

# Ad fontes!

Тетяна Шевчук

УДК 821.161.2.09'05 Сковорода

## МУЗИЧНИЙ КОД ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті досліджується сучасний стан і перспективи студіювання наукової проблеми "Г. Сковорода і музика". Подано історіографію питання та аналіз музичної топіки у псалмах і симфоніях Г. Сковороди в контексті актуальних проблем інтермедіальної поетики.

*Ключові слова:* музика, псалма, симфонія, пісня, хор, півчий.

*Tetiana Shevchuk. The musical code in the works by Hryhoriy Skovoroda*

The article deals with the current state and the future prospects of the scientific topic "H. Skovoroda and the music". The author provides information on research background as well as her own analysis of musical topoi in H. Skovoroda's psalms and symphonies, putting them into the context of intermedial poetics.

*Key words:* music, psalm, symphony, song, chorus, chorister.

*Музыкою воздух растворенный  
шумит вокруг...*

*Г. Сковорода, П'яньснь 13-та*

**Методологічні основи вивчення взаємозв'язку слова й музики.** Художнє слово віддавна було тісно пов'язане із музичним супроводом, що виявлялось у мистецьких формах первісного синкретизму (який зазвичай розуміють як єдність основних форм художньої творчості – поезії, музики, танку, драми), що в інтерпретації О. Веселовського означається як "поєднання ритмізованих, орхестричних рухів з піснею-музикою й елементами слова" [9, 155]. Звук виступає основним об'єднувальним чинником слова й музики в системі споріднених мистецтв. Крім цього, тембр, звук, метр, ритм, період, наголос, акцент, варіація, гармонія, інтервал, поліфонія, монодичність, лейтмотив – спільні для мистецтва слова й музики категорії.

Музичність як якісна складова художнього тексту становить собою об'єкт численних сучасних наукових студій з питань інтермедіальної поетики, що виокремилася зі студій, присвячених естетичним проблемам співвіднесеності різних видів мистецтв (Correspondance des Arts, або Sister Arts Studio тощо). Її методологічна основа сягає корінням Арістотелевої "Поетики" (V ст. до н. е.), трактату Боеція "Про музику" (VI ст.), праць Едуарда Гансліка (Hanslick) "Про музично-прекрасне" (1854), Августа Вільгельма Амброса (Ambros) "Кордони музики і поезії" (1865), Фрідріха Ніцше (Nietzsche) "Народження трагедії з духу музики" (1871), Жюля Комбар'є (Combarieu) "Зв'язок музики і поезії в ракурсі виразності" (1894). Вітчизняним дослідникам взаємозв'язку музики і слова слід враховувати й розвідку Івана Франка "Поезія і музика" – складову частину його знаної праці "Із секретів поетичної творчості" (1899). Вихідною тезою автора стало переконання в тому, що поезія вища за музику, бо послуговується безмірною кількістю смислових образів, за допомогою яких здатна викликати

набагато більше зворушень. У цілому ж І. Франко вважає властивою домоною музики глибокі та неясні почування, а домоною поезії – активніший стан душі, волю, афекти, моментальні настрої [26, 45-119].

Концептуальними дослідженнями ХХ століття стали праці Кельвіна С. Брауна (Brown) “Музика і література. Порівняння мистецтв” (1948), Теодора В. Адорно (Adorno) “Філософія нової музики” (1949), Германа Ерфа (Erpf) “Форма і структура в музиці” (1967), Стівена П. Шера (Scher) “Вербальна музика в німецькій літературі” (1968), Ееро Тарасті (Tarasti) “Теорія музичної семіотики” (1994), Поля Фрідріха (Friedrich) “Музика в російській поезії” (1998), Вернера Вольфа (Wolf) “Перегляд інтермедійних рефлексій стосовно взаємодії Слова і Музики в контексті основоположної типології інтермедіальності” (2002) та ін. У Росії ключові студії з питань поетичної та музичної інтонації й ритміки – це ґрунтовні праці Бориса Ейхенбаума, Михайла Гаспарова, Олександра Михайлова, Бориса Каца та ін. учених.

Методологічні узагальнення теоретиків інтермедіального простору в літературі вирізняються різновекторністю й багатоаспектністю. Найактуальнішими з них стали типологічні проєкції Стівена Поля Шера, Поля Фрідріха та Вернера Вольфа. Ми поділяємо думку литовської дослідниці Рути Брузгене про можливість поєднання декількох методологічних підходів при аналізі феноменів інтермедійності в літературі, адже розмаїття наявних типологій не заперечує існування в них спільного естетичного стрижня, тому основні аспекти взаємодії різних мистецтв можуть бути інтерпретовані різними способами [6; 7].

Із сучасними методологічними досягненнями з питань взаємодії музики і слова можна ознайомитись у спеціальних періодичних збірниках наукових праць, зокрема “Sound and Poetry” (English Institute Essays, 1956), “Поэзия и музыка” (Москва, 1973), “Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes” (Berlin, 1984), “Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien” (Fr/M, 1995), “Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film” (Darmstadt, 1995), “Слово и музыка” (Москва, 1994, 1995, 1996, 1998, 2002), “Muzikos komponavimo principai: teorija ir praktika” (Vilnius, 2001), “Word and Music Studies” (Amsterdam – New York, 2002, 2005, 2008), а також у книжках серії “Studies in Intermediality” (SIM), заснованої 2006 року зусиллями австрійського Центру інтермедійних досліджень у Граці (Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG)).

