

*Для Данила і Юрася*



Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка  
Кафедра музичної медієвістики та україністики  
Український католицький університет  
Інститут літургійних наук

Наталя Сиротинська

# Перло многоценне:

музично-поетичний світ  
богородичної гимнографії

Монографія

Львів  
Видавець Тетюк Т. В.  
2014

УДК 78.02:27-312.47  
ББК 85.31+86.37-421.14  
С 40

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка  
(протокол № 11 від 28 червня 2014 року)

*Науковий редактор:*

**Юрій Ясіновський,**

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики  
та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

*Рецензенти:*

**Олександр Козаренко,**

доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету культури і мистецтв  
Львівського національного університету ім. Івана Франка

**Любов Кияновська,**

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

**Ольга Шуміліна,**

доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики  
Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва

**Богдана Крися,**

доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури  
імені акад. М. Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка

*В оформленні книжки використано рисунки* **Наталі Балух**

*Дизайн обкладинки* **Лесі Квик**

**Сиротинська, Наталя**

С 40 Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії / Н. Сиротинська. – Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – 334 с. – ISBN 978-966-97368-6-4

Книга пропонує задуматися над особливостями розвитку української культури та її знаковими кодами – гимнографією і сакральною монодією, що засвідчили спадкоємність греко-візантійської півночі традиції і основ християнських цінностей. У гранях богородичної тематики осмислюється подальша виразна пов'язаність українського середньовіччя й барокової доби, що визначило духовний зміст домінують рисою національної культури.

**УДК 78.02:27-312.47**

**ББК 85.31+86.37-421.14**

© Сиротинська Н., 2014

© Балух Н., рисунки, 2014

© Видавець Тетюк Т., 2014

ISBN 978-966-97368-6-4

## ЗМІСТ

Передмова .....	4
<b>Розділ 1. Гра в бісер: сакральний світ музично-поетичного мистецтва ....</b>	<b>11</b>
1.1. Музика в контексті філософсько-богословського виміру сакрального мистецтва .....	11
1.2. Витоки поезики греко-візантійської гимнографії .....	57
<b>Розділ 2. Перло многоцінне: образ Богородиці в гимнографії та літературній творчості українського Бароко .....</b>	<b>97</b>
2.1. Образ Богородиці у гимнографії Східної Церкви .....	98
2.2. Богородичний репертуар у літургійних книгах Княжої доби .....	132
2.3. Богородична тема в давній українській літературі .....	167
<b>Розділ 3. Ліствиця небесна: богородичні піснеспіви в українській сакральній монодії .....</b>	<b>213</b>
3.1. Музикологічні проблеми дослідження сакральної монодії .....	213
3.2. Ірмоси Успенського канону Косми Маюмського (пісні 1 і 3) .....	250
3.3. Музично-поетичний зміст богородичних-догматиків (1, 2, 5 та 6 гласів) .....	274
Післямова .....	305
Бібліографія .....	307
Показчик імен .....	329



## Передмова

*Гимнографія<sup>1</sup> і сакральна монодія<sup>2</sup> не осмислені  
в контексті культурного розвитку України,  
їй досі залишаються на маргінесі  
як незрозуміла церковнослов'яномовна перегорнута сторінка,  
як непотрібний рудимент давнього світу,  
проте саме вони і є осердям української культури –  
скрижальями Київської Русі.*

У написанні наукових праць існують певні стереотипи, які виникли, мабуть, із практичного досвіду. Одним із таких звичаїв є написання вступу вже наприкінці завершення праці, тоді, мовляв, Авторіві зручніше осмислити її цілісний зміст і стисло викласти у передмові головні ідеї. Представлена книжка творилася у зворотному порядку, оскільки написання передмови поруч із поступовим опрацюванням теми стало своєрідним плацдармом для визначення головних проблем та їх розв'язання, а також із підходом до способу викладу матеріалу. В останньому велику роль відіграли книги відомого українського перекладача і письменника Андрія Содомори, чийі праці вражають вмінням занурювати читача у світ античної мудрості поруч із постійними алюзіями до питомих українських надбань, а, головне, словом, сповненим вираженої місткості, глибокої сердечності й поетичної краси. Такий авторський стиль захоплює і спонукає до наслідування, оскільки матеріал представленої книжки пов'язаний із *богородичною гимнографією* – темою, у визначенні якої присутній емоційний відтінок і, певним чином, еволюція «богословії» жіночої образності.

На початку написання книги, чи, швидше, вибудовуванні плану праці, головна увага зосереджувалася довкола музикологічних проблем вивчення сакральної монодії, але в процесі аналізу матеріалу виникали питання, без

---

<sup>1</sup> Гимнографія (з гр. ὑμνογραφία або *писати гимни*) – весь корпус співаних текстів у греко-візантійському обряді, укладений у богослужбові книги, зокрема, Октоїх, Стихирар, Тріюдь та інші.

<sup>2</sup> Сакральна монодія – давня практика одноголосого церковного співу у греко-візантійському обряді.

врахування яких руйнувалася об'єктивність дослідження. Зокрема, виявилось, що лише музична складова не пояснює загальної композиції і цілісності того чи іншого пісенспіву, як це звикло бачимо у класичній музиці та її формо-творчих законах. Присутні в монодії елементи звуковисотної, ладової чи метро-ритмічної драматургії свідчать про вагомість музичної складової, але поза текстом не пояснюють логіки укладання внутрішньої структури. Натомість поетична композиція твору демонструє насамперед довершеність цілісної форми пісенспівів, де мелодичні засоби підкреслюють змістовні акценти тексту. В такий спосіб постає нероздільна музично-поетична композиція, призначення якої полягає в увиразненні й донесенні богословського змісту і лише секулярні процеси в культурі розірвали ці зв'язки, розвиваючи кожен складову окремо. Звідси й впізнаваність елементів музичної організації в класичній музиці чи присутність гімнографічної образності й символіки в бароковій літературі. Тож аналіз сакральної монодії вимагає зворотнього «збирання каміння» і врахування кожного елемента з тріади: мелодика–поетика–богослов'я, як окремого сегменту загальної композиції. Такий висновок змусив змінити попередній план праці і в першому розділі зануритися насамперед у період формування такого явища як обрядовий спів, зазирнути в ті давні часи, коли музичний звук і промовлене слово набували сакрального значення і здатності проникати у найвищі сфери буття. Сакральний спів інтуїтивно сприймався як хвилеподібний подих містерії світобудови, як «квант» філософсько-богословського виміру, як символ божественної Краси, що вповні відобразилося у християнській гімнографії. Звідси й наступний важливий аспект дослідження – гімнографія та її значення для української культури, зокрема, для барокової доби, про що йтиме мова у другому розділі.

У розмаїтті поетичного багатства текстів сакральної гімнографії образ Пресвятої Богородиці немов *перло многоцінне*<sup>3</sup> яскраво зблискує крізь тисячоліття, тож ця тема і стала центральною. У гранях богородичної тематики проглядається зародження образів жіночого божества у прадавніх культурах, шлях від первісної міфології до християнської богослов'ї, а також вихід за межі богослужбової практики і проростання в літературній творчості барокової доби. Остання була непростюю для України також і в історичному сенсі, тож не дивно, що такою близькою для Людини Бароко стала Українська Церква з її неспішно плинним у вічність часом, у сяйві небесної краси, ангельського співу та виразного слова, із безмежно-розпростертим Покровом Богородиці. Звертання до Пресвятої Матері з проханням захисту від внутрішніх та зовнішніх потрясінь і, водночас, прослава її як Цариці Небесної, набуло значення вираз-

---

<sup>3</sup> Цей образ запозичено із однойменної книги Кирила Транквіліона-Ставровецького *Перло многоцінне* (1646).

ного лейтмотиву доби. В цьому контексті також проявився вплив Княжої доби, оскільки у літургійних збірниках цього періоду – кондакарях, стихирарях, мінеях, октоїхах чільне місце відводилося богородичному репертуару.

На прикладі порівняння богородичної гимнографії і літературних жанрів барокової доби переконуємось у виразній спадковості, спостерігаємо як гимнографічна образність, символіка, мовні звороти, лексика та інші поетичні елементи поступово набувають значення мистецьких архетипів, які міцно пов'язали українське середньовіччя й бароко, що стало особливою рисою національної культури. Відчуття цієї тяглості століть, присутність т. зв. «довгого середньовіччя» в Україні та його духовний зміст є важливим для усвідомлення особливого характеру української культури. Підкреслимо, що недостатність досліджень у цьому напрямку привела до найгіршого – нерозуміння сутності власної культури й породження, не без допомоги імперських сусідів, багатьох негативних стереотипів, найстрашнішим з яких є підсвідоме визнання власної меншовартості. Ці слова можна поглибити в буквальному розумінні, зазирнувши до елементарних підручників з історії української літератури, музичного мистецтва чи, навіть, і філософії. Такий ряд вибудований не випадково – йдеться про перелік явищ, які в порівнянні з західним поступом в українській культурі представлені доволі скромно. Обмежившись періодом від найдавніших часів до ХХ століття, ми не укладемо об'ємних списків українських філософів, письменників чи композиторів, багато з яких навіть не визнавалися українцями, як, наприклад, Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та інші<sup>4</sup>. Поруч із скромністю національного пантеону виразно впадає в очі й певна однотипність чи «одножанровість» української культури, найяскравіше представленої у духовному вимірі. В музиці – це сакральна монодія, партесний спів, канти, духовні пісні, духовний концерт, хорова літургійна творчість, в літературі – це виразний поетичний «ухил», у філософії зустрічаємо взагалі дивну ситуацію – імена «чистих» філософів західного типу практично відсутні, а найвиразніша постать Григорія Сковороди має унікальну якість трактування його як філософа, богослова, поета і письменника водночас. В цьому випадку доречно згадати іронію Оксани Забужко: «чи єсть у нас культура, ми й самі не дуже впевнені... надто довго нам було втовкмачувано,

<sup>4</sup> Навіть зараз биліни Київської Русі розміщені в підручнику зарубіжної, а не української літератури, що позбавляє вже дітей відчуття приналежності до одного з найдавніших літературних періодів – давньокиївського (див. В. Фесенко. *Зарубіжна література*. Підручник для 7-го класу загальноосвітніх навчальних закладів. Донецьк 2007). Такий уклад підручника є виразним рудиментом імперської політики, тоді як ще Іван Франко переконував, що «повне та всестороннє відродження нашої національності неможливе без докладного пізнання та витискання того засобу духової сили, яку маємо в нашій старім письменстві» (див.: І. Франко. Найстарша церковно-слов'янська вірша // І. Франко. *Літературно-критичні праці*, т. 39. Київ 1983, с. 31).



що її нестак-то вже й *єсть*»<sup>5</sup>. Найгірше, що такий ментальний присуд породжує відчуття неповноцінності української культури, меншовартості нації і самих себе, діагностуючи важкий психологічний стан «довготриваючого культурного колоніалізму, наслідком якого є самовивласнення, відчуження від себе, непродуктивність і руйнівницьке самонаставлення»<sup>6</sup>. Вийти з цієї ситуації, на нашу думку, можливо наступним чином: віднайти ті знакові коди, в яких криється сутність української культури, прослідкувати під яким вектором розвивалися її характерні особливості і виділялися пріоритетні стильові акценти. В цьому згадаймо Дмитра Чижевського, який наполягав на необхідності визначення «центру тяжіння» епохи, де збігаються всі лінії розвитку, схрещуються і перетинаються різні шляхи історичного руху із врахуванням дрібних та менш значимих елементів<sup>7</sup>. До того ж, напротивагу до понять природничих наук, студії в галузі наук про дух та культуру мають йти не в ширину, а в височину або глибину, акумулюючись в центрі<sup>8</sup>. Таким центром в історії української культури Д. Чижевський вважав «хвилю барокової культури, яка була чи не остання, що залила собою цілий всесвіт культури. А зв'язки з сусідніми епохами, схожості з елементами інших культур, «впливи» і «взаємочинності», що їх можна встановити між бароковою культурою та культурами інших епох, дають так багато для освітлення загальних питань історії культури, як навряд чи дадуть спостереження над іншими культурними стилями»<sup>9</sup>.

Отже, зосередження на добі українського Бароко передбачає віднайдення найвиразніших знакових явищ, в яких розкриваються тенденційні напрямки розвитку української культури, рефлектуючи із попереднім і наступними століттями. Звідси й знову повертаємося до гимнографії й сакральної монодії, які в барокову добу стали тим осердям, тією матрицею, в якій прочитуємо тяглість минулого й спрямованість у майбутнє. Саме цей блискучий, закорінений у давню мудрість світ співаного божественного Слова, прийнятий разом із християнством, розквіт яскравими барвами барокового мистецтва. Підкреслимо, що не прозове, але поетичне літургійне мислення стало основою вибудування

---

<sup>5</sup> О. Забужко. «Психологічна Америка» і азіатський ренесанс, або знову про Карфаген // О. Забужко. *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика*. Київ 2006, с. 199.

<sup>6</sup> Там само, с. 212.

<sup>7</sup> Д. Чижевський. Початки і кінці нових ідеологічних епох // Д. Чижевський. *Філософські твори у чотирьох томах під редакцією В. Лісового*, т. 2. Київ 2005, с. 69. Про питому вагу «української старожитньої літератури й літератури часів бароко» пише також Леонід Ушкалов (див.: Л. Ушкалов. Від Нестора до Гоголя // Л. Ушкалов. *Есеї про українське Бароко*. Київ 2006, с. 3–19).

<sup>8</sup> Там само, с. 21.

<sup>9</sup> Д. Чижевський. До проблем Бароко // Д. Чижевський. *Філософські твори у чотирьох томах* / редакція В. Лісовий, т. 2. Київ 2005, с. 77.

парадигми національного культуротворення, а виплекані у духовному середовищі і виспівані століттями у безперервному богослужбовому колообігу образні архетипи, генетично карбувалася у менталітеті нації.

Так понад тисячу років існує і розвивається паралельний вимір української культури – непрочитаний і майже забутий. І не випадково в Україні – цій найближчій, «крайній» до неба землі, сформувався особливий культурний стрій, який визначив її відмінний від інших шлях розвитку, для якого, як висловився Юрій Шерех, «треба було мати за душею щось власного»<sup>10</sup>. Тим власним і стала для Русі-України запозичена з Візантії сакральна гімнографія, християнська і мистецька сутність якої ніколи не зникала з поля зору подвижників культури<sup>11</sup>. Саме християнська гімнографія, ввібравши досягнення греко-еллінської культури, старозавітньої гебрайської поезії і храмового співу, сирійської спадщини зуміла створити власні духовно-мистецькі багатства, які в тих чи інших формах стали надбанням українського народу<sup>12</sup>. Переконливим доказом цього є чисельні цитати із гімнографії, якими рясніє літературна творчість київської та барокової доби, а також і наступних епох, поєднуючись у єдиному вимірі сакрального мислення. Проте усвідомлення значимості гімнографії і дотепер виразно не окреслено і не лише в Україні, про що, зокрема, писав Красимир Станчев:

Гімнографія в давньослов'янському літературному просторі ніколи не втрачала свої позиції і залишалася зразком образності, стилістики як агіографічних та риторичних творів, так і деяких спроб розширення поетичного вислову в православному слов'янському світі, в тому й духовних віршів XV–XVII ст. Тож проблеми гімнографії мали б цікавити не лише медієвістів, а теоретичне та історико-літературне осмислення гімнографічної творчості мало б стати початком радикального переосмислення ролі і значення літургічної поезії в цілісному літературно-історичному процесі в рамках спільноти, яку Рікардо Піккіо назвав «Slavia Orthodoxa»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Ю. Шевельов. Велика стаття про малий вірш // Ю. Шевельов. *Вибрані праці. Літературознавство*, кн. II. Київ 2008, с. 756.

<sup>11</sup> В Україні XVII ст. віра в Бога залишалася важливим складником ментальності народу, зокрема, професори Києво-Могилянської академії одноставно вбачали найвище добро для людини в блаженстві, яким для неї є Бог (див.: Л. Довга. Барокова ментальність українців // *Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей*, т. I. Київ 1992, с. 110).

<sup>12</sup> Ю. Ясіновський. *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції раннього модерного часу*. Львів 2011, с. 14.

<sup>13</sup> К. Станчев. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения La poesia liturgica slava antica // *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов*. Любляна, 15–21 август 2003. Roma – Sofia 2003, с. 18.

Подібно резюмував і Олекса Мишанич:

Поетична творчість доби бароко на рівні образності, поетичної асоціативності залишається майже «землею незнаємою». Тому поряд із історико-літературними оглядами цих текстів повинно йти глибинне дослідження образності і стилю барокової літератури, насамперед поезії і драматургії. Тільки коли буде достатньо вивчена першооснова, можна буде впевнено говорити про традиції цієї поезії, її модифікацію у нові часи. А нинішній український читач не володіє тим багатством образних асоціацій біблійного походження і релігійного змісту, яким володів пересічний читач XVII ст. Та поступово цей світ перед ним розкриється – до того йдеться. Барокова література XVII ст. ввійшовши у свідомість людини кінця XX ст. може стати одним із істотних джерел оновлення письменства, збагачення його стилю і образності. Ось чому такою актуальною є проблема всебічного наукового і художнього освоєння спадщини українського бароко<sup>14</sup>.

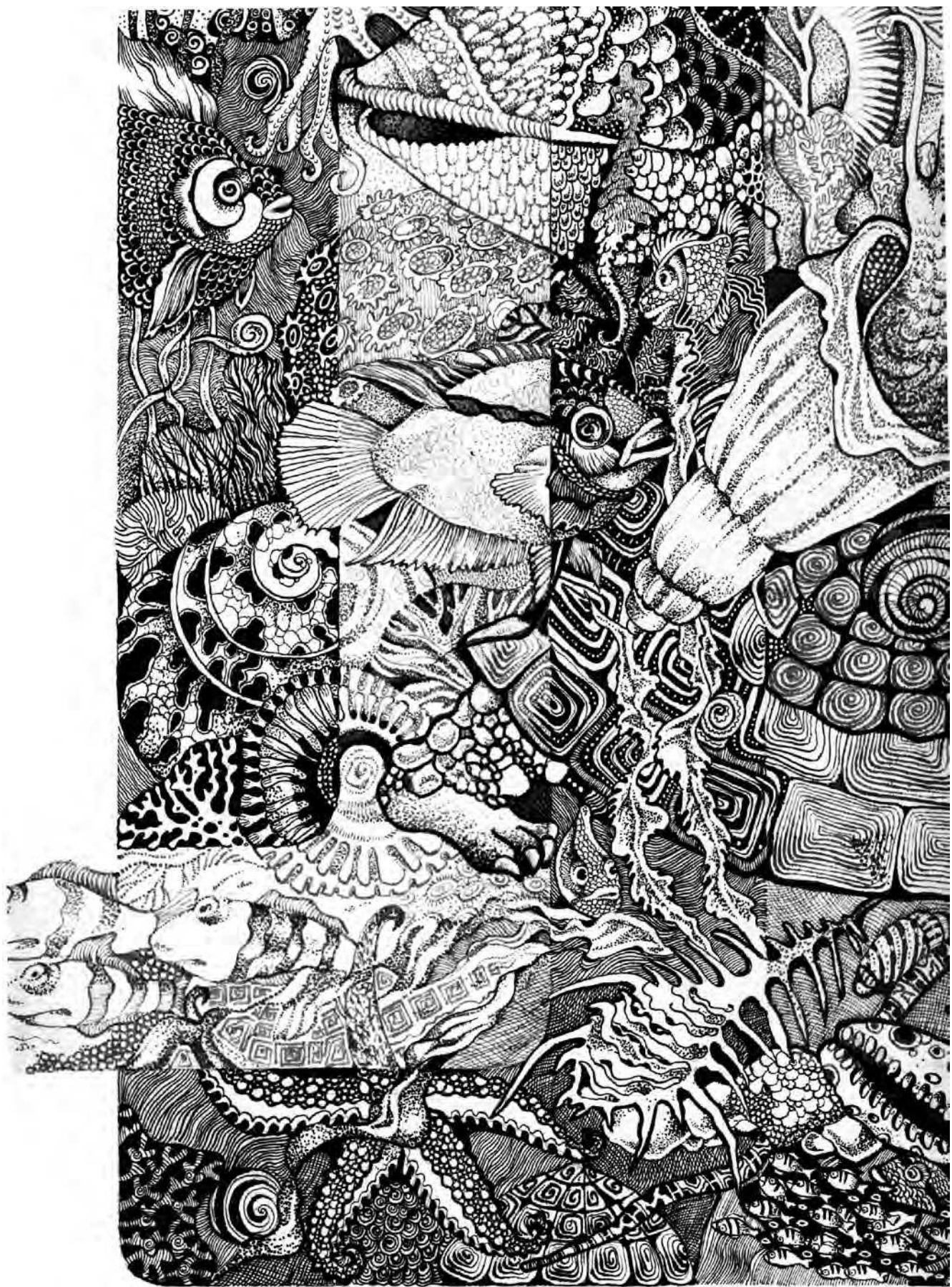
Звідси й наступна особливість нашої праці, яка полягає у насиченні її чисельними поетичними ілюстраціями із сакральної гимнографії та барокових творів, в тому й зразків сучасної поезії. У наведенні цитат використовуємо оригінальні церковнослов'янські тексти, транслітеровані сучасною українською абеткою, натомість текстів адаптованих до сучасної української мови не вживаємо, оскільки під час перекладу руйнується семантична наповненість сакрального змісту, втрачається відчуття тяглості з оригіналом.

Важливо, що гимнографія у всій її повнозвучності надовго «затрималася» в Україні, а поруч з нею і плинні інтонації сакрального мелосу, в звучанні якого вслухаються інтонації греко-візантійського спадку й краса досконалих поетичних конструкцій. Лише таке усвідомлення співних текстів дозволяє провадити аналітичні спостереження над вибраними богородичними піснеспівами. Третій, останній розділ праці відзначає складність музикологічної проблематики у дослідженні сакральної монодії і пропонує синкретичний підхід до аналізу, зосереджений на врахуванні музично-поетичних зв'язків. В цьому велика увага звертається до *слова*, краса та місткість якого відшліфовувалися впродовж століть, а поетичні сув'язі виробили розлогу систему риторичних методів і конструкцій, що, безумовно, впливало й на музичну форму. Такий досвід визначив композиційну пов'язаність богословського змісту, поетичної вишуканості та музичної відшліфованості літургійних піснеспівів, що сукупно залишало глибокий відбиток у людських душах.

Крізь музично-поетичний світ богородичної гимнографії пізнаємо досконалий взір словесно-звукового мережива, занурюємось у таїнство божественної краси, тож варто задуматись над запитанням – в чому сутність церковного співу?

---

<sup>14</sup> О. Мишанич. Українська література доби бароко: проблеми дослідження і видання / О. Мишанич. *Крізь віки*. Київ 1996, с. 88–89.



**Розділ 1.**  
**Гра В Бісер:**  
**сакральний світ музично-поетичного мистецтва**

**1.1. Музика в контексті філософсько-богословського виміру  
сакрального мистецтва**

*Царства землі – співайте Богові,  
виспівуйте Господа,  
що їздить в одвічному небі небес.*

Псалом 68, 33–34

*Пісня, тільки вона, перетриває віки.*

Сенека<sup>1</sup>

*П'яний красотою настоящій часнимъ день.  
стихира литійна,  
празник влкм. Димитрія*

*Мабуть, мій дім не тут.*

*Мабуть, аж за зорею.*

*Поки я тут,*

*інстинктом чую це: співаю – тож існую.*

Богдан-Ігор Антонич<sup>2</sup>

Ніхто не знає, коли виникла пісня на землі, але коли вірити великим пророкам і поетам, вона злинула з небес і заповонила найглибші закутини людського життя. І в нашому земному вимірі найвідповіднішим образом, суголосним музичному звучанню, вчувається лиш одне містке слово – океан, в якому завдяки надзвичайній виразовості голосівок бринить мелодія<sup>3</sup>. В цьому

---

<sup>1</sup> *Антологія пізньої античної поезії* / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011, с. 195.

<sup>2</sup> Б.-І. Антонич. Дім за зорею // Б.-І. Антонич. *Повне зібрання творів*. Львів: Літопис 2008, с. 228.

<sup>3</sup> Милозвучність слова *океан* у дивний посіб апелює до Горациєвої *Левконої*, в образі якої Андрій Содомора відчув розгін морської хвилі, яка набігаючи й відбігаючи міряла незліченні часові відтинки – хвилини, в яких раз у раз повторюється



образі просвічуються мерехтливі висоти зоряного неба, занурені у таїну глибини, мелодії пробігаючих хвиль – і весь цей світ сповнений життя і краси. «Води Слово подаждь ми Господи, водное естеством сотворивий» – так співається в ікосі кондака празника Косми і Дем'яна, так і в океані музичних звуків вслухаємось у гармонійний спів небесних сфер й занурюємось у царину краси, відшукуючи потаємний зміст інтонацій. Ймовірно, подібно мислив Платон, коли вибудовував мистецьку ерархію у царстві ідей-ейдосів, де визначив музику як «до-ейдетичне творення ейдосу, поезію – внутрі-ейдетичне, а живопис – поза-ейдетичне творення ейдосу»<sup>4</sup>.

Підносячи музику на найвищий щабель, філософ не лише підсумував досвід Стародавнього світу, але й передбачив майбутнє, в якому звукові хвилі шліфуватимуть поетичні форми, надаючи їм плинності і місткої виразності в океані слів. У такому поєднанні творилися мистецькі канони, розкриваючи глибокі істини у досконалій формі Краси, зануреної до найглибших закутків людської душі:

Вода краси нас учить прагнуть вище, тонше і світліше...  
 Цей струмінь тільки пропливає нами, ми його не творим,  
 ми тільки посуд, ще й покірний посуд, що красу сприймає.  
 І наново жаждуші прагнемо краси, яку сотворим  
 в душі самі, в неяловім зусиллі вільного горіння  
 й води живої ласки, що одна – одна всезаспокійна.

*Богдан-Ігор Антонич*<sup>5</sup>

Порівняння водної стихії з середньовічним мелосом використав Володимир Мартинов, описуючи сутність григоріанських напівів, зображаючи їх безконечними хвилями на поверхні моря<sup>6</sup>. І хоча серед них немає двох однакових, разом вони творять єдину цілісність плинної стихії морських просторів, немов сукупність напівів, яка формує сакральний простір<sup>7</sup>.

мелодійне ймення *Léisonoé* (див.: А. Содомора. Мить на ймення Левконоя / А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів: Літопис 2006, с. 54).

<sup>4</sup> А. Лосев. *Форма. Стил. Выражение*. Москва 1995, с. 255–257.

<sup>5</sup> Б.-І. Антонич. Самаритянка біля криниці // Б.-І. Антонич. *Повне зібрання творів*. Львів: Літопис 2008, с. 161.

<sup>6</sup> Про хвилеподібну динаміку алкесвої строфи говорить Михайло Гаспаров, аналізуючи ритміку Горацієвих од, а також і Андрій Содомора, який відзначив, що найприродніше поетичний лад проступає в образі хвилі (Алкей. *Пісні застольні і повстанські* / переклад Андрій Содомора. Львів: Піраміда 2013, с. 12).

<sup>7</sup> В. Мартынов. *Зона opis post* и новое сакральное пространство // *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. Чайковского, сб. 47. Москва 2004, с. 129.



Важливо, що асоціація музики з водною стихією проявилася і в аналітичних музично-теоретичних працях, зокрема, Лев Мазель та Віктор Цуккерман виокремили поняття мелодичної хвилі як природної одиниці мелодичного дихання<sup>8</sup>. Така хвиля є сукупністю чисельних підйомів і спадів, стрибків та поступених висхідних і низхідних рухів, вершин-кульмінацій, поєднаних у безмежному часовому вимірі. Мелодична хвиля перебуває в постійному русі, динаміка якого визначається загальним характером звучання і внутрішньою драматургією<sup>9</sup>. Проте лінійна спрямованість мелодії вимагає гнучкості та легкості переходу з однієї форми руху в іншу та відповідного споріднення<sup>10</sup>. Подібними якостями володіє і водна стихія, яка в давніх народів асоціювалася з символом переходу в потойбіччя і єднала береги двох світів, рівно ж як і музика, звучання якої лине до недосяжних висот<sup>11</sup>. Ймовірно, з цієї причини у прадавніх культурах музиканти супроводжували похоронні процесії. Зокрема, це було обов'язковим в етрусків, у чиїх віруваннях покровителька музики богиня Менрва відповідала також і за переродження душі в загробному житті<sup>12</sup>. Подібні вірування у підйманні душі над земним виміром на хвилях музики й води<sup>13</sup> зберігалися впродовж тисячоліть, привертаючи увагу поетів:

Душа – це щось чужинне на землі.  
Прагнення сильне і племінний співочий у серці.  
Темніше омивають води прекрасні ігри риб.  
Година смутку, німотний погляд сонця;  
Душа – це щось чужинне на землі. Духовно сутеніє  
синь над зрубаним абияк лісом і дзвонить  
довго темний дзвін в селі; в останню путь.  
Тихо квітне мирт над білими повіками мерця.  
Тихесенько звучать води у пізнє надвечір'я

<sup>8</sup> Л. Мазель, В. Цуккерман. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка 1967, с. 79.

<sup>9</sup> Віктор Бобровський виділяє поняття хвильової драматургії як основи композиції, художня ідея якої відображена в кульмінації: все охоплене хвилею сприймається як цілісне і демонструє структурну завершеність (див.: В. Бобровський. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка 1978, с. 66).

<sup>10</sup> Лінія, як образ хвилі, сповнена якостей найвищої краси у своєму потенціалі, вона може відобразити зміну і ритмічність, свободу і порядок, в ній віднаходимо регулярність, симетрію чи навіть арабську в'язь і каліграфію (див.: К. Lemcke. *Estetyka*. т. I. Lwów 1874, с. 112).

<sup>11</sup> Переконання у здатності пісні підносити до небес виразно звучить у Вергілія: *буду співать, до зірок твого Дафніса буду підносить або навіть лісисті верхи – і ті свої співи підносять ген до зірок* (див.: *Вергілій* / переклад Андрій Содомора. Львів 2011, с. 57).

<sup>12</sup> А. Наговицын. *Этрусски. Мифология и религия*. Москва: Рефл-бук 2000, с. 173–174.

<sup>13</sup> І за християнським обрядом померлого обмивають й відспівують, проводжаючи в останню путь.



Й темніше зеленіють прибережні чагарі, утіха на рум'янім вітрі;  
Неголосно співає брат на пагорбі вечірнім.

Георг Тракль<sup>14</sup>

Всепроникність водної стихії вбачаємо від початку сотворення землі – коли земля була невидима і непрявлена, і темрява була над безоднею, а *Дух Божий ширяв над водами* (Бут. 1, 1–3) – вже тоді бриніли нечутні людському вуху звуки, які й дотепер пробуджують незрозумілі відчуття і прагнення, спонукаючи до глибоких змін, до ототожнення святих із могутніми ріками:

Златыми словесы твоими Церковь наводняема,  
Всѣхъ напаяеть водами златыми:  
И исцѣляет недуги сердечныя, воспѣвающихъ тя:  
Златый Євфрате, всеблаженне Златоусте.

Сідален по 1-й стихології, св. Йоана Златоустого

Яко потоки Боготочныи,  
истачаете вѣрнымъ благодѣянїа воды:  
Душевныя же купно и тілесныя исцѣляюще недуги,  
Славныи безсребрници.

Тропар 5-ї пісні канону, Косми і Дем'яна

І сучасне:

Просто чуєш сурму або гонг, або дзвін води,  
або голос, який шепоче: «Устань і йди!»,  
але ти не певен, чи серцем почув чи вухом.

Юрій Андрухович<sup>15</sup>

Звідси, мабуть, і бере початок шлях сходження Божественного Логосу до матеріального світу в формі звукової хвилі, як засобу зворотнього зв'язку, що разом із світловим променем наділена здатністю увиразнення незримих істин. Тож не випадково саме музичний звук став коштовною оправою для Слова, в якому зосередилися богословські глибини і сакральні таїнства християнського обряду Східної Церкви. В такому єднанні творились яскраві музично-поетичні форми греко-візантійської гимнографії, яка своєю довершеністю, співмірністю і блиском пробуджувала відчуття *прекрасного* в людській душі. У співних словотворах звучать глибокі символічні сентенції, що у своїй таїні стирають межі часу і простору, єднають земні і небесні простори<sup>16</sup>, а містичний зміст

<sup>14</sup> М. Гайдеггер. *Дорогою до мови*. Львів 2007, с. 72.

<sup>15</sup> Ю. Андрухович. *Екзотичні птахи і рослини з додатком Індія*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2002, с. 103.

<sup>16</sup> Символізм був немов живе дихання середньовічної містики, звичкою бачити всі речі лише у смислому зв'язку однієї з одною та співвідношенні з вічністю, що давало можливість переходити невиразно окреслені межі світів (див.: Й. Хейзинга. *Осень Середньовіччя*. Москва: Айрис пресс 2004, с. 255).





богослужбових таїнств наближає до незвіданих світів, яких «око не бачило, вухо не чуло» (1 Кор. 2, 9). Невипадково сучасний філософ Жан-Франсуа Ліотар, підсумовуючи події минулого ХХ століття, писав, що «вимога простоти сьогодні видається предтечею варварства»<sup>17</sup>. А богослов і літургіст Олександр Шмеман наголосив, що «ми весь час хочемо зробити християнство “зрозумілим” і “прийнятним” для отої славнозвісної “сучасної” людини і забуваємо, що Христос, про якого ми звіщаємо, був не від “світу цього” і після воскресіння Його не впізнали навіть власні учні. Тож літургійне життя перевищує собою все, що може виявитися і виявляється в реаліях повсякдення, шукає інші форми й методи, а така єдина царица – це мистецтво»<sup>18</sup>.

Продовжуючи, зазначимо, що з перебігом часу сакральне мистецтво теж не уникло небезпеки «спрощення» задля тієї ж «сучасної», а, радше, «примітивної» людини, яка поступово приходить на зміну *homo sapiens*. Ми не зауважуємо, що разом із втратою «складних обертонів» літургійного життя, губляться прадавні виразові пласти обряду, які переплітаються у драматургічній єдності й наповнюють його мінливою красою занурених у таїнство символів. Симптоматично, що у віддалені в часі періоди великі мислителі і богослови висловлюють близькі за своєю суттю твердження, які стосуються визначальних ознак сакрального обряду. Зокрема, Карл Юнг (1876–1961) писав: «Краса сакрального обряду є його невід’ємною рисою, людина не служила б Господеві сповна, коли б у своєму служінні зневажила Красу»<sup>19</sup>, а богослов Олів’є Клеман (1921–2009) слушно підсумував: «Богослов’я ХХІ ст. обов’язково буде богослов’ям Краси, оскільки мова Краси є найбільш зрозумілою й близькою сучасній людині»<sup>20</sup>. В цьому був переконаний також і св. Августин (354–430), який ще на світанку християнства повністю ототожнив абсолютну Красу з християнським Богом і в усіх своїх працях ставив її на один щабель з поняттям «боже-ственної сутності». Богослов переконував, що надання форми і виду матерії здійснювалося передовсім за естетичними канонами, де краса й мистецтво поєднуються у своїй дієвій спрямованості, а віра у цей духовно осяйний і повнозвучний ідеал спонукала святого до створення емоційно яскравих мистецьких образів (Сповідь, X, 27):

Пізно полюбив я Тебе, Красно, така споконвічна й така нова, пізно полюбив я Тебе! І диво! Ти був у мені, а я, я сам був поза мною! І я шукав Тебе поза мною; я у своїй гидоті стрімголов летів за красою Твоїх творів. Ти був зі мною,

<sup>17</sup> Цитата Ліотара подана за С. Квіт. *Основи герменевтики*. Київ: Видавничий дім «Академія» 2003, с. 92.

<sup>18</sup> О. Шмеман. *За життя світу. Таїнство і православ’я*. Львів: Вид-во УКУ 2009, с. 53.

<sup>19</sup> К. Юнг. *Ответ Иову*. Москва 1995, с. 291.

<sup>20</sup> О. Клеман. *Отблески света: православное богословие красоты*. Москва: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея 2002, с. 8.



але я не був із Тобою. Тамті очі тримали мене далеко від Тебе, хоч вони б самі не існували, коли б не були в Тобі. Ти покликав мене і Твій поклик прорвав глухоту мою. Ти заблиснув, і засяяв, і прогнав мою сліпоту! Ти розпустив пахощі, а я вдихнув їх, щоб зітхати до Тебе, я шукав Тебе і тепер я голодний і спраглий Тебе, Ти діткнувся до мене і я спалахнув бажанням миру, що даєш його Ти<sup>21</sup>.

Подібну ілюстрацію зображення могутнього Творця зустрічаємо у тропарі 9-ї пісні канону Собору Пресв. Богородиці<sup>22</sup>:

Яко Красен же и лѣпотен Сущий:  
Во величних повеленїяхъ,  
И всѣмъ просвѣщенїе посилающе спасително  
Божественнымъ Духомъ.

Апологети християнства вірили у недосяжного Господа, який переступає через власну трансцендентність, щоб віддати себе світові, втілитися, зробитися доступним для спілкування, але в своїй могутності проявляється по-різному, що відображено у багатоіменності Творця. Одним із найулюбленіших імен Господа є *Краса* – Бог сам у собі є повнотою Краси у нероздільному онтологічному й особистісному значеннях. Він творить світ як місце свого втілення, творить свою симфонію за шість символічних днів і наприкінці кожного благословляє сотворене: «тов» – говорить Творець, що нероздільно одночасно означає «добре» і «красиво». Септуагінта перекладає це слово як *καλός*<sup>23</sup>, а не *ἀγαθόν*, тобто «прекрасний», а не «благий»<sup>24</sup>.

Важливо відзначити, що при перекладі грецьких текстів на церковнослов'янську мову спостерігається заміна оригінального грецького слова «краса» на «доброту», що є свідомим кроком, оскільки чисельні приклади переконують у буквально послівних перекладах<sup>25</sup> і зробити це випадково не було можливим<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Св. Августин. *Сповідь* / переклад Ю. Мушак. Київ: Основи 1996, с. 193.

<sup>22</sup> Наведена і подальші цитати літургійних текстів подаються за Анфологіоном 1694 року, виданим у Львові.

<sup>23</sup> Грецький термін *Καλός*, який переважно перекладають як *прекрасний* чи *гарний*, має широке семантичне поле і охоплює увесь простір семантики – моральну красу, фізичну красу, функціональну придатність (див.: Платон. *Бенкет* / переклад Уляна Головач. Львів: Вид-во УКУ 2005, с. 143).

<sup>24</sup> О. Клеман. *Отблески света*. Москва 2002, с. 79.

<sup>25</sup> Як показала Дагмар Крістіанс, в період діяльності першовчителів та їхніх учнів, слов'янські піснеспіви копіювали мелодії візантійських гимнів, а зміст своїх грецьких зразків передавали вільно, але надалі відбулася переорієнтація: почали буквально послівно перекладати грецькі тексти, на які накладалася мелодика візантійських гимнів (див.: D. Christians. Von der Nachahmung der Form zur wortgetreuen Übersetzung des Inhalts. Übersetzungsprinzipien in der altslavischen Menäentradition // *Die Übersetzung als Problem sprach- und literaturwissenschaftlicher Forschung in Slavistik und Baltistik* (=Studien zur Slavistik, Bd. 1) Hamburg 2002, S. 41–55; D. Christians.



Ймовірно, це пов'язано з трактуванням краси як джерела християнських чеснот, задля чого термін «доброта» вважався більш відповідним<sup>27</sup>:

Забрало вѣстинну дѣвства, Божественное процвитеніе:  
τὴν πρόβολον ἀληθῶς, τῆς παρθενίας τὸ θεῖον ἀπάνθισμα,  
яже вѣмъ дѣвственнымъ, и дѣвства желающимъ дарованіе,  
τὴν πάσαις παρθενικαῖς, καὶ παρθενίας ποθοῦσαις τὸ χάρισμα,  
**Дѣвства доброту**, явѣ подающую:

**τὸ τῆς παρθενίας κάλλος**, ἐμφανῶς βραβεύουσαν,  
и дарующую вѣмъ вѣрнимъ, велію милость.  
καὶ παρέχουσαν πᾶσι, τοῖς πιστοῖς τὸ μέγα ἔλεος.

Стихира на хваліте, Різдво Богородиці.

**Доброту Пречистая**, душа твоя зря нѣкогда,  
**Τὸ κάλλος Πανάχραντε**, τὸ τῆς ψυχῆς σου βλέπων ποτέ,  
вѣрно Захарія възопи:  
πίστει Ζαχαρίας ἀνεβόα  
ты еси ізбавленіе, ты еси всіх радость: ты еси возваніе наше.  
Σὺ εἶ τὸ λύτρον, σὺ εἶ ἡ πάντων χαρά, σὺ εἶ ἡ ἀνάκλησις ἡμῶν.

Тропар 5-ї пісні канону, Введення

Днесь на горѣ Фаворстѣй преобразивийся пред оученики,  
σήμερον ἐπ' ὄρος Θαβώρ, μεταμορφωθείς ἐπὶ τῶν μαθητῶν,  
показа началообразную **доброту зрака**.  
ἔδειξε τὸ ἀρχέτυπον **κάλλος τῆς εἰκόνο**ς.

Стихира на стиховні, Преображення

Иже рукама невидимыма,  
Ὁ χερσὶν ἀοράτοις,  
Создав по образу своему Христе чловѣка,  
πλάσας κατ' εἰκόνα σου Χριστὲ τὸν ἄνθρωπον,  
началообразную свою во созданіи **доброту показалъ еси**:  
τὸ ἀρχέτυπον σου, ἐν τῷ πλάσματι **κάλλος ὑπέδειξας**.

Тропар 5-ї пісні, 2-й канон, Преображення

---

Zur Genese des ostslavischen Gottesdienstmenäums. In: Liturgische Hymnen nach byzantinischen Ritus bei den Slaven in Altester Zeit. // *Beiträge einer internationalen Tagung*. Bonn, 7–10. Juni 2005 (Abhandlungen der Nordrh. – Westf. Acad. Der Wiss., Bd. 117 (= *Patristica Slavica* Bd. 15), Paderborn – München – Wien – Zürich, S. 151–174).

<sup>26</sup> Послівний переклад є важливим засобом для максимального передання богословського змісту сакральних текстів, а також засобом для збереження мелодичних особливостей оригіналу, про що йтиме мова у третьому розділі книги.

<sup>27</sup> Оригінальна назва збірника Василя Кесарійського *Φιλοκαλία*, що буквально означає «Любов до прекрасного» перекладена як «Добротолюбіє» (див.: С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Coda 1997, с. 112).



**Кими п̄сненными добротами** воспоемъ Петра и Павла,  
**Ποίους ὑμνοῦδιῶν κάλλεσιν** ἀνυμνήσωμεν Πέτρον καὶ Παῦλον,  
 Богоразумія крилѣ, прелетѣвшая конці и къ небеси вознесшаяся.  
 τῆς θεογνωσίας τὰς πτέρυγας, τὰς διαπτάσας τὰ πέρατα, καὶ πρὸς οὐρανὸν ἀνυψωθείσας.  
 Стихира на *Господи воззвах*, апп. Петра і Павла

Преподобне трєблаженне, святѣйшій отче,  
 Ὅσιε τρισμάκαρ, ἀγιώτατε Πάτερ,  
**Пастыру добрый**, и пастыремъ начальника Христовъ учениче.  
 ὁ ποιμὴν ὁ καλός, καὶ τοῦ Ἀρχιεπίμενος Χριστοῦ Μαθητῆς  
 Стихира на *Господи воззвах*, прп. Йоана Златоустого

Ототожнення Творця із Красою виразно звучить у Діонісія Ареопагіта: «Прекрасне є Началом всього як творча Причина, все в цілому урухомлююча і поєднуюча любов'ю [...] Тому і тотожне Добру Прекрасне, що із всякого приводу спрямовується до Прекрасного і Добра, і немає нічого в суцшому, що не було б причасним Прекрасному і Добру. Все суцше, виникаючи із Прекрасного і Добра, перебуваючи у Прекрасному і Добрі, повертається у Прекрасне і Добре<sup>28</sup>. Тож не випадково Краса стала мірилом досконалості сотвореного, про що йдеться у Святому Письмі (Прем. 13, 5):

Отъ величества бо красоты созданій  
 Сравнительно рододѣлатель ихъ познавается.

Об'єктивним і абсолютним критерієм Краси у всі часи виступав Бог, на чому часто наполягали богослови. Ульріх Страсбурзький (XIII) пише: «Бог не тільки досконало прекрасний в собі самому як межа краси, але він є причиною діючою – причиною-зразком і причиною-конечною всій створеній красі»<sup>29</sup>. Подібно висловився в XX столітті Микола Бердяєв, характеризуючи Красу як найвищий якісний стан буття, що визначає її не лише як категорію естетичну, але метафізичну. Звідси метафізичний зміст у зв'язку з визначеною частотою коливань кожного тіла набув виразної музичної сутності. І дійсно – все коливається, живе і звучить з різною частотою, спектр таких коливань надзвичайно широкий і простягається від надпотужних низьких частот до ультрависоких і тонких, а найвищим їх проявом є людська думка<sup>30</sup>. Тож світ знову повертається до прадавнього безмежного океану всюдисущних хвиль, сутністю яких є музичне дихання, що наповнює змістом, досконалою формою і Красою – в цьому були переконані цивілізації найдавніших епох.

<sup>28</sup> Д. Ареопагит. *О божественных именах. О мистическом богословии*. Санкт-Петербург: Глаголь 1995, с. 109.

<sup>29</sup> Л. Столович. *Красота. Добро. Истина: очерк эстетической аксиологии*. Москва: Республика 1994, с. 41.

<sup>30</sup> Г. Макаренко. *Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше*. Київ: Факт 2004, с. 31.



У стародавніх народів поняття Краси асоціювалося з різними якостями, зокрема, в давньосхідних землеробських культурах вперше в історії з'являються поняття «краса», «красивий», «прекрасне», які означали такі якості предметів і явищ, які викликали відчуття задоволення, радості, насолоди від одного їх існування, а не від користі, яку приносили. В давніх писемних пам'ятках постійно зустрічаються епітети «красивий» чи «прекрасний», які вживаються стосовно описів явищ природи, змалювання образів жінки, ілюстрацій танцювальних рухів, та, безумовно, характеристики музичного звучання.

В античності сутність Краси виразно промовляє словами дельфійського оракула: «найкрасивіше – це найправильніше», тому навіть у золотий вік грецького мистецтва Краса завжди асоціювалася з такими якостями як «міра» чи «доцільність», а також із різними видами мистецтв, які її відображали. Наприклад, у гимні це сприймалося як символ космічної гармонії, в поезії – у захоплюючих душу образах, в риториці – у правильно підібраному ритмі та доцільно промовленому слові, в скульптурі – у мірі та симетрії частин. Найдетальніше естетичні категорії обґрунтували Сократ і Платон, які вбачали ідеальну Красу в погляді, що відображає душу, в функційності та пропорційності частин в цілому, а також у корисності<sup>31</sup>. Платон також вбачав у спогляданні Краси шлях до добродетності та досягнення безсмертя, що в майбутньому стане тезою, суголосною християнському вченню:

Якби комусь довелося побачити саме це прекрасне – саме це прозоре й чисте, без всіх отих зайвих додатків, якими є людська плоть, усі барви – [знада для ока], і всіляке інше безглуздя тлінне, – якби комусь вдалося уздріти це божественне прекрасне – єдине і незмінне. Невже ти гадаєш, що той чоловік, якщо він націлює туди свій зір, і його споглядає, і з ним разом перебуває, може жити суетним життям? Невже ти не прозрів настільки, щоб зрозуміти, що тільки тут, з тим, хто споглядає прекрасне тим оком, яким його лишень і можна споглядати, станеться те, що він породжуватиме не примарний образ добродетності, а добродетність істинну, тому, що він торкається істини, а не оманливої її подобі? А хто породжує істинну добродетність і плекає її, той пізнає божественну любов, і якщо хтось із людей може досягнути безсмертя, то це дано йому<sup>32</sup>.

Усвідомлення Прекрасного як досконалого ідеалу визначило його головну рису ще задовго до античного осмислення – Красу ототожнювали з божественністю, що виразно проявилось у найдавніших релігійних обрядах, у писем-

<sup>31</sup> У. Эко. *Искусство и красота в средневековой эстетике*. Санкт-Петербург: Алетея 2003, с. 56.

<sup>32</sup> Платон. *Бенкет* / переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Джованні Реале. Львів: Вид-во УКУ 2005, с. 85.



них пам'ятках. Вже перші слова єгипетської книги мертвих висловлюють своє захоплення<sup>33</sup>:

Привіт тобі, великий Боже, Владико двох істин!  
Я прийшов, щоб побачити твою Красу!

І вдивовиж близьким звертанням до Творця розпочинається 103-й старозавітній псалом:

Благослови душе моя, Господа!  
Господи, Боже мій, великий єси вельми!  
Ти зодягнувся величчю й Красою,  
Ти світлом, наче ризою, покрився.

Феномен Краси проявляється також у перших словах Святого Письма, що змальовують картину сотворення світу (Бут. 1, 1–2):

Во началі сотвори Бог небо і землю:  
Земля же бѣ невидима і неукрашена.

Св. Григорій Богослов (IV) навчав, що споглядання Бога у світі є необхідним елементом християнської містики як в теорії, так і в дійсності, оскільки краса видимого світу і порядок служать переконливим засобом пізнання величчя Бога і прослави премудрого Творця. Він також стверджував, що спрямованість до прекрасного, поруч із міцністю душі і чистотою ума, є обов'язковими засадами для досягнення досконалості і, головне, створення правдивого образу Того, з ким людина прагне поєднатися. Це прагнення досягнути прекрасне звучало не лише в естетичних та релігійних книгах, але немов емоційне відлуння тисячоліть, проявилось й у віршах українських поетів:

Мій друже! Я Красу люблю,  
І з кожної хвилини  
Собі ілюзію роблю,  
Бо в тій хвилиності ловлю  
Я щастя одробини.

Що є життя? Коротка мить.  
Яке його надбання?  
Красою душу напоїть  
І, не вагаючись, прожить  
Хвилину раювання.

Краса! На світі цім Краса —  
Натхненна чарівниця,  
Що відкриває небеса,

<sup>33</sup> *Мировая художественная культура. Древний Египет. Скифский мир* / сост. Ирина Химик. Краснодар – Москва – Санкт – Петербург 2004, с. 193.



Вершить найбільші чудеса,  
Мов казкова цариця.

Її я славлю, і хвалю,  
І кожду їй хвилину  
Готов оддати без жалю.  
Мій друже, я Красу люблю...  
Як рідну Україну!

*Микола Вороний*

Емоційна сутність прекрасного, яка глибоко заторкувала людські почуття, суголосна музичному звучанню та його здатності впливати на найтонші порухи людської душі. Так вважали ще стародавні єгиптяни, які задля означення краси використовували зображення музичного інструменту – лютні<sup>34</sup>. І таку ж якість музики підкреслює наша сучасниця філософ Сюзен Лангер (Susanne Langer), визначаючи її як «модель емоційного проявлення людини» або «звукову аналогію нашого емоційного життя»<sup>35</sup>. В цьому й проявлялася найбільша сила впливу музики на людину, яка відгукувалася не стільки на слово, а на «звук, силу, модуляцію, темп, тобто на пристрасть за цією музикою і особистість за цією пристрастю» – як стверджував Фрідріх Ніцше<sup>36</sup>. Всепроникну здатність такого впливу пояснював, зокрема, Ріхард Вагнер та інші музиканти, визначаючи зміст мелосу в якості мелодичної енергії чи мелодичного струму, що торкається найглибших закутин людської душі. В подібному переконував і Йоган Гердер на початку XIX століття: «Музика – це дух, споріднений із найглибшою силою великої природи – руху»<sup>37</sup>. Про людину, яка здатна чути Духів Руху, а значить і музику сфер писав також Рудольф Штайнер, звертаючи увагу на зв'язок руху й ефіру як макрокосмічного явища<sup>38</sup>. Так, за останні століття у філософському «облачненні» повернулося вчення давніх епох, зосереджене довкола пояснення музики як особливого феномена світобудови. Подібно мислили і Отці Церкви, вчення яких увиразнило музику в новій якості особливого символу християнського життя.

Св. Августин виокремлював музичне мистецтво як найвищий космічний рівень у християнському розумінні, що зумовило широкі символічні узагальнення, де Музика як «нова пісня» трактується в поєднанні з поняттями краси,

<sup>34</sup> М. Луркер. *Египетский символизм*. Москва 1998, с. 76.

<sup>35</sup> С. Лангер. *Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства* / пер. с англ. С. П. Евтушенко. Москва 2000.

<sup>36</sup> Ф. Ницше. *Злая мудрость. Афоризмы и изречения*. Москва: Мысль 1990, с. 22.

<sup>37</sup> И. Гердер. *О музыке. Музыкальная эстетика Германии XIX века*, т. 1. Москва 1981, с. 91.

<sup>38</sup> Р. Штейнер. Миссия отдельных народных душ // Р. Штейнер. *Миссия архангела Михаила*. Москва 2000, с. 385.



істини і мудрості, як ідеал всіх мистецтв, що відображає глибинні рухи душі людини: «святі слова запалюють нашу душу більш полум'яним благочестям, коли вони добре проспівані, поганий спів такої дії не чинить»<sup>39</sup>. Вчення св. Августина наділяє Музику деміургічним значенням, оскільки вона покликана відновити гармонію світу, зруйновану гріхопадінням прадавніх людей, тож для нього християнська «нова пісня» відображала найглибші основи «нового життя», які неможливо передати словами. Вже в самій формі свого буття музика відображала головну закономірність – постійний рух в часі, що робило її також символом часу, який і вважався символом життя.

Сучасник св. Августина св. Григорій Ніський (IV) також переконував в існуванні вселенської музики, зрозумілої лише для розуму, піднесеного над зовнішніми відчуттями і зануреного у спів небес. Таким досконалим слухачем св. Григорій вважав біблійного Давида, який спостерігаючи за мудрою стрункістю руху світил, почув їх голос, прославляючий Господа, і передав цей досвід у псалмоспівах (Пс. 19, 1–5):

Небеса оповідають славу Божу,  
і діло рук його проголошує твердь небесна.

День дневі передає слово,  
ніч ночі об'являє вістку.

То не слова, не мова,  
яких би голосу не було чути:

По всій землі залунав їх звук,  
на край світу їхні слова.

Й увесь цей небесний хор зосереджувався у безконечному потоці часу – *Оламі*, який охоплював все існуюче, був динамічний і невидимий, але всередині нього звучав голос Бога. Занурення у цю таїну океану звуків, наближує до витоків мудрості найдавніших східних містичних шкіл, вчення яких наголошувало на постійній присутності невидимого звучання могутнього Творця. Так, давньоіндійські системи виокремлювали космічний звук *Ом*, як основу творення Всесвіту, як найперший звук, вібрації якого створили всесвіт. Стародавній Китай також визначив універсальний субстракт явленого і неявленого світу – *Ци*, у буквальному значенні «повітря», як універсальний субстракт видимих суб'єктів і феноменів<sup>40</sup>. Відгомін такого тлумачення знаходимо у тропарі 3-ї пісні канону мчц. Параскевії:

Вѣтриломъ воспѣраеми Духа Божественнаго.

<sup>39</sup> В. Бычков. *Эстетика Аврелия Августина*. Москва: Искусство 1984, с. 45.

<sup>40</sup> Т. Апинян. *Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета 2008, с. 50.





За китайськими віруваннями Дао-деміург породжує гармонічні коливання, які виходять з центру світу і заставляють коливатися всі речі в такт вихідним частотам, немов коливання струн, що стало основою виникнення теорії космічного резонансу. Це також означало, що вже в самому тілі космосу закладені певні пропорції або числові співвідношення, аналогічні звуковисотним співвідношенням тонів у звукоряді, тож природа «космічної» музики порівнювалася із зразками гри на музичних інструментах. Враховуючи подібність людського тіла космічному, давньокитайські філософи порівнювали реакцію людського організму на зміни космо-енергетичної ситуації аналогічно до реакції струни, налаштованої на певну висоту звуку згідно світовому джерелу космічних коливань – Дао. Відповідно й космічний ефір став музичним тілом, яке піддавалося числовому відображенню, а музика – втіленням порядку і гармонії. Вважалося, що звук, посланий у всесвіт, продовжує подорожувати по ньому і завдяки енергії звуку, музика впорядковує космос і людину. Тож «правильна музика» – це гармонічна система, що має величезний потенціал, який може проявлятися по-різному. Зокрема, Конфуцій сформулював визначення музичних уподобань простолюдина і шляхетної людини:

Музика *простолюдина* має погорджуючий характер. Вона є то голосною і швидкою, то аж враз завмираючою і тихою – це подібне образу гвалтовної, смертельної агонії. Серце такої людини не є гармонійно вирівняним, поміркованість і плавність рухів є чужою. Натомість, музика *шляхетної людини* є лагідною і делікатною, утримує певний настрій, оживляє і хвилює. Така людина не знає болю і не носить смутку у своєму серці, гвалтовні і зухвалі рухи чужі шляхетній людині<sup>41</sup>.

У такий спосіб і сама людина ставала мірою музики, а, водночас, і резонатором вселенського Дао, що творило три пов'язані між собою системи: космосу, соціуму та індивіда, де музика була символом мудрості, краси та гармонізуючим началом.

Відзначимо, що набагато пізніше християнський апологет св. Климент Александрійський теж поділив музику на корисну і шкідливу для людини. Шкідливою вважалася та, яка розслабляла душу, надмірно збуджувала, схилилася до бездіяльності й невпорядкованості. Проте була й інша музика, яка покращувала людину, пом'якшувала її характер, тож і християни для співу обирали безпристрасні й серйозні мелодії. Св. Климент, як і Платон у свій час, відкидав окремі лади античної музики, протиставляючи їм єдиний загальний «вічний лад нової гармонії», що символізувала могутнього Творця в образі нової пісні, яка заспокоює душу, вгамовує страждання, приводить до забуття всякого зла<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> K. Sachs. *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1981, c. 119.

<sup>42</sup> В. Бычков. *Aesthetica patrum: Эстетика отцов церкви*. Москва 1995, с. 182.



В цьому, ймовірно, й розкриваються термінологічні означення різних звукорядів у різних культурах. Так, ще давньогрецький термін «ном» означав «закон», слов'янське «лад» – впорядкованість, узгодження, латинський «модус» – перекладається як міра, правило<sup>43</sup>. В такий спосіб звукоряд утверджувався як спосіб впорядкування не лише музичних звуків, але й світу, а сам звук набував містичного значення і став незмінним атрибутом сакральних обрядів. Це заклало ґрунтовні підвалини для наповнення найвищих мистецьких категорій богословським змістом. Феномен звукової барви виокремлювався як універсальний засіб заглиблення у світ словесних образів і досягнення драматургічної цілісності. Звідси й утвердження співної форми обряду, значимість якої підкреслив митрополит Андрей Шептицький у декреті Львівського Архиепархіального Собору 1941 року:

По приписам церковного права і по практиці, заховуваній від віків у нашій Церкві, церковне правило має бути співане [...]. У співі віддає себе чоловік на службу Господеві: свої легені, руки, коліна, ціле тіло, голос, язик, почуття краси, мелодії, ритму і гармонії, – словом цілого себе. У співаних молитвах подає Церква неначе доповнення євангельської проповіді. Спів є крім того пречудним символом, бо так, як у співі голос раз підноситься до високих тонів, то знову знижається до низьких, так і в молитві: Душа, стоячи перед Всевишнім, раз підноситься до неба актами надії чи любови, то знову понижає себе до покірною визнання гріхів і каєння за них<sup>44</sup>.

Тож у християнському обряді музика проявляє себе як особливе явище у множинності значень, повноті естетичних, а також і філософських відображень. Платон ототожнював із філософією Музику як найвеличніше мистецтво, оскільки мудрість (σοφία) також означала найпрекрасніше і найдосконаліше співзвуччя – гармонію, або симфонію (συμφωνία) світу, що в ній сприймався та відображався. Подібне визначення музичного мистецтва знаходимо також у Шопенгауера, який трактував Музику не як просте відображення ідей або ступенів об'єктивної волі, але як безпосередню об'єктивіацію і знімок самої волі, яка виявляє нам весь цей світ через ідеї, множинний прояв яких і складає світ окремих речей<sup>45</sup>. «Стаєш тим більше філософом, чим більше стаєш музикантом» – до такого висновку прийшов Фрідріх Ніцше, через тисячоліття перегукуючись з Платоном, що також символічно підтвердила й Ліна Костенко:

Побільше Музики  
поменше міркувань,  
І взагалі – не говорити всує.

<sup>43</sup> В. Мартынов. *Конец времени композиторов*. Москва: Русский путь 2002, с. 30.

<sup>44</sup> А. Шептицький, митр. *Про церковний спів*. Декрет Львівського Архиепархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 року, цит. за передруком: Львів 2001, с. 2–3.

<sup>45</sup> Г. Макаренко. *Музыка і філософія Шопенгауера*. Київ: Факт 2004, с. 29.



Усе життя на рівні витривань,  
А час – він мудрий,  
Фікції скасує<sup>46</sup>.

Музика завжди сприймалася як річ найближча і найзрозуміліша людській душі, що немов потужна хвиля підносила до небесних сфер, єднала із світом християнської духовності. І це не буде перебільшенням, оскільки внутрішній зміст Музики формувався у таїнстві сакрального обряду, у прочитанні буття крізь призму Святого Письма, в структурі есхатологічного бачення Всесвіту і, накінець, в інтимному спілкуванні людини з Господом, про що співається у тропарі 7-ї пісні канону Богородиці на Покрову:

Твоиъ глаголь вѣщаніе вселенную исполни,  
и красно пѣти Христу челоуѣки научи.

Тож не випадково музичне мистецтво вважалося найкращим засобом відображення найвищих духовних цінностей і християнської доктрини в найрізноманітніших проявах. Зокрема, св. Климент Александрійський (бл. 150 – бл. 215) писав, що божественні сили нематеріальної природи проявляються не безпосередньо, але через чуттєве оточення, тому різні явища мають алегоричний, прихований зміст, який відображається і прикрашається музичними засобами<sup>47</sup>. А Псевдо-Плутарх (II) визнав Музику винаходом богів, і це твердження не лише санкціонувало її силу, але й сприяло стабільному зростанню її прав, що в різні епохи набували визначених норм музичного мислення<sup>48</sup>. Так, на основі узагальнення мистецько-естетичного та філософського досвіду давніх культур, вибудовувалася струнка система світобудови та світобачення, де Музика у синтезі сакральних мистецтв відображала категорію Прекрасного, що стало досконалим і переконливим свідченням присутності Божественного у земному вимірі, найвищим даром, а також засобом донесення євангельських правд:

Органъ бряцая божественными вдохновеніи:  
и сказаніи Святаго Духа дѣйствоваль еси,  
и прекрасное поя въ мірѣ: Спасово Євангеліе.

Стихира на *Господи воззвах*, ап. Филипа

Струна благознаменитыхъ духовних словесъ:  
поеть яснѣ научая конци немолчными пѣснми:  
славословити Божества єдину зарю.

Стихира на *Господи воззвах*, прп. Романа Сладкопівця

<sup>46</sup> Л. Костенко. Катрени // Л. Костенко. *Сад нетанучих скульптур*. Київ 1987, с. 33.

<sup>47</sup> Климент Александрійский. *Строматы* / перевод и комментарии Е. Афонасина, кн. 6–7. Санкт-Петербург 2003, с. 181.

<sup>48</sup> E. Fubini. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, с. 29.



Музика є також найвищим даром та засобом прослави:

Яко даръ тебѣ Богородице пѣніе,  
От Анны рождшейся вѣрно дароносим.

Тропар 9-ї пісні 2-го канону, Різдво Богородиці

Тѣмъ вінець от нетлѣннихъ цвѣтовъ исплетши пѣсньми,  
священнѣй твоєй приносить память.

Стихира на хваліте, св. Йоана Златоустого

Ангелстїи чини на небесе, и чловѣческїй род въ церкви:  
Трисвятоє пѣніє Творче приносимъ ти.

Стихира на оновлення храму

Роздумування над суттю музичного начала у світобудові та його сакрального змісту, почалося, ймовірно, ще від часу усвідомлення людиною себе часткою універсуму та виникнення найдавніших культових обрядів, проте виразне наукове обґрунтування цього феномена започаткували стародавні греки.

