдиним, адже різні сторони суспільного життя в Україні «детермінувалися активною спрямованістю до національного самопізнання та самоутвердження»<sup>1</sup>.

У цей період питання про сумісність релігійної та національної ідей широко обговорювалося в колах інтелігенції. К. Стеценко зазначав, що «форми мистецьких витворів та образів в релігії набували завше

---

<sup>1</sup> Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство: наук. метод. зб.* Київ, 1998. Вип. 28. С. 80.

індивідуальних рис того чи іншого народу, нації»<sup>2</sup>, адже «загально-людська значущість і відкритість для будь-якого народу християнської релігії не тільки не виключають, а й з необхідністю обумовлюють народження національно-специфічних виявів релігійного почуття»<sup>3</sup>. Згідно з теорією відомого російського філософа та церковного діяча І. Ільїна, найвищі прояви національного почуття обов'язково повинні ґрунтуватися на християнських засадах<sup>4</sup>. «Кожний народ служить Богу так, як уміє – всією своєю історією, всією культурою, всією працею і співом своїм»<sup>5</sup> – зазначав російський мислитель. Ця теза, на нашу думку, вповні відображає прагнення саме українського народу. Народу, який після кількасотрічного поневолення знову в боротьбі здобував собі право називатися нацією. Безумовно, той потужний сплеск духовної енергії вже в першому десятилітті ХХ ст., давав наснагу для пошуків у різних галузях культури й мистецтва, зокрема хорового.

Серед різних сфер української музичної культури в цей період особливої ваги набуває церковна галузь, надзвичайно активне розгортання національного напрямку в якій було зумовлене умовами суспільно-громадського розвитку. Процес формування пріоритетних засад розвитку так званого нового напрямку української духовної музики, що розпочався на початку ХХ ст., протягом його перших десятиріч набув значної потужності й досяг своєї кульмінації у 1917–1921 роках. Як зазначає відома українська дослідниця у цій галузі Л. Пархоменко, «він (цей період. – З.О.) і досі зберігає для нас інтерес та актуальність, як прорив у нову духовно-художню сферу»<sup>6</sup>. «З творчістю полисенкової генерації в Україні постає, аналогічно до російської культури кінця ХІХ – поч. ХХ ст., нова школа церковної музики»<sup>7</sup>, – вважає О. Козаренко. Важливе уточнення цієї тези містить стаття Н. Костюк «Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст.». Окреслюючи вагомі паралелі між різними церковно-музичними явищами України й Росії, вона зазначає, що аналогічно з московською та петербурзькою

---

<sup>2</sup> Стеценко К.Г. «Церковна справа» / На Україні / 1917–1920 рр. *Інститут рукопису НБУ ім. В.І. Вернадського (Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського)*, Ф. 62. Стеценко Кирило Григорович (1882–1922) композитор, диригент і музичний діяч, педагог, громадський діяч, священник. Од. зб. 114. Арк 1.

<sup>3</sup> Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10–20 рр. ХХ століття у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство: наук.-метод. збірник*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 70.

<sup>4</sup> Ільїн І. В. Християнський націоналізм. Женева, 1937. 167 с.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко Київ : Муз. Україна, 2009. С. 139.

<sup>7</sup> Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–155.

школами такий осередок формується довкола Києва. І хоча, за її спостереженнями, про наявність «київської школи» говорити ще доволі складно, дослідниця вважає, що цілісна «концепція українського богослужбово-музичного стилю сформувалась у другій половині 1910-х, коли провідні східноукраїнські митці зосередили свою діяльність у столиці»<sup>8</sup>.

Одну з визначальних ролей у розвитку нових тенденцій «з виразною національною самобутністю та романтичною стилістикою»<sup>9</sup> в українській духовній музиці Л. Корній та О. Козаренко відводять М. Лисенку. О. Козаренко у статті «Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів» висуває одну з можливих версій причини відносно невеликого переліку духовних творів<sup>10</sup> українського класика, цитуючи видатного сучасного українського релігійного діяча, історика, богослова Д. Степовика: «Головною причиною індіферентності творчих людей до справ релігійно-церковних стало те, що Церква на Україні стала чужою українському народові»<sup>11</sup>.

М. Юрченко у передмові до видання «Микола Лисенко. Релігійні твори для мішаного хору» зазначає: «М. Лисенко не залишив свідоцтв про своє зацікавлення духовною музикою... Можливо таке ставлення до неї виробилось тому, що вона в ХІХ ст. зазнала сильною русифікації і її «молитовний стиль» ніс чужий для українського характеру стан відчуженості... та аскетичного містицизму. Коли ж перед композитором відкрився пласт побожних пісень, які несли глибокий національний колорит, Лисенко залюбки поринув у нову для нього галузь релігійної музики»<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного ун.-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського*: зб. наук. праць. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 111.

<sup>9</sup> Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. С. 349.

<sup>10</sup> «Херувимська пісня» – 1898, опрацювання псалми «Пречистая Діво» 1910, кант «Хресним древом», різдвяний кондак «Діва днесь пресущественного раждаст» (який сам Лисенко подає під назвою «великі колядки»), концерт «Камо пойду од лица Твого, Господи» – 1909 та духовний гімн «Боже великий, єдиний».

<sup>11</sup> Степовик Д. Церква і українська культура 20-х років: спільні ознаки духовного відродження. *Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ*: матеріали наукової конференції. (Київ 12 жовтня 1996 р.). Київ, 1997. С. 156.

<sup>12</sup> Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. Микола Лисенко: релігійні твори для мішаного хору / упорядк., ред. та вступна стаття М. Юрченка. Дрогобич : Відродження, 1993. С. 3.

Проте Н. Костюк у статті «Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культової творчості» наводить важливі факти, які якщо не спростовують, то суттєво доповнюють тезу М. Юрченка. Річ у тому, що імпульс до створення Лисенком духовних композицій не обмежувався суто зацікавленням галуззю побожних пісень. Дослідниця зауважує, що, за спогадами М. Старицького, Лисенко належав до побожної родини<sup>13</sup>, в якій шанували обрядову частину православного життя. Сильним враженням від співочих церковних традицій був студентський спів «...в університетській церкві, на клиросі деяких звичайних літургійних «кантів» церковно-слов'янського складу»<sup>14</sup>. Крім того, в листах до А. Вахнянина та до Старицьких виявляється зацікавлення Миколи Віталійовича українським перекладом Псалтиря, виданням Біблії українською мовою та публікаціями П'ятикнижжя П. Кулішем<sup>15</sup>.

Отож прийнято вважати, що саме шістьма духовними творами Лисенко відкрив «цілу нову добу в розвитку нашої художньої музичної думки»<sup>16</sup>, – добу нової української духовної музики.

Дещо іншої думки дотримується відомий український диригент, музикознавець, громадський діяч В. Завітневич<sup>17</sup>: хоча «в сьайві музичного генія Лисенка меркнули вогні музичних талантів його наступників. Зате в галузі української національно-церковної музики слава основоположника її справедливо належить К. Стеценкові»<sup>18</sup>.

Узагальнюючи вищесказане про «першість в основоположності», процитуємо М. Юрченка, який у передмові до серії «А» «Антології української духовної музики», що була присвячена духовній творчості К. Стеценка, зазначив: «Кирило Стеценко реалізував настанову свого вчителя М. Лисенка стосовно прояву народності у композиторській творчості, зокрема у жанрах церковного співу. Тому разом з Миколою Леонтовичем, Олександром Кошицем, Яковом Яциневичем (безпосередніми учнями українського класика. – *З.О.*) та іншими визначними

---

<sup>13</sup> Микола Лисенко у спогадах сучасників /упор. О. Лисенко. Київ, 1968. С. 15.

<sup>14</sup> Там же. С. 85.

<sup>15</sup> Там же. С. 325, 331 332.

<sup>16</sup> Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Рильського; [голова редкол. : М. М. Гордійчук ] та ін. К. : Наукова думка, 1989–1991. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін. [відп. ред тому: М. М. Гордійчук], 1989. С. 145.

<sup>17</sup> Подібно до О. Кошиця та Н. Городовенка. Завітневич ніс українську хорову культуру на Захід, а саме по той бік океану, в США, куди змушений був виїхати в 1940-х роках. Він залишив по собі музикознавчі та літературознавчі статті, за його сприянням видавалися духовні твори композиторів «пописенкової генерації».