**Наукова проблема “Сковорода і музика”.** Дослідники творчості Г. Сковороди віддавна звернули увагу на музичну основу його творів. Загальновідомий факт, що ліричні вірші українського філософа-поета, які він сам окреслив як “пісні” у збірці “Сад божественных пѣсней”, були покладені на музику й надовго ввійшли до репертуару слобожанських кобзарів та лірників. Г. Сковорода був одним із найкращих альтів Києво-Могилянської академії, завдяки чому він став переможцем відбірного конкурсу в Глухові та 1742 року<sup>1</sup> разом з іншими співаками вирушив у Санкт-Петербург до капели імператриці Єлизавети Петрівни. Повернувся до Києва 1744 року в чині “придворного уставника”, тобто диригента хору. Цей факт засвідчив його учень і друг М. Коваленський у відомому біографічному нарисі “Життя Григорія Сковороди”. Наведемо звідти кілька хрестоматійних цитат, важливих для дослідників музичних здібностей Г. Сковороди: “...Григорій по седьмому году от рождения примѣтен был

<sup>1</sup> Дослідник біографії Г. Сковороди Микола Бородій на основі архівних знахідок довів, що філософ був затверджений у складі придворної капели лише в кінці 1742 року (всупереч усталеним уявленням про 1741 рік) і потрапив до Санкт-Петербурга взимку 1742 – 1743 року [див.: 5].

склонністю к богочтенію, дарованієм к музыкѣ, охотою к наукам и твердостію духа. В церковь ходил он самоохотно на крилос и пѣвал отмѣнно, приятно” [21, 440]. До кінця життя, стверджує М. Коваленський, його наставник не облишав музичних занять: “Любимое, но не главное упражнение его 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 ароматическому роду музыки. Сверх церковной, он сочинил многія пѣсни в стихах и сам играл на скрипкѣ, флейтраверѣ, бандурѣ и гусях приятно и со вкусом” [23, 460].

Дослідники першої половини ХХ століття (Д. Багалій, В. Перетц) дискутували навколо питання, чи справді Г. Сковороді належать зібрані на слобожанських землях Ізмаїлом Срезневським та Олександром Хіждеу різноманітні фольклорні пісні. Окрім цього матеріалу, дискусія торкалася й авторства інших духовних пісень, як-от: “Иже херувимы”, яка входить до літургії Іоанна Златоуста на початку третьої частини (літургії вірних); “Ах, ушли мои лѣта...” – складника Почаївського “Богогласника”; “Служба Грицкова на 8 голосів” із рукописного збірника духовних концертів і служб, укладеного до 1757 року<sup>1</sup>; пасхальний канон “Воскресеніє день” із служби “Христос воскрес” Володимирського собору (шифр № 680) та ін. Серед актуальних питань залишається й висвітлення обставин створення цих пісень, структурування й аналіз імітацій сквородинівського спадку тощо.

Прямі й супровідні факти перебування Г. Сковороди у придворній капелі найдокладніше проаналізував проф. Леонід Махновець у книжці “Григорій Сковорода. Біографія” (1972), підготовленої до святкування 250-річчя з дня народження митця. У цій ґрунтовній праці дослідник подав повну картину музичного репертуару придворного театру часів Г. Сковороди. Зокрема, учений встановив, що згаданий у сквородинівській “Fabula de Tantalo” загадковий співак Далольо – це історична особа: упродовж 1735 – 1765 років у Петербурзькій імператорській капелі працювала родина італійських музикантів Даль Ольо (у різних джерелах фігурує як Да Лольо, Dall’Осса, Dall’Oglio), зокрема віолончеліст Джузеппе Да Лольо та його брат, скрипаль і композитор Доменіко Да Лольо. Отже, Г. Сковорода, напевне, не тільки був ознайомлений із найкращими досягненнями київського церковного партесного співу, а й мав змогу слухати найліпших європейських виконавців світської музики 1740-х років, запрошених до царського двору. З листів Г. Сковороди знаємо, що свій спів він супроводжував грою на кіфарі (лірі), флейтраверсі (поперечній флейті), органі (спрощеному різновиді клавійно-духового інструменту).

Цікавими студіями стали невеликі за обсягом праці музикознавця Онисії Шреєр-Ткаченко (“Григорій Сковорода – музикант”, 1972), Михайла Боровика [3; 4], Григорія Верби [8]. Свідомо не перераховуємо спостереження багатьох дослідників, викладені у формі тез у сквородинівських збірках різних років, тому що в більш-менш ґрунтовні розвідки вони не переросли. Серед наукових шукань останніх років у річищі наукової проблеми “Сковорода і музика” заслуговують на увагу публікації старшого наукового співробітника Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” Миколи Сидоренка (“Григорій Сковорода – музикант, композитор, співак” (2007),

<sup>1</sup> За даними Л. Махновця, цей збірник зберігається в ЦНБ ім. В. І. Вернадського під шифром № 122 (118) с I – VIII П [16, 105]. Враховуючи відстань часу, нині раритет може мати інший шифр.

“Пісенно-музична творчість Г. Сковороди переяславського періоду 1750 – 1759 років” (2009) [18; 19]) та працівника львівського Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка Олени Сироїд [20; 21].

Музична запрограмованість творчості Г. Сковороди стала предметом дослідження Людмили Софронової, реалізувавшись у підрозділах її монографії “Три світи Григорія Сковороди” (2002) під назвою “Коди звуку-слуху, музики”. Авторка простудіювала звуко-слухові й музичні концепти в розділах, побудованих за принципом семіотичного аналізу кожного із творчих світів українського філософа. Так, вона слушно зазначає, що в художньому просторі творів Г. Сковороди, пов’язаному із символічним світом – Біблією, священне слово збагачується різноманітною силою звука й інтонацією та перекладається на музику. Співають пророки (Міхей, Іоїль, Авакум, Сірах й ін.), співає сама Біблія. “Апостол Павел виявляється трубою всесвіту; пророки, Захарія і Єзекиїл – трубачами. Усі 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” [25, 181].

