

2. Елпатьевский А.В. О документальных источниках современных историко-биографических и генеалогических исследований / А.В. Елпатьевский // Актовое источниковедение. – М., 1971. – С. 72–88.
3. Конькова А.Ю. Законодательство Российской империи о составлении и оформлении метрических книг / А.Ю. Конькова // Государство и право. – 2000. – № 11. – С. 81–88.
4. Князева Е.Е. Метрические книги Санкт-Петербургского консисториального округа как источник по истории лютеранского населения Российской империи XVIII – нач. XX вв.: дисс. ... кандидата ист. наук : 07.00.09 / Е.Е. Князева – СПб., 2004 – 438 с.
5. Смольський І. Метричні книги єврейських громад Галичини як джерело до генеалогії / І. Смольський // Генеалогічні записки Українського геральдичного товариства. – Львів, 2004. – Вип. IV. – С. 77–82.
6. Дашкевич Я. Вірменські метричні книги в Україні XVII–XVIII ст. / Я. Дашкевич // Генеалогічні записки Українського геральдичного товариства. – Львів, 2004. – Вип. IV. – С. 33–40.
7. Гузенков С.Г. Метричні книги як джерело з історичної демографії Південної України другої половини XIX – початку XX ст.: дис. ... кандидата іст. наук: 07.00.06 / С.Г. Гузенков – Запоріжжя, 2005. – 218 с.
8. Державний архів Донецької області (далі ДАДО). – Ф.209. – Оп. 1. – Спр.29.
9. Там само. – Ф.215. – Оп. 1. – Спр.36.
10. Там само. – Ф.445. – Оп. 1. – Спр.2.
11. Антонов Д.Н. Метрические книги России XVIII - нач XX в. / Д.Н. Антонов, И.А. Антонова. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 385 с.
12. Бондарь С.Д. Секта меннонитов в России (в связи с историей немецкой колонизации на юге России): очерк / С.Д. Бондарь. – Петроград: Типография В.Д. Смирнова, 1916. – 231 с.
13. Свод законов Российской империи. Уставы духовных дел иностранных исповеданий. - СПб., 1857. – Т.ХІ. – Ч.1. – 266 с.
14. Алексеев А. Богослужение, праздники и религиозные обряды нынешних евреев / А. Алексеев. – Новгород: тип. П. Мининского, 1861. – 194 с.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2011

O. V. Vasyk

**TRADITIONS AND CUSTOMS REPRESENTATIVES OF DIFFERENT
CONFESSIONS THE TERRITORY OF DONBAS
(ACCORDING TO PARISH REGISTER STATE ARCHIVES DONETSK REGION)**

The article is devoted to the examination of the parish-registers from different faiths in the Donbass. Analysis of the forms features found capturing information in the register. Much attention is paid to the national features in making official records.

Key words: *parish register, representatives of different faiths, traditional features.*

УДК 316.7[23/28+783]

Л. П Воеводина

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
МУЗЫКИ И РЕЛИГИИ**

Статья посвящена взаимодействию музыки и религии, приведен культурологический анализ проблемы. Рассмотрен процесс действия культовой

музыки на верующего человека.

Ключевые слова: *культовая музыка, религия, христианство*

Музыка как форма духовной культуры зарождалась и развивалась в непосредственном процессе становления человечества, впитывала и выражала все эмоционально-интонационные проявления активности людей, а через них - разные стороны человеческого бытия, формируя аксиологический срез сознания людей. Сущность музыкального сознания - в способности обобщения и абстрагирования музыкальных эмоций, моделирующих в художественно определенных системах разных жанров и стилей широкий спектр исторически меняющихся человеческих переживаний. Уровень развитости музыкального сознания говорит об уровне музыкальной культуры личности, проявляющейся в системе ее эстетических чувств, ценностей, идеалов.

История музыкальной культуры тесно связана с историей духовной (религиозной) музыки (культовая музыка древних религий Египта, Вавилона, Индии, Китая, Иудеи, Византии). Ни одно общество не миновало этап полного и безусловного подчинения музыки нуждам религии. Поэтому вопрос о соотношении религиозной и музыкальной культур в историческом развитии общества имеет важное теоретическое и практическое значение. Какое влияние оказала религия на становление музыкального сознания? Как взаимодействуют музыка и религия в контексте культовой (духовной) музыки? Каким образом культовая музыка изменяет сознание человека? Подобные вопросы интересуют философов, музыковедов, теологов.

