

УДК 783.6(477)(082)”1790/1791”

## **ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ: ПОЧАЇВСЬКИЙ “БОГОГЛАСНИК” 1790–1791 років**

**Юрій МЕДВЕДИК**

*Кафедра музикознавства,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000,  
тел.: (+38032) 44 23 390; e-mail: jurij\_medvedyk@ukr.net*

Присвячено 225-літтю від часу виходу у світ унікальної антології української антології духовної пісні під назвою “Богогласник” (Почаїв, 1790–1791). Видання стало першим з-поміж подібних тематичних збірників не тільки в Україні, а й у всьому східнослов’янському світі. духовної короткому огляду. Згодом антологія отримала дуже велику популярність далеко поза межами України, до текстів пісень виявляли чималий інтерес численні українські композитори, серед яких і сучасні (М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, Д. Січинський, В. Барвінський, М. Гайворонський, М. Скорик, Г. Гаврилець та ін.).

*Ключові слова:* “Богогласник”, духовна пісня, антологія паралітургійна творчість.

### **Еволюція наукової думки про українську духовну пісню та “Богогласник”**

Науково-просвітницьке зацікавлення давньою українською та східнослов’янською духовнопісенною творчістю починає поступово матеріалізуватися на сторінках різних видань приблизно в 40–50-ті роки XIX століття. Спершу вивчення духовнопісенної спадщини було популярним та науково-популярним. Переважна більшість дослідників зверталися до духовнопісенних надбань побіжно, в контексті іншої проблематики: в літературознавчому контексті Осип Бодянський, Омелян Огоновський та інші, в історико-культурному та етнографічному сенсах – Микола Костомаров, Павло Чубинський, Пйотр Киреевський, Пйотр Безсонов, Пйотр Шейн, Яків Головацький. На потребу досліджувати старовинні рукописні співаники, їх репертуар, тексти та мову вказували Антон Петрушевич, Ніколай Петров, Чеслав Нейман, Микола Сумцов. З конфесійних позицій до духовних пісень мав інтерес Андрей Хойнацький, Флавіан Добрянский (псевдонім – *Н. Мирович*), Петро Житецький. Зміст чималої кількості праць згаданих авторів лише незначною мірою стосується духовнопісенної творчості, хоча майже в кожному дослідженні наявні присутні взаємодоповнюючі спостереження над текстами, їх генезою, історією розвитку тощо. Однак тільки розвідки П. Безсонова, А. Петрушевича, Н. Мировича, Ч. Неймана та кількох інших дослідників пов’язані з духовною піснею.

В останній чверті XIX століття не без впливу, що походив від Михайла Максимовича, Пантелеймона Куліша, Миколи Лисенка та деяких інших діячів української культури набуває обертів інтерес до кобзарсько-лірницького репертуару, основу якого становили псалми (духовні пісні). З’являється низка

статей про окремих мандрівних музикантів авторства Валеріана Боржковського, Івана Беньковського, Олександра Малинки, Василя Горленка, Олександра Науменка, згодом Владіміра Перетца, Володимира Гнатюка, Міхаїла Сперанського, Гната Хоткевича та інших. Виявляв зацікавлення лірницьким псальмовим репертуаром і Філарет Колесса. Вершинним досягненням у цьому дослідницькому процесі стала праця Порфирія Демуцького “Ліра і її мотиви” (Київ, 1903), підготована на основі записів автентичного лірницького музикування. Ці музично-поетичні тексти відображають особливості модифікації мелодики та лексики українських барокових духовних пісень, у тому числі з богогласникового репертуару в інтерпретації лірників та кобзарів на межі XIX–XX століть.

Наприкінці XIX століття викристалізуються дві течії дослідження духовнопісенної творчості. Одна із них полягала в зацікавленні кобзарсько-лірницьким мистецтвом та питанням рецепції духовнопісенної творчості барокової доби в народно-побутовому середовищі. Інша розвивалася довкола джерелознавчо-археографічної, текстологічної та едиційної проблематики. У цьому руслі найпомітніший внесок у дослідження жанру зробили Іван Франко, Михайло Грушевський, Владімір Перетц та Володимир Гнатюк.

Важливе місце належить розвідкам, які спеціально були спрямовані на вивчення рукописних та друкованих співаників XVII–XVIII століть. У цей час вдалося зібрати, опрацювати і зберегти значну кількість цінних рукописних та друкованих співаників. На межі XIX–XX століть такий напрям став цілеспрямованим і систематичним. Завдяки М. Грушевському та особливо І. Франку було сформовано методологічну базу дослідження, обґрунтовано доцільність цієї наукової діяльності, розпочато роботу над системним науковим опрацюванням текстів та їх публікуванням.

У 1902 році В. Гнатюк започаткував територіальний принцип опрацювання та систематизації текстів, введення їх до наукового обігу “Угрюоруські духовні вірші”. Він вперше на науковому рівні привернув пильну увагу до духовнопісенної культури українців Закарпаття, Східної Словаччини та інших регіонів Центральної Європи.

Зокрема, М. Грушевський, І. Франко, В. Перетц, В. Гнатюк, відтак на початку XX століття Василь Щурат духовну пісню розглядали на тлі еволюції української поезії XVII–XVIII століть, звертаючи при цьому увагу на західноєвропейські, зокрема польські впливи. На західні впливи вказував і Ф. Колесса, зазначаючи, що вони прищеплювалися в Україні на почасті підготованому ґрунті. Загалом їхні висновки слушні, хоча В. Перетц дещо перебільшив вагомість впливів польської барокової пісні. Та попри це особлива значущість його праць полягає насамперед у тому, що він першим у Росії цілеспрямовано займався археографічно-джерелознавчим дослідженням російських співаників, увівши тим самим до наукового обігу й українські духовні пісні-канти, без яких неможливо уявити переважну більшість російських співаників останньої чверті XVII – середини XVIII століть.

Тільки в середині першого десятиліття XIX століття побачили світ окремі невеликі розвідки музикознавчого спрямування (Александр Маслов, Владімір Данілов, Осип Вітошинський). Зокрема, О. Вітошинський намагався оцінити значення давньої музичної духовної лірики як з культурологічного погляду, так і з музикознавчого. Щоправда, його міркування та висновки загалом є дилетантськими. Більш фаховим музикознавчим аналізом щодо духовних пісень вирізняються статті А. Маслова та В. Данілова, які цей пласт культури розглядали, спираючись на тексти з репертуару “калік-перехожих”.

На ранньому етапі вивчення духовнопісенного жанру проведено чимало студій в різних напрямках, що реалізувалося у працях науково-популярного характеру, ґрунтовних літературознавчих дослідженнях, а також назагал недосконалих, але багато в чому вартісних фольклористичних та музикознавчих. Унаслідок цього було закладено доволі міцний дослідницький фундамент, обґрунтовано необхідність розв'язання низки важливих питань подальшого комплексного вивчення духовної пісні XVII–XVIII століть та її рецепції у XIX столітті.

У 1911 році надруковано першу достатньо вагому музикознавчу статтю, автором якої є російський дослідник Степан Смоленській (опублікована після його смерті 1909 року.). У розвитку духовнопісенної (кантової) творчості він убачав чималу роль українських братських шкіл, різдвяних вертепних традицій тощо. На підставі аналізу низки рукописних співаників та занотованих у них духовних кантів, він уперше висловив думку про те, що вони відіграли важливу роль у тогочасному та подальшому розвитку хорового мистецтва.

Невдовзі, у 1916 році, надруковано статтю Антонія Преображенського, де особливу увагу приділено аналізу так званих контрафактур, тобто традиції та практиці використання однієї мелодії для різних поетичних текстів, у тому числі й світських. Свої думки він підкріплював як текстологічним аналізом конкретного нотного тексту, так і посиланнями на трактат видатного українського композитора та теоретика другої половини XVII століття Миколи Дилецького “Грамматика музикальна”.

З-поміж українських музикознавців про явище контрафактури уперше писав Микола Грінченко, досліджуючи романсову творчість та деякі впливи на неї давньої духовної пісні. Він також першим серед українських музикознавців у своїй “Історії української музики” (Київ, 1922) привернув увагу до необхідності ґрунтовних наукових розвідок української духовної пісні, першої друкованої почайвської антології “Богогласника”. Але до появи дослідження з історії української церковної музики Бориса Кудрика ці завдання залишалися на рівні декларативності, незважаючи навіть на наявність спеціальної статті М. Грінченка “Канти і псалми”, яка так і залишилася неопублікованою (написана приблизно на початку 30-х років XX століття; зберігається у фондах ІМФЕ ім. Максима Рильського НАН України). Втім, і Б. Кудрик у справі вивчення духовної пісні обмежився коротким оглядом. Немалою мірою на це вплинула відсутність необхідної джерельної бази для його студій. Тому він послуговувався матеріалами С. Смоленського та Н. Фіндейзена, які, до речі, використовував і М. Грінченко. Рукописні співаники з київських та львівських фондів вони до досліджень духовної пісні не залучили. Однак значення праці Б. Кудрика полягає насамперед у тому, що він, як свого часу І. Франко у питаннях філологічних студій, теж окреслив основні напрями майбутніх музикознавчих та музично-джерельних студій духовної лірики барокової доби.

Упродовж другого та третього десятиліть XX століття українськими дослідниками активно вивчалися матеріали рукописних співаників, але тільки під кутом філологічного та археографічного опрацювання. Поза конкуренцією тут розвідки Михайла Возняка, Іларіона Свенціцького та Юліяна Яворського. Безперечно, науковий здобуток М. Возняка щодо дослідження української духовної пісні найбільш вартісний. Насамперед це стосується його тритомних “Матеріалів до історії української пісні і вірші” (Львів, 1913–1924). Йому вдалося розшукати та опрацювати десятки рукописних співаників кінця XVII–

XIX століть, чималу кількість унікальних стародруків (декотрі з них не збереглися), сотні духовнопісенних текстів, розшифровано багато акровіршів із іменами та прізвищами піснетворців, виявлено інформацію про їх життя, творчість тощо. Осягаючи наукові здобутки попередників, він зумів звести весь напрацьований ними матеріал до спільного знаменника і на тій основі, значно поглибивши реальний стан дослідження духовнопісенної спадщини, витворив свою всебічно обґрунтовану візію жанру, головні висновки якої залишаються актуальними і нині.