Код музики посідає вагомe місце в житті людини як мікрокосму. Л. Софронова звернула увагу на те, що Г. Сковорода неодноразово уподібнює особистість музичному інструменту, а німота людини свідчить про відсутність у ній духовного начала. Питання “музика й макросвіт” не потрапило у фокус уваги дослідниці у відповідному підрозділі праці, хоча в естетико-філософській концепції Г. Сковороди отримали виразний розвиток античні уявлення про “*musica mundana*”, або “музику сфер”. У його творчості визначальну роль у створенні космічної музики відведено хорам янголів, численними згадками про їхній спів насичені діалоги й лірика. Ця “узгоджена” ангельська музика сповнена “особливим согласієм”, яке усолоджує дух, надихає на благочестиві роздуми, наповнює життя змістом. У художній уяві Г. Сковороди співають не тільки янголи, а й весь усесвіт. У вставній байці діалогу “Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни” про небесну подорож є такі рядки: “В то время вся вселенная, с несказанным веселіем и согласіем 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” [22, 344-345].

Як бачимо, незважаючи на певний реєстр праць, ґрунтовного узагальненого дослідження з анотованої теми поки що немає. Для цього існують об’єктивні причини: дослідник повинен мати бодай загальну музичну освіту, добре знатися на особливостях духовної пісні XVIII ст., фольклорній традиції, специфіці й репертуарі церковного співу тощо. Натомість мета пропонованого дослідження – не просто дослідити особистість Г. Сковороди як музиканта, співака, композитора, а й спробувати збагнути, як його захоплення музикою вплинуло на мелодику та образну систему художніх творів.

**Псалми Г. Сковороди.** Пісні Г. Сковороди зазвичай іменують “псалмами” або “кантами”. Ці духовні пісні, поширені на польських, білоруських та українських землях XVII – XVIII ст., мають спільне коріння. Кант (від лат. *cantus* – співання, пісня та польск. *kantychka* – духовна пісня) – зразок побутової багатоголосої пісні духовного змісту, головною прикметою якої було триголосне виконання (двох верхніх голосів і баса) поезій силабічного віршування. З кантів на тексти псалмів (від гр. *ψαλμος* (*palmos*) – хвалебна пісня, славослів’я, псалом) виокремилася жанрова варіація – псальма. На відміну від канонічних

церковних псалмів як священних молитовних пісень псалми виконувались не у храмах, а в межах домашнього музичного співу.

Епіграфами до 28 сквородинівських пісень (із 30), що ввійшли до збірки “Сад божественных пѣсней”, стали біблійні цитати (зерна Святого Письма) з Молитвослову, Старого й Нового Заповіту, що в настановному порядку засвідчують їх релігійну основу. На пошану Різдва Христового написано четверту і п’яту святкові пісні, шосту – на честь хрещення Ісуса, сьому й восьму присвячено Великодню. Генетичну залежність псалм Г. Сковороди від релігійної літератури засвідчують численні вкраплення церковнослов’янських лексем: днесь, ждах, аще, помогай, даждь, веселящєся, востани/избави, срящєшь/обрящєшь тощо.

Особливий інтерес становить музична топика “Саду...”. Слово “пісня”, тридцять разів заявлене в підзаголовку до кожної, додатково двічі зринає в текстах поезій (пісні 4, 30). В одному випадку лексема “пісня” згадується в контексті зображення того духовного піднесення й замилювання, що відчують виконавці пісень, присвячених народженню Сина Божого: “Сердца всѣх нас отверзаем, в душевный дом призываем / Пѣснь спѣвая, восклицая...”. У другому вона набуває більш філософського звучання, адже автор уподібнює пісні людське життя, виокремлюючи категорію Добра як спільну характеристику гарної пісні й гарного життя:

Не красна долготою, но красна добротою,  
Как пѣснь, так и жизнь [22, 89].

Вагомого значення набувають у збірці численні варіації дієслова “співати” (п. 4, 14, двічі у 28). Співають на честь народження Христа (п. 4), св. Августин не навчав, а “пѣвал” (п. 28), увесь світ “поет” славу Богові (п. 28). Остання метафора відсилає читача до проголошеної давньогрецькими філософами піфагорійської та платонівської школи теорії гармонії, або “музики сфер”, яку розвинули Арістотель, Цицерон, а пізніше Боецій та ін. Вихідною тезою їхніх роздумів стало переконання у злагодженості світу (*harmonia mundi*), в якому все збалансовано. Рух зірок породжує особливу гармонію, виражену в ідеологемі “світова музика” (*musica mundana*) через уявлення про благозвучність плину світил, що виражається й числовим співвіднесенням консонансів. Суттєва ознака сквородинівських роздумів про *harmonia mundi* – думка про велич божественного задуму, основу якого становить закон легкодосяжності того, що потрібне для саморозвитку (ширше – еволюції):

Тя поет и вся вселенна,  
В сем законе сотворена,  
Что трудность не трудна, что трудность не нужна [22, 87].

Чільне місце в поезіях Г. Сковороди відведено концептам *глас* і *хор*. Хоровий церковний спів залишався єдиною формою письмового музичного мистецтва на українських землях до кінця XVIII ст. Як і у XXI ст., у православних церквах тих часів пісні виконувалися церковнослов’янською мовою без інструментального супроводу під час літургії (обідні), молебнів тощо. Особлива храмова атмосфера, святі ікони, богослужіння й церковний спів завжди переносили відвідувачів храмів у специфічний духовний світ, вводили в молитовний стан, сприяли покаяттю, сповіді, спокуті. Проникливий медитаційний спів церковного хору, як ніщо інше, сприяв активізації душевних поривань реципієнта, налаштуванню його на відвертість і благоговіння, інколи з доведенням до екстази.

