

Тарас Дубровний

Львівський національний університет імені Івана Франка

## «Високе» та «низьке» в мистецтві *sacrum* та *profanum*

Серед усіх видів мистецтв музика завжди посідала особливе місце в житті людини. Своїм впливом вона чи не єдина, і чи не найбільшою мірою претендувала на роль доповнення самої релігії. Музичний критик епохи романтизму Людвіг Тік, ототожнюючи мистецтво звуків з релігією, зазначав, що музика становить, без перебільшення, останню таємницю віри, містики, а також являє собою до кінця об'явлену релігію. Цей культ бере свої початки ще з античної доби, коли вважали, що музика є найдосконалішою зі всіх видів мистецтва. У XIX столітті один із засновників еволюціонізму Герберт Спенсер стверджував, що музика має право на першість серед інших видів мистецтв, оскільки є чи не найбільш причетною до людського щастя, властиво саме як *sacrum*, і є найшляхетнішою серед інших видів мистецтв. Ернст Гофманн (псевдонім Йоганн Крейслер) вважав, що музика є вираженням людської істоти в її найбільшому виповненні, а німецький філософ Фрідріх Шлеєрмахер наголошував, що музика може бути святою, оскільки сама святість (Logos) в ній об'являється. Справді, лише в музиці це відбувається в безпосередній спосіб. Як зазначає польський дослідник Владислав Строжевський, лише музика «здатна осягнути саме творіння Логосу і виразити його емоційну та метафізичну природу завдяки звуку» (Strożewski, 2012: 15), без допомоги вербального слова. Дослідник, цитуючи висловлювання Артура Шопенгауера додав, що тільки музика сягає безпосередньо першооснови світу – волі. Тож можемо стверджувати, що музика як *sacrum* існує понад творчістю композитора, чи, приміром, культури нації, як автономна величина і сила, як щось неземне, хоча саме завдяки земним звукам проявляється в Логосі, втілюючи його. Окрім цього, саме музика, за висловленням швейцарського теолога Ганса Урса ван Бальтазара, є граничним пунктом того, що вважають ще людським, і того, що вже належить Богові (H. U. von Balthasar, 2007: 53, за: Strożewski, 2012: 15). Владислав Строжевський під Логосом розуміє сенс, використовуючи різностороннє значеннєве багатство, дефініцію цього слова. Насамперед, мають на увазі сенс як категорію чисто раціональну, пов'язану з інтелектуальним аспектом Логосу, з його вартістю – естетичний сенс (Strożewski, 2012: 12).

На рівні сприйняття, мистецтво звуків (як і молитва) найбільше вимагає тиші, тобто зосередженості, сконцентрованості на музиці та ізоляції (як візуальної, так і слухової) до навколишнього середовища. Саме такий підхід до музики, на думку польської дослідниці Єви Кофін, «корелюється з набожним слуханням та трактуванням її (музики) як релігії, *так як прирівнювання музики до sacrum* не було випадковим. Замислюватися над зв'язком сфери мистецтва і релігії почали ще з давніх часів. Поновної ж актуалізації, на науковому рівні, ця тема набула в добу романтизму» (Kofin, 2012: 15).

Український дослідник, композитор і піаніст Олександр Козаренко, цитуючи думки св. Івана Павла II, вважає, що «музика є святим літургійним знаком, саме мистецтво (музичне) є сакральним – відповідно – виконавський акт як мистецьку відправу, музичний інструмент – як вітвар цього священнодійства... *а нотний текст як тайнопис*, розкриваючи який музикант відкриває таємничі шифри буття» (Козаренко, 2014: 42).

