

*Юрій Медведик
(Дрогобич)*

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ, ТЕКСТОЛОГІЧНІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Нова за своєю ідеологією, менталітетом, соціально-функційною скерованістю барокова культура, зрозуміло, знайшла своє відображення і в поетичних текстах духовних пісень (кантів). Незважаючи на камерність жанру, у ньому осмислювалися різноманітні питання філософсько-теологічного змісту, що лежали в системі світоглядних координат духовно-пісенної барокової лірики. Водночас у цих текстах, завдяки дедалі зростаючим гуманістичним впливам, що несли із собою нове, багатовимірне поняття вартісності людини, яке в свою чергу консолідувалося з проблемою вартісності народності, насамперед на рівні мовної компоненти, актуалізованої діячами Реформації, поступово викристалізувалася секуляризована спрямованість духовних пісень. Такі естетико-філософські засадничі принципи барокової ментальності знайшли своє відображення в українській духовно-пісенній ліриці, де християнський зміст природно поєднано зі світськими мотивами, особливо національно-патріотичними. Відтак з'явилося широке поле для творчої діяльності авторів духовних пісень, у текстах яких християнська тематика виступає «не як самодостатнє джерело, а як трансформований індивідуумом вияв власного бачення християнської релігії крізь призму свого світосприйняття» [3, 94], освіченості, конфесійної толерантності, характеру тощо.

Особливо часто зазначені мотиви трапляються в текстах пісень есхатологічного та апокаліпсичного змісту, в яких розроблялися теми «чотирьох останніх речей». У лемківському рукописному збірнику Даміана Левицького, переписаного в 1739–1740 роках, у підрозділі «о страшном суді, о смерті і о пеклі і царстві небесном» поміщено пісню під загальною назвою «танець смертельний» з такими початковими словами: «Юж ми не мило, ба і встидливо, / о том світі жити,

гріхи плодити, / на смерть не дбаю, не пам'ятаю, / же маю умерти от тої смерти...» (ф. Маслова, № 54 «б», арк. 201).

Яскраво прочитується зближення різних мистецьких жанрів на матеріалах різдвяної лірики. Вона, як констатує Богдана Крися, «модифікується, відбиваючи зміни яку людському світовідчутті, так і в жанрово-структурних особливостях літератури» [2, 34]. Тому не дивно, що духовні колядки з давніх давен упродовж століть є чи не найбільш шанованими в кожній українській християнській родині, адже, як слушно зауважив І. Франко, «різдвяні свята – се, без сумніву, найпоетичніше свято у слов'ян, ба й у всіх народів християнських» [4, 17].

На тематичному рівні українські різдвяні пісні виявляють також тісний генетичний зв'язок з європейською церковною драмою, насамперед латинською та німецькою. «В наших колядах, – писав І. Франко, – є чимало ремінісценцій і гимнів латинських, і пісень церковних німецьких і польських, і навіть дещо трохи слідів впливу середньовікової драми релігійної» [4, 22]. Чи не найяскравішим прикладом у цьому випадку може слугувати старовинна пісня «Не плач, Рахиле...», з її виразним «діалогічним» характером. Звернено увагу на це і в «Богогласнику», де в ремарці до тексту наголошено, що в пісні розповідається про Рахиль, яка «плачет о отрочатах от Ірода ізбійних, півцею утїшаєт». Як слушно зауважив Д. Чижевський, «жах, бруд, жорстокість належать до тих елементів, що, в контрасті з красою та величчю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені, – мали викликати зворушення в глядачів, струсити їх, привести їх до того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія» [5, 19]. Усе це наявне у згаданому канті, текст якого щедро «пересипаний» характерною бароковою лексикою: «утро смертельное січет косою», «трава мертва», «кровей... ліютья ріки» тощо.