Результаты аналитического обзора показывают, что культурные предпосылки для возникновения искусства с его первичной эстетической функцией закладываются в период расцвета классового общества и связаны с разделением физической и духовной деятельности. В этой связи видный венгерский исследователь музыки Денеш Золтаи обращается к глубокомысленному высказыванию Демокрита, в котором древнегреческий философ в качестве условия, логической предпосылки возникновения музыки как искусства видит относительно прочное господство человека над природой и развитие предполагающей удовлетворение непосредственных физических потребностей духовно-эстетической способности к наслаждению [1, 16-17]. Выделение духовной деятельности в самостоятельный вид человеческой активности сыграло поворотную роль в культурно-историческом развитии, повлекло за собой дифференциацию отдельных форм человеческого сознания и прежде всего выделение из первичного синкретичного духовного комплекса самостоятельно существующих науки и религии.

С античности начинается многовековой процесс постижения законов природы, ее демифологизации, разрушения канонов магического мышления. Цель античных музыкально-эстетических систем (Дамон, Пифагор, Аристоксен, Платон, Аристотель) – преодоление тенденций доминирования религиозно-мифологического отражения мира, борьба за эстетическое сознание в «чистом» виде. Важным моментом в развитии музыкальной эстетики является представление о *Musica humana*, с его гармонией, равновесием противоположных сил, выявлением предрасположенности человеческой души к музыкальному воздействию (Алкмион).

Со временем союзником древнегреческой эстетики становится математика. Монохорд Пифагора является яркой иллюстрацией аскетического понимания музыки (каноническое направление). Физическая акустика раскрывает природные основания системы значений музыки. С открытием Пифагором с помощью математики музыкальной акустики в античной теории музыки выделяется гармоническое направление, предполагающее восприятие гармонического звучания интервала как улаждающего слух. Так иррациональные элементы магического понимания музыки

сменяются математически выверенной теорией музыки. Одновременно на ее основе начинают появляться теоретические концептуальные построения, связанные с гармонией сфер, существованием особого рода мировой музыки (*Musica mundana*), вновь уводящие человека от жизненных реалий, вследствие чего музыкально-звуковая система лишается общественного опосредования, а музыка в целом, отождествляясь с природой, возможности эстетической оценки [1, 26]. Причины этого кроются во внутренне противоречивых позициях пифагорейской философии музыки, связанных с абсолютным отождествлением закономерностей музыки и космоса.

Эстетическое своеобразие музыкального искусства раскрывается в «Метафизике» Аристотеля, для которого смысл искусства видится в воспитании, формировании добродетелей. *Musice* в его концепции впервые получает значение музыкального искусства в узком смысле слова, а также признается правомочность существования инструментальной музыки. Аристотель считает музыкой только ту, что воспринимается слухом. Открытый им принцип мимесиса позволяет разрешить проблему этоса музыкальной эстетики [1, 60]. Как замечает Д. Золтаи, именно познание эстетической закономерности мимесиса позволило Аристотелю осознать факт вызываемого искусством катарсиса [1, 62], в котором философ видел не только трагическое действие, но и необходимый момент музыкального восприятия [1, 64].

Резюмируя достижения античной музыкальной культуры, отметим, что в ней намечается тенденция деления музыкальной теории и практики. Общинный способ существования полиса отражается в хоровом пении гимнов, демонстрирующем атмосферу полисной демократии. В аскетизме деятельности пифагорейских сект получает распространение изотерическая музыкальная практика (использование утренних и вечерних певческих упражнений). Мусические искусства обеспечивают здоровые циркуляции культуры полисного общества. Интересующиеся феноменом музыки философы, приходят к осознанию того факта, что структурно разные мелодии оказывают различное этическое воздействие на психику, благодаря чему закладываются основы для учения об этосе. Доминантой содержания концепта этической наполненности музыкальных ладов (концепция Дамона) является мысль о «музыкальной добродетели» - *Paideia* [1, 39], в соединении с «музыкальной красотой» закладывающей основы древнегреческой герменевтики, критерием эстетической оценки в которой выступает отношение к общественно-демократической нравственности полиса [1, 41].