<sup>18</sup> Миронюк Т. Василь Завітневич – український церковний диригент США. Київ, Чернівці, 2011 С. 202.

українськими авторами, він став одним з фундаторів національної духовно-музичної школи»<sup>19</sup>.

Ґрунт для такого твердження створює той беззаперечний факт, що саме під впливом М. Лисенка сформувалися особливості музичної мови цих композиторів, які притаманні не тільки обробкам народно-пісенного матеріалу й оригінальним хоровим творам, а і їхнім культовим композиціям. Самобутність колориту їхніх композицій значною мірою визначається таким чинником як синтезуванням особливостей звучання тих чи інших церковних хорів (сільських, оскільки ці митці походили з сільського священницького середовища, а також – тих духовно-навчальних установ, у яких вони здобули освіту, храмів, у яких вони служили і на виконавські можливості яких вони орієнтувалися).

Щонайважливішим чинником активності представників «школи Лисенка» в галузі церковної композиції були й умови церковно-громадського життя першої третини ХХ ст., а надто – розгортання процесів, пов'язаних з осмисленням у ньому національних факторів й прагненням до автокефалізації помісних Церков. Вони значною мірою були показові для тих регіонів, повне підпорядкування митрополій яких Російській Церкві відбулося в результаті приєднань їхніх територій до імперії. Умови для такого плину подій, що цілком склалися в останнє десятиліття ХІХ ст., виявили себе в цілком очевидних результатах на початку ХХ ст.: «Ґрунт для цього був реальним і вагомим: за даними 1897 р. п'ятдесят відсотків духовенства в українських губерніях вважали українську мову рідною. Саме тому стає можливою постановка питання у 1905–1907 рр. про статус української мови в богослужінні, і переконливий результат. З дозволу Святійшого Синоду українська мова як обов'язковий предмет вводитьься у церковних школах та семінаріях Поділля. <...> Дискутується проблема питомих традицій української Церкви <...>. Серед найяскравіших постатей цього руху – протоіерей В. Липківський (видатний діяч церковно-визвольного руху, майбутній митрополит УАПЦ) та О. Лотоцький»<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. Микола Лисенко: релігійні твори для мішаного хору / упорядк., ред. та вступна стаття М. Юрченка. Дрогобич : Відродження, 1993. С. 5.

<sup>20</sup> Костюк Н. Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культової творчості (надбання перших десятиліть ХХ ст.). *М. Лисенко та українська композиторська школа: – до 160-ти річчя від дня народження М.В. Лисенка* : зб. наук. праць. /упор. і авт. передм. О. В. Шевчук. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського / редкол.: Г. А. Скрипник (гол. редактор) та ін. Київ 2004. С. 207.

Ці церковно-громадські діячі мали значний вплив і на процеси в церковно-музичному мистецтві. Зокрема, В. Липківський, будучи директором Київської церковно-учительської школи, особисто добирав викладачів для керованої ним установи. У 1903-му році він запросив на посаду вчителя музики та співу К. Стеценка, який щойно закінчив семінарію. Серед промовистих фактів діяльності Липківського – ініціювання ним як Голови з'їзду духовенства Київщини 1905 року ухвали про відновлення української мови в Церкві та церковних школах<sup>21</sup>. Враховуючи роль М. Лисенка, співпраця та спілкування Липківського зі Стеценком також істотно вплинули на світогляд молодого композитора, зокрема на усвідомлення ним національних засад духовної музики. Цікаво, що не тільки окремі піснеспіви, а й створення першого його циклу «Вінчання»<sup>22</sup> (1905) припадає на цей час – період першої хвилі<sup>23</sup> відродження українських церковних традицій.

Що ж до аспекту зовнішніх впливів на церковно-музичну творчість як Стеценка, так і інших його знаних сучасників – у подальшому представників київської хорової школи, принагідно варто звернути увагу на таке. На початку століття Київ переживав справжній злет як хорового взагалі, так церковно-хорового мистецтва зокрема. Основними осередками церковного виконавства Києва в перші десятиліття ХХ ст. були Києво-Печерська Лавра (зокрема хор її Успенського собору), Михайлівський і Братський Богоявленський монастирі, хори Софіївського й Володимирського соборів. За винятком хорів Софіївського та Володимирського соборів, де виконавсько-концертні чинники відігравали не останню роль, ці колективи в основному виконували культурно-охоронну функцію, зберігаючи власні віковічні співочі традиції.

Важливу культурно-просвітницьку роль відігравав також хор Київської духовної академії, яка «через партесні, класичні хорові концерти і демократизацію співацького ритуалу прагнула до загальномузичної професійної культури»<sup>24</sup>. За спогадами О. Кошиця, до репертуару хору духовної академії належали: «...весь Ведель (крім його двохорних концертів), також увесь Бортнянський (крім двохорних

---

<sup>21</sup> Тому важко не погодитись із Н. Костюк стосовно того, що певною неточністю є пов'язувати початок процесів автокефалізації Української Церкви виключно з подіями 1917 року, як бачимо це відбувалось дещо раніше.

<sup>22</sup> Він був написаний до власного шлюбу композитора.

<sup>23</sup> Другою хвилею піднесення церковно-визвольного руху прийнято вважати події після 1917 року.

<sup>24</sup> Лашенко А. З історії київської хорової школи Київ : Музична Україна, 2007. С. 20.

концертів) та Турчанінов. Було переспівано багато менших, а іноді і маловідомих композиторів, яких я знаходив в академічній бібліотеці»<sup>25</sup>. За словами О. Кошиця, семінарський хор приголомшував кількістю співаків: «Кожний клас (а їх було тринадцять корінних, шість паралельних, один перший Єпархіяльний) являв собою оперний здоровенний хор. Я тепер тільки дивуюся, коли згадую те голосове багатство»<sup>26</sup>. Щодо якості звучання визначний диригент констатував: «... це була якась природня консерваторія <...>, де постановка голосу передавалася за традицією переймання гарної манери співу, а знання нот було також необхідне і самозрозуміле. Кожний семінарист був готовий прекрасний хоровий, а здебільшого сольний співак, половина з них прекрасні хорові диригенти»<sup>27</sup>.

Важко переоцінити вплив співочих традицій цих хорових колективів на творців церковної музики 1920-х років, адже більшість із них були їхніми вихованцями. Вони були флагманами не тільки богословської, а й музично-хорової освіти. Засвоєння вокально-хорових навичок здійснювалось у духовних школах на заняттях у відповідних класах та, що особливо важливо, – при хорових колективах, яких кожен навчальний заклад мав по декілька. Тому поряд із настановами регента великого значення набувала практика навчання старшими, досвідченішими співаками молодших.

Таким чином утворювався дивовижний звуково-слуховий синтез народнопісенного матеріалу, його академічного звучання (адже хором виконувалися народні пісні, що пройшли «авторську обробку») та української духовної музики попередніх століть, що, безумовно, проявилось у творчості композиторів київської хорової школи, які мали нагоду (безпосередню – як учні семінарії або опосередковану – як слухачі), долучатися до участі в цьому процесі.

Істотну складову частину картини церковно-хорового виконавства в Києві утворює митрополичий хор Софійського собору під багаторічним (1886–1919 роки) керуванням видатного регента Якова Калішевського, досягнення якого визнавалися неперевершеними взірцями. Потрібно назвати й хори інших київських парафій – Володимирського собору, Десятинної, Преображенської, Хрестовоздвиженської, Макарівської та ін. Церков. Ці осередки були тим фундаментом, на яких базувався хоровий рух Києва як унікальне на той час явище. У цьому духовному культурно-мистецькому середовищі й були виховані творці української церковної музики 1920-х років.

---

<sup>25</sup> Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. С. 210–211.

<sup>26</sup> Там само. С. 146.

<sup>27</sup> Там само.