Ще І. Франко та деякі інші дослідники (М. Сумцов, М. Возняк, С. Щеглова) відзначали особливу роль у розвитку духовно-пісенної творчості давньої агіографічної та апокрифічної літератури. Особливо тісно переплетено агіографічні та апокрифічні мотиви в піснях до святих, зокрема, на честь святих великомучениць Варвари та Параскеви («Предстательницю Варвару святую сушим во смертной годині...», «От тернія ідолського Варвару Дівицю...», «Любовію і со страхом всі днесь прибігаймо...»), великомучеників Георгія та Димитрія («Днесь отверзися весна благодати...», «Істинна нам наста весна...», «Ликуй днесь весело Греція...»), святого первомученика Стефана («Страданіє мученика Стефана прославляймо...») та особливо архангела Михаїла («Воїнства небеснаго сили, Михаїл святий воевода...») і св. Миколая («Тебе похваляем, чудний Николає...», «Большаго ність земним оборона...», «Море Тя чудеси...»). Не позбавлені апокрифічних впливів і багаточисленні господські та богородичні пісні. Ця тема заслуговує на системне поглиблене дослідження. На жаль, після ґрунтовного вивчення І. Франком українських текстів, до неї цілеспрямовано ніхто не звертався, за винятком згаданих щойно вчених. До того ж праця І. Франка обіперта виключно на тексти богогласникових пісень, які, безсумнівно, вельми потужно відображають агіографічні та апокрифічні впливи, але далеко не повною мірою, оскільки вони піддані редагуванню і нерідко – народному «редагуванню».

Українська духовно-пісенна творчість народжувалася та творилася на формотворчих засадах, значною мірою інспірованих із Заходу Європи. Убираючи необхідну для розвитку жанру, укорінену в глибину століть музично-лексичну прасову, духовна пісня стає, з одного боку, тереном культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом, а з другого, тут визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів, інтенсифікується процес кристалізації ладово-функційних особливостей, упрводжуються та систематизуються, аж до прямих ознак типізації, метроритмічні формули та окремі музично-риторичні фігури. У духовній пісні та канті конституюються прості музичні форми (період, двочастинна). Нарешті, однією з емблематичних кантових рис є традиційне триголосся з його регламентованими функціями голосів, зафіксованих завдяки київській нотації, що теж стала одним із результатів музично-стильового оновлення, започаткованого в Україні в другій половині XVI ст.

Збагачення тематичного спектру духовних пісень історичними мотивами призводило до деякого розмивання суто релігійної спрямованості цих музично-поетичних текстів. Фактично в них простежується тенденція до зближення релігійного та світського змісту, до стирання реальних граней між духовними та світськими піснями.

Зважаючи на наявність у багатьох українських духовних піснях певної інформації історичного змісту, доцільно такі тексти розглядати і як важливе просвітницьке джерело, і не тільки як таке, що плакає серед народу історичну пам'ять, сприяє розвитку його національно-патріотичного чуття. У рукописному співанику козака Гадяцького полку Захарія Дзюбаревича зберігся такий уривок тексту духовної пісні (БРАН, 16.6.29, арк. 42): «Вопль бил презільний в предрайській руїні, / плакался Адам по оной Вкраїні, / о раю, раю, слічная Вкраїно, / Бідная наша без тебе година...». Безсумнівно, такого рівня поетичне слово й сьогодні спроможне виконувати свою релігійно-патріотичну місію, позаяк творцем пісні ніби підкреслено безпосередню єдність християн різних націй з прародичами Адамом та Євою. Ще один із творців нашої духовної лірики свої патріотичні почуття навіть зашифрував в акровірші «УКРАИНО». Його вдалося відчитати в богородичній пісні «Воспойте, небеса, піснь велегласно» (Національний музей, № 480132, арк. 22, середина XVIII ст.).

Одним із джерел секуляризаційних процесів в українській духовно-пісенній творчості була апокрифічна та агіографічна література. У пісні їх тематика та сюжети відіграють важливу роль. Яскравим зразком збагачення агіографічного змісту апокрифічними мотивами виступають пісні на честь св. Миколая, культ якого в Україні й по сьогодні чималий.