На межі VII–VI ст. до Р. Х. досократики Фалес, Анаксимандр та Анаксимен намагалися дати визначення світобудові як єдиному цілому, організованому і керованому одним законом, що визначало всесвіт як форму, яку греки ототожнювали з поняттям Краси<sup>49</sup>. А першим, хто чітко відобразив це питання і пов'язав космологію, математику, природничі науки й естетику, був Піфагор (VI ст. до Р.Х.), який визнав число началом всіх речей. Піфагорейці першими стали вивчати числові відносини на основі музичних засад: пропорції інтервалів, співвідношення довжини струни і висоти звуку, які творили музичну гармонію у тісній взаємодії із поняттям Прекрасного, що в формі різних музичних ладів по-різному впливали на психіку людини. Згідно піфагорейській традиції її душа і тіло підпорядковані саме тим законам, які керують музикою, і ці ж пропорції віднаходимо в космічній гармонії, тож мікро- і макрокосм пов'язані одночасно і математичними і естетичними канонами. Це правило найвиразніше проявляється в символічній музиці світобудови – мова йде про гаму, укладену, за вченням Піфагора із звуків, якими керуються планети, суцвіття яких і відтворюють солодку музику сфер<sup>50</sup>. Цікаво, що вчення про гармонію

<sup>49</sup> Вже стародавні греки ототожнювали всесвіт із красою, використовуючи для цього спільнокореневе слово «космос» (κόσμος), яке означало «прикраса». Таке визначення виникло з причини різноманіття структури всесвіту і краси зірок.

<sup>50</sup> Піфагор розробив цілу теорію очищення за допомогою музики, яка мала багато значень: 1) музика є виразом душі, її характеру; 2) музика є доброю або злою, залежно який характер відображає; 3) завдяки зв'язку музики з душею можна, відповідно, впливати через музику на душу, покращуючи її; 4) метою музики не є досягання людиною втіхи, але виховання характеру; 5) завдяки добрій музиці душа очищається та визволяється з пут тіла; 6) музика є чимось винятковим, єдиним, несхожим з іншими мистецтвами (див.: W. Tatarkiewicz. *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady 1985, с. 91).



сфер та виховну роль музики співпадає з музично-містичними поглядами єгиптян і це, ймовірно, пов'язано з можливим перебуванням Піфагора тривалий час в Єгипті, де він вивчав також і музику<sup>51</sup>.

Піфагорейську музично-космологічну теорію намагався осмислити і застосувати до нового християнського світогляду св. Климент Александрийський, який наповнив її образно-символічним змістом і трактував як засіб для зображення християнського універсуму. Весь світ уявлявся св. Климентові гармонією, окремі порушення якої допущені з вини людини, і виправлення можливе лише за допомогою Бога і нової культури, нового устрою життя із всіма його земними теоретичними і практичними складовими, в тому й музикою<sup>52</sup>. Покликаючись на св. Климента, Ернст Курціус пише про пов'язаність Тексту Вічної Мудрості й Гармонії всесвіту через ліру й число, де Бог порівнюється з музикантом, що грає на «інструменті всесвіту», а Христос уособлюється з Орфеєм<sup>53</sup> – лірою йому служить деревина хреста, а своїм співом він притягує людські душі<sup>54</sup>. Ідея заклик – «притягування» Христом людей присутня також і в ранній патристиці, що опиралася на пророчі слова Спасителя, виголошені перед народом у Великий вівторок: аще вознесень буду от земли, вся привлѣкая къ себѣ (Ів. 12, 32). В цьому прочитували передбачення розп'яття, а також присутність духовної сили «притягування» людей до вознесеного Господа. Таке образне відчуття ідеї «натягу» і містичної сили Христа на хресті присутнє у готському перекладі Біблії, звідки було запозичене єпископом Вульфилою, а надалі Кассіодором, який порівняв розп'яття з образом арфи із натягнутими струнами<sup>55</sup>. Існує припущення, що саме на основі готських перекладів Св. Письма та діяльності франкського богослова Грабана Мавра (близько 776–856) і виникає звичай трактувати арфу старозавітного царя Давида як

<sup>51</sup> Існували перекази про відвідування Єгипту Піфагором, Лікургом, Платоном. Геродот захоплювався величчю єгипетської релігії, Плутарх у трактаті «Про Ізиду та Осіріса» писав про таємний внутрішній зміст міфології, розкриваючої глибинні русійні сили світобудови (див: В. Бычков. *Aesthetica patrum: эстетика отцов церкви*. Москва: Ладомир 1995, с. 15).

<sup>52</sup> Климент пропонує оспівувати правдивого богочоловіка Ісуса Христа, називаючи його «Новою Піснею»: Христос є одночасно співцем, арфою, піснею і мелодією (див.: О. Кіндій. До нарису христології Климента Александрийського // *Богословія*, кн. 1–4, т. 69. Львів: УБНТ УКУ 2005, с. 141).

<sup>53</sup> Євсевій Кесарійський стверджував, що Слово Боже за силою споріднене з впливом ліри Орфея, яка стає одним із символів ранніх християн, а сам Орфей прообразом Христа, оскільки також прийняв мученицьку смерть і переніс через всі випробування велику Любов (див.: Е. Пономарева. Орфей – мифологический певец и символ християнства // *Метафизика музыки и музыка метафизики*. Санкт-Петербург 2007, с. 161)

<sup>54</sup> Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис 2007, с. 271.

<sup>55</sup> М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*. Москва: Наука 2004, с. 386–389.



символ і прообраз Христа Спасителя. А поруч – не втрачає свого значення давня традиція присутності співу та інструментарію в обрядах давніх юдеїв.

Припускається, що саме цар Давид першим заклав музичний ансамбль, коли звелів левітам призначити своїх братів співаками та гравцями на музичних інструментах: цитрах, арфах, гуслах<sup>56</sup>, лірах, цимбалах<sup>57</sup>. Цикл псалмів Давидових є добрим свідченням використання інструментарію у прославі Господа:

Слухайте це, всі народи, візьміть до вух – усі мешканці всесвіту,  
І людські сини й сини мужів, разом багатий та вбогий, –  
Мої уста казатимуть мудрість, думка ж серця мого – розумність,  
Нахилю своє вухо до приказки, розв'яжу свою загадку лірою! (Пс. 49)

Прославляйте Господа гуслами,  
Співайте йому на десятиструнній арфі.  
Співайте йому нову пісню,  
Грайте на струнах добре, звучно. (Пс. 33)

Здійміть веселі оклики Богові Якова!  
Затягніть пісню, вдарте у бубон,  
У гусла милозвучні й арфу,  
Засурміть у ріг як новий місяць настане. (Пс. 81)

Добре воно – Господа прославляти,  
В псалмах співати імени твоєму Всевишній,  
Звіщати вранці твою милість, ночами – твою вірність,  
На десятиструнній арфі й цитрі  
І піснями на гуслах. (Пс. 92)

<sup>56</sup> Гусла вважалися священним інструментом у багатьох народів. Збереглася китайська легенда про глибоку давнину, коли світом правив Чжусян-ши. То був час ураганних вітрів, тож плід і насіння не розвивалися. Тому Ши Да створив п'ятиструнні гусласе, щоб викликати іншу ци і дати укріпитися життю (див.: Т. Апинян. *Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке*. Санкт-Петербург 2008, с. 55). Гусла вважалися також священним інструментом шаманів туно і посередником поміж світом людей і богів, їхні струни поєднували два світи (див.: В. Петрухин. *Мифы финно-угров*. Москва: Транзиткнига 2003, с. 253);

Музичний світ людини Давньої Русі також пов'язаний з магічною традицією використання музичних інструментів, і в цих обрядах найчастіше використовувалися гусла. Тому давньоруські требники містили ряд заборон щодо старих вірувань, серед яких вказувався і спосіб ворожіння за допомогою гри на гуслах. Невипадково гусла самі могли грати в казках – «гусла-самогуди», а звучання цього інструменту відображало голос невидимого світу, провіщаючи майбутнє (див.: Н. Серегина. *«Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнаграфия XII века*. Москва: Памятники исторической мысли 2011, с. 211).

<sup>57</sup> У давніх культурах інструментарій відігравав дуже важливу роль. Найстарші перекази про музику мають шумерське і єгипетське походження, зокрема, шумерські тексти, написані 3000 років до Різдва Христового, згадують велику святину Нінгірсу, де були спеціальні урядники, відповідаючі за вишкіл хористів та групи інструменталістів (див.: С. Zachs. *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa 1981, с. 59).



Псалми співайте Господеві на гуслах,  
На гуслах і голосом співу!  
Сурмами й під звуки рогу,  
Ликуйте під звуки рогу! (Пс. 97)

Готове моє серце, Боже, –  
Буду співати, у псалмах славити.  
Пробудись арфо і ви, гусла!  
Я збуджу ранній світанок. (Пс. 108)

Хваліте його звуком рогу,  
Хваліте його на арфі й гуслах,  
Хваліте його на бубні й танком,  
Хваліте його на струнах і сопілці,  
Хваліте його на дзвінких цимбалах. (Пс. 150)

Свідчення гебрайської практики про використання культового інструментарію<sup>58</sup> з Давидових псалмів<sup>59</sup> проникає і до християнської гимнографії<sup>60</sup>, в репертуарі якої інструментарій асоціювався з образами святих проповідників Христової віри. Це підсилювало виразовість, красу і значимість промовленого:

Вострубим духовною цѣвницею.

Стихира литійна, Різдво Богородиці

Яко органомъ духовнымъ ти языкомъ просвѣтивъ челоуѣки.

Тропар 8-ї пісні канону, ап. Луки

<sup>58</sup> Про встановлену Мойсеєм практику принесення під супровід труб особливо урочистих жертвоприношень під час вечірніх і ранкових обрядів пише Михайло Скабалланович. Надалі цей звичай розвинувся у складний чин богослужбового співу і музики (М. Скабалланович. *Толковий Типикон*, вип. 1. Київ 1910, с. 3).

<sup>59</sup> О. Петро Крип'якевич під час аналізу 118 псалма відзначає прив'язаність тексту до форми його музично-співного виконання, де кожна окрема строфа складається з 8-ми речень, що відповідає 8-ми струнам давньоєврейської арфи *гашимит*. Струни цього інструмента відображали певний музичний лад, кожний з яких, згідно античних естетичних канонів, творив не лише різні звукоряди, але й різні емоційні образи (див.: П. Крип'якевич, о. Артистична форма 118 псалма // *Καλοφωνία*. Львів: Вид-во ЛБА 2002, с. 286).

<sup>60</sup> Найчастіше в образній сфері інструментів зустрічається труба, одне із значень якої знаходимо в Стихирарі мінейному «глас Божий». Труба часто пов'язується з поняттям слави, хвали, звідки запозичується для прослави слов'янських святих. Одна з найвідоміших стихир 5-го гласу «Въструбимъ въ трубу піснии», адресована Миколаю Мирлікійському (6 грудня) від середини XVI ст. зустрічається у складі наступних півчих циклів: Димитрія Солунського, Стефана Сурозького, Олександра Свірського, Лазаря Сербського, а також Афанасія Афонського (див.: Н. Серегина. Інструментальна символика в древнерусських песнопеннях (на матеріалі русскої редакції книги «Стихирарь минейный» // *Из истории инструментальной музыкальной культуры*, Ленинград: ЛГИТМиК, 1988, с. 49).



Краснопѣснвая цѣвница Божественнаго Духа:  
славій іщурь Божественныхъ пѣсней: сопѣль Церковная.

Стихира на *Господи воззвах*, прп. Романа

Струна благознаменитыхъ духовныхъ словесъ,  
поеть яснѣ научая конци немолчными пѣснями:  
славословити божества єдину зарю.

Стихира на *Господи воззвах*, прп. Романа

Яко цѣвница ты был єси небесная,  
и гуслъ, и краснымъ ти пѣніємъ.

Тропар 4-ї пісні канону, прп. Романа

Былъ єси Златоусте богодухновенный органъ.

Стихира на *Господи воззвах*, св. Йоана Златоустого<sup>61</sup>

Труба златовидная,  
свѣтловопїющи божїя величїя.

Стихира на стиховні, св. Йоана Златоустого

Труба златогласная показася.

Стихира на стиховні, св. Йоана Златоустого

Благодатныя органы, гусли Духа Святаго:  
богонарочитыя трубы проповѣди.

Стихира на *Господи воззвах*, Трьохъ святителїв

Кими духовными пѣснями похвалимъ Петра і Павла,  
иже безбожіє заклавшая и иступѣмая уста.

Стихира на *Господи воззвах*, апп. Петра і Павла

Кими пѣсенными пѣніи, похвалимъ святителя:  
церковнаго первостоятеля.

Стихира на *Господи воззвах*, празн. Миколая

Пастырская свѣриль Богословія твоего,  
вѣтїйскїя побѣди трубы.

Тропар св. Григорію Богослову

<sup>61</sup> Св. Йоан Златоустий був особливо шанованим у Східному обряді за своє досконале проповідництво і тлумачення Святого Письма, а його творчість була відображена у друках Львівського братства. Опубліковані книга Йоана Златоустого «О священстві», з віршами Гаврила Дорофєевича, а також «Збірник о воспитанїи чад», в якому основна частина містила церковнослов'янський переклад повчань Йоана Златоустого (див.: Я. Ісаєвич. Культурне життя Львова // *Історія Львова*, т. 1. Львів: Центр Європи 2006, с. 174).





Такий спосіб прослави був підхоплений українськими поетами барокової доби:

А во гуслах исповимся, цару, пред тобою,  
А во арфѣ я прославлю, цару, славу твою.  
Надіюся на Бога, на Бога живого,  
А той ми відкриєт свит – то истына його<sup>62</sup>.

Анонім

На сія ТРУБЫ уши накланяйте  
ТРУБАМИ ТРУБЫ суда вспоминайте!  
Праздники святых сія ТРУБЫ трубят,  
Да празднолюбцы их собѣ улюбят.  
В день нарочитый праздника казано  
Так: «Вострубѣте», абы не карано  
З непослушенства, на празники ТРУБИМ,  
БОГОМ и его святыми ся любим<sup>63</sup>.

Лазар Баранович

Музичні поняття поступово утверджуються в якості засобів виразовості в духовній площині – в біблійній екзегезі практично всі музичні реалії, відображені у Святому Письмі, осмислюються як алегоричні найменування духовних сутностей і подій<sup>64</sup>. У цьому проявилось розуміння музики не лише як буквального «звуку», але й як «змісту», тож їй приділяється велика увага і в постбіблійній літературі. Зокрема, в «Мідраші» відображено містичне відношення до музики як до мистецтва, здатного втілити бачення і таємні одкровення душі<sup>65</sup>.

Стародавні євреї також наділяли музику і магичною силою, як, наприклад, звучання труб, що зруйнувало міцні мури Єрихону (Іс. Нав. 6, 5–6)<sup>66</sup>. І навпаки,

<sup>62</sup> Українська поезія. Середина XVII ст. / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 30.

<sup>63</sup> Там само, с. 218–219.

<sup>64</sup> Е. Махов. *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*. Москва 2005, с. 51.

<sup>65</sup> У гебрайському обряді музично-співний елемент був настільки вагомим, що перетворював його на суцільну музику і спів, що вважалося особливим видом «обітваної» духовної жертви. Музичне виконання сакральних текстів уже від найдавніших часів зберігає різні форми музичної акцентуації (її знаки були спільними із граматичними розділовими знаками) у відповідності із змістом книг: П'ятикнижжя, за характеристикою рабинів, повинне мати звучання м'яке, але низьке; пророки вживали звучання високе і грізне; притчі – закрадливе; Пісні Пісень жваве і веселе; еклезіаст – серйозне і строге (див.: І. Гофман. *Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі* / дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мист. Львів 2013, с. 95).

<sup>66</sup> Зворотню дію музики зустрічаємо в античному міфі про спорудження фіванських стін Зетом і Амфіоном, останній з яких змушував складатися камені у стіни силою



звуки музики поруч із молитвою допомагали зводити захисні стіни й супроводжували впродовж різних життєвих обставин, що читаємо також і в Горація:

Кажуть, що й Амфіон, будуючи мури фіванські,  
Голосом ліри й молитвою-пісню брили камінні  
Клав на потрібні місця...  
Так божественних поетів і віщі пісні їх окрила  
Вічна пошана й хвала. Потому Гомер знаменитий  
І Тіртей гартували мужів до воєн суворих.  
Віршем складали пророцтва й повчання дороговкази,  
Звуки струн піерійських вели до владичної ласки,  
Винайшли втіхи театру, щоб люд після довгої праці  
Знову душею і тілом ожив. Тому не соромся  
Музи, що ліру тримає в руках, і співця Аполлона. [390–400]<sup>67</sup>.

Подібні приклади знаходимо також у найстарших зразках грецької мітології, в яких музика є голосом неба – «засурмило доквіл велике небо»<sup>68</sup> і наділяється магічною силою, що може побороти права природи – життя і смерті, добра і зла. Так, чудесний спів Орфея зневажає і розв'язує всі закони життя і смерті завдяки магічно-релігійній силі музики<sup>69</sup>. Все довкола завмирає, вслухаючись у спів митця, як це поетично зображає Вергілій<sup>70</sup>:

Ріки стрімкі зупиняв, на голос його найсолодший  
Сходились ізвідусіль, ішли за ним юрмами звірі;  
Навіть сам дуб, з землі витягаючи глибоко врослий  
Корінь, та й гулкошумливі ліси – й вони мимоволі  
Дивний Орфея спів корою спрагло ловили.  
І повіз двокінний свій, що ковзав між зорями Люни,  
Стримала ти, рисакам одпочить дала, місячна діво, –  
В ліру заслухана, небо нічне на часину лишила.  
Ліра й тебе змогла переконати, Діта дружино,  
Мужеві дати жону, щоб вивів на світ Евридіку.

---

свого чудодійного голосу. Про це ж писав Горацій («Оди» III, 11, 2) – *примусив пересуватися Амфіон камені співом / movit Amphion lapides canendo* (див.: Л. Таруашвілі. *Тектоника візуального образу в поезії античності и християнської Європи. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. Москва: Языки русской культуры 1998, с. 120.).

<sup>67</sup> Горацій. Послання до Пісонів // *Про поетичне мистецтво* / переклад Андрій Содомора. Київ: Мистецтво 1988, с. 164.

<sup>68</sup> Такий потужний звуковий образ неба вживає Гомер (див.: А. Содомора. *Sub aliena umbra. Під чужою тінню*. Львів: Літопис 2000, с. 90).

<sup>69</sup> E. Fubini. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, с. 26.

<sup>70</sup> Вергілій. *Буколки. Георгіки. Малі поеми* / переклад Андрій Содомора. Львів: Літопис 2011, с. 157–158.



Ще задовго до Вергілія могутність ліри оспівав Піндар у першій піфійській оді як символі вселенського порядку, звуки якої несли гармонію і втихомирювали ворожнечу<sup>71</sup>:

Ліро золотосяйна, втіхо фіалкових Муз  
І промінного Феба, почувши твій голос,  
Хор виступає, провісник свята.  
Звукам твоїм співаки послушні,  
Коли передзвонами струн почнеш  
Заспіви ті, які хор супроводять,  
Гасиш вічний вогонь блискавиць гостролезих,  
І дрімає на скіпетрі Зевса орел,  
Сонно звисивши крила свої,  
Владар пернатих.

Переклад *Андрія Содомори*

А через тисячоліття космічний образ ліри забринів у творчості Б.-І. Антонича:

Від'їду вже з долонями на Лірі Сонця Сходу,  
співаючи хвалу надлюдським і рослинним бурям<sup>72</sup>.

Цікавий приклад використання музичного інструментарію знаходимо в елевсинських таїнствах на честь Деметри, у змісті яких вбачав зв'язок музичних інструментів з особливостями людського тіла. Відповідно вибудовувалася послідовність розміщення інструментів: на першому дворі, де передують стихії вітру і дихання, грали на трубах, на другому дворі, де центральна роль відводилася стихії води, кровообігу та нервовій системі, використовувалися струнні інструменти та кімвали – тогочасні ліри, які своїм виглядом нагадували хребет з натягненими нервами, а телестеріон озвучувався лише низькими звуками величезної чаші, немов міцні поштовхи у діафрагму<sup>73</sup>.

Містичність і могутність музичного звуку у сприйнятті стародавніх греків привело також до отождоження з силою, злученою з добром і злом, здатною оздоровлювати та підносити до божественного пізнання, але, водночас, і скидати у нетрі сил темряви. На цій основі формується протиставлення двох культур, двох богів-антиподів, перший з яких – Аполлон, який уособлював порядок і гармонію, а другий – Діоніс, що асоціювався з стихією та руйнівною енергією. На цьому протиставленні вибудовувався цілий ряд антитез: Краси і чуттєвого сприйняття, звуку і зорового образу, виваженого звучання і пристрасної інтонації. В такому протиріччі виникали також і філософські доктрини, які узгоджували внутрішній конфлікт двозначності. Зокрема, Геракліт (544–483 до Р.Х.) навчав, що гармонія між крайностями досягається не через усунення

<sup>71</sup> М. Гаспаров. Поезія Піндара // М. Гаспаров. *О поэтах*. Избранные труды, т. 1. Москва: Языки русской культуры 1997, с. 14.

<sup>72</sup> Б.-І. Антонич. Дім за зорею // Б.-І. Антонич. *Повне зібрання творів*. Львів: Літопис 2008, с. 228.

<sup>73</sup> Д. Лауэнштайн. *Элевсинские мистерии*. Москва: Энигма 1996, с. 233.



протилежного, але через їх співіснування, що гармонія є не відсутністю протилежностей, але їх рівновагою і при перенесенні у візуальний план протилежності стають симетрією. Таке трактування гармонії надалі приймається й християнами, які продовжували трактувати її як засіб узгодження протилежностей. Підтвердженням є свідчення Климента Александрійського, який навіть місію Спасіння описує як гармонійне явище: Христос поєднав різноголосся першопричин у впорядкованому співзвуччі (*εἰς τὰς ἑνὴν συμφωνίαν*), щоб весь світ став гармонією. Таку ж думку висловив Скот Еріугена (IX), який вбачав красу творіння у гармонічному співзвуччі подібних і неподібних начал, а Гонорій Августодунський (XII) у *Книзі дванадцяти питань* (*Liber duodecim quaestionum*) впродовж цілого розділу пояснює влаштування світу «на подобен» цитри, різнохідні струни якої також укладають гармонічне співзвуччя<sup>74</sup>. Цей образ проник до іспанської поезії, вже традиційно прославляючи Творця як великого музиканта:

Великий Маестро – поглянь-но –  
Взяв велетенську цитру в руки,  
Під вправним рухом линуть звуки.  
Священнодійство й споглядання,  
І вічний храм стоїть на цім звучанні<sup>75</sup>.

Для представників Шартрської школи XII ст. – Вільгельма Конхезія (*Guillemus de Conchis*), Тьєрі Шартрського (*Theodoricus Carnotensis*), Бернарда Сильвестра (*Bernardus Silvestris*) і Алана Лільського (*Alanus de Insulis*), котрі поєднували думки Платона (Тімеї) з ідеями Августина, космос символізував неперервну єдність, створену на основі взаємного узгодження речей і керованого Божественним началом, а його Краса – сприймалася як завершальний акт творіння.

Велич досконалості і краси Всесвіту вперше виразно класифікував Боецій (480–525), який у своїх «Наставленнях до музики» поділив її на світову (*mundana*), людську (*humana*) та інструментальну (*instrumentalis*). Йому ж належать слова про досконалу красу Творця та сотвореного:

...у Тобі щонайвищого блага  
Образ, де плями нема; за вірець незотлінне узявши,  
Вишне, – і цей Красен світ, бо й сам Прекрасний Ти, в думці  
Носиш своїй – і виліплюєш, твориш подібно до нього,  
Всі за високим зразком будівлі високої частки.  
Числами в'яжеш початки речей...<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> У 1-й піфійській оді Піндара (бл. 522 – бл. 438 до Р.Х.) прославляється *ліра* як символ веселенського порядку, її звуки несуть умиротворення і блаженство всім, хто співмірний зі світовою гармонією і позбавляють розуму всіх, хто їй ворожий (див: Піндар. Вахилид. *Оди* / составитель М. Гаспаров. Москва: Наука 1980, с. 376).

<sup>75</sup> Цитата подана за книгою Ернста Курціуса (див.: Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис 2007, с. 653).

<sup>76</sup> С. Боецій. *Розрада від філософії* / переклад Андрій Содомора. Київ 2002, с. 88.



Так глибоко і символічно сприймалося музичне мистецтво, глибоко занурене у таїну Всесвіту, проникаюче у найпотаємніші закутини людської душі, резонує із невидимими струнами живого серця. Таке наставлення підтверджує спадщина Отців Церкви, які щиро вірили в існування єдиної симфонії Бога-Отця і земних людей<sup>77</sup>. Ігнатій Богоносець (†107) у своїх посланнях уподоблює Церкву вселенському хору, диригентом якого є Бог<sup>78</sup>; Климент Александрійський (II) пише про єдину божественну гармонію, єдину симфонію під керівництвом єдиного регента – Бога, котрий є Логосом; Максим Сповідник (†662) переконає, що духовний солод божественних піснеспівів відображає радість божественних благ, які підносять душі до чистої і блаженної божественної любові й вселяють відразу до гріха<sup>79</sup>; Микола Кавасила (1322–1397) свідчить про існування єдиного хору – одночасно небесного і земного, прославляючого Творця<sup>80</sup>. Саме такі свідчення, вже від початку творення християнського обряду, утвердили непохитне правило греко-візантійського обряду – його повністю співне здійснення, що символізувало наслідування небесної Літургії, яка безперервно звучить у Вічності<sup>81</sup>. З цього приводу всі події відображені в щоденному житті Церкви «проспівуються»<sup>82</sup>, що виразно зазначено в текстах Старого Завіту. Так, саме у співній формі трое отроків благословляли Господа за спасіння (Дан. 3, 18):

<sup>77</sup> В. Василик. *Происхождение канона. История. Богословие. Поэтика*. Санкт-Петербург 2006, с. 302.

<sup>78</sup> Там само, с. 18.

<sup>79</sup> *Творения преподобного Максима Исповедника. Богословские и аскетические трактаты*, кн. 1. Москва 1993, с. 170.

<sup>80</sup> М. Кавасила. *Пояснения Божественной Литургии*. Львів: Свічадо 2007, с. 20.

<sup>81</sup> Такі висновки співзвучні і структурі самого храму, де хори є найприкрашенишим місцем і, на протилежному головному нефу, мають строгіший, урочистіший та піднесений вигляд. Це пов'язане із загальною композицією храму, згідно якій вся будівля отримує в цьому місці повне завершення завдяки щільніше розміщеним стовпам, внаслідок чого ширина візуально поступово щезає і хори видаються припіднятими вгору (див.: Г. Гегель. *Лекции по эстетике*. Санкт-Петербург: Наука 2001, с. 73). Можливо, термін *χορός*, який означає «хор» є спорідненим метафізичному терміну *χωρισμός*, який означає розрізненість або переділ, звідки вживається для тлумачення розрізненості і виходу «за межі» – за межі найближчого даного до чогось іншого. В такому значенні можна розглядати і спів хору, звучання якого також підносить молитву за межі реального світу до небес (див.: М. Хайдеггер. *Ницше*. Санкт-Петербург 2006, с. 237).

<sup>82</sup> Щодо запровадження практики «проспівування» богослужбових текстів, то Євген Герцман наводить приклад Василя Кесарійського (IV), який вважав, що Святий Дух для полегшення залучення людства до благочестя поєднав догмати з насолоджуванням мелодією. В такий спосіб люди з приємністю для слуху непомітно сприймали користь від слів, а Йоан Златоустий подібно покликався на авторитет апостола Павла, який навчав віруючих не «проговорювання» богослужбових текстів, а псалмоспіву, під час якого співець мав пізнавати християнські ідеї, а музикою убезпечувати їх сприйняття від втоми (див.: Е. Герцман. *Тайны истории древней музыки*. Санкт-Петербург: Невская нота 2006, с. 407).



Ти єяко єдиними усты пояху и славяху бога въ печи, глаголюще:  
 Благословень еси, Господи, Боже отець нашихъ,  
 и Препѣтый и превозносимый во вѣки,  
 и благословенно имя славы твоея святоє,  
 и Препѣтоє и превозносимое во вѣки.

Благословень еси во храмѣ святыя славы твоея,  
 и Препѣтый и превозносимый во вѣки,  
 и благословенно имя славы твоея святоє,  
 и Препѣтоє и превозносимое во вѣки.

Благословень еси видяй бездны, сѣдяй на херувимѣхъ,  
 и Препѣтый и превозносимый во вѣки.  
 Благословен еси на престолѣ славы царствія твоего  
 и Препѣтый и превозносимый во вѣки.  
 Благословен еси на тверди небеснѣй  
 и Препѣтый и превозносимый во вѣки.  
 Благословѣте вся дѣла Господня, Господа  
 Пойте и превозносите его во вѣки.  
 Благословѣте ангели господни, Господа  
 Пойте и превозносите его во вѣки.  
 Благословѣте небеса, Господа,  
 Пойте и превозносите его во вѣки.

Прославному пісню трьох отроків подаємо у скороченому варіанті, підкресливши, що кожна її строфа, а всього їх 40, завершується рефреном: «Пойте и превозносите его во вѣки». Таке завершення в українських перекладах подається в формі: *Хваліте і возносите його повіки*<sup>83</sup>, що змінює суть тексту, в якому виразно йдеться про спів як визначальний спосіб не лише прослави Господа, але й донесення богословських таїнств<sup>84</sup>. У стихирі наславнику на стиховні Успення Пресвятої Богородиці виразно йдеться про таку ж форму співного богословствування:

Петръ же, честнѣйшій верховник, богословцем началникъ:  
 и весь божественный апостолскій ликъ,  
 явленнымъ Богословіємъ пѣснословяще,  
 Божественное и оужасное Христа Бога смотренія таинство.

Подібно й у наславнику на *Господи воззвах* празника Трьох святителів:

Тайныя днесь духа трубы, богоносныя отци восхвалымъ,  
 Воспѣвшая посредѣ церкви пѣснь солнечную богословія.

<sup>83</sup> *Святе Письмо Старого та Нового Завіту*. Рим: United Bible Societies 1991, с. 1004–1005.

<sup>84</sup> Спів як поняття є одним із найдавнішим також і в грецькій культурі, зокрема, поет у Гомера – це божественний співець, і римлянин також замість «творити» сказав «співати». Енеїда починається так: *Agma virumque cano / Битви і мужа співаю* (див.: Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис 2007, с. 167).



Поетичні тексти християнської гимнографії переконують в тому, що саме спів був найвищою формою прослави святих, мучеників, преподобних і, насамперед, Бога-Отця, Христа, Духа Святого і Богородиці:

Съ Ангели и мы торжествуемъ,  
Свѣтло начинающе Давыдскую пѣснь.

Стихира литійна, Покрова

Крестъ Господень пѣснми почтемъ.

Стихира на хваліте, Воздвиження

Прійдѣте пѣснми вѣнчаемъ страдалца Христова.

Стихира литійна, влкм. Євстафія

Пѣнія сладкая и страданій похваленія.

Стихира на *Господи воззвах*, влкм. Димитрія

Гласы пѣснми, вѣрныи тебѣ вопіемъ всепѣтая.

Тропар 4-ї пісні канону Богородиці, Покрова

Отцемъ пѣніє да принесемъ.

Тропар 3-ї пісні канону, Праотців

Осмилення сутності музичного звуку, його краси і всепроникнення уподобило Музику ще одній важливій богословській категорії, також пов'язаній із хвилевидною будовою музичного звуку – світлу (φῶς): «І весь народ бачив звук і світло і звук трубний» (Вихід 20, 18). Світло, як і звук, вважалося найтоншим провідником пізнання Бога, тож у багатьох цивілізаціях ототожнювалося з божеством – семітський Ваал, єгипетський Ра, іранський Ахурамазда, перський Мітра, що сукупно привело до платонівської концепції Добра як Сонця. Надалі, через неоплатонізм ці образи проникають у християнську традицію, зокрема, Діонісій Ареопагіт представляв Господа як світло, вогонь чи світлоносне джерело, що стало виразним лейтмотивом християнської гимнографії:

Да облистает от долу свѣт, и небо паче солнца:

Земля же да слышит, глаголы живаго Бога.

Тропар 1-ї пісні канону, предпразн. Преображення

Восѣя тебѣ Господь,

Его же душа вожделѣла еси.

Тропар 5-ї пісні канону, прп. Онуфрія

Яко свѣт суща, иже к свѣту крайнему,

Невещественными причащеніи:

божественнаго и невещественнаго, оумъ мой просвѣти.

Тропар 1-ї пісні канону, арх. Гавриїла

Сладкое оубо солнце, озаряющее:

Сладчайшее же зреніє твоего Христе подобія.

Тропар 4-ї пісні канону, прп. Ілії

Чистоты свѣтовыдноє бысть селеніє,

Свѣтодавца носивши въплощаема.

Богородичен, Корнилія сотника



Отож, світловий струмінь став досконалим засобом увиразнення краси і, водночас, впорядкованості всякої «видимої тварі», свідченням здійснення задумів Господа у вселенському вимірі, натомість музика сприяла «оформленню» і гармонізації довколишнього світу, що відобразилось, насамперед, у сакральних обрядах. Музика ушляхетнювала внутрішній світ людської душі, вирізнула божественний зміст літургійних текстів, підсилювала молитовний запал, підносячи дух до небесних сфер. «Хто співає у храмі, той тричі молиться» – так сказав св. Августин ще на зорі християнства.

Універсальне сприйняття музики забезпечувало їй постійне місце також і в освітній системі. За легендою, поет і музикант Терпандер уже в VII ст. до Р.Х. запровадив навчання музики у Спарті і вдосконалив ліру, збільшивши на ній кількість струн з 4-х до 8-ми, чим вивищив її над авлосом<sup>85</sup>. Існує переказ про порятунок Терпандром міста від громадянської ворожнечі за допомогою кіфари, гра на якій втихомирила суспільство<sup>86</sup>. Терпандра також визнавали за винахідника ном (νομος) – усталених мелодій, які мале різне призначення. Відповідно прослідковується тісний зв'язок поміж дослівним значенням терміна νομος (право) і музичним значенням як стислим відповідником етосу емоційної ситуації. Ще в античності таке співставлення визначило місце музики поруч із непорушними законами. Тому тривалий час заборонялося змінювати у творах висоту чи ритм звучання, а кожен ном незмінно утримував відповідний звукоряд, звідки й походить практика визначення мелодій номами, тобто наділення правами<sup>87</sup>. З часом система звукорядів у зв'язку з навчально-етичною метою зазнала прискіпливого перегляду, і найгостішого протиставлення зазнали суворий дорійський звукоряд і чуттєвий, емоційний фригійський. Перший звучав низько і глибоко під супровід кіфари, натомість другий – високо і в супроводі флейти. Обидва лади використовували в сакральних обрядах: дорійський – в культурі Аполлона, фригійський – в культурі Діоніса і похоронних обрядах<sup>88</sup>. Дорійський лад вважався грецьким, автентичним, натомість, фригійський – екзотичним і чужоземним. Ймовірно, що вторгнення до Греції такої відмінної від звиклих мелодій фригійської музики і стало причиною творення цілої теорії про музичний етос і, відповідно, перегляду існуючих звукорядів та їхніх функцій<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> E. Fubini. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków: Musica Iagellonica 1997. с. 21.

<sup>86</sup> М. Гаспаров. Древнегреческая хоровая лирика // М. Гаспаров. *О поэмах*. Избранные труды, т. 1. Москва: Языки русской культуры 1997, с.14.

<sup>87</sup> W. Tatarkiewicz. *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady 1985. S. 215.

<sup>88</sup> Можливо, не випадково Глюк в опері «Орфей і Еврідіка» під час мандрівки Орфея до царства мертвих елісейськими полями використовує соло флейти.

<sup>89</sup> W. Tatarkiewicz. *Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady 1985, с. 212.





У християнській практиці особлива роль музичного начала виокремилася в добу каллофонічного стилю<sup>90</sup>, який виникає у пізньовізантійський період (XIII–XIV). Це був час, представлений в історії двома потужними струменями: з одного боку формуванням аскетико-богословської практики ісихазму та його яскравого представника св. Григорія Палами, а з іншого – посиленням ролі мелодики у богослужінні, що характеризувався, насамперед, ускладненням співного елемента, використанням орнаментики. Від цього часу греко-візантійська музика втрачає свою колишню простоту, а увага приділяється досконалому виконанню складних мелізматичних розспівів. Так, на межі XII–XIII ст. склалася ціла система піснеспівів, які вирізнялися мелодичним розмаїттям, зміною звуковисотних рівнів, ритмічною виразністю, а також темпом чи характером звучання. Наслідком таких змін стало створення нових типів півчих книг для спеціального навчання співаків – *Псалтикону* та *Асма-тикону*<sup>91</sup>, *Пападик*<sup>92</sup>, а орнаментовані напіви, відповідно, спричинилися до вдосконалення нотації у т. зв. пізньовізантійській формі. Тоді ж виникає поняття композиторської школи і пишуться теоретичні трактати, що засвідчило новий етап у культурному розвитку Візантії, визначеному як палеологіське відродження<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Каллофонічний (з гр. *καλλοφώνικός* / *прекраснозвучний*) мистецький стиль передбачав залежність структури піснеспіву від музичної логіки, а поруч часткову вокалізацію мелодики із складними вставками, кратимами (*τὰ кратήματα*), що мало неоднозначні наслідки для християнського обряду. Зокрема, складність музичного виконання іноді унеможлилювала участь вірних і призводила до зникнення цілих обрядів, як це можна почути у св. Симеона Солунського (кінець XIV–1429), який вважав причиною занепаду константинопольської Церкви саме складність музичного виконання, без якого цей обряд став нецікавим. Тож Симеон задля збереження цього обряду у своїй церкві в Солуні мусив оздобити чин співаної служби монаршими богослужбовими канонами (див.: В. Рудейко. Роздуми про оновлення літургійної традиції УГКЦ // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України 2012, с. 125).

<sup>91</sup> *Псалтикон* (*Ψαλτικόν*) – книга, призначена для протопсалтів, солістів і містить твори в особливо оздобленому стилі, має відповідний жанровий репертуар – кондаки, іпакої, прокимни, аллилуїя та інші мелізматичні піснеспіви; *Асма-тикон* (*Ἀσματικόν*) – книга, призначена для хору (див.: E. Wellesz. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Krakow: Wydawnictwo «Homini» 2006, S. 163–164).

<sup>92</sup> *Пападик* (*Παδική*) – теоретичний посібник, який починався невеликим трактатом про основи нотації. Крістіян Ганнік вважає, що саме Пападики подібні в основних рисах до українського нотолінійного Ірмологіона, тож саме цей грецький збірник був зразком для укладання Ірмолоїв (див.: К. Ганнік. *Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела* // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів 2003, с. 42).

<sup>93</sup> Ігор Шевченко пише про «інтенсифікацію контактів еліти візантійського суспільства з античністю», уподоблюючи при цьому ренесанс епохи Палеологів однією з таких інтенсифікацій безперервності античної традиції (див.: I. Schevchenko. *The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance: Cultural Revivals of the late Antiquity*



Загальною і головною для того часу у візантійців залишалася тенденція, характерна і для італійських колег проторенесансної орієнтації – спрямування до зняття всіх і всяких протиріч у духовній культурі, до поєднання і узгодження всіх знань, здобутих людством впродовж століть як шляхом науки, так і в процесі релігійного досвіду. Типовим представником доби був Никифор Влеммід, який однаково пристрасно писав трактати як із логіки, фізики, математики і географії, так і з догматики, літургії, аскетики, або Теодор Метохит, чий 120 творів з питань філософії, етики, релігії, політики, літератури, історії, астрономії, математики, фізики є зразком універсалізму доби<sup>94</sup>. В такий спосіб пізньовізантійський період став основою формування передгуманістичних тенденцій, що проявилось у зростанні ролі освіти та мистецтва, цілісності краси зовнішнього і внутрішнього планів.

Нові тенденції, безумовно торкалися і трактування категорії Краси, яка визначалася як певний спосіб морального вдосконалення, що було схвалено православними містиками і прийнято ісихастами, вчення яких також передчуває головні риси гуманізму. Зокрема, богослов'я Григорія Палами (1296–1359) підносить людину на незвичайну висоту. «Людина, – писав Палама, – цей великий світ, вміщений в малому, є зосередженням воєдино всього існуючого і вершиною Божих творінь, людина відображає і божественне буття, в ньому ми бачимо Бога»<sup>95</sup>. Таке вчення надає твердої богословської основи справжньому гуманізму, виступаючи, певним чином, відповіддю Церкви на загальний інтерес епохи до Людини. Палама стверджує, що безпристрасність полягає не у відмиранні пристрасної частини душі, але в її зміні від зла до добра. Іншими словами, в єднанні людини з Богом пристрасні сили душі преображаються та освячуються, і така преображена емоційність – як відображення найтонших порухів душі – стає однією із характерних рис сакрального мистецтва цієї доби.

Ісихасти не залишили праць, спеціально присвячених мистецтву, оскільки це питання не було важливою полемічною проблемою, проте саме мистецтво цього часу свідчить про поєднання православного Передання з елементами «гуманістичного відродження». Це проявляється і в самому розумінні мистецтва, і в його характері й тематиці, у спрямованості до зняття всіх можливих протиріч у духовній культурі, до поєднання і узгодження всіх знань, здобутих людством впродовж століть як шляхом науки, так і в процесі релігійного досвіду<sup>96</sup>.

---

*and the Middle Ages*. Ed. Treadgold. Stanford 1984, p. 144–223.

<sup>94</sup> И. Медведев. *Византийский гуманизм XIV-XV вв.* Санкт-Петербург: Алетейя 1997, с. 35.

<sup>95</sup> К. Керн, архим. *Антропология св. Григория Паламы*. Москва: Паломник 1996, с. 341.

<sup>96</sup> Типовим представником був Никифор Влеммід, який писав трактати як з логіки, фізики, математики і географії, так і з догматики, літургії, аскетики і т. д. (див.: И. Медведев. *Византийский гуманизм XIV-XV вв.* Санкт-Петербург: Алетейя 1997).



Суперечки, які виникли в XIV ст., торкалися в першу чергу самої суті християнської антропології – обожнення людини, а Церква у соборних визначеннях надала богословське підґрунтя такому важливому явищу як просвічення людини Святим Духом, що від самого початку було живим імпульсом мистецтва, його основою, надихаючи і визначаючи його форми. Тож етимологія походження термінів «ісихазм» та «аскетизм» пов'язується з майстерністю, вмінням, що відповідає мистецьким категоріям. Наприклад, *ἀσέω* означає майстерно і старанно обробляти і прикрашати матеріали; *ἠσχημένος* – прикрашений, мистецьки прикрашений (частка *ἀσχήσας* біля інших дієслів завжди означала «мистецький») <sup>97</sup>. Навіть саме визначення філософії означало вправління *ἡσχησις* в мистецтві роздумування. Тож і грецька філософія не усувала категорію Прекрасного із богословського контексту гимнографії, наповнюючи її спільною лексикою та образністю, що в буквальному значенні прикрашало і вказувало шлях духовного вдосконалення:

Оукрашень добротою вседѣтельнаго и Святаго Духа: яко звѣзда свѣтосіянная.  
Добродѣтелей свѣтлостію мудре, явися Романе мірскимъ концемъ.

Тропар 1-ї пісні канону, прп. Романа

Въ дѣлехъ духовныхъ богокрасныхъ красящимся.

Тропар 3-ї пісні канону, прп. Симеона столпника

Іоакиме красуйся съ супругою:

Родивши купно душевную красоту твари.

Стихира на *Господи воззвах*, прпп. Йоакима і Анни

Так, зроставши на здобутках античності, сакральна гимнографія ушляхетнювала внутрішній світ людської душі і, водночас, поруч із глибиною богословського змісту співних текстів, її естетична та музично-поетична образність була доступною і близькою кожній людині <sup>98</sup>. А найвиразнішим свідченням вирізнення музичного начала у складній структурі християнського обряду стало утвердження універсальної системи організації величезного корпусу гимнографії засобами музичного мислення – *осмогласної системи* <sup>99</sup>.

<sup>97</sup> С. Зарин. *Аскетизм по православно-християнському учению*. Москва: Паломник 1996, с. II–III.

<sup>98</sup> Й. Мейендорф, протопресв. О литургическом восприятии пространства и времени // *Литургия, архитектура и искусство византийского мира*. Санкт-Петербург 1995, с. 5.

<sup>99</sup> Система восьми гласів є результатом тривалого літургійно-обрядового досвіду, який впливав не лише на музику, але й на літургійно-символічні уявлення, що формували характер і сутність самого обряду. Процес піснетворення базувався насамперед на святоотцівському богослов'ї і догматичному вченні Церкви, що розвивалися поруч із символізмом та літургійним богослов'ям (див.: І. Міщенко. Сучасна практика літургійного співу // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 86).



Універсальність такої форми організації літургійного репертуару засвідчена її швидким розповсюдженням і засвоєнням як на Сході, так і на Заході, що сприяло перетворенню цієї, передовсім, півчної практики на спільний знаменник, єднаючий східногрецький, західно-латинський та слов'янський ареали християнства і дотепер збережений у богослужбовому обряді. Можливо саме тому Егон Веллес образно визначив осмогласся як метод організації хаосу<sup>100</sup>.

Остаточне утведження осмогласся відбулося завдяки реформаторській діяльності св. Йоана Дамаскіна (680–780)<sup>101</sup>. Преподобний Йоан Дамаскін уклав систему осмогласся з пов'язаних між собою 4-х автентичних і 4-х плагальних гласів, які поєднувалися таким чином:

- |                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1 лідійський автентичний –      | 5 гіполідійський плагальний;      |
| 2 фригійський автентичний –     | 6 гіпофригійський плагальний;     |
| 3 дорійський автентичний –      | 7 гіподорійський плагальний;      |
| 4 міксолідійський автентичний – | 8 гіпоміксолідійський плагальний. |

Така практика була запозичена у каролінгську епоху Західною Церквою впродовж VIII–IX ст., але з іншим принципом парності гласів:

- |                               |
|-------------------------------|
| 1 автентичний – 2 плагальний; |
| 3 автентичний – 4 плагальний; |
| 5 автентичний – 6 плагальний; |
| 7 автентичний – 8 плагальний. |

Осмогласні жанри воскресної служби стали основою півчної системи християнського обряду, оскільки найчастіше повторювались – до 6-ти разів у церковному році, що забезпечувало мелодичну цілісність літургійної практики і сприяло опрацюванню музичної тканини до ювелірно відшліфованих форм<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> E Welles. *A History of Bizantine Muzic and Hymnography*. Oxford 1961, p. 70.

<sup>101</sup> За переданням, число вісім обрано не випадково і в контексті християнської традиції означало вихід за межі тварного світу. Число вісім вважалося числом вічності і майбутнього віку, якому протиставлялося число сім, що означало повноту світу, представлену сімома днями тижня, кольорами веселки, сімома небесами та сімома ступенями музичного звукоряду. Характерно, що в Апокаліпсисі дуже часто зустрічається число сім в останні дні світу: сім труб, сім фіалів, сім громів, сім світильників, що також свідчить про вичерпаність світу і переддень восьмого дня – дня вічності (див.: В. Мартынов. *Конец времени композиторов*. Москва 2002, с. 72).

<sup>102</sup> Про походження візантійського осмогласся як поєднання еллінської ладової теорії звукорядів з сирійською, що спиралася на мелодичні поспівки, пише Мирослав Антонович, покликаючись на дослідження Альфреда Свана. Йдеться про те, що вже наприкінці IV ст. у Сирії виникає альтернативна музична система, ймовірно арабського походження, яка передбачала групування мелодій не у відповідності з основним ладом, а згідно певної мелодичної поспівки, спільної для окремих груп мелодій. Близько V ст. піснеспіви сирійських служб були впорядковані у вісім груп, кожна з яких мала свої характерні ознаки (див.: М. Антонович. *Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // Musica sacra*. Львів: Інститут українознавства 1997, с. 43).



Так, в межах літургійного циклу відобразилося глибоко вкорінене усвідомлення всеохопності музичного мислення як найбільш відповідного засобу для відображення впорядкованості і досконалості християнського обряду.

Дослідженням осмогласної системи організації богослужбових піснеспівів займалися відомі медієвісти, які використовували різний підхід до її трактування. З одного боку, система гласів-іхосів розглядалася у зв'язку з певними мелодичними формулами і каденціями, а з іншого боку – з поняттями звуковисотної системи та ладотональними гласовими співвідношеннями. До першої групи можна віднести Димитрія Разумовського<sup>103</sup>, Мирослава Антоновича<sup>104</sup>, Карстена Тільярда<sup>105</sup>, Олівера Странка<sup>106</sup>, Егона Веллеса<sup>107</sup>, Мілоша Веліміровича<sup>108</sup>, Євгена Герцмана<sup>109</sup>. Інші дослідники пов'язували тлумачення гласу з поняттями звуковисотної системи, хоча також не відкидали значення мелодичних формул. Федір Одоевський, Юрій Арнольд<sup>110</sup>, Іван Вознесенський<sup>111</sup>, Порфирій Бажанський<sup>112</sup> наводили паралелі з античними ладами, розглядаючи кожен з восьми гласів як звукоряд того чи іншого античного ладу.

Існував ще один метод дослідження осмогласся, який базувався на його трактуванні як сукупності поспівкової структури та певної звуковисотної організації гласів. Такої думки дотримувалися дослідники Василій Металлов<sup>113</sup>, Антонін Преображенський<sup>114</sup>, Сергій Скребков<sup>115</sup>, Максим Бражніков<sup>116</sup>,

<sup>103</sup> Д. Разумовский. *Теория и практика церковного пения*. Москва 1886, 172 с.; Д. Разумовский. *Церковное пение в России*. Москва 1867, 362 с.

<sup>104</sup> М. Антонович. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду // *Musica sacra*. Львів 1997, с. 14–21; М. Антонович. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // *Musica sacra*. Львів 1997, с. 39–56.

<sup>105</sup> J. Tillard. The Modes in Byzantine Music // *Annual of the British School at Athens*, xxii (1916–18).

<sup>106</sup> O. Strank. The znamenny chant of Russian Church // *Musical Quarterly*, XXVI, с. 365–384.

<sup>107</sup> E. Welles. *A History of Bizantine Music and Hymnography*. Oxford 1961, 371 с.

<sup>108</sup> M. Velimirović. *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*. Pars principalis. Copenhagen 1960, p. 238.

<sup>109</sup> Е. Герцман. *Античное музыкальное мышление*. Ленинград 1986, 244 с.; Е. Герцман. *Византийское музыкознание*. Ленинград 1988, 256 с.; Е. Герцман. *Пифагорейское музыкознание*. Санкт-Петербург 2003, 384 с.

<sup>110</sup> Ю. Арнольд. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа, вып. 1. Москва 1880.

<sup>111</sup> И. Вознесенский. *О пении греческого Востока*. Кострома 1895, 132 с.; И. Вознесенский. *О церковном пении*. Кострома 1897, 70 с.; И. Вознесенский. *Образцы осмогласия*. Кострома 1893, 197 с.

<sup>112</sup> П. Бажанский. *История руского церковного пения*. Львів 1890.

<sup>113</sup> В. Металлов. *Очерк истории православного церковного пения в России*. Москва 1915, 150 с.; В. Металлов. *Русская семиография*. Москва 1912, 114 с.

<sup>114</sup> А. Преображенский. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De Musica: Временник отдела театра и истории музыки / Государственный Институт Истории Искусств*, вып. 2. Ленинград: Academia 1926, с. 60–76.



Іван Гарднер<sup>117</sup>, Галина Алексеева<sup>118</sup>. Проте поза увагою залишався літургійно-богословський контекст осмогласся, що став основою реформаторського літургійного збірника, створеного св. Йоаном Дамаскіном – Октоїха (Ὀκτώηχος)<sup>119</sup>. Новаторство цього збірника полягало в його структурі, де вперше поєднувалися різні жанри однієї воскресної служби (недільної), укладені за гласовою приналежністю, що відповідало практичним потребам богослужіння. З цієї причини за короткий час Октоїх Воскресний доповнився буденними службами і перетворився у повний Октоїх – Параклітик (Παρακλητική) із повним седмичним змістом на кожен день тижня.

Значення Октоїха як богослужбового збірника важко переоцінити, оскільки це була книга найпершої необхідності у церковному обиході. В час великої нестачі книг цілий рік можна було правити служби за Октоїхом, що неможливо зробити, маючи лише Мінеї і Тріодь. Дослідження церковнослов'янських рукописів свідчить про значні обмеження текстового матеріалу деяких літургійних кодексів, аніж це необхідно навіть для соборно-парафіяльної практики, що, ймовірно, передбачає богослужіння у місіонерських умовах, коли служби провадилися менш регулярно – лише у воскресні і празничні дні. Тож замість послідовного ряду новозавітних текстів використовувався короткий *столл* читань за гласами Октоїха (по одній євангельській і одній апостольській перикопі на кожен з 8 гласів), а у Великий піст використовувалась не Постна Тріодь,

<sup>115</sup> С. Скребков. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII в.* Москва: Музыка 1969, 118 с.

<sup>116</sup> М. Бражников. *Древнерусская теория музыки.* Ленинград: Музыка 1972, 421 с.; М. Бражников. *Русская певческая палеография.* Санкт-Петербург: АНТТ-Принт 2002, 296 с.

<sup>117</sup> И. Гарднер. *Богослужебное пение русской православной церкви*, том 1. Нью-Йорк: Типография преп. Йова Почаевского 2004, 490 с.

<sup>118</sup> Г. Алексеева. *Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева.* Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета 1983, 172 с.; Г. Алексеева. *Проблемы адаптации церковного пения на Руси.* Владивосток: Дальнаука 1996, 380 с.; Г. Алексеева. Свидетельства певческих рукописей XII в. о взаимодействии византийской и древнерусской культур // *Гимнология: Материалы Международной конференции*, т. 1. Москва: Композитор 2000, с. 162–171.

<sup>119</sup> Співвіднесення запровадження осмогласної системи з діяльністю св. Йоана Дамаскіна вважається результатом його надзвичайного авторитету як реформатора церковного богослужіння, оскільки шлях канонізації будь-якої системи набагато довший, аніж тривалість життя навіть кількох поколінь. Тож формування ідеї осмогласся, яка ввібрала в себе основні найважливіші явища літургійної практики й музичної теорії кількох століть, є результатом діяльності не лише однієї людини. Очевидно, тут відбулося те саме, що в західноєвропейській музиці з іменем папи Григорія I, якому приписують створення не лише багатьох піснеспівів, але й особливої нотації (див.: Е. Герцман. *Византийское музыкознание.* Ленинград 1988, с. 178).



як це вказано в Типіконах, а продовжувався спів за гласами Октоїха<sup>120</sup> і читання новозавітніх перикоп, знову ж таки, за гласами Октоїха.

Основною рисою осмогласся, що дозволяло забезпечувати богослужіння майже впродовж цілого року, була повторність. Один глас відповідав одному тижню, відповідно вісім гласів – восьми тижням, а повний гласовий цикл у слов'янській практиці отримав назву *столпа*<sup>121</sup>. У повному році гласові *столпи* повторювалися до 6-ти разів, а регулярний спів по гласах Октоїха починався від неділі Всіх Святих і тривав до початку Великого посту.

Оскільки одиницею гласового столпа був один тиждень (седмиця)<sup>122</sup>, розглянемо три літургійні кола – добове, тижневе (седмицю) і повного року. Основою *добового* богослужіння є цикл служб однієї доби – вечірні, утрени та літургії; *седмичне коло* базується на службі шести будніх днів із воскресним богослужінням 7-го дня, а *літургійний рік* можна символічно зобразити як 6 осмогласних *столпів* і Пасхальний цикл (період Великого посту та п'ятидесятниці) як Воскресна служба вселенського масштабу.

У такий спосіб седмичний відрізок часу вирізняється як оптимальна ланка<sup>123</sup>, тоді як добове богослужіння «стискається» до концентрації на воскресній службі, а повний рік навпаки, розширює її в часі, масштабно підкреслюючи значимість Христового Воскресіння. Цікавий приклад відзначення пріоритету Пасхи знаходимо в латинській мові, де розділ у книзі ритуальних текстів «Міссал» для днів, пов'язаних з Пасхою, отримав назву *rogrium de*

<sup>120</sup> У списках давньоруських рукописів ранніх Октоїхів немає, але про їх існування переконливо свідчить рукописна Мінея служебна, яку історики мови вважають найстарішою – *Путятина Мінея* XI ст. (РНБ, Софійська збірка, № 202), в якій є поклик автора-переписувача на текст сідального з Октоїха. Цей сідальний мав універсальний характер, тож переписувач вказав лише його початок: *М(оу)ч(е)н(и)кы Х(ристо)вы оумолимь вси*, і лаконічно додав: *ишти въ охътаици* (див.: М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*. Москва 2003, с. 33).

<sup>121</sup> І. Гарднер. *Богослужебное пение русской православной церкви*, т. 1. Нью-Йорк: Типография преп. Йова Почаевского 1978, с. 33.

<sup>122</sup> Вже грецькі трактати відзначали відповідність седмиці семиступеневому звукоряду та уподоблення семи небесним світилам (див.: І. Лозова. О содержании понятий «глас» и «лад» // *Гимнология. Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*, вип. 6. Москва 2011, с. 349). Літургійний аспект седмиці підкреслив Олександр Шмеман, зауваживши, що седмичне коло базується на відзначенні «дня Господня», що, відповідно, передбачає категорію «богослов'я седмиці» (див.: А. Шмеман. *Введение в литургическое богословие*. Москва 1996, с. 53).

<sup>123</sup> Климент Олександрійський у «Строматах» наводить приклади досконалості седмичного циклу, підкреслюю, що його шанували не лише юдеї, але й елліни: «У сьомий день заблищало сонячне світло (Гесіод), Сімка – святе число (Гомер), День сьомий прекрасний, як сьоме творіння, або Сімка, створена на зоряному небі, виблискує, щодня відновлює круговий рух (Каллімах)» (див.: Климент Олександрійський. *Стромати*. Київ: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату 2012, с. 568).



tempore, а всі тексти днів юліанського календаря розміщені в розділі *progrium de sanktis*<sup>124</sup>. Так сакральний пріоритет пасхального відліку співвідноситься із високим поняттям часу.

Ми ще раз можемо переконатися у значимості воскресної служби, спостерігаючи з точки зору седмичного циклу на календарно-мінейні празники повного року, які поділяються на рухомі і нерухомі. До нерухомих належать празники з визначеною календарною датою, наприклад, Різдво Христове 7 січня (25 грудня), тоді як празник Пасхи не має точної дати, тобто є рухомим. Тож на загальному фоні проглядається відносна нестабільність найголовніших християнських свят, проте з точки зору Октоїха, Пасха завжди святкується в неділю, а інші, нерухомі за календарем празники, поступово проходять крізь усі дні тижня. В такий спосіб вимальовується символічна центральна вісь – воскресна служба – як один день і як світлий празник, навколо якого обертається річний цикл календарно-мінейних празників<sup>125</sup>. Так формується сприйняття есхатологічного – Вічного часу, в якому центральною подією є Вокресіння, а Христос – «Сонцем правди». Це часто підкреслюється в поетичних образах сакральної гимнографії:

Свѣтъ въ откровеніе языкомъ, явилъ ся еси, Господи,  
на легцѣ сѣдя облацѣ, солнце праведное, закона сѣновное исполняя,  
и начало ізявляя новыя благодати.

Стихира на хваліте, Стрітєння

Свѣтъ намъ возсія, Христе, боже, твое пришествіе:  
Свѣтъ от свѣта, отчеє сіяніє, всю тварь просвѣтилъ еси.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Христове

Тему взаємин рухомого і нерухомого кіл цікаво прокоментував Михайло Мурьянов:

...рухоме й нерухоме кола утворюють систему, де будь-який момент фізичного часу може вимірюватися як за одним, так і за іншим колом. Що рухоме, а що нерухоме в системах такого роду залежить від того, на якому з компонентів системи знаходиться спостерігач. Як відомо, християнська філософія

<sup>124</sup> М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*. Москва 2003, с. 29.

<sup>125</sup> У православному Місяцеслові перша неділя після Світлої називається Томиною, або «Новою». Головна подія православ'я – Воскресіння Христове – потім «обновлялася» впродовж цілого року, кожного сьомого дня, коли здійснювалася Літургія та знову празнувалося Воскресіння. Пасха, тижні і сам рік – все це були відголоски-ехо однієї події, що одночасно існує у вічності: в історичному минулому і в сьогоденні. Церковний рік, на відміну від року язичників, був не простим повторенням, а саме відбитком, «оновленням» епохи. Певні зміни в церковному богослуженні були неминучі. Наприклад, служба св. Миколаю (нерухомий празник, 6 грудня) видозмінювалася відповідно до днів тижня (див.: А. Панченко. *История и вечность в системе русского барокко // Труды отдела древнерусской литературы*, т. 34. Ленинград 1979, с. 189–199).





найвище ставить принцип нерухомості або «незibilityності», що відобразилося в особливому ставленні до престолу, найменше зрушення якого анулювало святість храму. Тож доцільніше виходити з позиції нерухомості саме того кола, яке стали називати рухомим. Але цього не трапилося і сакральну привілею нерухомості отримало юліанське коло. Тож у суперечці «жерців і математиків», останні з яких дотримувалися правила, що добрий тільки той шлях, який веде до мети найкоротшим шляхом, перемогу отримали «математики»<sup>126</sup>.

Наведені вище приклади наводять на думку, що природа умовної «одиниці» осмогласся – седмиці, з акцентом на воскресній службі, полягає в екзистенційному вимірі існування і відображає шлях духовного зросту християнина, спрямованого до духовного переродження<sup>127</sup>. Тож важливо знати, в який спосіб музична система організації проявилася в межах літургійно-богословського мислення. Пригадаємо, що вже з античних часів музичні лади поєднувалися з духовно-етичним вченням і космологічним розумінням музики, як наприклад, гармонія сфер піфагорійців, або передньосхідна культура мугамату, а також і середньовічне розрізнення Боецієм музики як *musica instrumentalis*, *musica humana* і *musica mundana*. А поруч, розуміння цифрової символіки осмогласся св. Йоаном Дамаскіном є також знаковим: цифра 8 утворюється на основі сполучення цифри 7 – як повноти земної і цифри 1 – як переходу в небесні сфери. Тож цифра 8 відображає єдність земного і трансцендентного вимірів (зауважмо, що в математиці цифра 8 у горизонтальному положенні означає безконечність)<sup>128</sup>. Аналогічно і осмогласся первісно розділилося на два внутрішні міні-цикли, але в іншому пропорційному співвідношенні: 4 автентичні і 4 плагальні гласи, які пов'язувалися завдяки виключно мелодичним ознакам, а саме – завдяки використанню окремих мелодичних поспівок у визначених місцях гласових піснеспівів, а також за висотним співвідношенням автентичних та їх плагальних ладів.

<sup>126</sup> М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*. Москва 2003, с. 34.

<sup>127</sup> Н. Сиротинська. Літургійний аспект седмичного циклу в осмогласному розділі українських нотолінійних ірмологонів // *Богословія* / 1–4 (2005), с. 67–81; N. Syrotynska. Interpretation of the Word in Liturgical Books and the Problems of Postmodern Philosophy // *Logos: Journal of Eastern Christian Studies*, vol. 47, 1–2 (2006), Canada, p. 279–291.

<sup>128</sup> XI ст. із Болгарії на Русь потрапили «Семитисячники» – збірники текстів, які містили інформацію про кількість місяців, тижнів, днів, годин, індиктів, сонячних і місячних кіл за 7000 років. Знаку «сьома тисяча» в давньоруській пасхальній азбуці відповідала дата Пасхи 15 квітня, яка припадала на цей день у різні роки. Інше число – «осма тисяча» – трактувалася як «осмая будущего віка» (див.: Р. Симонов. Календарное время в русской космологии // *Древнерусская космология*. Санкт-Петербург 2004, с. 298).



Розповсюдження осмогласної традиції утворило два варіанти структури співвідношення автентичних і плагальних гласів:

Греко-візантійський варіант:

I автентичний	– I плагальний;
II автентичний	– II плагальний;
III автентичний	– III плагальний;
IV автентичний	– IV плагальний.

Західно-латинський варіант (автентичні і плагальні гласи розміщені по чергово):

I автентичний	– II плагальний;
III автентичний	– IV плагальний;
V автентичний	– VI плагальний;
VII автентичний	– VIII плагальний <sup>129</sup> .

