

## УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ НА ПОРОЗІ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

Українські духовні пісні — великий і особливий пласт барокової традиції, у якому своєрідно виявляється характер цієї спадщини. І хоча такий висновок може здатися комусь самоочевидним, насправді він потребував немалих зусиль: якомога повнішого охоплення текстів, розкиданих по різних бібліотечних та архівних фондах, перегляду попередніх уявлень про цей жанр і вироблення критеріїв, які відповідали б його природі. Якраз таку ґрунтовну працю зуміла виконати варшавська дослідниця Оля Гнатюк. Про це свідчить її монографія «Українська духовна бароккова пісня» (1994) та збірка текстів «Барокові духовні пісні Лемківщини» (2000)<sup>1</sup>. Ці видання взаємно доповнюють одне одного і втілюють первісний авторський задум: представити теоретичні аспекти проблеми разом із багатством того матеріалу, на якому вони виникають.

У цьому ж часі з'явилися також публікації Юрія Медведика «Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII — початку XIX століть» (1993) і «Пісні до Почаївської Богородиці» — факсимільне видання збірки 1773 р. з транскрипцією, джерелознавчим і текстологічним коментарями<sup>2</sup>.

На жаль, автори виявили взаємну неухважність один до одного. Скажімо, Оля Гнатюк серед пісень, які вважає неопублікованими, подає якраз ті п'ять, що їх опублікував Юрій Медведик 1993 року. Зі свого боку, Юрій Медведик, коли мова зайшла про рукописи з фонду Сергія Маслової, зовсім не покликається на книжку Олі Гнатюк, в якій пісні з цих рукописів опубліковані. А водночас ці дослідники, працюючи над тим самим матеріалом, суттєво себе доповнюють.

<sup>1</sup> О. Гнатюк. Українська духовна бароккова пісня, Варшава—Київ 1994, 185 с; Барокові духовні пісні з рукописних співаників Лемківщини. Вступ, упорядкування і коментарі Олі Гнатюк, Львів 2000, 333 с.

<sup>2</sup> Ю. Медведик. Невідомі духовні пісні Дмитра Левковського останньої чверті XVIII — поч. XIX століть, *Записки НТШ*, т. 226, Львів 1993, с. 223–227; Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року. Транскрипція, коментарі і дослідження Юрія Медведика, Львів 2000, 147 с.

Свого часу, коли наприкінці XVIII ст. було видано й перевидано антологію української духовної пісні — почаївський Богогласник, — багато текстів залишилося поза ним. Пізніше у статтях Івана Франка, Василя Щурата, а особливо Михайла Возняка одним з найбільших недоліків стає принцип відбору текстів до Богогласника.

Сприймаючи нині концепцію Богогласника як історичне явище української літературно-музичної й релігійно-духовної свідомості, не можна не зауважити, що Оля Гнатюк фактично з'єднує опубліковане й неопубліковане в цілісному контексті барокової творчості, продовжуючи й розвиваючи концепції тих дослідників, для яких видання Богогласника стало «завершенням довготривалого процесу поставання і обробки духовних пісень»<sup>3</sup>.

Наукова спадкоємність її досліджень виявляється так само у наголошенні на книжному походженні українських духовних пісень. Попри це, авторка критично і вдумливо переглядає досвід попередників, виробляючи й обґрунтовуючи своє бачення проблеми.

Завдання, яке лежить перед сучасним дослідником українських духовних пісень, не є легким вже тому, що, незважаючи на усталену систему класифікації — пісні Господні, Богородичні, на честь святих, покайні, — перехідні ознаки роблять таку класифікацію часто умовною. При цьому треба згадати, що взаємодія між книжними й фольклорними елементами наростає в процесі функціонування і ще більше розмиває жанрові різновиди. Саме поняття *духовна пісня* має синоніми — кант, псалма. У такій ситуації Оля Гнатюк знайшла, гадаю, конкретний вихід: вона не намагається довести якусь перевагу одного над іншим, а в межах певної умовності робить свій вибір і послідовно його дотримується.

Натомість дослідниця спробувала по-новому поглянути на великий корпус українських духовних пісень. В основі цього погляду покладено принципи риторичної теорії. Це означає, що відбулася спроба досліджувати явище української духовної пісні в процесі його виникнення й функціонування.

Цікаво, що і в передмові до почаївського Богогласника, і в його композиції авторка відшукує принципи тієї ж риторичної теорії, які роблять це видання продуманим і цілісним. Тобто виходить так, що лише той, хто заглибився у значний пласт матеріалу, зумів оцінити працю упорядників Богогласника, доставши при цьому підтвердження власного шляху дослідження цих пісень.

