

УДК 821.091

Ольга ШИКИРИНСЬКА*

МУЗИЧНА ТОПІКА В ЕСТЕТИЧНІЙ РЕФЛЕКСІЇ ДЖОНА БЕНЬЯНА І ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

*У статті характеризується музичний простір художнього доробку Д. Беньяна і Г. Сковороди, що має багато спільних рис. Загальним місцем у спадщині обох письменників є згадки про урочистий церковний або ангельський спів, який супроводжує сцени тріумфу героїв. Численними є цитати з біблійних псалмів, які досконало знали обидва митці. У романі «Християна та її діти» Беньян інтерпретує тезу про *tusica mundana*: музику сфер або світову музичну гармонію. Відштовхуючись від Біблії, Д. Беньян вкладає у уста героя на ім'я *Great-Heart* (Безстрашний) філософський роздум про відповідність настроїв людини музичним звукам і тонам, а їх почуттів – струнам, на яких може грати Господь. Музична топика в доробку Г. Сковороди представлена набагато глибше, ніж у англійського письменника, про що свідчить виокремлення наукової проблеми «Сковорода і музика» у самостійну галузь сквородинознавчих студій. Спільним для авторів стало обігрування міфологем «людина як музичний інструмент» та «світ як музичний інструмент». Музичний код оприявнюється через зіставлення якостей людини і музичних звуків; уподібнення світу музичному інструментові, бажання почути «музику сфер». Аналіз музичної складової у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди демонструє виразну орієнтацію на музикалізацію художнього дискурсу авторів. У душі поліфонічної сутності епохи бароко митці прагнуть віднайти відповідності між явним та таємним у явищах культури. Заклик вербально «виразити» ці аналогії є контрапунктом барокових поетик та риторик, метою барокового концептизму.*

Ключові слова: *музика, топика, рефлексія, міфологема, бароко.*

Європейська музика XVII-XVIII ст. є потужним репрезентантом естетики бароко як домінуючого стилю епохи. Музичним творам цієї доби притаманні всі виражальні барокові засоби: підвищена експресія, естетика афекту, пафос, антитетичне поєднання «голосів» різних культурних традицій. «Музика, – наголошує Марина Лобанова у монографії «Західноєвропейське музичне бароко: проблеми естетики і поетики» (1994), – у згоді із загальнокультурними прагненнями, тяжіє до «синтезу мистецтв». Зрозумілими є тому її зв'язки з алегоричними й емблематичними вченнями, що поєднують словесний та зображальний ряд, з теорією «дотепності», яка встановлює закони нової художньої логіки і прагнень до пошуку підвищеної експресії, багатозначності мистецтва, його здатності до смислових перенавантажень та ескалації напруги»¹. У вказаній праці авторка дослідила такі специфічні барокові явища, як «музична емблема», «музична алегорія», «*conchetto*» тощо, визнаючи естетичним підґрунтям барокових музичних виражальних засобів вимогу служіння «синтезу мистецтв».

* Шикиринська О. – кандидат філологічних наук, Ізмаїльський державний гуманітарний університет, Україна; e-mail: olyasikshik@ukr.net

¹ Лобанова М. Л. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. С. 9.

Особливістю світської музики епохи бароко стала поява суміжних жанрів, пов'язаних із постановними формами музичних творів (опера, музична драма); комбінованими вокально-інструментальними формами (ораторія, кантата); мистецтвом чергування і протиставлення звучання виконавчого складу ансамблево-оркестрового концерту (кончерто грассо); віртуозним удосконаленням форм багатоголосся та доведення поліфонії до найвищих щаблів майстерності. Барокові шедеври жанру опери увійшли до скарбниці світової культури (Антоніо Вівальді, Генрі Перселл, Гендель, Клаудіо Монтеверді й ін.). Жанр ораторії найбільш яскраво представлений у творах Й.С. Баха, Генделя й інших митців.