Общественный характер музыки как явления полисной культуры способствует объединению отдельного и общего, личного и общественного. Музыка несет в себе демифологизированный гражданский этос, оказывая свое катарсическое воздействие на граждан полиса. Формируется морально-эстетический идеал античного полиса – идеал рационального соизмерения и пропорциональности [1, 33-34] как эстетического отражения относительной свободы индивида.

В позднеантичной (раннехристианской) философии музыка рассматривалась как важнейшее из искусств, которое ненасильственными эстетическими средствами обеспечивало верующему погружение в непосредственную связь с объектом веры. Идеологическим основанием для древнехристианской культовой музыки, подготовившим новое ее понимание, становится неоплатоническая музыкальная эстетика с ее мистицизмом, получившая свое воплощение в псалмопении [1, 88]. Согласно религиозным интерпретациям, христианская культовая музыка (прежде всего григорианская) выполняла функцию эстетического оформления идей, провозглашаемых церковью. Методологические основания (эстетические идеи, принципы построения формы) раннехристианской музыки - от псалмологии до гимнодики - представляют собой интегрированный сплав разных культурных элементов (антично-эллинистических, иудаистских и других) в единый мир форм [1,

96]. В этих условиях отдельное произведение лишено ценностного смысла, музыка же в целом превращалась в символ духа, который как бы разливался над верующими, не затрагивая их сущности. Новые модели мелодий уже не подчинялись рационально упорядочивающим действиям. Музыкальный мелодический материал получал вид разговорной ритмической организации нового типа, с артикуляционным строем речитативно-колоратурной формы, с размытостью внутренней расчлененности ритма и тенденцией усиления цезурного, строфического членения. [1, 97]. Естественно, эмоциональная сдержанность, схоластичность культовой музыки не способствовала развитию музыкальной интонационной системы, ограничивала ее эстетические функции. Музыкальная практика этого периода строилась на принципе аскетического самоограничения и идеала неприятия чувственного мира. Народная музыка воспринималась как музыка разнузданного наслаждения, противостоящая аскетическому морализму учения Христа. Светская музыка (как представительница демонического начала) противопоставлялась культовой музыке, исполняющей функцию служения богу. Перед религиозно-культовым пением стояла задача нейтрализации чувственного воздействия на человека народной и светской музыки [1, 87-88].

Мощным скачком в развитии церковной музыки стала полифония как вид многоголосия с одновременным (гармоническим) сочетанием и развитием ряда самостоятельных мелодий, обогатившая интонационно-эмоциональную палитру культовой музыки. С появлением полифонической мессы и духовного концерта в церковной музыке происходят существенные изменения: церковный текст отступает на задний план, заменяясь светскими песнями, привносящими в музыку красочность, просветленность, активнее вводится театральное народное действо. Начинается процесс приближения новой литургической формы к реальной жизни средневекового общества, ниспровергающего аскетическую идеологию церкви. Идея аскетизма с ее провозглашением «вечности» и неизменности устройства реального бытия, верой в загробное существование обществом отвергается. Все говорит о завершении этапа абсолютного господства церкви в духовной жизни общества [1, 101].

Исследователи по-разному трактуют процесс развития церковной музыки. Кто-то видит его как чисто имманентное развитие. Но нельзя было не замечать влияния на культовую музыку народной музыки, хотя искусство, связанное с обыденной жизнью, продолжало расцениваться как символ чувственности, греховной телесности. В этой связи заслуживает внимания концепция Яноша Мароти, выстроенная на идее развития музыкальных форм как истории жизни народной песни. В ее контексте псалмопение рассматривается уже как художественная форма выражения новых общественных потребностей и интересов. Даже аскетический характер звучания псалмопения теперь получает новое истолкование, ориентируясь на реалии системы иерархии феодального общества. Зарождается новая эстетика музыки, основной принцип которой совпадает с основным принципом античного учения об этосе – независимой индивидуальности и незыблемого сообщества, который, однако, применительно уже к новым социально-экономическим условиям феодального общества фиксирует подчиненное, зависимое положение личности. Складываются разные в иерархическом плане уровни морали (религиозная, народная). В результате, этическая составляющая музыки обретает новый (морализаторский) смысл, фиксирующий различие между нравственно содержательным и безнравственным.

Сложности в выяснении отношений между музыкой и религией возникают уже на понятийном уровне - интерпретации понятий «музыка», «культовая музыка», «духовная музыка», «религиозная музыка», «церковная музыка», которые теологи и теоретики церкви трактуют в контексте веры. Если учесть тот факт, что в Библии слово «музыка» отсутствует, то общая картина видения сущности музыки и ее

разновидностей получается следующей.