<sup>3</sup> О. Гнатюк. Українська духовна бароккова пісня, с. 11.

З іншого боку, риторика, тобто стратегія витворення тексту, тісно поєднується з поетикою. І це дає переконливі підстави увести жанр духовної пісні в систему реєстрів українського Барокко поміж високим і низовим його виявами. У такому освітленні цілком органічно постають проблеми авторства, адресата, літературного авторитету. І якщо дослідження функціональних ознак української духовної пісні суттєво виповнює картину українського літературного барокко в плані, який раніше був хоча б загально окреслений, то в межах самого жанру Оля Гнатюк такі літературні проблеми досліджує вперше.

Тут варто зауважити, що в жанрі духовної пісні, попри характерні її прикмети, яскраво увиразнюються деякі ознаки барокового авторства. І річ не лише в тому, що спосіб функціонування цих пісень віддає їх від реальної особи автора, а й сам автор, яких би духовних вершин не осягав, зрікається себе заради християнської спільноти, що в цьому тексті знаходить духовне пристановище. Гадаю, що й проблема адресата, яку так ретельно розглядає Оля Гнатюк, торкається подібної можливості — перебування в цьому духовному пристановищі, тобто духовна пісня є зверненням до кожного, хто занурюється в сенс її слів, зрештою, зверненням до себе самого. У цьому вона справді близька до ліричних жанрів нового часу.

Отже, дослідження Олі Гнатюк відкриває кілька аспектів української духовної пісні. Перший з них той, у якому вона постає як органічна частина культури українського Барокко, тісно пов'язана з іншими жанрами, наприклад, з драмою, іконописом тощо. Другий — її місце в загальному історичному процесі української літератури з усією його спрямованістю до нових форм ліричного самовираження. І третє: українська духовна пісня — це явище позачасове, таке, що відповідає певному стану християнської душі, незалежно від епохи — барокової чи постмодерної.

Видання текстів духовних пісень Лемківщини відкриває незмірне багатство жанрової поетики, засвідчуючи, з одного боку, її своєрідність, а з другого — загальні закономірності розвитку барокового художнього мислення. Можна припустити, що між теоретичною розвідкою і тим матеріалом, який подає Оля Гнатюк, існує співвідношення, яке нагадує співвідношення між почаївським Богогласником і тлом, на якому він з'явився. Бо, попри те, що у монографічному дослідженні багатогранно представлено риторичну структуру української духовної пісні, публікація текстів суттєво розширює перспективу майбутніх досліджень.

Своєрідність жанру духовної пісні впливає зі способу наświetлення й подання християнських істин, що є метою для інших барокових жанрів, метою, завдяки якій витворюється універсальність барокового

тексту. Для духовної пісні характерним є спосіб відносної простоти й доступності релігійного сенсу, якщо пригадати тяжіння стилю барокко до складних форм. А водночас цей спосіб, що може сприйматися як ознака жанру, збігається із загальною тенденцією розвитку барокової поезії, що прямує до вершин, яких сягає Григорій Сковорода, тобто до інтимності (ліричності) світовідчуття. Зрештою, серед духовних пісень, насамперед серед коляд, знаходимо такі, що дуже нагадують вірші зі «Саду Божественних пісень». Наприклад, за формою, за мелодикою, за окремими фразами пісня «Ангели, знизайтеся к землі» (с. 87) сприймається як варіант його четвертої пісні. Водночас можна переконатися, наскільки глибшу і складнішу проблематику розвиває поет на спільному тлі різдвяних ідей. А втім, зв'язки між цими та іншими творами могли бути двобічними, і лише спеціальні досліди можуть виявити характер цієї двобічності.

Деякі тексти духовних пісень виказують виразну спорідненість з ідеями й віршованою практикою Кирила-Транквіліона Ставровецького, як, скажімо, пісня «Превзыйдох міру, о всемоги Боже» (с. 93–94), що співається в неділю Блудного сина. Рядки цієї пісні («Отче ласкавий, одобрал яко син Твоих мандатов разорих благий чын Свинѣям мерскѣм аз уподобихся») дуже нагадують слова з його післямови до «Перла многоцінного». Чи то справді хтось скористався з отієї можливості, яку передбачив автор у передмові до того ж «Перла многоцінного», і учинив з його перла свій вірш, чи це був авторський пісенний варіант цієї ж сентенції, — важко сказати, але зв'язок між цими текстами дуже виразний.