Розвиток барокової музики має виразні національні особливості. В Англії отримало широке розповсюдження мистецтво гри на віолах, які могли не тільки супроводжувати вокальні голоси, але й частково замінити їх на практиці. Яскравим представником англійської музики епохи бароко став Генрі Перселл (Purcell, 1659-1695), талановитий композитор надзвичайної продуктивності, музичні твори якого відрізняються самобутністю і оригінальним експресивним вираженням. Слід відзначити нерозривний зв'язок світської і духовної музики, адже твори провідних музикантів Європи звучали в церквах і соборах для органу та хоралів, а самі музиканти обіймали у церквах посади органістів (Бах), капельмейстерів (Монтеверді) або хористів капел (Вівальді, Перселл).

Формування музичного мистецтва в Україні проходило в контексті активної діяльності музичних цехів, найдавніші з яких сформувалися у Кам'янці-Подільському (1578), Львові (1580), а пізніше були відкриті в Острозі, Києві, Ніжині й інших містах. Норми музичного правопису розрізнялися для ірмологійного (богослужбового) співу й для партесних (концертних) форм багатоголосся. Партесний спів став своєрідною візитівкою київської музичної школи, набувши популярності на теренах Російської імперії. «Грамматика музикальна» Миколи Дилецького (1630-1690) стала першим у Східній Європі музичним посібником з теорії написання та партесного співу.

«Многоголосна композиція», «мусикійське согласіє» музичної школи «Київське пініє» представляє собою мистецтво багатоголосного, акордово-гармонійного, метрично організованого співу, який протиставлявся теоретиками музичного мистецтва епохи українського бароко «вереску органів» католицьких соборів і виконувався на «їх посрамленіє». Численні пам'ятки цього мистецтва засвідчують відчутні барокові естетичні ознаки музичного співу: експресивність, антитетичне протиставлення в широкій розспівній мелодії різних груп хору, яке урівноважувалося злагодженим мелодико-гармонійним фоном цілого. Мистецтво «узгодженості в усіх родах явищ» музичного твору досягалося повним володінням розмаїттями інтервалів, віртуозним знанням консонансів і дисонансів.

Теорія партесного співу київської школи, яка порівнювалася з філософією та граматиною, репрезентує загальноєвропейський принцип естетики бароко, пов'язаний з орієнтацією на синтез мистецтв, у якому вбачали можливості відтворення гармонії світу.

В художній творчості Д. Беньяна знаходимо численні апелювання до музичної топіки – художніх образів, органічно пов'язаних з мистецтвом музики. Герой роману «Шлях паломника», Християнин, радісно заспівав релігійну пісню після того, як його благословили три янголи (глава 6, «Хрест»)²:

Хрест Ісусових страждань – визволення для мене
Від смутку, від ридань, від душевного вогню.

² Bunyan J. The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come. London: Printed for Nathaniel Ponder, 1684. 110 p. John Bunyan Archive. URL: <http://www.chapellibrary.org/files/9313/7642/2856/bun-pilgrimsprogress.part.II.pdf>

Хрест Ісуса – оборона від ворогів душі моєї;
 Не страшний я легіону біля хреста Його скорбот!
 Хрест Христа меча грізніше. Хоч я слабкий, але він зі мною.
 І, душою пламенея, я йду без страху в бій.
 Хрест Христа – маяк високий серед сутінку негараздів.
 На ревучі потоки він сяйво світу ллє.
 Хрест Христа – вогонь і сила Благовіста мого.
 Мудрість світу така сумна. Радість серцю – хрест Його.

Письменник неодноразово звертається до музичної тематики під час опису подорожі свого героя. Так, після нічного відпочинку в гарній кімнаті на ім'я «Світ», душа Християнина «заспівала» (Глава 7, «Чертог»)³:

Де нині я? Турботу і любов Христа
 До паломників я відчуваю знову:
 Він владою Хреста простив і освятив,
 І ближче до небес в обитель поселив.

Зазвичай музична тематика зустрічається у сценах тріумфу головного героя в різновидах привітального янгольського співу. Наприклад, біля воріт Небесного граду пілігримів зустріло воїнство Янголів, після чого небесний хор грянув пісню «Блаженні покликані на весільну вечерю Агнця».