Як зазначалося, альтист Г. Сковорода був блискучим виконавцем музичних партій церковної хорової музики, композитором і диригентом професійного хору. Тому в його творчості такий відчутний “присмак мелодики церковного співу” (Л. Ушкалов), а для передачі афективного стану в ліриці еквівалентною лексикою вжито концепти *хор* і *глас*. У присвяченій Різдву Христовому псалмі (п. 4) автор закликає заспівати хором янголів, інтерпретуючи при цьому урочисту пісню пророка Ісаї “С нами Бог, розумейте, язици, и покарайтесь, яко с нами Бог!” (Ис. 8, 9-10, 12-14, 17-18; 9, 2. 6), яка традиційно співалася на початку святкової різдвяної служби:

Станте хором вси собором,  
Веселитесь, яко с нами бог! [22, 62].

У молитовній 6-й пісні Г. Сковорода ледве чи не із проповідницьким запалом змальовує картини здригання неба й землі, коливання безодень моря напередодні великої події – хрещення Ісуса у святих водах Йордану. Він закликає радіти й людей, і янголів, а точніше, ангельські хори, адже тільки їхній потужний неземний спів здатен адекватно передати відчуття значущості події, яке сповнює автора:

Земне же язици, купно с нами все ликуйте,  
Ангельськія хоры, вси в небе торжествуйте! [22, 64].

У 22 пісні концепт *хор* стає синонімічним топосам *дім* і *храм*, оскільки в одному зі списків цього твору замість поняття *хор* ужито лексему *храм*. Таким чином, в інтерпретації Г. Сковороди хор виступає началом, що організує життя людей, стимулює духовний розвиток. Засобами впливу хору на свідомість виступає слово, або *глас*. Філософ-поет переконаний, що врятувати світ здатні християнські цінності, і найперше – “глас пресладкій” Христового вчення (п. 19).

Однак не лише глас християнської віри можуть почути люди. “Сладкий”, “сладчайший”, “лестный” голос міфологічних міксантропічних істот – сирен, напівптахів-напівжінок, які, з погляду автора, втілюють уявлення давніх мешканців планети про пристрасті світу. Згідно з міфом людина, що чує спів сирен, засинає назавжди, а в інтерпретації Г. Сковороди вони заманюють подорожан своїм підступним співом у безодню розпусти, гонитви за наживою й тілесних утіх, що для автора рівнозначно стану безпробудного сну, в якому перебуває світ; недаремно ж вихідною тезою його трактату “Убуждшеся, видѣша славу его” стало твердження “Весь мір спит”... Таким чином, музика “свѣцкая” як підступна, хитра й лестива (а також така, що виконується під інструментальний супровід у католицьких храмах) має ефект, протилежний соборному хоровому співу, адже вводить людину у стан, антитетичний духовному піднесенню і справжньому щастю. У цьому контексті в “Саді...” актуалізуються антимузичні концепти *тишина*, *покой*, *смерть*, птахи стають “немы”, душі прагнуть сну (див. коментар Г. Сковороди до 14 пісні), а ліричний герой мріє жити в пустелі відлюдником.

Художніми претекстами псалм Г. Сковороди були не тільки церковні псалми, а й народні пісні. Саме з цього джерела бере свої витoki наступна група музичної топіки: концепт *птаха* і низка конкретних образів птаха, що співає (жайворонок, соловейко (п. 13), птичко жолтобоко (п. 18)), або птаха як символу любові й вірності (горлиця, голубиця (п. 21)). Найбільше їх у 13 пісні (“Ах поля, поля зелені”). Орнітальні образи вельми активні: той чи

той птах “сверчит”, “свистит”, “свищет”, унаслідок чого формується атмосфера піднесеності й гармонії з природою. Поступово “словесна музика”, яка, за визначенням Стівена П. Шера, прагне до літературної імітації звучання [31, 149] (застосовані дієслова містять імітаційні інтенції), сягає свого вищого щабля, перетворюючись на “музику вербальну”, коли засобами літератури передається специфіка музичного почуття. Так, художньою кульмінацією 13 пісні стає емоційне відчуття ліричного героя, утілене в тезі “музыкою воздух растворенный шумит вокруг”, що проектує всеосяжну “музикалізацію” (Вернер Вольф) вірша.

Семантичну групу музичності доповнює пасторальна топика: трѣль, свирѣль (п. 13), поле, вівці, стадо, гори, крин (п. 21), сопѣлка<sup>1</sup>. 13 пісня закінчується типовим для пасторальної лірики зображенням гармонійного існування людини на лоні природи, невід’ємного від музичних і звукозображальних топосів:

Только солнце выникает,  
Пастух овцы выганяет,  
И на свою свирѣль выдает дражливый трѣль [22, 72].

Таким чином, у текстовому корпусі псалм Г. Сковороди активно функціонує виразна музична топика, а вплив музики на свідомість автора можна охарактеризувати його ж словами: “Как мусикійскій сличный слух, / Сладостю [наполняет] тело и движет дух” [22, 83-84].