Про магічність мистецтва музики писав й один із відомих німецьких письменників та філософів першої половини ХХ століття Герман Гессе на сторінках свого відомого твору «Гра в бісер». Автор зазначив, що ще з доісторичних часів музика була одним із «давніх, дозволених засобів магії... Вона була могутнім випробуваним способом “настроювати” багатьох, масу на один лад, надавати подихові, серцям і душевному станові людей одного ритму, *надихати їх на виклик... на священнодію. І цей первісний, чистий, могутній сенс, сенс чарів, музика зберегла багато довше, ніж інші мистецтва*»<sup>1</sup> (Гессе, 1983: 18).

Через свою універсальність музика опинилася на найвищому щаблі ієрархії як знакова система «ідеальної мови». А. Шопенгауер акцентував, що «музика перебуває поза ієрархією мистецтв... стає абсолютною, найуніверсальнішою мовою почуттів» (Козаренко, 2011: 42). І саме через свою універсальність у музичному мистецтві, як і в релігії, характерним є поняття «відкритості твору», адже твір, за визначенням італійського вченого-семіотика Умберто Еко, «є відкритим продуктом з огляду на свою чутливість до великої кількості різних інтерпретацій, які не зазіхають на його неповторну специфіку. Звідси кожне сприйняття твору мистецтва є як його інтерпретацією, *так і виконанням, тому*

<sup>1</sup> Для прикладу, і в ХХ столітті – столітті найбільших воєн та тоталітарних режимів, музика часто слугувала інструментом пропагандистської кон'юнктури, через яку відображали психологію мас, впливаючи таким способом на підсвідомість пересічної людини, скажімо, як це було в культурі соціалістичного реалізму, чи, приміром, мистецтві Третього рейху тощо.

що в кожному сприйнятті твір набуває нової, несподіваної перспективи» (Еко, 2004: 83). І справді, в різні епохи твори часто змінювали свою семантику, приміром, як це було з творами композиторів-класиків у добу романтизму, чи в сучасну, постмодерністську добу.

Говорячи про *sacrum et profanum* у мистецтві, мимоволі можна провести аналогію з поняттям «високої» та «низької» культури. Адже саме сакральне мистецтво найчастіше ототожнювали з «високою» культурою, а профанне – з «низькою». Незважаючи на те, що ці явища існували ще задовго до їх дефініцій, вони часто взаємодоповнювали одне одного, навіть у межах одного твору. Як приклад, в українській церковній музиці безпосередні впливи сакральної греко-візантійської традиції виразно наповнювалися етнохарактерними особливостями національного музичного вислову, «специфіку яких слід шукати у глибинних ментальних настановах та особливостях національного образу світу...» (Козаренко, 2011: 97–98), що було успадковане у творчості Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя. Й не дивно, що саме в XIX столітті фольклористика як наука стає формою високої культури, яка була спрямована на «об'єктивне вивчення примітивних культур і народів» (Гундорова, 2008: 72), яскравим зразком чого стали перші етнографічні виставки. В музичній культурі еталоном ученого-фольклориста було визнано Філарета Колессу, який зібрав, записав і упорядкував одну з найбільших в Європі збірок українського фольклору, творячи поняттєву структуру ідеальних культурних моделей фольклорної природи. Це своєю чергою знаменувало хвилю національного піднесення, що спричинило створення значної кількості обробок українських народних пісень, зокрема коломийок, думок та ін. Синхронність перебігу культурологічних процесів, які відбувалися в українському соціумі упродовж XIX століття як періоді формування молодшої нації, можна доповнити словами літературознавця Тамари Гундорової, яка зазначає, що й в українській літературі цього періоду «відкриття цінності фольклору як особливої форми популярної культури, а також традиційне романтичне ототожнення “душі” народу з народною творчістю були винаходами, здійснені вищою культурною елітою і привнесені нею в культурний простір...» (Гундорова, 2008: 70)<sup>2</sup>. Саме в цей період паралельно відбувалось і чітке усвідомлення й відповідно розмежування понять «високої» та «низької» культур, свідченням чого стали організація таких інституцій, як художній музей, симфонічний оркестр, опера тощо. Водночас тут варто згадати і творчість

---

<sup>2</sup> У XX столітті тоталітарні режими знівельовали ці межі. Прикладом чого є творчість композиторів радянського тоталітарного режиму, що представляють творчий метод соціалістичного реалізму (опера Т. Хреннікова «В бурю», І.Дзержинського «Тихий Дон», В. Мураделі «Велика дружба») тощо.