Зауважмо, що для осмогласся характерна також висотна диференціація гласів, згідно якій автентичний та плагальний гласи розміщені на відстані квінти:

I автентичний <b>d</b>	– I плагальний <b>a</b> ;
II автентичний <b>e</b>	– II плагальний <b>b</b> ;
III автентичний <b>f</b>	– III плагальний <b>c'</b> ;
IV автентичний <b>g</b>	– IV плагальний <b>d'</b> <sup>130</sup> .

Ідея «висоти» в контексті протиставлення двох сфер, вплинула на поділ середньовічного образу світу на дві частини, які мали конкретне вираження як історико-часовий модус («цей» і «грядущий» віки), просторово-космологічний («земне» і «небесне»), філософсько-онтологічний (матерія і дух)<sup>131</sup>. На цій основі у Візантії сформувалася ціла система теологічних антиномій, що відобразилося у символічному зображенні відстані поміж дуалістичними рядами празничних пам'ятей, принципі поетичного паралелізму християнської поезики, а водночас у протиставленні світів:

Небо і земля днесь совокупишася, рождшуся Христу,  
Днесь богъ на землю прїде, и челоуѣкъ на небеса възыйде.

Стихира на литїї, Рїздво Христове

Являючи мїрови Божїю Матеръ,  
Єюже земная съ небесными съвокупляются.

Стихира на *Господи воззвах*, Рїздво Богородици

Днесь радости Благовѣщенїя, Дѣвственное торжество,  
Нижняя съ вышними съвокупляются.

Стихира на стиховнї, Благовїщення

<sup>129</sup> Н. Powers. Mode. Medieval modal theory // *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, t. 12. London 1980, p. 378.

<sup>130</sup> Н. J. W. Tillyard. Handbook of the middle Byzantine musical notation // *Monumenta Musicae Byzantine*, t. 1. Copenhagen 1970, c. 30.

<sup>131</sup> С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Coda 1997, c. 112.



Втілення на всіх макро- і мікрорівнях принципу антиномічного поєднання непоєднуваного, як символу невидимої відстані поміж двома світами, ймовірно, вплинуло на особливий зв'язок осмогласся і Октоїха. Зокрема, пригадаємо, що повний Октоїх називається Параклітиком, що переводиться з грецької мови як *молитовний*, і така назва вирізняє його серед інших літургійних книг, надаючи збірнику сакрального змісту, підкреслюючи щоденне значення молитви у спілкуванні людини з Богом. А пригадавши визначення Святими Отцями трьох рівнів молитви – молитви відчуттів, розуму і серця, припустимо, що такий зміст присутній і в символіці осмогласся.

Задля розв'язання цього питання звернемося до античної структури звуко-рядів, яка стала основою формування церковних ладів в осмогласній системі. У побудові античних звукорядів головним структурним елементом є тетрахорд (чотири звуки) та два варіанти поєднання тетрахордів.

1. З'єднані тетрахорди мають один спільний звук С:

$$g a h C - C d e f$$

2. Роз'єднані тетрахорди розміщені на відстані одного тону f – g, але спільна нота С визначає крайні межі такого з'єднання:

$$C d e f - g a h C$$

Під час переходу з одного способу поєднання тетрахордів до іншого, кількість звуків змінюється від 7-ми (діапазон з'єднаних тетрахордів g – f) до 8-ми (діапазон роз'єднаних тетрахордів C – C). Така зміна величини відбувається завдяки зміні розміщення звуку C – від центру до крайніх звуків. Аналогічний метод можна застосувати до поєднання седмичної та осмогласної систем, розмістивши Воскресну службу як центральну у седмичній послідовності і перебудувавши послідовність за методом роз'єднаних тетрахордів. Так, для кожного гласу ми отримаємо визначену пам'ять дня тижня, а воскресна служба буде починати і завершувати повний цикл тижня. На першій схемі розмістимо дні тижня так, щоб у центрі знаходилась неділя із воскресною службою:

четвер – апостолам і чудотворцю Миколаю;  
п'ятниця – Хресту і Богородиці;  
субота – святим, мученикам і усопшим;  
**неділя – Воскресіння Христове;**  
понеділок – покаянні (молебні) і ангелам (безплотним);  
вівторок – покаянні (молебні) і Йоану Предтечі;  
серeda – Хресту і Богородиці.

Перебудувавши дні тижня за методом роз'єднаних тетрахордів, отримаємо наступну схему з восьми днів, за якою матимемо для кожного визначену гласову відповідність:



- 1 гл. – неділя – Воскресіння Христове;
- 2 гл. – понеділок – покаян. і ангелам (беспл.);
- 3 гл. – вівторок – покаян. і Йоанну Предт.;
- 4 гл. – середа – Хресту и Богородиці;
- 5 гл. – четвер – апостолам і св. Миколаю;
- 6 гл. – п'ятниця – Хресту і Богородиці;
- 7 гл. – субота – свягим, мученикам і усопшим;
- 8 гл. – неділя – Воскресіння Христове.

За таким принципом ще раз вибудуємо попередню седмичну схему, але з відповідними гласовими співвідношеннями:

- 4 гл. середа – Хресту і Богородиці;
- 3 гл. вівторок – покаянні (молебні) і Йоану Предтечі;
- 2 гл. понеділок – (молебні) і ангелам (безплотним);
- 8 і 1 гл. – Воскресіння Христове;**
- 7 гл. субота – свягим, мученикам і померлим
- 6 гл. п'ятниця – Хресту і Богородиці;
- 5 гл. четвер – апостолам і чудотворцю Миколаю<sup>132</sup>.

Надання гласам семантичного змісту не раз використовувалося у середньовічних працях, зокрема, у трактаті Авреліана з Реоме «Наука про музику» чотири автентичні гласи розглядалися як категорії ідеї Откровення. Відповідно 1-й глас етимологічно наближений до визначення *protomartyr* (перший мученик), що асоціюється з першими мучениками Авелем і Стефаном; 2-й глас символізує Второзаконня, 3-й глас трійчість Бога, а 4-й глас співставляється з тетраграмою запису імені Господа<sup>133</sup>.

У практиці вивчення гласових мелодій в Україні використовувався переклад грецького мнемотехнічного вірша, записи якого збереглися у Новгородському Стихирарі 1569 р., де вказано, що текст цих мелодій наслідує грецький першовір:

- 1 глас – Пошоль чернець из монастыря;
- 2 глас – Срѣтивъ его вторый чернець;
- 3 глас – Издалеча ли брате грядеши;
- 4 глас – Ис коньстантина града;
- 5 глас – Сядемъ себѣ брате побесѣдуемъ;
- 6 глас – Жива ли брате мати моя;
- 7 глас – Мати твоя умерла;
- 8 глас – Увы мнѣ, уви мнѣ, мати моя<sup>134</sup>.

<sup>132</sup> Така структура дозволяє вибудувати ще один варіант співвідношення гласів, відмінний від грецького та латинського: 1–8, 2–7, 3–6, 4–5. На прикладі нотолінійних записів українських ірмологонів, український медієвіст Мирослав Антонович звернув увагу на 3-й і 6-й гласи як найвищі за звуковисотними рівнями. На його думку, питання звуковисотності може розв'язати тетрахордова звукорядна основа української монодії (див.: М. Антонович. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // *Musica sacra*. Львів 1997, с. 39–56).

<sup>133</sup> Н. Єфимова. *Раннехристиянское пение в Западной Европе VIII–X ст.* Москва 1996, с. 158.

<sup>134</sup> Д. Разумовский. *Церковное пение в России.* Москва 1867, с.158.



Серед усіх гласів окреме визначення мав лише 7-й глас (3-й плагальний), який позначався *bagus* у Візантії та «искр» у слов'ян. Згідно досліджень А. Шенкера, етимологія цього терміна походить від праслов'янського *jъz-skg* з нульовим ступенем індоєвропейського кореня *sek* – супроводжувати, слідувати, бути близьким<sup>135</sup>. Однак, виходячи із візантійської теорії осмогласся плагальними були чотири гласи, а назву *bagus* отримав лише 3-й плагальний, у слов'янському варіанті 7-й глас. Проте, коли звернутися до наведених схем, помічаємо, що «близькість» цього гласу полягає у максимальному наближенні до Воскресної служби, що пов'язано з особливим духовним станом у передчутті символічного воскресіння.

Семантикою осмогласся цікавився й український богослов Петро Крип'якевич, який також відзначив наступні гласові характеристики<sup>136</sup>:

- |                  |                               |
|------------------|-------------------------------|
| 1 – Величний;    | 8 – Довершений;               |
| 2 – Сумний;      | 7 – Ангельський;              |
| 3 – Містичний;   | 6 – Молитовний;               |
| 4 – Гармонічний; | 5 – Приємний <sup>137</sup> . |

Суголовним осмоглассю є також цикл восьми блаженств Нагорної Проповіді (Мт. 5:3–10):

1. Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне.
2. Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені.
3. Блаженні лагідні, бо вони землю впадкують.
4. Блаженні голодні та спрагнені справедливости, бо вони нагодовані будуть.
5. Блаженні милостиві, бо помилувані вони будуть.
6. Блаженні чисті серцем, бо вони будуть бачити Бога
7. Блаженні миротворці, бо вони синами Божими стануть.
8. Блаженні вигнані за праведність, бо їхнє Царство Небесне.

Повторення у 1-му і 8-му реченнях кінцевої мети життя християнина – досягнення Царства Небесного, як і повторення теми Воскресіння у 1-му і 8-му гласах, мабуть, не є випадковим співпадінням, а свідченням паралельного поступу до єдиного джерела глибинної суті осмогласся. В такий спосіб передано

<sup>135</sup> А. Шенкер. Древнецерковнославянское искр «близко» и его производные // *Вопросы языкознания*. 1981/2 110–114 (подано за: М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*, с. 420).

<sup>136</sup> П. Крип'якевич, о. Про богородичну гимнографію у грецькій церкві // *Καλοφρονία*, ч. 5. Львів: Вид-во ЛБА 2010, с. 127.

<sup>137</sup> Цікаве трактування гласів в перекладі на мову кольорів запропонував протоієрей Борис Ніколаєв. Він визначає для кожного гласу окрему світлову гаму: глас перший і п'ятий – тихо-світлі, другий глас – глас світання, шостий – зоряної ночі; третій та сьомий – біло-світлий або сріблито-місячний; четвертий і восьмий – гласи денного світла, де перший з них ранішнього, а наступний – денного, сонячного (див.: Б. Николаев. Богословские основы знаменного пения // *Музыкальная Академия*, ч. 3. Москва 2005, с. 137–145).



символічність початку і кінця, альфи і омеги, шляху переродження людини немічної на людину преображену, достойну Царства Небесного. Доречно пригадати також визначення Олександром Шмеманом «дня Господня» як дня восьмого, котрий перемагає седмицю, виводить її за власні межі: «Восьмий день – це перший день нового еону, образ часу Месії. Цей день восьмий є, відповідно, і днем першим – початком спасеного і оновленого світу»<sup>138</sup>.

Дослідниця грузинської гимнографії Ліана Квірікашвілі у книзі «Композиція гимнографічного канону» на основі вивчення грецьких оригіналів і давньогрузинських перекладів канонів виявила існування окремого терміна «msgepsi», для якого еквівалента в інших мовах не існує. Цей термін відображав таке співвідношення поміж двома взаємозв'язаними подіями, які розділялися сімома днями, а повторення події на восьмий день символізувало повернення першої і відзначалося ще урочистіше. Згідно з роз'ясненням дослідниці, термін «msgepsi» можна використовувати й у ширшому аспекті, коли інтервалом є не лише тиждень, але й рік або навіть ціла епоха. Тому Ліана Квірікашвілі використовує цей термін для позначення повторного розквіту давньогрузинської культури в X–XI ст.<sup>139</sup> Ймовірно, основою виникнення терміна msgepsi стала літургійна практика «віддання» празника, під час якого повторювалася більша частина молитов і піснеспівів празничної служби<sup>140</sup>.

Ще раз повертаючись до схеми розташування седмичного циклу із центром на воскресній службі, розглянемо символічний паралелізм двох антиномічних ланок, поєднаних за принципом трьох молитовних рівнів із кульмінацією на Христовому воскресінні:

середа – Хресту і Богородиці;  
 вівторок – покаянні (молебні) і Йоану Предтечі;  
 понеділок – покаянні (молебні) і ангелам (безплотним);  
**неділя – Воскресіння Христове;**  
 субота – святим, мученикам і померлим;  
 п'ятниця – Хресту і Богородиці;  
 четвер – апостолам і чудотворцю Миколаю.

Спрямованість до центру відтворює поступову еволюцію фізичного і духовного рівнів людини. На схемі виділяються два паралельні шляхи до однієї

<sup>138</sup> А. Шмеман. *Введение в литургическое богословие*. Москва 1996, с. 90.

<sup>139</sup> Л. Квирикашвили. *Композиция гимнографического канона*. Тбилиси 1982 (подано за: М. Мурьянов. *Гимнография Киевской Руси*, с. 85).

<sup>140</sup> У день віддання празника репертуар ніколи не доповнювали новими празничними піснеспівами, тому в мінеях не передбачені окремі піснеспіви для цієї служби. Тож буквальна повторність півчого матеріалу буквально пов'язувала празник з позиції їх часової віддаленості, переважно на відстані восьми днів (див.: К. Никольский. *Пособие к изучению Устава богослужения православной Церкви*. Graz, с. 530–531 / передрук: Санкт-Петербург 1900).



мети, один з яких можна виразити словами апостола Павла, що віра без діла мертва, а інший – відтворити як молитовну практику ісихазму, як пізнання Бога через сердечну молитву. При всій своїй, на перший погляд, відмінності, два шляхи ведуть до однієї мети – теозису, або ж обожнення людини, поступово провадячи її днями-ступенями седмиці. Тема обожнення людини часто зустрічається у гимнографії, особливо, в текстах Октоїха:

Христос обожаєть мя воплощаяся.

Тропар 6-ї пісні Воскресного канону, глас 6-й

Да человекъ Богомъ содѣлаеш.

Стихира на *Господи воззвах*, четвер, глас 7-й

Да обожить человекъство, Богъ бысть человекъ.

Тропар 3-ї пісні канону повечір'я, середа, глас 1-й

Яже єдина естество человекъковъ обожившая,  
паче естества всенепорочная.

Тропар 3-ї пісні канону повечір'я, вівторок, глас 1-й

Облекся в мя Владика... и истлѣвшее естество обожи.

Тропар 5-ї пісні канону повечір'я, вівторок, глас 1-й

Равнодѣтельное Отцу родила еси Слово,  
обожившее человекъковъ существо.

Тропар 1-ї пісні канону повечір'я, четвер, глас 3-й

Да Богомъ человекъ содѣлаеш человекъколюбче, былъ еси человекъ.

Тропар 8-ї пісні Крестовоскресного канону, середа, глас 8-й

Святимъ Духомъ обоженѣе всѣмъ.

Степенні-антифони, глас 6-й

Перша зміна вібувається у свідомості людини в момент підкорення себе Божому провидінню і ґрунтується на міцній вірі, хоча в цей момент ще не до кінця присутнє розуміння власного призначення (середа). Так вчинила Богородиця, приймаючи Благу звістку, та апостоли, які пішли за покликком Христа, не завжди розуміючи свого Вчителя, але вірячи у нього як у Спасителя (четвер). Цього ж дня відзначаємо пам'ять св. Миколая Чудотворця і пригадуємо, як саме чудесні дії, що творив Христос, впливали на його учнів і оточуючих.

Святий Йоан Хреститель був першим, хто пізнав Христа як Сина Божого і розумів, що істинний шлях лежить через покаяння (вівторок). Тож піднявшись на вищий рівень свідомості приймаємо необхідність щоденної молитви, щоденної праці і випробування на стійкість віри. Символічною паралеллю життя і смерті Йоана Хрестителя є Голгофа, біль і страждання Христа та його Пресвятої Матері, страх і розпач учнів, що стали тією найвищою точкою болю, проходження через яку готувало оновлену душу і тіло до відродження у новій якості (п'ятниця). Достойно пройшовши цей етап, починається наступний, етап символічної смерті для світу (субота) і піднесення свідомості до рівня ангельського служіння (понеділок). Досягнення такого духовного стану було



головною метою християнських аскетів, і, відповідно, найближчою шаблоном до «воскресіння у Христі».

Представлені думки, звичайно, не претендують на істинність, але є варіантом відповіді на питання, виразно поставленого Євгеном Герцманом стосовно сутності гласу. Дослідник роздумує:

Що заставило Йоана Дамаскіна та його сподвижників запропонувати віруючим впродовж цілого тижня співати піснеспіви, які вирізнялися якоюсь однією (нехай поки невідомою) музичною особливістю, впродовж наступного – іншою і т.д. А можливо глас з точки зору літургії одне, а з точки зору музики – інше? І яка в цьому була літургійна необхідність?<sup>141</sup>.

Отож, припустимо, що осмогласна система і седмичний цикл сукупно відображають основу літургійної суті богослужіння, і це не суперечить трактуванню Музики як одвічного супутника сакрального обряду із кульмінацією на найвищій ідеї живої християнської віри – таїнства Воскресіння. І не випадково, знову ж таки, серед музичних значень знайшлася аналогія для сучасної наукової «екзегези», яка полягала в тому, що наприкінці ХХ ст. основою для втілення надскладної теорії світу стала теорія струн.

Теорія струн, як пише Мічіо Кайку – це фізика ХХІ ст., яка випадково потрапила в ХХ ст., а її суть полягає в поясненні природи і матерії, простору і часу<sup>142</sup> або, доповнимо, земного і небесного вимірів. Науковець пише, що збільшення кожної віброуючої частинки до рівня нейтрино уявляє маленьку віброуючу струну. За цією теорією, матерія є не що інше, як «мелодії», створені такими віброуючими струнами. Позаяк кількість таких мелодій безмежна, то й кількість форм також безмежна, а весь всесвіт можна порівняти із симфонією, де струна є тією ланкою, яка пов'язує матерію з часо-простором.

М. Кайку роздумує, чому саме струні природа відвела особливу роль, хоча візуально у відкритому просторі ми не її бачимо, і сам відповідає, що її значення полягає в особливій ролі основного внутрішнього структурного елемента інших форм. Так, наприклад, найважливішою ознакою життя на землі є нитковидна або струноподібна молекула ДНК, що містить складну інформацію і код самого життя. ДНК, нитки якої розкручуються і створюють точні копії одна одної, містять мільярди ниток білків, утворених із амінокислот. Тож у деякому сенсі людські тіла можна розглядати як великий набір ниток чи струн – це молекули білків, що прилягають до наших кісток. Доречним буде пригадати

<sup>141</sup> Е. Герцман. *Тайни истории древней музыки*. Санкт-Петербург: Невская нота 2006, с. 428.

<sup>142</sup> М. Кайку. *Гіперпростір: наукова одіссея крізь паралельні світи, викривлений простір-час і десятий вимір* / переклад А. Кам'янець, наук. ред. І. Вакарчук. Львів: Літопис 2005, с. 204.





подібні уявлення Стародавнього Китаю і теорію космічного резонансу, про що йшлося вище, або ж визначення архітектури Фрідріхом Шеллінгом як «застиглої музики» та багато подібних тверджень. Тож як будівельний матеріал для форм життя, а також і для субатомної матерії, струни пасують ідеально, це один із найкомпактніших засобів для зберігання великих обсягів інформації в такий спосіб, щоб ця інформація могла самовідтворюватись<sup>143</sup>.

У цьому, мабуть, і криється таємниця визначення струн живими у «Слові о полку Ігореві», як зауважила Наталія Серьогіна, припускаючи глибокий зміст у використанні відповідного поетичного образу:

Боян же, братіє,  
не І (десять) соколов  
на стадо лебедіи пуцаше,  
но своя віція прьсты  
на живая струны воскладаше,  
они же сами  
княземъ славу рокотаху<sup>144</sup>.

Термін «рокот» на думку дослідниці є означенням звучання, зміст якого не може сприйматися як мовленнєве повідомлення, але як певна організована звукова форма, що має внутрішню організацію і розкривається лише в буквальному звучанні. Як, наприклад, «рокот» хвиль прибою – звучання стихії моря, як «рокот» грому чи звучання стихії в піднебесі. Тож Боян володіє не гуслеми, а струнами, тобто, стихіями, які звучать і проявляються у «рокоті» живих струн. І в цьому контексті він розпізнає волю богів, яка вчувається в цьому звучанні. Так поєднуються смисли ворожіння із знаками природних явищ, які немов Музика всесвіту (музика сфер, *musica mundana*) проявляються в звучанні струн<sup>145</sup>. Цікаво відзначити, що образ богодухновенного співу та звуку струни поєдналися у символічному заповіті Григорія Сковороди, занотованим в одному з листів незадовго до смерті. Переспівуючи старозавітного Давида, філософ використовує зрозумілу семантику значень:

Єдина голубице моя, Бібліє! О, дабы собылося на мнѣ оноє! Давид мелодивно выграваєт дивно. На всѣ струны ударяєт. Бога выхваляєт. На сіє я родился. Для сего я пію, да с нею поживу и умру с нею, аминь!<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> М. Кайку. *Гіперпростір*, с. 211.

<sup>144</sup> Н. Серьогіна. «Слово о полку Ігореве» и русская певческая гимнография XII века. Москва: Памятники исторической мысли 2011, с. 7.

<sup>145</sup> Там само, с. 176.

<sup>146</sup> Л. Ушкалов. До історії українського барокового «фігуративізму»: «символічний світ Григорія Сковороди» / *Діалог культур II. Святе Письмо в українських пам'ятках*. Київ 1999, с. 130.



Теорія суперструн також цікава для фізики тим, що просто і зрозуміло пояснює походження симетрій, тобто симетрій субатомного світу як відбитків симетрій багатовимірного простору. Це означає, що краса й симетрія, яку бачимо у природі, первинно походять із багатовимірного простору, а всі симетрії всесвіту низьких енергій, що їх бачимо в хімічних елементах, зумовлені симетріями Стандартної моделі, так само, як глина переймає симетрії форми<sup>147</sup>, що також можна порівняти з богословськими поняттями образу і подоби.

Коментуючи значення для науки теорії струн, фізик Едвард Віттен висловився, що всі великі досягнення у теоретичній фізиці вміщені в теорію суперструн, а десь у далекому космосі «інші цивілізації всесвіту» могли б спочатку відкрити теорію суперструн, а тоді вивести з неї загальну теорію відносності як один із побічних продуктів. Він переконано заявив, що Люди на планеті Земля ніколи не мали такої концептуальної основи, яка б допомогла їм створити теорію струн свідомо. Свідомо її ніхто не створював, вона з'явилась завдяки щасливому випадку і можна з повним правом стверджувати, що теорія струн не мала б бути винайдена раніше від того, як наше знання деяких ідей, що є передумовами для теорії струн, розвинеться до такого рівня, що ми зможемо правильно зрозуміти, про що ж у ній справді йдеться<sup>148</sup>. І в цьому сучасна наука, мабуть, близька до релігії, що базується, насамперед, на вірі в те, що не можна довести раціонально і практично.

Здавалося б, яке відношення має фізика до сакрального мистецтва, розділених тисячоліттями, проте наведемо слова академіка Дмитрія Ліхачова, який був переконаний, що важливим методом дослідження є, насамперед, пошук аналогій:

Багато явищ у розвитку мистецтва одночасні, однорідні, аналогічні і мають спільні корені та загальні формальні показники. Література та всі види інших мистецтв знаходяться у тісному зв'язку між собою, тож вивчення наближення і розходження мистецтв дозволяє відкрити такі закономірності і факти, які залишилися б для нас прихованими при вивченні кожної ділянки ізольовано одне від одного. Звідси, пошук аналогій – один із основних методів історико-літературного і мистецтвознавчого аналізу<sup>149</sup>.

Залучивши до цього кола фізику, пригадаємо ще раз важливу функцію струни як найкомпактнішого засобу для зберігання та самовідтворення великих обсягів інформації і в цій якості проведемо аналогію з гімнографією, зміст якої шляхом музичної хвилі транслював закодовані у Слові істини, резонуючі з людиною на емоційному рівні, проникаючи у глибини людської

<sup>147</sup> М. Кайку. *Гіперпростір*, с. 214.

<sup>148</sup> Там само, с. 217.

<sup>149</sup> Д. Ліхачев. *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1967, с. 32.



свідомості і залишаючи свій відбиток на генетичному рівні настільки, наскільки налаштована на такий діалог людина. В цьому важливу роль відіграє мова символів, відшліфованих тисячолітнім розвитком людської культури. Тож гимнографія та церковний спів не є лише мистецьким явищем обрядового характеру, але й формою ведення діалогу з іншим світом, в якому й створено людину як досконалу і невід'ємну частку універсуму. Про це писала ще в XI ст. бенедиктинська монахиня-містик Гільдегарда з Бінгена:

Спів Адама був ознакою щастя у з'єднанні з Богом. Гармонійний і повен подяки спів був символом внутрішнього строю людини, її узгодженого життя з волею Господа та гармонією з ангелами, а також матеріальним світом та іншою людиною<sup>150</sup>.

Тож не випадково таке переконання продовжило своє існування в церковних документах XX ст., де не раз зазначалося, що Музика слугує вираженню, наближенню і поясненню таїнств Божого спасіння, співдіє з живим переданням Євангелія і в цей спосіб перетворюється у дар, переданий людині у святих знаках<sup>151</sup>. В цьому таїнстві Музика невід'ємно пов'язана з Словом, немов дві велетенські хвилі, що віддавна прокладали шлях вибраному народові. Від цього моменту починається «нова пісня», яка вповні зазвучала у досконалих формах християнської гимнографії, богословське осердя якої утримувалося на міцному підмурівку досконалої поетичної майстерності.

## 1.2. Сутність і витоки поезики візантійської гимнографії

Видѣвъше образными явленіи  
страшнихъ ты тинъ глѣбннѣ

богородичен 6-ї пісні канону,  
Йоана, єп. Александрійського

Всепроникність Музики у найглибші закутки макро- і мікrokосму, здатність вести діалог з небесним світом, візуалізувати його і розкривати в емоційному потоці – всі ці якості надавали їй домінуючого значення у сакральних культурах від найдавніших часів. І в цьому з музичним звуком могло конкурувати лише Слово, що у своїй символіці також виходило за межі матеріального світу, увиразнюючи невидимий зв'язок із «задзеркаллям». У такому союзі й творилися обрядові звичаї найдавніших культур, що лише зміцнювало

<sup>150</sup> Hildegarda z Bingen. *Teologia muzyki*. Krakow 2003, с. 84.

<sup>151</sup> J. Waloszek, ks. *Teologia muzyki. Wspolczesna mysl teologiczna o muzyce*. Opole 1977, с. 119.



тісний зв'язок музичного і поетичного мистецтв<sup>152</sup>, найяскравіше проявившись у формі греко-візантійської гимнографії.

Поетичне багатство християнського обряду формувалося впродовж багатьох століть. На фундаменті античної поезії й філософії, правд Святого Письма, трактатів і гомілій Святих Отців укладався величний корпус літургійних піснеспівів. Поступово накопичувався фонд досконалих мистецьких творів, які були водночас зразками глибоких богословських сентенцій, що згодом мало великий вплив на культурний розвиток слов'янських народів, в тому й українського. І в цьому криється найбільша складність вивчення богослужбових співаних текстів, які неминуче потребують інтердисциплінарних студій, використання методологій і методів суміжних наук. Ще Іван Гарднер, відомий дослідник церковного співу, зазначав, що дисципліна літургичного музикознавства є тим явищем, яке німці називають *Grenzwissenschaft* («погранична наука»), що синтезує й використовує методи різних наукових дисциплін, використовуючи їх матеріал, але при цьому не ототожнюючись повною мірою ні з однією з них<sup>153</sup>. І не випадково український літургіст і богослов о. Петро Крип'якевич розпочав дослідження богородичних піснеспівів від витоків формування християнського обряду з врахуванням релігійного досвіду давніх культур. Такий ґрунтовний підхід дозволив не лише укласти часову послідовність формування богородичного репертуару та його творців, але й заакцентувати на усталенні відповідних музично-поетичних засад візантійської гимнографії<sup>154</sup>.

Відомо, що ранній період християнства зосереджувався на діалозі різних шкіл, які закладали фундамент нового євангельського світогляду<sup>155</sup>. Велику

<sup>152</sup> Паралельний розвиток поезії і музики відзначив Іван Франко, визначивши їх спільність на ритмічній основі (див.: І. Франко. Із секретів поетичної творчості // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 31. Київ: Наукова думка 1981, с. 86).

<sup>153</sup> І. Гарднер. *Богослужбное пение русской православной церкви*, т. 1. Нью-Йорк: Типография преп. Йова Почаевского 1978, с. 18.

<sup>154</sup> П. Крип'якевич, о. Про богородичну гимнографію у грецькій Церкві / переклад Андрій Содомора // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України 2010, с. 114–116.

<sup>155</sup> Візантійська імперія була єдиною державою середньовічної Європи, де не тільки не припинялася традиція світської освіти, але навпаки – освіта знаходила підтримку як у світської влади, так і в освіченого духовенства. У перші віки існування імперії (IV–VI ст.) зберігалися старі центри освіти, які виникли ще в Стародавній Греції та в епоху Еллінізму. В 425 р. за наказом імператора Феодосія в Константинополі був відкритий університет. В містах Сирії було декілька вищих шкіл – в Аміді медична, в Нисібії – університет, найдавніший збережений статут якого відноситься до кінця V ст., освітній центр в Александрії проіснував до завоювання арабами 641 р. З середини IX ст. Константинопольський університет зазнав розквіту, в ньому викладали Йоан Граматик (IX), Лев Математик (IX), патріарх Фотій (IX). У наступні віки – Михаїл Псьол (1018–1096/97), Феодор Метохит (XIII–XIV), Димитрій Трикліній (бл. 1280–1340),



вагу в цьому процесі мала александрійська школа (II–III) як фундаментальний навчальний заклад. В Александрії, окрім Біблії, вивчали класичну поезію, граматику, риторику, історію, медицину, математику, космографію, аналізувалися різні напрямки античної філософії, а також східні релігійно-філософські вчення: єгипетське, перське, індійське. Близьке знайомство з давніми культурами, ймовірно, впливало також і на формування засадничих основ християнського богослужіння, де музично-поетичне слово одразу ж зайняло в обряді домінуюче місце. Зокрема, відомими майстрами віршування були араби, цінуючі не стільки дієвість, але поетичну образність мови. Ними ж було розроблено найважливіший засіб формування художнього образу – порівняння, яке відшліфовувалося із величезною майстерністю, чуттям і досконалістю, а навіть укладалися списки часто повторюваних порівнянь та епітетів<sup>156</sup>. Подібний метод був відомий ще в Єгипті, де у біографіях приватних осіб їх моральний портрет створювався завдяки ряду епітетів. Таке явище було характерним не тільки для столичних мемфіських некрополів, але й для провінційних, оскільки звернення до божества й самохарактеристика через епітети номінували особу в її конотації<sup>157</sup>.

Вміле використання словесних рядів задля висловлення найрізноманітніших відтінків думки, відчуття можливостей поетичних тонкощів, захоплення власним мистецтвом – усі ці риси були характерні вже для найдавніших поетичних шкіл і надалі стали характерною рисою творчості середньовічних гимнографів і проповідників, чиє вміння розкривало людині сокровенні таємниці сотвореного Творцем<sup>158</sup>. Проте праця з сакральними текстами вимагає їх вмілого прочитання й осмислення, оскільки вони засвідчують не лише образний світ славних культур минулого, але й поетичні конструкції, невіддільні від музичної інтонації. Цій тезі суголосні слова відомого українського перекладача і поета Андрія Содомори: «слово, пробуджуючи вічне у наших душах, єднає нас з усіма поколіннями смертних людей і виявляється відлунням

---

Максим Плануд (пом. бл. 1308) та ін. (див.: Е. Ганстрем. Почему Климента Смолятича называли «философом» // *ТОДРЛ XXV: Памятники русской литературы X–XVII вв.* Москва – Ленинград 1970, с. 20–28).

<sup>156</sup> Б. Шидфар. *Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.)*. Москва: Наука 1974, с. 34–35.

<sup>157</sup> О. Романова. *Доброчесна людина в стародавньому Єгипті за автобіографічними текстами від давнього до середнього царства*. Київ 2011, с. 100.

<sup>158</sup> У найдавніших літературах навіть закони граматики та лікарські рецепти часто писалися у поетичних формах. Платон надає своїм філософічним писанням форми белетристичних діалогів, любить фантастичними міфами й алегоріями, в яких висловлені найвищі ідеї, та й інші філософи старшої доби подають свої повчання та космогонічні поняття у віршованій формі. Зокрема, в Індії граматики Паніні зредогована для кращої пам'яті віршами (див.: І. Франко. *Історія української літератури. Частина перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського* // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ: Наукова думка 1983, с. 8).



найдавніших епосів, які врешті-решт колись не так читалися очима, як співа-лися»<sup>159</sup>. Тож не випадково саме поетичні співані тексти були головною формою донесення сакральних істин під час культових обрядів – факт, що не одразу звернув на себе увагу дослідників. Зокрема, посилення наукового зацікавлення візантійською гимнографією насамперед пов'язане з відкриттям філологічного порядку. Кардинал Пітра<sup>160</sup>, зауваживши в тексті канону на честь Пресвятої Богородиці червоні крапки, які поділяли текст на симетричні строфи й стихи, прийшов до висновку щодо поетичної структури цього піснеспіву<sup>161</sup>. Припущення Пітри підтвердилося під час докладного прочитання Різдяного кондака Романа Сладкопівця *Діва днесь*, що вразив його своєю милозвучністю і поетичним змістом<sup>162</sup>. Надалі це наукове відкриття Пітри було обґрунтоване в монографії *Hymnographie de l'Église greque*<sup>163</sup>, де вперше йшлося про поетичні тонкощі візантійської гимнографії. Це, на перший погляд, не таке вже й принципове питання – проза чи поезія – насправді означало цілком нове прочитання літургійних текстів<sup>164</sup>. Про це, зокрема,

<sup>159</sup> А. Содомора. *Жива античність*. Львів: Срібне слово 2009, с. 13.

<sup>160</sup> Своє відкриття Пітра зробив у Петербурзі у 1859 році, і перший кодекс, що потрапив йому на очі в церкві св. Катерини, скерував на шлях цілком нового розуміння гимнографічних текстів – як текстів високої поетичної культури, що мають свій особливий розмір, заснований на кількості складів і наголосах (див.: Ю. Ясіновський. Кардинал Пітра як дослідник візантійської гимнографії (у 200 річницю народження) // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів: Вид-во УКУ 2012, с. 217).

<sup>161</sup> В липні 1859 року кардинал Пітра прибуває до Петербурга де опрацьовує грецькі рукописи, привезені з Афону Порфирієм Успенським. В одному з них було описано історію Богородичної ікони *Πορταΐτσα* і знаходився канон на честь Пресвятої Діви. У тексті цього канону Пітра зауважив червоні крапки, якими відзначався симетричний поділ на строфи й стихи, що наштовхнуло на думку про існування певних метричних структур у грецьких піснеспівах, в основі яких лежали кількість складів і чергування наголосів (див.: М. Залеський. Основи візантійської ритміки // *Альманах українських богословів*. Львів 1914. с. 180–228).

<sup>162</sup> На основі цього ж *Різдяного кондака* Романа Сладкопівця Володимир Бирчак прийшов до висновку про розвиток староруської прозової літератури і староруської дружинної поезії, а особливо *Слова о полку Ігореве* під впливом візантійської церковної пісні. Таке припущення було зроблено на основі порівняльних студій будови строф і пісень, риторичних рим, відповідної кількості силаб і буквальних співставлень (див.: В. Бирчак. Візантійська церковна музика і Слово о полку Ігореві // *Записки НТШ*, т. 95–96. Львів 1910, с. 1–32).

<sup>163</sup> J.-V. Pitra. *Hymnographie de l'Église greque* / J.-V. Pitra. Roma 1867 / передрук в *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів: Вид-во УКУ 2012, с. 215–220).

<sup>164</sup> Відповідність літургійних текстів поетичній формі мало також давнє підґрунтя, оскільки поезія завжди передувала прозі, коли треба було виголосити щось урочисте чи священне. У віршовій формі викладаються не тільки гимни й заклинання, а й такі об'ємні трактати як давньоіндійські «сутри» і «шастри» чи ранні твори грецької філософії. Лише почати можна пояснити оте віддання переваги віршовій формі корисності: безкнижкове суспільство в такий спосіб легше утримувало в пам'яті свої тексти. Але насправді причина тут лежить глибше, адже, власне саме життя в



виразно пише Трасибулос Георгіадес, відзначаючи, що «для європейської історії за умови розвитку нової прози, відмінної від поетичного мистецтва, стало можливим розпізнавати відмінність реальної дійсності і релігійного світосприйняття. Останнє відкриває істину, що знаходиться за межами наочного, реального»<sup>165</sup>. Звертаючись до сучасного розрізнення цих термінів, скористаємось визначеннями сучасного культуролога і філософа Тараса Возняка:

*Проза є оперуванням у рамках «сущого», культури чи існуючої у світі мови. Це є живання мови, практикування сущої мови у всіх її формах.*

*Це існування в універсумі культури, але заразом слід бачити негативний момент – обмеження до рамок мови/культури.*

*Поезія є вириванням за рамки конвекції семантичного поля мови/культури і світу як «сущого». Це завжди спроба вловити щось принципово несхоплюване ні у слові, ні у чомусь іншому, тобто, це є ловленням порожнечі, Ніщо»<sup>166</sup>.*

І в цьому трактуванні вбачаємо співзвучність із важливим богословським питанням, що полягає у пізнанні змісту божественного *Ніщо*. У книзі Сергія Булгакова «Свет невечерний» окремий розділ присвячений поясненню *Божественного Ніщо* як богословської категорії для означення Бога в недоступній людині ясності невідомої божественної Благодаті, яка розуміється над-сутнісно і надприродно в собі самій: ані є, ані була, ані буде бути. Вона не пізнається ні в якій існуючій сутності, оскільки все перевищує і тільки через таїнственне сходження в суще стає пізнаваною для духовного ока<sup>167</sup>. У певному сенсі балансування людини у вимірі поза межами визначень передчували й поети давнього світу:

Ми – вже ніщо. Та й були умирущі. Бачиш мандрівче,  
Як то, з нічого в ніщо, вмить потрапляємо ми.

Епітафії. Скатерій Целер<sup>168</sup>

Так, поетичне слово, на відміну від прозового, здобувало нові виразові можливості у розкритті богословських містерій, а в поєднанні з музичним звучанням переносило у світ, який не підкорявся формальній логіці та раціо-

---

архаїчному суспільстві будується «метрично і строфічно», а для речей «вищого плану» поезія залишається відповідною формою висловлювання (див.: Й. Гейзінга. *Ното ludens*. Київ: Основи 1994, с. 147.

<sup>165</sup> А. Сфіменко. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської» музикологічної школи // *Українська музика*, ч. 3–4 (5–6). Львів 2012, с. 49.

<sup>166</sup> Т. Возняк. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня», або слово – музика – мовчання // *Філософія мови*. Львів 2009, с. 144.

<sup>167</sup> М. Булгаков. *Свет невечерний. Созерцания и умозрения*. Санкт-Петербург: Изд-во Олега Абышко 2008, с. 134–243.

<sup>168</sup> *Антологія пізньої латинської поезії* / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011, с. 195.



нальному поясненню, єднав людину з божественним виміром. Невипадково ранній період християнської творчості називали добою мелодосів – *сладкопівців* – і таким вважався спів молоді Церкви, в чому проглядалася й естетика греко-римської поезії. Про це писав у своєму «Поетичному мистецтві» Гораций:

Мало для вірша краси: нехай і солодкий він буде,  
Хай глядача куди хоче веде, його дух полонивши<sup>169</sup>.

Андрій Содомора перефразовує ці слова наступним чином: «мало й для квітки краси, ще солодшим є її подих, її душа – саме те, що заповнює нас, веде стежками спогадів. Як до живодайної вологи тягнеться квітка, так до подиху рідної мови – душа; квітка – коренем фізичним; душа – коренем свого роду, народу, коренем рідного слова. Отож, говорячи про мову як «душу народу», мимоволі долучаємось до тих, хто мову вважає високою даністю, адже душею, ще античні стверджували, «ми споріднені з богами»<sup>170</sup>. А поетична мова сакрального обряду була тією прадавньою божественною мовою, в середовищі якої століттями виховувалися покоління слов'ян, в тому й українців, для яких гімнографічні сентенції за тривалий час стали близькими і зрозумілими, а головне, заклали основи розвитку національної літератури, про що йтиме мова в наступному розділі.

Отож, відкриття Пітри стало переломовим для медієвістичних студій, передовсім, у способі трактування гімнографії, про що писав львівський богослов Михайло Залеський ще 100 літ тому:

Спадщина по Пітрі – се новий світ для учених дослідників. Пітра перший розв'язав загадку, якої не могли рішити цілі віки; він перший показав світові нову, в своїй красі так чарівну візантійську поезію. Він оборонив церкву перед закидом, наче б она «не зуміла зберечи правил античної поезії і дозволила літературі зійти до варварства», бо довів, що ритмічна поезія, як щирий вислів душевної глибини візантійців, сама побідила метричну поезію тим, що сперлася на правила живої розговірної мови сучасних греків; церков до сеї побіди лиш помогла<sup>171</sup>.

Відкриття Пітри стало також поштовхом до активного переосмислення і дослідження гімнографії, в тому й слов'янських перекладів, які тривалий час вважалися прозою. В цьому, зокрема, був переконаний Ватрослав Ягіч, який, опублікувавши службові мінеї за вересень, жовтень та листопад<sup>172</sup>, у передмові ствердив про втрату грецької метрики під час перекладу. Пізніше Роман

<sup>169</sup> Гораций. Послання до Пізонів // *Віхи античної естетики* / переклад Андрій Содомора. Київ: Мистецтво 1988, с. 155.

<sup>170</sup> А. Содомора. *Від слова до серця, від серця до слова*. Львів: Літопис 2012, с. 4–5.

<sup>171</sup> М. Залеський. Основи візантійської ритміки // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 143.

<sup>172</sup> В. Ягіч. *Службные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь: В церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг.* Санкт-Петербург 1886.





Якобсон почав спростовувати цю думку і висунув припущення про збереження метрики і композиційної форми грецьких зразків при перекладах церковнослов'янською мовою<sup>173</sup>, що підтвердилося дослідженнями останніх десятиліть, головню, болгарськими науковцями<sup>174</sup>. Проте вивчення поетичної структури візантійської гимнографії і дотепер не є остаточно завершеним і потребує ґрунтовного осмислення форм і методів її розвитку.

Одним із важливих аргументів на користь поетичної структури гимнографії є її співне виконання, що потребує певної організації тексту і відповідно свідчить про віршовану природу. До того ж відомо, що вже найдавніші сакральні тексти в обрядах різних культур і народів виконувалися співно, і така практика виникла не випадково. Відмінність прози і поезії, розрізнені за своєю природою і можливостями в давнину інтуїтивно, виразно обґрунтовані сучасними філософами. Американський філософ Джордж Сантаяна, наголошуючи на впливовій ролі звуку і поезії у донесенні сакральних істин, підкреслював, що звична проза лише уможливило висловлення думок, а поезія немов кольорове скло, приковує увагу своєю вигадливістю, бентежить пишнотою, дивує, заворожуючи неземними чарами, руйнує прозаїчну картину світу. І це відбувається лише тоді, коли уява її творця є немов досконалий музичний інструмент, а його досвід є завершеною симфонією. Філософ переконаний, що оскільки мова зіткана зі слів, а слова із звуків, то поетична мова буде тоді лиш довершеною, коли її тканина підпорядковуватиметься законам ритміки, що надасть їй найвищої форми благозвучності – пісні<sup>175</sup>. Таке розуміння сутності і переваг співного висловлення виразно звучить у гимнографічних текстах:

Прїидемъ и мы,  
пѣсньми божественными Христа оусрящемъ.  
Стихира на *Господи воззвах*, Стрітення

Восплещемъ днесъ пѣсенно торжество,  
и свѣтлымъ образомъ, и языкомъ яснымъ возопїемъ.  
Стихира литїйна, Воздвиження

Носимаго на колесници херувимстѣй  
и пѣваемаго въ пѣснехъ серафїмскихъ:  
носящи на руку Богородица Марїя.  
Стихира на стиховні, Стрітення

Прїйдѣте, воспоемъ людїе, пресвятую Дѣвую чистая.  
Стихира литїйна, Успення

<sup>173</sup> Р. Якобсон. Заметка о древнеболгарском стихосложении // *Известия отделения русского языка и словесности академии Наук*, XXIV, № 2. Москва 1919, с. 351–358.

<sup>174</sup> Г. Попов. Химнографското наследство на св. Климент Охридски // *La poesia liturgica slava antica*. Roma – Sofia 2003, с. 42–49; Кр. Станчев. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения) // *La poesia liturgica slava antica*. Roma – Sofia 2003, с. 5–22.

<sup>175</sup> Дж. Сантаяна. *Витлумачення Поезії та Релігії*. Львів: Ініціатива 2003, с. 236.



Про високе значення Слова йшлося вже у прадавній єгипетській культурі, де мемфіська міфологічна традиція уявляла його як засіб сотворення. Тоді ж мова символізувала матеріалізацію божественної думки, а світ був знаком її божественності. Звідти й Слово трактувалося не як просте зображення чи позначення суцього, але як зовнішнє буття думки, здатної породжувати реальність.

Важливу роль у виконанні сакральної поезії Єгипту також відіграло її співне виконання, що посилюючи чи зменшуючи експресію дозволяло емоційно збагатити і увиразнити тексти. Оперта на нескладну динаміку звуковисотної лінії, тобто підвищення й пониження тонів задля музичної виразності, мелодика розвивалася і керувалася жестами. Звідси й походить давньоєгипетський термін «співати», що буквально означав народження музики з руки, а відповідним писемним символом стало зображення передпліччя й кисти руки. На жаль, зміст єгипетської музики залишається непрочитаним<sup>176</sup>, але відомо, що всім музикантам, як і художникам, заборонялося порушувати канон, творити нове, відходити від зразків, визнаних довершеними за красою і досконалістю. Тоді ж у єгипетській культурі виникає поняття «нома», про що вже йшлося вище, тобто мелодичних формул, яких мали притримуватися музиканти у своїх творах<sup>177</sup>. А визначати структуру співних творів допомагала метрична будова окремих строф, які, зазвичай, склалися з чотирьох речень, відокремлених поставленою зверху червоною крапкою, як надалі спостерігаємо й у візантійській гимнографії в формі астеріксів. Художній ефект досягався за допомогою складних поетичних засобів: гри слів, симетрії побудов, алітерації, однакового початку строф та інших засобів. Подібна практика використовувалася також у семітській поезії, найхарактернішою ознакою якої став принцип паралелізму<sup>178</sup>. Цей формотворчий метод є дуже давнім за

<sup>176</sup> Найдавнішими із збережених гимнів були гимни Атону і Нілу, проте точно визначити метричну будову окремих строф важко, оскільки єгиптяни не виписували голосних звуків, як і сирійці та юдеї, чії мови за походженням були пов'язані із давньою арамейською мовою. (див.: И. Лапис. Письменность / *Мировая художественная культура. Древний Египет. Скифский мир* / уклала Ірина Химик. Краснодар – Москва – Санкт-Петербург: Лань 2004, с. 461).

<sup>177</sup> E. Fubini. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków: Musica Jagellonica 1997, с. 22; про поняття «нома» як ритмо-інтонаційної мелодичної моделі пише також Грубер (див.: Р. Грубер. Музыкальна культура древнього Єгипта / Р. Грубер. *История музыкальной культуры*, т. 1: С древнейших времен до конца XVI века. Москва – Ленинград: Государственное музыкальное издательство 1941, с. 186).

<sup>178</sup> Поняття поетичного паралелізму було характерним також і для єгипетської літератури, що спостерігаємо у свідомому використанні однозвучних слів чи навіть співзвучних словосполучень (див.: Р. Грубер. Музыкальна культура древнього Єгипта / Р. Грубер. *История музыкальной культуры*, т. 1: С древнейших времен до конца XVI века. Москва – Ленинград: Государственное музыкальное издательство 1941, с. 172).



походженням і зустрічається ще у ведійських гимнах «Рігведи» або в гимнах Піндара. В основі паралелізму закладена дворівнева система викладу: спершу описуються первинні події, а потім наступні з орієнтацією на попередні. Нове сприймається у порівнянні з давнішим у контексті загальних цінностей, із розвитком у співставленні аналогічних виразів, абстрактних термінів, яскравих порівнянь та притч<sup>179</sup>. Назагал, поетика паралелізму є дуже складною і поки що нема однозначної класифікації. Зокрема, С. Баллок запропонував наступну, ілюструючи її за допомогою цитування книги Притч<sup>180</sup>:

1. Ідентичність або рівність:  
Хто лестить ближньому своєму,  
Той сіль стелить йому під ноги. (29, 5)
2. Протилежність або контраст:  
Сита душа топче й мед стільниковий,  
А голодній душі все гірке – то солодке. (27, 7)
3. Подібність:  
Як холодна вода для спраглої людини,  
Так добра звістка з далекої країни. (25, 25)
4. Протиставлення з метою виявити абсурдність ситуації:  
Навіщо гроші в руках дурня?  
Щоб мудрості купити? Таж у нього розуму нема. (17, 16)
5. Класифікація людей, дій або ситуацій:  
Простодушний йме віри кожному слову,  
Розумний же вважає на свої кроки. (14, 15)
6. Оцінювання:  
Добре ім'я ліпше, ніж великі багатства,  
А доброзичливість – ніж срібло та золото. (22, 1)
7. Наслідки людських вчинків:  
Осінь пройшла і не оре лінивий,  
У жнива проситиме, та не матиме нічого. (21, 4)

Надскладні рівні значень паралелізму виявив Андрій Десницький, заглибившись у глибини поетичного світу давніх культур та опираючись на дослідження текстів Старого Завіту. Біблійний паралелізм він трактує не лише як поетичну категорію, але як спосіб «прочитання» довколишнього світу, що відобразилося у характерних способах організації тексту. І до цього залучені різні категорії однорівневих співвідношень: від фонетики до макрокомпозиції<sup>181</sup>. Тож глибинне дослідження паралелізму потребує детального екзегетичного

<sup>179</sup> Н. Топоров. Новая и старая песнь в ведийской традиции и у Пиндара // *Исследования по этимологии и семантике*, т. 2. Москва: Языки славянской культуры 2006, с. 519–533.

<sup>180</sup> К. Н. Bullock. The Book of Proverbs // *Learning from the Sages*. Grand Rapids (USA) 1995.

<sup>181</sup> А. Десницький. *Поэтика библейского параллелизма*. Москва: Библиейско-богословский институт св. Апостола Андрея 2007, с. 128.



аналізу з опорою на герменевтику та сучасні методи літературного аналізу включно з психолінгвістикою<sup>182</sup>.

Поруч із гебрайською культурою, важливий внесок у розвиток сакрального віршування, безумовно, належить грецькій культурі, в лоні якої також формувалися підставові засади поезики. Так, на території Іонії (Мала Азія) формується ритмічна поетична мова, яка творить міцну конструкцію із стійких формул культового характеру, насичену стійкими епітетами, первісними порівняннями-тотожностями, із використанням архаїчних образних паралелізмів. Натомість, одна із найдавніших музичних форм – хорова лірика (хорея), виникає у дорійців, які зберігають обрядові форми у ще долітературному виді і така музично-поетична мова є архаїчнішою, аніж мова іонійців – перших, кому приписується створення епосу. На такій двохарактерній основі поступово твориться мистецький синтез, де обрядовий спів дорійців набуває літературного оформлення завдяки іонійцям – їх поетична майстерність, метафоричність вираження вкладається у конструкції давніх дорійських співаних речень<sup>183</sup>. Про досконалість дорійського співу<sup>184</sup> йдеться, зокрема, в оді Піндара: *Μοῖσα δ' οὐτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐλόντι τρόπον / Ἀορίῳ φωνᾶν ἐναρμόξαι πεδίῳ / ἀγλαόκωμον* (Оlymp. 3, 4–6) «Муза стала поряд зі мною / бо ж я віднайшов новоблискітний лад / дорійським звучанням узгодивши свято».

Поруч із розвитком грецької поезії розвивалися й музичні форми, оскільки обрядові співи та інші жанри виконувалися з музичним інтонуванням. Співалося все: епос, сольна лірика, елегія, ода, трагедія. Навіть прозова мова, яка врешті відмовилася від музики і співу, залишилася мелодизованою, а дві її складові – періодичність і ритміка, які несуть певні мелодичні функції, відповідали двом основним елементам організації поетичної мови – строфічності і метриці. Аж до кінця V ст. в основі грецького вірша лежали метричні схеми, які набували різноманітних форм, представлених багатим термінологічним списком: дактиль, анапест, ямб, іонік, хоріямб, трохей, кретик, хоріямбічний діметр та інші<sup>185</sup>. Ритмічна впорядкованість поетичного тексту несла також і такі функції, як темп виконання, розвиток внутрішньої структури, визначення повторення або порушення її елементів, чи, навіть, відображення певного характеру твору<sup>186</sup>.

<sup>182</sup> А. Десницький. *Поэтика библейского параллелизма*, с. 309.

<sup>183</sup> О. Фрейденберг. Проблема греческого литературного языка // *От слова к смыслу: Проблема тропогенеза*. Москва 2001, с. 21.

<sup>184</sup> Про досконалі якості дорійського ладу, що виховують найвищі моральні якості у громадян, писав Платон у «Державі», будучи переконаним, що розмаїття породжує розбещеність, а простота в музичному мистецтві врівноважує душу (див.: Платон. *Держава* / переклад Дзвінка Коваль. Київ: Основи 2000, с.92).

<sup>185</sup> Б. Снелль. *Греческая метрика*. Москва 1999, с. 60.

<sup>186</sup> Там само, с. 285.



Великі поети, представники хорової лірики архаїчного та ранньокласичного часів, посилюють тенденції пов'язування метричних побудов у різний спосіб. Алкман (VII ст. до Р.Х.), Стесіхор (бл. 640–555 до Р.Х.), Симонід (бл. 556–469 до Р.Х.), Піндар (бл. 518–443 до Р.Х.) і Вакхлід (бл. 508 – бл. 450 до Р.Х.) будують свої строфи з численних періодів і прикрашають їх великою метричною пишністю<sup>187</sup>. Такі засоби стали міцним фундаментом для розвитку поетичних форм, які надалі вибірково застосовувалися й у гимнографії.

З поезією Піндара, зокрема, пов'язана особлива якість поетичного стилю – вміння зупинити мить, а кожній події, яка перебуває поміж минулим і майбутнім, надати визначеності і конкретності, зробити зображуване відчутним, зримим, пізнаваним. Про це пише Михайло Гаспаров<sup>188</sup>:

Зір потребує яскравості, тож і улюблені епітети Піндара – золотий, сяючий, блискучий, пишний, світлий, променистий, палаючий; слух потребує звучності і все оточує слава, молва, хвала, пісня, вість, напів, все тут знамените, відоме, прославлене; смак потребує солоду – і кожна радість стає солодкою, медовою. Дотик потребує чуттєвості і Піндар використовує слово «aotos» – руно, шерстяний пух – слово, яке важко піддається перекладу, ми також читаємо про блиск ніг, спалахуючий крик, білий гнів, золоте чи багряне листя, виткані або виплетені слова, шлях думки на колісниці або кораблі зі стерном і якорем. Герой, якого прославляє Піндар – цвітучий, прекрасний, добрий, могутній, потужний, він випромінює довкола себе свою славу і силу. І так твориться статичний світ вічних цінностей<sup>189</sup>.

Грецька поетична термінологія свідчить, що її мовна структура тісно пов'язана з танцювальними елементами, з хоровою ходою, хоровим танцем<sup>190</sup>, в яких пряма хода і повертання назад вирівнюються симетрією, з однаковими рухами в зачині і закінченні кожного відрізка руху<sup>191</sup>. Наприклад, член періоду кōлов означає частину тіла у розумінні *нога*, в той час як стопа служить мірою метру в поетичній мові; а вірш στίχος (від στείχω – ступати) знову пов'язується з рухом ноги, з ходою<sup>192</sup>. Визначення строфа – στροφή, латинське *versus*,

<sup>187</sup> Б. Снелль. *Греческая метрика*, с. 74.

<sup>188</sup> М. Гаспаров. *Поэзия Пиндара // О поэтах*. Избранные труды, т. I. Москва 1997, с. 41.

<sup>189</sup> Дивовижно, але весь цей перелік епітетів складає основу виразових засобів у гимнографії, що не може бути випадковим, оскільки антична література була добре знаною у Візантії.

<sup>190</sup> Танець був основою ритуального дійства у давніх культурах, оскільки символізував космічну енергію, трансформацію простору в час, ритм всесвіту, імітацію божественної «гри» сотворення (див.: *Полная энциклопедия символов* / уклад В. Рошаль, Москва: АСТ, Санкт-Петербург: Сова 2006, с. 171).

<sup>191</sup> О. Фрейденберг. Проблема греческого литературного языка // *От слова к смыслу: Проблема тропогенеза*. Москва 2001, с. 24.

<sup>192</sup> Латинська назва неври «res» отримала свою назву від слова «стопа», що запозичено з грецької λодός або λούξ і означало крок або піша хода (див.: P. Wagner. Neumenkunde. *Paläographie des liturgischen gesanges*. Leipzig 1912, с. 117).



означає *поворот*, а антистрофа – *повернення*. Відомо, що хор співав і рухався, йшов у процесії, тож не випадково період – *περίοδος* і означає круговий рух. У віршах, які склалися з повторень одного і того ж періоду, грецькі поети поєднували кожні два речення в строфу, що було можливим тільки тоді, коли вірш складався з кратної кількості речень. Тому подібна структура була передбачуваною і пов'язувалася з музикою, яка поєднувала дві фрази в одне ціле<sup>193</sup>, а періоди завжди були тими одиницями, які під час метричного аналізу вважалися первинними структурними ланками віршів. Так формувалася міцний зв'язок танцювальних елементів з пісненими<sup>194</sup>, про що виразно написано в естетичному трактаті Лукіана (II), який покликався на авторитет Гомера:

Бо воістину чарівною є пісня, поєднана з танцем, та й дар цей богів найпрекрасніший. Коли поет (Гомер) поділив усі справи на два розряди: війну і мир, то справам війни протиставив якнайпрекрасніші речі – танець і співи<sup>195</sup>.

Розмаїття грецької метрики певним чином визначалося й особливостями культури, в якій важливе місце відводилося мистецтву висловлювання, спілкування, з чим пов'язують переломові зміни у розвитку грецької поезики. З прибуттям до Афин сицилійця Горгія у 427 році до Р.Х.<sup>196</sup> починається розвиток риторики – науки про красномовство, що вважалося нововведенням у виголошенні промов і базувалося на використанні співзвучних слів задля музично-поетичної виразності ефекту. І хоч символічним батьком риторики вважався Гомер: «всього тебе я міг навчити – в слові проречистим бути і в ділі поборником» (Іліада 9, 442–443), найвиразніший вклад у мистецтво мовлення приписується Горгієві. Поступово наука про красномовство стала основою для розвитку літературних засобів – співмірності періодів паралельних конструкцій, посилення антитези через застосування асонансів і рим, уживання численних метафор. Завдяки особливим засобам – символам, тропам, аллюзіям, гармоній-

<sup>193</sup> Б. Снелль. *Грецька метрика*. Москва 1999, с. 40.

<sup>194</sup> Зв'язок танцювальної й пісенної культур відзначила Олександра Цалай-Якименко, яка наголосила на тому, що функціональна метроритміка послуговується арсеналом строго спеціалізованих, взаємопов'язаних елементів, які «працюють» на різних ієрархічних рівнях структури. Так, довгі і короткі долі поєднуються в нормативні формули – ритмостопи, групуються в типові метр-пози. Комбінації метр-поз породжують набір типових моделей музично-віршових рядків. Подальший ієрархічний рівень – об'єднання рядів у строфи (див.: О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII ст.* Київ – Львів – Полтава 2002, с. 103).

<sup>195</sup> Лукіан. Про танець // *Віхи в історії античної естетики*. Київ: Мистецтво 1988, с. 112.

<sup>196</sup> Нововведення Горгія полягало у свідомому використанні співзвучних слів задля створення музично-поетичного ефекту, звідси наука про красномовство стала також наукою стилю та літературних прийомів (див.: Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*, с. 75).



ному розміщенню слів, цитуванню знаменитих авторів, образній поетичній виразності людині було легше сприймати зміст<sup>197</sup>. А поруч шліфувалася музична топіка, типові формули, теми, що тісно пов'язували риторичні прийоми з музикою<sup>198</sup>. Навіть систему навчання музики було перенесено з риторики – музична топіка *toroi*, типові формули, теми тощо<sup>199</sup>.

Майстерно опрацьована система риторики стала спільною основою, теорією форми та мірилом оцінювання всієї античної літератури загалом. Навчання риторики стало головним у давньогрецькій школі, а згодом і ознакою доброї освіти. Великі проповідники IV ст. Василій Великий (330–379), Григорій Богослов (329–390), Йоан Златоустий (347–407) були учнями софістів, віртуозів красномовства. Риторика також навчався їх сучасник св. Августин (354–430), який у спогадах писав про себе як про першого у риторській школі і висловлював захоплення Цицероном, чії твори вражали красою мови й емоційним ставленням до життя та мудрості<sup>200</sup>. Слід зазначити, що руських півчих, які у XVII ст. творили нові напіви теж називали «премудрими риторами, хитроглаголивое слово украшавшими»<sup>201</sup>, і ця практика, безсумнівно, запозичена ще від часів творення візантійської гимнографії, де збереглися відповідні свідчення високої оцінки вміло промовленого слова:

Красными твоими оученїи, просвѣщаєши  
яко риторь честную Церковь.

Тропар 6-ї пісні канону, ап. Луки

Риторскїя ты по достоянїю почитати всепѣтая  
языки многовѣщанная.

Тропар 4-ї пісні канону, зачаття Пресв. Богородиці

Риторь огнедухновенный, боговѣщанная цѣвница.

Тропар 3-ї пісні канону, Григорію Богослову

Риторов слова восхвалим пѣсенными гласы.

Стихира на *Господи воззвах*, Трьох святителів

<sup>197</sup> Навіть історіописання за стереотипами елліністично-римської культури було частиною ораторського мистецтва, специфічним літературним жанром, основні засади якого мали збігатися з вимогами до красномовства (Лукіан. *Як писати історію /* переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, Олександр Маханець, Назар Різун. Львів: Вид-во УКУ 2014, с. 21).

<sup>198</sup> У трактаті відомого ритора Діонісія Галікарнаського (I) «Про поєднання слів» йдеться про музикальність з її мелодикою, евритмією, зміною різних моментів і узгодженістю як зразком для поєднання слів (див.: О. Пилип'юк. *Поетологічні парадигми: Схід – Захід*. Київ: Видавничий центр «Академія» 2012, с. 146).

<sup>199</sup> Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*, с. 91.

<sup>200</sup> В. Бычков. *Эстетика Аврелия Августина*. Москва: Искусство 1984, с. 12.

<sup>201</sup> А. Кручинина. «Риторская премудрость» древнерусского роспева: о музыкально-поэтических приемах в стихире «Днесь владыка твари» // *Греко-русские певческие параллели*. Москва – Санкт-Петербург 2008, с. 293.



Радуйся Церковъ вопієть ти жениху своєму, о Златоусте:  
 просіявйи во всемъ мірѣ, паче лучъ солнечныхъ добродѣтелми,  
 и словеси бѣсерными, паче мудрихъ премудрійшій:  
 и риторовъ превисочайшій, истиннихъ догмат поборниче.

Стихира на стиховні, св. Йоана Златоуста

Поруч з добрим знанням гимнографії, майстерність риторичного висловлювання стала важливою складовою української системи освіти і не випадково, як вважає Ірина Бондаревська, «риторика стала базовим принципом у розбудові української культури, де словесні репрезентації виконують соціально-конститутивну функцію, формуючи єдине уявлення про техніку, особливості та суспільне призначення словесної творчості загалом»<sup>202</sup>. Тож Україна не стала винятком для впровадження літературних тонкощів, оскільки народжена в Стародавній Греції риторика домінує в інтелектуальному просторі Європи аж до кінця XVIII ст.