Давні наспіви Києво-Печерської Лаври стали для композиторів багатьох поколінь інтонаційним джерелом, а специфічні прийоми викладу набули рис стилістичних прийомів у їхніх творах. Важливу роль відіграла можливість ознайомлення і вивчення регентами (зокрема, К. Стеценком, що служив помічником регента І. Аполлонова, і Я. Яциневичем, який був субрегентом у К. Стеценка) вітчизняної хорової літератури, що містилася в бібліотеці Михайлівського монастиря з його прекрасною нотозбірною «від старовинних рукописних збірників XV століття до найновіших творів. Високого рівня майстерності досяг хор Володимирського собору (в 1910-ті роки ним керував М. Надеждинський), до репертуару якого також входили твори українських та російських композиторів.

Варто зазначити, що в церковній виконавській практиці кінця XIX – початку XX століть пріоритетного значення надавали духовним творам саме російських композиторів, оскільки, за словами М. Ржевської, «практика використання музики у православній церковній службі у Наддніпрянській Україні на початку XX століття за логікою підпорядкування мала відповідати канонам Російської Православної Церкви»<sup>28</sup>. Тому репертуарна політика церковно-хорових колективів, як і по всій імперії, визначалася Святійшим Синодом. Та вже в останні роки XIX ст. ці права похитнулися, що, очевидно, було зумовлено багатьма факторами.

Найвагомішим імпульсом для зміни стильових музичних тенденцій в російській духовній музиці було посилення наукового і творчого інтересу до глибокого вивчення давніх традицій православного церковного співу, ініційований колом російських церковно-музичних діячів, що зосередили свою діяльність в Москві. Вилившись у концепцію діяльності хору Синодального училища під керівництвом С. Смоленського, вони повністю змінили пріоритети в галузі церковно-композиторської практики в Росії. Тож замість орієнтації петербурзької Придворної капели на загальноєвропейську музику прийшло московське «занурення» в національну давню богослужбову співацьку традицію Низка дослідників (серед яких М. Ржевська, Н. Костюк) приходять до спільної думки, що процеси, які відбувалися в культурі дореволюційної Росії, певним чином позначилися і на українських мистецьких реаліях. Насамперед:

– у сфері музичної освіти, адже в Росії навчалися Я. Степовий, П. Сениця, Г. Давидовський, П. Гончаров та інші митці. Перші

---

<sup>28</sup> Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10–20 рр. XX століття у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 61–79.

українські консерваторії в Києві та Одесі відкрилися внаслідок реорганізації музичних училищ Імператорського Російського Музичного Товариства, де викладали російські професори, що виховували майбутню українську музичну еліту. Зокрема, випускниками класу видатного теоретика Б. Яворського були такі видатні постаті в українському музичному мистецтві, як М. Леонтович, М. Вериківський, П. Козицький і Г. Верьовка;

– у принципах підходів до *опрацювання фольклору*; в цьому аспекті досить показовим є вислів М. Лисенка в листі до І. Франка: «Знаєте, який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець, а учитись музиці на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, в заласся впаду від сполуки чудової форми з чисто народними елементами у Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках»<sup>29</sup>;

– в галузі *церковно-музичної творчості*, з одного боку, першорядним фактором були здобутки визнаних російських майстрів – П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Гречанінова, О. Кастальського, на якому вчилися і до якого почасти зверталися композитори київської хорової школи. З іншого боку, будучи випускниками духовних закладів і провадячи своє служіння в підпорядкуванні розпорядженням російських церковних центрів, українські композитори не могли не помічати тих утисків із боку московської митрополії, що стосувалися проявів всього українського в церковно-суспільному житті. Цим був зумовлений антагонізм до «московщини», а також прагнення творити свою власну духовну музику та відмежуватися від московсько-петербурзької традиції.

Отож «нові напрямки» церковно-музичної творчості в Україні та Росії, хоча й розвивалися майже паралельно, проте формувалися в річищах різних національних культурно-мистецьких традицій. Новаторські прагнення в розвитку богослужбових жанрів російських композиторів могли стати реакцією на різні фактори, такі, скажімо, як природній консерватизм російського православ'я, подолання еkleктики в доборі церковних піснеспівів, а звідси – бажання створювати великі авторські цикли, пошук нових шляхів в межах розвитку національної співочо-церковної традиції тощо<sup>30</sup>. В українській

---

<sup>29</sup> Лисенко М.В. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. С. 156.

<sup>30</sup> Цілком зрозумілим було й те, що з боку ортодоксальних російських церковних кіл вимальовувалась чітка охоронна тенденція протистояння мистецькому новаторству. Найбільш полум'яними оборонцями усталеності та непорушності традиції був о. П. Флоренський та інші церковні діячі, що розглядали музику насамперед як складову та чинник синтезу мистецтв у храмовому дійстві.

духовній музиці почала назрівати опозиція до такої «охоронної» проросійської тенденції. Її прояви сягнули вершини після Лютневої революції 1917 року, що створила умови для початку реформування діяльності Церкви, посилення процесів автокефалізації й перегляду ролі музики в Церкві. Отож вона **«мала не стільки суто мистецьке, скільки більш широке соціокультурне підґрунтя, будучи зумовлена найбільш потужною соціокультурною тенденцією часу: *направленістю на досягнення національного самоутвердження у різних галузях життєдіяльності суспільства* (виділення наше. – З.О.)»**<sup>31</sup>.

## **2. Церковно-визвольний рух 1917–1927-х років як рушійна сила у справі українізації богослужбової музики**

Лютневий переворот 1917 року дав могутній поштовх для виявів національного духу, а звідси – й відновлення Української Церкви, яка фактично з 1686 року перестала існувати внаслідок неканонічного підпорядкування Московському Патріархатові. Реформування Церкви «самовизначенням» втілювалося в українському русі, котрий привів до утворення УАПЦ та її проголошення в 1921 році на першому Всеукраїнському Православному Церковному Соборі у м. Києві.

Протягом дев'яти років було скликано три ВПЦ Собори (1918, 1921 та 1927). Необхідно підкреслити, що кожен із згаданих Соборів відіграв величезну роль у розвитку української церковно-музичної творчості, оскільки за дискусіями релігійних лідерів і діячів музично-хорового мистецтва, про які згадується в архівних матеріалах і в тогочасній пресі, підсумовувався попередній досвід та визначалися напрямки розвитку церковної музики в контексті національного самопізнання та самоствердження. Вважаємо за доцільне коротко окреслити основні положення, прийняті на Соборах різних років, що стали визначальними для поступу української церковної музики.

М. Ржевська надає великого значення Собору 1918 року, зазначаючи, що «для церковної музики він був більш значущим»<sup>32</sup>. «Метою Собору, – зазначає дослідниця. – за ідеєю його ініціаторів, мала стати легітимізація відокремлення української церкви та українізації обряду богослужіння»<sup>33</sup>. Після запеклих суперечок щодо надання автокефалії чи автономії Українській Церкві на другій сесії Собору

---

<sup>31</sup> Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10–20 рр. ХХ століття у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 63.

<sup>32</sup> Там само. С. 64.

<sup>33</sup> Там само.

було прийняте рішення про те, що Церква є автономною, але підпорядковується Московському Патріархатові.

Третя, наймасштабніша, сесія Собору стала найбільш значущою для пошуків власної національної виразовості в духовній музиці, однієї з основних складових українізації обряду богослужіння<sup>34</sup>. Була створена Комісія з українізації Служби Божої, що розглядала реформу церковних співів, до складу якої входили як провідні музичні діячі (серед яких К. Стеценко, О. Кошиць, П. Козицький, В. Петрушевський), так і священники. Дуже цікавим був сам перебіг дискусії, який частково описаний у часописі «Слово».

Деякі священники, які входили до комісії, критикували наспіви Києво-Печерської Лаври: вони вважали їх сильно спотвореними внаслідок ніконівської реформи<sup>35</sup>. Також не підтримувався знаменний розспів, який «не до вподоби народові українському через свою тягучість»<sup>36</sup>. Музика Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Березовського а з ними також деяких російських композиторів, на їхню думку, була надто театральною і не відповідала духу церковної служби.