Зазначена пісня є цитатою з одкровення апостола і євангеліста Іоанна Богослова, притча «Про званих на вечерю», яка є складовою його пророцтва про великий Апокаліпсис: «І почув я ніби голос великого натовпу, і наче шум великої води, і мов голос громів, що казали: Алілуя, бо запанував Господь Бог Вседержитель. Радіймо та тішимся і даймо славу Йому, бо весілля Агнця, і жона Його приготувала себе. І їй дано було зодягнутися в чистий та світлий вісон то праведність святих. І сказав мені: Напиши: *блаженні покликані на весільну вечерю Агнця*. І сказав мені: Оці суть істинні слова Божі» (Апок. 19: 6-9).

За сюжетом притчі, сам Бог Отець влаштував весільну вечерю свого Сина та покликав на неї насамперед обраних вождів народу ізраїльського: первосвящеників, книжників, фарисеїв, членів синедріону, старійшин народу й ін. Однак кожен із них знайшов привід для відмови і серед гостей zostалися самі сліпі, хромі й ниці; вбогі тілом і духом; принижені та грішні; прості смиренні люди, яких хазяїн вечері збирав вулицями міста. Оскільки місць за весільним столом залишилося ще багато, були туди запрошені й інші гості – язичники з усієї Римської імперії, небайдужі до проповіді Христа. Як свідчить св. Матфій, одяг нещирих людей на цьому святі возз'єднання віруючих із Сином Божим виявлявся нечистим, через що їх викидали геть (Мф. 22: 11-13).

Таким чином, у повісті Д. Беньяна «Шлях паломника» янголи заспівали вітальну пісню для тих, хто обрав шлях Христа та пройшов випробування, щоб бути запрошеними гостями на святі істинного служіння Господу. Зустрічаємо також і біблійну альянцію на перевірку віри новоприбулих гостей щодо чистоти їх помислів. Після того, як пілігрими пройшли крізь ворота Небесного граду, їх одяг перетворився на вбрання, що сяяло, наче золото. Кожному пілігриму було вручено музичний інструмент – *арфу*, за допомогою якої вони мали прославляти Бога. Після проходження із честю останнього випробування ангельське військо (серафіми з арфами) знову заспівало урочисту пісню «Святий, святий, святий Господь Саваоф!».

³ Там само.

Цей рядок належить давньому християнському літургійному гімну «Sanctus», що входить до складу великої кількості давніх східних та західних літургій. Настановна фраза «Святий, святий, святий Господь Саваоф!», з якої розпочинається гімн, сягає корінням третього вірша шостої глави Книги пророка Ісаї (Іс. 6:3), у видінні якого цю пісню так співали Серафіми біля господнього престолу. Використання рядка зі славетного гімну в повісті Д. Беньяна «Шлях паломника» додавало урочистості й значущості факту долучання сповідників віри христової до нового життя, підсилювало ефект їх беззаперечної перемоги над спокусами світу.

У заключній частині роману «Шлях паломника», що має розлогу підназву «Друга частина подана як сон, в якому викладена сила поведінки дружини християнина і дітей, їх небезпечна подорож і благополучне прибуття у жадану країну»**, а іншими мовами традиційно перекладається як повість «Християна та її діти», також зустрічаються численні музичні алюзії. У главі «Воїн Істини» герой на ім'я Доблесний (Valiant-for-Truth) розповів Християні про пригоди її чоловіка та подолані ним перешкоди. В кінці свого монологу він із захватом переказав їй, що прибуття Християнина до Небесного граду віталосся трубним звуком багаточисленних світлих сутностей та радісними передзвонами. Сама Християна та її донька Милосердя (Mercy) мали при собі музичні інструменти (віолу та лютню), на яких вони грали по дорозі до Небесного Граду всім, хто потребував моральної підтримки.

У главі «Чесний та Боягуз» автор подає блискуче порівняння душевних поривів людини зі звуками музичних інструментів, що яскраво передає тяжіння людини епохи бароко до пошуку відповідностей і, в широкому сенсі, прагнення до синтезу мистецтв. У цьому випадку це стремління уособлюється в порівнянні людини і музичного інструмента.