Грецька поезика і риторика, безумовно, суттєво вплинули на структурні форми візантійської гимнографії, проте на зорі християнства велике значення відіграла також і сирійська культура<sup>203</sup>. Зокрема, сирійська мова згадується у Старому Завіті (1 кн. Єздри 4, 7):

И во дни артасатана написа во мирѣ мїтрїдаты и тавейль со прочими  
 сослужители ко артаксерксу цару персскому: написа писмоносець писанїе  
 с и р с к и м ъ языкомъ и претолковано<sup>204</sup>.

Засади сирійського віршування, на протилегу класичному грецькому, яке було квантитативним, базувалося на числі складів – квалітативності. Водночас, у сирійській поезиці використовувався засіб, аналогічний до гебрайського паралелізму, за яким вірші об'єднуються у строфи, часто розділені на короткі вірші, немов приспіву, іноді з використанням акростиха. Такою формою користувалися сирійські християнські поети для створення жанру метричної проповіді<sup>205</sup>.

<sup>202</sup> І. Бондаревська. *Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII ст.* Київ: Парапан 2005, с. 109.

<sup>203</sup> Сирійська культура мала великий вплив і поширення у стародавньому світі, передовсім, завдяки своїй мові, яка була відгалуженням арамейської і фіксувалася легко засвоюваним алфавітом, а, головне, досконало передавала складні думки та філософські поняття. Сирійська мова була літературною і розмовною водночас як у Приморській Сирії, так і в районах Межиріччя, а в центрах – Дамаску і Антіохії, де поширеною була і грецька мова, населення було переважно двомовним (див.: Н. Пигулевская. *Культура сирійцев в Средние века.* Москва: Наука 1979, с. 10).

<sup>204</sup> *Біблія. Книги Священного Писання Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке.* Москва: Российское библейское общество 1983.

<sup>205</sup> Із пізніших візантійських поетів, які писали вірші з акростихами, можна назвати Ніла, Ілію Синкелла, Ігнатія Диякона, Льва Мудрого, Константина Сіцилійського, Симеона Метафраста, Никифора Урана, Теодора Продрома, Киріака – митрополита





Вважається, що сирійський поетичний стиль не є силабічним, а навпаки, базованим на якості складочислення та наголосів, і така метрична форма лягла в основу візантійського і латинського віршування. Тож рими зустрічаються рідко, без певних правил, і, загалом, є випадковими співзвучностями<sup>206</sup>.

Усталені жанрові форми сирійської поезії були засвоєні й ранньохристиянською гимнографією. Про це писав ще на початку ХХ ст. о. Петро Крип'якевич, виокремивши наступні<sup>207</sup>:

1. Мімре, або мемре – дидактичні пісні, що містили рівні семискладові вірші, поєднуючі в одне ціле молитовну мову і гимн; гомілії, призначені для звернення до народу.

2. Мадроше – гимни, складені з багатьох строф, які у свою чергу діляться на різні види й мають різні назви, переважно з ефимніями.

3. Сугніта – поетичний діалог з алфавітним акровіршем.

4. Земірото – гимни, подібні до псалмів.

5. Баута – вірші-молитви.

6. Уніото – подібні до грецьких антифонів.

7. Коле – гимни з попереднім псалмовим віршем<sup>208</sup>.

Глибоке зацікавлення витоками візантійської гимнографії цілком логічно приводить до усвідомлення культурного синтезу в її основах. На цій підставі Сергій Аверінцев трактує творців візантійської гимнографії як людей грецької культури і біблійної віри<sup>209</sup>, і він же пише про впливи сирійської поезики, відзначаючи, що: «лінії, поєднуючи в часі біблійну мудрість з християнським, а навіть і мусульманським середньовіччям, а в просторі – Іран і все, що лежить на Схід від Ірану з Візантією і Західною Європою, проходять через сирійську мовну зону, перехрещуються в ній і в ній формують свої життєві вузли»<sup>210</sup>.

Поетичний досвід з часом вибудував не лише чисельні метричні варіанти структурних форм, які у різних комбінаціях забезпечували особливу виразо-

---

хонейського, Никифора Калліста Ксантопула (див.: І. Франко. Причинки до історії української церковнослов'янської літератури. Костянтинова азбучна молитва // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ: Наукова думка 1983, с. 538).

<sup>206</sup> С. Аверинцев. Ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // *Поэты*. Москва: Изд-во «Школа», 1994, с. 62.

<sup>207</sup> П. Крип'якевич, о. Про богородичну гимнографію у грецькій Церкві / переклад Андрій Содомора // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 141.

<sup>208</sup> Подібну схему подає Олег Кожушний, також звертаючи увагу на роль сирійської поезики у творенні розлогої гимнологічної системи Східного богослужіння (див.: О. Кожушний. *Преподобний Роман Солодкостівець і візантійська гимнографія III–VIII ст.* Київ 2009, с. 102).

<sup>209</sup> С. Аверинцев. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции*. Москва 1977, с. 433.

<sup>210</sup> С. Аверинцев. Ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // *Поэты*. Москва: Школа 1994, с. 44.



вість вислову, але й особливу конструкцію – акростих<sup>211</sup> (краєгранесіє). Одним із найдавніших прикладів є старозавітній 118 псалом, детально досліджений о. Петром Крип'якевичем<sup>212</sup>. Псалом побудований на основі послідовності строф, укладених згідно гебрайського алфавіту із 22 літер<sup>213</sup>, структура кожної строфи відповідає восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи об'єднані однією літерою абетки. Так, у кожній строфі вісім разів прославляється Закон Божий, відображаючись у восьми різних поетичних образах, і, як відзначає о. П. Крип'якевич, в такий спосіб виникає цілісна гармонія, немов з восьми тонів граюча октава<sup>214</sup>.

Досліджуючи оригінальний текст 118 псалма, о. П. Крип'якевич підкреслює, що цей псалом перебільшує своїм мистецьким артистизмом не лише всі псалми, але й всі інші гебрайські поетичні твори і є унікальним серед текстів Святого Письма. Мистецька форма цього псалма полягає не тільки у використанні абеткової структури і чергуванні різноманітних синонімів для образу Закону Божого, але й у побудові винятково гармонійної композиції усього твору. Дослідник підкреслює три рівні гармонії: гармонію літер і чисел, гармонію слів і гармонію ідеї. При цьому серед 22 строф немає жодного повторення, в чому о. Петро вбачає не випадковість, але мистецько-поетичний задум автора. Завдяки визначеному розміщенню синонімів у строфах кожна з них отримує індивідуальний характер, що на вищому композиційному рівні творить гармонійно досконалий твір<sup>215</sup>.

О. Петро Крип'якевич також перелічує відомі йому найдавніші зразки греко-візантійської гимнографії з алфавітною формою: віднайдений у рукописі *Алфавіт* патріарха Германа на честь Блаженної Діви *Ακατάφλεκτε βάτε* (Cod.

<sup>211</sup> Акростих – це спосіб віршування, в якому початкові літери кожного речення укладаються в окреме слово чи вираз.

<sup>212</sup> П. Крип'якевич, о. Артистична форма Псалма 118 // *Богословський вістник* (Львів), 1900, ч. 1, с. 131–147 (передрук: *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів: Вид-во УКУ 2002, с. 283–296).

<sup>213</sup> Персидський мудрець Афрат (IV) уклав за числом 22 літер сирійського алфавіту книгу проповідей, присвячених різним питанням християнського віровчення і практики віри, милосердя, посту: молитви, смирення та ін. (див.: Н. Пигулевская. *Культура сирійців в середніє века*. Москва: Наука 1979, с. 65).

<sup>214</sup> Такий принцип укладання 118 псалма став відомий в латинському перекладі як октавний і згодом проявився в італійській поезії під назвою *octava prima* або станца. Такими віршами були написані поеми *Божевільний Роланд* (Orlando furioso) Аріосто, *Визволений Єрусалим* (Gerusalemme liberata) Торквато Тассо, *Оберон* (Oberon) Віланда (див.: В. Домбровський. *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. Дрогобич 2008, с. 227).

<sup>215</sup> Аналогічна практика використання 22-х літер алфавіту також застосована для написання гебрайського гимну візантійської епохи, що ввійшов до візіонерського трактату «Великі Хелалот» (див.: С. Аверинцев. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции*. Москва 1977, с. 433).



Vindobon. Theol. 185, f. 220), призначений для виконання разом із віршами цього ж 118 псалма *Блаженні непорочні в дорозі*, а також інші приклади – форму сирійської поезії *сугніта* (*sugnita*) як поетичного діалогу з алфавітним акровіршем<sup>216</sup>; гимни св. Єфрема Сиріна на честь Блаженної Діви: «Сила Отця» (Гимн на Благовіщення Блаженної Діви, посередині якого знаходиться алфавітний діалог між Блаженною Дівою й Ангелом), «Спонукай, о кифаро моя» (алфавітний гимн на честь Блаженної Діви); «Алфавіт» на честь Богородиці *Ακατάφλεκτε βάτε* патріарха Германа; алфавітні гимни св. Гілярія Піктавського (*Hilarius Pictaviensis*, † 366), якими він навчав «непросвічених у гимнічній пісні» галлів<sup>217</sup>.

Звертання до алфавіту зустрічаємо у творах Святих Отців, де поетична форма набуває богословського значення. Св. Іриней Ліонський (II) переконував, що 24 літери грецького алфавіту відображають сходження трьох горніх стихій і навчав, що:

Літер Отця і Сина – вісім, Людини і Церкви – сім, Отця та істини – дев'ять, але через нерівність чисел один зійшов, перебуваючий в Отці задля виправлення зробленого, щоб маючи рівність розвивати у всьому одну силу, яка походить від всіх. Таким чином *семичисленна* частка отримала силу *осмочисленної* і всі три зробилися однаковими за числом, тобто *осмерицями*, які трикратно повторюючись творять число 24<sup>218</sup>.

Таке вчення не лише надавало особливої значимості літерам алфавіту, але й підкреслювало символіку числа 8, яке згодом найвиразніше проявило себе в осмогласі, про що йшлося в попередньому розділі.

Практика використання акростиха не лише уклала виразну послідовність строф у піснеспівах чи складніших жанрах, але й допомогла встановити авторство багатьох творців візантійської гимнографії, які в такий спосіб виписували своє ім'я<sup>219</sup>. Такий спосіб запозичили й творці слов'янської гимнографії<sup>220</sup>.

<sup>216</sup> П. Крип'якевич, о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 141.

<sup>217</sup> Там само, с. 165.

<sup>218</sup> Св. Іриней Лионський. Петербург 1900 / передрук Санкт-Петербург 1996, т. 2, с. 64.

<sup>219</sup> Такий тип акровірша називається вербальним, а його виникнення пов'язується з приписами Лаодікейського собору (XV I LIX), що заборонили співати піснеспіви, створені невідомими особами (див.: П. Крип'якевич, о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 130).

<sup>220</sup> Із виникненням слов'янського письма в другій половині IX ст. у візантійській церковній поезії акростих досяг верхівки свого розвитку і утвердився як знак вишуканості і досконалості. Тож перші слов'янські просвітителі, які були добре знайомі з формальними особливостями візантійської літератури, успішно використовували форму акростиха. Свідченням цього є збережені тексти давнього слов'янського походження, в яких засвідчені всі три види акростиха – алфавітний, прозаїчний, тобто той, який містить короткі розповідні вислови, а також віршовий, або метричний (див.: Г. Попов. Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия //



Зокрема, Іван Добрев спостеріг, що в каноні служби Успення св. Івана Рильського, яка вважалася оригінальним твором давньоболгарської гимнографії, під час перекладу початкових слів грецькою мовою отримали акростих з іменем автора – Георгія Скіліци, грецького правителя Сердики<sup>221</sup>. Надалі використання акростиха стало звичним у церковній поезії і з часом набуло різних форм, зокрема, в такий спосіб заховав своє ім'я відомий композитор Жоскен Де Пре (1450–1521) в мотеті *Illibata Dei Virgo nutrix*. Цей твір довгий час привертав свою увагу головним чином саме завдяки тому, що текст мотету містив акростих<sup>222</sup>. А дослідник ренесансної музики Вільям Елдерс (William Elders) дійшов висновку, що ім'я композитора також відображене в *cantus firmus*, з якого можна про нього дізнатися за допомогою цифрової символіки, що відображало мистецькі уподобання доби<sup>223</sup>.

Найдавнішим прикладом використання алфавітного акростиха у слов'ян є т. зв. «Константинова азбучна молитва» Константина Солунського, яка вважа-

*Древнеславянская литургическая поэзия*. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15–21 август 2003. Roma – Sofia 2003, с. 14).

<sup>221</sup> К. Станчев. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения *La poesia liturgica slava antica // Древнеславянская литургическая поэзия*. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15–21 август. 2003. Roma – Sofia 2003, с. 14).

<sup>222</sup> Виразовість і композиційна стрункність форми акростиха сприяла його активному поширенню в межах християнського ареалу і стала настільки відомим формотворчим засобом, що спричинилася до реформації музичного порядку. На початку XI століття бенедиктинський монах Гвідо Аретинський (бл. 990–бл. 1050) використав форму акростиха з навчальною метою на прикладі прославленого гимну св. Іванові Хрестителю. Перший склад кожного речення став означенням окремого звуку, які разом уклали виразну послідовність ступенів, що згодом отримала визначення як система сольмізації:

UT queant laxis  
REsonare fibris  
MIra gestorum  
FAMuli tuorum  
SOLve pollute  
LABii reatum  
Sancte Ioannes.

Новація Гвідо Аретинського розпочала новий етап у розвитку музичного мистецтва, а назви звуків лягли в основу сучасної нотації, за винятком двох. Йдеться про зміну незручного для співу закритого складу **UT** на перший склад Господнього імені – **DO**minus, а також зміни першого складу останнього речення на склад **SI**, завдяки поєднанню перших літер імені вшанованого святого – Sancte Ioannes. Такі зміни не лише вдосконалили систему сольмізації, але виявили її богословський аспект.

<sup>223</sup> М. Антонович. «*Illibata Dei Virgo nutrix*»: мелодичний автопортрет Жоскена Де Пре / переклад з англ. Ірина Кравчук // *Українська музика*, ч. 2 (4). Львів 2012, с. 121.



ється також і найстаршим слов'янським віршем. У ній початкові слова кожного рядка починаються літерами церковнослов'янської абетки<sup>224</sup>:

Азь словомъ симъ молю Богоу:  
«Боже, вся твари и зиждителя,  
Видимымъ и невидимымъ,  
Господа Духа посъли живоущаго,  
Да въдъхнеть въ срьдце ми слово,  
Іеже боудеть на оустъхъ вьсѣмъ  
Живоущимъ въ заповѣдхъ ти.  
Зѣло бо естъ свѣтильникъ жизни  
Законъ твои и свѣтъ стъзамъ,  
Иже ищеть евангельска слова  
И просит дары твоя прияти.  
Летить бо нынѣ и Словѣнско племя,  
Къ крещению обратиша ся вси,  
Людиє твои нареци ся хотяще,  
Милости твоея, Боже, просять зѣло.  
Нъ мнѣ нынѣ пространно слово даждь,  
Отче, Сыне и прѣстыи Душе,  
Прозяшоу оумоу помощи от тебе,  
Роуцѣ бо свои горѣ въздѣю присно  
Силоу приятии и моудрость у тебе;  
Ты бо даеши достоиномъ силоу,  
Упостась же всякую цѣлиши.  
Фараоня мя зѣлобы избави,  
Херовимьскоу ми мысль и оумъ даждь,  
О честная, прѣсвятая Троице!  
Пѣчаль мою на радость прѣложи,  
Цѣломудрьно да начьноу пьсати  
Чюдеса твоя прѣдивьяная зѣло.  
Шестыкрылатъ сылу въсприимъ  
Шьстовую нынѣ по слѣдоу учителю,  
Имены єю и дѣлу послѣдуя,  
Явѣ сътворю евангельско слово,  
Хвалоу въздам Троици въ божьствѣ,  
Юже поеть всякыи въздрасть,  
Юнь и старѣ своимъ разуумомъ,  
Отцу, Сыну и прѣстоумоу Доухоу,  
Емуже чьсть и дрѣжава и слава  
От всея твари и дыхания  
Въ вся вѣка и на вѣкы, аминь<sup>225</sup>.

<sup>224</sup> Іван Франко вважає цей твір найстаршим слов'янським віршем, складеним близько 860 року, публікує оригінал та власний переклад, відзначає, що акростих не завжди витриманий через неможливість деяких кириличних літер стояти на початку слів. В інших випадках впливав перероблений текст молитви (див.: І. Франко. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ: Наукова думка 1983, с. 32–33; І. Франко. Причинки до історії української церковнослов'янської літератури. Костянтінова азбучна молитва // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 534–61).



Алфавітні вірші проникли також і до найдавнішої руської Мінеї празничної, відомої як *Ільїна книга*<sup>226</sup>, в якій знаходиться цикл 36-ти азбучних стихир, укладених за порядком літер алфавіту. Піснеспіви входили до циклу предпразничних служб Різдва Христового (25 грудня) і, як вказано в рукописі, виконувалися в проміжках поміж 19–24 грудня:

Англъскыя прѣдъидѣте силы.  
 Безначальноу словеси извольшу.  
 Вѣртѣпе, приими невѣмѣстимаго царя.  
 Горы и хълми възыграйте свѣтъло.  
 Дивомъ вся тварь одържима.  
 Естъства зѣря.  
 Живоносное чрѣво.  
 Звѣздою свѣтълою водяше ся вълси.  
 Земля и небо съ ангелы и человѣки.  
 Ис корене иосеова жъзль прозябе.  
 Ироде вѣстрепещи.  
 Геоны раздроушить безначально слово.  
 Колѣна вся нынѣ Христови да поклонятся.  
 Лици англъстии свѣтъло прѣдѣтекуше.  
 Михее възприими радость.  
 Небо вѣстрепещи и земле вѣстряси ся.  
 Образоу своегоу.  
 Приими ты нынѣ.  
 Истиньствоуи явѣ въ словеси.  
 Слова пророческа.  
 Трепетъно ся дивять херувимъ и серафимъ.  
 Оупостаси ми не тѣрпя.  
 Фараоновы работы избави древле.  
 Херовимъ и серафимъ.  
 Пѣснми ти немлъчно вѣпнюють лици бесплѣтънии.  
 Царствуй съ отцемъ и духомъ.

<sup>225</sup> Поетичну форму молитви знала ще пізня античність, зокрема у творчості Авсонія (бл. 310–394), чиє вміння було сконструйоване на матеріалі авторів золотого віку та давніх класиків:

О Всемогутній, кого – осягать лиш серцем я могу,  
 Ти хто не знаний лихим, а добре – праведним знаний!  
 Ти без начала й кінця, хто був іще перед віком,  
 Бувшим і будущим, Ти, чию дивну красу, чию міру  
 Ні охопити умом, ані мовою не передати!

(див.: *Антологія пізньої римської поезії* / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011, с. 86)

<sup>226</sup> *Ільїна книга: Рукопись РГАДА, Тип. 131*: Лингвистическое издание / подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва: Идрик 2005; *Ільїна книга: Древнейший славянский богослужебный сборник: Факсимильное воспроизведение рукописи, билинейно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием* / підг. Евгений Верещагин / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва: Индрик 2006.



**Ч**ини бесплътнии ангели и архангели.  
**Ш**естокрилата и многозрачита херовимъ.  
**Ш**ьствия наша очистивъше.  
**И**граи нынѣ и весели ся Давиде.  
**Я**коже древле исаия провъзвѣсти<sup>227</sup>.

Поезія Барокової доби перейняла досвід літургійної практики, і алфавітний принцип побудови твору часто зустрічається у літературній творчості. Зокрема, зберігся вірш Івана Величковського із виразним марійним характером<sup>228</sup>:

**А**з благ всѣх глубина,  
**Д**ѣвая єдина  
**Ж**ивот зачах званим<sup>229</sup>  
**И**суси избранным,  
**К**отрій люде мною  
**Н**а обѣд покою  
**Р**айска собирает,  
**Т**уне учреждает  
**У**мне **Ф**еникс **Х**ристе,  
**У**тче царю чисте  
**Ш**ествуй щедротами,  
**М**атере молбами.

**А**з словом симъ молюся Богу  
**Б**оже всея твари й зиждителю  
**В**идимымъ й невидимымъ  
**Г**оспода Духа посьли живушаго,  
**Д**и въдыхнетъ въ сѣрдьце ми слово,  
**Е**же будетъ въ заповѣдехъ ти.<sup>230</sup>

У християнських гимнах, окрім алфавітного, зустрічається й інша форма акровірша – словесний вербальний акровірш, який завдяки початковим літерам речень укладає не лише окремі слова, але ім'я автора або вислів. Наприклад, *Мати Божя независну благодать подай* (Μῆτηρ Θεοῦ τὴν ἄφθονόν μου δὸς χάρι), *Споглянь Богородице* (Εἶσβλεψον Θεοτόκε εἰς τρόπους Ἀρσενίου), кондак на честь Успення Богородиці з акровіршем *Гимн смиренного Косми* (Гоῦ ταπεινοῦ Κοσμᾶ ὁμνος)<sup>231</sup>. Українські поети часто використовували

<sup>227</sup> *Ильина книга*, с. 731–738.

<sup>228</sup> Д. Чижевський. *Український літературний барок: нариси / підготовка тексту та мовна редакція* Леонід Ушкалов, вступна стаття Олекса Мишанич. Харків: Акта 2003, с. 86.

<sup>229</sup> Іван Величковський розрізняв літери «зіло / s» та «земля / z», тож використовує два слова для означення букви «з».

<sup>230</sup> Д. Чижевський. *Історія української літератури*. Київ: Академія 2008, с. 62.

<sup>231</sup> П. Крип'якевич, о. Про Богородичну гімнографію у грецькій Церкві // *Καλοφωνία*, ч. 5, Львів 2010, с. 129.



подібний спосіб, ховаючи своє ім'я поміж літер віршу, зокрема, й Дмитро Туптало:

ИзсохшЕ нам се Руцѣ орОси, о мати  
 Маріє, ОбильНАя в водаХ благодати,  
 Душам палИМИам сТРасти огнем, свишше чашу  
 Студеном подАждь ВОДИ, пеЧАль видя нашу<sup>232</sup>.

Алфавітний спосіб укладу застосовується у метафізичних формах української літератури, прикладом якої є збірка «Алфавіт»<sup>233</sup> Йоана Максимовича (1705). У віршах відображається універсалізм барокового мислення, прагнення символічного відображення найширшої картини світобудови в алфавітній послідовності. Попри перевагу у творі агіографічних сюжетів з аскетично-повчальною тематикою, Автор наповнює зміст богородичними сюжетами, зокрема, означенням «церковнослов'янської назви літери «Д» – *добро* – стає вихідним пунктом для пошуку містичних глибин феномена Богоматеринства, образний світ яких запозичений з гимнографії:

Не вопрошай: – Что Дѣва здѣ запечатлѣся  
 Под лѣтерою «добром»? Речем: Не чудися.  
 Добро, добродѣтель в Алфѣ знаменуєт.  
 Дѣва – корѣнь всѣх доброт, в добрѣ началствует.  
 Возрасти благ плод, Христа, красна добротою,  
 Да препитаєт гладна человѣка собою.  
 Воистинну достойно в добрѣ Дѣвѣ быти,  
 Яко добродѣтель всѣм готова творити<sup>234</sup>.

Яко пресвѣтлюю Богородице чистая,  
 душевныя чистоты имущи доброту.

Тропар 9-ї пісні канону, Введення

Поя тебѣ провозглашаше Давидъ: глаголя тя дщерь Цареву:  
 Красотою добродѣтелей, одесную предстоящу.

Тропар 9-ї пісні канону, Введення

Переконаємось, що літургійна, а пізніше і світська література дуже швидко виробили різні форми укладання алфавітних віршів, з чого скористала також і педагогіка завдяки композиційній грі, що сприяла увиразненню змісту, а отже й кращому його пізнанню. Цікаво, що у виникненні алфавіту та його візуалізації Маршалл Мак-Люен вбачає можливість відокремити значення від

<sup>232</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1991, с. 310.

<sup>233</sup> Повна назва твору «Алфавіт собраний, рифмами сложенный, от Святых Писаний, из древних речений на ползу всѣм чтущим, в правой вѣрѣ сущим» (див.: І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: Епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків: Святогорець 2011, с. 263).

<sup>234</sup> І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: Епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків: Святогорець 2011, с. 420.





звучання і перевести звук у візуальний код. Внаслідок цього люди опанували досвід, який змінив і їх самих, а лінійна писемність на основі абетки уможливила винахід «граматик» думки й науки в греків<sup>235</sup>. Звідси й розмаїття поетичної техніки, в подальшому успадкованої апологетами християнства.

Безумовно, способи укладання поетичних текстів, які заклали основи візантійської гимнографії, є складною системою, сформованою на основі давніх метричних та мелодичних конструкцій. Проте найважливішим, що вирізняє християнську гимнографію, є не просте синтезування «технічних напрацювань» давніх культур в контексті формотворчих і структурових елементів, але відображення нової якості спілкування Небесного Творця з людиною. Важливу роль у такому трактуванні нового християнського обряду відіграла, за визначенням Карла Ясперса, – *духовна ситуація часу*, коли суспільство перебувало у пошуках виходу з кризи духовного життя. Кризи, породженої високим рівнем формально-логічного мислення, невдоволенням релігійно-мистецьким змістом обрядових культів, невідповідністю глибини внутрішнього духовного світу людини і суспільної моралі. Всі ці особливості періоду пізньої античності і привели філософію, теологію й естетику до відкриття насамперед нових форм розуміння світу у новому бутті, преображеному Творцем, у поєднанні небесного і земного вимірів завдяки одному лиш Слову, промовленому Господом – *Спочатку було Слово і слово було Бог* (Ів. 1, 1):

Соприсносущне Слово пребезначальнаго отца,  
не разлучивъ горныхъ, нынѣ предста дольнимъ.

Стихира на хваліте, Благовіщення

Превѣчное Слово Отчеє: иже во образѣ божїи сый  
і составий твар от небитїя во битїе.

Стихира індикту

Отець бо благоизволи: и Слово, вселися в тя:  
и Божественний Духъ осѣни тя.

Троїчен по 6-й пісні, Різдво Богородиці

Божїе єсть Слово настоящее.

Стихира на *Господи воззвах*, Благовіщення

Відновлення зв'язку поміж Господом і людиною, стало початком нового рівня спілкування, яке, на думку Умберто Еко виникло не тому, що все відомо, але тому, що не все відомо. А за Гайдеггером це означало ненаділеність людини повнотою буття, натомість досягнути до ідеї буття можливо тільки завдяки мові та її найдосконалішій формі – поезії<sup>236</sup>. Звідси й така увага до поетичних текстів та їх складної образної структури, що відкривала і відображала весь світ крізь призму християнського вчення:

<sup>235</sup> М. Мак-Люен. *Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги*. Київ: Ніка-центр 2011, с. 40–41.

<sup>236</sup> У. Еко. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Москва 1998, с. 23.



Пядию измѣривий небо, дланию же землю, господь прийдесть,  
Сіона бо избра во нем жити и царствовать изволи.

Тропар 5-ї пісні канону, неділя Ваїї

О преславное чудо,  
широта креста и долгота небеси равна есть.

Стихира на хваліте, Воздвиження

Четвероконечный міръ днесь освящается,  
четверочастному воздвигаему твоєму Кресту, Христе Боже нашъ.

Стихира Кресту, Воздвиження

Можливості поетичного вислову торкалися не лише найглибших рівнів християнської образності, але слугували відображенню найзагадковішого богословського поняття – антиномії. Назагал, парадоксальні антиномії «непоєданого і нероздільного» поєднання Бога і людини в особистісній єдності і визначали сутність та специфіку християнства. Поруч важливе місце відводилося й аналогії поєднання двох непоєднуваних світів, а відображення такого рівня богослов'я вимагало й певних поетичних засобів, що проявилось в художньому методі творців сакральної гимнографії. Це зумовило переключення майже всієї психічної енергії пізнавальної функції людського розуму в сферу емоційно-естетичного і мистецького мислення<sup>237</sup>. Так народжувалася особлива місткість, влучність та емоційна образність висловлювання, присутня ще у старозавітній та античній поезії<sup>238</sup>. В такий спосіб прославлялася й могутність Творця, зображаючи весь світ єдиною безмежною рухомою картиною:

Ті, хто по морю пливе кораблями

Хто чинить зайняття своє на великій воді –

Вони бачили чини Господні та чуда його в Глибині!

Він скаже – і буря зривається, і підносяться хвилі Його,  
до Неба вони підіймаються, до безодні спадають.

Пс. 107, 23–26

Й тут – чи то з волі богів, чи зі сходом зірки якоїсь –

Небо стьмяніло доквіл, завмерло усе перед вітром

І вируванням води. Ось хвиля морська вже зіп'ялась –

Хоче сягнути зірок, і там, уже на висотах,

Сонце зірвати грозить і всі піднебесні сузір'ями.

Вергілій<sup>239</sup>

Небо високістю і земля глибиною і серце царів – недослідимі (Прип. 25, 3)

<sup>237</sup> В. Бычков. *Византийская эстетика*. Москва: Наука 1977, 247 с.

<sup>238</sup> Особливості художньої стилістики античного (гомерівського) і біблійного текстів докладно досліджував Е. Ауербах, підтвердивши той факт, що саме ці два стилі мали визначальний вплив на зображення дійсності в європейських літературах (див.: В. Бычков. *Aesthetica Patrum. Эстетика отцов Церкви*. Москва: Ладомир 1995, с. 29).

<sup>239</sup> Вергілій. *Буколіки. Георгіки. Малі поеми* / переклад з латинської Андрій Содомора. Львів: Літопис 2011, с. 159.



Ні висота, ні глибина, ані інше створіння  
не може відлучити нас від любові Божої. (Рм. 8, 39)

Радуйся, висото неудоць восходима челоуѣческими помисли,  
Радуйся, глибино неудоць зрима ангельскими очима.

Ікос, Акафіст до Богородиці

Цікавою парафразою є напис біля входу до підземної каплички старовинної іспанської церкви:

Тихо двері прочини, не шукай вгорі склепінь –  
східці йдуть до глибини, а ведуть у височінь.  
Слухай тишу і думки, що народжуються в ній.  
Крок твій вільний, спуск легкий – небо спокою на дні,  
Знай, висоти осяйні ближчають на глибині<sup>240</sup>.

Містерійне перетікання глибин у висоти та їх споглядання, що приводить до пізнання Господа, влучно відзначене Андрієм Содоморою: «Заирнути у глибини, а не в висоти: верхів'я дерева чи політ птаха – вже глибина (космос високий, а не глибокий). Тут ми здогадуємося: ті два погляди споріднює відчуття глибини, точніше бездонності: від того відчуття – і той особливий, вражаючий погляд. Так обидва – астрофізик і книжник – неминуче приходять до Бога. Бо саме він нескінченність»<sup>241</sup>.

На тротуарі, в дзеркалі води, –  
Глибоке небо (понад ним – високе)...  
Оманний світ, дорога в нікуди,  
Хоч то й одне: високе і глибоке.

Невлонна смужка поміж цим і тим –  
Стрімкою, урізнобіч, голубінню;  
Взялись ми на цій смужці, я і ти,  
Протистояти – злетові й падінню<sup>242</sup>.

Таке протиставлення і, водночас, злиття протилежних категорій відображає одну з найважливіших середньовічних категорій – вже згадану антиномію. І дотепер, на думку богослова о. Андрія Чировського, християнське богослов'я пишається тим, що у своїй догматичній основі застосовує цей термін:

Бог єдиний, але у Трьох особах, Христос має водночас божественну і людську природу, спасіння полягає в повному єднанні з Богом, але при збереженні індивідуальної особовості; спільним підґрунтям є ідея єдності без змішування, промовисто викладена у христологічному визначенні Халкедонського Собору 451 р.<sup>243</sup>

<sup>240</sup> Дж. Сантаяна. *Витлумачення поезії та релігії*. Львів: Ініціатива 2003, с. 49.

<sup>241</sup> А. Содомора. *Наодинці зі словом*. Львів: Літопис 1999, с. 262.

<sup>242</sup> А. Содомора. *Пригорща хвилини*. Львів: Срібне слово 2012, с. 86.

<sup>243</sup> А. Чировський, о. Православні в сопричасті з Римом: антиномічний характер східного католицького богослов'я // *Богословія*, т. 66. Львів 2002, с. 101–113.



Усвідомлення середньовічного образу світу, поділеного, відповідно, на дві частини, отримало конкретні обриси: як часовий або історичний модус – коли протиставлялися «цей» і «грядущий віки»; як просторовий або космологічний – коли протиставлялися «земне» і «небесне» в буквальному значенні; як філософсько-онтологічний – протиставлення матерії і духу, що можна позначити як «земне» і «небесне», але у плані метафори<sup>244</sup>. Зазначимо, що саме метафоричний рівень мови створює нову реальність, яка не є копією дійсності, а прообразом духовного світу, прообразом того, що не завжди підвладне спостереженню і можливостям людського пізнання і відображення. Цікаво, що метафора теж є породженням і результатом антиномії і виникає як наслідок сполучення логічно несплучуваного, імпульсним зв'язком, який лежить на перетині надсвідомого рівня людини і Божого рівня, який перетинається з людським<sup>245</sup>.

Внаслідок такого «роздвоєння» часу відбувся своєрідний перехід до структури літургійного року, де поєднуються рухоме і нерухоме кола. Так утворюється система, де будь-який момент фізичного часу може вимірюватися як за одним, так і за іншим колом, проте основним завданням сакральної поезії стало власне подолання конкретного часового виміру і зосередження на відображенні позачасового. Християнські празники, передані у літургійних текстах, набували особливого значення, коли немовби продовжували існувати у «третьій» часовій площині, яка утворила таку улюблену у гимнографії форму безконечного теперішнього часу «днесь», що акцентує на постійності зображеної події у вічності:

Днесь явися от нѣдръ земныхъ, спасенное древо:  
въ Церкви честно возносимо, Архієреовима дланма.

Кондак предпраздн. Воздвиження

Днесь іже на разумныхъ Престолѣхъ почивая Богъ:  
Престоль святъ на земли себѣ предуготова.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Днесь неплодная врата отверзаются,  
и дверь дѣвическая божественная предгрядеть.  
Днесь плодъ раждати благодать начинаеть,  
являючи мірови Божію Матерь.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Днесь неплодная Анна раждает Богоотроковицу:  
от всѣх родовъ произбранную.

Стихира на стиховні, Різдво Богородиці

Благопріятну жертву, въ Церковъ въведоша днесь:  
и Захарія Архієрей, благословивъ пріят.

Стихира на *Господи воззвах*, Введення

<sup>244</sup> С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Coda 1997, с. 112.

<sup>245</sup> О. Федик. *Мова як духовний адекват світу*. Львів: Місіонер 2000, с. 233.



Днесь радости Благовѣщенія, Дѣвственное торжество:  
нижня съ вышними съвокупляются.

Стихира на стиховні, Благовіщення

Днесь бо Небо простирает нѣдра, пріємля рождшую,  
иже всѣми невомѣстимаго.

Стихира на литії, Успення

Звідси також походить і відчуття об'ємності сторін світу, часто в порівнянні із структурою всесвіту, де початок відраховувався від Сходу, з якого очікувалося прийдешнє спасіння:

Яже къ Востоку дверь рождшися:  
ожидаеть вохода святителя великаго.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Се бо дверь къ Востоком зрящая,  
рождшися от неплодове безплодния от обѣщанія.

Стихира литійна, Введення

Яко свѣтозарная звѣзда, пришед от востока на запад,  
Оставль отечество свое.

Тропар св. Євтимію

У контексті християнського вчення світ уявлявся скарбницею особливої інформації, свідомо закладеної Богом і доступної сприйняттю людини. Для цього необхідним було лише знайти ключ для її отримання, і це призначалося мистецтву, що переносило проблему пізнання в естетичну сферу. Звідси й сфокусована увага цілому переліку таких понять як образ, наслідування, алегорія, знак та інші, які відтворювали духовні світоглядні ідеї. Звідси й така увага до символу, що був не лише умовністю, але й володів величезним сакральним змістом – увесь земний світ був символом трансцендентного світу, що будь-яку річ наповнювало подвійним або множинним значенням. Це виховувало у простої людини вміння насолоджуватися образом, віднаходити у сакральних розважаннях прекрасні і симетричні фігури, які оживляють форму виразу, прикрашають стиль<sup>246</sup>. А як пише Іняс Лепп, «навіть Ісус уважав, що описовий, багатий на образи метод вислову найбільше підходить для адекватної передачі найглибшого з учень»<sup>247</sup>.

Символічність образу було немов живе дихання середньовічної містики. Звичка бачити всі речі лиш у смислового зв'язку і їх співвідношення з вічністю підтримувала у світі мисленних образів велич розмитих збляклих фарб і давала можливість переходити невиразно окреслені межі<sup>248</sup>.

<sup>246</sup> У. Еко. *Искусство и красота в средневековой Европе*. Санкт-Петербург 2003, с. 76.

<sup>247</sup> І. Лепп. *Християнська філософія екзистенції*. Київ: Пульсарі 2004, с. 66.

<sup>248</sup> Й. Хейзинга. *Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Москва: Айрис-пресс 2004, с. 255.



Багатозначність образів Святого Письма певним чином знайшла своє відображення і в музичній культурі: поєднання мелодій в одночасному звучанні відповідало співвіднесенню образів у єдиному алегоричному смислового просторі. Так, старозавітня Рахиль не просто була прообразом Марії – вони перебували разом у смисловій вічності як єдине і водночас окреме. Цікаво, що в такий спосіб розумілася і поліфонічність музичного мислення, тобто поєднання самостійних голосів, що символізувало одночасність смислів<sup>249</sup>.

Творці нового християнського символізму головну опору вбачали в особливостях структури Святого Письма, де у зовнішньо простому викладі євангельського вчення віднаходили приховані особливі знання. В межах алегоричної екзегези можна прочитати слова самого Христа: «Я є шлях, істина й життя» (Ів. 14, 6), «Я є хліб» (Ів. 6, 35), «Я є двері» (Ів. 10, 9), а також образність притч, яких навчав Спаситель. Така виразна символіка дозволяла й неосвіченій людині отримати свою частку буквального знання, натомість філософ в цьому ж тексті прочитував глибокий духовний смисл.

Поруч із виразністю і відносною простотою Нового Завіту, велике значення для символіко-алегоричних зв'язків мали старозавітні тексти, з яких проповідники і гимнографи запозичували широку палітру яскравих образів, співставляючи водночас старо- і новозавітні образи, що добре видно на прикладі богородичних догматиків воскресної вечірні:

Яко же бо купина несогаряше... – тако и Дѣвою родила єсть. (Глас 2-й)  
 Вмѣсто столпа огненнаго – праведное восія солнце. (Глас 2-й)  
 Вмѣсто Мойсея – Христос. (Глас 2-й)  
 Тамо Мойсей раздѣлитель воды – здѣж Гавриїл служитель чудеси. (Глас 5-й)  
 Тогда глубину немокрно шествовал израїль – нини же Христа роди безсѣменно. (Глас 5-й)  
 Море по прошествіи...непреходно – непорочная...пребысть нетлінена. (Глас 5-й)

Образний світ старозавітних текстів отримує нове дихання в гимнографії, а звідти виходить за межі літургійного обряду, не втрачаючи при цьому своєї глибини. Таким, зокрема, є вираз «взяти під крило», тобто захистити, вберегти, що має тривалу історію розвитку. У псалмах Давидових читаємо:

Ангел Господній табором стає кругом тих, хто боїться його. (Пс. 34:8,9)  
 І ховаються людські сини в тіні Твоїх крил. (Пс. 36:10)  
 Бо до Тебе вдається душа моя, і в тіні Твоїх крил я сховаюся. (Пс. 57:2)  
 Оселюся навіки в наметі Твоїм, в укритті Твоїх крил захилюся. (Пс. 61: 5)  
 Він пером Своїм вкриє тебе, і під крильми Його захилюся ти! (Пс. 91:4)

<sup>249</sup> А. Махов. *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*. Москва 2005, с. 108.



У гімнографії також часто зустрічаємо цей образ:

Небесных воинств Архистратизи, молим вас присно недостойнії:  
яко да вашими молитвами, покрите насъ кровомъ крыль.

Тропар празничний, арх. Михаїла

Въ преставленіи твоємъ Мати Божія: пространѣйшее тѣло твоє,  
и Богопріятное, аггелская воинства священѣйшими крылы,  
трепетом и радостію покриваху.

Тропар 4-ї пісні канону, Успення

Богоразумія криль, прелетѣвшая конци,  
и къ небеси вознесшиися.

Стихира на стиховні, свв. Петра і Павла

Духовными паряще крылы святых соборы тайно,  
прійдоша тебѣ послужити Богородице.

Тропар 5-ї пісні канону, Покрова

А також і в різних жанрах української барокової літератури, зокрема, в поезії Лазаря Барановича<sup>250</sup>:

Христос і Єго Матерь орлими КРИЛАМИ  
Возлетѣли на небо: там пекутся нами.

Цікавий приклад алегоричній оповіді знаходимо у книзі Йоаникія Галятовського «Ключ разумінія» (1659):

Про смока та крилату жінку

Бачив святий Іван Богослов в «Одкровенні» Смока на сім голів і з десятьма рогами, який гнався за жінкою. Але тій Жінці дано було два крила, щоб летіти в пустелю...

Покажу в цьому казанні пера, з яких Пречиста Діва крила собі учинила і ними до неба злетіла.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Орла...

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Грифа. Гриф має в собі двояку натуру: спереду подібний є Орлові, а з тилу подібний Левові. І Пречиста Діва має двояку натуру: материнську й дівочу. Є Матір'ю, бо народила Христа, Сина Божого, є й Дівою, бо породивши Христа, дівства свого не порушила.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Лебедя.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Журавля.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Боцюна.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Ластівки.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Моноціята.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Алціона.

Має Пречиста Діва в крилах своїх перо Порфіріона<sup>251</sup>.

<sup>250</sup> Українська барокова література. Поезія. Середина XVII ст. / упорядники В. Крекотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1991, с. 220.

<sup>251</sup> Й. Галятовський. Про смока та крилату жінку // Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина



Поруч із старозавітними текстами, звертання до образу *крила* часто зустрічаємо в античності<sup>252</sup>. В Гомера улюбленим є вислів: *слово до нього промовив крилате* (Пісня 16, 180)<sup>253</sup> або ж, навпаки – *у неї ж безкрилим лишилося слово* (Пісня 21, 385)<sup>254</sup>. Розвиваючи «крилату тему», міфологія наділила здатністю польоту й людину – Ікара<sup>255</sup>, й відтоді цей символ виразно закріпився в поезії, де поєднався з християнськими чеснотами та мрією людини про небесні висоти:

Теогнід<sup>256</sup>

Крила для лету я справив тобі: над морем безкраїм  
Легко ширятимеш ти; над широчінню землі –  
Птахом злетиш, а на учтах мужів, у дружньому колі,  
Скільки б гостей не було, – будеш в усіх на устах.

Боецій<sup>257</sup>

Крила для лету мені подаровано –  
У небо злинати б на них.  
Хай лише розум відчує їх помахи –  
На все земне згори зорить.

І через тисячоліття цей образ прозвучав в українській літературі:

Михайло Петренко

Дивлюсь я на небо та й думку гадаю:  
Чому я не сокіл, чому не літаю,  
Чому мені, Боже, Ти крилець не дав?  
Я б землю покинув і в небо злітав.

---

XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століття), кн. 2. Київ: Аконті 2006, с. 412.

<sup>252</sup> Цей образ зустрічаємо у Платона, в якого поет «істота легка, крилата» (Іон, 534 b), Горацій називає Піндара «діркейським лебедем», якого могутній вітер підіймає до неба, а також присвячує оду розгорнутому порівнянню власного поетичного духу, який по завершенні земного життя разом з тілом покидає землю і птахом відлітає в небеса («Оди» II, 20). Особливого розповсюдження набув у грецькій поезії вислів «крилаті слова» у значенні «звучні» або «благозвучні» слова (див: Л. Тарушвілі. *Тектоника візуального образу в поезії античності и християнської Європи. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. Москва: Языки русской культуры 1998, с. 120.).

<sup>253</sup> Гомер. *Одіссея* / переклад Борис Тен. Харків: Фоліо 2008, с. 345.

<sup>254</sup> Там само, с. 449.

<sup>255</sup> Античність наділила здатністю польоту і людську душу, яка мандрує по небу, є досконалою і окриленою, править усім світом, перевтілюючись на окриленого співця, як у Горація (Оди, II, 20): *Незнаним досі, дужим крилом сягну / Висот етерних...* (див.: *Антологія пізньої римської поезії* / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011, с. 248).

<sup>256</sup> Теогнід. *Елегія вигнання* / переклад Андрій Содомора. Львів: Піраміда 2012, с. 21.

<sup>257</sup> Боецій. *Розрада від філософії* / переклад Андрій Содомора. Львів 2002, с. 11.





Володимир Сосюра

Уже зоря золотогора,  
де полями зацвіло,  
Кладе на огненні пороги  
Своє сивіюче крило.

Ліна Костенко

А й правда, крилатим ґрунту не треба.  
Землі немає, то буде небо.  
Немає поля, то буде воля.  
Немає пари, то будуть хмари.  
В цьому, напевно, правда пташина...  
А як же людина? А що ж людина?  
Живе на землі. Сама не літає,  
А крила має. А крила має!  
Вони, ті крила, не з пуху-пір'я,  
А з правди, чесноти і довір'я.  
У кого – з вірності у коханні.  
У кого – з вічного поривання.  
У кого – з щирості до роботи.  
У кого – з щедрості на турботи.  
У кого – з пісні, або з надії,  
Або з поезії, або з мрії.  
Людина нібито не літає...  
А крила має. А крила має!

Вважається, що першим, хто прокладав дорогу емоційно-естетичному пізнанню поезії, був Філон Александрійський (бл. 20 до Р.Х. – 40), який вводить в естетику категорію *символічного* або *алегоричного* образу задля поєднання принципово непов'язаного, доведення логічно недоведеного – іманентність світові трансцендентного Бога. Намагання розв'язати таке складне завдання привело Філона до введення у категоріальний апарат цілого асоціативного ряду таких понять, як образ (μίμημα, τροπος) зображення (εἰκὼν, ἀπεικόνισμα), символ (σύμβολον), алегорія (ἀλληγορία) та інших близьких за значенням слів. Такий метод не був цілком новим для гебраїв, які широко застосовували традицію символіко-алегоричного тлумачення книг Старого Завіту, зокрема, чи не кожного біблійного слова<sup>258</sup>. На цій основі Філон надає своїй світоглядній системі форми вільного тлумачення Септуагінти, дивуючи натхненною,

<sup>258</sup> За традицією гебрайської секти терапевтів старозавітні тексти розумілися як символічне виявлення тасмного і трактували промовлені слова як вирази прихованого змісту, віднайденого при правильному тлумаченні (див.: М. Скабалланович. *Толковий типикон*. Київ 1910, с 16).



блискучою грою думки і невичерпною фантазією<sup>259</sup>. Такий напрямок емоційно-естетичного гнозису і визначив дорогу для стрімкого розвитку нового греко-візантійського мислення, що знайде своє відображення у яскравих світах християнської гимнографії, зокрема, богородичної.

Під впливом християнського світосприйняття і нової ролі мистецтва, в суспільстві змінилася і система поезики, в якій глибока внутрішня опозиція стала ведучою домінантою. Це привело до панування фундаментального поетичного принципу «пара-боли», «пара-фрази», пов'язаних із фундаментальним світоглядним принципом «пара-доксу». Для цієї поезики контрасту поміж знаком і значенням, поєднанням її не за дотичністю, а за протилежністю було віднайдено нові засоби вираження, зокрема метафори, яка виникає внаслідок сполучення логічно несполучуваного. На такій основі реалізується надзвичайно глибокий рівень мови, що на основі антилогічного поєднання лексем відображає своєрідний антиномічний вимір поетичної форми християнських літургійних текстів. Звідси виникає необхідність паралельного прочитання: Старий Завіт трактується як образ Нового і є літерою, духом якої є Новий Завіт, або, мовою семіотики, Старий Завіт – це риторичний вираз, змістом якого є Новий. У свою чергу Новий Завіт також має образний зміст, оскільки проголошує обітоване майбутнє і саме на такому рівні зв'язку розглядаються старозавітні образи – як передвісники новозавітніх і як антиномічні протиставлення. В такий спосіб прочитується один із улюблених у гимнографії образ «цвіту». З одного боку, він уособлює символіку краси, чистоти, а також плодів доброчесності:

Церковния цвѣти прелѣтая,  
якоже птенец, вишняго гнѣзда ангельскаго, Николае преблаженне.

Стихира литійна, свт. Миколая

От Анни днесь цвѣтъ, сад богоданний  
Богородица прозябе, спасеніе чловѣкомъ.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Паки праздуємъ свѣтло торжество, Георгія мученика:  
и вѣнчаємъ сего, весенними цвѣты, суца непобѣдима.

Стихира на хваліте, св. Георгія

<sup>259</sup> Важливим досягненням Філона стало створення загальних способів організації тексту як елементів глибокого символіко-алегоричного змісту: повторення одного і того ж терміна двічі; введення, з точки зору логіки, до тексту зайвих виразів і слів; повторення відомих, попередньо використаних словосполучень, що доповнювало контекст або загострювало увагу на певних моментах змісту, також важливе значення мало використання синонімів, метафор. Проте, використання того чи іншого конкретного способу пов'язувалося з семантикою визначеного тексту, оскільки велике значення мала гра слів, де окремі з них, залежно від контексту, набували різного значення (див.: В. Бычков. *Aesthetica patrum. Эстетика отцов церкви*. Москва 1995, с. 48).



Возрастль еси посредѣ терніа нам,  
яко цвѣтъ благовоннѣйшій.

Стихира на стиховні, св. Володимира

Прійдѣте убо празднолюбци и Христолюбци,  
цвѣти добродѣтелей вземше, честными помысли.

Стихира на литіі, Собор арх. Михаїла

З іншого боку, образ «цвіту» у своїй нетривалості символізує минучість людського життя:

Человѣкъ яко трава,  
Дніе его яко цвѣтъ сельный. (Пс. 102)

Человѣкъ бо рождень от жены малолѣтень и исполнь гнѣва  
или якоже цвѣтъ процвѣтый отпаде,  
обѣте якоже сѣнь.

Йова 14, 1–2

Всяка плоть сѣно и всяка слава человекча яко цвѣтъ травный  
Изше трава и цвѣтъ отпаде, глаголь же Господа нашего пребываетъ во вѣки.

Ісаия 40, 7–8

Таке тлумачення часто зустрічається у літургійних книгах, а також пере-співується українськими бароковими поетами:

Человѣкъ во юности подобен ест крину,  
Его же увядает злачный образ выну.  
Коса смертна, аки цвѣты, посѣкает  
Всякаго человекча и в гроб вомѣтает.  
Смерть, як уж, в том ся младом крыет вертоградѣ —  
Жій опасно, се ти гроб в сем предлежит садѣ<sup>260</sup>.

Анонім

О смерти страшливая и нежалосливая,  
Ти яко косар нині нерозсудний  
Под ноги свои кладеш цвѣт барзо чудний.

Кирило Транквіліон<sup>261</sup>

Кто не восплачет зря твоє ясное лице  
Неувядаемо прежде бывшее, яко же крынь красный,  
Нинѣ же увядшее.

Стихира на погребеніе младенческое, Требник 1719

Человѣкъ, яко трава; дніе его, яко цвѣти —  
Днесь цвѣтет, утро мает посѣченный быти.  
Коль кратко дніе наши нам возсіявают,  
Понеже з цвѣтом полным нагле увядают.

Стихира на погребеніе іереов, Требник 1719

<sup>260</sup> Українська барокова література. Поезія. Середина XVII ст. / упорядн. В. Креко-тень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1991, с. 37.

<sup>261</sup> К. Транквіліон. Лікарство розкішником // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVII ст.) / упорядник О. Білецький. Київ 1967, с. 199.



Человѣкъ, яко трава; дніе его цвѣтъ селный.

Стихира на погребеніє ісреов, Требник 1719

Яко цвѣтъ увядаєтъ і яко сѣнь мимо грядєтъ  
раздрушаєтся всякъ человѣкъ.

Стихира на погребеніє тіл мирських, Требник 1719

Весь живот нашъ ест цвѣтъ і дим і роса утреная,  
прійдѣте на гроб і узрим ясно,  
где доброта тѣлесная, где юность, где естѣ оцѣ і зракъ нашъ:  
вся увядоша яко трава і вся исчезоша.

Стихира на погребеніє тіл мирських, Требник 1719

Яскравим свідченням проникнення образу *цвіту* в українську культуру є книга преподобного Паісія Величковського «Крини сельні або цвіт прекрасний, зібрані з Божественного Писання», до якої входять повчання про дотримання заповідей Божих та святих добродієств.

Образи, закріплені старозавітними книгами і по-новому «озвучені» у християнських півчих текстах, стали звичними для нас лише завдяки тривалому досвіду їх сприйняття. Такі образи, за вченням Карла Юнга, проявляються лише у творчо оформленому матеріалі, у нашому випадку – в гимнографії, в якості визначальних принципів її формування, тобто, зворотнім шляхом реконструювання від завершеного твору до витоків. Так творилися праобрази або архетипи, що повторювалися впродовж тривалого часу, насамперед у релігійних культурах, міфології і були підсумком тривалого періоду психічних переживань поколінь<sup>262</sup>. Такі архетипи відображають т. зв. «містичну сопричасність» людини з її ґрунтом, витоками, а мова архетипів захоплює і переносить описуване з одномоментного і часового у сферу «вічносущного», піднімає особистісну долю до долі людства, що звільняє і відкриває доступ до найглибших джерел життя. Проте архетипові формули зовсім не були статичними, застиглими структурами, але динамічними побудовами, що добре видно на прикладі християнської гимнотворчості, поетична мова якої використовувала особливі поетичні прийоми:

– нагромадження однокореневих слів (облаком облачися – пресвѣтлий свѣтилниче – свѣтъ мира свѣтови свѣти – звѣзда звѣзд предтеча – богосвѣтлая свѣтила – свѣтлостьми облистаєми свѣтолітїи);

– тавтологічні сполучення (устрашися страхом – проповѣданїя от невѣдѣнїя), алогічних словосполучень (невѣсто нєневѣстная);

– стилістична гра слів (печаль прїят мя и жалость поят мя)<sup>263</sup>.

<sup>262</sup> К. Юнг. *Архетип и символ*. Москва: Renaissance 1991, с. 282.

<sup>263</sup> Перелічені методи сприяли встановленню особливого смислового зв'язку поміж частинами поетичного тексту, надавали йому орнаментальної емоційності (див.: Д. Лихачев. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение*. Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 249).



У такий спосіб відбувалася своєрідна фонічна гра, за якою приховувався таємничий і глибокий зміст відображених подій, абстрагований від матеріального сприйняття речей:

Въ Мирѣхъ живый тѣломъ святителю,  
миромъ разумно духовнымъ, явился помазанъ отче Николае,  
Тѣмъже миры чудесъ своихъ благоухалъ еси,  
иже миро приснотекущее проливая:  
мирными твоими благоухасмы словесы и памятью твоєю.

Сідален на 1-шу стихологію, св. Миколая

Такі засоби поетичного вислову переносили у позачасовий вимір, продовжуючи розвиватись на ґрунті феноменального інтуїтивного відчуття влучності поетичного слова і лише в ХХ столітті отримали наукове пояснення.

Філософ-систематик Ернст Кассіер (1874–1945), який розробляв питання трансцендентних умов поєднання науки і культури, є автором оригінальної ідеї про символічне поняття та символ. Символ він трактує як сукупність двох принципів – єдності змісту і чуттєвості, що сукупно є результатом внутрішньої діяльності духу – «носія» і «созідателя» буття, в якому кожна нова символічна форма означала не світ, пояснений науковими поняттями, але синтез світу і духу<sup>264</sup>. Тож символічне поняття характеризує визначальну активність духу, що утворює символи, відображаючи себе в словах і образах, у чому особливе значення має мова. І не випадково не лише богослови, але й сучасні філософи та мовознавці визначають світ як розмову Бога з людиною, а тексти трактують як символічний всесвіт і навпаки – всесвіт як символічний текст<sup>265</sup>.

Важливо, що ідея символізму слова має глибоке закорінення в музиці, до якої, немов до ідеалу, воно і спрямовувалось. «Слово конечне, музика безконечна», – так говорив Ламартін, тому музика здатна звертатися до духовного більшою мірою, аніж поезія, а поезія, засвоївши принципи музичної організації і сама стає досконалою»<sup>266</sup>. У символістів слова, вільні від раціо-

<sup>264</sup> Значення функції символічного, як показав у своїх працях Кассіер, для окремих наук відкрили відомі науковці – Гільберт в математичній логіці, Гельмгольц у фізіологічній оптиці, Гумбольд у порівняльному мовознавстві, Гердер при дослідженні релігії і поезії (див.: М. Соболева. *Философия символических форм Э. Кассирера. Генезис. Основные понятия. Контекст.* Санкт-Петербург 2001, с. 28–30).

<sup>265</sup> Теза «світ як текст» є однією із найвідоміших тез постмодернізму і означає спосіб осмислення реальності, звідки виникають такі поняття, як «нарратив», «текстуальність», «інтертекстуальність». Найточніше висловився Ж. Дерріда, який підкреслив, що ніщо не існує поза текстом, тож культура будь якого історичного періоду постає як сума текстів, як божественна книга, чіє розуміння можливе лише в дискурсивному полі культури (див.: Ж. Дерріда. *О грамматологии.* Москва: Ad Marginem 2000, с. 130–131).

<sup>266</sup> Е. Махов. *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике.* Москва 2005, с. 68.



нального зв'язку, вступають у співвідношення вищого, надлогічного порядку, який не визначається ані логікою, ані синтаксисом і творить новий, музичний порядок. В уявленні символістів мелодія є також ідеальною структурою словесного твору, і поетика, відчуваючи й вловлюючи цю особливість, сама стає музикою найвищого порядку, спроможною відірватися від землі. Зокрема, ренесансні теоретики словесності у своїх трактатах приходять до висновку, що музична гармонія, ставши фактом поезії і принципом поезики, залишається космічною – космосом, зійшовшим в поезію, або поезією, спрямованою до космосу<sup>267</sup>.

Тема «прочитання» всесвіту крізь мистецьке відображення та його пізнання присутнє вже у найдавніші часи у сакральних текстах різних культур, проте саме середньовічні філософи і богослови вбачали у цьому таємні смисли, зміст яких розкривався в алегоричному прочитанні Писання і творенні низки виразних поетичних алегорій, знакових образів. Їх існування стало для середньовічної людини спонукою до впізнавання знаків і символів в контексті традиції, в чому вбачався відповідний духовний еквівалент<sup>268</sup>. Невипадково св. Тома Аквінський відзначав, що поезії властиво представляти істину в образі, що яскраво демонструє гимнографія від початків свого формування. В цьому розкривався прихований зміст «Слова», впливаючи не стільки своєю логічною стороною, скільки загальним напруженням таємної багатозначності, заворожуючими співзвуччями і ритмічними повтореннями, нагромадженням синонімів, епітетів, порівнянь, і все це підсилювалось музичною інтонацією. Музика вибирала і підсилювала окремі слова поверх їхнього логіко-синтаксичного значення, чим підкреслювала глибинну тему музично-словесного твору, руйнувала синтаксичні зв'язки і випускала на волю основні слова тексту, повертаючи до них увагу. В такий спосіб підкреслювався головний смисловий каркас літургійних текстів, акцентувався зміст, від початку закладений Автором, а докладне розуміння змісту було справжньою школою ранньохристиянського богослов'я. Музичне наповнення поетичних текстів вводило слухача в поле емоційної динаміки Слова, поруч із християнською символікою занурювало у відчуття цієї містики і тайни літургійного дійства.

«На відміну від прози, поезія є не стільки продукт чієїсь послідовної індивідуальної праці, скільки – насамперед! – стихійна музична субстанція світобудови, за Біблією мовлячи, *вогонь буття*, який об'являє себе устами обраних до мови» – ця теза Оксани Забужко<sup>269</sup>, вповні відображає віддавна існуючу віру в існування обранців, готових не лише почути голос Господа, але

<sup>267</sup> Е. Махов. *Musica literaria*, с. 90.

<sup>268</sup> У. Еко. *Искусство и красота в средневековой культуре*. Санкт-Петербург 2003, с. 99.

<sup>269</sup> О. Забужко. Апологія поезії в кінці ХХ століття // О. Забужко. *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика*. Київ: Факт 2006, с. 41.



й передати Його волю. Перші пророки й стали тими правдивими поетами, які впродовж століть вели і вказували людству шлях до пізнання себе, до діалогу з Творцем. Різними були ті шляхи, вони не перериваються й тепер, і хоч форми комунікації, безсумнівно, змінені, універсальним залишається сучасне визначення поета як того, хто в процесі написання вірша «потрапить в процесі транспонування ідеального прототипу вірша в слова людської мови завдати йому якнайменше шкоди; поет це той, у кого найточніший слух і найрозвиненіший мовний апарат»<sup>270</sup>. Звідси й особлива пошана до обранців та їх пророцтв, а також до святих, які не лише слухали, але й виконували заповідані правди. Тож не випадково євангельський текст розпочався всім добре знаною сентенцією: *Спочатку було Слово і Слово було Бог* (Ів. 1:1), що так виразно задекларувало домінування мовленнєвого виміру світобудови, за межами якого лиш мова янголів, музика чи божественне *Ніщо*. Звідси, мабуть, і бере початок музично-співний шлях сходження Божественного Логосу до матеріяльного світу, і в цей момент знову повернемося до фізики та теорії струн. Остання визначається як єдина теорія, яка на сучасному етапі вибудовує переконливу теорію всесвіту, але має суттєвий недолік – складність експериментального доведення науковими засобами. Подібна проблема стоїть і перед богословами, які також не спроможні довести існування Бога експериментально. Проте фізики задля розуміння сутності теорії струн звернулися до форми притчі – знову ж таки, добре відомої євангельської форми навчання. Так, фізики створили певну аналогію – «притчу про діамант»:

На початку був один діамант неймовірної краси, абсолютно симетричний у трьох вимірах. Одного дня він розколовся, уламки розлетілися на всі боки і осіли у двовимірному світі Флатландії. Жителі пробували зібрати ці шматочки до купи. Первинний вибух вони назвали «великим вибухом» і зібрали уламки, які поділилися на два види: деякі були гладкі й відшліфовані, тож їх порівняли з «мармуром». Інші були потворні й корячкуваті без жодного натяку на симетрію, тож їх порівняли з «деревом». Зібравши всі уламки, флатландці почали їх поєднувати. Одні стали припасовувати відшліфовані уламки, чудувавшись їх красою і тим як чудово вони складаються до купи, і назвали свою напівзібрану модель «відносністю». Другі збирали нерівні безформні уламки, які разом утворили нерівну конструкцію, названу «стандартною моделлю». Після багаторічних наполегливих зусиль припасувати дві моделі не вдавалося – не існувало способу поєднати відшліфовані кусочки з нерівними. Тоді якось одному винахідливому флатландцеві спала на думку чудова ідея. Він оголосив, що два набори уламків можна склеїти до купи, якщо піднести їх «догори» – у щось, що він назвав третім виміром. Більшість флатландців така ідея

<sup>270</sup> О. Забужко. Апологія поезії, с. 41.



збентежила, бо ж ніхто не розумів, що означає «догори». Тоді Винахідник спромігся продемонструвати за допомогою комп'ютера, що «мармурові» уламки можна трактувати як зовнішні фрагменти якогось об'єкта, і тому вони відшліфовані, тимчасом як «дерев'яні» уламки – це внутрішні фрагменти. Коли їх зібрали до купи у третьому вимірі, то у флатландців перехопило подих від того, що вони побачили в комп'ютері: прегарний діамант, досконало симетричний у трьох вимірах. Це, звичайно, був теоретичний розрахунок, і він визначав, який рівень енергії потрібний, щоб сконструювати потужні машини, які б піднесли ці фрагменти «догори» й зібрали до купи в тривимірному просторі. Цей рівень в трильйони разів перевищував реальні можливості флатландців, але навіть без експериментального підтвердження вони відчували, що «краса» – це більше, аніж достатньо для розв'язання проблеми уніфікації. Історія, казали вони, завжди доводила, що для найскладніших задач у природі правильним завжди виявлявся той розв'язок, якому була властива найбільша Краса<sup>271</sup>.