Починаючи з 20-х років XX століття, літературознавчі студії над духовними піснями суттєво уповільнюються, а з середини 30-х поступово припиняються на досить довгий період. У цей час з-поміж літературознавців і надалі найбільш плідно працювали М. Возняк та Ю. Яворський. Час від часу до процесу досліджень у різних контекстах долучалися Василь Щурат, Ярослав Гординський, Євменій Карський, Євген Марковський, Микола Лелекач, Зенон Кузеля та Олександр Колесса.

У кінці 30-х років XX століття духовна пісня контекстуально привернула увагу видатного українського славіста Дмитра Чижевського. І хоча в його поле зору потрапила тільки невелика кількість духовних пісень, а також вибрані духовнопісенні стародруки XVIII століття, його міркування та висновки становлять значний інтерес та відзначаються цікавими спостереженнями щодо барокової сутності українських духовних пісень. Важливим внеском у дослідження давньої української літератури є його розвідка про науковця та творця духовних пісень Симона Тодорського, зокрема про його збірники духовних пісень, видані у Галле 1735 року.

Оповідуючи про розмаїття гатунків (жанрів) української барокової літератури, Д. Чижевський достатньо ясно розглянув різні аспекти розвитку української силабічної духовнопісенної поезії. У цьому ж ракурсі він особливу увагу присвятив творчості Григорія Сковороди, проаналізувавши різні аспекти версифікації та строфіки його духовних пісень. Даючи загальну оцінку бароковій естетиці духовних пісень, він почасти звернув увагу на ідеї символізму та емблематики, якими нерідко пройняті ці тексти.

Після 1945 року з музикознавчої візії українську духовну пісню на якісно новий щабель дослідження підняла Онисія Шреєр-Ткаченко. Втім, ідеться не про спеціальне дослідження, а контекстуальне, оскільки духовну пісню у своїй дисертації вона розглядала як одне із джерел ранньої пісні-романсу в Україні ("Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку". – Київ, 1947). Звернувши увагу на музично-фольклорні джерела духовної пісні, вона не змогла документально та однозначно-аргументовано довести те, що залучені нею для аналізу конкретні народні мелодії ймовірно слугували матеріалом для мелодій духовних пісень. Та попри все, безперечно, що піддавати сумніву практику проникнення світського фольклору в духовну пісню та навпаки немає сенсу. Свого часу цю тезу цілком слушно обстоював М. Грінченко.

Згодом напрям дослідження О. Шреєр-Ткаченко поглибила Тамара Булат, остаточно визнавши факт існування впливів духовнопісенної лірики на ранню романсову творчість в Україні. Це стало можливим завдяки опрацюванню матеріалів низки важливих рукописних співаників та проведенню необхідної музично-текстологічної роботи. Знаменно те, що вслід за Онисією Шреєр-Ткаченко, Тамарою Лівановою, Юрієм Келдишем, Олександром Правдюком, Тамарою Булат, Ларисою Костюковець окремі музикознавці почали щоразу більше виявляти безпосередню

увагу до дослідження нотних матеріалів рукописних співаників із київських, московських, Санкт-Петербурзьких та інших архівних фондів.

Після М. Возняка літературознавці Ю. Яворський Д. Чижевський до духовної пісні зверталися вряди-годи. Винятком стала подвижницька праця відомого славіста Александра Позднеева, який відкрив цілий пласт малознаної російської та української духовно-пісенної культури. Українські ж літературознавці від повоєнних років до кінця 80-х років ХХ століття загалом так і не вийшли на рівень праць І. Франка, В. Гнатюка, М. Возняка, Ю. Яворського, О. Позднеева. Щодо останнього дослідника, то важливо відзначити його колосальний внесок у вивчення світського та духовного канта, передовсім російського, багато в чому й українського. Та принципово не можна погодитися з його висновком про те, що з російських співаників у ХVIII столітті в український духовно-пісенний репертуар поверталися тексти пісень-кантів, створені в Україні у ХVII столітті та привнесені українцями після 1654 року у Московію. О. Позднеев скористався хибним аналогічним висновком свого попередника галичанина-москвофіла Ю. Яворського. Вдумайтесь, що виходить: українські тексти “побували” в гостях і “вирішили” повернутися у рідне середовище? Жаль, що цю тезу нині експлуатують, щоправда не в українській науковій думці. Сенс “мандрованої літератури”, думається, тут тлумачиться надто спрощено-схематично.

Повертаючись до оцінки внеску українських дослідників, котрі працювали від повоєнного часу до горбачовської “перестройки”, варто все ж зазначити, що духовна пісня почасти перебувала в полі їх зору. Відзначмо насамперед праці Вікторії Колосової, Михайла Грицяя, Олекси Мишанича, Валерія Шевчука, в яких у міру можливого, як на умови атеїстичної радянської ідеології, приділялося місце для висвітлення різних літературознавчих аспектів дослідження духовної пісні, щоправда переважно в історико-культурному контексті. Відтак, незважаючи на перепони, інтенсивність досліджень над поетичними текстами духовних пісень поступово зростала. Є у цьому заслуга й славістів та україністів країн Центрально-Східної Європи, які зацікавилися східнослов'янською духовною пісенністю, в тому числі й українською (Іван Панькевич, Олекса Горбач, Веслав Вітковскі, Ганс Роте, Чеслав Хернас, Владзімеж Мокрий та ін.).

У добу горбачовської відлиги другої половини 80-х років минулого століття, його так званої “перебудови” та особливо на зорі української Незалежності, проголошеної 1991 року розпочався нарешті етап системних музикознавчих та літературознавчих досліджень духовної пісні, “Богогласника”, накопичених в архівних інституціях рукописних співаників та стародруків. Першою ластівкою, що вістувала про скресання криги стала розвідка Тамари Шеффер “Канти та псалми” в академічній “Історії української музики” (Київ, 1989). Дослідниця кинула погляд на еволюцію духовної пісні в Україні, опершись на напрацювання І. Франка, М. Возняка та В. Перетца. Вона зазначила, що на початку ХVII століття визрівало тематичне розмаїття української духовної поезії завдяки творчості українських ранньобарокових поетів (Памво Беринди, Лаврентія Зизанія, Кирила Транквіліона Ставровецького, Йоанікія Галятовського, Олександра Митура, Самуїла Мокрієвича).

Приділивши в статті немало уваги почаївському “Богогласнику”, Т. Шеффер насамперед знову ж таки скористалася напрацюваннями своїх попередників: І. Франка, Б. Кудрика, О. Шреєр-Ткаченко. Немало текстового матеріалу статті досить близько перегукується з міркуваннями та спостереженнями згаданих

учених. Теж можна сказати і про екскурси Т. Шеффер щодо вивчення кантів. Їх розгляд, як і у М. Грінченка, переважно опирається на нотні матеріали та висновки, оприлюднені С. Смоленським, М. Фіндейzenом, а також О. Шресер-Ткаченко. В дусі часу дослідниця провела паралелі з російськими панегіричними кантами петровської та елизаветинської царської доби, що певною мірою оправдано, оскільки вони інколи безпосередньо пов'язані з українською духовнокантовою творчістю. Попри низку фактографічних помилок, відголоски ідейної заангажованості та певну еkleктичність змісту статті, вона тим не менше на той час була вагомим кроком у справі легітимізації духовнопісенного (духовнокантового) дослідницького напрямку в українському музикознавстві. У цьому ж томі опубліковано й статтю Т. Булат про ранню українську камерно-вокальну творчість у контексті становлення пісні-романсу. Тож статтями Т. Шеффер та Т. Булат духовну пісню вперше було фактично реабілітовано в офіційному українсько-радянському музикознавстві та знову заявлено як важливу проблему національного історичного музикознавства.

В один рік із цими статтями почала публікувати свої наукові розвідки про духовну пісню варшавська україністка Ольга Гнатюк. Її статті щодо цієї проблематики, монографія “Українська духовна барокова пісня” (Варшава ; К., 1994), спрямовані на поглиблений аналіз поетичного змісту пісень, занурення у біблійну метафорику, апокрифічні джерела текстів тощо. Словом, монографія О. Гнатюк є ґрунтовною інтердисциплінарною розвідкою з виразною опорою на донедавна новаторські для духовнопісенних текстів методи теоретичного аналізу. З цього погляду заслуговують на увагу спроби осмислення духовної пісні в теолого-філософському сенсі крізь призму інтертекстуальності, а також у площині риторичної цінності текстів, у їх, як окреслює авторка, поетичній “персвазіі”. Працю О. Гнатюк попри численні фактологічні неточності, інколи необґрунтовану категоричність та дискусійність деяких висновків є підстави вважати такою, що започатковує новий перспективний напрям студіювання жанру крізь призму риторичного аналізу, деконструктивізму, інтертекстуальності.

Не менш важливою працею О. Гнатюк стала чимала збірка поетичних текстів українських барокових духовних пісень із Лемківщини (Львів, 2000), яка підготована на основі джерелознавчого опрацювання місцевих рукописних співаників XVIII століття, що зберігаються в архівних інституціях Києва та Львова. Але упорядниця оминула увагою декілька вартісних лемківських рукописів, які належать сьогодні празьким архівним інституціям. Натомість її пошуки давніх лемківських співаників у рукописних фондах польських архівних інституцій не увінчались успіхом, незважаючи на те, що принаймні хоча б декілька з них мали б там зберігатися, беручи до уваги побіжні згадки про них А. Петрушевича, І. Франка та М. Возняка.