Відштовхуючись від Біблії, Д. Беньян вкладає у уста героя на ім'я Great-Heart (Безстрашний) філософський роздум про відповідність настроїв людини музичним звукам і тонам, а їх почуттів – струнам, на яких може грати Господь. За основу він бере цитату з Одкровення, де врятовані душі порівнюються з музикантами, що грають на арфах і трубах та співають нових пісень перед Престолом Всевишнього (Одрк., 8:2; 14:2, 3).

Відповідаючи на запитання героя на ім'я Чесний (Honest), чому велика кількість людей перебуває у темряві невігластва, Безстрашний проголошує: «Причин на те дві: перша, тому що премудрий Бог так все визначив, що деякі будуть видавати веселі звуки, а інші сумні (Матф. 11:16-18). А наш пан Боягуз зажди грав тільки на басових струнах. Він та йому подібні грали лише на духовому інструменті, чиї ноти були більш меланхолійними, ніж ноти будь-якої іншої музики, хоча, насправді, деякі кажуть, що бас є основа музики. І, на мій погляд, справа не буде мати міцну основу, якщо вона не починається в смутку розуму. Зазвичай, бас це перша струна, якої торкається музикант, якщо він має намір створити гармонійну композицію. Бог також грає насамперед на цій струні, коли він хоче налаштувати душу в гармонії до себе. Але слабка сторона Боягуза була в тому, що він до самого кінця не зміг видавати ніяких інших звуків»***.

** «The Second Part Delivered under the Similitude of a Dream, Wherein is set Forth the Manner of the Setting out of Christian's Wife and Children, their Dangerous Journey, and Safe Arrival at the Desired Country». – Переклад з англ. мій. – *О.Ш.*

*** «There are two sorts of reasons for it: One is, the wise God will have it so; some must pipe, and some must weep (Matt. 11:16-18). Now Mr. Fearing was one that played upon this bass; he and his fellows sound the sackbut, whose notes are more doleful than the notes of other music are; though, indeed, some say the bass is the ground of music. And, for my part, I care not at all for that profession that begins not in heaviness of mind. The first string that the musician usually touches is the bass, when he intends to put all in tune. God also plays upon this string first, when he sets the soul in tune for Himself. Only here was the imperfection of Mr. Fearing, he could play upon no other music but this, till towards his latter end». – Переклад з англ. мій. – *О.Ш.*

Схожі паралелі щодо музичної злагоженості всього світоустрою широко проводить і Г. Сковорода у своїх критичних роздумах та художніх працях. Як і у творчості Д. Беняна, музика зазвичай пов'язана з бажанням «петь воспевать силы небесные», однак критичне ставлення до церкви дозволило українському філософові долучити до оспівування і «силі преисподние»⁴. Дві протилежні сили у творчій уяві митця опинилися на одних терезах через активне звернення Сковороди до жанру діалогу, яке у пізньому доробку оформилося у солілоквиах «Пря бѣсу со Варсавою» (1783) і «Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: Легко быть Благим» (1788). У центрі сюжету цих творів є суперечка християнина Варсави із силами зла, які у рамках дискусії «аргумент-контраргумент» намагаються довести правоту своєї позиції, через що кожна сторона оспівувала як небесні, так і пекельні сили. Звісно, що перемога Варсави над опонентами (як і бенянівського Християнина над спокусниками) закінчувалася урочистим співом ангелів: «И се! воспѣвающе воспѣли Архангелы и все Ангелское Воинство во Псалмѣх и Пѣніих, и Пѣснях Духовных Побѣдную» («Брань архистратига Михаила...»)⁵.