**Симфонії Г. Сковороди.** Дослідники взаємозв’язку слова й музики у творчості Г. Сковороди чомусь ніколи не згадують про його літературні симфонії як оригінальний мистецький жанр, основа якого почасти суголосна структурі музичного твору. Більше того, 1912 року, на десятиріччя літературного дебюту Андрєя Белого, а саме виходу у світ його славнозвісних драматичних “Симфоній” (1902), критик, музикознавець і редактор символістських видань початку ХХ ст. Емілій Метнер писав у другому випуску літературного журналу “Труди і дні” про літературний пошук молодого російського письменника як про “перший в літературі і при цьому відразу вдалий досвід нової літературної творчості”, пропонуючи зафіксувати 1902 рік як момент народження цієї “своєрідної поетичної форми” [17, 27-28]. За сто років ситуація не змінилася: сучасні знавці його творчості (академік РАН Олександр Лавров, Тамара Хмельницька та ін.), не зважаючи на свої ж спеціальні розвідки, де описують факт близькості Андрєя Белого філософії Г. Сковороди [13], говорять про відкриття ним нових горизонтів у сфері художнього слова, переконані в тому, що “Симфонії” Белого були “суто індивідуальним винаходом”, “явили собою принципово новий, доти нікому не відомий літературний жанр – експеримент фронтального побудування літературного тексту відповідно до структурних канонів музичного твору” [14, 5-6].

Тимчасом літературний дебют Г. Сковороди в жанрі прози – діалог “Наркісс” (1771) – закінчується розділом “Симфонія, сирѣчь согласіе священних слов...”, який складається зі вступної частини, виступу хору й чотирьох невеликих окремих симфоній. У мемуарах Андрєя Бєлий засвідчив факт свого знайомства з творчістю Г. Сковороди на межі ХІХ – ХХ століть у Дєдовому, родинному маєтку його друга поета Сергія Соловйова, де він проводив багато часу у дружніх бесідах із родиною приятеля [див.: 2]. Сергій Соловйов-молодший (1885 – 1942) був прямим нащадком біографа Г. Сковороди М. Коваленського по

<sup>1</sup> Топос “сопілки” зринає в перекладеному Г. Сковородою уривку з поеми новолатинського гуманіста М. А. Мурета (1526 – 1588) “До Петра Герардія”.

материнській лінії, а в їхній родині існував певний культ українського філософа<sup>1</sup>. Андрей Белий також був особисто знайомий із Володимиром Ерном, автором першої фундаментальної монографії про староукраїнського філософа [див.: 30], і час од часу посилався на його знану працю. Однак, як завважила російська дослідниця Ірина Галинська, “заввичай більш ніж щедрий на роз’яснення ролі у своїй творчості ідей тих чи тих мислителів, жодних розгорнутих суджень про українського філософа XVIII ст. він [Андрей Белий] не залишив” [11, 4]...

“Симфонії”, – пише Т. Хмельницька, – природне й закономірне породження культури символізму, що тягнулося до синкретичної творчості, прагнуло повному передати й відчутти ідею світової єдності, утіленої у взаємопроникненні і взаємозбагаченні найрізноманітніших аспектів життя і людської культури – релігії та філософії, художнього й раціонального пізнання сьогодення й історичної спадщини, а також у стиранні звичних кордонів між різними видами мистецтв” [27, 66]. Про єдиний культурний код таких художніх явищ, як барокова й модерністська модель світу, нині пишуть багато, зокрема розглядають модернізм у річищі необарокових художніх пошуків [1; 10; 12]. Символи, алегорії, емблеми, поетизація античності та введення її у християнський контекст, актуалізація концептів *лабіринт*, *дзеркало*, *фонтан*, *маска* тощо і, головне, візуальна поезія бароко й авангарду, що вимагає читання-дешифрування, стають єднальною ланкою для віддалених часом і культурою художніх явищ. Тож симфонія як літературний жанр стала закономірним явищем не суто символістської, а гетерогенної художньої практики в дуальній моделі світового літературного процесу. Безумовно, окрім назви, симфонії Андрея Белого не мають нічого спільного з однойменними творами Г. Сковороди. За умов знайомства поета зі сквородинівськими симфоніями, вони могли послугувати не більш ніж творчим імпульсом до створення російським символістом якісно нових творів, у які він привніс присмак модерного, “апокаліптичного” часу і збагатив ніцшеанським “духом музики”. Однак першість винаходу цього дивного, синтетичного за своєю природою жанру залишається за українським митцем.

<sup>1</sup> У дослідженні “Життя і творча еволюція Володимира Соловйова” (1923) С. Соловйов писав, що в червні 1899 року герой його розвідки читав своїм родичам іще не закінчену працю “Три розмови”, сидячи під портретом Г. Сковороди, який висів у бібліотеці їхньої садиби. Це свідчення провокує на два окремих роздуми. По-перше, “Три розмови” написані цілком у сквородинівській манері – як синтез художньої літератури, християнської публіцистики й філософії. На сквородинівський вплив на формування метафізичної концепції Вол. Соловйова, зокрема концепцію вічної жіночості, чітко вказав Вол. Ерн як на “глубочайшую основу новой чисто русской метафизики”. Незважаючи на те, що це твердження рішуче відкинули такі поважні дослідники російської філософської думки, як Густав Шпет, Дмитро Філософов, Борис Яковенко у своїх негативних рецензіях на книжку Ерна, вважаємо, що це питання варто спеціального дослідження фахівців-філософів. По-друге, нас вельми зацікавила згадка про портрет Г. Сковороди в маєтку Соловйових. Руки якого майстра був цей портрет? Коли був написаний? Писав його художник-самовидець за життя Г. Сковороди чи, як решту відомих нам портретів (окрім портрета слобожанського живописця Г. Лук’янова (1794)), відтворив уже в XIX ст.? Звідки він узявся? Цілком імовірно, що він належав самому Михайлові Коваленському й передавався у спадщину нащадкам... Як виглядав Г. Сковорода на цьому портреті, ми вже, напевно, ніколи не дізнаємося, адже садиба Соловйових у Дєдовому згоріла в 1917/1918 роках під час революційних заворушень. У вірші “Мої предки” (1911) С. Соловйов присвятив Г. Сковороді проникливі рядки [див.: 24, 125-126]:

Блуждающий мудрец Сковорода	Чертог великопленного вельможи.
Святой чудака, веселый сын Украины	Текла привольно жизнь Сковороды:
Он полон был каких-то чудных сил	Как птица, он не собирал, не сеял,
Воистину горел в нем пламень Божий,	Мой предок сам писал его труды
И для него последней кельей был	И Божьего посланника лелеял.