Загалом за період від початку 90-х років XX століття до сьогодні опубліковано низку музикознавчих та філологічних статей про духовну пісню (кант). Спеціальні або побіжні звернення до цього пласту культури наявні в розвідках Мирослава Антоновича, Ніни Герасимової-Персидської, Софії Грици, Івана Ляшенка, Михайла Лесева, Єжи Бартмінського, Чарлі Дрейджа, Джона Саллівана, Віктора Беня, Ришарда Лужного, Владзімежа Мокрого, Александра Наумова, Андрея Шков'єри, Дзвенислави Матіяш, Івана Хланти, Ольги Зосім, Наталії Сулій та інших. Спектр їхніх праць різноманітний: від джерельного характеру, жанрово-стильової проблематики до культурологічної, почасти теологічної спрямованості.

Вдавалася до осмислення значущості духовних пісень й Лідія Корній. Їх вона розглянула у контексті дослідження історії українського шкільного театру XVII –

першої половини XVIII століть. Вона має рацію, коли стверджує, що духовна пісня (кант) є бароковим жанром, який упродовж свого розвитку у другій половині XVIII століття еволюціонував у напрямі класицистичної стилістики.

На сьогоднішньому етапі вивчення жанру й надалі залишається актуальною проблема публікації духовнопісенних текстів. Відрадно, що впродовж останнього часу побачили світ матеріали кількох дуже цікавих рукописних співаників: 90-х років XVII століття з фондів Московського історичного музею (Ольга Дольская, Ганс Роте), першої половини – середини XVIII століття з рукописних фондів Бібліотеки Литовської академії наук (Дітер Штерн), Шаришський (конволют різних десятиліть XVIII століття) співаник, які дослідив Петер Женюх, західноукраїнський нотований співаник (конволют) кінця XVII та першої половини XVIII століть, що став об'єктом уваги Ахима Рабуса, передовсім у питаннях з'ясування сутності так званої “простої мови” поетичних текстів збірника. Матеріали співаників споряджені ґрунтовними коментарями, вичерпною джерельною інформацією. Дослідники дали оцінку цим пам'яткам східнослов'янської пісенності, в яких українські музично-поетичні тексти становлять основу репертуару.

Велика заслуга в реалізації видавничих проектів такого змісту належить відомому німецькому славісту Гансу Роте, який виявляє цілеспрямоване зацікавлення східнослов'янською духовною пісенністю барокової доби. Низка його статей стосуються питань джерелознавства, атрибуції та генези текстів, рукописної та едиційної традиції, теологічної суті пісень, їх націо- та соціокультурної значущості тощо. За його сприяння нещодавно було реалізовано ще один важливий видавничий проект, яким займався словацький славіст П. Женюх та у полі зору якого особливе місце займає проблематика дослідження духовнопісенної культури Східної Словаччини й українського Закарпаття. Йдеться про публікацію текстів духовних пісень, які співали у Мукачівській єпархії у XVIII–XIX століттях: “Kyrillische paraliturgische Lieder. Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert” (Köln ; Weimar ; Wien, 2006).

Не применшуючи вартості цієї фундаментальної праці, варто все ж таки, зазначити, що у великій вступній розвідці до публікованих текстів та у доволі розлогих коментарях до них, попри безперечну їх цінність, не раз трапляються фактографічні та висновкові помилки. Внаслідок цього нівелюється належність тих чи інших духовних пісень до української культури, незважаючи на те, що їх створено в різних етнографічних землях України (Полісся, Наддніпрянина, Слобожанщина, Поділля, Волинь, Галичина) і тільки згодом вони потрапили в місцевий репертуар, почасти увібравши риси місцевого діалекту, отримавши регіональну “прив'язку” шляхом заміни української топоніміки на східнославацьку та закарпатську, що було в ті часи звичним явищем, оскільки пісенні тексти в різних регіонах пристосовували до місцевих потреб. Відтак має цілковиту рацію Г. Роте, коли стверджує, що духовна пісня є “мігруючою літературою”.

Важливо, що ці питання є в колі музикознавчих зацікавлень київської дослідниці Ольги Зосім, яка вивчає західноєвропейські, в тому числі словацькі впливи на розвиток української духовної пісні. Та особливу цінність становить її монографія “Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях” (К., 2009), в якій особливу увагу приділено питанням дослідження так би мовити комплексного впливу західноєвропейської духовної пісенності на українську, різним аспектам українського практичного використання текстів

духовних пісень у паралітургійному контексті, теж спричиненому впливами сусідніх західних культур, насамперед польської. Зрозуміло, що тут ідеться тільки про українське греко-католицьке богослужіння та позацерковну практику співу духовних пісень від початку XVIII століття.

У цьому ж ракурсі викликає зацікавлення й розвідка П. Женюха про “Нижньо-Рибницький співаник” початку XIX століття (*Slavica Slovaca*, 2012, č. 2), пісенні матеріали якого відображають функціонування барокових духовних пісень, у тому числі й з репертуару “Богогласника” на теренах українсько-словацького пограниччя.

Важливим є також і репринт 2012 року київського видання 1903 року збірника “Ліри та її мотиви” Порфирія Демуцького у харківському видавництві Олександра Савчука зі вступними статтями Олени Богданової, Юрія Медведика, його ж коментарями та інципітарієм лірницьких псалмів (пісень), половина з яких уперше надруковані у “Богогласнику”, однак у народно-музичному виконавстві нерідко змінені до невпізнання, особливо в мелодичній складовій.

Доповнює джерельну базу досліджень репринт першого друкованого українського нотованого співаника 1773 року з необхідними джерелознавчими та музично-текстологічними коментарями Ю. Медведика “Пісні до Почаївської Богородиці”. – Львів, 2000). Як виявилось наприкінці 2012 року завдяки київській дослідниці Людмилі Руденко цей унікальний збірник, збережений у єдиному примірнику, мав і своє перевидання (є підстави його датувати другою половиною 90-х років XVIII століття, тобто після третього поділу Польщі 1795 року).

Отже, за останні майже два десятиліття до наукового обігу введено цілу низку цікавих рукописних та друкованих пам’яток духовнопісенної української та слов’янської спадщини кінця XVII–XIX століть з різних регіонів центрально-східноєвропейського простору, що дають змогу провадити подальші наукові пошуки в широкому історико-культурному та інтердисциплінарному вимірах.

### **Рукописні та друковані співаники – провісники “Богогласника”**

Сьогодні основним джерелом дослідження української духовнопісенної творчості та “Богогласника” є рукописні співаники, а також стародруки останньої третини XVIII століття. Багата рукописна та друкована продукція XVII–XVIII століть в основній своїй масі була б недоступною без наполегливої праці численних дослідників та колекціонерів старожитностей. Саме тому на межі XIX–XX століть постала проблема археографічного пошуку та всебічного джерелознавчого опрацювання рукописних та друкованих збірників. У той час цим напрямком наукової діяльності займалися літературознавці, які досліджували духовнопісенну поезію. Через те поза їх увагою повністю залишилася інша невід’ємна складова – нотні тексти. Чималу кількість співаників взагалі не було опрацьовано до недавнього часу; деякі з них віднайдені щойно на початку XXI століття. Тож беручи на озброєння методи і досвід їхньої археографічної праці, виникла необхідність внести численні доповнення та корективи до вже опублікованих праць, щоб якомога повніше вивчити весь збережений корпус рукописів, стародруків та наявні у них музично-поетичні тексти.

Коли говорити про співаники, то насамперед потрібно наголосити на тому, що збереглися не тільки нотовані рукописи, але й багато таких, де нотні тексти повністю відсутні, вказано тільки, на яку мелодію співати ту чи інші пісню. Кожен збірник, нерідко доповнюючи один одного новими текстами, часто містить



у своєму репертуарі ще й ту чи іншу кількість невідомих духовних пісень (кантів) або ж варіанти вже відомих музично-поетичних текстів. А тому тільки комплексні музично-джерелознавчі студії усього фонду рукописних пам'яток допомагають реконструювати цілісну картину жанру в динаміці його еволюції та жанрово-стильовому розмаїтті.

Велика кількість збережених співаників була б неможливою без плідної праці на цьому полі цілої когорти діячів української культури та науки. З-поміж українських учених наукове вивчення співаників започаткував М. Грушевський. Його ж попередники тільки робили поодинокі спроби щодо пошуку та збереження рукописних співаників. Зокрема, свій внесок у віднайдення рукописних співаників зробили Н. Петров, А. Петрушевич, Я. Головацький. Вельми вчасно з'явилася важлива стаття І. Франка "Наші коляди" (1890), в якій з пієтетом розглянуто українські барокові різдвяні пісні (коляди), привернуто увагу до пошуку рукописних пам'яток, опрацювання їх текстів тощо.

Невдовзі на заклик М. Грушевського та І. Франка відгукнулася Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ), численні науковці, колекціонери, письменники, політики, священники, військові діячі, які в міру можливого віднаходили рукописні співаники та рідкісні стародруки (Володимир Гнатюк, Павло Житецький, Дмитро Щербаківський, Василь Щурат, Юліан Яворський, Іван Крип'якевич, Гіядор Стрипський, ректор Віленської духовної семінарії архімандрит Августин, Осип Маковей, Тит Тимінський, Михайло Галушинський, Олександр Колесса, Юрій Полянський, Кость Паньківський, Іван Панькевич, Микола Лелекач, Стефан Папп та ін.). Пошук та збереження російських співаників завдячуємо насамперед Вуколу Ундольському, Ніколаю Погодіну, Фьодору Буслаєву, Андрею Тітову, Пьотру В'яземському, Івану Вахромєєву, Алексею Хлудову, Сергею Большакову та іншим.

У роботі над джерелами "Богогласника" автором цього дослідження археографічно, палеографічно, текстологічно та філігранологічно опрацьовано понад 400 рукописних співаників, більшість із них безпосередньо в архівах України та зарубіжжя. Встановлено, що найбільше збереглося рукописних співаників із Галичини та Закарпаття, значно менше з інших земель України (Волинь, Полісся, Поділля, Слобожанщина). Не вдалося розшукати рукописних співаників із південних теренів України. Тому найповніше джерелознавчо вивчено матеріали галицьких та закарпатських співаників, у яких, як з'ясовано при порівнянні зі співаниками інших регіонів та російських збірників, зафіксовано основний корпус текстів українського духовнопісенного репертуару XVII–XVIII століть.