Цим ідеям протистояла позиція іншої групи<sup>37</sup>. О. Кошиць пропонував поєднати київський розспів із народнопісенними джерелами, подібно до російського досвіду, зокрема О. Кастальського<sup>38</sup>. П. Козицький стверджував, що такими творами «загальне релігійне почуття богомольців не було задоволене – закладався асоціативний зв'язок між церковними та світськими настроями»<sup>39</sup>. Тому єдиним способом надати українській церковній музиці виразних національних рис, на думку П. Козицького, був шлях, прокладений К. Стеценком: використання «тих релігійних елементів, що є утворені та утворюються самим народом, тобто колядок і кантів, тих форм в які вливаються сучасні релігійні переживання й почуття народної душі»<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Церковно-музичні аспекти його рішень висвітлено в статті «Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10–20-х рр. XX століття у контексті соціокультурних процесів» М. Ржевської.

<sup>35</sup> Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя Сесія. Праця комісії Собору. Комісія по українізації служби Божої (без автора). *Слово*. Київ, 1918. № 43. 22 лист. С. 1.

<sup>36</sup> Там само.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Кошиць О. А. До реформи церковних співів. *Слово*. Київ, 1918. 27 лист. (№ 47). С. 4.

<sup>39</sup> Козицький П. Новий твір К. Стеценка (музика до православної панихиди) і його значіння, яко культурно-музичного явища. *Слово*. Київ, 1918. 5 лист. (№ 30). С. 2.

<sup>40</sup> Там само.

Актуальною проблемою, яка обговорювалась під час засідань комісії, було введення загальнонародного церковного співу в українських храмах. Посилаючись на досвід Греко-Католицької Церкви, захоплено обстоював цей спосіб церковної соборності К. Стеценко: «Я стою за необхідність негайного введення загальних співів у церкві. Це найліпший спосіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а несвідомо творить»<sup>41</sup>. Варто зазначити, що ця ідея знайшла своє втілення як у композиторській творчості (у Літургіях К. Стеценка (версії для народного та професійного хорів), П. Демуцького (Літургія для народного хору)), так і безпосередньо у відправах (у київському соборі св. Софії, крім професійного, був заснований «народний» хор – хор прихожан; ці два колективи по чергово співали на богослужіннях протягом кількох років).

Урешті-решт, після гарячих диспутів, 4-го грудня 1918 року комісія ухвалила рішення, згідно з яким основою для втілення «не тільки православного, а й національного» церковного співу на Україні були визнані передусім *побожні пісні* (які потрібно було збирати й вивчати), а також *канти й колядки*. Їхні стилістичні особливості необхідно було використовувати в авторській богослужбовій творчості: «Церковні композитори повинні відокремлювати ті елементи, які уявляють з себе національну рису українського співу, і з них будувати церковну мелодію»<sup>42</sup>.

Для реалізації цих завдань у 1919 році було створено Хорову комісію (яку згодом було перейменовано в Комісію церковних співів), яку в 1919–1920-х роках очолювали К. Стеценко й П. Козицький. У Центральному державному архіві вищих органів влади України зберігається документ, що містить інформацію про статус і напрямки роботи цієї комісії. Зокрема, в ньому зазначається: «Хорова комісія при Церковній раді об'єднаних парахвій м. Києва (утворилась на базі ВПЦР) являється вищим органом по всім справам церковного співу в українських церквах і до компетенції її належить:

I. Організація церковних хорів та об'єднання їх діяльності.

II. Розробка, ухвала та видання церковно-музичного репертуару як для хорів, так і для загальних церковних співів.

III. Контроль за діяльністю хорів і регентів»<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Священик Стеценко К. Г. До реформи церковних співів. *Слово*. Київ, 1918. 26 лист. (№ 46). С. 4.

<sup>42</sup> Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя сесія. Комісії Собору (без автора). *Слово*. Київ, 1918. 7 лист. (№ 32). С. 1.

<sup>43</sup> Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 1.

У цьому документі чітко й докладно визначено проекти й напрямки діяльності, що їх ініціювала група у складі К. Стеценка, П. Козицького та Я. Яциневича. І хоч не всі вони були реалізовані, проте є надзвичайно цінними для створення виразного уявлення про специфіку розвитку та пропагування української духовної музики в той час. Серед них хотілося б наголосити на таких аспектах:

– комісією була запланована організація одного великого хору для чотирьох київських парафій «з метою вивчення однакового матеріалу», що «дасть можливість для урочистих служб Божих, молебнів <...> мати гарний великий хор», «знайомити широке громадянство з найкращими церковно-музичними творами шляхом публічних концертів»<sup>44</sup> та сприятиме організації церковних співаків, які до цього часу не мали жодних професійних об'єднань, в ідейне професійне художнє товариство. Мало того, з часом таких вже достатньо фахових співаків планувалося залучати до популяризації ідей Хорової комісії в різних регіонах України: «В разі поширення церковного руху <...> члени хору, на випадок вимог, можуть бути командировані для організації та керування хорами на провінції, як люде, що пройшли добру школу тут у Києві, центрі українського церковного життя»<sup>45</sup>;

– планувалося проведення творчих конкурсів із наданням переможцям «премії за написання оголошених творів, за розробку українського осьмогласія, Київського розспіву, за цілі служби Божі, молебни...»<sup>46</sup>;

– за аналогією до фольклористичної праці проектувалося проведення польових досліджень із метою фіксації автентичних церковних розспівів у різних регіонах України та їх подальшого вивчення: «Серед дяків і священників багато є знавців старовинних мельодій і розспівів церковних. Збірання їх, а потім художню обробку необхідно перевести в життя, організувавши етнографічну секцію для запису їх та видання»<sup>47</sup>.

Очевидно, що процес цей був далеко не простим і безконфліктним. Тому Комісія також повинна була за аналогією до цензурних органів колишньої Російської імперії мати функції й права монопольного органу, що дозволятиме або не дозволятиме виконання новостворених пісенспівів в українських соборах: «Комісія дбатиме аби він (церковний хор. – З. О.) співав у церкві тільки ті композиції та переложення, які відповідають духові української церкви. Через це репертуар мусить

---

<sup>44</sup> Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 6–7.

<sup>45</sup> Там само.

<sup>46</sup> Там само.

<sup>47</sup> Там само.

виконуватись лише той, який ухвалить Комісія. Такий порядок сприятиме певній художній чистоті хорового церковного матеріалу і захистить його від забруднення малоцінними або й зовсім невдалими творами»<sup>48</sup>. Цей крок був необхідним, зважаючи на історичні й культурні обставини: організаційний досвід російської церковно-музичної цензури мав бути досить результативним і важливим для ефективності процесів автокефалізації в Україні й відновлення україномовності в усіх сферах церковного життя.

Закономірно, що після століть підпорядкування Російській Церкві цей шлях був досить складним. Так, хоча резолюцією третьої сесії Собору 1918 року «... ухвалено вживати (для Служби Божої. – 3.О.) церковно-славянську мову, а промови з церковної кафедри мають викладатись на тій мові, якою говорить більшість населення»<sup>49</sup>, навіть такі досить помірковані вказівки частково ігнорувалися. Матеріали періодичних видань різних міст засвідчують радше винятковість проведення україномовних відправ. Зокрема, про це свідчить оголошення в газеті «Наш шлях» м. Кам'янець-Подільського: «Доводиться до відома усіх православних громадян українців, що в університетській церкві кожної неділі відправлятиметься **українська служба Божа...** За кожною Службою виголошується **проповідь українською мовою**» (виділення наше – 3.О.)<sup>50</sup>.

Архівні документи й періодика того часу свідчать, що період розквіту церковно-музичної справи припадає саме на ці роки (1919–1920 рр.). Найвагомішими й резонансними подіями тогочасної церковно-музичної творчості, на думку як учасників подій ВПЦ Собору, так і сучасних дослідників, стали два великі циклічні твори. Перший із них – «Панахида»<sup>51</sup> **К. Стеценка, присвячена пам'яті М. Лисенка**. У доповіді П. Козицького, яку він проголосив на першому ВПЦ Соборі 1921 року, звучить висновок: «Цей твір є першим словом живих співів української Церкви. Перший дзвінок, який український народ проголосив устами Стеценка»<sup>52</sup>. Другий – **Літургія М. Леонтовича**<sup>53</sup>, яка була виконана в шойно зареєстрованій першій

---

<sup>48</sup> Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 6–7.

<sup>49</sup> Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя сесія. Комісії Собору (без автора). *Слово*. Київ, 1918. 7 лист. (№32) С. 1.