видатного українського композитора Миколи Лисенка, музична мова яко-го стала рубежем, що «відділив могутній пласт т.зв. “передстилю” в українській музиці (період становлення давньоукраїнської музичної мови, який завершується творчістю вищезгаданих композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя)» (Козаренко, 2011: 58), й означив параметри власне стилю, що був розвинутий вже спадкоємцями М. Лисенка, й таким способом немов у згорнутому вигляді було підсумовано багатомісячні національні музично-семіотичні процеси. Тут, насамперед, йдеться про духовні хорові твори, які композитор створив в останні роки його життя. Серед них і так звані «псалми» («Пречиста Діво, мати Руського краю», «Діва десь Пресущественного рождає»), і кант розп'яттю Христовому («Хресним древом»), і духовний хоровий концерт «Камо піду від лица Твого, Господи», і «Херувимська», і ... широко популярна сьогодні «Молитва за Україну» («Боже Великий, Єдиний»). Як зазначає О. Муравська «з одного боку, в основу цих композицій покладені духовні та богослужбові тексти і співи або стилістично близькі до них. З другого – всі ці твори доволі далекі від ортодоксальної церковно-співочої традиції, оскільки... “молитовний стиль” співу з властивим йому “аскетичним містицизмом”, показовий для русифікованого українського церковного співу, не привертав увагу композитора», який, на думку дослідниці, був орієнтований у своїй творчості на виявлення національного колориту (Муравська, 2014: 154). Лисенкові вдалося відчутти й відтворити «той трепетний релігійний дух побожних пісень українського народу, що відрізнявся світлим життєрадісним колоритом, теплими, лагідними інтонаціями та щирою релігійністю» (Юрченко, 1993: 4, див. Муравська, 2014: 154). Через використання такого творчого методу «духовний позанаціональний сакральний текст отримав в цих творах українське інтонаційно-музичне “озвучення”..., що викликало асоціації, насамперед, з бідермаєрівською музичною традицією» (Муравська, 2014: 154), яка зафіксувала той молитовний дух, що був «закодований» у старовинних українських ірмологіонах, у наспівах Києво-Печерської лаври, й у творчості М. Лисенка набув національного вираження тощо. Як зазначив М. Юрченко, «життєстверджуюча незлоблива сила, яка, випромінюючись із родючої української землі, відтворюється в різноманітних формах духовної музики, в релігійних творах Лисенка набуває національного вираження» (Юрченко, 1993: 4). У його творах світських жанрів, зокрема, жанрі опери, також можна чітко простежити духовно-моральні риси, орієнтовані на християнський тип світосприйняття тощо.

Унікальність формування сакрального – «високого» та профанного як «заниженого» стилів – полягала, насамперед, у синкретичному взаємно доповненні й переплітанні окремих елементів у межах одного