На основі цієї притчі можна вибудувати цілий спектр християнських аналогій, але зупинимось на одній. Пригадаємо глибоке переконання Олів'є Клемана в тому, що богослов'я XXI ст. обов'язково буде богослов'ям Краси, оскільки мова Краси є найбільш зрозумілою й близькою сучасній людині<sup>272</sup>. І образ досконалого діаманта, обраний фізиками XX століття, суголосний образу дорогоцінної перлини, оспіваної богословами, в якій відкрився шлях до небесних висот, до так бажаного фізиками «тривимірного простору», в якому досягаємо істинної досконалості і правдивої мети нашого життя. В цьому образі богослови вже на зорі християнства прославляли Пресвяту Богородицю, чий життєвий шлях був зразком для наслідування та «дверима небесними». Такими словами уславив Св. Методій Патарський (IV) Пресвяту Матір, завершуючи гомілію про її народження:

Радуйся вічно, нескінченна радосте наша, пресвятая Діво, до тебе я знову звертаюся.

Ти – початок, середина і кінець нашого торжества;

Ти – дорогоцінна Перлина Царства, істинний тік священної жертви, одушевлений жертвенник хліба життя;

Радуйся, Скарбе любові Божої<sup>273</sup>.

<sup>271</sup> М. Кайку. *Гіперпростір: наукова одиссея крізь паралельні світи, викривлений простір – час і десятий вимір* / переклад з англ. А. Кам'янець, наук. ред. Іван Вакарчук. Львів 2005, с. 242.

<sup>272</sup> О. Клеман. *Отблески света: православное богословие красоты*. Москва: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея 2002, с. 8.

<sup>273</sup> Св. Методій Патарський // *Св. Григорій Чудотворець, Св. Методій Патарський: Библиотека Отцов и учителей церкви*, т. 4. Санкт-Петербург, с. 141–160 (передрук Москва 1996).





Пресвята Діва стала символом шляху смертної людини до досконалості, до вказаного фізиками стану, який Отці Церкви, не оперуючи сучасною термінологією, називали «обоженням». Св. Йоан Дамаскін писав: «Ти жила не для себе самої, і не для себе самої народилася. Для Бога Ти жила і для Нього вступила в життя, щоб послужити всесвітньому спасінню, щоб через Тебе сповнився завіт Божий про втілення Слова і наше обоження»<sup>274</sup>. Яскравим свідченням цих слів став повнозвучний океан богородичної гимнографії, на хвилях якого переливається і виблискує краса Непорочної Діви, а в глибинах ховаються перлини мудрості, самопожертви і любові Пресвятої Матері. В цьому переконає історія постійного пошуку людиною змісту власного існування та досконалих зразків для наслідування, яким став образ «многоцінного перла» – Пресвятої Богородиці. В нім закарбувалася не лише символіка греко-візантійського обряду, але засіялися паростки нового культурного сходу. Саме Київська держава та її найближча і найвірніша спадкоємниця – ранньомодерна доба, зуміли глибоко і різнобічно відобразити образ Богородиці, в дзеркалі якого вибудовувалися власні мистецькі форми духовного життя, виспівані у літургійних піснеспівах і озвучені високим поетичним стилем. Так, впродовж віків не лише возвеличувався образ Пресвятої Матері, але проглядалася тисячолітня історія Жінки, доля якої досягла максимальної напруги у творчості Шевченка – як пророчого уособлення цілої України.

---

<sup>274</sup> *Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники / пер., коммент. о. Максим Козлов, Д. Афиногенова. Москва 1997, с. 230.*



**Розділ 2.**  
**Перло многоцінне:**  
**образ Богородиці в гимнографії та літературній творчості**  
**українського Бароко**

*Там – Приснодівою, Мадонна –  
Тут, на землі, зорієш Ти,  
Що в пурпуровій мушлі лона  
Ховаєш ПЕРЛУ ЧИСТОТИ*  
Євген Маланюк

Образ Богородиці глибоко осмислений і розкритий Святими Отцями, не перестає захоплювати богословів і філософів упродовж багатьох наступних століть. Кожен відблиск затаєної перлини привносить нову барву й новий зміст до вже усталених звичаїв, і це не перестає дивувати. Розважаючи над життєвим шляхом Пресвятої Матері, що є прикладом для кожного з нас, важко сказати щось більшого, аніж це резюмував український філософ Сергій Кримський:

Людина – істота вертикальна, її життя вимірюється не в довжину, а у височінь ціннісного сходження. Адже арифметичну кількість років життя можна згаяти марно, а можна навіть у скромний життєвий термін піднятися над складними обставинами у небо духу, що міряє час вічністю як третьою правдою людської діяльності. З цього боку вимоги духовності ХХІ ст. актуалізують принцип екзистенційного крещендо, тобто розуміння життя як зростаючої кульмінації творчих подій, коли смерть особистості становить не кінець, а вінець звершень, альтернативних небуттю<sup>1</sup>.

У житті Пресвятої Богородиці присутні радість і страждання, страх і надія, а непохитна довіра Творцеві дозволила здійснити неможливе – прокласти шлях крізь смерть і зійти до небесного світу. Здавалося б, як така богословська категорія змогла відобразитися в мистецтві, але саме проходження Богородиці «крізь час» визначало основний зміст середньовічної культури. Небесне сяйво, яке проникає крізь барви фресок і вітражів, відблиски дорогоцінних прикрас, які виплітають сонячні мережива посеред храмових стін, чудові пахощі, які

---

<sup>1</sup> С. Кримський. Сприймавши серцем, досягнути розумом // С. Кримський. *Під сигна-турою Софії*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 428.



пронизують кожну клітинку – все це прокладає шлях духовному світлу божественного виміру.

Напрямок проходження «крізь час» став визначальним і для середньовічної духовної літератури, де проявився у прийомі «глоси» (слово «glosse» має ще й значення «блиск»), що звільняло світло зсередини тексту<sup>2</sup>. В такій техніці «просвітлення» пізнавався духовний сенс промовленого слова, розкривалася дорогоцінна перлина, чий відблиск вкотре спрямовував до позачасового світу значень і символів. У цьому вимірі образ Богородиці, проникаючи в шатах середньовічної гимнографії, гомілетики та святоотцівських творів аж до української літератури Княжої доби та Бароко, не мав меж. І не одне покоління насолоджувалося й ділилося цим духовним досвідом – символом безконечної любові Богородиці, що стала для людей правдивою Матір'ю і небесним Покровом.

## 2.1. Образ Богородиці у гимнографії Східної Церкви

Въ благознаменитый день праздника нашего,  
вострѣбѣмъ дѣховною цѣбницею: иже бо от сѣмене давидова,  
днесь раждается мати живота, тмѣ разрѣшашци,  
адамово обновленіе, и евино воззваніе,  
и нетлѣніа источникъ, тли премѣненіе.  
емаже ради мы оожихомся, и от смерти избавлени быхомъ.  
тебе ради дарѣа намъ велию милость.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Як відзначив о. Петро Галадза, найвагомим свідченням значимості образу Пресвятої Матері у візантійській традиції є усунення Христа з аспид візантійських храмів у середньовізантійську добу (834–1204) та заміна іконами Богородиці-Оранти чи «платітери» – ширшої від небес, що символізує кульмінацію процесу витіснення образу Христа-посередника між Богом і людьми<sup>3</sup>. Тож для багатьох східних християн і, певною мірою, римо-католиків людське обличчя Божества представляється в образах Пресвятої Матері, і в цьому переконує численний ряд празничних богослужень, відповідних гомілій, що разом із свідченнями євангелистів склало основу марійної гимнографії<sup>4</sup>. Окрім

<sup>2</sup> М. Мак-Люен. *Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги*. Київ: Ніка-Центр 2011, с. 146.

<sup>3</sup> П. Галадза, о. Літургійний образ Ісуса Христа східної і західної традицій: до відродження халкедонської христології // *Богословія*, кн. 1–4, т. 69. Львів: Вид-во УКУ 2005, с. 11.

<sup>4</sup> Ch. Hannick. *The Theotocos in Byzantine Hymnography: Typology and Allegory // Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium* / ред. Maria Vassilaki.



того, прослава образу Пресвятої Богоматері та молитовне звернення до Неї з проханням про заступництво доповнювали у кульмінаційних і заключних розділах інші літургійні жанри, великі та малі цикли піснеспівів чи окремих служб, що сприяло динамізації композиційних побудов, насичувало їх прославними та ліричними мотивами<sup>5</sup>.

Важливим свідченням шанобливого ставлення до богородичної теми є репертуар празників півної літургійної традиції цілого року, де тема Пресвятої Матері звучить особливо повнозвучно. Богословське підґрунтя головних богородичних празників – Різдва Богородиці, Введення в храм, Благовіщення та Успення, розмічених впродовж різних часових періодів церковного року, постійно звертають увагу на присутність Пресвятої Матері. Прославою імені Марії починається (вересень) і закінчується (серпень) річне літургійне коло християнського обряду. До того ж у межах богородичних циклів, які входять до дванадесятих празників, виразно відчувається загальна драматургія поетичної та музичної композиції цілого. Зокрема, відчутним є зв'язок паралелей служб Різдва Богородиці та Успення, що яскраво демонструють гимнографічні тексти, створені на один мелодичний зразок-подобен:

О дивное чудо – источник жизни от неплодне раждается  
О дивное чудо іже от неплодне плод восія мановенієм содѣтеля.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

О дивное чудо – источник жизни во гробѣ полагается.

Стихира на *Господи воззвах*, Успення

або використовується спільний поетичний образ:

Днесь іже на Господних престоліх почивля Богъ  
Престол свят себѣ на землѣ предуготовля.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Дивни твоя тайна Богородице  
Вишняго престол явилася владичице.

Стихира на *Господи воззвах*, Успення

Зустрічаються також унікальні форми виокремлення окремих богородичних піснеспівів, наприклад, використання осмогласної структури для стихир празника Успення – *Богоначальним мановенієм*<sup>6</sup> та *Днесь владичиця і Богородиця*<sup>7</sup>. В цьому проявилася особлива повага до Пресвятої Діви, яка стала ідеалом християнської жінки<sup>8</sup>.

Aldershot 2005, с. 69–76.

<sup>5</sup> Ю. Ясіновський. Богородичний культ в українській церковній монодії // *Вісник Львівського університету: Мистецтвознавство*, вип. 3. Львів 2003, с. 76.

<sup>6</sup> Н. Сиротинська. Стихира *Богоначальним мановенієм* празника Успення Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії // *Καλοφωνία*, ч. 4. Львів 2008, с. 57–71.

<sup>7</sup> Осмогласник празника Успення «Днесь владичиця і Богородиця», позначений як



Багатство репертуару богородичних піснеспівів можна легко уявити за їх чисельною перевагою у добовому богослужбовому циклі. О. Петро Крип'якевич наводить приклад за Октоїхом, де на одну добу припадає приблизно 20 богородичних піснеспівів<sup>9</sup>, а в буденному богослуженні долучено ще майже двадцять малих гимнів і богородичний канон. Окрім того, під час найбільших богородичних празників, як Різдво Богородиці, виконувалося біля сорока богородичних піснеспівів.

Особлива місія Пресвятої Богородиці та її виняткове місце у земній історії Христа-Спасителя відзначена також у щоденних службах, де згадується пам'ять Божої Матері. Під час проскомидії священник, виймаючи Агнця із просфори, кладе його на дискос і водночас праворуч прикладає до нього трикутну частинку на честь Богородиці, промовляючи: *По правиці Твоїй стала цариця*<sup>10</sup>. В анафорі одразу ж після освячення Святих Дарів виголошується: *Особливо Пресвяту Пречисту Преблагословенну Славну Владичицю нашу Богородицю і Приснодіву Марію* (Εξαίρετος τῆς παναγίας, ἀχράντου, ὑπερευλογημένης, ἐυδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρέωου Μαρίας); на 9-й пісні канону, що є кульмінацією утрени, співається величання Блаженної Діви *Величай, душе моя, Господа* (Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου τὸν Κύριον). А поруч з величезним корпусом християнської гимнографії звеличуються чудотворні ікони<sup>11</sup> та храми, зведені на честь Божої Матері.

У Візантії іменем Богородиці були освячені найважливіші храми і монастирі: Влахернський у Константинополі, де особливо вшановувалася Богоматір та празник Успення<sup>12</sup>; Ксилургу на Афоні, який був попередником «руського» монастиря св. Пантелеймона, який і дотепер називають скитом Богородиці<sup>13</sup>. Другим богородичним храмом у Києві після Софії став Успенський

«твореніє Цамблака», зустрічається в українських рукописах середини XVII–XVIII ст. (див.: *Духовні співи давньої України. Антологія* / упорядник О. Цалай-Якименко. Київ 2000, с. 155–156).

<sup>8</sup> M. Fassler. The First Marian Feast in Constantinople and Jerusalem: Chant Texts, Readings and Homiletic Literature // *The Study of Medieval Chant*. Oxford 2001, с. 26–87.

<sup>9</sup> П. Крип'якевич, о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві / переклад Андрій Содомора // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 157.

<sup>10</sup> Ю. Федорів. *Пояснення церковних богослужень і святих тайн*. Торонто: Harmony printing 1976, с. 96.

<sup>11</sup> Мабуть, найдавнішою іконою Київської Русі, що збереглася до нашого часу, є ікона Пресвятої Богородиці з другої половини XI ст., яка була привезена з Константинополя до Холма (див.: В. Александрович. *Холмська ікона Богородиці*. Львів 2001).

<sup>12</sup> В. Пуцко. Київська Русь серед європейських культур // *Кирило-Методієвские студии* / Българска Академия на науките: Кирило-Методієвский научен център, 5. София 1988, с. 163–183.

<sup>13</sup> В. Мошин. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI–XII вв. // *Byzantinoslavica*, т. 9 (1947–1948), с. 55–85.



собор Печерської лаври (1073–1078)<sup>14</sup>, про що з особливим піететом згадується в Києво-Печерському патерику: «На семь камені съгради Господь церковь сию, и врата адова не одолеють си»<sup>15</sup>.

За літописним свідченням особливим почитанням Пресвятої Богородиці відзначався король Данило, який збудував церкву «в городі Холмі на честь Пресвятої Приснодиви Марії, величиною і красою не меншу од тих, що були раніше, і прикрасив її пречудовими іконами; приніс він також чашу із землі Угорської з багряного мармуру, вирізьблену з дивовижним умінням, і поставив її перед дверима церковними, що їх називають царськими»<sup>16</sup>. У літописі не зазначено, якому саме богородичному празникові була посвячена ця церква<sup>17</sup>, але відомо, що вже за часів княжої доби в Україні провідне місце займали храми на честь Успення Пресвятої Богородиці<sup>18</sup>, зокрема, у Києво-Печерському монастирі, Єлецькому в Чернігові, на княжому дворі в Переяславі, у Галичі (тут поховано князя Ярослава Осмомисла), Володимирі на Волині та ін.<sup>19</sup>. Зведення цих храмів було не лише виявом наслідування візантійської традиції, але й формою нового культурного коду, що переніс традицію виняткового почитання Богородиці у площину підкресленої уваги до образів жінки та материнства<sup>20</sup>. І в цьому проглядається прадавній досвід сакральних обрядів, в яких поступово виокремлювався і формувався образ жінки як зачинательки і хранительки роду.

Важливою особливістю давніх релігій була форма пізнання божества лише в зовнішньому проявленні – у видимому світі, звідки з'являється матеріальна

<sup>14</sup> *Історія української культури у п'яти томах*, т. 1. Київ: Наукова думка 2001, с. 850–852.

<sup>15</sup> М. Мурьянов. Заметки к Киево-Печерскому патерику // *Byzantinoslavica*, т. 31 (1970), с. 42–49.

<sup>16</sup> *Літопис руський* / за Іпатським списком переклав Леонід Махновець. Київ 1989, с. 420.

<sup>17</sup> Наприклад, тільки в Галичині 48 храмів з-поміж 240 було посвячені празнику Успення Пресв. Богородиці (див.: О. Іванусів. *Церква в руїні*. Київ 1987, с. 12–13).

<sup>18</sup> Варто наголосити, що й пізніше Успенські храми в Україні займали провідне місце в релігійному та культурному житті в Україні. Саме при Успенській церкві у Львові 1586 р. вперше в Україні виникло братство як особлива культурно-освітня організація, яка відіграла велику роль у розвитку національної культури, шкільництва, друкарства й мистецтва впродовж XVI–XVIII ст. (див.: Я. Ісаєвич. Успенське братство // *Історія Львова*, т. 1: 1256–1772. Львів 2006, с. 141–148; див. також: Я. Ісаєвич. *Братства та їх роль у розвитку української культури XVI–XVIII століть*. Київ 1966, с. 48–57).

<sup>19</sup> У киявській Десятинній церкві Богородиці головною святинею була ікона Успення Богородиці (див: Н. Боярковський, о. Про почитання Божої Матері в українському народі // *Поклін Марії. Українська еміграція в Німеччині Пречистій Діві Марії владичиці і опікунці*. Мюнхен 1947, с. 13; див. також: А. Ольховський. Пречиста Марія в українській музиці // *Поклін Марії*. Мюнхен 1947, с. 124–133.

<sup>20</sup> В. Щурат. *Марійський культ на українських землях давньої польської держави*. Львів 1910.



причина проявлення – первинна матерія, яка сприйняла творчу дію божества і створила світ нових форм<sup>21</sup>. У цьому криється причина схиляння давніх людей перед здатністю жінки до народження, що ототожнювалося з образом жіночого божества або першої богині – Всесвітньої Матері. Жінка у своїй плодovitості ототожнюється з *Magnae Mater Deorum*, Великою Матір'ю богів: Ізідою в Єгипті, Іштар Ману на берегах Євфрату, Астартою в Сирії, Кібеллою в Малій Азії, Дургою в Бенгалії, Гесю у греків. Велика Мати царює в горах і лісах, на морі і джерелах, вона має владу над життям і смертю. Тому дітонародження було священною функцією, а жінка прирівнювалася до плодитої землі<sup>22</sup>. На цій основі укладалася й багата міфологія, де формувалися виразні лексичні системи, що поступово перероджувалися в архетипи – мігруючі й проникаючі у сакральні тексти різних народів, в міфологію, а згодом і до греко-візантійської гімнографії. Такий шлях був характерний для розвитку давніх культур, оскільки для людської свідомості міфологія має фундаментальне значення і є вищою, а іноді єдиною можливою формою знання, де за простотою образів та символів розкриваються первинні явища, запозичені і передані із чуттєвого світу за допомогою першообразів-архетипів<sup>23</sup>. У такий спосіб постав і могутній образ Матері-Землі, який дійшов до нас в формі античного прославленого гимну невідомого автора. Поруч із звеличенням богині, вчуваємо щире прохання про захист, милосердя і покровительство – всі ті надії і сподівання, що згодом вповні зазвучать у богородичних молитвах:

Свята богине Земле, що народжуєш  
Усе на світі суще і відроджуєш,  
Під захист люд береш ти, всім снагу даєш,  
Повітря й води – у твоїй підлеглих.  
Всьому даруєш тишу, в сон занурюєш  
І знову, ніч прогнавши, світлом повнишся.  
Глибинний морок і безмежжя хаосу  
В собі ховаєш, і вітри, й дощі хмурні,  
А хочеш – випускаєш, і киплять тоді  
Моря, тікає сонце, рине бурі шал,

<sup>21</sup> В. Соловьев. Мифологический процесс в древнем язычестве // В. Соловьев. *Сочинения*, т. 1. Москва: Наука 2000, с. 24.

<sup>22</sup> П. Евдокимов. *Женщина и спасение мира*. Минск: Лучи Софии 1999, с. 155.

<sup>23</sup> Образи, закріплені старозавітніми книгами і по-новому «озвучені» у християнських півчих текстах, стали реальністю лише завдяки своїй апріорності, досягнутій впродовж тривалого досвіду їх сприйняття. Такі образи, як пише Карл Юнг, проявляються лише у творчо оформленому матеріалі, в нашому випадку у гімнографії, в якості визначальних принципів формування, тобто, зворотнім шляхом реконструювання від завершеного твору до витоків (див.: К. Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // К. Юнг. *Символ и архетип*. Москва: Ренессанс 1991, с. 282).





І знов, як забажаєш, ясну днину шлеш.  
І безодмовно, щоб жили ми, живиш нас.  
А помremo – до тебе прахом горнемось,  
І так, що з тебе, – в тебе, Земле, знов іде.  
Це ж ти – Велика Мати всіх Богів еси,  
Тобі – найвища шана між божеств усіх.  
Бо ж і людей ти, і богів родителька,  
Без тебе ані зросту, ні народження.  
Богів Богине, щонайвища Владарко,  
Тебе прошу і кличу божество твоє,  
Моє прохання зволь ласкаво сповнити –  
Невдячним, вір, не буду, відплачу тобі.  
Почуй мене й всміхнися моїм задумам –  
Про що молю, – охоче те сповни мені<sup>24</sup>.

У цьому гимні важливим є усвідомлення кругообігу життя і смерті: *і безодмовно, щоб жили ми, живиш нас, а помremo – до тебе прахом горнемось*. Таке усвідомлення Матері-Землі з точки зору міфологічного мислення відображало всі прояви життя: як ласкава годувальниця і, водночас, як могила всіх форм життя – зловісна і страшна, незбагненна й невловима смерть<sup>25</sup>. Звідси й репрезентує вона циклічність і нескінченність, що мав на увазі Гесіод, коли запровадив концепцію «Матері-Землі» як значно старшу для грецької мітології, ніж Зевса як Отця небесного.

Відгомін прадавньої міфології знаходимо й у християнській гимнографії, специфіка змісту якої полягає у непростій лексичній семантиці, пов'язаній з багатьма складовими, що впливали на творення текстів. По-перше, йдеться про величезний спадок античності, що закладав підвалини греко-візантійської культури, по-друге, про християнський світогляд, який опирався на тексти Святого Письма, і, врешті, про підсвідомий світ архаїчних лексем, котрі зароджувалися у прадавніх індоєвропейських гимнічних традиціях, які мандрували разом із старозавітніми книгами, жили у єгипетській і грецькій мітологіях й невидимо проникали у християнську гимнографію та апокрифи. На такій основі виникають споріднені порівняння, епітети й метафори – близькі за змістом семантичні зв'язки<sup>26</sup>. Найпопулярнішими виявляються такі

<sup>24</sup> *Антологія пізньої латинської поезії* / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011, с. 179–180.

<sup>25</sup> Н. Фрай. *Великий код: Біблія і література*. Львів: Літопис 2010, с. 116.

<sup>26</sup> Спорідненість образів, ймовірно, виникла й внаслідок освітніх засад, як різнобарвна структура александрійської школи (II–III), де, окрім Біблії, вивчали класичну античну поезію, граматику, риторичку, історію, медицину, математику, космографію, аналізували всі напрямки античної філософії, а також і особливості східних релігій: індійської, перської, єгипетської тощо. Ймовірно, що містичність близькосхідної релігії була настільки близькою для ранніх християн, що часто апологети вважали



виразні символічні образи як «світло», «вода», «вогонь», «рослинистість», поняття «любові і плодючості», яким протиставляється образ «смерті». Метафоричний зв'язок уявлень взаємно використовувався для сприйняття і відтворення довкілля, для визначення співвідношення чоловічої і жіночої функції у первинному соціумі<sup>27</sup>. Цікаво, що порівняльно-історичне мовознавство, зокрема, індоєвропейстика оперує тезою «жіноче» і «чоловіче» мовлення, що визначалося блоками когнітивних категорій. Як пише Тарас Лучук,

Характерною рисою чоловічої стратегії є спрямованість на соціально-політичний і метафізичний блоки; жіноча стратегія спрямована на матримоніальний комплекс, а також етичні поняття. На думку мовознавців-компаративістів жіноче мовлення насамперед зумовлено певними табу, залежно від чоловічої чи жіночої діяльності. Отож, певні слова було заборонено вживати чоловікам, інші – жінкам. Те, що такий поділ у мовленні справді існував, підтверджують факти міжмосних ізголюс<sup>28</sup>.

Найвиразніше відображення жіночого образу проявляється у релігійній свідомості, представленій у міфології найдавніших культур. Так, однією з верховних богинь Єгипту була Ізіда, епітети імені якої були настільки численними, що в ієрогліфах вона фігурувала як «багатоіменна» або «тисячеіменна». Так в майбутньому будуть величати і Богородицю у тропарі 4-ї пісні покайного канону 3-го гласу за вівторок:

Многоіменитая отроковице,  
Радуйся: ізнеяже Слово родися.

Первісно Ізиду вважали богинею хліба, греки ототожнювали її з Деметрою й називали «та, що дає життя плодам землі», «матір'ю хлібних колосків», «царицею пшеничного поля». Величний ритуал Ізиди – це жерці з тонзурами, утренні і вечірні богослужіння, дзвоніння, кроплення святою водою, урочисті процесії. Все це десь нагадувало пишну обрядовість християнства, зокрема, зображення Ізиди, яка годує грудьми немовля Гора, що апелює до майбутнього образу Мадонни з немовлям. Властиво, єгипетське мистецтво і привернуло увагу до такого глибоко людського почуття, як материнство, уособлюючи його в образі Ізиди з немовлям. За переказом, Ізіда врятувала сина від смерті, тож стала для єгипетського жіноцтва зразком відданої і безмежно люблячої матері.

---

себе у певному сенсі продовжувачами традицій східних культур, аніж греко-римської (див.: В. Бычков. *Aesthetica patrum: эстетика отцов церкви*. Москва: Ладомир 1995, с. 56).

<sup>27</sup> И. Франк-Каменецкий. К вопросу о развитии поэтической метафоры // *От слова к смыслу*. Москва 2001, с. 76.

<sup>28</sup> Т. Лучук. *Catullus versus Sappho: Переклад поза контекстом гендерної лінгвістики // Санфо*. Збірник статей. Львів: Літопис 2005, с. 14.



Невипадково відомий київський літургіст Михайло Скабалланович вважав, що саме з Єгипту християнство запозичило найважливіші обрядові елементи<sup>29</sup>.

Винятковим явищем єгипетської культури стало ототожнення жіночого ества з образом неба, для якого використовувалися такі жіночі імена, як Нейт, Мут, Ізіда, Хатор, а поруч існувала легенда про небесну богиню, яка вранці народжувала сонце, а ввечері заковтувала його, щоб знову народити.

Не менш цікавими є відображення жіночого начала в релігіях Вавілоу, Сирії і Фінікії, які мають дуже багато спільного у своїх віруваннях. Великою повагою вирізняється культ богині Іштар (у західних семітів Астарта) – небесної цариці і володарки землі, матері плодючості і всіх творінь<sup>30</sup>. Згадаймо, зокрема, священний символ Астарти – золотого голуба, що у Святому Письмі став передвісником порятунку Ноевого ковчега та символом Святого Духа, вперше об'явленого під час хрещення Ісуса Христа (Мт. 3, 16).

Священне поклоніння жіночому началу виразно формувалося також і в обрядах Індії, де виник унікальний образ божественної енергії жіночої природи Шакті, за допомогою якої великий Брахман здійснив сотворене. Шакті вважалася відданою захисницею віруючих, а також матір'ю божественних дітей, проте її шлюб з богом Шівою визнавався як містичний, оскільки богиня перебувала у дівстві, зберігаючи духовний образ без жодного натяку на чуттєвість і земну любов<sup>31</sup>. Іншим дівочим образом ведійської міфології була богиня вранішньої зорі Ушас, яку зображали в осяянні золота й одягнуеною в світло, а також вважали опікункою і натхненницею співаків<sup>32</sup>.

Величезний пантеон богів створила грецька культура<sup>33</sup>, де зустрічаємо багато жіночих постатей<sup>34</sup>: Геру – богиню шлюбу і дітонародження, Артеміду –

<sup>29</sup> М. Скабалланович. *Толковий Типикон*, вып. 1. Київ 2010, с. 202.

<sup>30</sup> И. Богин. Вечная Женственность в религиях, мифологиях и истории // *Бог. Вселенная. Смысл*. Москва 2000, с. 446.

<sup>31</sup> Там само, с. 464.

<sup>32</sup> О. Огнева. *Східні стежки Лесі Українки*. Луцьк: Волинська книга 2007, с. 114.

<sup>33</sup> Цікаво, що майстерність Сократа переконувати людей порівнюється також із цілком «жіночою» професією – майстерністю повивальної бабки, з грецької *майєвтика*. Для філософа в основі всякого зусилля осмислити світ і людину лежав подив, тож майєвтика Сократа полягала в тому, щоб примусити людей дивуватися і визнавати своє нерозуміння чи незнання того чи іншого явища. Тож Сократ і визначив свій метод філософствування, як такий, що полягав у поступовому «пеленанні» співрозмовника відповідно поставленими запитаннями, тим самим поступово підводячи його до необхідного висновку (див.: Э. Бер-Сижель. *Служение женщины в Церкви*. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея 2002, с. 32).

<sup>34</sup> Хори грецьких трагедій мали, переважно, жіночий склад, що пов'язувалося з етичним осмисленням вчинків і відповідним втіленням емоційних страждань. Водночас і божественна сила всього дійства пов'язувалося з образами богинь, переважно, Афіни чи Артеміди (див.: О. Фрейденберг. *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература 1998, с. 505).



богиню плодючості, Афродіту – богиню любові, Гестію – хранительку сімейного вогнища<sup>35</sup>, Афіну Палладу<sup>36</sup> – богиню мудрості та багатьох інших, проте найсильнішим виявився культ Деметри – богині матері-землі. Деметра володіла тим, чого не мали інші боги – таємничою міццю відродження природи і силою безсмертя, тож містерії її культу претендували на те, щоб називатися звісткою про спасіння за межами земного життя<sup>37</sup>. Культ Деметри був настільки поважаним, що окремі дослідники античної літератури вважали Гомерову «Одіссею» зашифрованою розповіддю на її честь. Так, Дітер Лауенштайн співставляє структуру Одіссеї з елевсинськими містеріями, звертаючи увагу на велику роль в поемі жіночих образів: пророчиці Цирцеї (Кірки), німфи Каліпсо, чудовиська Сцілли, яке колись було дівчиною, царівни Навсікаї, богинь Афродіти та Афіни і, безумовно, дружини Одіссея Пенелопи<sup>38</sup>.

Цікаве ототожнення жіночого начала з божественними силами знаходимо вже у пізньоантичній теології, яка найкраще збереглася в орфічних гимнах. У збірнику, укладеному невідомим автором в Єгипті чи Малій Азії, богині Фізіс (Phisys) присвячено 10-й гимн, структура якого нагромадила понад 80 означень в тридцяти гекзаметрах. Богиня звеличується як прадавня матір Усього Сушого: батько, мати, нянька, годувальниця; всемудра, всещедра, всевладна, керує богами; є вічним життям і безсмертним оберегом. Як пише Ернст Курціус: «така всебогиня не персоніфікація якогось уявлення, вона одна з останніх емпірик світу пізнього поганства, тож володіє невичерпною життєспроможністю»<sup>39</sup>.

Подібність спільних характеристик жіночих образів у різних культурах та релігіях не є випадковістю, але швидше виразним свідченням подібності

<sup>35</sup> Образ богині Гестії вважався моделлю грецького суспільства і, зокрема, грецької сім'ї. Гестія в перекладі з грецької означає «вогнище», тож в образі богині уособлювався образ вічного оновлення і відродження батьківського образу, символом якого і було батьківське вогнище (див.: Г. Надь. *Греческая мифология и поэтика*. Москва: Прогресс-Традиция 2002, с. 191).

<sup>36</sup> Як пише Сергій Аверінцев, немає нічого чужішого духові грецького міфу, ніж християнський образ Матері-Діви, проте на рівні ідеї заступництва спостерігаємо виразну тотожність. Як приклад – слова дельфійського оракула: «Словом і думкою за Вас заступається часто Паллада» або афінського поета і мудреця Солона (VI до Р.Х.):

Наш ніколи не згине народ, ніколи з немилості Зевса

Або від лютості інших у сонні безсмертних богів:

Великодушна заступниця наша, діва Афіна,

Зевся державця дочка, руки простерла над нами...

(див.: С. Аверінцев. Напис в Софії Київській // С. Аверінцев. *Софіологія і маріологія: попередні зауваження*. Київ 2004, с. 282).

<sup>37</sup> А. Мень. *Дионис. Логос. Судьба*. Брюссель 1992, с. 50.

<sup>38</sup> Д. Лауенштайн. *Элевсинские мистерии*. Москва: Энигма 1996, с. 309.

<sup>39</sup> Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис 2007, с. 125.



мислення людини в процесі пізнання світу та усвідомлення власної функції в ньому<sup>40</sup>. Це найвиразніше проявилось у структурі сакральних обрядів, опорою яких стали музично-поетичні жанри й форми, що не випадково. Як пише Андрій Содомора, «лише слово здатне подолати всевладний час, пробуджуючи вічне у наших душах, слово єднає нас з усіма поколіннями смертних людей і виявляється відлунням найдавніших епосів, які врешті-решт колись не так читалися очима, як співалися»<sup>41</sup>. Звідси знаходимо відгомін тих прадавніх часів у християнській гимнографії, що зберегла численні епітети й метафори жіночого начала, закарбовані в образах довколишнього світу. Богородиця співставляється із світлом чи світилами:

Яко от солнца солнце, і от луни луна:  
от анни і іоакима, всенепорочная отроковица родися.

Світилен, Йоакима і Анни

Красний яко солнце Іоаким, совокупляясь со свѣтозарною луною Анною:  
Породи дѣвственную лучу.

Тропар 9-ї пісні канону, Йоакима і Анни

О дивное чудо, істочник жизни от неплодния раждається:  
і благодать плодити свѣтло починаєт.

Стихира на хваліте, Різдво Богородиці

Мати живаго Бога:  
свѣтоносною же твоєю і божественною осѣни благодаттю.

Припів Богородиці, Успення

Зарею твоєю богомати, уму моему озаритися,  
омраченному грѣхомъ повели Дѣвице.

Тропар 5-ї пісні канону, Йоакима і Анни

з рослинним орнаментом:

Виноград днесъ родися спасенний,  
яже неувядаємый процвѣте Грозд Божественний,  
сладость проливающ.

Тропар 5-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці.

символами плодючого ґрунту, зрошеного поля, саду<sup>42</sup> та його плодів:

<sup>40</sup> Назагал, для давніх міфологій характерною є присутність двох видів жіночих богинь: з одного боку, це діва-войовниця, активно діюча у зовнішньому світі, а з іншого боку – дружина і мати, берегиня дому. Проте в образі Богородиці ці два начала поєдналися у Діві і Матері одночасно (див.: А. Десницький. *Поэтика библейского параллелизма*. Москва: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея 2007, с. 522).

<sup>41</sup> А. Содомора. *Жива античність*. Львів: Срібне слово 2009, с. 13.

<sup>42</sup> У стародавніх греків та римлян діяло непохитне правило, за яким всі дерева були жіночого роду, тому й перевтілювалися жінки у дерева, а символу жіночності сприяла плодючість (див.: А. Содомора. У задзеркалі образу // А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 272). За індійською міфологією міфологемі «жінка-дерево» також відповідають добре розвинені літературні традиції. Із з'єднанням дерева і жінки у ведійській міфології пов'язане уявлення про всесвіт в



От Анни днесь цвѣт, сад Богоданный,  
Богородица прозябе, спасеніє челоувѣком.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Процвѣте яблко благовонное,  
шипок божественний явися.

Тропар 8-ї пісні канону, предпраздн. Різдво Богородиці

Яко яблко во дубравѣ єдину тя обрѣт,  
честнѣйшій крин і удолий цвѣт, о богомати;

Тропар 6-ї пісні канону, Воздвиження

дзеркалом<sup>43</sup>:

Нескверно зеркало і свято помисломъ себѣ сотворше,  
яко свѣтило присносіяючи.

Тропар 4-ї пісні канону, мчц. Параскевії

Виразність міфічних образів у своєрідному поєднанні антропоморфних рис із космічними забезпечили можливість їх використання в поетичній творчості у різному контексті. Так, у темі зачаття виразно проявляється міфологічний образ матері-землі, матері-неба в їх астрально-хтонічній сутності. При цьому підкреслюється аспект дива і непорочності події, що створило цілий ряд яскравих поетичних образів. Якщо, наприклад, в індійській міфології зустрічаємо зачаття від вогняного блиску, в Греції від золотого дощу, то в Євангелії – від Святого Духа, що етимологічно в юдейському і грецькому варіантах прочитується як «вітер» чи «подих».

Про порятунок від Діви, який зійде з неба задля спасіння народу, йдеться в IV еклозі «Буколік» Вергілія, де сповнення давніх пророцтв про повернення Золотого віку Сатурнового царства засвідчує Діва Астрея, яка народить божественне немовля:

Круг за пророцтвом Сивілли із Кум розпочався останній,  
Знову бере свій розгін величаве віків чергування  
Діва вертається знову, повертається влада Сатурна.  
Знову нам шлють нове плем'я людей з високого Неба<sup>44</sup>.

---

образі жінки – дерева, тобто впорядкованого космосу з визначеним деревом, що поєднує його світи (див.: О. Огнева. *Східні стежки Лесі України*. Луцьк: Волинська книга 2007, с. 126).

<sup>43</sup> «Місяць» був символом жіночого начала, в християнській іконографії Діву Марію інколи зображають з півмісяцем, символом дівочості; «Зеркало» в християнстві теж символізувало Діву Марію – Дзеркало Праведності, як образ кришталіної чистоти; «перлина» була символом світла, чистоти і жіночності. Прихований розвиток перлини в мушлі символізував чудо народження – метафора образу Христа в лоні Богородиці, а блиск чистоти перлини зробив її символом духовної мудрості і езотеричного знання. Вважалось, що дорогоцінність у раковині є образом єдності вогню і води, на основі чого постала теорія запліднення відкритої раковини божественним дощем (росою), блискавкою чи світлом Місяця і зірок (див.: *Полная энциклопедия символов* / уклад В. Рошаль. Москва 2006, с. 132).



Йоаникій Галятовський переспівуючи на свій лад «Скорботні елегії» Овідія, підкреслює факт його перебування в українських степах і пророкування про Пречисту Діву та народження Христа:

Вѣр тому, що я мовлю, в тым тя упевняю,  
Же в сармацкой краинѣ о том добре знаю,  
З неба ся тут зявило чудо, повѣдають,  
През Богиню, которую всѣ тут выславляют<sup>45</sup>.

Кульмінацією образу жінки в обрядовій та суспільній функціях стало передання Старого Завіту, де у хроніках життя юдейського народу виокремлювалися славетні жіночі постаті. На таких прикладах демонструвалася не лише їх вагомість в історії Спасіння, але й підкреслювалися ті риси характеру, які сукупно в досконалій формі проявилися в образі Діви Марії. Для цього обиралися виразні символи, які добре запам'ятовувалися і мали глибокий поетичний зміст. Старозавітні образи виразно прочитуються у християнській гимнографії, що творилася у тісному зв'язку символіки Старого і Нового Завітів. Про це постійно нагадувалося у піснеспівах, що міцно закарбовувало богородичну символіку у пам'яті християн:

Пророци тайно вкупѣ веселятсѣ: юже бо предвидѣша образнѣ, во древних родѣх:  
Купину і стамну, і Жезль, облак, Двер, і Престол, і велію Гору: раждаєт днесѣ.  
Пред каноном, Різдво Богородиці

Переломова доба у Старому Завіті розпочинається прославною піснею Маріам, що прозвучала в момент переходу ізраїльтян через Червоне море і символізувала початок важких випробувань, котрі гартували дух вибраного народу і навчали повної довіри Господеві. Саме це й стало основою майбутніх випробувань для наступних поколінь, серед яких вагоме місце відводилося жінкам – праматерям Марії<sup>46</sup>.

Цікавий приклад трактування жінки в суспільстві знаходимо у другій книзі пророка Єздри, що засвідчує змагання трьох юнаків перед царем Дарієм,

<sup>44</sup> Вергілій. *Буколіки. Георгіки* / пер. Андрій Содомора. Львів 2011, с. 53.

<sup>45</sup> Леонід Ушкалов відзначає, що українські барокові поети добачали образи Христа і Богородиці навіть у поганській поезії Гомера, Еврипіда, Вергілія чи Овідія, як це зробив чільний поет та інтелектуаліст XVII ст. Йоаникій Галятовський (див.: Л. Ушкалов. *Ідеї та форми української барокової поезії* // Л. Ушкалов. *Есеї про українське барокко*. Київ: Факт 2006, с. 23).

<sup>46</sup> Для давньої гебрайської культури на першому місці була особистісна психологія, і весь біблійний народ часто ідентифікувався з особистістю і розумівся як індивід, персоніфікацією якого служив жіночий образ. В біблійній, а особливо в талмудичній літературі був розповсюджений метафоричний образ, близький до персоніфікації – діюча і здатна розмовляти община «Ізраїль» (див.: В. Бычков. *Aesthetica patrum. Эстетика отцов церкви*. Москва: Школа 1995, с. 23).



які майстерно переконували його у могутності вина, царя, жінки та істини. Перемогу здобула істина, що не є випадковим, оскільки в майбутньому сам Христос ствердив: «Я є істина», проте важливо вислухати свідчення промовця, присвячені жінці (2 кн. Єздри 4, 13–32)<sup>47</sup>:

О мужіє! не великъ ли єсть цар и мнози челоуѣцы,  
и вѣно не премагаєть ли; кто же єсть властвуяй ими, или кто господствуяй ими;  
не жены ли;  
жены родиша царей и всѣхъ людѣй, иже господствуютъ над моремъ и землею: и  
о тѣхъ рождены суть и тыя взодоиша тѣхъ, иже насадыша вѣнограды от которыхъ  
вѣно творится:  
и тыя творять ризы красны челоуѣкомъ, и не могутъ челоуѣцы бытии безъ женъ:  
и аще соберуть злато и сребро и всяку вещь красну, и увидятъ жену єдину  
добрѹ зракомъ и красотою,  
и вся сѣя оставльше на ню внемлютъ, и отверстыми усты зрятъ ю, и вси оныя  
желають паче злата и сребра и всякія вещи предагѣя:  
челоуѣкъ отца своего оставляєть, иже воспита его, и свою страну, и ко своєй  
женѣ прилѣпляєтся,  
и съ женою оставляєть душу, и ниже отца памятуєть, ни матере, ниже страны:  
и отсюду подобаєть вамъ разумѣти, яко жены властвують вами: не болѣзнуєтъ  
ли, и труждаєтся,  
и вся женамъ даєте и приносите,  
и паче любитъ челоуѣкъ жену свою, паче отца и матерь:  
и мнози обезумишася от лицъ женскихъ и рабы быша рады тѣхъ,  
и мнози погибоша и прельстишася и согрѣшиша ради женъ:  
и нынѣ не вѣруєте ли мнѣ, не великъ ли єсть царь во власти своєй, не вся ли  
страны не смѣють прикоснутися єму;  
видѣхъ его и апаминю, дщерь вартака дивнаго, наложницу цареву, сѣдящую  
одесную царя и отемлющую дѣадиму со главы царевы и возглагающую на себе, и  
по ланитѣ бѣяше царя лѣвою рукою:  
и кромѣ сихъ царь отверстыми усты зрящеє на ню: и аще посмѣется предъ нимъ,  
смѣется и онъ: аще же разгнѣвана будетъ нань, и ласкаєть ю, дондеже  
примирится єму:  
О мужіє, не сильны ли жены, яко сице творять.

Однією з перших яскравих жіночих постатей Старого Завіту є Девора (кн. Суддів). У перекладі її ім'я означає «бджола», яка на Сході вважалася символом воєнної міці, завдяки добрій організованості і дисципліні роїв<sup>48</sup>. Девора, яка була суддею й «сиділа собі звичайно під Девора-пальмою, між Рамою й Бетелом: у Ефраїм-горах, і сини Ізраїля приходили судитись до неї» (Суд. 4, 5), не лише судила, але й надихала, пробуджувала силу для боротьби з ворогом в серцях розгублених і зневірених чоловіків<sup>49</sup>. Невипадково перед битвою до

<sup>47</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. Москва: Российское библейское общество 1993, с. X-XX.

<sup>48</sup> П. Дьюлуен. *Есфирь, Иудифь, Руфь: миссия женщины*. Санкт-Петербург: Изд-во св. Петра 2000, с. 18.

<sup>49</sup> Образ, в певному сенсі, жінки-воїна отримав в майбутньому визначення Virago, що





неї звернувся воїн Варак: «Коли підеш зо мною, то й я піду, коли не підеш зо мною, то й я не піду» (Суд. 4, 8). Девора стала символом духовної сили свого народу, вона не воювала, але визначала долю переможцеві завдяки довірі й прославі Божого імені, завдяки близькості і богообраності Господом. Ця жінка прийшла на зміну прародительці Єві, котра непослухом і недовірою зруйнувала міцний союз Господа з людиною<sup>50</sup>.

Важливою постаттю старозавітньої жінки є також Рута, «супутниця» – знаковий образ ідеальної жінки, замисленої Творцем від початку віку. Символічно, що Рута жила у Вифлеємі, де вийшла заміж за Вооза і народила Овида, предка царя Давида й самого Христа. Зустрівши Руту, Вооз отримав справжній скарб – свідчення самовідречення чужоземки, яка рятує рід своєї свекрухи від забуття. Це про Руту сказав народ Ізраїля, благословивши її шлюб з Воозом: «Нехай Господь учинить з жінкою, що вступає в твою хату, як з Рахиллю і як з Лією, які обидві побудували дім Ізраїля. Володій потужно в Евфраті, ім'я ж твоє нехай славиться в Вифлеємі» (Рута 4, 11). Так було вперше згадано в Старому Завіті Вифлеєм, де Рута врятувала від забуття рід своєї свекрухи, так в майбутньому і Пречиста Діва народивши Спасителя, врятувала людство.

Книга Руті змінюється двома наступними – Юдити й Етери. Юдита, що буквально означає «єврейка», демонструє неабияку мужність, рятуючи місто Ветилу, яке перебуває в облозі асирійців. Довідавшись про наміри віддати місто ворогам, Юдита мужньо і промовисто виступила перед своїм народом, звинувачуючи його у зневіренні перед Господом: «Хто ви такі, щоб спокушати Бога нині та щоб виноситись між людськими синами понад Бога?.. Чекаймо терпляче від нього рятунку, прикличмо собі його на допомогу, і він голос наш почує» (Юдита 8, 12). Промова Юдити не лише закликає довіритися Господеві, вона передрікає перемогу за умови цілковитої віри у його заступництво, закликає глибше зрозуміти зміст випробування і прославити Бога: «Подякуймо за все це Господеві, Богові нашому, що він випробує нас, як і батьків наших» (Юдита 9, 25). Віра Юдити у спасіння не обмежується одними словами, ризикуючи життям жінка йде у ворожий табір і, прикинувшись

---

означало поняття мужньої жінки, яка бореться з гріхами і займає активну позицію в житті (див.: О. Тогова. *Virgo / Virago. Жінчина у власті на середньовековому Западі // Власть и образ. Очерки потестарной иманологии*. Санкт-Петербург: Алетейя 2010, с. 272–273).

<sup>50</sup> Подібне ставлення до жінки знаходимо в *Апостольських настановах* сирійського походження кінця III ст., де міститься свідчення про існування жіночого служіння: «Почитайте диякона як Христа, почитайте дияконессу як Святого Духа», а сирійський Афраат пропонує звертатися до Святого Духа як до «Матері» (див.: Э. Бер-Сижель. *Служение женщины в Церкви*. Москва: Библийско-богословский институт св. апостола Андрея 2002, с. 55).



зрадницею свого народу, проникає в довіру головному воєначальникові Олоферну. На третю ніч перебування серед ворогів Юдита відрізує йому голову, повертається в місто і наступного дня юдеї перемагають зневірених і розпорошених ворогів.

Вчинок Юдити глибоко символічний – жінка не побоялася смерті за умови захоплення міста ворогами, не зневірилася у Господній ласці і відважилася на неабиякий вчинок, врятувавши свій народ від страшної смерті. Все це стало основою використання старозавітніх текстів цієї книги у Літургії, передрікаючи майбутню прославу Діві Марії, яку Осія пророкує Юдиті: «Благословенна ти, дочко, Богом всевишнім понад усіх жінок на землі...Хай Бог тобі вчинить на вічне вивищення, щоб ти зазнала благ за те, що власного життя не пощадила тоді, як рід наш був принижений, але відвернула наш занепад, поведившись по правді перед Богом» (Юдита 13, 18). Як і Юдита, так в майбутньому і Марія протистояла ворогові роду людського і перемогла його своєю смиренністю і благочестям, вразила противника і звільнила свій народ. Тож правдива прослава Богородиці звучить у словах первосвященників і старійшин Ізраїля, які прославляють Юдиту: «Ти слава Єрусалиму! Ти велика гордосте Ізраїля! Ти велика честь нашого народу! Вчинила еси все це своєю рукою! Вчинила еси для Ізраїля великі блага, і Богові це було приємно. Благословенна будь Господом Вседержителем во віки віков!» (Юдита 15, 9).

Продовжує ряд імен величних жінок Ізраїля книга Естери, ім'я якої перекладається як «зірка», що своїм світлом прокладає юдейському народові шлях у майбутнє. Будучи царицею, Естера не забула свого походження і врятувала народ від смерті, покладаючись на силу молитви і віру в Господа. Звертаючись до свого дядька, Естера говорить: «Іди збери всіх юдеїв, що в Сузах, та й постій за мене, не приймаючи їжі, ані напою протягом трьох днів, як день, так і ніч. Я також зі своїми служницями поститиму, і так піду до царя, хоча це й незгідно з законом, і як маю згинуту, хай згину!» (Естера 4, 16). Так віра в Господнє провидіння і власна рішучість вкотре врятували народ Ізраїля від загибелі.

У зображених вище старозавітніх подіях знаковим є завершення книг піднесеною прославою Господа – величним співом з інструментальним супроводом та танцями:

пісня Маріям – *Взяла тоді Маріям, пророчиця, Аронова сестра литаври в руку і вийшло все жіноцтво за нею з бубнами й хорородами. І приспівувала їм Маріям: Співайте Господеві, славно бо прославився, коня і вершника скинув у море* (Вихід 15, 20);

пісня Девори – *ось слухайте царі і ви, князі, вважайте! Я заспіваю Господеві, я віддам хвалу Господеві, Богові Ізраїля. Ой, Господи, коли ти рушив був із Сеїру, коли виступив еси з полів едомських, земля здригнулася,*



небо краплями бризнуло, й хмари ринули водою[...] Ой ви, що їздите звичайно на ослицях білих, ви, що сідаєте на килимах і ви, що мандруєте шляхами, співайте! (Судді 5, 3);

пісня Юдити – *вдаряйте в бубни на прославу мого Бога, хай Господеві звучать цимбали, зладьте для нього псалом і пісню знесіть, призовіть його ім'я! Бо він є Бог, що розбиває війни, Господь, який, отаборившись серед народу, вирвав мене з рук моїх гнобителів[...] Я співаю мосму Богові нову пісню. Ти, Господи, великий, сильний! Ти – дивний силою, непереможний!* (Юдита 16, 1–2)<sup>51</sup>.

Новий етап у житті ізраїльського народу був виразно проголошений у пісні, яка пролунала з жіночих уст в момент чудесного переходу Червоного моря. Нова пісня, що зазвучала в перші часи виходу юдеїв з єгипетського полону, символізувала інший рівень «новизни», де новим є не особливий зміст і не стилістичні зміни у формі, але сам акт комунікації, потреба налагодження контакту з божеством, привернення його уваги за допомогою прослави. В такий спосіб «оновлювався» і сам виконавець, що й було основним стимулом до створення «нової» пісні<sup>52</sup>. Такої зміни зазнав і образ жінки, що набув виразних семантичних ознак у Старозавітному Письмі, а вповні розкрився в образі Чистої Діви, яка стала початком Нового віку і свідченням нового рівня спілкування з Господом. Саме жінка отримує звістку обітованого спасіння – Благую Вість, жінці з'являється воскреслий Христос і *жінка одягнена в сонце* (Об'явл. 12,1) стає образом нового Єрусалиму.

Французький православний богослов Олів'є Клеман писав, що Богородиця є свідченням першого обожненого людського буття, в якому сповнилося покликання людського роду і світу<sup>53</sup>, і в цьому її найвища перемога. Для цього і був створений світ, а на прикладі Пречистої Діви ця мета досягається вповні – Марія стає архетипом прообразу звершення Творіння<sup>54</sup>. Пресвята Богородиця

<sup>51</sup> Цікавий поділ біблійних жіночих постатей запропонував Нортроп Фрай, який виокремив дві підгрупи: матерів і наречених. До постатей апокаліптичних матерів він відносить Діву Марію і таємничу жінку у вінку з 12-ти зір, до постатей наречених – головну героїню *Пісні над піснями* і символічну наречену, яка сходить з неба і приготована як «невіста, прикрашена для чоловіка свого» і яку ототожнено з християнською Церквою. Проміжні материнські постаті – Єва і Рахіль; саме Рахіль вважається типом жінки Якова, тобто Ізраїля, а отже й символічною матір'ю цілого Ізраїля (Мт. 2:18). Єва є ще більш всеохопною материнською постаттю, що проходить увесь цикл гріха і відкуплення (див.: Н. Фрай. *Великий код: Біблія і література*. Львів: Літопис 2010, с. 210).

<sup>52</sup> Н. Топоров. *Исследования по этимологии и семантике*, т. 2, кн. 1. Москва 2006, с. 525.

<sup>53</sup> Олів'є Клеман у передмові до книги П. Евдокимова. *Женщина и спасение мира*. Минск: Лучи Софии 1999, с. 3.

<sup>54</sup> Уже наступники Філона Александрійського (бл. 20 до Р.Х. – 40) вважатимуть Марію єдиною людською істотою, котра стала повністю втіленим образом Христа, образом



Одигітрія (*Та, що прокладає шлях*) прокладає шлях Церкві й людству, Пресвята Діва першою йде за Господом, вона стає вогненным стовпом, що веде до Нового Єрусалиму, і перша проходить через смерть, тому й канон, який звучить у час смерті вірних, передовсім звертається до заступництва Пречистої<sup>55</sup>.

Багатогранний образ Богородиці не одразу зайняв те найвище місце у богослуженнях, яке ми знаємо сьогодні. Перші два століття розвиток і поширення християнської віри перебували у постійному нуртуванні ідей та формуванні нових догматів, що стосувалися багатьох важливих сторін євангельського вчення. Вирішальним цей час був і для розвитку богородичної тематики у літургійному житті Церкви. Про Діву Марію писали й навчали християнські апологети, творилися апокрифи, метою яких було розкриття невідомих сторінок життя Богородиці<sup>56</sup>. Найважливішим серед таких творів стало «Протоєвангеліє Якова», зміст якого заклав основи для формування богородичних празників.

Перші згадки про Богородицю опиралися на Євангельські події Благовіщення та народження Спасителя, що вже близько 215 року ввійшли до *Символу Апостольської традиції* Іпполіта. Збереглося свідчення, що катехумена, який мав намір прийняти хрещення, питали: «Чи віруєш в Христа Ісуса, Сина Божого, що народився за посередництвом Духа Святого від Марії Діви?»<sup>57</sup>. Чудесні події, які згадуються у Євангеліях Луки й Матвія, стали основою первісної маріологічної доктрини, яка вибудовувалася та поширювалася разом із першими гимнографічними текстами. Вони заклали підвалини не лише догматичного вчення про Богородицю, але в яскравих формах відобразили символічність і багатогранність образу Пресвятої Діви.

Перші апологети, представляючи образ Марії, наголошували на її дівіцтві після народження Спасителя (Ігнатій Антіохійський у *Листі до Ефесян*, 19), на зіставленні Адама та Ісуса водночас із зіставленням Христа та Марії – нової матері людства (Іриней Ліонський). Від III століття головні дискусії зосередилися довкола визнання дівіцтва Марії після народження Христа, а також утвердження її як Богородиці – матері Бога. Зазначимо, що Амвросій

---

вічної краси, що творить сопричасність із трансцедентним (див.: О. Клеман. *Отблески света*. Москва 2002, с. 65).

<sup>55</sup> П. Евдокимов. *Женщина и спасение мира*. Минск: Лучи Софии 1999, с. 206.

<sup>56</sup> Ґрунтовним дослідником апокрифів, в тому й богородичної теми, був Іван Франко, (див.: Апокрифи і легенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко, т. I. *Апокрифи старозавітні*: репринт видання 1898 року / передмова Я. Мельник. Львів: ЛНУ ім. Франка 2006, 512 с.; т. II. *Апокрифи новозавітні*. Апокрифічні євангелія: репринт видання 1899 року. Львів 2006, 532 с.).

<sup>57</sup> П. Луїджі. *Вступ до патристичного богослов'я* / переклад Галина Теодорович. Львів: Свічадо 2001, с. 98.



Медіоланський пише про воскресіння людини як менше чудо, аніж народження від Діви, бо мертві воскресали і за молитвами Ілії, і за молитвами Єлисея (3 Царств. 17, 21; 4 Царств. 4, 35), але ніколи перед тим і опісля не народжувала Діва<sup>58</sup>.

У Старому Завіті було виразно предвіщено з'явлення на землі Матері і Сина: *се діва во чреві зачне і народить сина і нарекуть його Емануїл* (Ісаїя 7, 14). Тому Марія й отримала це особливе ім'я для Сина, яке означає «Бог із роду мого», а її власне ім'я «Марія», яке означало гіркоту моря, символізувало пришествя Господа у гіркоту людського буття, щоб втішити її благодаттю і солодом Небесного Слова. Ця обставина й була прообразом джерела Мерра, яке зробилося солодким від доторку мойсеєвого посоха (Вих. 15, 23), подібно й весь гіркий від гріха язичницький народ змінився задля іншого життя<sup>59</sup>. Про це згадується у гимнографії, зокрема, у тропарі 5-ї пісні канону на празник Воздвиження:

Меррейскія ослаждая преже води Мойсей:  
Знаменуя древом, тебе честний Кресте:  
Імже услажденіє спасенное человеком искапал еси.

Свідчення про іменування Богородиці зустрічалися в Отців Церкви вже від ранньої пори в Отців Александрійської церкви (Оріген, єп. Олександр, св. Амвросій), Кесарії Каппадокійської (св. Василій Великий), Кесарії Палестинської (св. Євсевій Кесарійський), Константинополя (св. Григорій Богослов), латинських авторів. Доктринальне питання визнання Марії Богородицею (Theotokos, Deipare) остаточно розв'язали на Ефеському Соборі (431), основою якого стала промова єпископа Прокла у присутності Несторія<sup>60</sup> на тему вочеловічення Христа від Богородиці – Святої Діви Марії:

Нас збрала тут Свята Богородиця Діва Марія, чистий скарб дівства, мисленний рай другого Адама, місце, де звершилося поєднання природ, де утвердився совіт про спасенне примирення, чертог, в якому Слово уневістило собі плоть, одушевленна купина, яку не опалив вогонь божественного роження, легкий облак, носивший із тілом возсідячаго на херувимах, орошене небесним дощем чистійше руно, з якого пастир зробив одяг для вівці, раба і мати, діва і небо, міст, по якому Бог зійшов до людей, дивний ткацький станок божественного домоустрою<sup>61</sup>, на якому невимовно

<sup>58</sup> Св. Амвросий Медиоланский. *О девстве и браке*. Москва 2000, с. 207.

<sup>59</sup> Там само, с. 204.

<sup>60</sup> Несторій (381–451) навчався в богословській школі в Антіохії, у 428 р. став патріярхом Константинополя. Одразу ж після вступу на престол, відповідаючи на питання, чи слід називати Діву Марію Богородицею, заявив, що доречніше було б називати її Христородицею або навіть Чоловікородицею, адже вона народила людину, а не Бога (див.: Боецій. *Теологічні трактати* / переклад з латини й коментарі Ростислав Паранько. Львів: Видавництво УКУ 2007, с. 120).

<sup>61</sup> Із ткацтвом пов'язана етимологія слова «гимн», яке античність трактувала в



зіткався хітон поєднання, ткачем якого був Дух Святий<sup>62</sup>, художницею – сила звисока осінивши, для якого хвилиною було давнє шкіряне перепоясання Адама, основою була чиста плоть Діви, челноком невимірна благодать носившого, художник слово, ввійшовше через слух. Хто бачив, хто чув, щоб перебував у лоні безмежний Бог, якого небеса не вміщають, якого не обмежує лоно Діви<sup>63</sup>.

Завершуючи промову, єпископ Прокл наводить важливе свідчення Старого Завіту: І рече Господь до мене: сину чоловічий, сія врата заключенна будут і не отверзутся, і ніхто не перейде ними, яко Господь, Бог Ізраїлів, Він єдиний ввійде і вийде, і будуть заключенна (Єзек. 44, 1–2).

Ці слова неодноразово повторюються у гимнографії богородичних празників:

Днесь неплодная врата отверзаются,  
 І двер девѣческая божественная предгрядет.  
 Днесь плод раждати благодсть начинаст,  
 Являючи мірови Божію Матер.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Двер непроходимую Пророк  
 єдиному Богу нашему хранимую святую Дѣву нарече:  
 єюже пройде Господь.  
 От неяже пройде Вишній, і паки запечатленну остави.

Іпакої, Різдво Богородиці

Но всѣхъ Марія рожденних боголѣпнѣ превозсія:  
 яко от не плодния преславно рождшися матере,  
 породи плотию всѣхъ Бога,  
 паче естества от безсѣменния утроби:  
 єдина двер єдиороднаго сина Божія,  
 юже прошед затворенну сохрани.

Стихира на *Господи воззвах*, Покрова

Визнання Марії Богородицею було дуже важливим питанням для богословів. Невипадково св. Григорій Великий повторював, що хто не сповідує Святу Діву Богородицею, той чужий для Бога (гомлія на Різдво Христове). На Богоматеринство як на головну мету життя Марії вказує св. Йоан Дамаскін:

---

контексті поняття «ткати» (ὄφαινω), розуміючи гимн як «зіткану» пісню. У ті часи всяке проголошення слів метафорично розуміли як ткацький процес, як поєднання слів у мовленнєву «тканину». Іншим варіантом цієї метафори було вишивання, чим мотивувалися етимологічні корені слова «рапсод», як той, хто «зшиває» пісню (див.: О. Филип'юк. *Поетологічні парадигми: Схід-Захід*. Київ: Академія 2012, с. 93).

<sup>62</sup> В одному з івритських ритуалів йдеться про імітацію священнодійним жерцем рухів ткача, немов переплітання видимого з невидимим (див.: М. Мурьянов. *Гимнография киевской Руси*. Москва: Наука 2004, с. 92).

<sup>63</sup> *Деяния вселенских соборов*, т. 1. Казань 1908, передрук: Санкт-Петербург 1996, с. 137.



«Ти жила не для себе самої, і не для себе самої народилася. Для Бога Ти жила і для Нього вступила в життя, щоб послужити всесвітньому спасінню, щоб через Тебе сповнився завіт Божий про втілення Слова і наше обоження»<sup>64</sup>. Тож постанови Ефеського собору, які припинили суперечки, відкрили шлях до наповнення богослужень богородичною тематикою, до формування богородичних празників і, відповідно, укладання величезного корпусу богородичної гимнографії.

На думку о. Петра Крип'якевича, першим, хто у всій повноті звеличив Святу Діву, був диякон едеської церкви Єфрем Сирін<sup>65</sup>, який підкреслював безгрішність Марії і визнавав невинною, немов Єву до гріхопадіння: «Непорочная Приснодіво, тіло і душа Твоя чисті і не мають ніякої скверни»<sup>66</sup>. Тексти св. Єфрема заклали основи Марійної гимнографії і стали найкращим виразом побожного християнського захоплення, їх глибока символіка стала золотою скарбницею для творчості гимнографів наступних поколінь:

Мати Божа, Пресвятая, Чистішшая душею і тілом, Превисшая всякої чистоти, ціломудрія і дівства, Обитель всецілої благодати Святого Духа, Мати істинного світа – Христа Бога нашего, Владичица, Благодатна Богородителница, Благословенная, Вмістилище Божества єдинородного Сина, Предстателница бідствующих, Спасителница обурюємих, Пристань треволнуємих, Огнезранный престол, Преславнішшая четирилицих, Всенескверная, Пренеукоризненная, Всепітая, Всенетлінная, Всеблаженнішшая, Всенеприкосновенная, Всечестная, Всечтимая, Приснопамятная, Всевожделинная Діва душею, тілом і умом, Сідалище Царя возсідаючого на Херувимах, Небесная врата, Богоневіста, Недомислимое чудо, Неізыяснимая вість, Обнаруженіє сокровенной Божіей тайни, Непреоборимое предстательство, Силная защита, Живоносний істочник, Неізчерпасмое море Божественних і неізреченних дарованій і даров, Висшая небесних сил, Неізслідимая глубина сокровенних помишленій, Общая слава естества, Всіх благ подаєніє, По Троиці общая всіх Владичица, По Утішителю общая всіх Утішителница, Колесница мисленнаго Солнца – істиннаго світа,

<sup>64</sup> *Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники* / пер., комент. о. Максим Козлов, Д. Афиногена. Москва 1997, с. 230.