Численні апокрифи про чудотворця поширювалися в рукописних та друкованих збірниках упродовж століть. Один із них – про врятування дитини, що тонула в Дніпрі, – ліг в основу пісні до св. Миколая. Автором із щирим пієтизмом оспівано чудо св. Миколая, який «в слупі златом показался» і «невинное дитятко з Дніпра дал» матері.

В окремих випадках певне зближення духовної лірики барокової доби до богослужбової практики відображає не тільки тенденцію до збагачення релігійно-мистецького арсеналу Церкви, але є ще одним зі свідчень тісного генетичного зв'язку між суто сакральним гімновим та позацерковним (пісенним) напрямками музичної творчості. Загалом, коли йдеться про певний вплив сакральної монодії на українське духовно-пісенне мистецтво, то варто зазначити: така робота, насамперед на музично-текстологічному рівні, уможливується для наукової реалізації тільки сьогодні, коли, нарешті, створено достатньо вичерпну джерелознавчу базу даних про національну гімнографічну творчість та духовну пісню. З огляду на це в майбутньому є всі підстави значно збагатити наші уявлення про ці складні музично-історичні процеси в пізньосередньовічній – ранньомодерній релігійній творчості українців.

Ключовою проблемою дослідження джерел українського духовно-пісенного мистецтва є питання вивчення його зв'язків із фольклором. Очевидність багатовікової інтенсивності таких процесів як в українській музичній культурі, так і загалом у європейській, ні в кого не викликає сумнівів. А відтак деякі музикознавці та фольклористи, приміром Климент Квітка та Адольф Хибінський, навіть намагалися зарахувати духовні канти до надбань народної творчості. А. Хибінський класифікував народні мелодії як танцювальні, ліричні та релігійні. Він також зазначав, що помилково співані народом пісні не слід трактувати як народні. Подібних поглядів дотримувався К. Квітка. Натомість Ф. Колесса писав: «У принципі не маємо нічого проти ширшого розуміння народної пісні, все ж таки не можемо погодитися з тим, щоб межі колядками й щедрівками вмещувати звісні з Богогласника й інших книжних джерел, коляди, як «Види Бог, види Творець» (№ 186), «Весь мир погибає» (№ 133), «Ой дивное народження Божого сина» (№ 174), «Предвічний на землі вродився» (№ 175), «Цвіт змислений нині розцвівся» (№ 176). Тим більше, що ці колядки живуть в усній традиції власне «під контролем» друкованих видань з текстом і нотами» [2, 278]. Ця думка має суттєве методологічне значення, адже навряд чи можна беззастережно зараховувати до народних пісень твори книжного походження.

Відомо, що вже від XI–XII ст. на європейському музичному просторі чимраз більшого значення набувала так звана практика контрафактур. Вона була одним із рушіїв не тільки західноєвропейської духовно-пісенної творчості, але й української. Передусім це виявляється в загальних рисах пісень: у характері чималої кількості мелодій, ладовості, танцювальних ритмах, версифікації, окремих лексичних зворотах, властивих народним пісням, тощо. Такі процеси отримали своє теоретичне обґрунтування в трактаті Миколи Дилецького «Грамматика музикальна», документально підтверджено це й у деяких українських тогочасних рукописних пам'ятках. На думку О. Шреєр-Ткаченко, майже чверть пісень почаївського «Богогласника» мають істотну подібність із конкретними українськими народними піснями. Водночас вона цілком слушно зазначила, що «важко остаточно встановити першоджерела, бо дуже можливо, що ті інтонації й мелодичні

звороти, які ми тепер сприймаємо як типові для народної пісні (часто цілком конкретної), в той час такими не були, увійшли в народну пісню пізніше, в процесі її історичного розвитку» [6, 136]. Тому лише в тих випадках, коли відомо більш-менш точно час створення народної та духовної пісні, можна з певною долею застереження встановити, чий мелодичний варіант є першоосною. Як свідчать музикознавчі дослідження наших та зарубіжних учених, виявлення джерел можливе лише в небагатьох випадках.