<sup>50</sup> Українська служба Божа / без автора. *Наш шлях*. Кам'янець, 1920 (№ 58). С. 1.

<sup>51</sup> А ще в різних джерелах зустрічаємо назви «Панихида», «Панехида».

<sup>52</sup> Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. К.: Муз. Україна, 2009. С. 320.

<sup>53</sup> За різними даними, Службою Божою диригував М. Леонтович або С. Тележинський.

у м. Києві українській парафії – Миколаївському соборі на Печерську під час *першої Служби Божої українською мовою* 22-го травня 1919 року. Це був унікальний прецедент відкритого служіння Богові рідною мовою та рідними наспівами.

Постання цих творів достатньо безпосередньо зумовлене потребою виконання завдань, поставлених Хоровою комісією. Так, з утворенням та зростанням українських парафій у Києві та на периферії постало питання про забезпечення їх якісним репертуаром. На цей час нотна бібліотека Комісії церковних співів налічувала тільки близько тридцяти творів українських композиторів. Серед них – богослужбові цикли («Служба Божа українського розспіву для народного загального співу» П. Демуцького, «Служба Божа» і «Молебень» М. Леонтовича, «Служба Божа» Я. Яциневича), жанрові серії піснеспівів («Ірмоси на Різдво Христове» та «Хваліте» № 1 і № 2 П. Козицького, чотири «Херувимські» К. Стеценка), окремі церковні композиції («Милість мира на службі Св. Василя» О. Кошиця, «Благослови душе», «Херувимська» № 1 і «Милість мира» П. Козицького) та зразки аранжування паралітургійного пісенного фольклору (канти «Святій Варварі» і «Про грішну душу» О. Кошиця і канти «Потоп», «Святому Ів. Богослову», «Святому Миколаю» та «Почаївській Божій Матері» М. Леонтовича)<sup>54</sup>.

Крім того, оскільки хор був задіяний у всіх церковних відправах, виникла потреба у створенні, окрім типових для композиторської творчості Літургій, інших богослужбових циклів – Всенощного Бдіння, Панахиди, Вінчання тощо. Тому Комісія звернулася до окремих композиторів дописати певну кількість піснеспівів до вже наявних у їхньому доробку з метою компонування повних циклів<sup>55</sup>.

Завдяки мережі кооперації «Дніпросоюзу», де в музично-хоровій секції працював голова Комісії церковних співів К. Стеценко, була можливість видати ці твори<sup>56</sup>. Комісія також бажала заохотити широке коло маловідомих композиторів і талановитих регентів з периферії (можливо тому, що вони були ближчі до «носіїв» народної релігійної культури) до написання церковних творів. Цей задум виявився досить плідним: за короткий період до Комісії вже почали надходити такі твори. Свідченням цього є хорові партитури, віднайдені в архівах

---

<sup>54</sup> Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 12.

<sup>55</sup> Справа про роботу музичної секції. 1920 р. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 54. Арк. 3.

<sup>56</sup> Як, наприклад, духовні твори П. Козицького, що зберігаються в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського у фонді 47-3/119.



ЦДАВОВу. Серед них самобутністю позначені гармонізації вчителя С. Чавдалова з с. Копачів колишньої Обухівської волості Київського повіту, який гармонізував деякі обіходні наспіви Літургії і Всенічної (причому на окремому аркуші автор вказує номери сторінок «Обіходу», з яких були взяті вказані мотиви)<sup>57</sup>.

Отож на час урочистого проведення **ВПЦ Собору 14–30 жовтня 1921 року**, українська церковно-музична діяльність розгорталась досить активно й плідно. Собор, який називають вершиною національного церковно-визвольного руху, оскільки якраз під час його проведення було проголошено Українську Автокефальну Православну Церкву і висвячено єпископів. Особливою аурою різні обговорення та дискусії наснажувало питання розвитку церковного співу й творчості, що активізувались після проведення богослужінь і концертів. Свої враження від них, надзвичайно цінні для розуміння сприйняття результатів діяльності Комісії церковного співу, залишили відомі композитори-музиканти, духовні особи й прості миряни.

Так, П. Козицький писав: «Під час собору було багато суперечок. Після цих засідань був концерт. Я пам'ятаюте величезне враження, яке справив цей концерт на членів Собору. Після концерту всім стало на душі спокійніше, всі почули, що ця справа має твердий ґрунт (виділення наше. – З.О.). Перелому цього настрою спричинились оті співи, оті рідні мотиви, оті скарби української музики, які лунали під цим сводом»<sup>58</sup>.

Важливим з огляду на вияв ставлення до цих процесів з боку нижчого духовенства й безпосередньо церковних співаків, а також – ретроспективного відтворення тих подій у кількох аспектах є спогад одного з делегатів Собору – диякона В. Потієнка. Це джерело засвідчує єдність міркувань осіб, зацікавлених в автокефалізації Української Церкви і розвитку творчого потенціалу церковної музичної культури, – не тільки духовенства, а й учасників хорових колективів і хорових диригентів. Окрім цього, ствердження високого рівня виконання нових творів дає підстави для констатації досягнення українськими хоровими колективами якісних результатів, а отже – ефективності популяризації національної церковної творчості в суспільстві. В ньому йшлося про недільні богослужіння (рання й пізня Літургії) 16 жовтня 1921 року в Софіївському соборі, в яких брав участь народний хор під керуванням

---

<sup>57</sup> Справа про роботу музичної секції. 1920 р. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 54. Арк. 13.

<sup>58</sup> Перший Всеукраїнський Православний Церковний Собор УАПЦ, 14–30 жовтня 1921 р.: Документи і матеріали НАН України / упор. Г. М. Михайличенко та ін., ред. П. С. Сохань та ін. Київ : Інститут укр. археології та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 1999. С. 318.

П. Демуцького, що привабив парафіян і делегатів Собору національно-характерною інтонаційністю виконаних піснеспівів: «Народний хор Демуцького справив на нас приємне сильне враження. Ми бачили літніх жінок та чоловіків поруч з молоддю та дітьми, і вони захоплено співали чудові молитви, які доходили до глибини серця і були співзвучні з українськими уподобаннями. А головне, що в церкві ми ніколи нічого подібного не чули і уявити не могли»<sup>59</sup>.

Звучання двох хорів – народного під керівництвом Д. Ходзицького і професійного під керівництвом П. Гончарова – прикрасило урочисту хіротонію (возведення на престол) митрополита В. Липківського<sup>60</sup>, захоплено описану В. Потієнком<sup>61</sup>.

Однією з найнасушніших була діяльність, пов'язана з перекладом богослужбових книг та Св. Письма українською мовою та їхнім виданням. «Не була ця справа легкою вже по самій суті її, з огляду і на об'єм того, що підлягало перекладу, і на вимоги від перекладу творів незвичайних, а святих, призначених для Богослужбового православного культу»<sup>62</sup>. Деякі її аспекти були безпосередньою основою для якісного перебігу процесів у богослужбовій музичній культурі, а тому потребують ретельного вивчення.

Коротко окреслимо загальний стан справ у цій сфері. Першорядною проблемою, що ускладнювала процес самовизначення національної Церкви, була нестача богослужбових книг українською мовою. І. Власовський у «Нарисі історії української Православної церкви», наводячи низку свідчень на підтвердження цієї проблеми, також подає перелік богослужбових книг і нот, що все-таки вдалося надрукувати<sup>63</sup>. Та з часом видання церковно-релігійних друків ставало дедалі важчою, а надалі й зовсім неможливою справою, оскільки зі зміцненням

---

<sup>59</sup> Мартирологія Українських Церков. Українська Православна Церква. Документи, матеріали, християнський самвидав України / упоряд. і ред. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто, Балтимор: «Смолоскип», 1987. Т. 1. С. 102.

<sup>60</sup> Це Соборне висвячення (практикувалося тільки в ранній християнській Церкві) було вимушеним кроком, оскільки всі ініціативи українського визвольного руху ВПЦР, особливо які стосувалися мовного питання, нашоувхувалися на цілковите несприйняття Святейшим Синодом РПЦ. Очевидно, вони усвідомлювали те, що питання стосується зовсім не мови, а швидше політичної самостійності.