<sup>65</sup> Єфрем Сирін заслужив у сучасників визнання «сирійського пророка», для якого на першому місці стоїть не умоспоглядання, а проповідь, не догматика, а етика та шляхи людського серця. Своє вчення Єфрем викладав у тлумаченнях на біблійні тексти, в гоміліях і семискладових силлабічних віршах. У творчості св. Єфрема виразних форм набувають жанри сирійської поезії, які надалі звучали у творчості його послідовників: поетів Кириллона (кінець IV), Балая (помер бл. 460), Нарсая (помер після 603), Якова Серугського (451–521). Тож розквіт сирійської поезії невідповідково вийшов за межі християнства (див.: С. Аверинцев. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Древнерусское искусство: проблемы и атрибуции*. Москва 1977, с. 440).

<sup>66</sup> Е. Сирин. *Творения*, т. 4. Можайск 1994, с. 60.



Носящая Носящего всяческая глаголом своим, Чистое одяніе Облекающегося в світ как в ризу, Мост всего міра, возводящий нас к премірному небу, Украшеніє Ангелов, Спасеніє чоловіков, Ключ, вводящий в небо, Матер і раба незаходимої Звїзди, Луч істиннаго і таїнственнаго дня, Бездна неіздлимаго Божія чоловіколюбія, Божественная і многоіменная колісница, Опора істинної віри, Істинная виноградная лоза, принесшая плод жизни, Плодовитая маслина, Всемірний покров міру, Дверє священной тайни, Полнота трепісенних благодатей, Молнія, озаряющая душі вірних, Єдиномисліє церквей, Благопо-спішеніє воінств, Подаяніє всіх благ, Благоучрежденіє градов, Мир вселенній, Твердость подвижников, Мужество борцев, Сокровище жизни, Облако, приносящее небесную росу, Богописанная скрижаль, Седмисвищный світильник, Святая скинія, Царская колісница, Стамна, вмістившая в себї манну, Сад загражденный, Источник запечатлїнный, Росоносное руно Гедеоново, Богописанная книга, гора Божія, Святий корень Ісеев, Град Божїй, Прекрасная по естеству, Освобожденіє от печали, Облагоухавшая мир, Украшеніє драгоціннїшее всіх красот, Реченія богодухновенного Писанія, Преукрашенное жилище Божіє, Всіх благ желанный дар, Гора приосіненная добродітелми, которую провиділ Аввакум (Авв. 3,3), Несікомая гора Данїлова (Дан. 2, 34), Зрящая на восток врата Ізекїилеви (Іез. 40, 6), Рай святїйший, Живоносное древо, Благоухающее яблоко, Благовонная роза, Неувядающий цвіт, Самий білий крин, Запечатанная книга, Образ дівства, Видініє пророков, Богоісканная порфира, немолчная уста Апостолов, утверженіє царей, похвала ісеев, Прощеніє грїхопадєній, умилостивленіє ісеев, Спасеніє мое, Честь і слава преподобных, Непогрїшителная путеказательница і наставница безмолвія, Дверь откровенных і духовных таїн, Источник світа, Врата вічної жизни, Неістощимая ріка милосердія, Неісчерпаемое море всіх боголіпных дарованій і чудес.

Радованіє души, Освобожденіє от печали, Іскуплєніє із плїна, Обоженіє смертных, Чистилище і прибіжіще, Востаніє падших, Восозданіє души моеї і тіла, Іскуплєніє грїхов моїх, Орошеніє ізсохшаго сердца моего, Лучезарный світильник омраченной души, Прикровеніє наготи моеї, Прекращеніє воздыханій моїх, Преміненіє судеб моих, Примиреніє грїшных, Безопасность стоящих, Возбужденіє лїнєвих, Крїпость здоровых, Єдиномисліє церквей, Благопо-спішеніє воінств, Подаяніє всіх благ, Благоучрежденіє градов, Мир вселенній, Твердость подвижников, Мужество борцев, Сокровище неповрежденной жизни, Облако, приносящее земнородным небесную росу, Ліствица, по которой сходят к нам небесная Ангели, Пристань обуреваемых, Предстательница обиженных, Помощь беспомощных, Сила немощным, Вспоможеніє утружденным, Жезл слїпим, Надежная помощница в нуждах, Святий ковчег, Незгораемая купина, Златая кадилница, із которой Слово возжегши плоть наполнило вселенную благоуханієм<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Е. Сирин. Молитвы на разные случаи // Е. Сирин. *Творения*, т. 4. Москва 1995, с. 64–70.





Творчість Єфрема Сиріна глибоко закорінена у Святому Письмі, зокрема, звертання із Благою Вістю до Діви Марії стало основою першого тропаря Богородиці, що в ритмічній формі заклало перші строфи величного гимну на її честь – *Радуйся* (Χαῖρε) і *Величай* (Μεγαλύνει). Відтоді хайретизми стали найважливішою формою закінчення прославних гимнів, молитов чи проповідей<sup>68</sup>. Прославними хайретизмами завершується гомілія св. Методія Патарського<sup>69</sup>:

Радуйся вічно, нескінченна радосте наша пресвятая Діва, до тебе я знову звертаюся. Ти – початок, середина і кінець нашого торжества; Ти – дорогоцінна перлина царства, істинний тік священної жертви, одушевлений жертвенник хліба життя;  
Радуйся, скарбе любові Божої;  
Радуйся, осіненна гора Святого Духа. Ти возсіяла, вожділенна родительниця Світа духовного Сонця, неприступними променями полум'яної любові, народивши в кінці часів рожденного від початку, явивши сокровенне і неізнане таїнство<sup>70</sup>.

Хайретизми стали також постійним атрибутом піснеспівів богородичних празників, міцно цементуючи розрізнені в часі поетичні ланки християнської богословії:

І возопім той со гавріилом вѣрніи:  
Радуйся благодатная, господь с тобою,  
Тебе ради даруя нам велію милость.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Гавріил предста, тебе лобзая и вѣщая:  
Радуйся, земле ненасѣянная:  
Радуйся, кушино неопалимая:  
Радуйся, глубино неудобозримая:  
Радуйся, мосте, къ небесам приводяй,  
И лѣствице високая, юже іаковъ видѣ:  
Радуйся, божественная стамно манны:  
Радуйся, разрѣшеніє клятви:  
Радуйся, адамово воззваніє, с тобою господь.

Стихира на *Господи воззвах*, Благовіщення

<sup>68</sup> Хайретизми склали основу жанру акафіста, найдавнішим з яких вважається Акафіст до Пресвятої Богородиці, що вмістив велику кількість поетичних образів, прославляючих Марію (див.: Анна-Марія Пецунко, ЧСВВ. *Марієлогія Акафіста до Пресвятої Богородиці*. Магістерська праця, написана на богословському ф-ті АТК під керівництвом о. проф. Л. Бальтера. Рим – Львів – Варшава 2004).

<sup>69</sup> Св. Методій Патарський // *Св. Григорій Чудотворець, Св. Методій Патарський: Библиотека Отцов и учителей церкви*, т. 4. Санкт-Петербург, с. 141–160 (передрук: Москва 1996).

<sup>70</sup> Писемна спадщина Єфрема Сиріна та Методія Патарського стала основою для виникнення жанру кондака у творчості Романа Мелодоса, що поєднав елементи сирійської та греко-візантійської поезики (див.: О. Кожушний. *Преподобний Роман Солодко-співець і візантійська гімнографія III–VIII ст.* Київ 2009, с. 97).



Тѣмже чтим твоє во храм господень вхожденіє,  
 І со агломъ вси пѣсенно,  
 Радуйся, тебѣ, пречистая, вопієм,  
 Твоїми молитвами спасеміи.

Стихира на *Господи воззвах*, Введення

В славном успеніи твоєм небеса радуються,  
 Гласъ гавриїловъ радостію вопіяху тебѣ  
 Радуйся, носило божества твоего:  
 Радуйся, єдина земная с вишними рождеством твоїм совокупльшая.

Стихира на хваліте, Успення

Ангельській гласъ вопієм ти Дѣвице богоізбранная:  
 Радуйся яже Адама паки в Рай введшая,  
 Радуйся бѣси прогоняючи своїм іменем.  
 Радуйся надежде христїяном.  
 Радуйся освященіє душам  
 Радуйся хранительнице граду нашему.

Тропар 9-ї пісні канону Богородиці, Покрова

Радуйся, сяже пресвятая душа во вишнем всесвѣтлом Сїонѣ вселяється,  
 Радуйся, вошедшая во престольний град самого вседержителя,  
 Радуйся, вознесшаяся во прекрасный рай самого насадителя,  
 Радуйся, принесенная во град основанный от камней всесвѣтлящих,  
 Радуйся, введенная во ограду обстоїмую вої сил превишних,  
 Радуйся, превише небес во благовольніє Божіє взятая,  
 Радуйся, паче всѣх невещественних умов почтенная.

Ікос 8-й, Акафіст на Успення

У цьому радісному звеличенні відомий богослов і літургіст Олександр Шмеман вбачає високий стрій християнського вчення, який звучить не лише у прославних словах хайретизмів, але у піднесеному настрої християнства, у вірі в Спасителя, чия смерть відкупила людство від темряви і звістила про вічне життя:

Християнство від початку було провіщенням радості, єдиної можливої на землі радості. Християнство унеможливило радощі, які ми зазвичай уважаємо за приступні. Та в глибині темної безодні, християнство провістило й подарувало нам іншу всеохопну радість, і радість ця перетворює Кінець на Початок. Без проголошення цієї радості християнство годі уявити. Церква перемогла світ тільки силою цієї радості, і втративши радість, переставши бути її свідком, вона програла боротьбу за світ.

Тож академічні розважання про Церкву, її послання та засоби євангельської праці можуть мати сенс і користь тільки в контексті певної основоположної



правди – тої «великої радості», з якої черпає значення й силу все інше, що є в християнстві<sup>71</sup>.

У формі хайретизмів знаходимо також і зразок такого великого захоплення Пресвятою Дівою, що зупиняло промовців аж до неспроможності висловитися. На це звернув увагу владика Ігор Ісіченко, подаючи приклад дев'ятого ікосу «Акафісту до Пресвятої Богородиці», в якому візантійський автор вжив чудового й найдзвичайно показового образу: «промовці велемовні, наче риби німі перед Тобою Богородице», а серед хайретизмів подав кілька версій мотиву перевищення мовчазною скромністю Пречистої Богородиці мистецьких та інтелектуальних здобутків античного світу:

Радуйся, бо Ти мудреців немудрими виявляєш;  
Радуйся, бо красномовці перед Тобою німіють;  
Радуйся, бо завзяті дослідники перед Тобою розум втратили;  
Радуйся, бо перед Тобою замовкли казкарі;  
Радуйся, бо Ти афінські лукаві хитрощі розвіяла<sup>72</sup>.

Варто відзначити, що хайретизми, добре знані з гимнографії, проникли і до літературних творів, зокрема, у вміщеній у «Повість временних літ» похвалі княгині Ользі (стаття за 6477, 969), де повідомляється про її смерть, звучить заклик: *Радуйся, руское познаніє к Богу, начатокъ примиренію быхо*<sup>73</sup>. А завершуючи оповідь про мученицьку смерть Бориса і Гліба (1015) похвалою загиблим страстотерпцям, літописець також використовує хайретизми:

Радуйтася страстотерпца Христова заступника Руської землі  
Єже исцѣление подастся приходящимъ къ вамъ вірою и любовью.

Літописна розповідь про відкриття мощів прп. Феодосія Печерського (1091) написана очевидцем та учасником цієї похвали Нестором, включає похвалу святому, де знаходимо хайретизми, які сукупно підтверджують міцне утвердження традиції візантійських кондаків і акафістів: *Радуйся, отче наш і наставниче Феодосіє*<sup>74</sup>.

Хайретизми зустрічаються також і в українській літературі барокової доби, використовуючись як епіграф і розтікаються повнозвучною піснею в циклі віршів на празник Христового Воскресіння:

<sup>71</sup> А. Шмеман. *За життя світу: Тайнство і православ'я* / передмова о. П. Галазда. Львів: Вид-во УКУ 2009, с. 45.

<sup>72</sup> І. Ісіченко, арх. *Аскетична література Київської Русі*. Харків: Акта 2005, с. 43.

<sup>73</sup> Там само, с. 98.

<sup>74</sup> Там само, с. 100.



Ты же чистая красуйся, Богородице,  
о востаніи сына твоего.

Йоаникій Волкович. О радости Богородици<sup>75</sup>.

Твоей радости и мы ть, дѣво, помогаем,  
Тебе, матку утѣхи, любезно витаем.  
Радуйся, панно, тобѣ над всѣх ликовати,  
Над всѣх ся приналежит тобѣ радовати.  
Бо твоя радость ото от гробу повстает,  
Вес свѣт тяжкоприкрого смутку позбавляет.  
Радуйся, вмѣстилище, ты-с бовѣм вмѣстила,  
З вѣков пожаданого гостя породила.  
Ты его воскресшого, первѣй оглядаеш,  
Утѣхи любезнѣйшей над всѣх заживаеш.  
Радуйся, заре солнца, котрое затменьє  
Утерпѣло, в смутное сына погребеньє.  
Радуйся, бо аж весь свѣт солнце освѣщает,  
Зѣло рано променѣ свои ропущает.  
Радуйся, небо, небес всѣх пространѣйшее,  
И над емпирейскіи кгдахи чистѣйшее.  
Радуйся, бо твой цар, Ад темный, побѣждает,  
С преславным триумфом нам ото ся являет.  
Радуйся, Діадимо, предвѣчной денницѣ,  
Радуйся, вѣнче, в горней увитий винницѣ,  
Ты-с бовѣм, панно, слово вѣчное вѣнчала,  
Дня нынѣшнего чести преславной узнала.  
Радуйся, вышній троне небесного слова,  
На котором почивал предвѣчный Господь,  
Кторій ест-єсь в горній кгдахи пренесенный,  
В емпирейских палацах сличных поставленный.  
Радуйся, мосте, котрій до небес провадиш,  
На превысоком столку всѣх роскошне садиш.  
Радуйся, Лѣствице, по которой вступуем  
На высоту горнюю, там вѣчне царствуем.  
Радуйся, столпе церкви, которій взираеш,  
Церковь воюющую мощно укрѣпляеш.  
Радуся, пречиста, живота всѣх мати,  
Єдиной ся пристоит тобѣ радовати.  
Радуйся, кролевая небесного двору,  
Радуйся, о царице превышнего хору.  
Честнѣйшая херувім гойне веселися  
Славнѣйшая серафим, утѣхи исполнися.  
Радуйся, бовѣм твоя радость триумфует,  
Врагов побѣдивши, сын твой о то ликует.

<sup>75</sup> Вѣршѣ на радостный день воскресенія Христа, Спасителя нашего / упор. В. Креко-  
тень, М. Сулима // *Українська поезія. Середина XVII ст.* Київ: Наукова думка 1991,  
с. 168–169.



«Радуйся, пристанище житейских плаваній»

Ікос ІХ<sup>76</sup>

Призри, о Богомати, з горняго Сіона, утопох в мори страстей, якоже Іона,  
Возстань на мя, адскаго отверзеся кита,  
Како зубов избѣгну звѣра ядовита,  
Погибну, аще своих не простерши дланий,  
Вѣм бо тя, пристанище житейских плаваній!

Основу поетичної образності богородичної теми у гимнографії безсумнівно склали біблійні тексти, в яких апологети християнства відчитували таємні символи не лише чудесного народження Спасителя, але й Пресвятої Матері, що стало знаком спасіння людства від первісного гріха. Покликаючись на виразні обриси символів Святого Письма, Отці Церкви у своїх гоміліях переконували в існуванні Божої волі, у сповненні Господньої обітницї. Все це вперше чуємо під час святкування празника Різдва Пресвятої Богородиці, коли з відкритим лицем взираєм на славу Господню (2 Кор. 3, 18), коли відчуваємо, що *древнє пройшло і процвіло нове* (Іс. 43, 19), і це нове звершилося *під сонцем* (Еккл. 1, 10). Разом із народженням Христа утвердилася догма про чисте народження, що не потребує очищення – *це не мучилася родами, а народила, перед приходом болей її народила сина. Хто чув про таке ?* (Іс. 66, 7), про це співав Давид – *Бог посеред Тебе і не захитається, бо Всевишній освятив житло своє* (Пс. 45, 3–5).

У Святому Письмі знаходяться символи, що стали підтвердженням величчя Пресвятої Матері і яскравими образами греко-візантійської гимнографії: *неприступна купина неопальна* (Вих. 3, 2); *твердий і несікомий камінь* (Вих. 17, 6), *цвіт на палиці Аарона* (Вих. )<sup>77</sup>; *священничий жезл* (Числ. 17, 8), *пророслий неводілений плід* (Євр. 9, 4), *золота стамна* (Євр. 9, 4), *вінець огненого виду* (4 Цар. 2, 11), *запечатанне джерело* (Пісня пісн. 4, 12), *нова чаша* (4 Царств. 4, 20), *корінь прекраснішого світу* (Іс. 11, 1), *носяща держащого вся словом* (Євр. 1, 3), *врата грядущого Бога во плоті, кліщі очищаючого вугілля* (Іс. 6, 6), *руно непостижимої роси* (Суд. 6, 37), *жизнедательний колодязь Вифлеємський, бажаний Давидом* (2 Цар. 23, 15), *чистий одяг – одіваюцогося світом яко ризою* (Пс. 103, 2), *мати Царя віків* (1 Тит. 1, 17)<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Українська поезія. Середина XVII ст. / упорядники В. Кречотень, М. Сулима, Київ: Наукова думка 1991, с. 31.

<sup>77</sup> Квітуча палиця Аарона як символу Діви Марії стала основою багатьох легенд та апокрифів у християнських країнах і дійшла до нас у творах Григорія Турського «In Laudem confessorum», Єпіфанія Монаха «Vita Beata Virginis Mariae», Гервасія з Тільбурі «De virgule arida, quae per oboedientiam floguit» (див.: І.І. Легенда про Пршемислову квітучу ліщину та легенди про квітучу палицю // І. Франко. *Повне зібрання творів в 50 томах*, т. 29. Київ: Наукова думка 1981, с. 545–550).

<sup>78</sup> Цікаво відзначити ключову жіночу образну лексику Сапфо (XVII–XV ст. до Р.Х.), яка і надалі використовувалася в поезії: γῆ (земля) γῆ μέλαινα (чорна земля – родюча



Алюзії старозавітніх символів знаходимо у візантійській гимнографії: Стопн цѣломудрія одушевлен, (стихира на хваліте, Різдво Богородиці), Родимися жезл от него же цвѣт Христос прозябе (сідален по поліселею, Різдво Богородиці), Закона новаго, богописанную скрижаль (тропар 5-ї пісні канону, свв. Йоакима і Анни), І божественную стамну, странен ківот і катапетазму (тропар 9-ї пісні канону на Введення), пронареченная скинія (тропар 7-ї пісні канону на Різдво Богородиці), Соніде яко дождь на руно, во утробу твою Господь (богородичен по 4-й пісні канону Симеону столпнику), Гедеон тя Руно прообрази, на тя бо яко роса Христос Бог сониде (тропар 3-ї пісні канону Роману Сладкопівцю), Гору юже провидѣ Даніил, із нея же несѣкомий камен вѣри отсѣчеса Христос (богородичен по 6-й пісні 2-го канону Симеону столпнику), Гавріил тя гору пишет велику: Аввакум же Пречистая гору присѣйную добродѣтели: И Давид усиренную, із нея же Бог воплотися (богородичен по 3-й пісні 2-го канону Михаїлу столпнику), се несѣкомая Гора, от камене неплодна, осѣчен Камень плодородит мисленний (тропар 3-ї пісні канону предпр. Різдва Богородиці), Гору і Дверь небесную, і мисленную тя лѣствицу боголѣпно, Ликъ божественний пронарече (тропар 7-ї пісні канону на Різдво Богородиці), Пророци тайно вкупѣ веселятс: юже бо предвидѣша образнѣ, во древніх родѣх: Купину і стамну, і Жезл, облак, Двер, і Престол, і велію Гору: раждаєть днесь (Різдво Богородиці, слава і нині перед канonom), Златая кадилница бист, огонь бо въ оутробѣ твоєй вселися (тропар 6-ї пісні 2-го канону на Різдво Богородиці), Купина въ горѣ огнем неопалима (тропар 7-ї пісні 2-го канону Різдва Богородиці), Доброту тя Іаковлю, і лѣствицу небесную, по ней же Господь сониде на землю (стихира на *Господи воззвах*, Покрова)<sup>79</sup>.

У текстах Нового Завіту з'являються нові барви у трактуванні образу Богородиці, які доповнили і збагатили старозавітні сентенції, впроваджуючи у співні тексти виразні євангельські символи: істочник жизни от неплодния раждаєтс: і благодать плодити свѣтло починаєт (стихира на хваліте, Різдво

---

земля або смерть – персоніфікація жіночого стихійного начала, міфологічне осмислення поняття «жінка», ἄρουρα (нива), λείμων (лука), ἄνθος (квітка), βρόδον (троянда), ὑακίνθος (гакінтос), ἴων (фіалка), ποικιλόθρονος (мереживотронна). Окрім того, реконструйовані на основі поетичних фрагментів уявлення вказують також на опозицію між «я» і «бажаним об'єктом» жіночого роду: πότνια (володарка), μάκαιρα (блаженна) (див.: Т. Лучук. *Catullus versus Sappho*: Переклад поза контекстом гендерної лінгвістики // *Сафо*. Збірник статей. Львів: Літопис 2005, с. 18).

<sup>79</sup> Докладне зібрання богородичних образів, що використовуються у марійних празниках впродовж літургійного року, представлено в окремому розділі дисертаційного дослідження с. Луїзи Цюпи. У праці систематизовано й роз'яснено богородичні символи, а також ілюстровано цитатами з оригінальних джерел у перекладі з церковнослов'янської на італійську мову (див.: Luiza Ciupa, SSMI. *La figura della Madre di Dio nella simbologia delle ufficiature delle feste Mariane dell'anno liturgico bizantino* / excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum. Roma 2011, 164 p.).



Богородиці); свѣтоносная двер (тропар 5-ї пісні канону, прпп. Йоакима і Анни); свѣщу мисленное солнце облиставшую, плотію от нея восіявша (тропар 1-ї пісні канону, попраздн. Різдва Богородиці); солнечний бо одушевленный облакъ восія (тропар 4-ї пісні канону, предпраздн. Різдва Богородиці); запечатлѣнная нинѣ Книга раждається (тропар 5-ї пісні канону, предпраздн. Різдва Богородиці); виноград днесь родися спасенний (тропар 5-ї пісні канону, предпраздн. Різдва Богородиці); се бо свѣту чертог (стихира на хваліте, Різдво Богородиці); процвѣте яблко благовонное, шипок божественний явися (тропар 8-ї пісні канону, предпраздн. Різдва Богородиці); свѣтозарний Рай свѣтло процвѣте (тропар 9-ї пісні канону, предпраздн. Різдва Богородиці); яко яблко во дубравѣ одну ты обрѣт, честнѣйшій крин і удовний цвѣт, о богомати (тропар 6-ї пісні канону, Воздвиження); чертог неразорим небеснаго жениха (сідален на 1-шу стихологію, Йоакима і Анни); дѣвическій богоукрашенный престол, іже всѣх превишиши дланію божественною (тропар 5-ї пісні канону, Йоакима і Анни); Іоакима і Анни рождество свиток нов видѣ: в нем же написася слово воплощено (тропар 6-ї пісні канону, Йоакима і Анни); Дѣва Марія, і богородица воістинну: яко облак свѣта днесь восія нам (сідален по 2-й стихології, Різдво Богородиці); днесь Ризою разумною, совишше істканною от божествения благодати, Церков твоя Господи якоже невѣста украсися (тропар 8-ї пісні канону, Корнилія сотника).

Трактування Пречистої Діви як Матері Христа і нашої заступниці найчастіше підкреслюється у гимнографії, а її народження уособлюється з провітленням та очищенням:

Всенепорочная отроковица родися:  
і просвѣти мірскія конца.

Світилен, Йоакима і Анни

Зарею твоею богомати, уму моему озаритися,  
омраченному грѣхомъ, повели Дѣвице.

Тропар 5-ї пісні канону, Йоакима і Анни;

Явишася Дѣво, ширшая небесъ:  
въмѣстила еси Бога несказанно.

Богородичен по 9-й пісні 2-го канону, Михаїла столпника

Чистоти свѣтовидное бисть селеніе,  
свѣтодавца носивши воплощаема.

Богородичен, Корнилія сотника

Міръ с нею обновляется  
і церков во свое благолѣпіе украшается.

Стихира на стиховні, Різдво Богородиці

Питателница жизни наша.

Сідален по 1-й стихології, Різдво Богородиці



Тебе заступницу і Покров державен  
христiанському роду Христос дарова:  
покривати і спасати люди согрѣшшая,  
к тебѣ притѣкающая.

Стихира на стиховні, Покрова

Нас бо ради Богородица молит Христа,  
предвѣчнаго Бога.

Кондак після 6-ї пісні канону, Покрова.

Упродовж тривалого розвитку богородичної теми у гоміліях та працях богословів, за час формування богородичних празників та їх гімнографічного репертуару, усталився новий образний світ, що тісно пов'язав Старий Завіт з Новим. У цьому контексті по-новому прочитувалося значення Богородиці в екзегезі Святого Письма, відзначалося богословами і втілювалося у гімнографії, а одним із найважливішим акцентів стало наголошення на свободі вибору Діви Марії. Саме можливість вибору є знаком особливого ставлення Господа до свого творіння, тож не випадково у проповіді на Благовіщення Микола Кавасила підкреслює: «Бог бажав, щоб Мати народила Його так само добровільно, як і Він втілювався добровільно»<sup>80</sup>. Про подібний принцип синергізму Бога і вільної волі людини йдеться у Йоана Дамаскіна: «Бути Матір'ю Сина Божого – це для Марії благодатний дар, передбачаючий і участь її вільного вибору, як моральний подвиг з її боку»<sup>81</sup>. Тож вибір Богородиці є свідченням спасіння людини за її власним бажанням, знаком заклику Бога до співдії, до шляху, впродовж якого людська воля багато разів випробовується і гартується. Минаючи покоління старозавітніх праведників, шляхом багатьох очищень і освячень, промисел Божий сягнув вершини в особі Святої Діви, яка була обрана Господом і повністю віддана Його волі. В цьому вбачається найвища досконалість Пресвятої Марії, як зразка ідеальної чистоти та образу істинної духовної краси. Як було сказано у вище, в Бозі Краса досягала своєї найвищої концентрації, набуваючи статусу вічного, негасимого сіяння і з цієї точки зору мистецтво розглядалося не просто як вміння чи техніка, але як важливий універсальний засіб укріплення моралі, досягнення вищої духовної реальності, сокровенної глибини, як способу представлення ідеальної людини<sup>82</sup>. І в такому світлі сприймалася й Пресвята Діва, будучи за словами Миколи Кавасили «всесвітньою прикрасою ще до приходу у світ, коли Бог прикрасив Свою Матір почестями, які призначив для людського роду... Вона

<sup>80</sup> Н. Кавасила. Три слова // *Патристика: Труды Отцов Церкви и патрологические исследования*. Нижний Новгород: Христианская библиотека 2007, с. 238.

<sup>81</sup> И. Дамаскин. Слова на богородичные праздники // *Творения преподобного Иоанна Дамаскина / перевод и комментарий М. Козлов, Д. Афиногенов*. Москва: Мартис 1997, с. 231.

<sup>82</sup> В. Мартынов. *Философия красоты*. Минск 1999, с. 45.





одна із всіх людей, які жили від початку віку до останніх часів протиставилась злу і повернула Богу від Нього отриману непорочну красу»<sup>83</sup>. Богослов переконаний, що в день народження Пресвятої Діви «небо пізнало, що марно воно було воздвигнуто, коли відкрилося те, заради чого воно було сотворене, сонце побачило те, заради чого воно сприйняло видиме світло, вся твар відчула себе сповеною більшої краси і світла, коли засіяла загальна Краса... Бо подібно тому, як лише око звертається до сонця, так зі всіх минулих лише Діві було довірено істинне світло, і через неї – всім»<sup>84</sup>.

Про це також пише французький богослов Олів'є Клеман, стверджуючи, що «одна людська істота вже завершально переступила поріг краси, щоби душею і тілом ввійти у світ і це єдиний повністю втілений образ Христа – Марія, Мати Божа. Вона поєднує всю красу творіння і живе на межі сотвореного і несотвореного, про Неї говорить Ареопагіт як про вічний образ краси, тієї краси, яка творить всяку сопричасність»<sup>85</sup>. Звідси й постійне апелювання творців гимнографії до Пресвятої Діви як джерела Світла і Краси, що «преобразили» світ:

Преукрашена божественною славою  
Священна і славна Дѣво памят ти.

Ірмос 1-ї пісні канону, Успення

Украшена добротою добродѣтелей, богомати чистая.

Богородичен 6-ї пісні канону, св. Володимира

Дѣвическій богоукрашенный престол.

Тропар 5-ї пісні канону, Йоакима і Анни

Іоакиме красуйся со супругою:

Родивши купно душевную красоту твари.

Стихира на Господи воззвах, Йоакима і Анни

Радуются земнороднїи

О божественнѣй твоєй славѣ красящєся.

Стихира на Господи воззвах, Успення

Небесна пречиста божия селенїя

Предста ти свѣтлоукрашена яко непорочна богу царю.

Ірмос 1-ї пісні канону, Успення

Колесница слова благоукрашается.

Тропар 9-ї пісні канону, Різдво Богородиці

Ісусово вмѣстилище веселое і красное.

Стихира на стиховні, Введення

<sup>83</sup> Н. Кавасила. Три слова // *Патристика*: труды отцов церкви и патрологические исследования. Нижний Новгород 2007, с. 217.

<sup>84</sup> Там само, с. 218.

<sup>85</sup> О. Клеман. *Отблески света*. Москва 2002, с. 65.



У Богоматері досягається вершина людського сходження роду прадавнього Адама, згрішеного першородним гріхом. О. Сергій Булгаков вибудовує послідовний ряд ступенів, якими відбувалося безперервне піднесення Пресвятої Діви від землі до неба. Цей шлях починається в день Різдва Богородиці разом із свідченням обраності і святості вже у самому Її народженні, як співається в ірмосі 1-ї пісні канону празника:

Радующєся днесь со веселїєм воспоем  
 Божественное Рождество Божїя Матере:  
 Себо родися радость вселенїи, печаль Праматере потребляющую.

Наступним ступенем освячення Богоматері є введення Її до живого Божого храму, а далі Благовіщення, в день якого відбулося звершення Богоматеринства. На цьому ступені сходження Святого Духа і диво безсіменного зачаття стали знаками найвищої благодаті, яка лише можлива для творіння. Це означало також і обоження людської природи в особі Святої Діви як приготування до спасіння, про що співається у стихирі на стиховні празника Благовіщення:

Днесь радость благовѣщенїя, дѣвственное торжество,  
 нижняя со вишніми совокупаются.  
 адам обновляется и Єва первия печали свободждается:  
 и сѣнь нашего существа, обоженїем прїемшаго смѣшенїе.

В Успенні ми наголошуємо на прославленні людської природи, яка в образі Богородиці була воскресена, обожена і вознесена одесною Отця – так ліствиця, яку бачив старозавітний Яків, здійснилася у всій повноті, бо небо і земля поєдналися воедино <sup>86</sup>:

Доброту тя Іаковлю, і лѣствицу небесную,  
 по ней же Господь сониде на землю.

Стихира на *Господи воззвах*, Покрова

О преславному чудеси:  
 істочник жизни во гробѣ полагается  
 і лѣствица ко небеси гроб биваєть.

Стихира на *Господи воззвах*, Успення

Шлях, пройдений Богородицею, символічно проголошений уже в день празника Різдва Пресвятої Діви. В цей день відкриваються найпотаємніші знаки, які розкривають божественний промисел Її життя, зокрема, під час богослужіння читаються три старозавітні тексти:

1. Про ліствицю Якова (Буття 29, 12):

І сниться йому, що ось драбина спирається об землю, а верхком сягає неба, і оце ангели ступають по ній вгору й сходять вниз.

<sup>86</sup> С. Булгаков, о. *Купина неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери*. Париж 1927, с. 137.



## 2. З книги Єзекиїля (Єзек. 44, 1–2):

І рече Господь до мене: сину чоловічий, сія врата заключенна будут і не отверзутся, і ніхто не перейде ними, яко Господь, Бог ізраїлів, Він єдиний ввійде і вийде, і будуть заключенна.

## 3. Притчі Соломонові (9:1–6):

Премудрість свій дім збудувала,  
Сім стовпів своїх витесала.  
Зарізала те, що було на заріз,  
Змішала вино своє, і трапезу свою приготувала.  
Дівчат своїх вислала, і кличе на висотах міських:  
Хто бідний на розум, хай прийде сюди, а хто нерозумний, говорить йому:  
Ходіть, споживайте із хліба мого,  
Та пийте з вина, що його я змішала!  
Покиньте глупоту – і будете жити,  
І ходіте дорогою розуму!

Символіка двох перших читань – *ліствиці* та образу Богородиці як *врат заключених, які не оверзутся* вже розкривалася вище, а третій символ вводить новий образ Богородиці – Премудрості Божої Софії. На думку о. Сергія Булгакова слова Йоана Предтечі «Оправдася Премудрость (Софія<sup>87</sup>) от чад своїх» (Мт. 2, 19) передовсім відносяться до Богоматері.

Важливо відзначити, що образ премудрості на семи стовпах пов'язаний із трактуванням образу «матері-землі», яка набуває рис небесної богині в епоху Суддів. У старозавітні часи в Ізраїлі поклонялися богині родючості, яку називали Ашера, бо вона була богинею дерева, а ашери, тобто, дерев'яні стовпи, були її символом (Суд. 6, 25 і далі)<sup>88</sup>. Тож, ймовірно, образ стовпів використано у приповідях завдяки впливу давнього вірування в Ашеру, яка в часи Єремії стала Небесною Царицею (Єр. 44, 15). Цей образ було оспівано псалмпівцем (Пс. 44) і в християнстві саме так звеличували Пречисту Діву Марію:

Божия премудрость созѣдает себѣ дом:  
От неплодния утробы Богородицу Марію

Світилен, зачаття Богородиці

Софія-Премудрість стала основою, стовпом і утвердженням істини, образом земної Церкви<sup>89</sup>. Богоматір виступає по відношенню до світу як Абсолютна Ідея, яка повідомляє світові благодать всеєдиності, а її відображенням у світі є жіноче начало, завдяки якому вдається не втратити накопичений досвід

<sup>87</sup> Слово «Мудрість» у давньоєврейській Біблії звучить як *Нокхма* («Гохма»), у III ст. до Різдва Христового сімдесят тлумачів перекладуть це слово грецькою мовою як *Софія*.

<sup>88</sup> Н. Фрай. *Великий код: Біблія і література*. Львів: Літопис 2010, с. 116.

<sup>89</sup> С. Булгаков, о. *Купина неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери*. Париж 1927, с. 189.



і використати його як матеріал для пізнання Бога і злиття з ним в ідеальній єдності<sup>90</sup>. В теологічній свідомості це проявилось у сприйнятті Богородиці першим храмом Софії, бо через Неї Слово стало плоттю і на світ прийшов Христос. Так Софія-мудрість буквально втілила задум Творця:

Мудрости вомѣстилище паче ума лучшаго,  
явился Отроковице всенепорочная.

Тропар 9-ї пісні канону, Симеона столпника

Премудрости чистое обиталище отчес,  
паче естества чистая Дѣво бисть.

Богородичен 4-ї пісні канону, Корнилія сотника

В Русі-Україні також особливо почитався празник Святої Софії як Божої Премудрости, а в Києві цей престольний празник було прикріплено до празника Успення<sup>91</sup>. Про це пише Сергій Аверінцев, підкреслюючи таку практику особливим зв'язком між Мудрістю та Матір'ю Божою. У статті про зображення Оранти у св. Софії Київській він пише наступне: «вона (Матір Божа) є градодержниця...спрямована на поєднання небесного і земного храму, храмову будівлю...нарешті, місто, земний град Київ з усіма його потребами, але настільки, наскільки всередині його земного буття здійснюється надземний упорядковуючий задум – задум Премудрості»<sup>92</sup>. Він же, досліджуючи символіку надпису над головою Оранти, встановив зв'язок понять «міста» – «Софії» і «Богоматері-Оранти з акафістом «Взбранной воеводѣ», який виразно поєднує образ Діви Марії з софійними мотивами дому, храму, стверджуючого стовпа, основи, охоронної стіни»<sup>93</sup>. Як пише Сергій Кримський:

Київ уособив ексклюзивну за духовною інтенсивністю осанну Богородиці,  
якій присвячена більшість київських храмів. Тут і церкви Благовіщення,

<sup>90</sup> И. Богин. Вечная Женственность в творении, с. 536

<sup>91</sup> Цікаво відзначити існування гіпотези щодо приурочення дня освячення храму св. Софії в Новгороді (14 вересня) до свята Гроба Господня в Єрусалимі (13 вересня), а саме – відтворення престолу Новгородської Софії «в мѣру Гроба Господня». Такий висновок було зроблено на основі відомостей про знайомство давньоруських календарів з празниками Святогробського Типікону, який був укладений на основі бослужбових обрядів храму Воскресіння Господнього в Єрусалимі, в якому одним із найголовніших празників вважався празник освячення побудованого Костянтином Великим храму Воскресіння над Гробом Господнім 13 вересня 335 р. Служба в цей день відзначалася так урочисто, як на Пасху й Різдво, тож вповні могла запозичитися слов'янами (див.: О. Лосева. Святогробський Типікон и его отражение в древнерусской литургической традиции // *Православный палестинский сборник*, вып. 105. Москва 2007, с. 125–133).

<sup>92</sup> С. Аверінцев. Напис в Софії Київській // С. Аверінцев. *Софіологія і маріологія: попередні зауваження*. Київ 2004, с. 305.

<sup>93</sup> С. Аверінцев. К уяснению смысла надписи над конвой центральной абсиды Софии Киевской // *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*. Москва 1972, с. 41.



якими були і Десятинна і надбрамна церква Золотих воріт, і подільська Пирогоща, і сакральні споруди Лаври, що розповідають про всі головні епізоди життя Божої Матері від батьківського початку (церква зачаття св. Анни) і місії Богородиці (храм Різдва на Дальніх печерах) до смерті (Успенський собор). У цьому контексті ознаменування образу Софії (тобто другої іпостасі Трійці) центральним храмом Києва є свідченням сполучення архітектурної семантики міста із софійно-богородичним змістом, що утворює вже другий план цілісно-сміслового простору міста»<sup>94</sup>.

До образу Святої Софії – Премудрості Божої, звертається Климент Смолятич, трактуючи її в особистісному розумінні – «будівельниці, що створює світ, ніби тесляр чи будівничий складає дім як образ обжитого й упорядкованого світу, обмеженого стінами від безмежних просторів хаосу»<sup>95</sup>. Цікаво, що такий мотив проявився в фольклорі й історія будівництва храму Святої Софії збереглася в формі колядки, в якій сама Пресвята Діва ініціює його зведення:

А що нам било з начала світа  
(Славен есі, Боже,  
По йусім світі і на небесі).  
Йо не било ж нам, хиба сина вода,  
синая вода та й білий камінь.  
А прикрив Господь сиров землицев,  
Виросло на ним кедрове древо,  
Барз височейке і барз слічнейке.  
Висотрила о Пресвята Діва,  
Зіввала 'д ному сорок ремісників:  
«Ой підіте ж ви, ремісничейки,  
А зітніте ж ви кедрове древо,  
Збудуйте з нього святу Софію,  
Святу Софію в святім Кийові»<sup>96</sup>.

Всеохопність образів Пресвятої Богородиці свідчить про велику любов і повагу до Божої Матері, про захоплення її світлим образом, що постійно зростало і міцніло на глибоких, емоційних і переконливих підвалинах християнської гимнографії. І не випадково у чисельних списках літургійних книг Київської доби богородичний репертуар займає домінуюче місце. В такий спосіб духовний досвід християнства знайшов своє відображення на українському ґрунті, в чому переконує аналіз змісту найдавніших руських рукописних літургійних книг.

<sup>94</sup> С. Кримський. Цілісна космогонія людини // С. Кримський. *Під сигнатурою Софії*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 33.

<sup>95</sup> І. Ісіченко, арх. *Аскетична література Київської Руси*. Харків: Акта 2005, с. 313.

<sup>96</sup> І. Франко. Колядка про Святу Софію // І. Франко. *Повне зібрання творів у 50 томах*, т. 42. Київ: Наукова думка 1984, с. 238–267.



## 2.2. Богородичний репертуар у літургійних книгах Княжої доби

О днвное чѣдо: источникъ жизни во гробѣ полагаетъ,  
 И дѣствнца къ небеси гробѣъ вывааетъ:  
 Веселна гетсиманіе, богородиченъ сватий домѣ.  
 Стихира на Господи воззвах, Успення

*Радуйся, Ліствице, по которой вступаєм  
 На висоту горною, там вічне царствуєм.*  
 Йоаникій Волкович

Літургійні книги, які за короткий час потрапили до Київської держави, дозволили не лише забезпечити повний цикл християнських богослужб, але відкрили новий образно-символічний світ, огорнутий плінністю мелодичного мережива. У співних текстах відображався віддалено-примарний відблиск вічності, а в особливій мові містких і виразних означень, з яких випліталася безконечна ліствиця, відкривався божественний світ. Так півчі «щаблі» чисельного богородичного репертуару провадили до підніжжя досконалого Творіння – Богородиці, чие життя стало наріжним каменем нашого спасіння, що суголосне старозавітньому прозрінню:

...і снилось йому (Якову), – ось драбина поставлена на землю, а верх її сягав аж до неба. І ось Янголи Божі виходили й сходили по ній. І ото Господь став на ній і промовив: Я Господь, Бог Авраама, батька твого і Бог Ісаака.

Буття 28: 12–13

Зберігся унікальний зразок ранньохристиянської літератури III ст. «Страждання святої Перпетуї», де мучениця, описуючи свій перший сон після хрещення, розповідає про високу золоту драбину, еднаючу землю з небом<sup>97</sup>. А візантійські богослови розробили теорію срархічної *ліствиці*, яка впорядковує зв'язок поміж небесним і земним світами, символізуючи шлях духовного вдосконалення, найдетальніше роз'яснений у праці св. Йоана Ліствичника «Ліствиця Райська», або «Ліствиця, провадяча на небо»<sup>98</sup>. Ця книга була перекладена на церковнослов'янську мову, ймовірно, вже у X ст. південними слов'янами, звідки й потрапила до Київської Русі. За таким зразком у латинському світі в період середньовіччя виник збірник молитов під однойменною назвою «Небесна ліствиця» (*Scala coeli*), які використовувалися в цей час у всіх країнах Центральної Європи<sup>99</sup>. Такі подвижники монашества, як грек Теодор Студит (759–826) чи українець Паїсій Величковський (1722–1794)

<sup>97</sup> Н. Успенский. *Византийская Литургия. Анафора*. Москва: Филоматис 2003, с. 185.

<sup>98</sup> *Лествица преподобного отца нашего Иоанна Лествичника*. Полтава: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь 2001.

<sup>99</sup> Ф. Дворник. *Слов'яни в європейській історії та цивілізації*. Київ: Дух і літера 2000, с. 135.



також покликалися на «Ліствицю» як на досконалий шлях до спасіння, але найяскравіше цей символ розтлумачив св. Йоан Дамаскін, розкривши в ньому образ Пресвятої Діви – *ліствиці небесної*, якою Бог зійде на землю:

Господь звів Собі одухотворенну ліствицю, основа якої встановлена на землі, а верх торкається самого неба і на якій стоїть сам Бог. Ліствиця духовна, тобто Діва, стоїть на землі: тому що вона народилась на землі; голова її торкалась неба: тому, що головою Її був Бог і Отець. Ангели на ліствиці рухаються вгору і вниз, тому що в молитвах невсипуща Богородиця велить Ангелам, які з Нею разом безперестанно допомагають людям і, сходячи, підносять до Бога молитви молільників, а спускаючись приносять від Бога людям поміч і дарування<sup>100</sup>.

Такі слова можна трактувати як прадавнє образне спілкування з небесним світом, де найближчою людині визнавалася Пресвята Богородиця, яка, за вченням св. Йоана Дамаскіна, торкаючись головою неба, стоїть на землі і велить Ангелам разом з Нею допомагати людям, підносить до Бога їх молитви, надає поміч і дари. Таке сприйняття Божої Матері підтверджується величезним пластом богородичної гимнографії, що в музично-поетичній формі слугувала людині у щоденному спілкуванні з небесним світом, надавала відчуття захищеності, сповнювала віри і надії.

Богородичні піснеспіви, вплетені у різні форми обрядових богослужінь, заклали добру основу для сприйняття нової християнської образності в Русі-Україні. Цей спадок, прийнятий молодією Київською державою, в перспективі визначив національну рису українського християнства – вияв особливої поваги до богородичної теми, що підтверджується особливостями структури найдавніших руських літургійних збірників. Співні богородичні тексти знайшли своє місце в окремих службах, у додаткових розділах, виокремилися завдяки музичній фіксації. Певним чином, в Україні-Русі відбулося переосмислення успадкованих греко-візантійських богослужбових форм, виразно задемонстроване у змісті найдавніших українських літургійних книг на прикладі особливої уваги до богородичних жанрів.

У найдавнішому руському Кондакарі кінця XI – поч. XII ст.<sup>101</sup> представлені кондаки з ікосами найбільших празників церковного року, в тому й богородичних. У цьому списку виділяється кондак на Благовіщення Пресвятої Богородиці, який завершується послідовно виписаними 24 ікосами, тоді як звично кондаки зафіксовані з одним ікосом.

<sup>100</sup> *Творения преподобного Иоанна Дамаскина* / пер. М. Козлов, Д. Афиногенова. Москва: Мартис 1997, с. 282.

<sup>101</sup> *Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века*, т. 1: Факсимильное воспроизведение; т. 2: Наборное воспроизведение рукописи; т. 3: Исследования / ред. Б. А. Успенский / Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Москва: Языки славянских культур 2006.



### Різдво Богородиці

Кондак, глас 4-й, самогласний (арк. 26–27):

Іоакимъ и Анна поношения бещадия.

Ікос

Молитва въкупъ и въздыханіе.

### Введення Богородиці

Кондак, глас 4-й, (арк. 39 зв.), подобен: възнесый ся на крестъ<sup>102</sup>.

Пречистая церквы спасова и многочьстьнии чъртогъ.

Ікос

Неизреченьныхъ божи и божьствьныхъ таинъ.

### Собор Богородиці

Кондак, глас 6-й, самогласний (арк. 46 зв.–47):

Преже дньнищѣ от отца без матере рожьша ся.

Ікос, самогласний

Невъздѣланаго гръзда прозябъшия лоза.

### Благовіщення

Кондак, глас 8-й, самогласний (арк. 58 зв.–64):

Възбраньоумоу воеводѣ побѣдная.

Ікоси (1, 2 і 3 втрачені)

4. Сьла вышняго осѣни тьгда.
5. Имоущи богоприятная дѣвице ложесна.
6. Боурю внюутрь имѣя.
7. Слышаша пастоуси.
8. Боготочноую звѣзду.
9. Видѣша отроци халдѣистии.
10. Проповѣдници богоносивии.
11. Вѣсия въ егуптѣ.
12. Хотящю симеоноу.
13. Новоу показа тварь.
14. Страньно рожьство видѣвъше.
15. Вѣсь бѣ въ земльныхъ.
16. Вѣсяко естество агльско.
17. Вѣтия многогласны.
18. Спаси хотя мира.
19. Стѣна еси дѣвамъ.
20. Пѣснь вѣсяка повинуеть ся.
21. Свѣтоприимьну свѣщю.
22. Благодать дати вѣсхотѣвъ.
23. Поюще рожьство твоє.
24. О прѣлѣтая дѣво мати.

<sup>102</sup> Тут і надалі зберігаємо форму написання частки «ся» окремо, як прийнято у давній практиці.





### Покладення ризи Пресвятої Богородиці во Влахерні

Кондак, глас 4-й (арк. 70 зв.), подобен: Възнеси ся на крестъ:

Одѣние всѣмъ вѣрнымъ нетлѣния.

Ікос

Чистою и чьстьноюу скинию божия слова.

### Успення Пресвятої Богородиці

Кондак, глас 2-й (арк. 76 зв. –77):

Въ молитвахъ неоусыпающю богородицю.

Ікос

Огради ми оумъ христе мои.

Наприкінці основного календарного циклу в списку кондакарів зафіксовані ще два додаткові богородичні кондаки для щоденного вжитку на особливі потреби. Перший кондак зазначений як *молебний* і використовувався як молитва на зцілення хворих:

Кондак молебний Святій Богородиці (арк. 93–94), глас 6-й, самогласний (його ж за болящая):

Заступнице хрестияномъ непосрамная.

Ікос, глас 2-й, под.: Уя–ми (втрачені літери)

Кто дъждевья капля ищѣтет.

Другий богородичний кондак виписаний наприкінці циклу 13-ти литійних стихир, які у рукописі зазначені як «Пѣние похрѣстьное» (арк. 124). У цьому списку стихир переважає 8 богородичних піснеспівів, тож, ймовірно, саме з цієї причини їх завершує ще один додатковий кондак до Богородиці:

Литійні стихири

Глас 6-й

Милосѣрдия источникъ отъвързи намъ благословеная богородице.

Надеже миру благословеная богородице дѣво.

Многа множества моихъ богородице грѣхов.

Глас 2-й

Съпаси отъ бѣдъ градъ свои богородице.

Прѣложение скърбящимъ прѣмѣнение болящимъ соуши богородице.

Глас 3-й

Прѣсвятая владычице и заступнице миру.

Богородице всѣцарице простославьныхъ похвало.

Радоуи ся двѣри божия радуи ся прѣчиста дѣво святая.

Кондак Святій Богородиці (арк. 125 зв.–126), глас 4-й, подобен: Възнесый ся на:

Къ богородици прилѣжно нынѣ притѣцѣмъ грѣшнии.

Окрім празничних кондаків, богородичні піснеспіви присутні в наступних розділах Кондакаря, укладених за осмогласним принципом. Перший осмогласний розділ містить воскресні кондаки та ікоси (арк. 94–97), другий –



уривки воскресної служби, де поруч із різними жанрами знаходяться богородичні воскресних тропарів (арк. 97–110):

Глас 1-й

Воскресний тропар: Камени знаменаноу отъ июдѣи.

Богородичен: Гаврилоу провѣщавъшю.

Глас 2-й

Воскресний тропар: Єгда съниде къ съмърти.

Богородичен: Прѣблагословлена єси богородице дѣво.

Глас 3-й

Воскресний тропар: Да веселять ся небєсьная.

Богородичен: Тебе исходатаишюю съпасєніє рода нашего.

Глас 4-й

Воскресний тропар: Свѣтьлоую вѣскрьєсенія проповѣдь.

Богородичен: Отъ вѣка оутасная и аггеломъ несєвѣдомая таина.

Глас 5-й

Воскресний тропар: Събезначальное слово.

Богородичен: Радоуи ся двѣри господня непроходимая.

Наступний осмогласний розділ містить стихи до *Аллилуя* на різні празники і укладений також за осмогласним принципом, але в іншій послідовності: 1-й глас – 5-й глас – 2-й глас – 6-й глас – 4-й глас – 8-й глас (арк. 110–116). Хоч у цьому послідуванні відсутня пара 3-го і 7-го гласів, видно, що використаний порядок відповідає греко-візантійському принципу співвідношення гласів згідно парності автентичних і плагалічних гласів. Чому саме такий спосіб використовує творець Кондакаря, невідомо. Ймовірно, в час створення збірника стабільний уклад гласових послідовностей ще не був усталений в руській літургійній практиці, а візантійська система була добре знаною.

У зазначеному розділі знаходяться також піснеспіви із стихами-припівами після *Аллилуя* на богородичні празники:

**Благовіщення** (арк. 111 зв.), глас 1-й:

Сънидетъ господь яко дъждь на роуно.

Стих: Будеть имя єго благословлено въ вѣки.

**Покладення чесного пояса Святій Богородиці** (арк. 113), глас 2-й:

Величить душа моя господа и въздрадова ся духъ мои.

Стих: Се бо отселѣ блажять мя вси роди.

**Успення** (арк. 116 зв.), глас 8-й:

Вѣскрьєсни господи въ покои твои ты кивоть.

Стих: Клять ся Господь давидови въ истинуу.

**Різдво Богородиці** (арк. 116 зв.–117), глас 8-й:

Слыши дъщи и виждь и приклони оухо твоє.

Стих: Лицю твоємоу помолять ся богатии людие.



Порівнюючи репертуар Типографського кондакаря та Благовіщенського кондакаря (кін. XI–XII ст.)<sup>103</sup>, зустрічаємо подібну структуру збірників, зокрема із розміщенням окремих богородичних піснеспівів у додатковому розділі. А головний кондакарний розділ Благовіщенського кондакаря традиційно містить кондаки на Богородичні празники, як і попередній збірник:

**Різдво Богородиці** (арк. 3а), глас 4-й, самогласний.

Кондак: Иоакимъ и Анна поношения бещадья.

**Введення Богородиці в храм** (арк. 22), глас 4-й, под.: Възнеси ся.

Кондак: Пречистая церкви спасова.

**Благовіщення** (арк. 3б зв.), глас 8-й, самогласний.

Кондак: Възбранноумоу воєводѣ побѣдная, яко избывъ от зль.

**Покладення ризи Пресв. Богородиці во Влахерні** (арк. 48 зв.), глас 4-й,

под.: Възнеси ся.

Кондак: Одѣяние всѣмъ вѣрнымъ.

Додаткові богородичні піснеспіви виписані у Благовіщенському кондакарі у наступних розділах:

– *інакої* на Різдво Богородиці (арк. 83) гласу 8-го «Да радуєть ся» відкриває розділ *Інакої, Тропарі, Стихири і Катавасії*;

– осмогласний цикл «Всяко диханіє» доповнюється припівом (4 гл.) до 9-ї пісні канону на Введення Богородиці (арк. 106 зв.–107) «Ангелы вѣходъ неиздреченно видѣвъше» та наступним текстом – «На путь мірньо із зазначеннямъ вѣсєгда пети» на 9-й пісні;

– останній розділ *світільних* та *євангельських стихир* завершується додатком із трьома богородичними піснеспівами (арк. 129–130 зв.) 8-го гласу «О владичице миру заступнице и помощнице»; «Иже цѣсаря рожьши всѣмъ»; «Яко инѣгда гавриль къ дѣвѣ радость приношаше».

Важливим свідченням розміщення богородичного репертуару у кондакарях є також Успенський кондакар 1207 р.<sup>104</sup>, де в основному розділі знаходиться традиційний літургійний репертуар, але в повнішому складі, аніж у попередніх збірниках. Зокрема, вперше зустрічаємо кондаки празникам Введення та Покладення риз і пояса Пресвятої Богородиці:

<sup>103</sup> *Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižgorodskij Kondakar' / вид. Antonín Dostál, Hans Rothe при співпраці Erich Trapp, Dieter Stern, т. 2: Blagověšenskij Kondakar' (Facsimile); т. 3: Das Kirchenjahr 1: September bis November; т. 4: Das Kirchenjahr 2: Dezember bis März; 5: Das Kirchenjahr 3: April bis August; т. 6: Triodion. Pentecostarion; т. 7: Oktoechos [=Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven: Editionen (3), 8.2–8.7]. Bonn – Giessen – Wien 1976, 1977, 1979, 1980, 1990, 2004.*

<sup>104</sup> *Contacarium palaeoslavicum mosquense / вид. Arne Bugge [=MMB, т. 6]. Copenhagen 1960.*



**Різдво Богородиці** (арк. 4), глас 4-й, самогласний.

Кондак: Иоакимъ и Ана поношения беща.

Вперше у списку зафіксований кондак предпразднеству Введення:

**Предпразднество Введення** (арк. 28 зв.), глас 1-й, подобен: Єгда придеши.

Кондак: Правьдно плодь Иоакима и Анны приносить ся.

**Введення Богородиці в храм** (арк. 29 зв.), глас 4-й, под.: Възнесы.

Кондак: Пречистая църквы съпасова.

**Собор Святої Богородиці** (арк. 48 зв.), глас 6-й, самогласний.

Кондак: Прже дъницѣ отъ отъця безъ матере роди ся.

**Благовіщення** (арк. 78), глас 8-й, самогласний.

Кондак: Възбраньноуму воеводѣ.

**Покладення ризи Пресв. Богородиці во Влахерні** (арк. 94), глас 4-й, под.: Възнесы ся.

Кондак: Одѣяние всѣмъ вѣрнымъ.

**Успення Пресв. Богородиці** (арк. 108), глас 2-й, самогласний.

Кондак: Въ молитвахъ неусыпающю Богородицю.

**Покладення пояса Пресв. Богородиці** (арк. 112), глас 2-й, под.: Твърдыя.

Кондак: Божествьнаго и неиздреченьнаго естества.

Завершується основний розділ двома додатковими кондаками, серед яких молебний до Богородиці на всякий день, гласу 6-го, самогласний (арк. 114 зв.): Заступнице хръстяномъ непосрамьная.

У додатковому розділі знаходимо також катавасію на Успення 8-го гласу (арк. 167): Блажимъ тя вси роди та кинокіни (причасні) богородичних пам'ятей:

Кинонік на Різдво Богородиці (арк. 194) глас 2-й: Чашу съпасення<sup>105</sup>.

Кинонік на Успення (арк. 194) глас 6-й: Чашу съпасення.

Кинонік на Благовіщення (арк. 196) глас 3-й: Избъра господь Сиона.

Ще одним прикладом розміщення богородичних у давньоруському кондакарі є Лаврський, або Троїцький кондакар<sup>106</sup> початку XIII ст. В основному розділі збірника, як і в попередніх, знаходимо аналогічні празничні богородичні кондаки<sup>107</sup>:

**Різдво Богородиці**, глас 4-й, самогласний.

Кондак: Иоакимъ и Анна поношения бещадья.

**Благовіщення**, глас 8-й, самогласний.

Кондак: Възбраньноуму воеводѣ.

**Покладення ризи Пресв. Богородиці во Влахерні**, глас 4-й, под.: Възнесы.

Кондак: Одѣние всѣмъ вѣрнымъ.

<sup>105</sup> Відзначимо цей кинонік (причасний) як часто вживаний в сучасній літургійній практиці.

<sup>106</sup> *The Lavrsky Troitsky Kondakar* / вид. Gregory Myers / Ivan Dujčev Centre for Slavico-Byzantine Studies [=Monumenta Slavico-Byzantina et Medievalia Europensia, т. IV, 9]. Sofia: Heron Press 1994.

<sup>107</sup> Кондаки на Введення та Собор Пресвятої Богородиці відсутні через втрачені аркуші.



**Успення**, глас 2-й, самогласний.

Кондак: Въ молитвахъ неоусыпающе богородицю.

**Покладення пояса Пресв. Богородиці**, глас 2-й, под.: Твърдыя.

Кондак: Божествнаго и неиздреченьнаго ества.

Завершується кондакарний розділ традиційним молебним кондаком до Богородиці 6-го гласу: Заступнице хрестияномъ непосрамная, а в додатковому розділі, де зібрані різні жанри (іпакої, катавасії, тропарі, стихири) зафіксована *катавасія* Блажимъ тя вси роди на Успення Богородиці 8-го гласу.

Репертуар найдавніших руських кондакарів виявляє стабільність богородичних піснеспівів в основному кондакарному розділі, а також постійну присутність богородичних у додаткових розділах, які традиційно містять різножанровий репертуар. Дослідник давньослов'янських кондакарів Грегорі Маєрс підсумував, що «давньослов'янські кодекси репрезентують рукописний гібрид і є свідченням інтенсивної адаптації візантійських елементів на Русі від X до XIII століття»<sup>108</sup>. Ймовірно, додаткові розділи уклалися згідно визначених потреб храму, для якого створювалися рукописи, що сукупно дозволяє отримати різні списки богородичних піснеспівів найдавнішого руського періоду. Зауважмо, що велика популярність на Русі такого типу літургійної книги як Кондакар є нетрадиційною для греко-візантійської практики, де повні кондаки на великі празники виписувалися в Мінеях і Тріюдах<sup>109</sup>. Натомість Кондакар в Україні-Русі разом із жанром кондаків був настільки вживаним, що сприяв створенню окремого типу руської невменної нотації – кондакарної, яка, проте, за певний час припинила своє існування. Ймовірно, найсуттєвішим впливом Кондакаря на розвиток української літургійної практики стала особливість його структури, що полягала у доповненні основної кондакарної частини різножанровими додатками. Остання ознака виразно свідчить про майбутнє запозичення такого складу для подальшого створення в другій половині XVI ст. новаторського українського нотолінійного літургійного збірника – Ірмоля, на що вперше звернув увагу Мирослав Антонович<sup>110</sup>, а згодом цю тезу ґрунтовніше досліджував Юрій Ясіновський<sup>111</sup>.

<sup>108</sup> G. Myers. The Blagoveshchensky Kondakar: a Russian musical manuscript of the 12<sup>th</sup> century // *Cyrrilomethodianum*, XI. 1987, p.106.

<sup>109</sup> Р. Кривко. Синайско-славянские паралели // *Вестник ПСЕГУ III: Филология*, вып. 1. Санкт-Петербург 2008, с. 76.

<sup>110</sup> M. Antonowycz. *Ukrainische geistliche Musik*. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München 1990, с. 52–53.

<sup>111</sup> Ю. Ясіновський. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст.* Львів: Місіонер 1996, с. 89; Ю. Ясіновський. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [=Історія української музики: Дослідження, вип 18]. Львів 2011, с. 98.



Поруч із жанром кондака у богослужбовому обряді греко-візантійської Церкви з VIII ст. особливого значення набуває жанр канону, в структурі якого важливе місце займають богородичні тропарі. І хоча богородичні піснеспіви стали традиційним завершенням багатьох окремих жанрів – різних груп стихир, воскресних тропарів, сідалих, ексапостиларіїв, світильних та багатьох інших, проте найчисельніший список складають богородичні завершення кожної пісні канону. Незважаючи на те, що 9-та пісня канону є богородичною за змістом<sup>112</sup>, у попередніх піснях (з 1-ї по 8-му) теж використовуються «богородичні каденції», і така практика виразно представлена у найдавніших богослужбових книгах Княжої доби.

Однією з найдавніших руських літургійних книг є Мінея празнична XI століття, відома як Мінея Дубровського<sup>113</sup>. Збереглося всього 15 аркушів, на яких зафіксовані вибрані піснеспіви празників Теодора Стратилата (8 червня), апостолів Варфоломея і Варнави (11 червня), апостола Юди (19 червня) та Івана Предтечі (24 червня). До празничного репертуару входять тропарі, сідалині, кондаки з ікосами, стихирі, канони. Особливістю канонів Мінеї Дубровського є повністю виписані ірмоси, тоді як у більшості мінейного типу рукописів записували лише їх інципіти (повністю ірмоси записувалися в окремій книзі – Ірмологіоні). Кожна пісня канонів Мінеї традиційно складається з ірмосу та 4-х тропарів, останній з яких зазначений як *богородичен*. Зауважмо, що в *Мінеї Дубровського* кожна 9-та богородична пісня канону має не 4 традиційних, а 5 тропарів, і це, ймовірно, пов'язано з її завершувальною функцією у повному циклі пісень канону. Як відомо, 9-та пісня є піснею Богородиці, оскільки створена на основі євангельської пісні «Величай, душе моя, Господа»<sup>114</sup>. На думку В. Василика, саме з виникненням останньої пісні канону і пов'язана подальша поява богородичних тропарів попередніх пісень<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> 9-та пісня Богородиці Марії (Лк. 1:46–55) і пісня Захарії «Благословен Господь наш ізраїлев» (Лк. 1: 68–79).