твору. В такий спосіб національна музика стала не менш потужним джерелом релігійного почуття, оскільки була представлена на початку переважно церковними творами. Окрім цього, «дослідники давньої церковної музики... багато писали про національну характерність мелодій знаменного розспіву» (Козаренко, 2011: 102), знаходячи там то теми народних чи обрядових пісень інтонації українських козацьких дум. Деякі ж, навпаки, знаходять схожість між козацькими думами і церковною монодією. Зокрема, Лідія Корній вважає, що «як і в монодії, у думках домінує силабічна мелодика оповідного характеру», почуттєва сфера якої подібна до тогочасного українського фольклору, стверджуючи цим поєднання досвіду і знання професійного (високого. – Т. Д.) та народного (низького. – Т. Д.) музичного мистецтва (Корній, 2009: 48). І тут варто згадати творчість одного з попередників М. Лисенка, композитора священика Михайла Вербицького, автора національного гімну й одного з перших збирачів музично-фольклористичних творів у Галичині, який вдало поєднав музичну стилістику великого Дмитра Бортнянського з сучасними йому засадами доби бідермаєру, а саме: церковної музики, лідертафельного хорового співу (чоловічі квартети), музичного театру (співогра, нім. *Singschpil*), сольної пісні, оркестрової увертюри-симфонії, рецепції фольклорних жанрів, особливо ж коломийки<sup>3</sup>. Саме для поміркованого бідермаєрового стилю характерною була «концентрація внутрішніх процесів морального перетворення людини, що породжувала особливого роду синтез світського та духовного первнів – побут пронизаний релігійністю» (Муравська, 2014: 151), що по-суті диференціювало бідермаєр на «тривіальний» та «високий». Як зазначає дослідник української церковної музики, вчений-медієвіст Юрій Ясіновський, «в цьому горнилі витворився власний музичний стиль (Вербицького – Т. Д.), який започаткував нову добу в українській музиці... названою перемиською композиторською школою» (Ясіновський, 2015: 45). До слова, перший варіант гімну «Ще не вмерла України» був написаний для голосу в супроводі гітари – інструменту, який щойно почав набирати популярності в Галичині й був чи не найпопулярнішим інструментом у домашньому музикуванні на рівні з фортепіано. Натомість, сучасний український композитор-постмодерніст Валентин Сильвестров вважає, що в цьому гімні потонула якась пам'ять про Літургію, про всенощну, а також, що в гімні використані й типово церковні старовинні мелодії (Ясіновський, 2015: 46).

<sup>3</sup> На думку дослідника О. Козаренка, навіть в пісні Вербицького «Ще не вмерла Україна», яка згодом стала національним гімном, в метро-ритмічній побудові вчувається типово коломийкова структура: Ще не вмерла / України / ні слава ні / во-ля ... і т. д.

Олена Попович окреслює творчість Михайла Вербицького у межах ранньоромантичної естетики з елементами класицизму, оскільки «взірцями для нього служили пісні Ф. Шуберта, почасти стилістика Й. Гайдна, та передусім – духовна музика представників “золотого віку” українського хорового концерту... природно синтезована з елементами національного фольклору» (Попович, 2015: 56).

Цікавим з цього огляду є його Літургія для чоловічого хору, авторські ремарки якої *tutti i soli* (що вказують на поперемінне чергування всієї хорової маси й ансамблів двох або трьох солістів), збереження старої форми басового ключа та інші особливості засвідчують орієнтацію на стилістику концертного стилю барокової та ранньокласичної доби й зокрема вищезгаданий стиль Д. Бортнянського. Як зазначено у передмові до видання Літургії, присвяченого 200-літтю о. Михайла Вербицького, яку зібрали та підготували до друку В. Пилипович та Ю. Ясіновський, «мовою Літургії Михайла Вербицького, як це було властивим для його часу й аж до середини ХХ ст., залишалася мова церковнослов'янська. Проте ця мова мала досить помітні риси народної вимови й, можливо, відображала елементи місцевих надсянських говірок» (Пилипович В., Ясіновський Ю., 2015: 12–13).