Публікація духовних пісень підтверджує насамперед їх книжну природу, в якій ознаки барокової поезії відбиваються не раз ще яскравіше, ніж в інших поетичних жанрах. Серед таких ознак треба назвати ту загальну ритмічну спрямованість, яка співвідноситься з подіями євангельської історії, осучаснюючи ці події і відкриваючи десь перспективу життя вічного. З усією глибиною самоусвідомлення звучить у «Покаянних піснях» основний ванітативний мотив Барокко, мотив зрадливості світу, суттєво доповнюючи в цьому плані інші жанри.

Вартість цього видання полягає в можливості зіставлення і порівняння різних варіантів і варіацій барокового сенсу, що безпосередньо торкається і процесу творення та функціонування барокових духовних пісень, і загальної барокової картини світу. Не важко зазримити, що ці твори з лемківських збірок мають загальноукраїнський характер і стверджують неподільність українського духовного поля.

Цікаво, що Юрій Медведик досліджує ті самі аспекти українських духовних пісень, але під іншим кутом. Через співаник 1773 р., а також

інші пісенні збірники, він розглядає почаївський Богогласник як результат вже усталеної традиції: «Порядок розміщення його [співаника 1773 р. — Б. К.] текстів виразно вказує на ту ж структурну модель, яка згодом слугувала при укладанні репертуару Богогласника»<sup>4</sup>.

Водночас співаник 1773 р. — перший друкований пісенник з нотами — дає можливість порівняти його тексти з пізнішими варіантами, зокрема з тими, які увійшли до почаївської антології. Словом, спостереження Юрія Медведика виявляють процес виникнення й функціонування українських духовних пісень як процес, що мав свої початки й свій розвиток. При цьому Ю. Медведик, слідом за М. Возняком, звертає увагу на ознаки авторства: «Їх [пісні. — Б. К.] об'єднує те, що вони були створені василями, датуються приблизно одним часом, у трьох поетичних текстах застосовано інципітний метод компонувань. За винятком нотних текстів двох перших пісень, до решти добиралися мелодії за існуючою традицією співу на *тон*»<sup>5</sup>. І якщо фрагмент нотного тексту стає лише художньою деталлю оформлення «Барокових духовних пісень Лемківщини», то перевиданням «Пісень до Почаївської Богородиці» зі словами й мелодіями заповідається новий етап вивчення українських духовних пісень, на якому зусилля різних дослідників об'єднуються з метою досягнення своєрідності цього поетичного й музичного жанру.

Богдана Криса

## ВІДРОДЖЕННЯ АРТЕМА ВЕДЕЛЯ

З великої композиторської трійки — Березовський, Ведель, Бортнянський — лише останній прожив нормальне життя, хоч не мав змоги працювати на рідному ґрунті. Його обидва сучасники згасли ще в молодому віці, знесені фатальним політичним вітром доби.

Нещасливі умови праці А. Веделя (1767–1808) якраз у час народження переломної «Енеїди» І. Котляревського (1798) змусили композитора-співака до мовчанки, а через десять літ поневірянь музикотворець пішов із життя. З цієї творчої трійки саме Веделя вважав О. Кошиць найобдарованішим у контексті української національної музики. Він — чільний представник мистецького співу останньої чверті XVIII ст. Його твори втішалися незмінною популярністю і впливали на національне формування наступних композиторських кадрів до часів М. Лисенка і далі. У такому сильному композиторові царська і радянська влада вбачали неабияку загрозу, тому його спадщина не мала в імперії належного розголосу.

Усе ж мистецтво Веделя неможливо було замовчати; у другій половині XX століття його музику вже виконують знані неукраїнські хори, наприклад, Болгарії, а їх звукозаписи високо оцінює англійський журнал Gramo-Phone. У наш час уже відбуваються солідні наукові конференції про історико-культурне значення цього композитора<sup>1</sup>, складено анотований каталог усіх відомих його творів<sup>2</sup>.

Давні заборони, численні неавторизовані переписи та розпорошення його творів вимагають реставрування автентичних версій композитора. Цю історичну відповідальність взяв на себе відомий в Україні і діяспорі діяч українського хорового мистецтва Володимир Колесник (1928–1997). За його ініціативою було розпочато працю над автогра-

<sup>4</sup> Ю. Медведик. Перший друкований збірник духовних пісень з нотами, *Пісні до Почаївської Богородиці*, с. 103.

<sup>5</sup> Там само, с. 114.

<sup>1</sup> Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. [Збірка статей за матеріалами наукової конф. 28-30 жовтня 1997 р., Київ]. Упорядник Т. Гусарчук (Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, вип. 11), Київ 2001, 138 с.

<sup>2</sup> Анотований покажчик творів Артема Веделя. Укладач Т. В. Гусарчук, Київ 1997, 36 с.