Во многих религиях музыка признается неотъемлемой составной частью богослужения. Теологи рассматривают культовую (богослужebную) музыку в широком смысле данного слова как вокальную и инструментальную. Характерные черты религиозной музыки выводятся ими из понятия религии как союза божества с человечеством, в котором первое восходит ко второму в откровении, а второе к первому – в молитве и выполнении божественной воли. Понятие божества воспринимается в смысловом контексте понятий «величие», «чистота», «святость» [2]. Теоретики церкви выступают против смешивания сущности понятий «религия» и «церковь», ответственно различая церковную и религиозную музыку. В церковной музыке, помимо общих характерологических признаков (серьезность, торжественность, спокойствие, достигаемых диатоническим движением мелодии), выделяют такие признаки как самобытность, объективную приподнятость, субъективную отстраненность, действенность, отсутствие которых лишает ее церковного статуса. Религиозная же музыка выражает субъективно-религиозные переживания неорганизованной религиозной толпы, в то время как церковная музыка рождается в недрах определенной церкви, характеризуется самобытностью, не навязанной извне, а генетически связанной с ее учением. Исследователи-теологи обращают внимание на то, что церковная музыка может трансформироваться под воздействием национально-психологических особенностей, местных условий функционирования определенного церковного сообщества. Когда же церковная музыка насаждается специально, в соответствующей обработке, она перестает отвечать своему назначению и не может адекватно организовывать и выражать религиозные чувства верующих данного церковного сообщества. Таким образом, в предлагаемой интерпретации церковная музыка предстает такой, что отражает внутреннюю жизнь данной церкви [2]. Теологами не принимается светское понимание, в частности, церковного православного пения, как несоответствующее духу православной церковности и не выражающее сущности предмета, хотя, за неимением собственных форм, используемое в церковных кругах.

Раскрывая сущность культовой (церковной) музыки, исследователи концентрируют внимание на ее основных элементах – действенном и словесно-музыкальном. Процесс воздействия культовой музыки на верующего человека складывался стихийно, превращаясь со временем в театрализованное действо, основу которого составляло слово (с его образно-метафорической природой). Действо и театрализация, культивирующие мифологическое сознание, обнаруживают свои корни в народном искусстве, что, казалось бы, не приемлется церковью, однако процесс богослужения строится и на них. Причем в использовании данного элемента культовой музыки в организации процесса богослужения в разных религиях прослеживаются схожие тенденции: с одной стороны, стремление свести до минимума влияние действа и театрализации на верующего человека, с другой – попытка ассимиляции их особенностей в церковных богослужениях [3, 298-299].

Основу культовой музыки составляют слово-ритмо-интонации, музыкальная канва которых полностью подчинена смыслу и ритму слова, которое является определяющим во всех культовых действиях – в молитве, церковной службе, обрядах, церковном пении. Ведущую роль слова в последних отмечают православные идеологи Филон Александрийский, Д. Алеманов, А. Страхов, П.А. Флоренский и др. Яркий пример использования такой эмоционально-концентрированной формулы в культовой музыке – ритмо-тоно-словесная формула григорианского хора, построенного на прозаических текстах. Григорианский хорал имеет вид интонационно и ритмически выверенной мелодии монотонного характера, исполняемой в речитативной манере в виде псалмодического одноголосного мужского пения на латыни.

В процессе обособления западной и восточной церквей (период распада Римской империи) заметным стало влияние на развитие европейской культовой музыки византийской культуры. Православная музыка также связана с богослужением византийского обряда, который производится в православной церкви. Православная музыка представлена православным пением (или певческим искусством), прошедшим ряд ступеней в своем развитии. Его становление начинается с реформирования системы византийского литургического пения путем введения системы осьмогласия. Богослужбное пение православной церкви представляет собой совокупность православных, церковно-богослужбных песнопений, текст которых составляли просвещенные песнописцы. Богослужбный текст византийского обряда был переведен Кириллом и Мефодием, а мелодическая его основа складывалась на протяжении нескольких столетий. Так возник новый мелодический язык как вид православного пения - знаменный распев (знаменная мелодия) - значимое явление для музыкальной культуры Киевской Руси, общечеловеческий смысл которого уже в те времена выходил за границы служебной функции. Знаменный распев как ранний образец письменно зафиксированного церковного пения представляет собой русскую переработку греческого осьмогласия - основного закона православной богослужбной мелодии. В знаменном распеве подлежащее «распеву» слово берется в качестве «сырого» мелодического материала, на основе которого распевается весь текст [2].