Аналізуючи динаміку та особливості розвитку рукописної духовнопісенної практики, цей творчий процес можна розподілити на чотири етапи: 1) кінець XVI – середина XVII століть; 2) 50–60-ті роки XVII – до кінця 20-х років XVIII століття; 3) 30-ті – 80-ті роки XVIII століття; 4) 90-ті роки XVIII – середина XIX століть (у деяких регіонах – кінець XIX – початок XX століть). Збірники четвертого етапу укладали на основі духовнопісенного репертуару XVII–XVIII століть, а також як копії почаївських нотованих видань 1773–1806 років.

Упродовж першого етапу тексти пісень записували на сторінках рукописних книгах богослужбового характеру, іноді в рукописах світського характеру (актові книги, літописи тощо). Ще від кінця XV століття таку практику фіксації текстів застосовували переписувачі "покаянних стихів". У рукописах другої половини XVI століття покаянні стихи виокремлюються в окремі самостійні розділи

і групуються за гласами; відтак ці тексти формують окремі спеціальні збірники. Подібний шлях розвитку передував створенню рукописних співаників: найдавніші духовні пісні знаходимо в рукописних книгах початку–середини XVII століття як додаткові тексти.

Перший етап можна вважати таким, на якому закладалися підвалини розвитку рукописної практики жанру. Однак поступово поставала потреба пошуку нових форм запису та систематизації музично-поетичних текстів, їх масового розповсюдження поміж аматорами релігійного співу. Накопичена чимала кількість раних українських духовних пісень поступово сформувала ту необхідну критичну масу, яка спричинилася до потреби створення спеціальної одножанрової рукописної книги – співаника. Не варто забувати й те, що винаходити щось нове не було сенсу, позаяк у західноєвропейській рукописній практиці та навіть видавничій справі вже давно успішно розвивалася така книга, як рукописний співаник (канціонал) тощо.

Появі рукописного співаника в Україні сприяла, з-поміж іншого, й подальша еволюція духовної пісні (канта). Другий етап розвитку співанкової рукописної практики припадає приблизно на 50–60-ті роки XVII століття. Значною мірою так вважати дають підстави збережені московські співаники другої половини XVII століття, тодішній репертуар яких переважно опирався на польські, українські, почасти білоруські духовні пісні-канти, зрозуміло й на місцеву московську творчість. Сьогодні можемо достатньо впевнено стверджувати те, що тогочасні українські співаники завозили до Москви, де вони служили матеріалом для копіювання та укладання російських збірників і використання у місцевій співацькій практиці.

Появу українських співаників маємо підстави пов'язувати зі загальним розвитком національної духовнопісенної рукописної культури, її відкритістю до західноєвропейської впливів та практики укладання й переписування співаників і канціоналів. Тож на формування українського духовнопісенника помітно вплинув католицький та протестантський досвід укладання збірників. Водночас поза всяким сумнівом було перейнято окремі прийнятні для співанкової рукописної традиції методи, вироблені у процесі укладання та переписування "Ірмолоїв".

Чотири найдавніші українські співаники зберігаються у Львові (ЛННБ) та Москві (РДАДА). Але лише один із них споряджений нотними текстами (ЛННБ. – ф. АСП, № 233; перша частина рукопису – 90-ті роки XVII століття, друга – середина XVIII століття). Привертає до себе увагу те, що співаник АСП 233 доволі репрезентативно відображає існуючу на тоді традицію творення богородичних іконоставильних пісень, яку започатковано в Україні приблизно в середині XVII століття.

Дослідження генези та специфіки розвитку кодифікаційної практики духовнопісенних текстів від кінця XVI і до першого десятиліття XVIII століття показало, що за трохи більше, ніж столітній період свого існування, рукописна практика жанру пройшла шлях від маргінальної фіксації текстів на сторінках різноманітних манускриптів аж до витворення спеціальної рукописної книги – збірника пісень (співаника). Наприкінці XVII століття було сформовано два типи співаників – *релігійного змісту*, в організації репертуару якого визрівали передумови для тематичного структурування текстів, та *змішаного* – з духовних і світських пісень. Попри те тексти духовних пісень продовжували інколи записувати у формі маргіналій у тих чи інших рукописних книгах, у тому числі й у нотних рукописах (переважно в ірмолоях).

Подальше структурування репертуару українського духовнопісенника припадає на третій етап рукописної практики жанру, який можна окреслити періодом від 30-х років XVIII століття аж до появи почаївського “Богогласника”, тобто 1790 року. Початок 30-х років XVIII століття обрано за нижню межу третього етапу не випадково. Цим десятиліттям датується чимало співаників, які укладено згідно з календарно-тематичним принципом. Такі збірники тоді створювали тільки в Галичині та на Закарпатті. Щоправда, в галицьких, насамперед лемківських, співаниках календарність прихована, домінує тематичність, а у закарпатських усе навпаки.

Прикметно, що в галицьких співаниках тематичні блоки об’єднували доволі велику кількість пісень, а у закарпатських, як правило, не більше двох–трьох; далі йдуть інші тексти згідно з церковним календарем. Унаслідок цього збірники набували внутрішньої динаміки, оскільки пісні однієї тематики швидко змінюють твори іншого спрямування.

Календарна систематизація стає у таких співаниках своєрідним більш-менш рівномірним часовим індикатором. У цих збірниках майже відсутнє художнє оформлення (графічні мініатюри релігійного змісту, заставки, кінцівки тощо). Виняток становлять співаники талановитого закарпатського переписувача Івана Югасевича. Проте в цьому випадку, радше, потрібно говорити про особливий творчий світ митця-переписувача, а також про певний вплив галицької рукописної традиції, яку він мав можливість пізнати у Львові. З огляду на це впливи галицької рукописної традиції XVIII століття у його співаниках проглядаються достатньо виразно.

В Україні були також поширеними співаники змішаного типу, що склалися з текстів духовного та світського змісту. Такими співаниками, приміром, є збірники Захарія Дзюбаревича (Поділля, Наддніпрянщина – ?), Григорія Середи, Івана Пашковського (Галичина), Івана Велигорського (Буковина), Василя Куколовського, Стефана Білецького (Волинь), Андрія Іщенко (Наддніпрянщина), Івана Гряделевича (Закарпаття), Степана Піпнавкіна (Слобожанщина). Нерідко рукописні пісенні книги змішаного типу укладали та переписували (доповнювали) впродовж тривалого часу, навіть десятиліттями: співаник Івана Богонкевича, Івана Пашковського, Стефана Вагановського, “Хоценський співаник” Михайла та Івана Левицьких, віднайдений “Шаришський співаник” та ін.

Як можна сьогодні припускати, тільки на Лемківщині співаники змішаного типу не користувалися популярністю. Лише у деяких збірниках наявні поодинокі записи українських світських пісень (співаник кантора Якуба Хованця, 30-ті роки XVIII століття, Івана Бесменика, кінця XVIII століття).

Чималу кількість українських духовних пісень записано в російських збірниках другої половини XVII–XVIII століть. Переважна більшість цих рукописних співаників є спадщиною російської рукописної традиції, у формуванні якої вагому участь взяли українські та білоруські переписувачі.

Українська рукописна практика фіксування духовних пісень пройшла складний шлях розвитку від спорадичних поодиноких записів на сторінках різних книг, переважно богослужбових, до спеціального збірника (пісенника). На формуванні рукописного співаника виразно позначилися традиції укладання та переписування “Ірмолоїв”, а також західноєвропейських рукописних та друкованих канціоналів і співаників. Завдяки творчому переосмисленню цих запозичень та в мірі збагачення духовнопісенного репертуару, українські переписувачі витворили власний тип співаника, який укладали згідно з черговістю свят церковного календаря.

Дуже важливим джерелом для дослідження духовної пісні в Україні є друківані видання XVIII–XIX століть, насамперед почаївські нотні друки 1773–1806 років, зокрібна “Богогласник”. Духовна пісня дуже тривалий час торувала собі шлях до того, щоб з’явитися на сторінках друківаних видань. Якщо в рукописній практиці процес переходу від спорадичної фіксації текстів до цілеспрямованого фіксування у співаниках тривав приблизно півстоліття, то у видавничій практиці він вимірюється цілим століттям: від 1672 до 1773 років, коли в Почаєві було опубліковано перший нотний співаник. До того ж, за зазначений період часу, духовні пісні публікували без нот; вказували тільки “тони” (мелодії) на які треба співати поетичні тексти. Це нагадує ранній західноєвропейський досвід публікування співаників та канціоналів, які теж нерідко виходили друком без нот.

Загалом процес розвитку української едиційної духовнопісенної практики можна поділити на три етапи: підготовчий (друге десятиліття XVII століття – 40-ві роки XVIII століття); львівський (1751 – початок 70-х років XVIII століття); почаївський (1772 – кінець XVIII століття, фактично – 1806). Водночас це не означає, що, приміром, упродовж львівського етапу не публікували тексти пісень у видавництвах інших міст України, або поза її межами. Ці етапи запропоновано називати львівським та почаївським з огляду на те, що в цих містах видавнича духовнопісенна практика була більш-менш систематичною. Тим часом в інших містах тільки спорадично видавали книжки, в яких трапляються тексти українських духовних пісень або переклади іншомовних пісень на українську книжну мову чи церковнослов’янську мову української редакції: Київ, Галле, Краків, Бердичів, Супрасль, Люблін, Відень, Москва, ймовірно інші міста, зокрема, Вільно.

Свій внесок у формування підвалин української духовнопісенної едиційної традиції зробили вже згадувані творці української барокової поезії (П. Беринда, О. Митура, К. Транквіліон-Ставровецький, Й. Галятовський, С. Мокрієвич). Дехто з них свої духовні поезії називав піснями і радив співати (К. Транквіліон-Ставровецький), на що звертали свого часу увагу М. Возняк, О. Гнатюк та Л. Корній. Та попри все, опубліковані в першій половині XVII століття деякі духовні поезії тільки умовно можна розглядати як такі, що належать до жанру пісні. Окрім того, важливим є факт поступового зближення поетичного та музичного начал, що і відображено в деяких виданнях того часу.