Проте зв'язок творчості Г. Сковороди із музикою є набагато глибшим, ніж у англійського письменника, через що наукова проблема «Сковорода і музика» стала однією із провідних у сучасному сквородинознавстві. «Музыка, – стверджує український мислитель вустами свого героя Пишека («Благодарный Еродій»), – великое Врачевство во Скорбех, Утѣха же в Печали и Забава в Щастии»⁶. Як відомо з нарису М. Коваленського «Життя Григорія Сковороди», останній був одним із найкращих альтів Києво-Могилянської академії й 1742 року потрапив до капели російської імператриці Єлизавети Петрівни, звідки повернувся у чині «придворного уставника» (диригента хору). «Любимое, но не главное упражненіе его, – писав він, – была музыка, которою он занимался для забавы и препровождал праздное время. Он сочинил духовные концерты, положи нѣкоторые псалмы на музыку, так же и стихи, пѣваемые во время литургии, которых музыка преисполнена гармоніи простой, но важной, проникающей, плѣняющей, умиляющей. Он имѣл особую склонность и вкус к акроматическому роду музыки. Сверх церковной, он сочинил многія пѣсни в стихах и сам играл на скрипкѣ, флейтраверѣ, бандурѣ и гусях приятно и со вкусом»⁷.

Тому не дивно, що лірика Г. Сковороди була позначена ним як «пісні» у збірці «Сад божественных пѣсней», а пізніше покладена на музику слобожанськими кобзарями. Із самого початку наукового студіювання творчості Г. Сковороди її музична основа привертала увагу науковців. Перші дискусії, ініційовані Дмитром Багалієм та Володимиром Перетцом, точилися навколо питання приналежності Сковороді численних народнопоетичних пісень, зібраних знаним фольклористом Ізмаїлом Срезневським на Харківщині. Сьогодні цей аспект розглядається як питання імітацій сквородинівського спадку в контексті неабиякої популярності його пісень на початку XIX ст.⁸

Безумовно, фахова обізнаність Г. Сковороди у музиці значно вплинула на його світогляд і, як і Д. Беняну, дозволила проводити численні паралелі естетичного плану. Подібно до англійського письменника, він вдається до порівняння людини з музичним

⁴ Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка, 1973. Т. II. С. 61.

⁵ Там само. С. 84.

⁶ Там само. С. 103.

⁷ Там само. С. 460.

⁸ Див.: Боровик М., Іваньо І. Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сковороди. *Народна творчість та етнографія*. № 2. 1971. С. 67-69; 2. Верба Г. М. Григорій Сковорода і музика. *Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали*. К., 1992. С. 417-430; 3. Сироїд О. Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції. *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності (наукові матеріали XIII сквородинівських читань)*. Кн. II. К., 2007. С. 212-218.

інструментом. «Примѣтили ль вы, – пише він у листі до невстановленої біографами особи, – что отсутственная дружеская персона похожа на музыкальный инструмент: он издали брэнчит пріятнѣ»⁹. Думка про відповідність не тільки мікрокосму, але й макрокосму музичним звукам неодноразово виринає у творчості Г. Сковороди: «Музикійські органи то напружаються, то отпускаються. Так мыр сей и жизнь наша то темнѣет, то свѣтится, и без примѣса нигдѣ и ни в чем не бывает»¹⁰. Філософ розвиває античну тезу «*musica mundana*» (світова музика, «музика сфер») у думці про узгоджену «особливим согласієм» ангельську музику, яка надихає на благочестиві роздуми та пронизує всесвіт. Герой вставної байки про небесну подорож (діалог «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни») стверджує: «В то время вся вселенная, с несказанным веселієм и согласієм плещуща руками, воскликнула сію Исаину пѣснь <...> Сію пѣснь всѣ до ѣдинаго жители толь сладко и громко запѣли, что и в сем мирѣ сердечное ухо мое слышит ее»¹¹.

Російська дослідниця творчості Г. Сковороди Людмила Софронова у монографії «Три світи Григорія Сковороди» (2002) фіксує наявність певного коду «звука, слуху та музики» в його художньому доробку. Авторка відзначає органічне збагачення священного слова у творах Сковороди різноманітними музичними концептами, силою звука й інтонації, внаслідок чого Біблія як світ символічний відчутно резонує з музикою як видом мистецтва. «Апостол Павел, – підмічає вчена, – виявляється трубою всесвіту; пророки, Захарія і Єзекиїл – трубачами. Всі проповідники віри Христової – це музиканти, і філософ захоплюється тією згодою, якої вони досягають, співаючи во славу Божу під звуки труби-Біблії <...> Так читання Біблії дорівнюється грі на музичних інструментах і співу»¹².