Новации в развитии православной духовной музыки характеризуют XIV- XVI столетия. Усиливается влияние на церковное пение народной песни, особенно протяжной, яркая мелодика которой привнесла в знаменный распев живое дыхание народного творчества. В XVI столетии появляется так называемое столповое пение - вид церковного многоголосия, ускоривший распространение в православной культуре двух-трехголосного полифонического строя, близкого русской народной песне. В конце XVI столетия складываются предпосылки для возникновения партесного пения - типа церковного пения, в основу которого положено многоголосное хоровое исполнение музыкальной композиции. Партесное пение зародилось на Украине и Белоруссии (XVII ст.) под влиянием католической партесной музыки. Подголосочно-полифонический стиль начинает уступать место многоголосной хорально-гармонической церковной хоровой музыке. Создаются праздничные церковные композиции высоких форм развернутого многоголосия - восьми-, двенадцати- и даже двадцати четырехголосных концертов.

XVIII столетие знаменует расцвет русской хоровой музыки, фундамент которой был заложен культурой народного хорового пения и традициями русского церковного пения, ярко себя обнаруживших в жанре духовного хорового концерта, цель которого – прославление церкви, стимулирование в обществе религиозных чувств. Однако содержательная сторона хоровых концертов выходила за обозначенные границы, давала выход человеческим лирическим чувствам, размышлениям о земных радостях и печалях. Мощная одухотворенность хоровых концертов наделяла их способностью вызывать у слушателей великое чувство общности. Стилиевые особенности партесного пения успешно использовали в своем творчестве Н.П. Дилецкий (XVII ст.), М.С. Березовский, Д.С. Бортнянский, А.Л. Ведель, (XVIII ст.), А.А. Архангельский, Н.Т. Гречанинов, С.В. Рахманинов, П.И. Чайковский, П.Г. Чесноков (XIX ст.), А. Гаврилин, А.Д. Кастальский, Г.В. Свиридов, В. (XX ст.).

Противоречие между пониманием культовой (церковной) музыки, ее места в обществе и процессом функционирования музыкальной культуры в ее историческом развитии обнаруживается в том, что церковь не воспринимала музыкальную культуру в ее целостности, использовала в богослужении лишь некоторые, адекватные религиозному мировоззрению, особенности музыки для эмоционально-психологического воздействия на прихожан. При этом игнорировался факт, что

эмоциональное состояние верующих во многом определяется не столько процедурой богослужения, сколько интонационной природой музыки как формы общественного сознания. Между тем характер эмоциональности в музыкальном искусстве и религии разный. В собственно музыкальном произведении социальные чувства (музыкальные эмоции) определяют его содержательную сущность. Смысл воздействия произведения искусства как эмоционально-образной модели действительности выявляется не столько в чувственном реагировании на уровне сенсорно-моторных реакций воспринимающего, а в его глубоких душевных переживаниях, эстетических представлениях и чувствах, спроецированных реалиями жизни. В религиозном акте музыка рассматривается скорее как ритуально-культовое средство, обеспечивающее механизмы общения человека с Богом. Поэтому эмоциональность в религиозном смысле больше связана со служебной функцией, а именно, с символическим содержанием ритуальных действий как выражением определенных идей и представлений, цель которых состоит в приведении человека в религиозно-экстатическое состояние. Вместе с тем, нельзя недооценивать тот положительный факт, что религиозная музыка культивировала новый строй чувств, нравственно облагораживающих и возвышающих человека.