<sup>61</sup> Мартирологія Українських Церков. Українська Православна Церква. Документи, матеріали, християнський самвидав України / упоряд. і ред. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто, Балтимор: «Смолоскип», 1987. Т. 1. С. 107.

<sup>62</sup> Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви (XX ст.) Ч. I. УАПЦ: 2-ге вид. Нью Йорк, Київ, С. Бавнд Брук, 1990. Т. IV. С. 209.

<sup>63</sup> Там само. С. 212.

радянської влади всі друкарні підлягали націоналізації<sup>64</sup>. Для забезпечення українських парафій необхідною для них канонічною літературою працювали кілька осередків перекладу.

Після виступу І. Огієнка<sup>65</sup> на Поділлі в деяких церквах богослужіння проводилися церковнослов'янською мовою в українській транслітерації. Проте така практика зазнала критики, оскільки в ній вбачали наміри переходу на унію<sup>66</sup>. Очевидно, це стало причиною того, що «внаслідок праці спеціальної комісії при Богословському факультеті Кам'янецького Державного університету <...> були видані «Біблійна історія», «Молитовник», «Літургія Івана Золотоустого», «Книга Діань Апостольських», «Часословець» і «Тайна шлюбу»<sup>67</sup>, українською мовою. Над перекладами працювала також спеціально створена Перекладова Комісія при ВПЦР на чолі з Н. Шараївським – одним із провідних діячів цієї галузі. В червні 1920 року вийшов друком «Чин Літургії св. І. Золотоустого» українською мовою у перекладі В. Липківського з дозволу ВПЦР. У 1922 році цей же чин за дозволом єпископа Кременецького Діонісія виходить у перекладі професора І. Огієнка. Відтак звучання різних текстів в одножанрових творах українських композиторів в той час пояснюється відсутністю єдності у церковних ієрархів щодо відповідності українських текстів літургійним першоджерелам: «...оскільки вони (переклади. – З.О.) робились переважно з слов'янського, бо грецьких оригіналів не можна було дістати. Тому ВПЦ Рада завжди уважала свої переклади лише початком вільної творчості»<sup>68</sup>.

Ця так звана «вільна творчість» мала не тільки позитивні, а й досить негативні наслідки: часом поставали аматорські переклади не найвищого гатунку, так і в богослужбовій практиці деякі священники дозволяли собі досить вільно відходити від канонів церковного уставу.

---

<sup>64</sup> Через кілька десятиліть естафета книговидання буде підхоплена релігійними та громадськими діячами діаспори, серед яких – В. Завітневич та о. П. Маєвський. Останній певний час був членом Комісії церковних співів ВПЦР. Цим діячам ми завдячуємо збереженням великої частини церковно-музичної творчості першої третини ХХ ст.: без їхньої допомоги більша частина цього безцінного матеріалу була б незворотно втрачена.

<sup>65</sup> «Відродження Української Церкви» 14 січня 1918 року на ВПЦСоборі.

<sup>66</sup> Але це, очевидно, не завадило П. Козицькому написати «Канон Різдва» саме на транслітеровані тексти.

<sup>67</sup> Роль і значення Кам'янца на Поділлі в історії відродження УАПЦ / без автора. *Церква і життя*. 1928. Ч.7. С. 136–138.

<sup>68</sup> Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви (ХХ ст.). Ч. І. УАПЦ; 2-ге вид. Нью Йорк, Київ, С. Бавнд Брук, 1990. Т. IV. С. 210.

Стенограми пленарних засідань Другого ВПЦ Собору 1927 року<sup>69</sup> свідчать, що проблема «перегляду богослужбового уставу в службах воскресних, святкових, буденних; складання нових чинів»<sup>70</sup>, потребує негайного вирішення як в аспекті обрядового аспекту богослужіння, так і музичного компоненту, розглядалася серед основних і актуальних завдань.

На оновленні жанрового фонду української церковної музики в середині 1920-х років суттєво позначився ще один напрямок діяльності, запланований ВПЦР. Він був пов'язаний із надзвичайно гострою проблемою утримання і навіть збереження релігійності нації, особливо в час посилення антирелігійної пропаганди радянською владою. Найістотнішу роль у цьому було надано церковному проповідництву й реформами, що повинні були відбутися в його межах. Відтак одним із перших заходів була зміна статусу однієї з важливих церковних посад: «ВПЦ Рада, скасувавши в Церкві адміністративні становища «Благочинних», які в давній Українській Церкві іменувалися «протопопами», замінила їх <...> «благовісниками», що мали бути в кожній повітовій, чи районній Церкві, з функціями, очевидно бути зразковими проповідниками в районі та порадиниками священників у справі проповіді»<sup>71</sup>. З метою навчання таких проповідників у Києві при храмі Св. Софії було створено «Братство робітників слова», яке очолював кандидат богослов'я В. Чехівський, випускник Київської духовної академії 1900 року. Саме перу В. Чехівського належать дві проповідницькі відправи «Служба Божа «Визволення» та «Слово Хресне», створених у плані реалізації ініціативи щодо написання нових чинів. Авторами музики до цих відправ були П. Гончаров і М. Гайдай<sup>72</sup>.

Досить потужний тиск здійснювався й на церковно-музичну творчість, що у 1920-х починала набувати виразного національного звучання й стала одним з основних чинників духовного виховання українського народу. Цей процес поступової руйнації питомої традиції церковного музичного мистецтва можна простежити за матеріалами

---

<sup>69</sup> Цей Собор відбувався вже в умовах тотальної руйнації Церкви як зсередини (дехто з дослідників це пов'язує з усуненням митрополита В. Липківського від керівництва), так і ззовні, внаслідок посилення антирелігійного тиску й здійснення різноманітних каральних акцій щодо представників священнического сану.

<sup>70</sup> Другий ВПЦС УАПЦ. 17–30 жовтня 1927 р.: документи і матеріали НАН України. «Джерела історії Церкви в Україні» / упор С. І. Білокінь та ін., ред. В. А. Смолій та ін. Кн. 2. Київ, 2007. С. 384.

<sup>71</sup> Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви (XX ст.). Ч. І. УАПЦ: 2-ге вид. Нью Йорк, Київ, С. Бавнд Брук, 1990. Т. IV. С. 223.

<sup>72</sup> Особливості текстової та музичної стилістики цього новоствореного жанру будуть докладніше проаналізовані в третьому розділі дослідження.

журналу «Музика»<sup>73</sup>, видання якого почалося в 1923 році. Варто підкреслити, що головним редактором цього часопису був П. Козицький, який у 1921 році брав активну участь у церковно-визвольному русі, а більшість своїх богослужбових творів написав у 1922 році. У «Музиці» він демонструє цілком іншу громадську позицію, зумовлену, вочевидь, змінами у суспільно-культурній політиці нової влади.

Так, під рубрикою «Музичне життя трудящих мас» вміщені повідомлення спеціальних кореспондентів про перебіг антирелігійної програми, гаслом якої було: «Геть церковщину з музики!». Особлива увага надавалася обмеженню впливів Церкви на населення сільських місцевостей, де релігійні традиції закорінені надзвичайно глибоко. Мало того, можемо припустити, що саме зміна пріоритетів у сфері хорового мистецтва вплинула на те, що молоде покоління поступово відходило від традиційного релігійного світогляду українського народу. Спочатку створювалися хорові гуртки при сільських будинках культури, відвідування яких було альтернативою відвідування богослужінь: «Працює хор при сельбуді. Провадить значну політосвітню роботу: виступає на революційні свята, бореться з церковщиною. Наприклад на Різдво 1923 році, на «Святвечір» влаштував у колі великого концерта (з творів Леонтовича, Стеценка, Лисенка та ин.). Грали також і на скрипці, і на піаніно. Там, у церкві «всенощна» правиться, а у нас на концерті сила слухачів. Старі, звичайно, лялися, а молодь раділа»<sup>74</sup>.

Утім, на сторінках «Музики» збереглися також і свідчення протестів селянства проти руйнації церковних хорів. Зокрема, дещо завуальовано говорить про це дописувач журналу М. Коросташ: «Церковний хор був єдиним музичним осередком. Кожен, хто співав у хорі був більш загально розвинений і вихований ніж решта селян. Це була так звана «сільська інтелігенція».