В іншій редакції є така версія останніх чотирьох рядків [див.: 15, 32]:

С детьми играя, умер он. А там  
Во след за ним возстал пророк вселенский  
Ты ангела принял как Авраам  
В своем дому, мой предок Коваленский.



У творчості Г. Сковороди поняття “симфонія” (з грец. – *συμφωνία*, та лат. – *concordia* – “співзвуччя”, “узгодження”) вживається у значенні “конкорданція” (“согласіє священних слів”). Віддавна укладалися біблійні конкорданції як зібрання за алфавітом слів, висловів та фраз зі Святого Письма з відсиланням до джерел їх знаходження в тексті. “Конкорданціями слів” зазвичай називали книгу, в якій з однієї або з декількох праць було зібрано фрази чи уривки, що склалися з однакових слів [29, 468]. Незважаючи на виразну орієнтацію на традицію укладання конкорданцій до релігійної літератури, симфонії Г. Сковороди радше нагадують пародії на теологічні словники-індекси: за наявності в діалозі виразної добірки співзвучних біблійних цитат на задану учасниками тему в ньому відсутні жодні вказівки на місце тих цитат у Біблії або на праці з їх канонічним тлумаченням. 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 гуслиях”, “бренчат на Давидовой арфе”, задають “новому нову пѣснь”, “играют пѣсеньки”. Таким чином, симфонії Г. Сковороди мають небагато спільного із традиційними симфоніями-конкорданціями, оскільки принцип вибірки суголосних цитат автор увів у сюжетну канву свого тексту як художню деталь і додав до контексту виразної музичної топіки.

Перетворення героїв діалогу на півчих зрозуміле тому, що програмною темою їхньої розмови і смислом укладання відповідних конкорданцій стала цитата з 38 псалма Давида: “Рѣх: сохранию пути моя, еже не согрѣшати языком моим...”. Перед початком “Симфонії...” автор-протагоніст проводить прямі паралелі між словесними конкорданціями й музичним твором: “Пой дерзновенно! Но как в свѣцкой музыкѣ один тон без другаго согласнаго не может показать фундамента, а приобщеніе третяго голоса совершенную дѣлает музыку, которая состоит вся в троих голосах, меж собою согласных, так точно и в Давидовых гуслиях одна струна сумнителна, если ее с другим стихом не согласить. А при троих же свѣдителях совершенно всякій глагол утверждается. Воскликнем же господеву во гуслиех! Вооружимся согласіем противу проклятого языка, врага божественному нашему человеку” [22, 192-193].

Оригінал 38 псалма містить припис “Начальнику хору, Ідуфіму. Пісня Давида”, що означає передачу цього псалма одному з керівників півчих і музичних хорів на ім'я Ідуфім. У “Симфонії...” Г. Сковороди після вступу, який, користуючись музичною термінологією, можна назвати “драматичним центром циклу”, адже в ньому відображена притча одного з героїв діалогу Памви про пошук шляху до Бога умовними подорожанами, іде частина, що отримала підзаголовок “Хор”. Памва неначе бере на себе обов'язки Ідуфіма, оскільки його закликають заспівати обраний псалом і вести за собою хор. Незважаючи на те, що зміст 38 псалма повністю в діалозі не відображено (у XVIII ст. читачі сковородинівських творів знали їх напам'ять), очевидно, що Памва співає його в повному обсязі, а в тексті після першого рядка проставлено виразну трикрапку.

“Партії хору” передбачають висловлення учасниками розмови своїх думок стосовно змісту і провідних ідей 38 псалма. Герой-протагоніст констатує злагоджений характер міркувань співрозмовників, однак виокремлює лексему “Рѣх” (сказав), яка виражає намір, вольову рішучість суб'єкта і скеровує хід думок на віднаходження взаємозв'язку концептів *рѣчь*, *сердце*, *язык*, *человѣкъ* тощо. Останні чотири симфонії циклу становлять собою варіації на тему суголосних цим поняттям біблійних цитат і способу їх вільного тлумачення, яке повсякчас має характер музичного виконання: “Слушай, Памво! Запойте сему возлюбленному нашему человекѣку, сладости и желанію нашему. Но так пойте, чтоб сладка была ему ваша хвала. Воспойте умом, не одним воздухом

поражаючим гласом. Новому нову п'єснь" [22, 197].

Таким чином, музичну основу сквородинівських симфоній складають художні варіації на тему біблійних псалмів із намаганням відтворити дух і мелодику їх виконання в контексті доведення автором основних положень своїх естетико-філософських поглядів.

**Вставні пісні в діалогах Г. Сковороди.** Музичний код творчості Г. Сковороди виявляється не тільки у псалмах та симфоніях митця. Його художній доробок містить величезну кількість естетичних міркувань щодо сутності, ролі й характеру впливу музики на життя людини. Майже всі діалоги мислителя супроводжуються вставними піснями, які належать і сольним виконавцям, і (зазвичай) хору.