У студії Тетяни Шевчук «Музичний код творчості Григорія Сковороди» (2011) проведено дослідження музичних особливостей сквородинівських псалмів і симфоній з акцентом на аналізі концептів *глас, хор, птах, трігль, свіргль, сонілка*, які відчутно домінують у його піснях. Музичне підґрунтя сквородинівських симфоній, вважає дослідниця, становлять художні варіації на тему біблійних псалмів із намаганням відтворити дух і мелодіку їх виконання в контексті доведення автором основних положень своїх естетико-філософських поглядів. «У творчості Г. Сковороди поняття «симфонія» (з грец. – *συμφωνία* та лат. – *concordia* – «співзвуччя», «узгодження»), – зазначає Тетяна Шевчук, – вживається у значенні «конкордація» («согласіє священних слів»). <...> Незважаючи на виразну орієнтацію на існуючу традицію укладання конкордацій до релігійної літератури, симфонії Г. Сковороди скоріше нагадують пародії на теологічні словники-індекси: за наявності виразної добірки співзвучних біблійних цитат на задану учасниками тему немає жодних вказівок на їх місцезнаходження у Біблії та канонічних тлумачень. Натомість співрозмовники начебто стають учасниками містерії, перетворюючись на півчих і хор біблійного царя Давида, автора старозаповітних псалмів, адже вони постійно називають себе півчими, співають псалми, «ведуть хор», «поют на Давидовых гусях», «брэнчат на Давидовой арфе», задають «новому нову пѣснь», «играют пѣсеньки». Таким чином, симфонії Г. Сковороди мають мало чого спільного із традиційними симфоніями-конкорданціями, оскільки принцип підборки суголосних цитат автор ввів у сюжетну канву свого тексту як художню деталь і додав у контекст виразної музичної топіки»¹³.

⁹ Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка, Т. II. 1973. С. 414.

¹⁰ Там само. С. 212.

¹¹ Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка Т. I. 1973. С. 344-345.

¹² Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. Москва: Индрик, 2002. С. 181.

¹³ Шевчук Т. С. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і час*. № 5. 2011. С. 29.

Музика як вид мистецтва відрізняється найбільшою здатністю передавати символи засобами звуку і безпосередньо впливати на реципієнта. Церковна музика і спів (безперечно, більш близькі та знайомі Д. Беньяну та Г. Сковороді), відтворені в особливій храмовій атмосфері, надихали митців на створення духовно збагаченої картини світу, активізували найкращі вияви християнського світовідчуття.

Аналіз музичної складової у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди демонструє чітку орієнтацію на музикалізацію художнього дискурсу письменників. У душі поліфонічної сутності епохи бароко митці прагнуть віднайти відповідності між явним і таємним у явищах культури. Заклик вербально «виразити» ці аналогії є контрапунктом барокових поетик та риторик, метою барокового концептизму¹⁴. Звідси виникає підвищена увага Д. Беньяна та Г. Сковороди як яскравих представників національних варіантів барокової естетики до алегорій і символічних зв'язків у світі.

Кожний предмет сприймається ними як уподібнення, знак, фігура, а розуміння світу фокусується на прагненні віднайти під зовнішньою оболонкою сутність, форму предмета чи поняття, максимально наблизитися до осягнення його первинної сутності. «Прочти Начало Соломон[ова] Проповѣдника, – пише Г. Сковорода у «силі» байки «Навоз і алмаз», – о Времени. Время Римски TEMPUS. Оно значит не только движение в Небесных Кругах, но и Мѣру движения, называемую у Древних Греков ρυθμός. Сие Слово значит то же, что Такт, и сие Греческое ж от Слова τάσσω (‘располагаю’) происходит. Да и у нынѣшних Музыкантов Мѣра в движении Пѣнія именуется ТЕМПО. И так Темпо в движении Планет, Часовых Машин и Музыкалнаго Пѣнія есть то же, что в Красках Рисунок. Тепер видно, что значит ρυθμός и tempus. И премудро Пословица говорит: «В Полѣ Пшеница Годом родится...» Премудро и у Римлян Говаривали: «Annus producit, non ager». Рисунок и Темпо есть Невидимость»¹⁵. Таким чином, мислитель поставив в один логічний ряд поняття: міра руху, темп, хід планет, годинників, музичний спів, утілений у фарбах малюнка, невидимість задуму та його матеріальне вираження.