Процеси зародження духовнопісенної едиційної традиції супроводжувалися також немалими польськими впливами, одним із результатів якого була українська польськомовна духовна пісня. До того ж перші духовнопісенні тексти та згадки про українські духовні пісні опубліковано саме у польських виданнях, що з’явилися друком у Києві та Львові. Одним із творців української польськомовної духовної пісні був відомий православний дяч Йоаникій Галятовський, який у додатках до власної брошури “Messyjasz prawdziwy [...]” (К., 1672) опублікував низку текстів. Деякі з його пісень фігурують як польські у російських співаниках 80–90-х років XVII століття.

Донедавна в українському музикознавстві питання про польськомовну українську барокову духовну пісню навіть не поставало (інша річ літературознавство). Головна причина – відсутність джерельної бази. Пісенні тексти Й. Галятовського як поетичні твори відомі давно, але про те, що їх співали і вони записані в рукописних співаниках кінця XVII століття в триголосій кантовій фактурі не йшлося.

Сьогодні рівень досліджень надбань національної музично-поетичної творчості барокової доби значно вищий, система цінностей вдосконалюється, інші й критерії

оцінювання цього пласту музичної позацерковної культури XVII–XVIII століть. Духовну пісню розглядаємо уже не тільки у східнослов'янській площині з мало не ритуальним акцентуванням польського фактору та інерційним побіжним згадуванням значущості неконкретизованих західноєвропейських впливів, а конкретніші, хоча і вужче, проте реально обґрунтовано – у центральноєвропейському контексті, відтак і у східнослов'янському. Водночас такий ракурс погляду дає підстави говорити й про традиційну багатомовність (мультилінгвістичність) кожної з національних духовнопісенних культур центральноєвропейського ареалу, в тому числі й української, яка невіддільна від них, хоча й має свої виразні національні особливості, які породжені не в останню чергу впливами вітчизняної гімнографічної спадщини.

Перші згадки про україномовні духовні пісні фіксує польське релігійно-дидактичне видання “Owczarnia w dzikim polu [...]” (Львів, 1717). Про пісні тут згадано як про “тони” (мелодії), якими упорядник Станіслав Бжежанські пропонував розспівувати поетичні тексти польських духовних пісень на Руських землях.

Наступні видання з'явилися 1735 року в східнонімецькому Галле. Одне з них містить переклад Симоном Тодорським відомих протестантських німецьких духовних пісень на слов'яно-українську мову (визначення Д. Чижевського). В іншому співанику цим же автором на слов'яно-українську мову тлумачено з німецької лютерівський варіант латинського гімну “Te Deum laudamus” (“Herr Gott, dich loben wir”). Видання книжок С. Тодорського в Галле було зумовлене тим, що в Україні від 1721 року “завдяки” російському православному Синодові існувала заборона діяльності київської та чернігівської друкарень. Відтак, студіюючи у Галле, а згодом займаючись там педагогічною працею, він мав змогу опублікувати свої переклади, чого йому не вдалося зробити в Києві, де він з 1738 року викладав у Києво-Могилянській академії.

Інші книговидавничі можливості були на непідконтрольних у ті часи російському царизмові землях Волині. Але й тут тільки 1742 року, у додатку до книги “Гора Почаївська [...]” (Почаїв), уперше в Україні було надруковано текст духовної пісні українською мовою (“Весело співайте, чолом ударяйте”) на прославу чудотворної ікони Почаївської Богородиці. Згодом її неодноразово як додатковий текст друкуватимуть у перевидання згаданого стародруку українською та польською мовами, а також у співаниках. Цим панегіричним текстом було започатковано традицію публікування українських іконославильних пісень, яка призвела невдовзі до появи нотованих співаників останньої чверті XVIII століття.

На початку 50-х років на два десятиліття основним осередком друкування текстів українських духовних пісень стає Львів. Але тут майже всі пісні до кінця XVIII століття публіковано за допомогою латинської транслітерації у польських стародруках: “Pieśni o Najświętszey Maryi Pannie [...]” (Львів, 1752), “Nauka zbawienna [...]” Шимона Майхровича (Львів, 1764), “Zródło ogrodów, Studnia wod żywuch [...]” (Львів, 1765; передрук: Почаїв 1778), “Katechizm krótko zebrany [...]” (Львів, 1768; передрук: Почаїв, 1772), “Nabożeństwo do Matki Boskiej [...]” (Львів, 1797). Зрозуміло, що на такому стані речей позначилися умови бездержавного статусу, всезростаюча полонізація. Однією з важливих особливостей цих видань є те, що у пісенних текстах, які транслітеровані латинкою відображено українську редакцію церковнослов'янської мови: “Ѣ” передано через “i”. До того ж у катехизмових стародруках зафіксовано паралітургійну практику

використання польських та українських духовних пісень відповідно у римо- та греко-католицькій богослужбах (почасти цю практику відображено також й у деяких українських рукописних співаниках другої половини XVIII століття). Згадуваний катехитичний збірник Ш. Майхровича заслуговує на увагу не тільки тим, що тут надруковано латинкою вісім текстів українських духовних пісень, але насамперед передмовою, котра спеціально призначена до пісенної частини. Цей факт цікавий і тим, що передмови до співаників майже не характерні ні українським рукописним збірникам, ні друківаним, незважаючи на те, що в західнослов'янських друківаних барокових канціоналах вони майже завжди наявні. З-поміж українських стародруків аналізованого періоду передмовою споряджено тільки почаївський “Богогласник”. Збереглася ця практика й у перевиданнях XIX століття.

Новий етап української духовнопісенної едиційної практики пов'язуємо з виданим у Почаєві 1773 року нотованим співаником на честь знаменитої місцевої богородичної ікони. До збірника, який ілюстрований двома високохудожніми мініатюрами авторства Йосифа Гочемського, увійшло тільки вісім пісень. У подальшому практика художнього оформлення наступних почаївських співаників збережеться й отримає нового розвитку особливо у “Богогласнику”. Чотири іконославильні пісні, як дають підстави припускати джерелознавчі пошуки, створені для співаника, але генетично вони пов'язані з раннім етапом розвитку іконославильного напрямку в українській духовнопісенній творчості, який сягає середини XVII століття. Однак справжній розквіт цієї тематики в українській духовній пісні настав щойно у XVIII столітті, що певною мірою відображає “Співаник” 1773 року та діяльність почаївських піснетворців. Деякі іконославильні тексти співаника репрезентують інципітний метод творення духовних пісень. Він полягав у використанні поетичного або мелодичного інципіту іншої пісні, часто старовинної, для створення нового тексту. Цим же методом послуговувалися й піснетворці, які брали за основу музичний та словесний інципіти текстів сакральної монодії.

Джерелознавчо-текстологічний аналіз текстів “Співаника” 1773 року доводить, що, окрім пісні “Помисли, чоловіче” (відома з початку XVIII століття), усі решта або переважна більшість із них створені одним автором. Переконає в цьому наступне: а) всі пісні співаника створено василіянином, про що зазначено згодом у примітках до “Богогласника”; б) за винятком пісні “Помисли, чоловіче”, решту можна датувати приблизно одним часом – 60-ті – початок 70-х років XVIII століття; в) у трьох поетичних текстах застосовано інципітний метод компонування; г) окрім нотних текстів двох перших за ліком пісень, інші мелодії дібрано згідно з існуючою тоді традицією співу на “тон”.

Після “Співаника” 1773 року в Україні до “Богогласника” більше так і не було надруковано жодного духовного співаника. Тому таке велике значення *Богогласника*, цієї визначної пам'ятки української музичної культури XVII–XVIII століть.

### **“Богогласник” – перша антологія духовних пісень в Україні та східнослов'янській релігійно-музичній культурі**

З огляду на різні негативні суспільно-політичні причини, жорстке придушення української культури, мови, релігійного розбрату тощо нотне книгодрукування в Україні започатковано тільки на початку XVIII століття: “Ірмолой” (Львів, 1700). Цей збірник літургійних піснеспівів та “Богогласник” і стали найбільшими надбаннями українського нотного книгодрукування у згаданому столітті.

З приводу встановлення точної дати його виходу в світ немає однаковості. Одні дослідники зазначають 1790-й, інші – 1791 рік, оскільки в цьому році було створено богогласникову пісню “Ізійдіте, двори, со собори” на честь монастирського свята, яке відбулося 8-го вересня з нагоди перенесення чудотворної ікони Почаївської Богородиці “от притвора в нову церков” (так зазначено у примітці до пісенного тексту). Однак у змісті “Богогласника” про неї не згадано. Не має пісня й порядкового номера, якими відзначено всі твори стародруку. Як припускали деякі дослідники, зокрема М. Возняк, її долучено до збірника тому, що, мабуть, у завершенні поліграфічної роботи виникла якась непередбачена затримка, і внаслідок цього з’явилася можливість додати до видання актуальний на той час музично-поетичний текст.

Основною причиною розбіжностей у визначенні кількості пісень є те, що дво- або тримовні богогласникові пісні дослідники по-різному підраховують, не звертаючи увагу на те, як це питання вирішували почаївські упорядники. Вони ж пісні, що надруковані двома або трьома мовами, нумерували як окремий твір. Наприклад, у четвертому розділі “Богогласника” маємо пісню “Qui mundum probe noscit” № 207 та її переклади українською мовою “Кто добре світ познает” № 208 і польською “Kto dobrze świat ogląda” № 209. Проте в іншому випадку упорядники подали латинський і український тексти паралельно, під одним номером (“Non unus, alter, decimus annus” та “Ей, не рік, не два і не десятий”). Однак і в цьому разі, якщо враховувати закономірності попереднього прикладу з тримовними текстами, то теж немає підстав не вважати обидві пісні як дві окремі за нумеруванням. Тому так варто розглядати й іншу двомовну, нумеровану пісню “Ізійдіте, двори”, якою завершується богородичний розділ “Богогласника”.