Герої діалогу "Бесѣда, наречення двое, о том, что блаженным быть легко" співають пісні, які становлять собою уривки авторських псалмів. Вони дискутують навколо характеру співу сирен, духовної музики косяголу та світської на маскарадах. Велика кількість пісень міститься в діалозі "Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко ли быть благим". Вони різні за змістом і стилем, адже вкладені до вуст різних персонажів. Співати "сіренськія" або "блядогласныя п'єсенки" диктує оскаженила воля людини. Вони мають провокаційний характер, адже виславляють усе мирське, меркантильне та грошололюбиве. В одних стверджується пріоритет матеріальних цінностей у новому суспільстві на протигагу ідеалу святченого життя минувшини ("Древній вѣкъ был для святцов"), проголошується привабливий характер вдачі злодіїв ("Жесток и горок труд быть жителем небес"); інші побудовані як молитви на отримання багатств ("Боже, возстани, что спиши?") або як зухвалі пісні багатія ("Пусть я во свѣтѣ скверн – только бы был богат").

Цей сміховий аспект світовідчуття й поетизація тілесності, з одного боку, розвивається в контексті традицій українського бурлеску, а з другого – нагадує ту атмосферу парадоксу і скандалу, яку так полюбили створювати кініки у своїх діатрибах. Зрештою, якщо виключити фізіологічні перфоменси й відверте блазнівство античних кініків, неважко пересвідчитися, що високі моральні переконання Г. Сковороди органічно пов'язані з головними принципами кінічної філософії: *аскесіс* (ἄσκησις) як здатність до самозречення й подолання труднощів шляхом спрощення та обмеження своїх потреб, відмова від непотрібних речей та послідовне досягнення твердості духу й сили характеру; *апедевсія* (ἀπειθευσία) як спроможність піднестися над релігійними догмами (з обмовкою на прийняття і пропагування Г. Сковородою культурних цінностей); *автаркія* (αὐτάρκεια) як змога існувати самообмежено й незалежно від родини, суспільства, держави.

Пісні ангелів та архангелів у діалозі "Брань архистратига Михаила со сатаною..." сповнені впокорення, прославляння божої величі й тихих докорів порожнім пориванням суєтного світу. Кілька пісень у цьому діалозі запозичені Г. Сковородою з драматичних творів його сучасників – Феофана Прокоповича та Варлаама Лашевського, на що він сам указує у примітках до твору. Пісня багача – це авторський переклад уривку з не збереженої в повному обсязі трагедії Еврипіда "Беллерофонт" [див. докл: 28].

Піснями насичені притчі Г. Сковороди "Благодарный Еродій" та "Убогий Жайворонок" – від уривків із народних пісень ("Соловеечку, сватку, сватку!") до професійно укладеної псалми "П'єснь Рождеству Христову о нищетѣ его".

**Замість висновків.** Повноцінне розв'язання наукової проблеми "Сковорода й музика" неможливе без глибшого, дисертаційного студіювання. Її масштабність зумовила відповідне структурування цього дослідження, яке можна закінчити кількома тезами й порушенням низки перспективних питань.

Основу музичної топіки псалм Г. Сковороди становлять концепти *пісня, музика, хор, глас*. У них оприявлено широкий спектр орнітальних образів (*птаха, соловейко, жайворонка, горлиця, голуб*), якому опозиціонує образ *сирен* (уособлення світових пристрастей), солодкоголосий спів котрих веде до небуття й вічної тиші. Музичний ефект справляють дієслова *сверчит, свищит, свищеть, шумит*, поняття *трель* (дражливий), *свертьль*. Відкритим питанням залишається аналіз мелодій, на які покладено пісні Г. Сковороди, їх зв'язок із канонічними церковними псалмами.

Музичний код сквородинівських симфоній витворився з намагань автора відтворити вербальними засобами спосіб виконання й мелодіку церковних псалмів. Подальше вивчення прозового доробку філософа в ракурсі зазначеної теми потребує ретельного виокремлення й аналізу естетичних міркувань Г. Сковороди стосовно музики та сфери її впливу для відтворення цілісної картини місця, характеру й ролі музики у специфічній моделі світу митця. Ліричні вставки в діалогах Г. Сковороди вимагають фахового розбору з погляду їх змістового складника в контексті розвитку сюжетної лінії, а окремі з них ("Пѣснь Рождеству Христову о нищеть ѣ его") – і стосовно техніки укладання у відповідності з традиціями українських композиторів XVIII ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Барокко в авангарде – авангард в барокко: Тезисы и материалы конференции* / Институт славяноведения РАН. – М., 1993.
2. *Белый Андрей*. Между двух революций. – М., 1990.
3. *Боровик М.* Григорій Сковорода і музика // *Григорій Сковорода* 250. – К., 1975. – С. 186-193.
4. *Боровик М., Іваньо І.* Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сковороди // *Народна творчість та етнографія*. – 1971. – № 2. – С. 67-69.
5. *Бородій М.* "Білі плями" біографії Г. Сковороди (з новознайдених архівних документів) // *Сковорода Григорій*: ідейна спадщина і сучасність: Збірник статей / Відп. ред. І. П. Стогній. – К., 2003. – С. 530-553.
6. *Брузгене Р.* Music and Literature: about the Conceptions of the Modern Form // *Літературна компаративістика*. – Вип. 3, Ч. II. – К., 2008. – С. 230-241.
7. *Брузгене Р.* Литература и музыка: О классификациях взаимодействия // *Вестник Пермского университета*. – Вып. 6. – Пермь, 2009. – С. 93-99.
8. *Верба Г.* Григорій Сковорода і музика // *Сковорода Григорій*: образ мислителя. – К., 1997. – С. 417-430.
9. *Веселовский А.* Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А.* Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 155-157.
10. *Від бароко до бароко: Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII – XVIII ст. і необароковим течіям XX століття: Тези доповіді конференції*. – К., 1996.
11. *Галинская И.* Загадки известных книг. – М., 1986. – (Из истории мировой культуры).
12. *Заярная И.* Барокко и русская поэзия XX столетия: Типология и преемственность художественных форм. – К., 2004.
13. *Лавров А.* Андрей Белый и Григорий Сковорода // *Studia slavica* (Budapest). – 1975. – Т. XXI. – С. 395-404.
14. *Лавров А.* У истоков творчества Андрея Белого // *Белый Андрей*. Симфонии. – Ленинград, 1991. – С. 5-34.
15. *Лукьянов С.* О Вл. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Книга первая. – Петроград, 1916. – С. 32.
16. *Махновець А.* Григорій Сковорода: Біографія. – К., 1972.
17. *Метнер Э.* Маленький юбилей одной "странной" книги (1902 – 1912) // *Труды и дни*. – 1912. – № 2. – С. 27-29.
18. *Сидоренко М.* Григорій Сковорода – музикант, композитор, співак // *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності: Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань*. – Кн. II. – К., 2007. – С. 241-249.
19. *Сидоренко М.* Пісенно-музична творчість Г. Сковороди переяславського періоду 1750 – 1759 років // *Григорій Сковорода – джерело духовної величі та сучасність: Матеріали Переяслав-Хмельницьких XIV Сковородинівських читань*. – Вип. II. – К., 2009. – С. 84-92.
20. *Сироїд О.* До проблеми рецепції духовної пісні усної традиції кінця XVIII – початку XIX ст. // *Українознавчі студії*. – Івано-Франківськ, 2007/2008. – № 8-9. – С. 460-468.
21. *Сироїд О.* Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції // *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності: Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань*. – Кн. II. – К., 2007. – С. 212-218.
22. *Сковорода Г.* Збір. пр.: У 2 т. – К., 1973. – Т. I.
23. *Сковорода Г.* Збір. пр.: У 2 т. – К., 1973. – Т. II.