<sup>113</sup> *Das Dubrovskij-Menäum: Edition der Handschrift F.n.I.36 (RNB)* / підг. і коментар М. Ф. Мур'янов, опрацювання і переклади німецькою мовою Hans Rothe und Arnd Wöhler, вид. Hans Rothe. [=Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 104; Patristica Slavica, 5]. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

<sup>114</sup> Пісня Богородиці: Величай, душе моя, Господа / Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον Magnificat (Лук. 1, 46). Цікаво, що ця пісня складена на зразок гимну Анни, матері пророка Самуїла (І. Цар. 3), яка також увійшла до структури канону як тема 4-ї пісні. Такий паралелізм виявляє головну засаду формування християнської гимнографії як поєднання Старозавітніх і Новозавітніх образів, що найвиразніше проявлялося в жанрі канону.

<sup>115</sup> В. Василик. *Происхождение канона: История, богословие, поэтика*. Санкт-Петербург 2006, с. 161.



## Празник св. Теодора Стратилата

Канон, глас 4-й

Пісня 1

Ірмос: Моря чермного поучиноу.  
Тропарі: Моученикъ явѣ.  
Божиимъ заштитивъся теодоре оружиимъ.  
Свѣтло си душевѣно.  
Богородичен: Обрѣтъ тя чистѣишоу пречистая.

Пісня 3

Ірмос: Веселить ся о тебе.  
Тропарі: Тълпы ты невѣрны.  
Яко радъ душею.  
Твѣрдию мыслию.  
Богородичен: Чистоты пречистая.

Пісня 4

Ірмос: Възнесена ты видѣвши църкы.  
Тропарі: Остроупиль еси змя остроупляемъ.  
Истачаемъ плъти мѣногими ранами.  
Преоукраси ся страми влдичными.  
Богородичен: Неискоусьна бракоу роди о дѣвице.

Пісня 5

Ірмос: Ты господи ми свѣтъ.  
Тропарі: Кроплениемъ плъти.  
Оле воля вѣрна.  
Оумъ имѣя чистъ.  
Богородичен: О мати божая душа мося.

Пісня 6

Ірмос: Пожру ти съ гласомъ хваления.  
Тропарі: Побѣдова дързостью.  
Законьно стражоушти ти богъ.  
Жъртвоу святоу.  
Богородичен: Глаголы гавриля дѣво непорочьна.

Пісня 7

Ірмос: Въ пешти огньѣ.  
Тропарі: Въ пѣшти подвижения си мучениче славне.  
Яко воевода яко премудръникъ.  
Побѣждень естъ законъ похвалы.  
Богородичен: Прѣвышшия ты небесныхъ божиимъ силъ.

Пісня 8

Ірмос: Роуцѣ распротъръ данииль.  
Тропарі: На тя надѣявъ ся мене ради.  
Принеслъ еси жъртвоу.  
Яко кринь и шипѣкъ умьнъ.  
Богородичен: Жезлъ ис корене иесеова дѣвце ты бысть.



## Пісня 9

Ірмос: Камень нероукосѣченья горы.  
 Тропарі: Ныня съ блаженныхъ съборы.  
 На небесьноу высоту възиде.  
 Єдино тя невидимо слово.  
 Имы у бога дързновение.  
 Богородичен: Пльтию прити вѣсхотѣвъ.

Практика завершення кожної пісні канону богородичним тропарем присутня також у травневій (майській) мінеї середини XI століття – Путятиній мінеї<sup>116</sup>, де зафіксовані піснеспіви на кожен день травня. Уклад репертуару пам'ятей кожного дня відповідає найдавнішій практиці послідувань жанрів – канон, стихири, сідалні<sup>117</sup>. Як і в Мінеї Дубровського, канони укладаються з ірмосів та тропарів, останні з яких є богородичними. Відмінність полягає лише у фіксації ірмосів, які виписані інципітами, тоді як наступні тропарі виписані повністю. У Путятиній мінеї також витримана однакова кількість тропарів у кожній пісні і таку структуру зберігають канони всіх днів місяця<sup>118</sup>.

Канон св. пророка Іеремії гласу 8-го (арк. 1– арк. 3 зв.)

## 1 пісня

Ірмос: Воду прошьдъ.  
 Тропарі: Прѣжде зѣдания ти проповѣдно.  
 Всѣхъ разоумне прѣжде приимъ.  
 Помышление ти сизьрѣтелно.  
 Богородичен: Явльши ти ся слово отъче.

## 3 пісня

Ірмос: Ты еси утвержение.  
 Тропарі: Ты прѣжде освѣтова.  
 Благодать доуховьна.  
 Помази воня благъыя ти.  
 Богородичен: Тобою прѣчиста прѣсущьствьныи.

## 4 пісня

Ірмос: Услышахъ господи.  
 Тропарі: Прѣсвѣтло сияние.  
 Пророкъ милостивѣй.  
 Яко ходатай бывъ отъ свѣта.  
 Богородичен: Израиллю обрѣтъ дасть.

<sup>116</sup> *Путятинна минея: Новгородская служебная Минея на май XI века*: Текст, исследование, указатели / подг. В. А. Баранов, В. М. Марков. Ижевск 2003.

<sup>117</sup> У слов'янських мінеях відомі три варіанти послідувань: канон-стихира-сідален, сідален-кондак з ікосом, стихири-канон, стихири-канон (1–3 пісні) – сідален (4–6 пісні) – кондак з ікосом – канон (7–9 пісні). Така різна структура міней залежала від протографа та відповідного уставу – студійського, константинопольського чи єрусалимського (див.: Н. Нечунаева. *Минея как тип славяно-греческого средневекового текста*. Tallinn 2000, с. 107).

<sup>118</sup> Богородичні канони відсутні у 6-й, 7-й і 8-й піснях канону 8-го гласу пам'яті мч. Василіска Команського (22 травня, арк. 89–арк. 92) і 8-й пісні канону 4-го гласу пам'яті мчц. Феодосії Константинопольської (28 травня, арк. 116 зв.–арк. 120).





## 5 пісня

Ірмос: Просвѣти нас.  
Тропарі: Яко мльнїя пророка.  
Стрѣлу избъраня.  
Услыши прѣчистѣ помышления.  
Богородичен Велья и страшна дѣвичьская таина.

## 6 пісня

Ірмос: Бездна грѣховна.  
Тропарі: Привлѣче просвѣщенїе.  
Море мирное въздвижемо.  
Съмръть съпаса си провъзвѣсти.  
Богородичен: Слово яже прѣжде вѣкъ ізъ отьца рождено.

## 7 пісня

Ірмос: Дѣти єврѣйскыя.  
Тропарі: Ты же не упвъанїемъ.  
Гоусли божия ты явися.  
Плачь съ пиша о пророче.  
Богородичен: Въ ложесна дѣвича вьшьдѣ.

## 8 пісня

Ірмос: Побѣдителя врагу.  
Тропарі: На небеса възиде.  
Блазѣи вѣрѣ повѣстькъ явися.  
Божия лоуча свѣтомъ сияемъ.  
Богородичен: Мое соуштѣтво ис тебе въсприять.

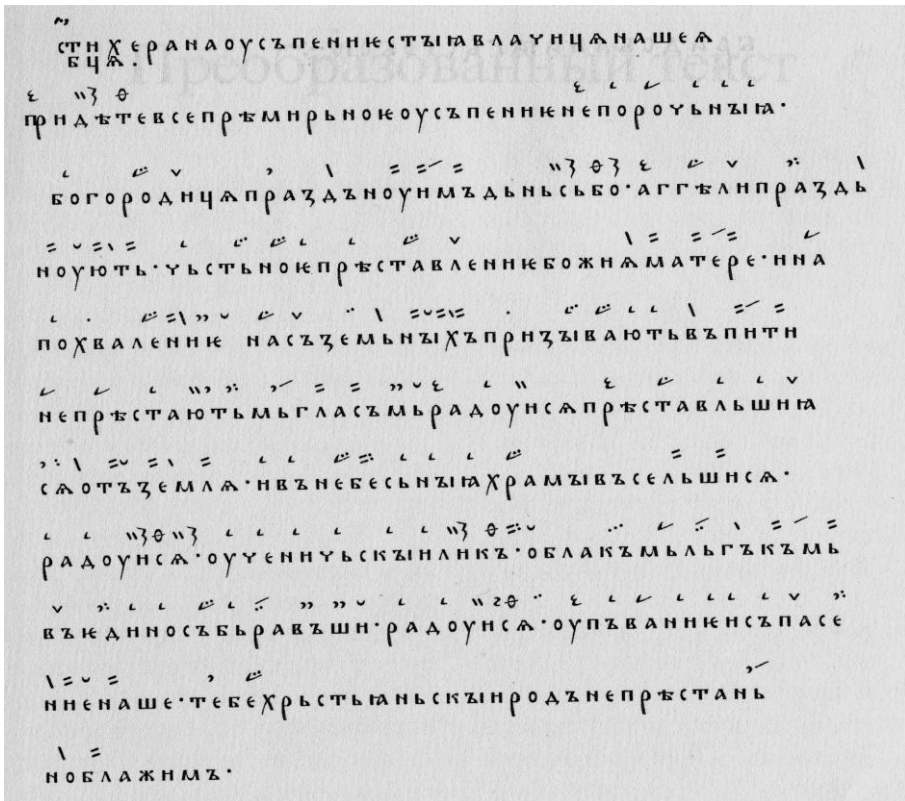
## 9 пісня

Ірмос: Въ истину богородицоу ты исповѣдоуемъ.  
Тропарі: Свѣту ты съчетовася.  
Истока нетѣлѣнна.  
Свѣта свѣтлаго єгоже насыштаешися.  
Богородичен: Пристанище ты съпасно вѣровавъше.

Відзначимо, що окрім панівного жанру канону в Путятиній мінеї присутні також окремі кондаки, що свідчить про їх популярність у літургійній практиці.

У збірнику знаходиться також важливий додаток до основного змісту книги – два богородичні піснеспіви, зафіксовані на останньому аркуші рукописа: стихира празника Успення Богородиці (арк. 135) «Придѣте все прѣмирное оуспенїе непорочныя богородиця праздноуимъ дньсь бо» та припів до неї «Блажимъ ты вси роди богородице дѣво» (арк. 135 зв.). Над текстом стихирі проставлені невменні знаки, які є найдавнішим зразком руської нотації. Сам текст за правописом написаний з розкритими титлами, а ноти розміщені понад кожною голосною або напівголосною літерами<sup>119</sup>, що пов'язано зі співним виконанням.

<sup>119</sup> Н. Нечунаева. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста*. Tallinn: Trü Kirjastus 2000, с. 79.



Завершення рукопису богородичними піснеспівами празника Успення Пресвятої Богоматері, можливо, пов'язане із приналежністю книги до Успенського храму, що, відповідно, й визначило додаткову фіксацію празничних текстів.

Використання богородичних тропарів присутнє не лише у канонах нерухомих празників, розмічених у мінеях, але й у канонах рухомого кола, зафіксованих в іншого типу літургійній книзі – *Триоді*, яка використовується у постовий період та до неділі П'ятидесятниці. Від найдавнішого періоду Київської Русі збереглася Триодь Постна і Цвітна XII–XIII ст.<sup>120</sup> в одній палітурці, названа за іменем творця *Триоддю Мойсея Киянина*<sup>121</sup>. У книзі розмічені 6 канонів на кожен день Світлої Седмиці – останнього тижня перед Пасхою. На прикладі канону Великого понеділка також спостерігаємо структуру, аналогічну попереднім мінейним канонам: виписаний інципіт ірмосу та повні тексти тропарів, останній з яких традиційно зазначений як богородичен.

<sup>120</sup> У слов'янській назві відбулася зміна назви книги – замість грецької назви Пентекостаріон (п'ятидесятниця) постала Триодь Цвітна.

<sup>121</sup> Н. Нефедев. Пасхальные каноны Триоди Моисея Киянина // *Русское богослужбное пение. Труды московской регентско-певческой семинарии*. Москва 2005, с. 241–254.



Канон у Великий понеділок, глас 8-й

Пісня 1

Ірмос: Въ глубині потопи.  
Тропарі: Праздникъ всякый намъ процвѣлъ.  
Апостольскъ съборъ плещеть.  
Божия проповѣдникъа пасхый.  
Богородичен: Прѣвышши явися чиста.

Пісня 3

Ірмос: Утверди насъ.  
Тропарі: Очиститесь свѣтло.  
Горы сладость нынѣ искапѣте.  
Насыщшесе жены святыя.  
Богородичен: Марис златая кадиланице.

Пісня 4

Ірмос: Пришѣствова отъ дѣви не ходатаи.  
Тропарі: Исплѣнися вся тварь.  
Апостоли крыющесе доселѣ.  
Истѣкаша съвышгняя.  
Богородичен: Мария оубо моисеева древле пояше.

Пісня 5

Ірмос: Ходатаи Богу и человѣкомъ.  
Тропарі: Жѣртвоу самъ ся отцеви приведе.  
Прѣиде ношѣ страстиі скръбная.  
Прѣидоша свѣтло.  
Богородичен: Волею на крестѣ сина яко зряшгши.

Пісня 6

Ірмос: Къ господоу отъ китаи.  
Тропарі: Покоище славимъ христа бога страсти.  
Излиялъ еси потоки.  
О женско коупно пришѣствие.  
Богородичен: Побѣжденъ адъ бысть и погрожни въ земли.

Пісня 7

Ірмос: Вѣтия яв.  
Тропарі: Раздроуши моженне адово.  
Всяка празднууетъ и радується.  
Радоуются мюроносица подобно.  
Богородичен: Текъша мюроносица на гробъ съ дѣвою святою.

Пісня 8

Ірмос: Въ печи огнь.  
Тропарі: Немощию плѣтною исусе.  
Яко начатъкъ праздникомъ.  
Вся нова и таина въ пасху.  
Богородичен: Иже дѣвѣ мариі въ вртѣнѣ явлься.

Пісня 9

Ірмос: Иже отъ бога богъ слово.  
Тропарі: Отъ бога бога слово несъмѣсно.  
Аплско званіе.  
Нынѣ възвѣстите всѣмъ.  
Богородичен: Саломи радується и марфа.



Безумовно, що використання богородичних тропарів у канонах виконує певне композиційне призначення, яке полягало у вибудуванні стрункої симетрії складної архітектонічної форми жанру<sup>122</sup>. Богородичні тропарі певним чином підсумовували зміст біблійних пісень, розвивали й утверджували молитовні формули, мотиви яких повторювалися в інших циклах впродовж усього літургійного року. Тож не випадково присутність богородичних у кожній пісні канону зафіксована вже на початку створення цього жанру у творчості преп. Андрея Критського і патріярха Германа<sup>123</sup>. Цікаву функцію богородичних тропарів зауважила Ліана Квірикашвілі в Мінеї квітневій на день пам'яті Георгія Святогорця. В ній розміщено давньогрецький переклад канону святому Георгію з акростихом імени автора *Германос*, укладеним на основі богородичних тропарів<sup>124</sup>. Аналогічним способом прочитується ім'я автора канону празника свт. Афанасія, з якого був зроблений давньоболгарський переклад для Путятини мінеї – *Георгій*, ім'я якого також визначається за першими літерами богородичних тропарів<sup>125</sup>. Приклад використання акростиха в богородичних піснеспівах приводить о. Петро Крип'якевич, вказуючи на акростих *Піснеспіви Теофана на Благовіщення / Ασματα Θεοφάνου εις τὰ Φῶτα*<sup>126</sup>. Віднайдено давньоболгарський канон на Введення Богородиці з анонімним фразовим акростихом «Приими пречиста пѣниє принесения твоего», який часто зустрічається у слов'янських літургійних збірниках<sup>127</sup>. Іноді богородичні тропарі виділяються у пісні більш розспівним способом виконання, на що вказує виписана навпроти *фита* – ознака мелодичної складності піснеспіву<sup>128</sup>.

Цікаве припущення щодо причини появи богородичних тропарів у каноні, висловлює Роман Кривко, який пише, що «використання богородичних у канонах і чинопослідуваннях різних служб свідчить про їх запозичення із зовніш-

<sup>122</sup> Л. Квирикашвили. Вопрос о второй песни гимнографического канона // *Язык и литература*. Тбилиси 1977, № 1, с. 76.

<sup>123</sup> В. Василик. *Происхождение канона. История. Богословие. Поэтика*. Санкт-Петербург 2006, с. 260

<sup>124</sup> Л. Квирикашвили. Вопрос о второй песни гимнографического канона // *Язык и литература*. Тбилиси 1977, № 1, с. 76.

<sup>125</sup> Л. Щёголева. *Путятина минея (XI в.) в круге текстов и истолкования: 1–10 мая*. Москва: Территория 2001, с. 286.

<sup>126</sup> П. Крип'якевич, о. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 138.

<sup>127</sup> Г. Попов. Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Мефодия // *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия)* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003, Blocco tematico n° 14, Relazioni / упоряд. Кг. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 47–48.

<sup>128</sup> Р. Кривко. Синайско-славянские параллели // *Вестник ПСЕГУ III: Филология*, вып. 1. Санкт-Петербург 2008, с. 68.



нього джерела, до того ж такого, в якому тропарі були розміщені в особливому порядку, можливо за гласами і піснями, як в ірмології<sup>129</sup>. Тезу про існування зовнішнього джерела він пов'язує з існуванням в Палестині літургійного збірника «Ірмоси і богородичні», в якому після кожного ірмосу знаходився відповідний тропар. Невідомо достеменно, чи існував такий збірник, але дослідники гимнографії відзначають вільне поводження з богородичними тропарями у канонах, як у каноні Євфимію Великому, де богородичні тропарі були доставлені значно пізніше після його створення<sup>130</sup>. Богородичні тропарі могли також змінювати своє розміщення в межах пісень одного канону або ж доповнювати чимало оригінальних давньослов'янських канонів, як більш пізні переклади грецьких зразків. Ймовірно, це пов'язано із змістом тропарів на прославу Богородиці, що дозволяло у вільний спосіб розміщувати тексти.

Так, в різний спосіб, богородична тема проникала у літургійну практику, посилювалися форми почитання Пресвятої Матері, і на цій основі виникає окремих вид богородичних канонів, які усталилися у щоденній літургійній практиці і відповідали системі осмогласся<sup>131</sup>. Так, окрім празничних богородичних канонів, богородична тема визначила своє місце у богослужіннях кожного дня тижня, що добре видно із структури Октоїха.

### Воскресна служба (глас 1-й)

#### В суботу на повечір'ї

#### Канон Пресвятій Богородиці

##### Пісня 1

Ірмос: Люты работы избывь Израиль.  
Тропарі: Оужасошася страхомъ Всецарице.  
Лютыми напастми томим.  
Слава: Души тайная прегрѣшнїя.  
І нині: Пажить древною потреби чловекоубійственую.

##### Пісня 3

Ірмос: Не мудростію, ни богатством да хвалится смертнїй.  
Тропарі: Іаковъ великій, на пути спя иногда.  
Временнымъ удержаніємъ въ напасти вовержень.  
Слава: Съ небесе руку крѣпкую простеръ.  
І нині: Ісаїя древле, очищся оуглемъ Духа.

<sup>129</sup> Р. Кривко. Синайско-славянские параллели, с. 80.

<sup>130</sup> D. Christians. Канон Евфимію Великому в традиции восточнославянских миней // *BraSlav 2*. Bratislave 2004, с. 25.

<sup>131</sup> Величезна кількість богородичних канонів сформувала специфічний склад майже для кожного списку, що порушувало їх визначену осмогласну циклічність та встановлення авторства (див.: М. Йовчева. Древнеславянский Октоих: реконструкция его состава и структуры // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 53).



## Пісня 4

Ірмос: Слышаше древле Аввакумъ:  
 Тропарі: Тебе яко сущюю въ женах красну и пречестну.  
 Приклони ми оухо твоє благая.  
 Слава: Стѣну тя неборимую вѣдый, привлечень молбою.  
 І нині: Сила вышняго тя Дѣво осѣны.

## Пісня 5

Ірмос: Свѣтъ твой незаходимый:  
 Тропарі: Божественную ты провидѣв иногда Данїил, несѣкомую гору.  
 Напастми окаянный многими падся.  
 Слава: Страстей моихъ сверѣпую пучину оутѣши.  
 І нині: Бога како на руку носиши рци.

## Пісня 6

Ірмос: Весь от страстей безмѣрных:  
 Тропарі: Видѣнія неотступль нѣдръ Родителя.  
 Веригами связанъ вражіими от озлобленїа.  
 Слава: Въ ровъ погибелей окаянный впадохъ.  
 І нині: Древле Пророкъ Божественных ликъ.

## Пісня 7

Ірмос: Прїйдоша яко въ чертозѣ:  
 Тропарі: Шествуя Превѣчный, дверми непроходними твоими, Всецарице.  
 Въ пещь въ вержень, седмочисленными пламенными опаляюся.  
 Слава: Страстми престарѣвся и неослабными напастми.  
 І нині: Тройци въ единствѣ, православно служаще.

## Пісня 8

Ірмос: Чудо паче естества показа.  
 Тропарі: Слово всеистинное священника.  
 Терніе возрастшее въ души моеї.  
 Слава: Исцѣленіе въ лютых, Богородителнице.  
 І нині: Древле ты прозябшій, Аароновъ жезль.

## Пісня 9

Ірмос: Неизреченно Дѣвья таинство.  
 Тропарі: Преславно Дѣвья таинство.  
 Видяще ты єдину яко вышшую небесъ.  
 Слава: Озлы напаст нинѣ нападающе.  
 І нині: Оумири мїръ Христе, мольбами чистыя Богоотроковица.

**Начало полунощниці воскресної (недільної)**

Канон Святѣй і живоначалнѣй Тройці  
 (подаємо лише богородичні тропарі)

## Пісня 1

І нині, богородичен: Оумъ убо ест нерожденный Отець.

## Пісня 3

І нині, богородичен: Истебе временнѣ безсѣмене произыде.

## Пісня 4

І нині, богородичен: Родила еси от Тройца єдинаго Пречистая.



Пісня 5

І нині, богородичен: Реченія вся Пророческая преднаписаша.

Пісня 6

І нині, богородичен: Солнцу незаходимому храм была еси.

Пісня 7

І нині, богородичен: Иже на херувімстѣмъ Престолѣ носимый.

Пісня 8

І нині, богородичен: Вознесе на небеса челоуѣческоє пріємь естество.

Пісня 9

І нині, богородичен: Нестерпѣ естества земнаго зрѣти.

**Утренняя**

(подаємо лише богородичні тропарі Воскресного і Крестовоскресного канонів,  
канон Богородиці повністю)

Пісня 1

Канон Воскресний

Богородичен: Радуйся благодати источнице.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Бога дѣвице зачала еси.

Канон Пресвятѣй Богородиці

Ірмос: Твоя побѣдителная десница.

Тропарі: Кую ти достойную пѣснь.

Присно Дѣвѣ и матери Царя вышнихъ силъ.

Неизреченная бездна твоего непостижимаго рождества.

Пісня 3

Канон Воскресний

Богородичен: Бога заченши въ оутробѣ Дѣвице.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Иже от Дѣви волею воплотившему.

Канон Пресвятѣй Богородиці

Ірмос: Єдинъ сѣвѣдый земныхъ.

Тропарі: Облакъ ты легкій неложнѣ Дѣво именуемъ.

Тя запечатлѣнную воистинну.

Оума пресущественна видѣти.

Пісня 4

Канон Воскресний

Богородичен: Древо ты Дѣвице жизни сѣвѣми.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Євинъ древній долгъ испросила еси Препѣтая.

Канон Пресвятѣй Богородиці

Ірмос: Гору ты благодатію.

Тропарі: Слыши чудесь Небо и внушай Земле.

Поємъ великоє и страшное твое таинство.

Святая святыхъ, Богородице всепѣтая.



## Пісня 5

Канон Воскресний

Богородичен: Прошенія вѣрно просящихъ.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Святыхъ святая Дѣво чистая.

Канон Пресвятѣй Богородици

Ирмос: Просвѣтливый.

Тропарі: Веселятся небесныя силы.

Да движется всякъ языкъ человѣческій и мысль.

Славится пѣніе всепремудрыхъ.

## Пісня 6

Канон Воскресний

Богородичен: Веселятся о тебѣ Дѣво пречистая.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Недръ неотступль безначална Родителя.

Канон Пресвятѣй Богородици

Ирмос: Обыйде насъ послѣдняя.

тропарі: Предстоятъ раболѣпнѣ рождеству твоему.

Воплотися иже прежде сый безплотен.

Умерщвлень быст врагъ живоноснымъ ти плодомъ.

## Пісня 7

Канон Воскресний

Богородичен: Руку злату пречистую, трапезу божественнаго хлѣба жизни.

Канон Крестовоскресний

Богородичен: На крестѣ пригвождся волею насъ ради.

Канон Пресвятѣй Богородици

Ирмос: Тебе мысленную.

Тропарі: Тя Богородице Лѣствицу іаковъ пророчески разумѣваетъ.

Радуйся чистая истебе пройде Пастыръ.

Новый Адамъ изъ чистыхъ кровей твоихъ.

Радуйся источниче присноживыя води.

## Пісня 8

Канон Воскресний

Богородичен: Иже безсѣмене и паче естества

Канон Крестовоскресний

Богородичен: Древле тя паче естества Аароновъ проображаше Дѣво жезль.

Канон Пресвятѣй Богородици

Ирмос: Въ пещи дѣти.

Тропарі: Чертогъ свѣтовидный, изъ негоже всѣхъ Владика.

Радуйся Престоле славный Божій.

Спасенію виновнаго намъ Господа рождшійя.





## Пісня 9

## Канон Воскресний

Богородичен: Спаси люди своя Господи.

## Канон Крестовоскресний

Богородичен: Неизреченно Дѣвья таинство.

## Канон Пресвятѣй Богородиці

Ірмос: Образъ чистаго.

Тропарі: Искорене Давыдова прозябла еси.

Всяк похвалный Пречистая закон побѣждается.

О паче оума чудесь твоих.

Розростання богородичних канонів в межах тижневого богослуження створило значні труднощі для сучасних дослідників. Ідентифікація жанрів найчисельнішого репертуару на честь Богородиці змінюється в різних октоїхах, що ускладнює, зокрема, встановлення авторства<sup>132</sup>. Галина Пожидаєва опублікувала список віднайдених канонів за останні 20 років та їхніх авторів. У цьому списку знаходяться і канони на честь Богородиці з різних літургійних книг: Канон св. Богородиці гласу 4-го з Октоїха (*Климент*); Канон на Введення (анонім), Канон на Покладення ризи і пояса Богородиці (*Клим*), Трипіснець на предпразнество Успення Богородиці (*Клим*)<sup>133</sup>.

Практичним посібником для вивчення і виконання канонів був Ірмологіон, в якому уклалися ірмоси канону за піснями і гласами. Опанування репертуаром такого збірника дозволяло виконувати весь масив тропарів, які співалися на мелодико-метричний зразок ірмосів. До нашого часу зберігся *Ірмологіон Григоровича* кінця XII – початку XIII століття<sup>134</sup>, який представляє найдавніший зміст і пріоритети слов'янської літургійної книги такого змісту. В Ірмологіоні Григоровича переважає репертуар ірмосів тріодного циклу, проте присутні також ірмоси й богородичних канонів, розміщені за осмогласною структурою та за піснями.

## 1-й глас

## Пісня 1

Ірмос канону на Успення: Преукрашена божиєю славою.

Ірмос канону на Введення: Пѣсьнь побѣдноую въспоимъ.

пропущені аркуші

<sup>132</sup> М. Йовчева. Проблемы текстологического изучения древнейших памятников оригинальной славянской гимнографии // *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия)* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003 / упоряд. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 57.

<sup>133</sup> Г. Пожидаева. Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI–XVII веков // *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия)* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003 / упоряд. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 57.

<sup>134</sup> М. Velimirović. Grigorović Hirmologion: Index and Concordances // *Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Ch. Hannick [=MMB, Subsidia, 6: Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978, с. 171–195.



## 4-й глас

## Пісня 9

Ірмос канону на Благовіщення: Всьякъ земень.

Ірмос другого канону на Благовіщення: Яко душевенѣ божи кивотѣ.

Ірмос другого канону на Успення: Суга оубо недоугомь.

## 8-й глас

## Пісня 3

Ірмос канону Богородиці: Небѣсьномуу кроугоу.

## Пісня 4

Ірмос канону Богородиці: Услышах Господи съмотрѣния твоего.

## Пісня 5

Ірмос канону Богородиці: Просвѣти насъ.

## Пісня 6

Ірмос канону Богородиці: Молитву си пролѣю къ Господу.

## Пісня 7

Ірмос канону Богородиці: Иже отъ Июдѣя.

## Пісня 8

Ірмос канону Богородиці: Цесаря небѣснааго.

## Пісня 9

Ірмос канону Богородиці: Въ истину богородицу.

Богородичні канони, а особливо щоденні, поступово стали настільки численними, що постала необхідність створення ще однієї літургійної книги – Богородичника / Θεοτοκάριον. Формування цього збірника пов'язано з іменем Йоана Мавропода (XI ст.), автора багатьох канонів, присвячених Божій Матері. У слов'янську практику Богородичник потрапив лише у XIV ст., що певним чином закріпило щоденну практику прослави Пресвятої Богородиці у богослужбовому обряді<sup>135</sup>.

Завершувальна функція богородичних тропарів, яскраво втілена в структурі пісень канонів, щоденно використовувалася і в багатьох інших жанрах. Часто одним із способів виконання богородичних було слідування за стихами *Слава* і *Нині*. Як правило, так завершувалися більші цикли піснеспівів, які склалися з кількох стихів і композиційно потребували виразнішого завершення. Виконуючи функцію заключних піснеспівів, богородичні часто не пов'язувалися зі змістом певних празничних подій, а дотримувалися загальної теми – звеличення Богородиці, наприклад, богородичен стихир на *Господи воззвах* малої вечірні празника св. Йоана Златоустого:

<sup>135</sup> Основний зміст Богородичника складають канони на честь Божої Матері, які співаються щоденно на повечір'ї, розміщені на 8 гласів та, відповідно, за днями тижня. Іноді до Богородичника входять інші богородичні канони покаянного або подячного змісту, стихирі Богородиці Павла Аморрейського, а також канони святій Тройці (див.: *Православная энциклопедия* / под редакцией Патриарха Московского Алексия II, т. V. Москва 2000, с. 508).



## Стихира

Былъ еси Златоусте богодухновенный органъ:  
Имже къ намъ Духъ святыи провозгласи,  
Благодарочитымъ бо гласомъ протече конца, вѣщаніе ученій твоихъ,  
И подражатель бывъ апостоломъ преподобне,  
Лица постиже онаго егоже вождельлъ еси,  
Молися Господеви всеблаженне, умирити міра,  
І спасти душа наша.

## Богородичен

Избави от бѣдъ нашихъ Мати Христа Бога, яже рождшія всѣхъ Творца,  
Да всю вопіем ти: Радуйся, едина предстателнице душамъ нашимъ.

Практика завершення богослужбових циклів богородичними використовуються також у літургійній практиці Великого тижня<sup>136</sup>, де у службі Страсної п'ятниці виконується масштабна за композицією форма – 15 страсних-антифонів з богородичними<sup>137</sup>. Цикл зафіксований у давньоруському Стихирарі XII століття<sup>138</sup>, який містить вибраний репертуар Постної і Цвітної Тріодей. Найбільш детально виписана служба Великої П'ятниці, в якій наймасштабнішим є цикл страсних-антифонів з богородичними:

1-й антифон, глас 8-й: Князи людстии събраша.

Богородичен: Дѣвою родила еси браконейскусьная.

2-й антифон, глас 6-й: Тече глаголя Июда.

Богородичен: Егоже роди дѣво.

3-й антифон, глас 2-й: Лазорева ради вѣстанія.

Богородичен: Спаси отъ бѣдъ.

4-й антифон, глас 5-й: Дньсь Июда оставляеть.

Богородичен: Радуи ся отъ насъ святая богородице.

<sup>136</sup> Літургійний зміст Великого тижня має цікаве продовження у богородичних переданнях, що пов'язано з його поділом: у короткому апракосному Путненському євангелії XIII ст. перед читанням на Лазареву суботу виписана рубрика «Свангеля отъ суботы цвѣтныя до страстнаго четверга», згідно якій читання на Понеділок – Середу Великого тижня відокремлюються від подальших читань на Великі Четвер – Суботу. Така рання літургійна традиція проявилася в апокрифі *Ходіння Богородиці по муках* (VI ст.), де йдеться про позбавлення грішників від мук з Великого Четверга до неділі П'ятидесятниці завдяки заступництву Богородиці (див.: Ю. Темчин. Что представляла собой первая славянская книга, переведенная с греческого Кириллом и Мефодием // *Byzantinoslavica*, LX (1999), с. 119).

<sup>137</sup> Зазначимо, що у Велику П'ятницю під час процесії по місту в час «Вослідвання святих страстей Господа нашего Ісуса Христа» на місці, названому «центр землі в середині святого саду», перед євангельським читанням (Лк. 23:32–49) співалися *блаженні*, про які йшлося вище. Один із найбільш ранніх текстів блаженн Великої п'ятниці знаходиться у Хіландарському стихирарі (див.: А. Пентковський. Праздничные и воскресные блаженны в византийском и славянском богослужении VIII–XIII вв. // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXV, 2001, 3, с. 35).

<sup>138</sup> *Sticherarium. Codex monasterii Chilandarici 307: Phototypice depictus* / передмова Roman Jakobson [=MMB, 5]. Copenhagen 1957.



- 5-й антифон, глас 6-й: Ученикъ учителеву.  
 Богородичен: Неиздреченно послѣже зачьньши.  
 6-й антифон, глас 7-й: Дньсь бѣдитъ Июда.  
 Богородичен: Умири молитвами богородице.  
 7-й антифон, глас 8-й: Имъшьмъ тя безаконьникомъ.  
 Богородичен: Кровь твои богородице дѣво.  
 8-й антифон, глас 2-й: Рыцѣте безаконьнии.  
 Богородичен: Непроходимая дверь.  
 9-й антифон, глас 3-й: Поставиша тридесять сребрьникъ.  
 Богородичен: Святопървая чиста.  
 10-й антифон, глас 6-й: Одѣяй ся свѣтъмъ.  
 Богородичен: Бестрасти рожъшия тя.  
 11-й антифон, глас 6-й: За заблагая яже сътвори.  
 Богородичен: Єдиночаде и єдиносущьне.  
 12-й антифон, глас 8-й: Си глаголетъ господь.  
 Богородичен: Ты єси богородице.  
 13-й антифон, глас 6-й: Съборище Июдѣиско у Пилата.  
 Богородичен: Видящи тя висяща.  
 14-й антифон, глас 8-й: Господи иже разбойника.  
 Богородичен: Радуй ся присноживотный источьниче нетлѣния.  
 15-й антифон, глас 6-й: Дньсь висить на дрѣвѣ.  
 Богородичен: Прѣславную Христову матерь.

Виразне місце богородичних у богослужбовому циклі помітне у структурі Октоїха – літургійного збірника, в якому розміщувався репертуар служб тижневого (седмичного) циклу. Дослідниця давньослов'янського Октоїха Марія Йовчева на основі філологічних, літургічних, а також культурно-історичних матеріалів, дійшла висновку, що у слов'янський світ Октоїх проник відносно у повному складі і став основою руських гимнографічних збірників<sup>139</sup>. Дослідниця подає первісну схему воскресної та буденної служб, за якими добре видно завершувальну функцію богородичних піснеспівів.

### Воскресна служба

Вечірня

Стихири на *Господи воззвах*

Воскресні 3, богородичен гласу

Стихири на стиховні

Стиховна 1, алфавітні 1–2, богородичен/догматик

Повечір'я

Молебні стихири і канон св. Трійці

Утрєня

Воскресний тропар на *Бог Господь* + богородичен

<sup>139</sup> М. Йовчева. Древнеславянский Октоих: реконструкция его состава и структуры // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005* / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 65.



Сідальні:  
Воскресні + богородичні  
Степенні-антифони

Канони  
Воскресний, крестовоскресний, богородичен

Сідальні після 3-ї пісні  
Кондак та ікос після 6-ї пісні  
Утрені воскресні стихири 4

Літургія  
Блаженні тропарі: воскресні + троїчен, богородичен

Буденна служба  
Вечірня  
Стихири на *Господи воззвах* (для 2-ї пам'яті)  
Стихири на стиховні (для 1-ї пам'яті)  
Мученичен, богородичен

Утреня  
Канони для 1-ї або обидвох пам'ятей  
Сідальні (після 3-ї пісні) для 1-ї пам'яті + мученичен, богородичен  
Стихири на хваліте // стиховні стихири (для 1-ї пам'яті) + мученичен, богородичен

Літургія  
Блаженні тропарі: воскресні + троїчен, богородичен

Звідки походить звичай завершення жанрів богородичними «каденціями» достеменно невідомо, але, ймовірно, це пов'язано із давньою гебрайською практикою прикінцевих виголосів. Так, до псалмових строф стали долучатись і християнські виголоси, наприклад, *Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас / Таїς προσβείαις τῆς Θεοτόκου Σῶτερ σῶσου ἡμᾶς*. Поступово до таких виголосів дописували подібні строфи, які також регулювали і форми співу. У найдавніших літургійних книгах збереглися відповідні записи, які вказують на тексти, співані присутніми в храмі наприкінці піснеспівів – людомъ.

#### Неділя святих отців<sup>140</sup>

Ікос: Съ высокымъ проповѣданіемъ божию церковь.  
ЛЮД: Благочестія великую таину.

#### Празник Теодора Стратилата<sup>141</sup>

Ікос: Уясни ми языкъ великыи моученикомъ храбръ.  
ЛЮД: Моля непрестанно о всѣхъ насъ.

<sup>140</sup> *Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века: Факсимильное воспроизведение* / ред. Б. А. Успенский / Институт русского языка им. В. В. Виноградова, т. 2. Москва: Языки славянских культур 2006, с. 205.

<sup>141</sup> *Das Dubrovskij-Menäum: Edition der Handschrift F.n.I.36 (RNB)* / підг. і коментар М. Ф. Мур'янов, опрацювання і переклади німецькою мовою Hans Rothe und Arnd Wöhler, вид. Hans Rothe. [=Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 104; Patristica Slavica, 5]. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.



Кондак у **Велику п'ятницю**<sup>142</sup>

Ікос: Свого агница.

ЛЮД: Ты еси сынъ.

Перед **Різдвом Христовим**<sup>143</sup>

Стихира: Въртпе приими невъвъмѣстимаго царя...емже вѣрнии  
впишемъ:

ЛЮД: Благословенъ приходяй.

Виголошені наприкінці піснеспівів стишки чи окремі фрази часто закріплювалися як окремі жанри. Серед них домінує місце відводилося темі Богородиці, оскільки образ Пресвятої Матері уособлювався з образом заступниці всього людства і сприймався не лише у звеличувально-відстороненій формі, але в інтимно-наближеному сенсі. Буквальна «людяність», а, відповідно, і близькість досконалої Діви – найріднішої і найдоступнішої для простих смертних, що стала опорою і надією на спасіння, викликали постійну потребу звертатися до Ї образу, що й закріпилося у літургійній практиці. Поступово богородичні увійшли в усі літургійні служби і почали фіксуватися в богослужбових книгах.

Богородичні піснеспіви як завершувальні жанри стали найчисельнішими у богослужбовому вжитку, але поруч існувало ще одне літургійне коло богородичних, об'єднаних в межах празничної богородичної гимнографії. Вже від початку формування греко-візантійського обряду поступово виникають окремі празничні служби Богородиці, які мають тривалу історію формування і які у завершеній формі прийняла Українська Церква<sup>144</sup>:

- 1) Різдво Пресвятої Богородиці / Γενέθλιον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου (8 вересня);
- 2) Введення Пресвятої Діви / Εἰσόδος εἰς τῷ ναῶ (21 листопада);
- 3) Непорочне Зачаття Пресвятої Діви / Σύλληψις τῆς Ἀγίας Ἄννης (9 грудня);
- 4) Різдво Господнє і Собор Пресвятої Богородиці / Σύναξις τῆς Ὑπεραγ. Θεοτόκου (26 грудня);
- 5) Стрітєння Богородиці / Ὑπαπαντή τοῦ Κυρίου (2 лютого);
- 6) Благовіщення Пресвятої Діви / Εὐαγγελισμὸς τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου (25 березня);

<sup>142</sup> *Sticherarium. Codex monasterii Chilandarici 307*: Phototypice depictus / передмова Roman Jakobson [=ММВ, 5]. Copenhagen 1957, с. 18.

<sup>143</sup> *Ильина книга*. Древнейший славянский богослужебный сборник. Факсимильное воспроизведение рукописи. Билинеарно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием / подг. к изд. Е. Верещагин. Москва: Индрик 2006, с. 731.

<sup>144</sup> Перелік празників подаємо за працею о. Петра Крип'якевича (див.: П. Крип'якевич, о. *Про Богородичну гимнографію*, с. 156–57).



7) Успення Пресвятої Богородиці / Κοίμησις Θεοτόκου τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου (15 серпня).

Менш значимі богородичні празники локального характеру:

1) Покладання Всечесних риз Пресвятої Діви у Влахерні / Καταθέσις τῆς τιμίας Ἐσθήτος τῆς Ὑπεραγίας Θεοῦ (2 липня)

2) Покладання Всечесного поясу Пресвятої Діви в Халкопратії / Καταθέσις τῆς τιμίας Ζῶνης τῆς Ὑπ. Θεοῦ (31 серпня);

3) Акафістові гимни Савви / Σάββατον τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου у п'ятий тиждень Великого Посту.

Поруч існували також і спільні для Богородиці і Христа празники, як це було у ранній період формування Східного обряду: *Благовіщення* / Εὐαγγελισμός, яке називали також *Воплоченням Господа* / Σάρκωσις τοῦ Κυρίου, *Різдво Господнє*, що є також празником і Діви Матері, зокрема, на другий день празника *Собору Пресвятої Богородиці* / Σύναξις), а також *Стрітєння* / Ὑπαπαντή τοῦ Κυρίου, яке також є празником Очищення Божої Матері. З цієї причини гимни вказаних празників рівною мірою стосуються Христа і Пресвятої Діви, що виразно звучить у празничній гимнографії.

Стихира на хваліте, Благовіщення

Еже от вѣка таинство открывается днесь,  
И Сынъ Божій, Сынъ Человѣчъ бываетъ,  
Да хуждшее воспріемъ подасть ми лучшее,  
Солгася древле адамъ, и богъ возжелѣвъ быти, не бысть:  
человѣкъ бываетъ богъ, да бога адама содѣлаеть.  
Да веселится тварь, да ликовствуєть естество,  
Яко архаггль дѣвѣ со страхомъ предстоить:  
И еже радуйся приноситъ, печали сопотивное.  
За милосердіє милости вочеловѣчивийся,  
Боже нашъ, слава тебѣ.

Стихира на хваліте, Різдво Христове

Богородице дѣво, рождшая Спаса,  
Упразднила еси первую клятву свину:  
Яко мати была еси благоволенія отча,  
Носящи в недрѣхъ божіе слово воплощенное.  
Не терпит тайна испытанія, вѣрою единою сію вси славимъ,  
Зовуще съ тобою и глаголюще:  
Неизреченне господи, слава тебѣ.

Стихира на стиховні, Стрітєння

Украси твой чертогъ сіоне, и подими царя Христа,  
Цѣлуй Марію, небесную дверь:  
Та бо престоль херувімскій явися, та носить царя славы.  
Облакъ свѣта есть Дѣва,



Носящи на рукахъ сина прежде денници,  
 Сгоже пріємъ сімеонъ на руки своя,  
 Проповѣдая людемъ владыку  
 Сего быти живота и смерти и спаса міру.

Поєднання Господської та Богородичної тематики засвідчено також у структурі пам'ятей тижневого (седмичного) літургійного кола, де по середах і п'ятницях згадується пам'ять Хреста і Богородиці:

понеділок – покаянні (молебні) і ангелам (безплотним);  
 вівторок – покаянні (молебні) і Йоанну Предтечі;  
 середа – Хресту і Богородиці;  
 четвер – апостолам і чудотворцю Миколаю;  
 п'ятниця – Хресту і Богородиці;  
 субота – святим, мученикам і померлим;  
 неділя – Воскресіння Христове.

Таке поєднання вплинуло на створення ще одного різновиду богородичних – *хрестобогородичних*, які виконуються у богослужіннях середі і п'ятниці. У хрестобогородичних домінують образи Голгофи, звучить тема звертання Божої Матері до розп'ятого Сина. Так, сідальні піснеспіви воскресної Утрени закінчуються і хрестобогородичним, і богородичним, наприклад: сідален 1-го гласу по 2-й стихології, її хрестобогородичен і богородичен, які виконуються на *Слава і Нині*:

Сідален

Жены ко гробу прійдоша уранше,  
 И аггелское явленіє видѣвше трепетаху,  
 Гробъ облиставше жизн ужасаше их, сего ради шедше,  
 Учеником проповѣдая востаніє.  
 Ада исповергль Христос, яко единъ державный и силенъ:  
 И истлѣвшая совоздвиже вся,  
 Страх осужденія разоръ силою крестною.  
 Слава Отцю і Сину і Святому Духу.

Слава: хрестобогородичен

Къ Кресту пригвожда животе всѣхъ,  
 И вмѣненъ бывъ безсмертный Господь:  
 Воскресль еси тридневен спасе и воздвигль еси адама от тля.  
 Сего ради силы небесныя вопіяху ти жизнодавче.  
 Слава страстем твоимъ Христе, Слава воскресенію ти,  
 Слава сохожденію твоему, єдине чловѣколюбче.  
 И нині і прісно і во вѣки вѣковъ.

І нині: богородичен

Заченши неопално огнь божественный,  
 И рождши безсѣмены источника жизни Господа,  
 Обрадованная Богородице, спаси тебе величающих.





Поєднання празників Пресвятої Матері і Сина проявлялося у різні способи. Встановлений ще у IV столітті празник Різдва Христового базувався на догматі про Боговтілення і тісно пов'язувався з образом Богородиці. Тому в наступний день по Різдві, 26 грудня, був усталений празник *Собору Богоматері*, де повторювалися піснеспіви 25 грудня, але вже на честь Пресвятої Матері. Іншим прикладом такої літургійної практики є воскресні богослужіння, де поруч із Воскресним і Хрестовоскресним канонами виконується також і Богородичний канон. Про спільність Христа і Богородиці може свідчити також і Акафіст до Богородиці, який розкриває тему Благовіщення і, водночас, Христового Різдва, тобто поєднує маріологію і христологію. Ймовірно, це пов'язано з часом створення Акафіста поміж 431 і 530 роками після Єфеського собору, на якому Марія була визнана Богородицею<sup>145</sup>. В цей час празник Благовіщення і Різдва Христового також відзначалися разом і були розділені лише після 530 року. Поміж образами Матері і Сина існує настільки глибокий символічний зв'язок, що зростає до найвищих таїнств Христового воскресіння. Найвиразніше це розкривається богословською екзегезою празника Успення Богородиці<sup>146</sup>.

Важливі свідчення про місце празничних богородичних піснеспівів у літургійній практиці в Русі-Україні знаходимо у найдавніших руських літургійних книгах, серед яких найрозповсюдженішими є мінеї та стихирарі, а також в ірмологіонах та октоїхах.

Найдавнішою Мінесю Княжої доби є Мінея празнична середини XI століття (РГАДА, ф. 381 (Син. тип), №131), відома у наукових колах як Ільїна книга<sup>147</sup>. Ця книга є важливим джерелом найдавніших богослужбових текстів Княжої доби і містить празничні служби з вересня по лютий, послідування на Успення Богородиці (15 серпня), стихирі Борису і Глібу та первомучениці Христині Тирській (24 липня), а також послідування пророку Ілїї Фезвитянину (20 липня). Відзначимо, що збірник засвідчує особливе ставлення до Богородиці вже від початків адаптації Східного обряду в Україні. Про це свідчить

<sup>145</sup> М. Момина. Славянський переклад "Нмвос акаѳистосъ // *Полата књигописная* 14–15, 1985, с. 133.

<sup>146</sup> Тіло Богородиці, як і тіло Христа, не підлягало тлінню у гробі, тож Пресвяту Матір в чудесний спосіб було взято на небо, тому її смерть, як і смерть Христа, отримала окреме визначення як «живоносна смерть» / ζωηφόρος θάνατος (див.: *Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники*. Москва: Мартис 1997, с. 332).

<sup>147</sup> *Ильина книга. Древнейший славянский богослужебный сборник*. Факсимильное воспроизведенный рукописи. Билинеарно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием / Подгот. к изд. Е. Верещагин. Москва: Индрик 2006, с. 978; *Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131: Лингвистическое издание / подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва: Индрик 2005.*



окремо записана служба на Успення, а також чисельний репертуар богородичних празників, серед якого знаходиться рідкісний за використанням жанр *блаженних*<sup>148</sup>. У всіх грецьких і слов'янських джерелах, як пише Євген Верещагін, згідно Константинопольського і Студійського уставів на дванадцять празники спів *блаженних* не є обов'язковим. Відповідно в мінеях їх не виписували, тож Ільїна книга у цьому відношенні є унікальним збірником<sup>149</sup>. У ньому також знаходяться рідкісні грецькі оригінали деяких богородичних тропарів, що свідчить не про візантійську архаїку, але є результатом скорочення доступного слов'янському переписувачеві повного кола візантійського матеріалу<sup>150</sup>.

### Різдво Богородиці

Блаженні

Поите, людие, прославите языци.  
Веселите ся, небеса, радуи ся, земле, и играи.  
Дньсь, вѣрнии раждаеть ся дѣвица.  
Дньсь Адамъ веселить ся и Євга.  
Дньсь вѣрнии миръ весь освяти ся.

Відпуст

Безначалная троице.  
Радуи ся, Богородице, похвало.

Канон, глас 1-й

Пісня 1, ірмос: Истрясьшаго.

Прѣже вѣкъ нареченоую.  
Юже проповѣдаша пророци.  
Процвѣте ис корене иосеова.

Пісня 3, ірмос: Нѣсть свята.

Въсхвалимъ вси рожьшою.  
Роди ся дньсь отъ Аны.  
Дѣвою родила еси, бракунеискоусьна.

<sup>148</sup> У деяких грецьких рукописах *блаженними* або по-іншому *макаризмами* (макаризмοί) названі короткі пісенспіви (тропарі), які читаються за кожним стихом 17-ї катизми (118 пс.) на Утрені Великої суботи (погребення Спасителя) і на Утрені послідування на Успення Богородиці. Назва жанру походить від змісту перших двох стихів 118-го псалма, які починаються зі слова *блаженні*, тож вся катизма отримала назву *Блаженні непорочні* (див.: *Ильїна книга. Древнейший славянский богослужебный сборник*. Факсимильное воспроизведение рукописи. Билинейно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием / подгот. к изд. Е. Верещагин. Москва: Индрик 2006, с. 968).

<sup>149</sup> У грецькій практиці виник особливий збірник Макаризматаріон, до якого входили воскресні і седмичні блаженні з октоїха, а також блаженні мінейних празників (див.: А. Пентковский. Праздничные и воскресные блаженны в византийском и славянском богослужении VIII–XIII вв. // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXV, 2001, 3, с. 31).

<sup>150</sup> Р. Кривко. Славянская гимнография IX–XII вв. В исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Band 50/2004. Wien 2005, S. 89.



- Пісня 4, ірмос: Услышахъ Господи.  
Въ истинуоу бысть вселенѣй Дѣво.  
Рожьшия чистоу.  
Благословимъ Господа.
- Пісня 5, ірмос: Оутренююще.  
Пречистое рожьство твое, богородице.  
Рожьство твое, богородице.  
Радуи ся пречистая Богородице безневѣстная.
- Пісня 6, ірмос: Ризоу ми пода.  
Веселитесь матери съ мною.  
Просвѣти землю рожьство твое.  
Хвалимъ рожьство твое.
- Пісня 7, ірмос: Основавый землю.  
Радуи ся чрево небесъ ширьше.  
Радуи ся прибѣгающимъ прѣстанище.  
(далі втрачений текст)

Стихира по 50 псалмі, глас 1-й: Стольпъ цѣломоудрїя доушевьнъ.  
Сїдален, глас 4-й, под.: Оудиви ся Иосифъ.  
Възьпий Давиде что ти клять ся Богъ.

### Успення Богородиці

Канон, глас 4-й

- Пісня 1, ірмос: Отъверзью оуста моя.  
Дѣвья отроковица.  
Достойно яко дшьно тебѣ со небесе.  
Веселите ся дньсь небеса.
- Пісня 3, ірмос: Твоя пѣвьяца Богородице.  
Отъ мрътвь чрѣслъ изнесена.  
Ликъ богословьць отъ коньць.  
Радостия веселитсь тварь вся.
- Блаженні, глас 4-й: Дрѣва ради ада.  
Въ рожьство твое, Пречистая.  
Прѣложивъши душу си въ руцѣ.  
Къ бесъмертьнѣй жизни.  
Апостола своя, Христе.

Інципіт троїчного: Отца же и Сина и Духа вси прѣсвятаго єдино.  
Інципіт богородичного: Матерь твою, Христе, рожьшую тя плтью.  
Невідома блаженна: Дрѣва ради адамъ<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> Олексій Пентковський, публікуючи список блаженних на Успення, зазначає, що на цей празник існувало два комплекти празничних блаженних і пояснює це популярністю жанру, але, швидше, це пов'язано з вшануванням празника Успення (див.: А. Пентковський. Праздничные и воскресные блаженны в византийском и славянском богослужении VIII–XIII вв. // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXV, 2001, 3, с. 58).



- Пісня 4, ірмос: Неислѣднѣ божи.  
 Чюдо бѣ зрѣти небо.  
 Аще непостижныи сея плодѣ.  
 Въ прѣставлении ти, Мати Божа.
- Пісня 5, ірмос: Оудивиша ся вся.  
 Труба да възгласить.  
 Съсудъ подобляше ся.  
 Ияковъ тя прописа святая дѣво.
- Пісня 6, ірмос: Божиє се и съборно.  
 Ис тебе жизнь всѣя.  
 Жити бывши мѣсто святоє.  
 Придѣте христороубци.
- Пісня 7, ірмос: Не поклониша ся твари.  
 Юноша и дѣвья дѣвица.  
 Да въструбятъ трубою духовною.  
 Събери ны, госпоже, от конецъ всѣхъ.
- Пісня 8, ірмос: Отроки прѣчисты.  
 Чини бесплѣтннн днѣсь.  
 Пѣние приносимъ ти, пречиста.  
 О паче смысла чюдесемъ ти.
- Пісня 9, ірмос: Всякъ земнѣ.  
 Придѣте въ Сионѣ.  
 Придѣте вѣрннн къ гробу приступимъ.  
 Приими от насъ пѣснѣ исхондннн.
- Стихири  
 О дивное чюдо.  
 Твоего оупеннн славятъ.  
 Дивннн твоа таинн, богородице.  
 Небесннн чинове.  
 Иорофѣистыи дионисъ же.  
 Нынѣ пришьдше дѣво.
- Сідален, глас 8-й, под.: Повелѣи.  
 Повелѣниємъ творьца твоего.
- Сідален, глас 4-й, под.: Оудиви ся Иосифъ.  
 Възъпнн Давиде.

Пригадаємо, що Ілїна книга містить ряд особливих піснеспівів – *блаженні*, які представляють ранній період слов'янського богослуження монастирського обряду, звідки проникли до соборно-парафіяльного богослуження. Списки празничних блаженних, які співаються на богородичні празники, публікує Олексій Пентковський<sup>152</sup>:

<sup>152</sup> А. Пентковский. Праздничные и воскресные блаженны в византийском и славянском богослужении VIII–XIII вв. // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXV, 2001, с. 31–60.



### Різдво Богородиці

Поите людѣ прославите языци.  
Днесъ вѣрныи роди се дѣвая новыи кивоть и душевныи облакъ.  
Днесъ адамъ веселит ся и Свва.

### Успення Богородиці

Дрѣва ради адамъ быст иселень.  
Блаженаа ти душа отступивши жизни челоувѣческия.  
Помѣни ны госпоже въ своєи славѣ къ владицѣ.  
Слава Отца же и сина и прѣсватаго Духа.  
Честняя ти душа блаженаа.  
Апостолы своя христе от коньць всѣхъ събѣра.  
Прѣложивъши душу си въ руцѣ єдине милостиве.

Найдавніший празничний богородичний репертуар містить також давньо-слов'янський Стихиар (XII)<sup>153</sup>:

### Різдво Пресвятої Богородиці

Дньсь иже на разоумьныхъ престолѣхъ, глас 6-й.  
Сии днь господнь, глас 6-й.  
Аще и божьемъ велѣниемъ, глас 6-й.  
Дньсь неплодная врата, глас 6-й.  
Дньсь прекрасныя радости начало дньсь, глас 6-й.  
Дньсь неплоды анна ражасть, глас 6-й.  
Начало нашему съпасению людие дньсь бысть, глас 1-й.  
Придѣте любодѣ[вс]твѣнии вси и чист[о]тѣ рач[и]теле пр[идѣте], глас 2-й.  
[Что шоумъ] праздноующихъ, глас невизначений.  
Прѣдповелѣная всѣхъ цесарица, глас 2-й.  
Въсемирная радость, глас 4-й.  
Неплоды бещадная анна дньсь роукама, глас 4-й.  
Въ нарочитыи днь праздньства нашего вѣструбимъ, глас 8-й.  
П[ридѣте] вси вѣрнии къ дѣвици, глас 8-й.  
Да радується тварь вся въ рождьство пренепорочныя, глас невизначений.  
Придѣте таино весь новыи издраиль да видимъ, глас невизначений.

### Введення Пресвятої Богородиці в храм

Дньсь въ црк[ъ]вь приводиться, глас 4-й.  
Дньсь боговѣмѣстимия църкы, глас 4-й.  
Придѣте вси людие єдиноу, глас 4-й.  
Дньсь събори вѣрныхъ, глас 6-й.  
По роженіємъ твоимъ, глас 8-й.

### Благовіщення

Подобен: О прѣславъ събори вѣрныхъ, глас 1-й.  
Отъ вышнихъ мѣсть гавраль бесплѣтныи.  
О дивное чоудо гаврилъ поустися.

<sup>153</sup> *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum: Pars Principalis, pars Suppletoria* / вид. Nicolas Schidlovsky [=MMB, т. 12]. Nauniae 2000.



О дивное чудо богъ слово.  
 Въ шести мѣсяцъ архистратигъ, глас 1-й.  
 Въ мѣсяцъ шести посланъ бысть, глас 1-й.  
 Отъ вѣка оутаена отъкрывається, глас 2-й.  
 Въ шести мѣсяцъ посланъ бысть, глас 4-й.  
 Се въздвижение нын[ѣ] явился намъ, глас 4-й.  
 Языка егоже не вѣдѣше, глас 4-й.  
 Посланъ бысть съ небесе гаврииль, глас 6-й.

### Успення Пресвятої Богородици

О прѣславное чудо источникъ жизни въ гробѣ, глас 1-й.  
 Твое славятъ оусьпение власти, глас 1-й.  
 Дивныя твоя таины богородице, глас 1-й.  
 Подобаше самовидцемъ словоу, глас 1-й.  
 Богоначальнымъ мановениемъ отъ всюдю, глас 1-й.  
 Небесъ вышши суши, глас 2-й.  
 Въсенепорочная невѣста, глас 2-й.  
 Придѣте вси коньци земля, глас 3-й.  
 Придѣте въспоимъ людие пресвятоую, глас 4-й.  
 Давыдскую пѣснь дньсь людие, глас 4-й.  
 Всечестное твое оусьпение пресвятая, глас 4-й.  
 Сгда изиде богородице, глас 4-й.  
 Въспоите людие матери, глас 5-й.  
 На бесъмъртное твое оусьпение, глас 6-й.

Глас 2, подобен: ДOME ефрантовъ.

Врата небесная възмѣтєся.  
 Слава на небеси на земли веселиє.  
 Оупъвание хръстяномъ помощнице.  
 Множество ученикъ съберѣтєся.  
 Невѣстоу тя божию.  
 Ты єдина бога зачньши.

Глас 2-й, подобен: Кыми похваль.

Кыми духовными устынами ублажимъ.  
 Кыя доуховныя пѣсни нынѣ принесемъ ти пресвятая бесъмъртнымъ.  
 Кыя доуховныя пѣсни яже приношаюу ти тгда дѣво округъ одра.  
 Кыми пѣсньными словеса погребемъ богородицю.  
 Кыми гробными пѣснями въспоимъ живоносную память.

Глас 2-й, подобен: Дврь свѣтообразна бысть сьлнца правдѣнааго.

Оувѣряя иисусъ сынъ твои.

Празничний богородичний репертуар Стихираря дозволить прослїдкувати подальше використання репертуару в українській літургійній практиці. Основний репертуар збірника – стихири – були найчисельнішими у богослужінні вечірні та утрєні, тож і надалі піснеспїви цього жанру не втратили свого значення в обрядї.



Жанр стихир свідчить про ще один важливий аспект використання богородичних піснеспівів як *подобних*<sup>154</sup> – мелодико-ритмічних моделей для інших текстів цього ж жанру. *Подобні* присутні вже в найдавніших руських літургійних списках, зокрема в додатковому розділі Типографського кондакаря, про який йшлося вище. Майя Моміна уклала найповніший список піснеспівів, які служили подобними у літургійній практиці України-Русі, серед яких більша частина є богородичними піснеспівами, вибраними із різних збірників<sup>155</sup>:

Ангел предстатель съ небесе (1-й ікос акаф. Богородиці, Типогр. кондакар);  
Архангельськи воспоем вѣрнии (богородичен стихир на стиховні, Октоїх);  
Велие чудо дѣво рождшая (стихира Богородиці, Октоїх);  
Взбранной воеводи (1-й кондак акаф. Богородиці, Типогр. кондакар);  
Красоті дѣвства твоего (богородичен після сідальних, Октоїх);  
Надежде мира, благая Богородице (богородичен після сідальних, Октоїх);  
Небесних чинов радованіе (богородичен після стихир на стиховні, Октоїх);  
Недвижимое оутверждение (богородичен після сідальних, Октоїх);  
Облак тя свѣта (стихира Богородиці, Октоїх);  
О великаго таїнства (стихира Богородиці, Октоїх);  
О преславнаго чудесе (богородичен після стихир на *Господи воззвах*, Октоїх);  
Преблагословенна еси Богородице (богородичен після стихир на хваліте, Октоїх);  
Премудрость и слово в чревѣ зачавши (богородичен після сідальних, Мінея);  
Преславную и пречистую (богородичен після стихир на стиховні, Типогр. кондакар);  
Удивися Иосиф (богородичен після сідальних, Октоїх).

Богородичний репертуар містить також ще одна давньоруська пам'ятка – Віденський октоїх або кодекс Ганкенштайна XII–XIII ст.<sup>156</sup> Збірник за структурою є нетиповим для традиційного Осмогласника, оскільки окрім традицій-

<sup>154</sup> Спосіб співу *на подобен* став універсальною системою виконання і розповсюдився на всі види півчих текстів. Кожна жанрова група володіла своїм колом мелодичних зразків, за якими можна було відрізнити ірмоси, стихирі, кондаки, світильні, псалми, величання та інші різновиди співів. Поступово виокремилися три групи *подобних*, серед яких і *Stichera automela* (див.: Ch. Troelsgard. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts // *Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin*, 70, 2000, p. 81).

<sup>155</sup> М. Моміна. Самоподобные песнопения (Automela) в церковнославянских богослужбных рукописях // *Русь и южные славяне: Сборник статей к 100-летию со дня рождения Мошина* (1894–1987). Санкт-Петербург: Алетейя 1998, с. 165–184.

<sup>156</sup> G. Birkfellner. *Codex Hankenstein. Codex Vindobonensis slavicus 37. Altukrainisches liturgisches Anthologion des 13.–14. Jahrhunderts*. Textus manuscriptus linguae ecclesiastico-slavicae versionis ucrainicae (parvorossicae) saeculi XIII–XIV, т. 2: Neutestamentliche Perikopen (Evangelien und Apostelschriften); т. 3: Μηρολόγιον. Liturgischer Festkalender für den Jahreszyklus der unbeweglichen Feste [=Münstersche Texte Slavistik, 2, 3]. Berlin: Lit Verlag 2006, 2007.