Керуючись запропонованим щойно підходом щодо визначення кількості пісень в антології, доходимо висновку, що їх, з урахуванням усіх мовних варіантів – 250 (перший розділ – 82, другий – 66, третій і четвертий відповідно 64 і 38). Коли ж не враховувати переклади, то пісень налічуватиметься лише 246.

Переважно більшість пісень “Богогласника” створено книжною українською мовою та церковнослов’янською, яка й репрезентувала характерні риси всієї української літератури аж до кінця XVIII століття, а на Закарпатті навіть до середини XIX століття. Водночас автори духовних пісень постійно вкраплювали в поетичні тексти елементи живої розмовної мови, чим виявляли свою етнічну самосвідомість, повагу до естетичних запитів народу. Виразно риси української мови проступають у піснях есхатологічного змісту, які зібрані в четвертому розділі антології. Яскравою мовно-національною ознакою є розповсюдження у текстах кличного відмінка.

Свою закоріненість у народне середовище творці духовних пісень виявляли також і у версифікації, де часто застосовували характерні українській поезії восьмискладник та дванадцятискладник. Разом із тим стверджувати про якість домінування версифікаційних розмірів один над іншим було б неправильно.

У “Богогласнику” пісні з восьмискладовою складочисельністю (4+4) трапляються дуже часто. Наприклад, у другому розділі антології серед 66-ти творів у дев’яти з них наявні тексти з восьмискладовим розміром (“Світе внемле і приємле”, № 82; “Вострубіте, воскликніте”, № 92; “О, Дівце всесечная”, № 102 та інші). Не меншу популярність завдяки своїй універсальності мав дванадцятискладовий розмір, який І. Франко називав народним (“Нова радість стала, яка не бувала”, № 22; “Воспойте согласно, піснь нову ю пре красно”, № 84; “Благовіствуєм десь радость всему миру”, № 85).

Унаслідок тривалої взаємодії фольклорних та професійних фольклорних версифікаційних взаємовпливів виник особливий тип коломийкового вірша (8+6). За своєю природою він літературного походження. Маємо поетичні тексти, в основу яких покладено коломийковий розмір і в “Богогласнику”: “Істинная Мати світа, Пречиста Панно”, № 86; “Божія Матер сіяєт, людіє, грядіте”, № 127; “О Пресвятая Царице, помощнице моя”, № 142.

Розміром календарної та обрядової поезії вважається дев’ятискладник. Можливо, тому цей розмір не часто використовували творці духовних пісень. Мало таких пісень і у “Богогласнику”. Проте, як приклад, усе ж таки, можна деякі назвати: “Радуйтеся, ангелов лики”, № 106; “Веселися, горний Сіоне”, № 108; “Іграй, світе, і веселися”, № 140.

Розглядаючи систему версифікації духовних пісень, не можна оминати тринадцятискладник, який в українській поезії вже на кінець XVI століття був добре знаний. Його використано при написанні одного з найкращих творів, що увійшов до “Богогласника” – пісню на честь чудотворної ікони Підкамінської Богородиці “Пречиста Діво, Мати Руського краю” (№ 143), а також таких пісень, як “Світло небо со ангели веселися днесь” (№ 81), “Мати світа многопіта, небес оздобо” (№ 121), “Богом ізбранная Мати отроковице” (№ 141) та чимало інших.

Серед пісень “Богогласника” можна знайти ледь не всі види поетичної складочисельності: від восьмискладника до дев’ятнадцятискладника. Наведемо приклади поетичних текстів тих пісень, різновиди розмірів яких ще не згадувалися: десятискладник (“Творця Святая, Боже ласкавий”, № 29), одинадцятискладник (“Істинное чудо, нам із’явися”, № 130), п’ятнадцятискладник (“Трилітнюю, трилітнюю, трилітнюю юницю”, № 90), шістнадцятискладник (“Лакнуший світе, чем грішника так зіло чатуєш”, № 214), сімнадцятискладник (“От небес посланная, благодать данная Єлизаветі”, № 204), вісімнадцятискладник (“Воїнства небесного сил Михаїл святий воевода”, № 158), дев’ятнадцятискладник (“Предстателницю Варвару святую сущим во смертной години”, № 163). Маємо в антології й кілька парасилабічних віршів, наприклад, “Мати милосердія, море щедротам”, № 138. Різні богогласникові поетичні тексти й за своєю строфічною будовою. Зустрічаємо, зокрема, зразки сапфічного вірша.

Вправне володіння українськими піснетворцями різновидами силабічного і силабо-тонічного віршування та строфіки дає підстави сучасним дослідникам заперечувати низку аспектів поширеної свого часу думки про особливе значення впливів польського віршування на аналогічні процеси в українській культурі.

З початку дослідження “Богогласника” постала проблема авторської атрибуції пісенних текстів стародруку. Цим питанням на той час переймалися І. Франко, М. Возняк, В. Щурат, В. Перетц, Юл. Яворський, С. Щеглова та інші. Головно завдяки їм сьогодні відомо імена та прізвища понад 40 авторів збірника. Вдалося це зробити переважно внаслідок реконструкції численних акровіршів, інколи в нагоді ставали наративні джерела. Завдяки цьому з упевненістю можна констатувати, що в антології є пісні Івана Пашковського, Дмитра Левковського, Івана Мاستиборського, Стефана Дяченка, Семена П’ясецького, Якова Кульчицького, Івана Муравського, Івана Вольського, Лукаша Длонського та багатьох інших (детальніше про них та інших піснетворців див. у *Додатках*). Усі вони жили у XVIII столітті, і лише Д. Левковський дожив до початку XIX століття.

Чимало дослідників вже тривалий час дотримуються думки про те, що в почаївському стародруці є також пісні Данила Туптала (свт. Димитрія Ростовського,



Епіфанія Славинецького, Григорія Сковороди). Документального підтвердження цьому немає, але традиція приписувати окремі пісні “Богогласника” та інші не менш відомі пісні-канти другої половини XVII–XVIII століть цим видатним діячам православ’я вже усталена і здебільшого не спростовується.

Деякі дослідники намагаються встановити прізвища упорядників “Богогласника”. Так, Олександр Правдюк припускав, що участь у підготовці видання міг брати Юліян Добриловський, автор кількох широковідомих духовних пісень. Такої ж гадки були й Олекса Мишанич, Петро Медведик, Микола Сулима та ін. Але ніхто з них не навів жодного хоча б приблизно переконливого доказу.

Та ще важливіше проаналізувати працю упорядника(-ів) та редакторів “Богогласника” над поетичними текстами. У вступі до антології вони зазначали, що богогласникові пісні є творами “разлічних стихотворцев і піснопівців”. Далі мовиться, що з плином часу пісні “через ненаказаних писцев тако повредишися, яко не токмо стихи їх слогов, но ниже удобна разумінія своего возіймиша”. Тому пісні треба було “елико можна ісправляти, слоги стіхом ізобрітати, многая ветхім прилагати”. Тож маємо виразний доказ того, що на підготовчому етапі приготування до друку збірника робота жваво кипіла.

Отже, унаслідок заявлених завдань, поетичні та музичні тексти “Богогласника” були у разі необхідності, з погляду видавців, більшою чи меншою мірою редаговані: подекуди зазнавали змін мова, стиль, інколи навіть зміст, дописувались або вилучались цілі строфи, вносилися корективи у мелодику та метроритміку музичного матеріалу. Відтак можемо побачити як позитивні редакторські втручання, так і негативні. У цьому пересвідчуємося при співставленні богогласникових текстів із їх відповідниками в рукописних співаниках другої половини XVII–XVIII століть, де нерідко краще збережено автентичні тексти та акровірші. Зрештою, про це ще на межі XIX–XX століть писали деякі літературознавці (М. Грушевський, І. Франко, В. Перетц). Особливо великий внесок у цій справі зробили М. Возняк, В. Щурат та Ю. Яворський. Завдяки їхній архівно-археографічній праці було істотно збагачено джерельну базу досліджень, введено до наукового обігу детальну інформацію про численні рукописні та друковані співаники, опубліковано сотні текстів, реконструйовано акровірші тощо. Відтак постала реальна змога провадити текстологічні студії над поетичними текстами пісень.

Повертаючись до музично-поетичних текстів “Богогласника” треба наголосити на тому, що коли йдеться про цей стародрук, то найбільше сьогодні він потребує джерелознавчо-текстологічних студій, насамперед під музикознавчим кутом погляду. Фактично цю роботу на початку 90-х років XX століття розпочато автором цієї статті в контексті кандидатської дисертації, яка присвячена почаївському “Богогласнику”. У певному сенсі до текстологічних студій можемо віднести й окремі спостереження Б. Кудрика та О. Шреєр-Ткаченко, однак недоліком їхніх напрацювань є те, що вони не робили порівняльного аналізу поміж рукописними записами та друкованими відповідниками тієї чи іншої пісні, оскільки не володіли необхідним джерельним матеріалом. Їхні міркування опиралися здебільшого на філологічний текстологічний досвід дослідження поетичних текстів пісень, а також на музикознавчий аналіз окремих пісень. Це дало їм змогу припустити те, що, приміром, упорядники та редактори “Богогласника” нерідко використовували довгі тривалості нот для сповільнення темпів виконання пісень та частково змінювали метро-ритмічний малюнок. Вказано ними і на окремі мелодичні помилки, що, втім, аж ніяк не може

доводити їх фахову невідповідність, оскільки в згаданому стародруці трапляються помилки навіть щодо нумерації сторінок. Тож, наймовірніше може йтися про очевидні редакторські недогляди, друкарські неточності, тощо. Натомість можна стверджувати інше: редактори були добре обізнані з канонами музичного мистецтва, до того ж володіли достатньо багатою музично-текстовою базою для укладання свого збірника. На жаль, й до сьогодні ми не знаємо чи збереглися в якомусь архіві використовувані упорядниками рукописні, можливо, й друковані співаники.