Що сталося тепер? Церква струхлявіла і перестала бути засобом для єднання людей. Антирелігійна пропаганда одвернула маси населення від церкви. Слідом за церквою почав розвалюватись і хор. Хорист, що змалку звик до хору, не міг жити без нього. Тому серед хористів почало ширитись незадоволення на всякі антирелігійні заходи влади, хоч хористи ті не були релігійні, бо їх релігія – то мистецтво, хоровий спів»<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Журнал, що був задуманий К. Стеценком та П. Козицьким під назвою «Мусікія», серед тематичних напрямків мав висвітлювати й церковно-музичну проблематику.

<sup>74</sup> Заліска раймузкор. У селі Гусаковому. *Музика*. 1925. (№ 1). С. 47–48.

<sup>75</sup> Коросташ М. Сумні наші музичні справи. *Музика*. 1924. (№№ 10–12). С. 236.

Дієвим засобом було утвердження в свідомості населення України іронічного ставлення до форм і засобів богослужіння шляхом включення їх сатиричного пародіювання до сценаріїв різноманітних постановок: «Драмгурток запропонував декілька зразків своєї роботи: найбільш вдалий, організований з хоргуртком, «Жовтневе молебствіє». Правдивість образів церковного побуту та співи з революціонізованим текстом викликав у слухачів хвилю сміху та оплесків»<sup>76</sup>.

Цікавим є той факт, що прояви так званої «церковщини», завзято переслідувані її поборникам, траплялися у кожній сфері хорового буття – від композиторської практики до хорового виконавства. Наведемо лише деякі зі свідчень про це: «Привітання III Комуністичному Ітернаціоналові» Л. Лісовського – твір, якому бракує спаяності текста з музикою; остання далеко на відповідає змісту слів: замість привітання, – щось подібне до церковних розробок Бахметьєва; блідо, невиразно, неяскраво, хоч є потуги дати інтересні модуляційні моменти».<sup>77</sup> «У Таращі є великий хор і голоси гарні є і диригенти є, але..., всяку річ натягають на церковний кшталт: такі речі як «До бою останнього» або «Червоні заграви», на «Херувіми» подібні, коли не вжити заходів, щоб побороти негативне по ваших хорових організаціях, то співи в Україні занепадуть»<sup>78</sup>.

Зрозуміло, які наслідки мали такі публікації. Та навіть у таких умовах церковно-музична творчість не припинила свого існування. Вдалося віднайти досить промовисті факти, датовані 1928 роком. Тоді була здійснена спроба створення секції духовних композиторів при Українському товаристві драматургів та композиторів (УТОДіК) на його засіданні 13 березня, головною метою якого було встановлення авторського права та захист матеріальних інтересів членів секції. Серед присутніх у протоколі зазначені послідовники М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Демуцького, а також П. Гончаров, Я. Яциневич та ін.<sup>79</sup>

15-го липня (26 червня) 1928 року Я. Яциневич разом із братом К. Стеценка, П. Стеценком, беруть участь у засіданні видавничого відділу при ВПЦР. Вони «обмірковували справу видання нот для

---

<sup>76</sup> Коросташ М. Сумні наші музичні справи. *Музика*. 1924. (№№ 10–12). С. 236.

<sup>77</sup> Жовтневі співи. *Музика*. 1925. (№1). С. 61.

<sup>78</sup> Івшина-Палащенко І. По наших хорах. *Музика*. 1925. (№№ 9–10). С. 352.

<sup>79</sup> Протокол засідання організаційного бюро по сформуванню церковної секції при [Українському] [Товаристві] [Драматургів] і [Композиторів] (УТОДіК) та проект положення про секцію 13 березня 1928 р. [Харків]. *Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського (Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського)* Ф. 67. Дзбановський Олександр Тихонович (1870–1938) композитор, педагог, громадський діяч, музичний критик, співак. Од. зб. 163, Арк. 1.

вжитку церковними сільськими хорами, які не в силі використовувати складні художні твори сучасних церковних композиторів, а потребують більш простих творів»<sup>80</sup>. У процесі обговорення виявилось, що «серед селянських церковних співців, особливо серед колишніх старих дяків та диригентів-самоучок, є чимало творів місцевого композиторства: твори ці вживаються в храмах з великим успіхом і великим впливом на молитовний настрій вірних, тому що вони прості, доступні до засвоєння, рідні для музичної душі українського народу, тому що вони народні»<sup>81</sup>.

Ці матеріали свідчать про відважні спроби протидіяти державній політиці вже на момент тотальної руйнації всього, що було пов'язане з Церквою, релігією та національною музичною культурою, про визначеність нового бачення майбутнього розвитку музичної культури, вдало сформульованого М. Грінченком: «Через культуру нації до вищих форм безнаціональної культури»<sup>82</sup>.

## ВИСНОВКИ

Таким чином, за результатами дослідження можемо підсумувати, що загальна суспільно-культурна ситуація другого десятиліття ХХ ст. та зокрема церковно-визвольний рух надзвичайно активно впливали на процеси в галузі богослужбово-музичної творчості, зокрема її українізації. Відтворившись в ухвалах Комісії церковних співів і ствердившись в постановках церковних Соборів, провідні ідеї щодо засобів утвердження автокефалізації помісної Церкви безпосередньо проектувалися на індивідуальні пошуки кожного з композиторів-представників київської хорової школи. Мало того, важливим чинником розробки цієї сфери національної культури було розширення на початкових етапах видавничої діяльності й адміністративне регулювання діяльності регентів в аспекті добору творів до репертуару очолюваних ними хорів. Також активно розвивалися етнографічні розвідки стосовно давніх локальних церковних наспівів, паралітургійних жанрів, що побутували серед сільського населення та кобзарів і лірників. Це стало дуже цінним надбанням згаданого періоду української культури, оскільки з остаточним утвердженням комуністичної ідеології в другій половині 1920-х років потужна тенденція до розвитку й оновлення системи української церковної музики була призупинена,

---

<sup>80</sup> Листування з округовими церковними радами про використання старовинних церковних співів. 1928 р. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3982. Оп. 4. Украинская-автокефальная церковь 1918–1929 гг. Спр. 245. Арк. 1.

<sup>81</sup> Там само.

<sup>82</sup> Грінченко. М. Українська опера. *Музика*. 1927. (№ 1). С. 41.

а основних носіїв споконвічної традиції, що передавалася з уст в уста, було знищено голодоморами, війнами та репресіями.

## АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене вивченню процесу українізації богослужбової творчості українських композиторів в контексті національного та церковно-визвольного руху першої третини ХХ століття. Цей період історії, мистецтвознавці та культурологи називають по-різному, проте усі визначення зводяться до формулювання **Українське національне відродження**. У статті виявлено чинники загальнокультурного та особистісного характеру, що сприяли яскравому вираженню національних основ богослужбової музики. Дослідження розкриває роль церковно-визвольного руху за автокефалію української Церкви (1918–1927 рр.) та його вплив на формування її основних засад. Здійснено обґрунтування української церковно-музичної творчості 20-х років ХХ ст. як цілісного художнього явища української музичної культури. Доведено, що доробок цього періоду налічує велику кількість богослужбових та паралітургійних творів, що представлені у різноманітних жанрах. Наголошено на тому, що новостворені хорові цикли та окремі піснеспіви були покликані до цілковитого оновлення ролі музики в Церкві та мали практичне застосування на богослужіннях.

**Ключові слова:** українізація, композитор, богослужбова музика, хоровий цикл.

## SUMMARY

### **Ukrainianization of liturgical music of the period of national revival (first third of the XX century)**

The research is devoted to the study of the process of Ukrainization of liturgical works of Ukrainian composers in the context of the national and church liberation movement of the first third of the twentieth century. Historians, art critics and culturologists call this period differently, but all definitions are reduced to the formulation of the **Ukrainian national revival**. The factors of general cultural and personal nature that contributed to the vivid expression of the national foundations of liturgical music are shown in the article. The research reveals the role of the church liberation movement for the autocephaly of the Ukrainian Church (1918–1927) and its influence on the formation of its basic principles. The substantiation of the Ukrainian church musical art of the 20s of the XX century as a holistic artistic phenomenon of Ukrainian musical culture is carried out. It is proved that the works of this period include a large number of liturgical and paraliturgical works, which are presented in various genres. It was emphasized that the newly created choral cycles and individual songs were



called for a complete renewal of the role of music in the Church, and had a practical application in worship.