Алегоричність естетичного барокового контексту творів Д. Беньяна і Г. Сковороди була спрямована на абстрагування, стремління осягнути приховану сутність речей, зрозуміти якості, що керують світом. Міжвидова інтерполяція часопросторових мистецьких кодів у прозі англійського й українського письменників реалізована не тільки в ідеологемі «світ як театр», але й «світ як музичний інструмент».

Проведене дослідження продемонструвало, що музичний простір творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди має багато спільних рис. Загальною ознакою є згадки про урочистий церковний спів, який супроводжує сцени тріумфу героїв або відчуття своїх душевних переваг, їх вітання ангельським співом. Численними є цитати з біблійних псалмів, які досконало знали обидва письменники. Ще однією спільною рисою стало обігравання міфологеми «людина як музичний інструмент». Порівняння душевних поривів людини зі звуками музичних інструментів розкриває тяжіння людини епохи бароко до пошуку відповідностей і, в широкому сенсі, прагнення до синтезу мистецтв.

Водночас музична топіка в художньому доробку Г. Сковороди представлена набагато глибше, ніж у англійського письменника, про що свідчить виокремлення наукової проблеми «Сковорода і музика» у самостійну галузь сковородинознавчих студій. У художньому просторі його творів читання Біблії прирівнюється до гри на музичних інструментах і співу, у піснях домінують концепти *глас*, *хор*, *птаха*, *тріль*, *свіртель*, *сопілка*.

¹⁴ Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. К.: Наукова думка, 1983. 235 с.

¹⁵ Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка. Т. I. 1973. С. 121.

Аналіз хореографічних лексем у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди засвідчив суперечливе ставлення митців до танцю як виду мистецтва. Для Дж. Беньяна танок, з одного боку, визнавався ознакою неприйнятної для нього розбещеного способу життя, а з іншого, – герої його творів із задоволенням танцюють під музику в колі друзів. У картині світу Григорія Сковороди танок може набувати ознак розпутного самовираження, а також ставати й відображенням стану особливого піднесення, пов'язаного з духовним прозінням і радістю знаходження істини.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Лобанова М. Л. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. С. 9.

Bunyan J. The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come. London: Printed for Nathaniel Ponder, 1684. 110 p.

John Bunyan Archive. URL: <http://www.chapellibrary.org/files/9313/7642/2856/bun-pilgrimsprogress.part.II.pdf>

Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка, 1973. Т. II. С. 61.
Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка Т. I. 1973. С. 344-345.

Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. Москва: Индрик, 2002. С. 181.

Шевчук Т. С. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і час*. № 5. 2011. С. 29.

Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка, Т. II. 1973. С. 414.

Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. К.: Наукова думка, 1983. 235 с.

Сковорода Г. С. Зібрання творів у 2-х т. К.: Наукова думка. Т. I. 1973. С. 121.

REFERENCES

Borovyk M., Ivan'o I. (1971) Novoznaydenyy muzychnyy tvir na slova Hryhoriya Skovorody [Newfound music to the words of Hryhoriy Skovoroda] // Narodna tvorchist' ta etnohrafiiya. № 2. s. 67 – 69. [In Ukrainian]

Bunyan J. (1684) The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come. London: Printed for Nathaniel Ponder, 1684. 110 p. Режим доступу: John Bunyan Archive. [In English] URL: <http://www.chapellibrary.org/files/9313/7642/2856/bun-pilgrimsprogress.part.II.pdf>

Lobanova M. L. (1994) Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy éstetyky y poétyky [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moskva: Muzyka, 1994. 320 s. [In Russian]