Отож, можемо підсумувати, що в українській музичній культурі упродовж усієї історії її формування спостерігався акцент на поєднання явищ «високого» та «низького», *sacrum et profanum*. Тож не дивно, що творчість сучасних українських композиторів, освоївши всі особливості модерної, авангардної, постмодерної мови, не полишала зв'язку зі своєю історією та традицією. Тому в доробку композиторів останніх десятиліть духовна музика посідає вагомє місце поряд із оригінальними творами. Згадати хоча б композиторів М. Скорика, О. Козаренка, В. Камінського, В. Рунчака, В. Польову, В. Степурка, Л. Дичко та інших, у творчості яких особливо помітний полістилістичний тип мислення. У духовній музиці вищезгаданих композиторів поєднано, з одного боку, характерні риси творів композиторів «золотої доби», представників «перемиської школи», а з іншого – їхні твори наповнені давніми народними мотивами з відгуком якоїсь язичницької давнини, і все це із застосуванням техніки найсучасніших постмодерністичних прийомів і методів.

## Література

- Гессе Г. (1983). Гра в бісер. Київ.  
 Гундорова Т. (2008). Кіч і література. Травестії. Київ.  
 Еко У. (2004). Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів.

- Козаренко О. (2011). Феномен національної музичної мови. Львів.
- Козаренко О. (2014). Погляди блаженного отця Іоана на сприйняття музики, виховання нею людини та формування нового суспільного етосу. Г. Гжибек (ред.). Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny. Львів – Rzeszów, 38–42.
- Корній Л. (2009). Проблеми стильових нашарувань в українській музиці кінця XVI–XVII століть (Окремі спостереження), Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. О. Купчинський (ред.). Львів, 44–49.
- Kofin E. (2012). Muzyka wokol nas / Studium przeobrazen recepcji muzyki w dobie elektronicznych srodkow jej przekazywania. Wroclaw.
- Пилипович В., Ясіновський Ю. (2015). Михайло Вербицький «Літургія для чоловічого хору». Перемишль, 12–13.
- Попович О. (2015). Солоспіви Михайла Вербицького. Українська Музика, 56–61.
- Strożewski W. (2012). Logos muzyki / Fenomen muzyki. Poznań, 11–19.
- Юрченко М. (1993). Лисенко та його релігійні твори. Микола Лисенко: релігійні твори для мішаного хору. Дрогобич, 3–5.
- Ясіновський Ю. (2015). Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє. Українська музика, 44–55.

### «Високе» та «низьке» в мистецтві *sacrum* та *profanum*

#### Анотація

Порушено питання розвитку і функціонування національної української духовної та світської музики, проаналізовано взаємовпливи елементів духовної музики, що виявились у світській і навпаки. Також акцентовано увагу на «високих» і «занижених» («низьких») стилях як еквівалент *sacrum et profanum* на прикладі музичної мови композиторів Миколи Лисенка та Михайла Вербицького.

**Ключові слова:** музика, Логос, *sacrum*, *profanum*, «високе» мистецтво, «низьке» мистецтво, духовні твори, Літургія, стиль.

### „Wzniosłe” i „przyjemne” w twórczości *sacrum* i *profanum*

#### Abstrakt

W artykule autor stawia pytanie dotyczące rozwoju i funkcjonowania narodowej ukraińskiej sakralnej i świeckiej muzyki. Analizuje, na ile elementy muzyki sakralnej przeniknęły do muzyki świeckiej i na odwrót. Rozpatrywana jest również relacja stylów „wzniosłego” i „przyjemnego” jako ekwiwalent stosunku *sacrum et profanum* na przykładzie języka muzycznego Mykoły Lysenki i Mychajła Werbyckiego.

**Słowa kluczowe:** muзyka, logos, *sacrum*, *profanum*, „wzniosła” sztuka, „przyjemna” sztuka, utwory sakralne, liturgia, styl.

## «High» and «low» in the art of sacrum and profanum

### *Abstract*

This article raises the question of development and functioning of Ukrainian national religious music and secular music, analyzes mutual influences of religious music, that emerged in secular music and vice versa. The article also focuses on «high» and «understended» («low») styles as an equivalent sacrum et profanum on the example of music language of Mykola Lysenko and Mykhaylo Verbytsky composers.

**Key words:** music, Logos, sacrum, profanum, « high» art, «low» art , religious compositions, Liturgy, style.