Как уже подчеркивалось, культовая музыка со времени своего становления строго придерживалась требований христианского аскетизма с его декларированием критериев простоты и скромности в организации процесса богослужения. Церковь стремится сохранять чисто культовый статус музыки, используя ее возможности создавать ситуацию особой приподнятости и торжественности богослужения, которая способствует освобождению человека от напряженного хаоса эмоциональных впечатлений жизни, отвлечению от злободневных забот реального существования. В религиозном аскетизме и спиритуалистическом экстазе Д. Золтаи видит крайности христианского понимания музыки. Ему вторят О.А. Антонова и З.М. Кузнецова, считающие, что во взаимосвязи религиозного аскетизма и спиритуалистического экстаза обнаруживается коренная антимония христианского понимания музыки [4, 43]. Вместе с тем, в эмоциональной насыщенности музыки кроются и свои противоречия. Во время звучания духовного произведения (как любого иного высокохудожественного произведения) происходит нравственное обобщение эмоций, в котором присутствующие, с одной стороны, охватываются единым, суггестивным по своей сути, сплачивающим людей эмоциональным переживанием, общим чувством, а с другой стороны, получают эстетическое наслаждение от общения с явлением искусства, что для церкви есть недопустимым. А это означает, что подчиненность духовной музыки чисто прагматичным целям, какими бы высокими и значимыми они ни были, ограничивает и искажает ее социально-эстетические функции как вида искусства, культивирующего специфическую чувственно-образную форму восприятия вещной сущности на уровне обыденного сознания. Способность же музыки говорить на языке человеческих чувств усиливает ее влияние на человека, позволяет воспринимать музыкальные произведения как концентрированные модели устройства мира. Видимо неслучайно церковь стремилась ограничить доступ прихожан к непосредственному участию в церковном пении, доверяя его профессиональным певцам (хористам), не теряя при этом надежды найти способ растворения общинного пения в богослужении в использовании его объединяющей силы [4, 19-20]. Однако строгая догматичность церковных канонических законов сводит к минимуму разнообразие аксиологических возможностей музыки, о чем свидетельствуют попытки искусственного ограничения ее социального функционирования сферой культовых потребностей. В таких условиях сознание верующего человека как бы раздваивается. Имея возможность сравнения чувственного разнообразия и богатства культовой и бытовой нерелигиозной музыки, он, с одной стороны, рефлектирует практическую бессмысленность своих религиозных действий, осуществляемых под воздействием религиозного чувства, а с другой стороны, не готов

к тому, чтобы подчиняться разуму, чувствам, и ограничивается поверхностной чувственностью, которая приводит его в состояние отрешенного мирозерцания. В результате его чувственный мир приобретает форму неких канонов, абстракций, фантастических видений. И этому есть объяснение: для акта богослужения существенной оказывается такая особенность музыки как ее эмоциональная обобщенность, абстрагированность и отстраненность от реального (предметного) мира, обусловленная способностью выделять человеческие переживания из конкретного жизненного содержания и через них воздействовать на эмоционально-чувственную сферу человека.

Если рассматривать структуру церковного музыкального произведения, то она выстраивается из обобщенных эмоционально-образных элементов, нацеленных на воссоздание в сознании верующего человека абстрагированных, чувственно созерцаемых образов божественного. В религиозном акте восприятия религиозной информации эти абстрагированные образы божественного, в контексте с элементами живописи, архитектуры, театрализованного действия, достигают особой силы воздействия на человека. В результате такого воздействия культового акта формируется определенный социально-психологический тип верующего.

Сегодня значительная часть населения планеты Земля – люди верующие. Христианская церковь прилагает немало усилий для восстановления утраченного влияния на общество, уделяя особое внимание повышению эффективности культового искусства.

Список використаної літератури

1. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтаи. – М.: Прогресс, 1977. – 371 с.
2. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения [электронное издание] / Б. Николаев. – Режим доступа: http://azbyka.ru/tsercov/bogoslužhenie/nikolaev_znamtnity_raspev.
3. Яковлев Г.Е. Эстетика: учеб. пособ. / Г.Е. Яковлев. – М.: Гардарики, 2003. – 464 с.
4. Антонова О.А. Музыкальное искусство и религия / О.А. Антонова, З.М. Кузнецова. - Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. – 200 с.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2011

Л. П. Воєводіна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І РЕЛІГІЇ

Стаття присвячена взаємодії музики і релігії, наведен культурологічний аналіз проблеми. Розглянуто процес дії культової музики на віруючу людину.

Ключові слова: культова музика, релігія, християнство

L. P. Voevodina

CULTURAL ANALYSIS INTERACTION MUSIC AND RELIGION

The article is devoted co-operation of music and religion, the культурологічний аналіз of problem is given. The process of influence of cult music is considered on a believing man.

Key words: cult music, religion, christianity

УДК 37.036:008

В. Г. Виткалов

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ В АРХІВНИХ ДОКУМЕНТАХ ТА МАТЕРІАЛАХ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ(2)