Духовна пісня була одним із тих жанрів української музичної культури, в якому відбувалися важливі зміни в мелодико-інтонаційній сфері. Уже найдавніші записи нотних текстів доносять до нас мелодії, в основі яких лежить плавний поступеневий рух, часті оспівування тих чи інших ступенів ладу та секвенційність розвитку. Нерідко мелодії розгортаються завдяки використанню поспівок гимнографічних розспівів, ходів шаблями тетраходу та пентаходу. Одним із типових зразків зачину багатьох пісень можна вважати усталений мелодичний рух від тоніки до квінти, або, дещо рідше, кварта з обов'язковим пропуском другого ступеня. Чимало таких текстів у Співанику 1773 року та «Богогласнику».

Водночас зі збагаченням мелодико-інтонаційної сфери духовної пісні зазнавали вдосконалення ладовість, функційно-гармонічні характеристики. Жанр, будучи ровесником нових стилевих тенденцій в українській музичній культурі, безперечно, не міг еволюювати поза цим силовим полем. Відтак у духовній пісні засадничі принципи сакральної монодії з її розосередженістю ладової будови нерідко співіснують певною мірою з тональною функціональною системою мажоро-мінору, з чіткою акордовою вертикаллю.

Успадкувавши й водночас (почасти) перейнявши досвід творення гимнографічних жанрів та народнопісенної культури, українська духовна пісня зароджувалася та творилася на нових формотворчих засадах. Духовна пісня, певною мірою вбираючи ту необхідну для розвитку жанру, вкорінену в глибину століть музично-лексичну праснову, стає, з одного боку, тереном культивування нових ідей, продиктованих реальним станом тогочасних суспільно-культурних відносин та релігійним світоглядом, а з другого, у ній визріває та шліфується мелодика нового типу з її багатим арсеналом характерних поспівок та зворотів. Тут інтенсифікується процес кристалізації ладово-функційних особливостей, упроваджуються та систематизуються, аж до прямих ознак типізації, метроритмічні формули та окремі музично-риторичні фігури.

Духовна пісня, безперечно, повноправний музично-поетичний жанр свого часу, часу трансформації суспільства, трансформації культури. І як кожне суспільство намагається в добу перемін уміло скористатися попереднім досвідом, так і творці духовних пісень прагнули всіляко зберегти тяглість історичного розвитку національної музичної культури, але при тому водночас були відкритими для нових формотворчих ініціатив як з теренів національно-культурного ареалу, так і з-за його меж. Саме така спроектована в майбутнє і водночас занурена в минуле мистецька політика живила родючий ґрунт для всебічного вдосконалення сюжетно-композиційних принципів, стилістичної ідентичності та образної палітри жанру. Водночас маємо усі підстави розцінювати духовний кант не тільки як важливий етап на шляху творення національної музичної культури, але й вважати його першим її напівпрофесійним жанром, в якому авторська присутність є панівною, що й зумовлювало з-поміж іншого необхідність нових художньо-виразових засобів та світоглядних настанов.

1. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 25–322.
2. Криса Б. Різдвяні та великодні вірші в українській поезії XVII–XVIII ст. // ЗНТШ. — 1990. — Т. ССХХІ. — С. 33–46.
3. Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII–XVIII століть (загальна характеристика) // Українське музикознавство. — 1998. — Вип. 28. — С. 94–105.
4. Франко І. Наші коляди. — Л., 1890 (Відбитка з «Діла»); перевидання: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 28. — С. 7–41.
5. Чижевський Д. Поза межами краси (до естетики барокової літератури). — Нью-Йорк, 1952.
6. Шреєр-Ткаченко О. Я. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку: Дис. ... канд. мистецтвознавства. — К., 1947.