Музично-поетичні тексти духовних пісень упродовж функціонування досить часто зазнавали більшого чи меншого редагування переписувачами, власниками співаників, редакторами видань. Нерідко при аналізі текстів важко однозначно оцінити позитиви чи негативи таких втручань, оскільки в процесі побутування пісні її матеріал міг поступово шліфуватися, набувати все більшої релігійно-мистецької вартості. Траплялось й навпаки. Тому пошук якомога давнішого тексту, найбільш релігійно-мистецьки досконалого є важливим питанням джерелознавчо-текстологічних студій.

Стосовно інципітного методу творення духовних пісень треба наголосити, що ним послуговувалися не тільки піснетворці з кола почаївських василіян, але й інші автори від самого початку розвитку жанру в Україні. Поки що неможливо однозначно відповісти на питання про те, інципіти яких текстів – літургійних чи духовнопіснених – найчастіше зазнавали творчого інтерпретування українськими піснетворцями XVII–XVIII століть. Але сьогодні вже не виникає сумніву, що цей метод був достатньо розповсюджений не тільки у духовнопіснених культурах Західної Європи, але й в Україні.

Незважаючи на високомистецьке оформлення “Богогласника” (численні майстерні заставки, кінцівки, гравюра з зображення чудотворної ікони Почаївської Богородиці), він майже не досліджений мистецтвознавцями. Жаль, бо художня графіка видання в сукупності з музично-поетичними текстами творить своєрідний бароковий “вертоград духовний”, сприяє розкриттю змісту пісень, наснажує виконавців та читачів. Та, поки-що невідомо, хто був (були – ?) творцем 26-ти богогласникових мініатюр, а також 30-ти заставок та 11-ти кінцівок.

Варті уваги також вигадливі за конфігурацією смужки, які розділяють тексти та оздоблення колонтитулів. Яскравим прикладом, де рельєфно проступають національні барокові риси, є мініатюра, вміщена перед піснею пророку Іллі (№ 201). Тут його зображення обрамлене двома соняшниками, які вважаються питомо-стильовими елементами української барокової графіки та малярства.

Ймовірно, граверами богогласникових мініатюр були брати Гочемські – Адам або Йосиф (40–80 роки XVIII століття), які працювали в Почаєві. Йосифу Гочемському належить авторство згадуваної гравюри з зображенням ікони Почаївської Богородиці, яка передує публікації тексту пісні “Ізійдіте двори” у “Богогласнику”. Ця ж гравюра з криптонімом I. G. слугує ілюстрацією до окремого видання пісні “Ізійдіте, двори” (Почаїв, 1791). Йому також належить авторство гравюри з зображенням чудотворної Почаївської богородичної ікони у “Співанику” 1773 року.

Виданням “Богогласника” було підсумовано розвиток духовнопіснених культур у Україні за період XVII–XVIII століть. Унікальність видання не тільки у тому, що йому не було аналогів у тодішньому східнослов’янському світі, але ще й тому, що у ньому вперше опубліковано велику кількість нотних текстів духовних пісень, як достатньо добре відомих із рукописних джерел другої половини XVII – XVIII століть, так і новостворених незадовго перед виходом друку у світ, а також

спеціально написаних для збірника. Важливо й, що видання, підготовлене до друку українськими ченцями греко-католицького ордену василіан, водночас почасти уособлює собою мультилінгвістичну та різноконфесійну палітру тогочасної української суспільно-релігійної дійсності.

### **Рецепція “Богогласника”, його вплив на подальшу духовнопісенну едиційну практику**

Першим виданням “Богогласника” започатковано традицію друкування збірників духовних пісень, а також перевидань антології. Зумовлювалося це чималим попитом на подібну літературу, особливо під час хресних ходів, посвят новозбудованих храмів та чудотворних ікон, встановлення капличок та придорожніх хрестів, зокрема на честь знесення панщини в 1848 та 1861 роках тощо. Особливо в пошані були так звані “відпусти” та храмові свята: в Почаївській та Києво-Печерській Лаврах, у Гошеві та Зарваниці, на Кальварії, у Повчанському та Грушівському монастирях (Закарпаття) та багатьох інших українських землях.

Одразу після “Богогласника” опубліковано ще один співаник, титульний аркуш якого не зберігся, що ускладнює точне датування стародруку. Та завдяки його репертуару, що розпочинається невеликим блоком почаївських іконославильних пісень, одну з них (“Ізййдіте двори со собори”) створено 1791 року, є підстави окреслювати рік видання початком 90-х років XVIII століття, ймовірно навіть 1791-м. До співаника увійшло 59 текстів українських та польських духовних пісень. Усі тексти, багато з яких відомі за виданнями 1773 та 1790–1791 років, надруковано латинкою та без нот. Співаник, мабуть, був зорієнтований на польськомовних аматорів духовнопісенної творчості. Тепер цей раритетний стародрук із колекції Антіна Петрушевича зберігається у відділі рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки (№ ст. 18189).

Наступні видання “Богогласника” вийшли друком у 1805 та 1825 роках. Суттєвих відмінностей між усіма трьома почаївськими збірниками немає. Їх пісенний репертуар, за незначними винятками, майже нічим не відрізняється. Новизною другого видання є те, що в ньому відсутні деякі польські пісні (“Anioł trzody pasącym zwiastował” та “A sóz z tą Dziecina”), надруковані в антології 1790–1791 років. Деякі відмінності маємо в нотних та поетичних текстах. Переважно це дрібні інтонаційні та метро-ритмічні коректування. Іноді подибуємо незначні тональні зміни. Метро-ритмічні та інтонаційні правки зустрічаємо, наприклад, у різдвяній пісні “Дар нині пребагатий” (друки 1790–1791 та 1805 років). Тональні зміни є в пісні “Не плач, Рахиле” (теж між цими виданнями), а також у деяких інших піснях.

Подібні незначні відмінності можна віднайти й у поетичних текстах, адже деякі з них були спеціально відредаговані упорядниками згідно з новими суспільно-політичними реаліями, які суттєво змінилися після другого поділу Польщі в 1793 році, коли Волинь було приєднано до Росії. Поетичні тексти тоді виправляли згідно з “потребами” царської ідеології. Так, у вже згадуваній пісні другого поділу “Ізййдіте, двори” в перевиданнях 1805 та 1825 років немає слів прохання про заступництво Богородиці за польського короля Станіслава, які наявні в антології 1790–1791 років. Натомість читаємо: “Даруй царю славу і миру державу”.

Незначні відмінності маємо і в мистецькому оформленні антології. У “Богогласнику” 1805 та 1825 років воно дещо багатше: додано кілька нових мініатюр та заставок.

З часу повернення почаївського монастиря в лоно православ'я і надання йому статусу Лаври друкування "Богогласника" тут від 1825 року припиняється аж до 1900 року, коли було випущено ще один "Богогласник", який за своїм змістом не відрізняється від першого видання. Найсуттєвішою відміною його було використання сучасної нотації замість давньої київської.

У різних скорочених версіях "Богогласник" друкували й в інших містах, два з них у Львові. Перше видання з'явилося у Ставропігійській друкарні (1850) за часів керівництва нею Льва Сосновського. Окрім традиційних уже на той час пісень богогласникового репертуару, львівське видання доповнене текстами тропарів, кондаків, молитов, які до того в антологію не включали. "Богогласник" 1850 року, як слушно констатувала С. Щеглова, являє собою свідому переробку видання 1805 або 1825 року [3, с. 116].

Вдруге у Львові "Богогласник" надруковано 1886 року з нагоди 300 ліття Ставропігійського братства (друкарнею впродовж 1885–1888 керував Осип Тарнавський). З цього, "без іскри поетичного дару", москвофільського видання, як писав І. Франко, вилучено всі польські та латинські духовні пісні, а українські виправляли "не поети, а ремісники" [2, с. 37 та ін.].

Упродовж останньої чверті XIX – середини XX століть "Богогласники" виходили друком досить часто. Географія їх публікування була широка: від Почаєва, Львова, Києва до Санкт-Петербурга, Холма, Гродна, Варшави. Приміром, упродовж 1884–1903 років у друкарні Києво-Печерської Лаври було здійснено сім видань дещо скорочених антологій. Окрім першого "Богогласника" (К., 1884), усі решта нотні (1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903). Кожен із них взурався у своїй структурній організації та репертуарі на першу почаївську духовнопісенну збірку. Та чи не найсуттєвішою відмінністю між київськими та почаївськими виданнями була нотація. Якщо почаївські антології друкували лише з допомогою квадратної нотації, то в київських уже наявні нотні тексти італійської нотації. Використання київських квадратних та круглих італійських нотних знаків маємо й у трьох петербурзьких *Богогласниках* (Санкт-Петербург 1900, 1901, 1903). Ці антології, як і львівська та київська, також помітно скорочені. Всі петербурзькі збірники створені на матеріалі першого почаївського "Богогласника"<sup>1</sup>. До того ж кожне з них складається з двох частин. Перша – лише одноголосі нотні тексти, друковані київською квадратною нотою. До речі, у цій частині витримано послідовність розміщення пісень згідно з їх систематизацією у "Богогласнику" 1790–1791 років. Натомість друга частина містить ті ж самі пісні, однак у гармонізованому викладі. При їх друкуванні використано вже не старовинну київську нотацію, а сучасну, так звану італійську з використанням скрипкового та басового ключів. Новинкою петербурзьких видань є те, що до них долучено низку пісень на честь княгині Ольги, святого Володимира, священомучеників Бориса і Гліба та деякі інші. Пісні присвячені цим святим, а також Йову Залізу в рукописних збірниках XVII–XVIII століть трапляються дуже рідко.