Maslyuk V. P. (1983) Latynomovni poetyky i rytoryky XVII – pershoi polovyny XVIII st. ta yikh rol' u rozvytku teorii literatury na Ukrayini. [Latin poetics and rhetoric of the XVII – first half of the XVIII century] K.: Naukova dumka. 235 s. [In Ukrainian]

Shevchuk T. S. (2011) Muzychnyy kod tvorchosti Hryhoriya Skovorody [Musical code of Hryhoriy Skovoroda's works] // Slovo i chas. № 5. 2011. s. 24-35. [In Ukrainian]

Skovoroda H. C. (1973) Zibrannya tvoriv u 2-kh t. [Collection of works in 2 volumes.] K.: Naukova dumka. T. I. 532 s. [In Ukrainian]

Skovoroda H. C. (1973) Zibrannya tvoriv u 2-kh t. [Collection of works in 2 volumes.] K.: Naukova dumka. T. II. 574 s. [In Ukrainian]

Sofronova L. A. (2002) Try myra Hryhoryya Skovorody [Three worlds of Hryhoriy Skovoroda]. Moskva: Yndryk. 464 s. [In Russian]

Syroiyd O. (2007) Skovorodiana kintsya XVIII – pochatku KHIX st. v konteksti

doslidzhen' dukhovnoyi pisni usnoyi tradytsiyi [Skovorodiana of the end of the XVIII - beginning of the XIX century in the context of researches of the spiritual song of the oral tradition] // Hryhoriy Skovoroda – dukhovnyy oriyentyr dlya suchasnosti (naukovi materialy XIIIth skovorodynivs'kykh chytan'). Kn. II. K. s. 212 – 218. [In Ukrainian]

Verba H. M. (1992) Hryhoriy Skovoroda i muzyka [Hryhoriy Skovoroda and music] // Skovoroda Hryhoriy: Doslidzhennya, rozvidky, materialy. K.: Naukova dumka. s. 417 – 430. [In Ukrainian]

Shykyrynska O. Musical topic in John Bunyan's and Hryhorii Skovoroda's aesthetic reflection.

The article deals with the musical space of J. Bunyan's and H. Skovoroda's creative work, characterized by a large number of common features. The two writer's heritage includes references about solemn church or angelic singing, accompanying the scenes of heroes' triumph. There are numerous quotations from Biblical Psalms, having been known perfectly by both masters. Musical topic is found in the scenes of the triumph of the main character of J. Bunyan's novel «Pilgrim's Progress» in various kinds of Serafims' greeting songs with harps, adding solemnity and significance to the fact of engaging of the Christ faith preachers to a new life, emphasizing the impact of their complete victory over world temptations. In the novel «Christiana and her children» J. Bunyan construes the idea of musica mundana: music of the spheres or world musical harmony. Through the Bible, J. Bunyan makes his character Great-Heart (Fearless) express the philosophical thoughts about the accordance of an individual's spirit to the musical sounds and tones, their feelings – to the strings, that God can play. Musical topic in H. Skovoroda's creativity is represented far deeper than in the English writer's one, that is proved by the separation of the scientific problem «Skovoroda and music» in a separate branch of Skovoroda learning studios. The outplaying of mythologems «a person as a musical instrument» and «world as a musical instrument» became common for the authors. The musical code is seen through the comparison of a person's features and musical sounds; the assimilation of the world with the musical instrument, the wish to hear «the music of the spheres». The comparison of spiritual impulse with the sounds of musical instruments reveals a baroque person's attraction to the search of similarity, a pursuit of the synthesis of arts, in a broader sense. The analysis of musical component in J. Bunyan's and H. Skovoroda's creative work demonstrates expressive orientation on the musicalisation of the authors' artistic discourse. In the spirit of polyphonic essence of baroque artists tend to find compliance with obvious and hidden in cultural phenomena. The appeal «to express» these analogies verbally is a counterpoint of baroque poetics and rhetoric, the aim of baroque conceptism.

Key words: music, topic, reflection, mythologeme, baroque.