**Key words:** Ukrainization, composer, liturgical music, choral cycle.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бурко Д. Українська Автокефальна Православна Церква – вічне джерело життя. Саут Бавнд Брук (США), 1988. 391 с.

2. Власовський І. Нарис історії Української Православної Церкви (XX ст.) ч. I. УАПЦ; 2-ге вид. Нью-Йорк, Київ, С. Бавнд Брук, 1990. Т. IV. 384 с.

3. Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя сесія. Комісії Собору (без автора). *Слово*. Київ, 1918. 7 лист. (№ 32). С. 1.

4. Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя Сесія. Праця комісії Собору. Комісія по українізації служби Божої. *Слово*. Київ, 1918. 22 лист. (№ 43). С. 1.

5. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. С. Посад: МДА, 1998. Т. 2. 638 с.

6. Главнейшие песнопения Всенощного бдения (киев. расп.): изд. для хора В.Г. Петрушевского. Санкт-Петербург, 1901.

7. Грінченко. М. Українська опера. *Музика*. 1927. № 1. С. 41.

8. Гусарчук Т. Особистісні чинники духовної творчості українських композиторів 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музична культура України 20–30 років ХХ століття: тенденції і напрямки*: зб. статей. Київ, 2008. Вип. 67. С. 207–216.

9. Другий ВПЦС УАПЦ, 17–30 жовтня 1927 р.: документи і матеріали НАН України. «Джерела історії Церкви в Україні» / упор. С.І. Білокінь та ін., ред. В.А. Смолій та ін. Кн. 2. Київ, 2007. 699 с.

10. Духовна музика. *ІМФЕ ім. М.Т. Рильського (Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України)*. Ф. 47–3 Козицький П. О. Од. зб. 119. 54 арк.

11. Жовтневі співи. *Музика*. 1925. (№ 1). С. 61.

12. Заліска раймузкор. У селі Гусаковому. *Музика*. 1925. (№ 1). С. 47–48.

13. Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 1–12.

14. Івшина-Палащенко І. По наших хорах. *Музика*. 1925. (№№ 9–10). С. 352.

15. Ільїн І. В. Християнський націоналізм. Женева, 1937. 167 с.

16. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Рильського; [голова редкол.: М. М. Гордійчук] та ін. Київ : Наукова думка, 1989–1991. Т. 1: Від найдавніших часів

до середини XIX ст. / Л.Б. Архімович, Т.П. Булат, М.М. Гордійчук та ін. [відп. ред тому: М.М. Гордійчук]. 1989. 448 с.

17. Калущка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: Мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.

18. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття: *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–155.

19. Козицький П. Новий твір К. Стеценка (музика до православної панихиди) і його значіння, як культурно-музичного явища. *Слово*. Київ, 1918. 5 лист. (№ 30). С. 2–3.

20. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. XIX ст. : підручник. Київ, Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

21. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі української духовної музики). *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. До 95-р. Національної музичної академії України*. 2008. № 1. С. 97–105.

22. Коросташ М. Сумні наші музичні справи. *Музика*. 1924. (№№ 10–12). С. 236.

23. Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця XIX – перших десятиліть XX ст. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського*: зб. наук. праць. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 107–121.

24. Костюк Н. Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культової творчості (надбання перших десятиліть XX ст.) *М. Лисенко та українська композиторська школа: до 160-ти річчя від дня народження М. В. Лисенка* : зб. наук. праць. / упор. і авт. передм. О.В. Шевчук. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського / редкол. : Г.А. Скрипник (гол. ред.) та ін. Київ, 2004. 248 с.

25. Кошиць О. А. До реформи церковних співів. *Слово*. Київ, 1918. 27 лист. № 47. С. 4.

26. Кошиць О. Спогади. Київ, 1995. 384 с.

27. Лашенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 197 с.: іл.

28. Лисенко М. В. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. 536 с.

29. Листування з округовими церковними радами про використання старовинних церковних співів. 1928 р. *ЦДАВО України*. Ф. 3982. Оп. 4 Українська-автокефальна церковь. 1918–1929 гг. Спр. 245. 4 арк.

30. Лісовський Л.Л. В центральное правление ВУТОРМ'а [Нач. XX ст], *Институт рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського (Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського)*. Ф. 1: Літературні матеріали. Од. зб. 39960. 1 л.

31. Мартирологія Українських Церков. Українська Православна Церква. Документи, матеріали, християнський самвидав України / упоряд. і ред. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто, Балтимор: Смоло-сип, 1987. Т. 1. 1208 с.

32. Микола Лисенко у спогадах сучасників / упор. О. Лисенко. Київ, 1968. 822 с.

33. Миронюк Т. Василь Завітневич – український церковний диригент США. Київ, Чернівці, 2011. 502 с.

34. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Муз. Україна, 2009. 392 с.

35. Пархоменко Л. Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті ХХ ст. *Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ*: матеріали наук. конф. (Київ, 12 жовтня 1996 р.). Київ, 1997. С. 139–148.

36. Перший Всеукраїнський Православний Церковний Собор УАПЦ, 14–30 жовтня 1921 р.: Документи і матеріали НАН України / упор. Г. М. Михайличенко та ін., ред. П. С. Сохань та ін. Київ: Інститут укр. археології та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 1999. 560 с.

37. Протокол засідання організаційного бюро по сформуванню церковної секції при У[країнському] То[варистві] Д[раматургів] і К[омпозиторів] (УТоДіК) та проект положення про секцію 13 березня 1928 р. [Харків]. *Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського*. Ф. 67. Од. зб. 163, 2 арк.

38. Псалми і Літургії автокефальної Церкви / 1925–1927 рр. *ЦДАВО України*. Ф. 3982. Оп. 4 Украинская-автокефальная церковь 1918–1929 гг. Спр. 149 (а). 499 арк.

39. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство*: наук. метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.

40. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10–20 рр. ХХ століття у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. К., 2001. Вип. 30. С. 61–79.

41. Роля і значення Кам'янця на Поділлі в історії відродження. *Церква і життя*. 1928. Ч. 7. С. 136–138.

42. Священик Стеценко К. Г. До реформи церковних співів. *Слово*. Київ, 1918. 26 лист., (№ 46). С. 4.

43. Соборянин П. Перша сесія Церковного Всеукраїнського Собору. *Слово*. Київ, 1918 25 жовт. (№21). С. 2.

44. Справа про роботу музичної секції. 1920 р. *ЦДАВО України*. Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр 54. 23 арк.

45. Степовик Д. Церква і українська культура 20-х років: спільні ознаки духовного відродження. *Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ: матеріали наук. конф.* (Київ, 12 жовтня 1996 р.). Київ, 1997. С. 155–160.

46. Стеценко К. Хорові духовні твори (Антологія української духовної музики, серія А «Твори українських композиторів») / упоряд. та спец. редакція М. Юрченка Київ: Гроно, 1997. 126 с.

47. Стеценко К. Г. «Церковна справа» / На Україні / 1917–1920 рр. *Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського*. Ф. 62 Стеценко Кирило Григорович (1882–1922) композитор, диригент і музичний діяч, педагог, громадський діяч, священник. Од. зб. 114, 4 арк.

48. Українська служба Божа. *Наш шлях*. Кам'янець, 1920. (№ 58). С. 1.

49. Юрченко М. М. Лисенко та його релігійні твори. Микола Лисенко: релігійні твори для мішаного хору / упоряд., ред. та вступна стаття М. Юрченка. Дрогобич: Відродження, 1993. С. 3–5.

50. Яциневич Я. Поп. *ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України)*. Ф. 3984 Українська автокефальна православна Церква Оп.2 УАПЦ м. Київ. Особисті справи. Спр. 1544. 1923 р.

#### **Information about the authors:**

**Zasadna O. V.,**

PhD in Art Sciences, Honored Artist of Ukraine,  
Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
1-3/11, Architect Horodetsky str., Kyiv, 02000, Ukraine

**Chersak O. M.,**

Honored Artist of Ukraine,  
Associate Professor at the Department of Methodology of Music  
Education and Conducting Methods  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76018, Ukraine