Завершальним етапом в утвердженні української видавничої духовнопісенної традиції став ще один цікавий нотований співаник під назвою "Пісні благоговійні" (Почаїв 1806). Стародрук хоча й не походить з XVIII століття, однак за репертуаром цілковито належить до цього століття, особливо до його другої половини. Одним із його упорядників та авторів, ймовірно, був священник Іван Дроздовський з Тернопільщини. Всього до співаника увійшло 59 пісень українською та польською

<sup>1</sup> Збірник 1900 рjeре перевидано [1].

мовами. З-поміж 48-ми українських пісень тільки 11 знані з більш ранніх почаївських нотованих стародруків (“Співаник” 1773 року, “Богогласник”). У прикінцевім блоці текстів збірника вміщено латиномовний гімн, кінця XIII століття (?), приписуваний францисканцю Якопоне да Тоді (близько 1230–1306), “*Cur mundus militat subvana Gloria*” та польськомовний варіант перекладу “*Kłnę się że Królom Tronu nie zazdroszczę*”. У співанику є й інші польськомовні духовні пісні, а також деякі музичні літургійні тексти. Тим самим у стародруці відображено паралітургійну традицію епізодичного використання текстів вибраних духовних пісень у богослужбовій практиці римо- та греко-католицької церкви.

Крім “Богогласників” у XIX столітті та на початку XX століть виходило друком чимало невеликих за обсягом духовнопісенників. Значний попит мали збірники різдвяних пісень, так звані *колядники*. У другій половині XIX – першій половині XX століття ледь не у всіх книговидавничих центрах Західної України (Львів, Перемишль, Жовква, Коломия, Станиславів, Дрогобич та інші міста). Започатковано було також практику видань так званих шкільних співаників, що з-поміж інших пісень містили чималі блоки музично-поетичних текстів з “Богогласника”. Особлива заслуга у виданні таких співаників композитора отця Віктора Матюка, фольклориста Філарета Колесси з Галичини та інших. Сподвижником цієї справи був визначний український композитора початку XX століття Кирило Стеценко, який не тільки обробляв для хору та популяризував українські духовні пісні, передовсім різдвяні, але й настійливо пропагував їх з метою використання у навчальному процесі, в літургійній практиці Української Автокефальної Православної Церкви. Втім, не тільки ці митці, але й ціла плеяда інших українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка та Остапа Нижанківського і закінчуючи сучасними XXI століття вдавалася до пропаганди національної духовної пісенності серед народу переважно шляхом хорової обробки, значно рідше музично-інструментального інтерпретування вибраних пісень з “Богогласника” та багатого українського духовно пісенного, насамперед різдвяного репертуару. А, приміром, знамениту пісню “Пречиста Діво Мати Руського краю” Анатоль Вахнянин використав у опері “Купало”.

Через те, що українське друковане слово було заборонене в російській імперії, духовнопісенники друкували поза межами Наддніпрянщини та інших східноукраїнських земель. Назвемо хоча б великий колядник, який побачив світ у друкарні відомого німецького книговидавця Карла-Готліба (C. G. Roder 1812–1883) в Ляйпцігу, якою з 1915 року управляв Карл Райхель (C. Reichel). Збірник уклав Теодор Григорович (рік видання невідомий). У Липську (Ляйпціг) 1900 року вийшли “Пісні церковні” (Партитура. Квартети на голоси мішані / уклав Семен Дорундяк). А у Відні в друкарні Адольфа Гольцгавзена 1916 року надруковано коштом Союзу визволення України збірку під назвою “Українські колядки”. Згадаймо невеликий український колядничок (Петроград, 1914) з друкарні братів Липників (перевид.: К. : Друкар, 1918). Нерідко перші видання для українських діаспорних потреб по кілька раз перевидавалися.

У той час у середовищі українських емігрантів за океаном, головно, у Канаді та США теж було запроваджено традицію друкування українських колядників та духовнопісенників. З ранніх збірок такого типу можна назвати “Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявлене” (Вінніпег: Руська книгарня 1918), “Коляди церковні. Колядки, щедрівки і желаня” / Зібрав отець М. Кінаш (Філадельфія: Друкарня при Сирітськім Домі 1917; повторне видання: Філадельфія 1923) та інші.

Бібліографічні дослідження різного типу духовнопісенників в Україні становлять важливу та цікаву книгознавчу проблему, а тому потребують окремих наукових розвідок. Така робота вже ведеться і треба сподіватися, що згодом зможемо значно повніше уявити та оцінити стан національного духовнопісенного едиційного процесу за згаданий період.

### Післямова

Підсумовуючи сказане, варто зазначити, що українська духовна пісня пройшла в своєму розвитку тривалий шлях, який почався на межі XVI–XVII століть і досягнув свого апогею наприкінці XVIII століття. Втім, і в XIX столітті вона не втрачала свого молитовно-риторичного та релігійно-мистецького значення, отже упродовж століття готуючи ґрунт для появи в кінці XIX століття василіянської пісні, яка особливо помітно виявила себе в Галичині у першій третині XX століття.

Духовна пісня будучи насамперед позацерковним у своїй суті релігійно-мистецьким явищем, у різних модифікованих виявах функціонує в українській культурі щонайменше чотири сотні літ аж по сьогоднішній день. Та, безсумнівно, найбільш вартісний її пласт утворено впродовж XVII–XVIII століть, що й відображає почайвський “Богогласник”. На цьому етапі її становлення та розвитку основними джерелами творення пісенних текстів були з одного боку богослужбові та апокрифічні тексти, мелодичні тексти жанрів сакральної монодії, національний музичний фольклор, а з іншого – потужна центральноєвропейська духовнопісенна творчість доби бароко, коріння якої сягають глибин пізнього середньовіччя з його латиномовними релігійними гімнами.

Така багатокторність джерельної бази духовної пісні швидко сприяла її розвитку та утвердженню в українській національній культурі, причому незалежно від конфесійного середовища. Толерантність релігійно-творчої думки, що немалою мірою успадкована від західноєвропейської духовної пісенності сприяла швидкому поширенню духовної пісні в різних землях України, а також поза її межами (Білорусь, Литва, Росія, Сербія, Східна Словаччина та Південно-Східна Польща, Північно-Східна Угорщина).

Засадничі принципи християнської релігії, які лежать в основі духовних пісень сприяли тому, що вони вільно побутували в різних конфесійних середовищах, а їх мелодії немалою мірою долучалися, наскільки можливого, до подальшого розвитку національної музичної мови, створюючи відповідно й певне підґрунтя для світського співочого музикування, що відобразилося у ранньому українському романсі.

Завдяки проведеній тривалій роботі в численних архівних інституціях України та зарубіжжя вдалося атрибутувати велику кількість рукописних та друканих видань, цілісно вивчити їх репертуари, провести джерельний та текстологічний аналіз пісень. Це допомогло напрацювати ґрунтовну базу даних про українську духовну пісню на різних етапах її розвитку та укласти інципітний каталог текстів “Богогласника”, який покликаний забезпечити джерелознавчу основу подальших студій духовної пісні та почайвського стародруку.

Наявна джерельна база даних уможливить проведення нових текстологічних досліджень, дасть змогу ґрунтовніше з’ясувати питання генези української духовної пісні, динаміку її жанрово-стильового розвитку крізь призму національної гімнографії, музичного фольклору та західноєвропейських впливів.

Духовнопісенна творчість та один із вершинних її виявів – почаївський “Богогласник” є надзвичайно цінним релігійно-мистецьким набутком давньої катехизаційної (релігійно-дидактичної) та національно-патріотичної складової. Цікаво, що історико-патріотичними мотивами переважно характеризуються пісні на честь українських чудотворних ікон та молитовні, які звернені до Ісуса Христа, Богородиці та святих. Іконославильна тематика в українській духовній пісні зародилася, головню, в православному середовищі приблизно в середині – другій половині XVII століть (пісні на честь чудотворних києво-чернігівських ікон) та досягає свого найбільшого розквіту у другій–третьій чвертях XVIII століття (пісні на честь галицько-волинських ікон) завдяки авторам греко-католицького василіянського чину. Цей релігійно-мистецький міжконфесійний феномен можемо розцінювати як один із прикладів соборності українських земель, української національно-культурної ідентичності, спадковості мистецьких традицій. Зазначене більшою чи меншою мірою відображено в численних рукописних співаниках, різних стародруках та почаївському “Богогласнику”. Чимала кількість духовнопісенних текстів збереглася у співацькому репертуарі й по сьогодні, зокрема й концертному (хорові та інструментальні обробки), впроваджуються в навчально-виховний процес та катехитичну практику.

#### Список використаної літератури

1. *Медведик Ю.* Богогласник: источниковедческие вопросы истории исследования сборника и его песенных текстов / Ю. Медведик // Богогласник: внебогослужбные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых. – М., 2000. – С. 166–173.
2. *Франко І.* Наші коляди / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. Т. 28 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 37.
3. *Щеглова С.* “Богогласник”. Историко-литературные исследования / С. Щеглова. – К., 1918. – С. 116.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

**PHENOMENON OF UKRAINIAN SACRED MUSIC:  
“BOHOHLASNYK” (POCHAIV 1790–1791)**

**Jurij MEDVEDYK**

*Department of Musicology,  
Ivan Franko L'viv National University,  
str. Valova, 18, L'viv, Ukraine, 79000,  
tel.: (+38032)-44-23-390; e-mail: jurij\_medvedyk@ukr.net*

The appearance of “Bohohlasnyk” was prepared by a two hundred years tradition of creating sacred songs in Ukraine. In 1791 the first in Ukraine and in the whole Eastern Slavonic world anthology of sacred songs was printed in Pochaiv. This publication summarized the best masterpieces of paraliturgical creative work of Ukrainian people during the XVII–XVIII centuries. “Bohohlasnyk” contained 250 music and poetic texts of sacred songs: 214 – in Ukrainian language, 33 – in Polish language and 3 – in Latin language.

During the last quarter of the XIX century and at the beginning of the XX century “Bohohlasnyk” was published widely and quite often from Pochaiv to St. Petersburg.

*Key words:* “Bohohlasnyk”, Pochaiv, sacred song, anthology, print, paraliturgic.