24. Соловьев С. Цветник царевны: Третья книга стихов. – М., 1913. – С. 125-126.  
 25. Софронова Л. Три мира Григория Сковороды. – М., 2002.  
 26. Франко І. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – С. 45-119.  
 27. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого // А. Блок и его окружение: Блоковский сб. 6. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680). – Тарту, 1985. – С. 66-68.  
 28. Шевчук Т. Антична драма в реценції Г. Сковороди // Наукові записки Харківського національного педагогічного ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Вип. 1 (61), Ч. І. – Харків, 2010. – С. 8-13.  
 29. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. 29. А (58). – М., 1900. – С. 468.  
 30. Эрн В. Г. С. Сковорода. Жизнь и учение. – М., 1912. – (Русские мыслители).  
 31. Scher S. P. Verbal Music in German Literature. – New Haven, 1968.

Отримано 2 лютого 2011 р.

м. Ізмаїл



Ольга Циганок

УДК 821.161.2-193.6.09“16/17”

## ТЕОРІЯ ЕПІТАФІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИКАХ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

У статті розглянуто шкільну теорію епітафії в давній Україні. Термін “епітафія” вживався в поетиках у двох значеннях: як похоронна поезія в цілому і як жанровий різновид. Одні поетики наголошували на епіграматичній формі епітафії, у других під впливом риторики на перший план виходило функціональне призначення епітафії як напису. Аналізується композиція епітафій, способи їх написання, класифікація та специфіка залежно від того, кому вони присвячені.

*Ключові слова:* поетики, епітафії, похоронна поезія.

*Olha Tsyhanok. The theory of epitaphs in Ukrainian poetics of the 17<sup>th</sup> – the first half of the 18<sup>th</sup> century*

The article gives consideration to the school theory of epitaphs in Ukraine of the late Baroque era. “Epitaphs” were then understood either as funeral poems in general or as a genre definition. Some poetics emphasized the epigrammatic form of epitaphs; others stressed the function of epitaphs as inscriptions influenced by rhetoric. The paper also pays attention to the composition of epitaphs, the methods of their writing, their classification and the specific character given to them by the person to whom they were dedicated.

*Key words:* poetics, epitaphs, funeral poetry.

Епітафія – один із найпоширеніших у давній літературі жанрових різновидів епіграми. Уже у збірці старогрецьких епіграм “Палатинська антологія” (*Anthologia palatina*), заслуга у створенні якої належить візантійському граматику Х ст. Константину Кефалі, епітафії були серед основних тематичних груп (поряд із любовними, епідейктичними епіграмами та посвятами). Середньовічні, ренесансні та барокові автори перекладали латиною старогрецькі тексти й самі писали епітафії видатним особам, своїм близьким та ін. [6; 9; 10 etc.].

Дослідники українських поетик XVII – першої половини XVIII ст. на епітафіях докладно не зупинялися. Віталій Маслюк у своїй ґрунтовній монографії лише згадував: “Епітафія – написи на надгробках. Вони створювалися за правилами складання епіграм, дуже часто з дотепним закінченням – клаузулою” [3, 166]. Проте автори українських поетик уважали епітафію поширеним жанровим різновидом: “...Зустрічаємо в літературі на кожному кроці...” (*Liber*, 1637, 146); “...Найчастіше з усіх епіграм використовуються” (*Via lactea*, 1735, 172)<sup>1</sup> тощо.

<sup>1</sup> Назви поетик і окремих риторик тут і далі наводяться скорочено, перша цифра за назвою вказує рік написання, друга – аркуш рукопису. Повні назви та шифри рукописів див. у праці В. Маслюка [3, 225-228]. Латинський текст подається в модернізованому правописі.