ної осмогласної частини містить мінейний додаток, в якому зафіксовано піснеспіви богородичних празників<sup>157</sup>.

### **Різдво Святої Богородиці**

Тропар, глас 1-й: Рожество твоє Богородице.  
Прокимен: Помяну.

### **Собор Святої Богородиці**

Тропар, глас 4-й: Страшна таїна ї чюдо прѣславно.  
Прокимен: Пѣснь богородиці.

### **Покладення чесних риз Святої Богородиці**

Тропар, глас 8-й: Богородице пріснодѣвая чловѣкомъ покрове.  
Прокимен: Величить душа.

### **Благовіщення Святої Богородиці**

Тропар, глас 4-й: Днесь спасеню нашему начатокъ.  
Прокимен: Благовѣстите день.

### **Успення Святої Богородиці**

Тропар (глас не вказано): Въ рожествѣ дѣвство схранила еси.  
Прокимен: Помяну імя.

Виявлення богородичного репертуару та його розміщення у давньоруських літургійних книгах стало можливим, насамперед, завдяки активній видавничій та дослідницькій діяльності вчених-філологів<sup>158</sup>. У першу чергу це пов'язано з вивченням церковнослов'янської мови в період її формування та розвитку, що враховує, з одного боку, аспект впливу візантійської рукописної літератури, а з іншого – дослідження власне слов'янської рукописної творчості. Все це найтісніше пов'язано з літургійною практикою – богослужбовими збірниками та їх гимнографічним репертуаром, що формували основу мовного

<sup>157</sup> Богородичні піснеспіви часто вирізнялися завдяки нотованому запису, зокрема, в руських та південнослов'янських Октоїхах XIII–XV ст., де фітною нотацією виділялися, передовсім, богородичні стихири серед яких найчастіше зустрічалися наступні: Якоже о тебе пророчества исполнишася, Все богородицу, Велиє чюдо, Ис тебе пресвятая, Придете все язъци (див.: Е. Плетнева. Певческие параллели в южнославянских и древнерусских Октоихах студийской редакции // *Греко-русские певческие параллели*. К 100-летию афонской экспедиции С. Смоленского. Москва: Альянс-Архео 2008, с. 97).

<sup>158</sup> І дотепер спеціалізовані видання фіксують величезну кількість богородичних піснеспівів, що вимагає їх фіксації в окремих збірниках (див.: *Das byzantinische Eigengut der neuzeitlichen slavischen Menäen und seine griechischen Originale*. III. Teilband: *Incipitarium und Edition Theotokia*. Index *hymnorum graecorum*. Index *hymnorum slavicoorum*. *Epimetra tria* / Erarbeit von Peter Plank und Carolina Lutzka / Herausgegeben von Christian Hannick. Verlag Ferdinand Schöningh. Paderborn – München – Wien – Zürich 2006.





середовища давньої Русі-України. Тож публікація давньоруських невменних рукописів є важливою засадою для розширення кола наукових спрямувань – як задля вивчення візантійсько-руських зв'язків, так і задля розуміння форм розвитку української сакральної монодії в подальші століття. Принаймі, один висновок є беззаперечним, а саме: на прикладі змісту давньоруських літургійних збірників переконаємось у виокремленні богородичного репертуару, незалежно від типу і структури книги. І це багатство не могло не вплинути на розвиток української культури, зокрема, на зміст літературних жанрів Княжої доби й Бароко, в яких міцно вкорінилася не лише богородична тематика, але й широка палітра літургійної образності й лексичної виразовості гимнографії.

### Розділ 2.3. Богородична тема в давній українській літературі

*Радуйся столпе церкви, которій взираєши,  
Церковь воюющую мощно укріпляєши.  
Радуйся, пречиста, живота всіх мати,  
Єдиной ся пристоит тобі радовати.*

Йоаникій Волкович

Півчий літургійний репертуар Княжої доби, міцно закарбований у свідомості українців і в подальші століття залишався незмінним, а також і пріоритетним для молодого християнського суспільства. Про це свідчить, зокрема, тривале користування невменною нотацією для фіксації сакральних піснеспівів – до кінця XVI ст.<sup>159</sup>, тоді як задовго до того в Україні була відома західна мензуральна нотація. Поруч із збереженням літургійної практики Київської Русі відбувалося поступове проникнення її найяскравіших форм у площину нового барокового мистецтва, що зумовило й докладніше осмислення подібного явища в колі проблематики медієвістичних студій<sup>160</sup>. На цьому, зокрема, заакцентував о. д-р Юрій Аввакумов, покликаючись на концепцію Жака Ле Гоффа:

<sup>159</sup> Ю. Ясіновський. Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 337–345.

<sup>160</sup> У передмові до 1-го випуску наукового проекту «львівська медієвістика» проф. Богдана Криса відзначила, що на думку авторів проекту українське середньовіччя тривало до Григорія Сковороди включно. Цю ситуацію зумовив не стільки припізнений розвиток українського письменства порівняно з західноєвропейським, скільки характер сприйняття християнських джерел, що викликав унікальний і тривалий процес проявленя тих можливостей, які принесло християнство, а відтак і тотожність різних періодів української літератури впродовж XI–XVIII ст. (Передмова // *Львівська медієвістика: Дмитро Гуптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 3).



Жак Ле Гофф запропонував і обгрунтував концепцію «довгого Середньовіччя», але попри все новаторське значення праць цього видатного французького медієвіста, ми не знаходимо в нього таких аргументів на користь цієї концепції, що їх можуть запропонувати українські науковці, які дотримуються тієї самої ідеї «довгого Середньовіччя». Я мав на увазі, що український матеріал не тільки ілюструє концепцію Ле Гоффа. Значно більше: він додає до неї деякі дуже суттєві аспекти, здатні певною мірою реформувати концепцію як таку. Згадаю, наприклад, проблему місця барокової культури в контексті «довгого Середньовіччя». Таким чином українська історія – об'єкт, який із загальноприйнятої на Заході точки зору, нібито перебуває на маргінесі, – виявляється одною з найсуттєвіших для історії Європи<sup>161</sup>.

У цьому контексті слід звернути увагу на окрему ділянку української культури, що забезпечила тяглість поколінь або довготривалу життєздатність Середньовічної доби аж до Бароко – і вкотре мова йде про гимнографію. Ймовірно, її нероздільна музично-поетична складова є тим ключем, що допоможе зрозуміти зміст барокової культури, яка надовго залишилася міцно вплетеною у Середньовічне мислення, поєднавши його з багатьма надбаннями тогочасних західних впливів. У такій спадкоємності епох вповні відобразилася висловлена українським філософом Сергієм Кримським думка про існування «поліфонії часу» або «метачасу культури», що означає можливість багатозорового входження в одну й ту ж саму «Гераклітову ріку» завдяки наскрізним образам культури:

Життя культури не адекватне зміні старого на нове, минулого на прийдешнє, воно не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал всіх часів<sup>162</sup>.

У світовому контексті таке місце, безсумнівно, відводиться греко-римській спадщині, яка заклала підвалини європейської культури, проте стосовно України це визначення слід доповнити, оскільки поруч із античністю, українська література демонструвала міцний зв'язок з сакральною гимнографією, яка вже від початку свого існування в українському християнському ареалі стала важливою опорою для його подальшого культурного розвитку. І на цей факт треба зважати, оскільки виключення гимнографії з дослідницького пошукового кола певним чином унеможливує переконливість висновків, зокрема, коли мова заходить про аналіз української релігійної поезії чи проповідницької прози, які вже досить щільно вивчені літературознавцями, проте їх дослідження не створюють концептуальної картини релігійної культури ранньо-

<sup>161</sup> Ю. Аввакумов, о. Медієвістика і Український католицький університет / Доповідь на круглому столі «Міждисциплінарна програма середньовічних студій в УКУ: перспективи розвитку», Львів, 17 листопада 2006 року. Львів: Вид-во УКУ 2007, с. 12–13.

<sup>162</sup> С. Кримський. Історія та метаісторія // С. Кримський. *Запити філософських смислів*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2008, с. 692.



модерної України<sup>163</sup>. Подібного висновку можна прийти і стосовно інших мистецьких ділянок, зокрема, й музики, але щодо розвитку літератури – аж ніяк не можна оминати добре знаних пам'яток.

Вплив гимнографічної стилістики відчувається у *Повісті временних літ*<sup>164</sup>, в *Повчанні* Володимира Мономаха, в *Слові о законі і благодаті* Іларіона<sup>165</sup>, у творах Кирила Туровського<sup>166</sup>. Зокрема Дмитро Чижевський відзначає безпідставність намагання віднайти у проповідях Кирила зв'язків з народною творчістю і переконує в тому, що радше можна припускати впливи церковного красномовства на пізнішу народну поезію, аніж навпаки<sup>167</sup>.

А поруч, за перекладними зразками руські гимнографи створювали нові тексти на прославу мучеників Бориса і Гліба, святих Феодосія і Антонія

---

<sup>163</sup> Об'єктивною причиною «байдужості» до вартостей, притаманних українській бароковій культурі, є труднощі з їх виокремленням у чималій масі тогочасних візуальних та вербальних джерел, де ціннісна складова оприявлена лише опосередковано (див.: Л. Довга. *Система цінностей в українській культурі XVII ст.* Львів: Свічадо 2012, с. 7).

<sup>164</sup> В. Бирчак. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве» // *Записки наукового товариства імени Шевченка* / під ред. М. Грушевського. 1910. т. 95, с. 5–29, т. 96, с. 5–32.; Н. Серегина. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. Москва: Памятники исторической мысли 2011, с. 30.

<sup>165</sup> Рікардо Піккіо вважає, що «Слово про Закон і Благодать» відкриває стилістичну традицію, в якій патріотичний пафос і релігійний порив є емоційним джерелом, а візантійська гомілетика технічним зразком. Проте зазначає, що ораторська проза наспівна, багата ритмічними і звуковими ефектами, що можна вважати впливом церковної гимнографії (Р. Пиккио. *История древнерусской литературы*. Москва 2002, с. 50–51).

<sup>166</sup> Вплив церковної лірики на оригінальну давньоруську поезію довів І. Франко, який відтворив в *Історії української літератури* віршову форму *Покаянного канону* Кирила Туровського, відзначаючи завершальну молитву до Богородиці:

Разумное утро, Богородице, и заре безначального свѣта,  
Исток сіянія славы отча и чувственное солнце свѣтом подарившаго,  
Ангельський ум разумом кормящаго –  
Сего многоочіи видѣти не могуще  
Крылы закрываються –  
О мати свѣтлыя чистоты,  
Створи мене сына дни и чадо свѣта...

(див.: І. Франко. *Історія української літератури*. Розділ *Староруська поезія* // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ 1983, с. 181). Згодом Кирила Туровського буде наслідувати Кирило Транквіліон-Ставровецький у своїй «Учительній евангелії» (1619), у п'яти Різдвяних проповідях: три на саме Різдво Христове та дві на першу неділю по Різдві, де використовує образність гимнографії Різдвяного циклу (див.: Д. Сироїд. Різдвяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького // *Львівська медієвістика*: Біля джерел українського Бароко, вип. 3. Львів: Свічадо 2010. с.178–188).

<sup>167</sup> Д. Чижевський. *Історія української літератури*. Київ: Академія 2008, с. 167.



Печерських, Володимира Святославовича та ін<sup>168</sup>.

Церковна лірика відіграла важливу роль у розвитку книжного віршування, її образи використовували українські письменники XVI–XVII ст., переважна більшість яких за своєю професією була пов'язана з церквою, а, отже, досконало знала гимнографію. Фразелогічні звороти, тропи повторювалися й надалі у великій кількості в кантах, псалмах, молитовних піснях і віршах, що поставали протягом XVII–XVIII ст.<sup>169</sup>. І це не випадково, оскільки високий поетичний стиль гимнографії вражав яскравою образністю, що проникала у мовно-лексичні форми і залишала виразні відбитки у словесній палітрі барокових жанрів. У цьому процесі тісно переплелися дві світоглядні системи: західно-ренесансна з її виразним античним замилюванням та візантійська із таємничим блиском містичної символіки. І, мабуть, найвища майстерність українського митця полягала у вмінні тонко відчувати і використовувати цей спадок, вибудовуючи новий національний тип літератури, який не прочитується і не осмислюється вповні без знання гимнографії. До того ж, не лише творці літературних жанрів володіли духовним матеріалом, але й слухачі – весь український народ, що змалечку виростав у ясних променях церковної співаної поезії. Свідченням доброго знання українцями гимнографії є заувага Івана Франка, який відзначав, що церковні книги використовувалися у народних школах-дяківках як шкільні підручники аж до кінця XIX століття. Навчившись абетки, діти переходили до читання Часослова та Псалтиря, а далі навчалися церковного співу за Октоїхами та Ірмологіонами. Про такий курс елементарного навчання на Русі свідчив також і Іван Вишенський<sup>170</sup>, тож не випадково Іван Франко різко критикує систему освіти, занедбуючу давній пласт літератури, що можна вповні співвіднести з сучасністю:

Наша молодіж виростає серед таких невідрадних впливів, яким подібних тяжко дошукатися в сучаснім цивілізованім світі з виїмком хіба Росії та Туреччини. До аномалій нашого шкільного виховання належить страшенне занедбаннє студій нашої старовини, нерозлучних із знанням церковно-слов'янського та староруського язика. Заведеннє фонетики як обов'язкового правопису в наших школах, без сумніву, причинилсє до того, що молодіж виносить із середніх шкіл далеко менше знання старих форм і старого письменства нашого народу, як давніше. Але головною хибою треба вважати не фонетику, що має дуже важне значеннє для національного розвою, але пануючу тепер у нашій педагогічній адміністрації систему відписувати студії староруського язика та письменства ще дальше на задній план.

<sup>168</sup> Н. Серегина. *Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный»*. Санкт-Петербург: РИИИ 1994, 470 с.

<sup>169</sup> В. Колосова. *Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI–XVIII // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* Київ: Наукова думка 1981, с. 83–100.

<sup>170</sup> І. Франко. *Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // І. Франко. Зібрання творів у 50 томах, т. 30.* Київ: Наукова думка 1981, с. 245.



Дійшовши в своїх довголітніх студіях над нашим старим і новим письменством до того переконання, що наше старе письменство являє собою не купу старих паперів, наповнених мертвечиною, але багату скарбницю не тільки нашої народної, але також загальнокультурної традиції, життєвої мудрості та моральної сили, що воно заховало для нас велику силу пам'яток духової творчості визначних одиниць і скромних трудівників, яких імена не дійшли до нас, і, що повне та всестороннє відродження нашої національності неможливе без докладного пізнання та визискання того засобу духової сили, яку маємо в нашій старій письменстві, я переконаний, що брак тої свідомості нашої старої культурної традиції треба вважати головною причиною тих інтелектуальних збочень, які в останніх десятиліттях чимраз частіше проявляються і чимраз голосніше та безцеремонніше маніфестують себе в нашій письменстві та в нашій критиці. Та хороблива погоня за чужими гаслами та покличами – не говорю про чужі ідеї, яких наші молоді письменники не вміють і вловити, – те хоробливе змагання до «переоцінювання всяких вартостей», при чім звичайно автори не мають найменшого поняття про те, що цінять і що переоцінюють, – усе те в моїх очах не що інше, як патологічний стан, викликаний хибами виховання, з одного боку, а з другого боку – елементарним напором життєвих потреб, які для нормального росту людської душі вимагають також нормального духовного корму. Запрошений до співробітництва в новім органі нашої молоді, що має назву «Жите», і, надіюся, що дасть місце на своїх сторінках таким причинам, які я буду в силі дати для заспокоєння хоч деяких потреб нашого духовного життя, я вважаю потрібним розпочати сей ряд причинків твором Константина Солунського, первовчителя слов'ян, ще й до того поетичним віршовим твором, який можна вважати найстаршою віршею, зложеною в церковнослов'янській мові десь коло р. 860<sup>171</sup>.

Глибоке відчуття значимості найдавніших сторінок літературного спадку було задемонстроване Франком публікацією найдавнішого слов'янського поетичного твору<sup>172</sup>, що засвідчило початок слов'янської, а далі русько-української літератури<sup>173</sup>. Це переконання Франко розвиває в окремій праці *Історія руської літератури*, а добру обізнаність в матеріалі демонструє в численних статтях та рецензіях<sup>174</sup>. Головною тезою досліджень Франка є встановлення

<sup>171</sup> І. Франко. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ: Наукова думка 1983, с. 30–31.

<sup>172</sup> Там само, с. 32–33

<sup>173</sup> Підтвердженням цього є детальний план викладів історії руської літератури на 8 семестрів, до якого входять чисельні рукописні пам'ятки, відповідно поєднані у групи літератури духовної, дидактичної, історичної, поетичної (див.: І. Франко. Метод і задача історії літератури // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 41. Київ: Наукова думка 1984, с. 241).

<sup>174</sup> І. Франко. Візантійська література. Karl Krunbacher. *Geschichte der byzantinischen Literatur* // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 29. Київ: Наукова думка 1981, с. 184–194; І. Франко. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій



єдності і неперервності української літературної традиції від найдавніших часів аж до Котляревського і Шашкевича, в чому Франко вбачає велику роль християнізації Русі-України, що принесла з собою цілий пласт грецької і латинської літератур, відколи й розпочалася історія активного інтелектуального розвитку Русі<sup>175</sup>.

Візантійська «старовина» стала основою розвитку літератури, стилістики, риторичної науки в Україні. Певним відліком у започаткуванні цього процесу вважається трактат «Об образѣх» Георгія Херобоско у збірнику Святослава 1073 року (первісна назва «Събор от мног отьць: Толкованія о неразумных словесах в евангеліи и в апостолѣ, и в инѣх книгах вкратцѣ сложено на память и на готов отвѣт») <sup>176</sup>. Трактат вважається першим підручником-довідником, яким користувалися освічені русичі і на які спиралися українські поети і ритори<sup>177</sup>. В ньому перелічені відомі Авторіві образи, які зустрічаються у писемній творчості, і кожному присвячена окрема стаття<sup>178</sup>. Настанови візантійського письменника, ймовірно, використовувалися багатьма книжниками

---

над «Богогласником» // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ: Наукова думка 1983, с. 126–143; І. Франко. Старохристиянська література // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 29. Київ: Наукова думка 1981, с. 443–446; І. Франко. П. В. Владимиров. Древняя русская литература Киевского периода XI–XIII веков // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 30. Київ: Наукова думка 1981, с. 314–540; І. Франко. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ: Наукова думка 1983, с. 7–372; І. Франко. Варлаам і Йосааф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 30. Київ: Наукова думка 1981, с. 255–261; І. Франко. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 31. Київ: Наукова думка 1981, с. 127–131; І. Франко. Фотіїв «Міріобібліон» // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ: Наукова думка 1983, с. 441–459; І. Франко. Українсько-руська (малоруська) література // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 41. Київ: Наукова думка 1984, с. 74–100.

<sup>175</sup> І. Франко. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 30. Київ: Наукова думка 1981, с. 241.

<sup>176</sup> Георгій Херобоск був відомим християнським граматиком IV ст., зберігся написаний ним риторичний трактат Перітропон (Перітролов), якого слов'янський перекладач диякон Йоан під назвою «Об образѣх» переписав для чернігівського князя Святослава (Г. Нудьга: *На літературних шляхах*. Київ: Дніпро 1990, с. 32–33).

<sup>177</sup> Через багато століть Михайлина Коцюбинська повертається до теми образного слова, пишучи майже однойменну працю – «Слово образне і «необразне», в якій ділиться власними міркуваннями щодо співвідношення слова і художнього образу, цих найсуттєвіших категорій людського мислення, що творять поезію (див.: М. Коцюбинська. Слово образне і «необразне» // М. Коцюбинська. *Мої обрії*. Київ: Дух і літера 2004, с. 106–122).

<sup>178</sup> Про трактат Георгія Херобоска та його значення для давньоруської літератури пише Рікардо Піккіо (див.: Р. Пиккио. *Slavia orthodoxa. Литература и язык*. Москва 2003, с. 129).



Київської землі, формуючи перші творчі спроби, закладаючи міцні підвалини розвитку національної писемної творчості. Як писав Д. Чижевський: «самий факт християнізації країни і безпосередній за цим розвиток широкої за змістом і красною формою літератури виявив і внутрішні можливості народу, його здатність засвоїти цінності чужої та вищої культури. І ця духовна підготовка, рання дозрілість, не могли затертися й протягом сторіч»<sup>179</sup>.

Безумовно, що українська література барокової доби ввібрала досвід минулого й потребує вивчення в контексті «довгого Середньовіччя», тобто, із врахуванням спадку Київської Русі. Зокрема, постійну апеляцію у ранньомодерну добу до давнини Дмитро Чижевський сприймає крізь призму анти-теттики – поєднання явища творення цілком нового та відродження старого, що характерне всій українській культурі XVII ст. Це зустрічається і в літературі, де по-новому звучать старі теми, наприклад, сміливого новаторства стилю барокової літератури зазнали такі твори, як Києво-Печерський патерик, старі повісті та новели. В цьому відобразилося прагнення людини бароко не лише запроваджувати нове, оригінальне, але й також шанувати і зберігати традиції, в яких зберігається вічне, неперехідне. Так, Дмитро Чижевський трактує бароко як синтетичну духовну течію, як спробу синтезу культури середньовіччя та ренесансу<sup>180</sup>. В цьому відображенні сформувалася особлива риса українського бароко на тлі європейської літературної традиції XVII–XVIII ст. – власна питома релігійність барокових творів, левову частку яких складала духовна поезія<sup>181</sup>. Звідси й тенденція до універсальності, всеохопливості, яка укладалася в межах неподільного панування духовного первня<sup>182</sup>. Ця доба проявила себе не лише в літературі, але і в музиці, отримавши в музикознавця Ніни Герасимової-Персидської визначення «зустрічі епох» – періоду активної взаємодії культурних традицій середньовіччя та ренесансу<sup>183</sup>. На думку дослідниці, незважаючи на суттєві зміни у сприйнятті та використанні музичного матеріалу, не могло бути ситуації раптового зникнення середньовічної парадигми, оскільки подальшим шляхом стали як виразні зміни, стимульовані новим мистецтвом, так і застигання у досягнутих формах, консервація. З іншого боку, середньовічна парадигма також впливала й на свого «опонента»,

<sup>179</sup> Д. Чижевський. Доба орнаментального стилю // Д. Чижевський. *Історія української літератури*. Київ 2008, с. 233.

<sup>180</sup> Д. Чижевський. До проблем бароко // Д. Чижевський. *Філософські твори у чотирьох томах*, т. 2. Київ: Смолоскип 2005, с. 69.

<sup>181</sup> Л. Ушкалов. *Есеї про українське бароко*. Київ: Факт 2006, с. 21.

<sup>182</sup> Д. Чижевський. *Український літературний барок: нариси / підготовка тексту та мовна редакція Леонід Ушкалов; вступна стаття Олекса Мишанич*. Харків: Акта 2003, с. 10.

<sup>183</sup> Н. Герасимова-Персидская. *Русская музыка XVII в. – встреча двух эпох*. Москва: Музыка 1994, 126 с.



активізуючи його діяльність, тож нове породжувалося із слідами споріднених зв'язків із попередньою традицією<sup>184</sup>.

Виразним спільним знаменником плавного перетікання епох і подальшого розвитку стала гимнографія, вплив якої прочитується вже у перших літературних творах<sup>185</sup>, зокрема, у найвизначнішій пам'ятці руської культури «Слово о полку Ігореве»<sup>186</sup>, що зауважує Франко:

Була також дискусія про форму «Слова»<sup>187</sup>, чи воно написане віршами чи прозою; всі критики признавали, що є в нім якийсь ритмічний лад, але якимось не наважилися доконати поділу тексту на вірші. Мені здається, що мелодія, а разом ритміка «Слова» були взоровані на церковних канонах і що їх віршова будова згоджується з синтаксичною так, як у наших народних піснях та в великоруських билинах<sup>188</sup>.

<sup>184</sup> Н. Герасимова-Персидская. *Русская музыка XVII в.*, с. 97.

<sup>185</sup> З багатьма тропами і фігурами, взятими з Міней, зустрічаємося у проповідях, агіографіях та біографічних творах слов'янських авторів. Кирило Туровський завершує своє «Слово в неділю цвітну» каденцією, яка майже не відрізняється за формою і змістом від гимнографічної поезії (див.: М. Мулич. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней // *Кирил Солунски*, 2, Скорје 1970, с. 254).

<sup>186</sup> Цікаво, що дослідники «Слова» вбачали у ньому зв'язок з найрізноманітнішими джерелами. Так, Михайло Возняк вважає, що в «Слові» сплелися стиль Боянної та взагалі традиційної поезії і стиль виробленої літературної школи, манери XII ст., укладеної зі злуки впливів візантійської книжної риторики й поетичної української творчості (див. М. Возняк. *Історія української літератури*. Львів: Світ 1992, с. 239); Рікардо Піккіо вважає історію Ігоря Святославовича в «Слові» зрозумілішою завдяки її глибшому змісту, пов'язаному з текстом Второзаконня (Втор. 2, 30) (див.: Р. Піккіо. *Slavia orthodoxa. Литература и язык*. Москва: Знак 2003, с. 153); Ігор Качуровський, покликаючись на Миколу Тихонравова, пише про залежність певних образів «Слова» від «Юдейської війни» Йосифа Флавія (див.: І. Качуровський. «Слово в родинному колі» // І. Качуровський. *Генерика і архітектоніка*, т. 1. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2004, с. 278.); Олександр Зімін вивчає зв'язок «Слова» з руськими літописами та історичними повістями XV–XVI ст. (див.: А. Зимин. *Слово о полку Игореве*. Санкт-Петербург 2006); Олександр Шайкін досліджує історичну основу його виникнення в контексті історичних персонажів: легендарних (Кий, Рюрик, Аскольд і Дір), київських князів (Олег, Ігор, Святослав), християнських постатей наступних поколінь: Ольга і Володимир, Борис і Гліб, Ярослав Мудрий, Святополк Ізяславович та інші (див.: А. Шайкін. *Повість временных лет. Історія і поезика*. Москва 2011, с. 616); докладний огляд українських досліджень «Слова» робить Олекса Мишанич в окремій статті (див.: О. Мишанич. «Слово о полку Ігоревім» в українському літературознавстві XX ст. // О. Мишанич. *Крізь віки*. Київ: Обереги 1996, с. 186–208).

<sup>187</sup> Типологічна спільність «Слова» з грецьким епосом вплинула на унікальний експеримент Петра Ніщинського, який переклав його гомерівським гекзаметром на давньогрецьку мову (див.: Ю. Микитенко. Від «Слова» до «Іліади» // Ю. Микитенко. *Сяйво Гіппокрени*. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», с. 269).

<sup>188</sup> І. Франко. *Історія староруської літератури*. Розділ X. Староруська поезія // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ: Наукова думка 1983, с. 197.





Докладно зв'язок «Слова» з візантійською церковною піснею досліджував Володимир Бирчак, порівнюючи будову строф і пісень, риторичних рим, відповідної кількості силаб, буквально співставляючи окремі частини, наприклад, восьму пісню «Слова» та початкові строфи пасхального кондака Романа Сладкопівця<sup>189</sup>.

Тези, запропоновані Володимиром Бирчаком, продовжила розвивати Наталія Серьогіна, досліджуючи «Слово о полку Ігореве» на основі ідеї споріднення тексту твору з лексичним і структурно-поетичним світом пам'яток перекладної та руської гимнографії<sup>190</sup>. На думку дослідниці, гимнографічні тексти зберегли мову та образне мислення доби «Слова», на відміну від пізніших списків літописів та фольклору, записаного в XVIII–XX ст. На основі вивчення «Слова», поруч із текстами Міней, Стихирарів, Кондакарів, Тріудей XII ст., Серьогіна прийшла до висновку не лише про лексичну, але й композиційну спільність «Слова» з пам'ятками давньоруської гимнографії, зокрема, з подібністю до гимнографічних півчих циклів. В реконструкції дослідниці «Слово» складається з віршових строф структурно відповідних жанру тропарів канону, поєднаних в піснях. Канон поєднує 9 пісень, поміж тропарями яких існує мелодико-ритмічна подібність завдяки ірмосам. Ірмоси, які служать зразками для тропарів пісень канону, різні за протяжністю і кількістю речень, тому всередині пісень тропарі схожі за типом будови, а пісні різні. Так само відмінні і пісні в «Слові о полку Ігореві», немов базовані на різних інтонаційно-ритмічних моделях, тож і не вдається його відміряти однією міркою. Дослідження віршової форми «Слова» дозволило виявити ознаки подвійного канону і виокремити 20 таких пісень, кожна з яких складається з 3–4 віршів, які мають поміж собою структурну подібність, немов створені на основі одного формо-творчого прототипу.

Відзначимо важливу особливість «Слова», характерну для гимнографії, в якій встановилася практика завершувати півчі цикли богородичними піснеспівами. Так завершується і «Слово»:

Дѣвици поють на Дунаи –  
вьются голоси чрезъ море до Кієва.  
Игорь ѣдетъ по Боричеву  
къ святѣи Богородици Пирогощеи.

<sup>189</sup> В. Бирчак. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Ігореве» // *Записки Наукового Товариства імені Шевченка* / ред. М. Грушевський. 1910. т. 95, с. 5–29, т. 96, с. 5–32.

<sup>190</sup> Внаслідок аналітичного співставлення тексту «Слова» з масивом гимнографічних нотованих і ненотованих текстів півчих богослужбових книг став також *Словник гимнографічних слів*, вжитих у «Слові о полку Ігореве», звірений зі *Словником Срезневського* і *Словником Виноградової* (див.: Н. Серьогіна. «Слово о полку Ігореве» и русская певческая гимнография XII века. Москва: Памятники исторической мысли 2011).



Такий зміст отримав різне пояснення, зокрема, Дмитрій Ліхачов пише, що тріумфальний в'їзд до міста і висловлення вдячності Богу мало характер стійкого ритуалу<sup>191</sup>. Борис Гаспаров відзначає вплив загальної композиції, що надавала події піднесеного характеру і пов'язувала його з наскрізними мотивами початку поеми<sup>192</sup>.

Цікавий зразок богородичного образу у «Слові», що також надає обрамлення загальній формі твору, виявив Борис Яценко, покликаючись на Дмитра Туптала та його «Повчання на свято Богородиці Донської», яка з'являється в сонці, що «просвітлює нашу темряву». У своєму ранньому творі «Руно орошенне» Дмитро Туптало пропонує дещо інше тлумачення темряви і пише про те, що Свята Діва сама покриває Землю темрявою: «Мла, коли над землею умножиться і покриє її, тоді всі звірі від ловців цілі суть. Ніхто ж їх ловити не може. Се тайна, чому Діва наречеться млою. Від тих бо, хто ловить, криє нас». Таке порівняння Борис Яценко вбачає у «Слові», вказуючи, що сонце залишається світлим, лише темрява від нього покриває воїнів Ігоря.

Тогда Игорь възрі на світлоє солнце  
и виді от него тьмою вся своя воя прикрыты. (25)

Таке дивне поєднання образів сонця і темряви вимагало особливого пояснення, і Туптало робить морально-позитивний висновок про рятівну темряву, а її зміст розкриває як божий промисел, пов'язаний із богородичним образом<sup>193</sup>.

Такий яскравий і неоднозначний образний світ, закладений духовною культурою середньовіччя, проявився і в ранньомодерну добу, що вимагає неперервності вивчення літератури цих періодів з позиції спільності релігійної традиції, однієї писемної мови, загальних формальних прийомів і семантичних моделей. Зокрема, Рікардо Піккіо пропонує важливий тематичний засіб для прочитання літературних текстів – використання *тематичного ключа*, який допомагає заповнити семантичну лакуну поміж духовним та історичним рівнями значення<sup>194</sup>. Зокрема, «Слово про Закон і благодать» Іларіона він семантично пов'язує з покликом на Євангеліє від Івана (Ів. 1:9–7), зміст «Сказання і страждання і похвали мученикам святим Борису і Глібові» з цитатою псалма 111 (112):2–3, яка зустрічається вже у перших реченнях твору. Змішану текстову структуру «Слова о житії та преставленні великого князя Димитрія» відзначає двома тематичними ключами – псалмом 91-м (92-м) і 2-м посланням апостола Павла до Коринфян (2 Кор.: 6,16). «Житіє преподобного Феодосія Печерського» Нестора семантично підкорене тематичному ключеві, укладеному

<sup>191</sup> Д. Ліхачев. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Ленинград 1978, с. 211–216.

<sup>192</sup> Б. Гаспаров. Поэтика «Слова о полку Игореве». Москва 2000, с. 309.

<sup>193</sup> Б. Яценко. «Слово о полку Игоревім» та його доба. Київ: Вид-во імені Олени Теліги 2000, с. 134.

<sup>194</sup> Р. Піккіо. *Slavia orthodoxa. Література и язык*. Москва: Знак 2003, с. 47.



з покликів на: Книгу прор. Ісайї (Іс. 49:1), книгу прор. Іеремії (Іер. 1: 15–16), Послання Апостола Павла до Галатів (Гал. 1: 15:16), Євангеліє від Матвія (Мтв. 5: 14–16)<sup>195</sup>.

Подібні приклади наводить архієпископ Ігор Ісіченко, співвідносячи початок «Моління» Данила Заточника із цілою низкою алюзій на псалми<sup>196</sup>:

Въструбимъ, яко во златокованья трубы, в разумъ ума своего  
и начнемъ бити в сребренья органы возвитіе мудрости своєя,  
Въстани слава моя, въстани въ псалтыри и гуслех.

Цей приклад можна з впевненістю віднести до гимнографії, про що вже йшлося вище. Подібно єпископ Антоній, можливо, вікарій Київської єпархії, в короткій подячній молитві до Богородиці вибудовує аналогію між освяченням Успенського храму, яке відбувалося в навечір'я свята Успення Пресвятої Богородиці та подіями самого празника Успення<sup>197</sup>.

Пресвята Богородице! Якоже въ свое преставленіе апостоли от конец  
вселенныя събравши въ честь своему погребенію, тако и нынѣ въ освященіе  
своєя церкве събравши въ честь своему погребенію, тако и нынѣ въ  
освященіе своєя церкве тѣхъ намѣсники и наши служебники.

У цій цитаті також виявляємо гимнографічну основу:

Богоначалнымъ мановеніємъ,  
отвсюду боноснои апостоли облаки высоче възимаєми.

Стихира на *Господи воззвах*, Успення

Всечестный ликъ премудрыхъ апостоль събрася чудно, погresti славно  
Тѣло твое пречистое, Богородице всепѣтая.

Сідален, Успення

Внезапуже сътекшеса апостоль множество  
От конецъ Богородице тебѣ предсташа купно.

Ірмос 1-ї пісні канону Йоана Дамаскіна, Успення

От конецъ сътекошаса апостоломъ лучшии,  
богоначалнымъ мановеніємъ погребсти тя,  
и от земля вземлему тя къ высотѣ зрящее.

Стихири на хваліте, Успення.

<sup>195</sup> Визначенню тематичного ключа давньоруських літературних творів Р. Пиккіо присвятив окремий розділ праці (див.: Р. Пиккіо. *Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства* // Р. Пиккіо. *Slavia orthodoxa. Литература и язык*. Москва: Знак 2003, с. 431–473).

<sup>196</sup> І. Ісіченко, арх. *Аскетична література Київської Русі*. Харків: Акта 2005, с. 89.

<sup>197</sup> Закладена в молитві Києво-Печерського патерика аналогія між чудесним зібранням апостолів в Єрусалимі на Успення Богородиці та освячення богородичної святині в Києві, на яке дивом хтось невідомий скликав руських єпископів з різних міст, не лише мотивувало сподівання на щедрі милості Богородиці до нового храму, але й формувало семіотичну насиченість сакрального простору, що утворився в Печерському монастирі виявами богородичного культу (див.: Д. Абрамович. *Києво-Печерський патерик*, с. 15).



Пригадаємо, що саме гимнографія, яка не одне століття творилася кращими представниками греко-візантійської культури і в досконалій мистецькій формі потрапила на українські землі, за короткий час була перекладена на церковнослов'янську мову. Про якість таких текстів пише Рікардо Піккіо:

Побуває думка, що гимнографія у слов'янських перекладах написана невиразною, блідою і риторично бідною прозою і це викликане тим, що традиційний підхід методологічно невідповідний до сприйняття літератури, дуже далекої від нашого сучасного розуміння «літературності», саме тому, що в основі цієї літератури лежали специфічні уявлення про словесне мистецтво як засіб втілення релігійних постулатів<sup>198</sup>.

Про богословські, естетичні та мовознавчі особливості гимнографічних текстів писали такі відомі дослідники давньої літератури як Володимир Перетц, Дмитро Ліхачов, Дмитро Чижевський, Михайло Мурьянов, які підкреслювали їх важливу роль у формуванні богослужбових жанрів. Звідти запозичувалися усталені формальні прийоми, семантичні і лексичні моделі<sup>199</sup>. У цьому розмаїтті засвоювалася і нова образна система, в якій поступово особливого звучання набула богородична тема, проникаюча у глибини жанрового розмаїття української літератури.

Особливе значення богородичної теми для давніх українців, ймовірно, пов'язане з кількома факторами. З одного боку, культом руської богині-берегині родинного вогнища<sup>200</sup>, з іншого – з образом Богородиці не лише як Могутньої Владарки чи Цариці Небесної, але милосердної заступниці<sup>201</sup> –

<sup>198</sup> Р. Пиккіо. *Slavia orthodoxa. Литература и язык*. Москва: Знак 2003, с. 5.

<sup>199</sup> Красимир Станчев підкреслює, що гимнографія в давньослов'янському літературному просторі ніколи не втрачала свої позиції і залишалася зразком образності, стилістики як агіографічних та риторичних творів, так і деяких спроб розширення поетичного вислову в православному слов'янському світі, в тому й духовних віршів XV–XVII ст. Тож проблеми гимнографії мали б цікавити не лише медієвістів, а теоретичне та історико-літературне осмислення гимнографічної творчості мало б стати початком радикального переосмислення ролі і значення літургічної поезії в цілісному літературно-історичному процесі в рамках спільноти, яку Р. Піккіо назвав «Slavia Orthodoxa» (див.: К. Станчев. *Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения La roesia liturgica slava antica // Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов*. Любляна, 15–21 август. 2003. Roma – Sofia 2003, с. 18).

<sup>200</sup> Християнська ідея трансформації людини через внутрішнє залучення до Христової жертви і Христового милосердя набувала суттєвих видозмін, що особливо помітно в палітрі символіки раннього Середньовіччя. Зокрема, в українських реаліях відбувалося інтенсивне взаємоприсотування культів матері-берегині та Богородиці. (див.: А. Біла. *Символізм*. Київ: Темпора 2010, с. 31).

<sup>201</sup> У Святому Письмі символ «крову» у значенні захисту і спасіння визначав відношення між людьми і Господом, а середньовіччя розповсюдило цю образність на Богоматір (див.: М. Мурьянов. *Гимнография киевской Руси*. Москва: Наука 2004, с. 71.



Пресвятої Матері, яка, перетерпівши великі душевні муки, стала Матір'ю всього людства. Все це й зумовило відчуття надзвичайної шани й любові українців до Пресвятої Діви від найдавніших часів<sup>202</sup>.

Почитання Богородиці проявилось в різних жанрах українського мистецтва – посвячених Богоматері храмах, іконописі, поезії<sup>203</sup>. І все це багатство тісно пов'язувалося з богородичною гимнографією, звідки черпалися теми, запозичувалися образи, засвоювалися виразові засоби. Так формувалося відчуття духовної єдності українців із Пресвятою Дівою, що голосно зазвучало у духовній пісні «Пречиста Діво, Мати руського краю»<sup>204</sup>, а згодом переросло у почуття поваги і любові до жінки-матері в родині і суспільстві. Про це, на думку Франка, найвиразніше засвідчила творчість Тараса Шевченка<sup>205</sup>:

Я не знаю у всесвітній літературі жодного поета, котрий би так витривало, так гаряче виступав оборонцем жіночих прав, захисником права жінки на повне, чисто людське життя. Жертвування власної людської індивідуальності на справу милосердя, нехтування власними стражданнями, забуття власного безправ'я і посвята всіх сил на службу єдиній високій і благородній ідеї, добра загалу і всієї людськості – ось ідеал жінки, який залишив нам Шевченко як свою найдорожчу спадщину. Тож не диво, що й найвищий дотеперішній здобуток людськості на полі моралі, велику ідею любові до ближнього, цю основну ідею християнства, Шевченко вважав головним чином справою жінки – Марії, матері Ісусової<sup>206</sup>.

Міцний ґрунт, закладений середньовіччям для подальшого розвитку української літературної творчості, підхопили братські школи, в середовищі яких виховувалися провідники національної культури. Просвітницька діяльність братств створила плідне середовище, в якому плекалися паростки цілеспрямованої літературної праці й літературного життя загалом, що виявилось також і

<sup>202</sup> Леонід Ушкалов наводить приклади Шевченкових звертань до Діви Марії – *благословенная в женах, великая в женах, всеблагая, всевятая, пренепорочная, преправедная, пречиста, скорбящих радости*, пов'язуючи їх походження з образним ладом богородичних акафістів та барокових духовних пісень (див.: Л. Ушкалов. *Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду*. Харків 2001, с. 213).

<sup>203</sup> Н. Боярковський, о. Про почитання Божої Матері в українському народі // *Поклін Марії. Українська еміграція в Німеччині Пречистій Діві Марії владичиці і опікунці*. Мюнхен 1947, с. 13; А. Ольховський. Пречиста Марія в українській музиці // *Поклін Марії*. Мюнхен 1947, с. 124–133; В. Щурат. *Марійський культ на українських землях давньої польської держави*. Львів 1910.

<sup>204</sup> *Пісні до Почаївської Богородиці*: Перевидання друку 1773 року / транскрипція, коментарі і дослідження Юрій Медведик. Львів: ЛБА 2000, с. 84; див. також: А. Ольховський. Пречиста Марія в українській музиці // *Поклін Марії*. Мюнхен 1947, с. 24–133.

<sup>205</sup> І. Франко. Женичина-мати в поемах Шевченка // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 26. Київ 1981, с. 153–154.

<sup>206</sup> І. Франко. Тарас Шевченко // І. Франко. *Повне зібрання у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 254.



в заснуванні «слов'яно-греко-латинської» школи і друкарні<sup>207</sup>. Так, зокрема, із Львівським братством<sup>208</sup> пов'язана ціла епоха в українській культурі, окрасою якої стало суцвіття видатних постатей, чия творчість сформувала шляхи розвитку національної літератури на подальші століття.

Звертаючись до засад вироблення гуманістичної методи навчання загалом, відзначимо авторитета педагогічної думки у Європі Еразма Роттердамського<sup>209</sup>, який у трактаті «*De Civitate Mogum puerilium*» сформулював головні завдання освіти: плекання благочестя і хорошої поведінки, докладне вивчення гуманітарних дисциплін, приготування до життя у суспільстві<sup>210</sup>. Тож класична освіта розглядалася передовсім як засіб для виховання кваліфікованих речників власної віри й концепції громадянства, активних учасників життя церкви й держави – саме такі засади були пріоритетними для Львівської братської школи, що відчувала відповідальність в обороні православної віри і прав українців.

Пречестное знаменіє  
Братства ставропігійон лвовского  
Успеніє пречистыя Богородица приснодѣви Марія

Благо здѣ пречестному знаменію трвати,  
И небом небес, Матер Божію всѣм знати.  
Под тым, всю ктиторство старожитность маєт.  
И иле к хвалѣ си належит, скланяет<sup>211</sup>.

<sup>207</sup> І. Крип'якевич. *Історія України*. Львів 1990, с. 141.

<sup>208</sup> Львівське братство вперше згадане у 1544 році як об'єднання «співбратів і сусідів» – патронів церкви парафіян при Успенській церкві на Руській вулиці, а з 1573 р. як «старшин братства Богородиці». І лише наприкінці 1585 р. українські міщани виробили статут своєї організації – Успенського братства (див.: Я. Ісаєвич. Успенське братство // *Історія Львова*. Львів 2006, т. 1: 1256–1772, с. 141.

<sup>209</sup> Еразм Роттердамський започаткував рух за створення навчально-наукових закладів, спрямованих на поглиблене вивчення давніх сакральних мов: гебрійської, греки і латини, як головної передумови наукового тлумачення біблійних книг. Пізніше ця концепція трансформувалася у вигляді греко-латино-слов'янської тримовності в Острозькому колегіумі, а згодом у Львівській братській школі та Києво-Могилянській академії. В останній викладали великою латиною, водночас підтримувався зв'язок з греко-слов'янською спадщиною насамперед через участь у літургійній практиці (див.: Я. Ісаєвич. «*Lusaem trilingue*». Концепція тримовної школи у Європі в XVI ст. // Ісаєвич Я. *Україна давня і нова: Народ, релігія, культура*. Львів 1996, с. 308–318.

<sup>210</sup> Н. Пилип'юк. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* Київ 1993, с. 78.

<sup>211</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 51.



В цьому важливу роль, на нашу думку, окрім опанування «вільними мистецтвами», відігравав також і загальний спосіб життя школярів, невіддільний від церковного служіння<sup>212</sup>. Постійна участь у богослужбовому житті Церкви не лише виховувала національно свідомих громадян, що пов'язували свою ідентичність з православною вірою, але й слугувала досконалому вивченню співаних літургійних текстів – гимнографії. Саме Церква була опорою і засобом консолідації православних міщан, тому у братській школі велике значення надавалося вдосконаленню літургійного співу. Це пов'язувалося із щоденною участю братчиків у богослужіннях, а також із їх вирішальною роллю у реформуванні церковного співу, головно, ініціативи впровадження до літургійної практики багатоголосого партесного співу<sup>213</sup>. Про добру обізнаність братчиків у цій новаційній ділянці свідчить реєстр бібліотеки Львівського братства, в якій зберігалися нотні збірники і підручники з гармонії<sup>214</sup>. Усе це не лише вдосконалювало виконавську майстерність братчиків, а сприяло усвідомленню необхідності доброї освіти в опануванні літургійним співом. Так, у друкарні братства приготовано до друку друге видання Ірмолая (1709), який за репертуаром<sup>215</sup>, укладом і музичною стилістикою відобразив еволюцію багатоголосого традиції сакральної монодії, сформованої в рукописній традиції<sup>216</sup>.

<sup>212</sup> Зберігся документ, мабуть, кінця XVII ст., де засвідчено зобов'язання вчителя братської школи Теодора Рузкевича стежити за порядком в учнівському хорі під час богослужінь у церкві та визначати черговість учнів до дзвоніння (див.: Ю. Ясіновський. Розпорядження вчителів Львівської братської школи Теодорові Рузкевичу // *Καλοφωνία*, ч. 3. Львів 2006, с. 171).

<sup>213</sup> Уже в першому статуті братської школи з 1587 р. йшлося про навчання церковного співу, а з учнів було створено хор. Наприкінці XVI ст. братський хор виконував дванадцятиголосі композиції і цей багатоголосий спів на прохання львівських братчиків офіційно визнав для вжитку у Православній Церкві окремою грамотою Александрійський патріарх Мелетій Пігас (див.: Ю. Ясіновський. *Музика // Історія Львова*, т. 1: 1256–1772. Львів: Центр Європи 2006, с. 211).

<sup>214</sup> У бібліотеці Львівського братства за інвентарем 1601 року знаходилася книга протестантського автора Йогана Шпангенберга «*Questiones musicae in usum scholae Northusanae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll*» (Питання музики для вжитку Нордгавзенської школи, або як легко і правильно навчати молодь співів. Віттенберг 1542). У приватній колекції старшини Львівського братства українізованого грека Константина Мезапети були книжка про гармонію, «*Tabulatura musicae*», а також багато нот партесного співу, якими користувалися учні (див.: J. Jasinowski. *Znaczenie eparchii przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej // Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*. Przemyśl, 1994. Т. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, s. 405).

<sup>215</sup> Ю. Ясіновський. Інціпітарій Львівського друкованого ірмологіона 1709 року // *Καλοφωνία*, ч. 4. Львів 2008, с. 210–220.

<sup>216</sup> Ірмолой 1709 р. був доповненим перевиданням Ірмолая 1700 р., який готувався до друку при Святоюрському монастирі. Друк 1709 р. істотно відрізнявся від попереднього: тут поновлені розділи празничних піснеспівів, відновлений вступний обиходний розділ, дещо відновлено мелодичне багатство піснеспівів, тому саме «брат-



Ірмолой став основним посібником для опанування основ нотної грамоти, а також необхідним збірником церковних піснеспівів, вживаних у повному річному колі<sup>217</sup>. Разом з плином сакральних мелодій школярі занурювалися у яскравий образний світ греко-візантійської гимнографії, високий артистизм і високу поетику якої забезпечувала тісна спадкоємність з греко-еллінською поезією. Як пише Юрій Ясіновський, «гимнографія у властивих їй поетико-музикальних засобах і формах була й залишається одним із найглибших проявів Божої мудрости, прославою Всевишнього, вірою і молитвою, проханням і розкаянням. У богословсько-літургійній ієрархії християнської обрядовості гимнографія знаходиться одразу ж за Священним Писанням»<sup>218</sup>. Такий глибокий вимір літургійного музично-поетичного мистецтва був добре знаний братчикам, що не могло не проявитися і на літературній творчості в ранньомодерній Україні. У дослідників барокової культури зустрічаємо окремі вказівки на гимнографічні джерела як джерела літературної творчості. Так, Лідія Корній привертає увагу до практики використання цитат із гимнографії у шкільній драмі, пов'язуючи це явище зі спільністю біблійних сюжетів, орієнтацією митців на канон середньовічної монодії та тісними зв'язками з церковними богослужіннями<sup>219</sup>. Спостерігається текстова близькість вірша «Возбранной воєводѣ, смерть во вѣки побѣдившой» з драми-мораліте «Комедія на Успеніє Богородиці» Дмитра Туптала і кондака Богородиці «Возбранной воєводѣ»<sup>220</sup>. Ця спорідненість базувалася на використанні початкових слів гимнографічного тексту як основи написання авторського твору. А поруч існували випадки буквального включення у драму оригінальних піснеспівів, наприклад: у «Різдвяній драмі» Дмитра Туптала звучав ірмос на Різдво Христове «Христос раждається, славите»; в уривку драми невідомого автора використана стихира на Благовіщення Богородиці «Благовѣстуй земле, радість велию

---

ський» варіант Ірмолая 1709 р. стає основою усіх наступних видань у Львові та Почаєві (див.: Ю. Ясіновський. Львівські нотні першодруки // *Καλοφωνία*: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко, ч. 1. Львів 2002, с. 34–35).

<sup>217</sup> Цікаво відзначити, що церковнослов'янський текст Ірмолая, як свідчать окремі записи латинською мовою, вимовлялися в братських школах відповідно до усталеної в Україні традиції церковної мови: вимова літери «ѣ» (ять) як «і», тверда вимова приголосних перед «є» та «и», вимова «г» як «ґ» (див.: Я. Ісаєвич. Братства й українська музична культура XVI–XVIII століть // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів 2002, с. 26).

<sup>218</sup> Ю. Ясіновський. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу [=Історія української музики: Дослідження, вип. 18]. Львів 2011, с. 13.

<sup>219</sup> Л. Корній. Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст. // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* Київ 1993, с. 198.

<sup>220</sup> Кондак «Возбранной воєводі» у богослужіннях виконується на болгарський напів, який використовувався для вибраних піснеспівів найбільших церковних празників (див.: Л. Корній, Л. Дубровіна. *Болгарський напів з рукописних нотолінійних ірмо-лоїв України кін. XVII – XVIII ст.* Київ 1998).





пойте, небеса, славу Божию»; у драмі-міраклі Дмитра Туптала «Комедія на Успеніє» у сцені «Успіння Богородиці» звучала стихира празника Успення «Обрадованная, радуйся з тобою Господь» та ірмос канону на Успення Богородиці «Ангели Успеніє Пречистая зряче». У драмі могли звучати як монодійні, так і партесні твори, що підкреслює її близькість до церковної практики<sup>221</sup>.

Дмитро Туптало у своїх творах використовував ще одну характерну барокову рису – емблематику. Його «Комедія на Успеніє Богородиці» закінчується сценою, в якій представники різних чеснот та побожності виносять на сцену різні предмети, які пов'язані з емблемами Богородиці: митра, вінець, якір, свіча, щит, лілея, прапор, шолом, труба, меч.

Підкреслення значимості образу Богородиці присутнє не лише у церковних богослужбах, але й світських творах, рясніючих гимнографічними сюжетами і мовними зворотами. Такий шлях проникнення літургійних текстів у світську творчість Лідія Сазонова визначає як процес вироблення «колективної літургійної пам'яті»: через богослужіння у свідомість потрапляли цитати літургійних книг і проявлялися в оригінальних авторських творах, як у збірнику Симеона Полоцького «Рифмологіон» (1680)<sup>222</sup>. Збічник містить вітальні вірші з нагоди Різдва Христового цареві з родиною, придворним, а також і вірші без індивідуальної адресації. Виконання чергувало спів ірмосів канону на Різдво Христове Косми Маюмського та авторських строф, які розвивали тему ірмосів. Так виникали «квазітропарі», або «авторські тропарі», зміст яких виходив за межі поезики канону, наповнюючись дидактичним та панегіричним пафосом<sup>223</sup>:

Ірмос 8-ї пісні канону:

Чюдо пресестественнаго росодательная изобрази пещь образ:  
Не бо яже прият палит юныя, яко ниже огонь Божества Дѣвы,  
в Нюже вниде утробу. Тім воспѣвающе, воспоем:  
Да благословит твар вся Господа и превозносит во вся вѣки.

Віршові строфи переспівують зміст ірмосу:

Чюдо велие древле проявился  
в пещи Халдейстей, ибо не палися  
Троица отроков, паче орошени,  
иже за Бога во огонь вовержени.  
Равнѣ велие чюдо десь бывает,  
огнь божественный Дѣвы не спялет.

<sup>221</sup> Л. Корній. Українська шкільна драма, с. 198; М. Сулима. До питання про особливості віршованих варіацій молитов // *Львівська медієвістика*, т. 3. Львів 2010, с. 128–133.

<sup>222</sup> Л. Сазонова. Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах «Рифмологиона» Симеона Полоцкого // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture*. München – Berlin 2009. 487–501.

<sup>223</sup> Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах «Рифмологиона» Симеона Полоцкого // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture*. München – Berlin 2009. 489.



Утробу Дѣвы прообразоваху,  
 иже без вреда огня в печи бяху,  
 Триє отроки, ибо не вредися  
 дѣвство Марии, егда Бог родися  
 Из нея. Огнь сый паче чисту, цѣлу  
 тѣлом и духом сохранил есть Дѣву.

Про використання текстів гімнографії для створення авторських творів пише Микола Сулима, визначивши метод запозичення цитат з гімнографії як «перевіршовування», що характерно для барокової літератури<sup>224</sup>. Аналізуючи вірші «Гимнології», написані на основі великодніх стихир, автор писав про унікальність цього твору, оскільки в ньому вперше в українській поезії фігурують катрени з перехресним і кінцевим римуванням, наприклад, членування стихир Пасхи на сегменти і подальше їх використання як основи для створення нових віршів. Подібний метод використовував Кирило Транквіліон-Ставровецький у своїй книзі «Перло многоцѣнное» (1646) на основі сегментів «Отче наш», а також Йоан Максимович у «Богородице Дѣво» (1707)<sup>225</sup>.

Проте існує інший вимір використання гімнографії у новітній літературній творчості, визначений зануренням до глибин поетичної мови барокової доби, що зустрічаємо, наприклад, у творах Львівського братства. Одним із найраніших серед них є «Просфонима»<sup>226</sup> – вітальна драматургічна сценка на честь київського митрополита Михайла Рогози.

Про зв'язок зі співною літургійною практикою свідчить композиція «Просфоними»<sup>227</sup>, поділена на «лики» й «голоси», а також і початкові слова твору<sup>228</sup>. У розділі «предослов от малих» згадано таку форму співу як «гласування»: «многочадних бо рады твоих добродѣтелей... всѣх языкъ гласы гласуют, их же и мы содержащи хощем, но немощны суще, ліру возяще, царскія пісни сладцѣ соплѣтати». Зазначимо, що словосполучення «гласи гласувати» має подвійний зв'язок з гімнографією: по-перше, таке подвоєння однокореневих слів означає підсилення дії чи образу<sup>229</sup>, по-друге, йдеться також про апеляцію до форми співу на вісім гласів – співати «на глас». Наступна фраза *царскія пісни сладцѣ*

<sup>224</sup> М. Сулима. До питання про особливості, с. 128–133.

<sup>225</sup> Там само, с. 131.

<sup>226</sup> Анонім. Просфонима // *Українська література XIV–XVI ст.* Київ 1988, с. 503–510.

<sup>227</sup> Н. Сиротинська. «Просфонима» Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гімнографії // *Просфонима: текст і контекст*, ЛНУ ім. Франка, вип. 4. Львів: Свічадо 2013, с. 52–65.

<sup>228</sup> У примітці зазначено, що першу частину вітання виконували діти в церкві перед народом, ймовірно, це й стало причиною поділу першої частини на лики (Анонім. Просфонима // *Українська література XIV–XVI ст.* Київ 1988, с. 503–510).

<sup>229</sup> У старозавітній мовній практиці часто утворювалися суперлативи завдяки додаванню до іменника у називному відмінку його ж повторення у родовому відмінку, наприклад: *віки віков, цар царів, празник празників* (див.: П. Галадза, о. «Віки вічні» чи «віки віків»? // *Καλοφωνία*, ч. 3. Львів 2006, с. 26).



*соплѣтати* також перегукується не лише з пісенною формою виконання, але також із поетичним стилем «плетенія слівес»<sup>230</sup>. Словосполучення «пісні сладці» надалі використовується у подібних варіантах співних форм: *сладкими пѣніями, богоугодно співати, сладкопѣсных глас, співати ми кажет сердце* тощо.

У тексті «Просфоними» використане євангельське звертання архангела Гавриїла до Діви Марії – «Радуйся», що стало одним із улюблених образів у гимнографії (так звані хайретизми)<sup>231</sup>, а надалі і в бароковій поезиці. У «Просфоними» читаємо:

- Радуйся граде, усердно пастиря приємлюще, радуємся убо и мы братіє, отца нашего зряще, да возрадується душа твоя, зряй нас;
- да радуємся и мы святителеви пролѣтіє благовѣствующему;
- радуйтеся небеса небес, купно и вся земля с нами, радуйтеся и ангели божі,
- радуйся грядый святителю.

Гарним прикладом є цитата з гимнографії – стихира на *Господи воззвах* 6 гласу празника Благовіщення, де на основі звеличення «Радуйся» вибудовуються богородичні образи, пов'язані із старозавітніми текстами:

Совѣтъ превѣчный окрываетъ тебѣ, отроковице,  
гаврииль предста, тебе лобзая и вѣщая:  
радуйся, земле ненасянная: радуйся, купино неопалимая:  
радуйся, глубино неудообразимая: радуйся, мосте, къ небесамъ приводяй,  
и лѣствице высокая, юже іаковъ видѣ:  
радуйся, божественная стамно манны: радуйся, разрѣшеніє клятвы:  
радуйся, адамово воззваніє, съ тобою господь.

<sup>230</sup> Розвиток поетичної форми віршування «плетенія слівес» пов'язано з особою Константинопольського патріарха Філофея Коккіна (біля 1300–1379) – учня і палкого послідовника св. Григорія Палами. Своїми гимнами і молитвами Філофей мав, безсумнівно, вплив на спрямування і характер творчості слов'янських авторів, в першу чергу на своїх послідовників патріарха Євфимія Тирновського і митрополита Кипріяна. Не так давно висловлена думка, що агіографічний стиль «плетенія слівес» у церковнослов'янській літературі розвинувся під впливом перекладених гимнографічних творів трьох константинопольських патріархів – Исидора, Калліста і Філофея (див.: Г. Прохоров. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // *История жанров в древнерусской литературе*. [=Труды Отдела древнерусской литературы, т. 27]. Ленинград 1972, с. 120–149).

<sup>231</sup> Вигук-звертання до Богородиці «Радуйся» є перекладом з грецької «χαίρε» звідки й отримав назву «хайретизми». Первинне значення вигуку «Радуйся» сприймалося як елемент найдавнішої молитви. З часом хайретизми знайшли стале місце у структурі Акафіста Богородиці, а також у текстах візантійської гимнографії, де набули значення топосу богородичних образів (див.: И. Шеховцова. Две традиции в византийском гимнографическом искусстве // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 8–33).



Подібний перелік символів зустрічаємо у «Різдвяній драмі-містерії» Митрофана Довгалевського, що свідчить про усталену образну систему, яка викристалізувалася у гимнографії і продовжувала своє життя у бароковій літературі<sup>232</sup>:

Єгоже Моисей в купинѣ зряше  
 Неопальной,  
 Аарон цвѣтшим жезлом являше,  
 Слави полной,  
 Даниил гору, Іаков лѣствицу  
 Утвержденну,  
 Ілія рече бит колесницу  
 Тол огненну,  
 Двер, ковчег, книга запечатлѣнна  
 Образ бяху,  
 Дѣви рожества весма нетлѣнна  
 Знаменаху.

Для звеличення архієпископа Михаїла автори «Просфоними» теж обрали форму, запозичену з гимнографії:

Єдинаго тя, отче, от апостол честна избра бог,  
 Святителя нищелюбезна, да поднесши их рог.

Форма піднесення рога як символу слави і могутності часто зустрічається у літургійних текстах. Так прославляється Богородиця у стихирі на стиховні на Успення:

Тѣмже и мы память твою празднующе, вопіємъ ти, препѣтая:  
 христїанскїй рогъ вознеси, и спаси души наша.

Так звертаються до Христа у Великому славословії на Воздвиження Чесного Хреста:

Четвероконечный міръ днесь освящается,  
 четверочастному воздвигаему твоєму кресту, христе боже нашъ,  
 и рогъ вѣрныхъ хритїанъ совозносится.

Кирило Транквіліон-Ставровецький у книзі «Перло многоцінне» також використовує образ рога та поклоніння Пресвятій Богородиці. Визнаючи вільні науки як служниці теології, він каже про те, що богословська наука «...в правдѣ паче сонця сіяєт. Прето поета бы и наймудрѣйшій, И філіозоф разумом острѣйшій, Мусит гордой думы роги схилити, А небесной царици сам низко ся поклонити»<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків 2011, с. 488.

<sup>233</sup> Л. Ушкалов. *Філологія – служниця богослів'я* // Л. Ушкалов. *Від бароко до пост-модерну.* Київ: Грані-Т 2011, с. 70.



Таке звертання до архієпископа Михайла Рогози є виразом особливої поваги, а образна мова була добре зрозумілою як для виконавців, так і для слухачів.

Поетичне звертання до архієпископа Михайла теж побудоване на основі гимнографічних топосів:

Благо, отче, слово бо изрекл еси едио,  
И скоро собрася мног народ мыслно,  
Яко не раскаяся ныни у нас быти,  
Но, пришед, вся благочиннѣ устроиы.

У цих вітальних словах першого отрока зустрічаємо акценти: *изрекл слово, собрася мыслно, вся благочиннѣ устроиы*, які часто використовуються у гимнографії, символізуючи важливі події. Наприклад:

*Изрекл слово* – переспів початку Євангелія від Івана *Спочатку було Слово* (Ів. 1:1), що у подальшому вживалося у значенні виокремлення особливої події. Звідси у гимнографії для виокремлення події використовується образ промовленого слова:

Яже от Бога слово,  
неизреченною мудростію пришедшаго обновити адама.

Тропар 9-ї пісні канону, Богоявлення

Єдино рекши естество слова,  
наведе воплощшеєся естество челоуѣчества.

Тропар 4-ї пісні 2-го канону, Святих Отців

Задля відзначення особливих подій вживалася також фраза *собрася мысленно*:

Снїйдѣмся вѣрныи мысленно къ Йорданскімъ струямъ.

Стихира на стиховні, предпразднество Богоявлення

Прїйдѣте мысленно, стефановою славою облыстаємы.

Тропар 8-ї пісні канону, первомуч. Стефану

Вислів *мыслно* також використовується у богородичній символіці: *мыслный ковчег, мыслная купина*; для змалювання чуда народження Христа: *О неизреченнаго рождества, воистинну паче оума вся, и мыслнаго видѣнїя*.

Словосполука з дієсловом *устроиы* найчастіше вживалася у піснеспівах початку церковного року, акцентуючи на могутності і мудрості Творця, який:

Вся мудрѣ оустроиый.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Утвердый мудростію небеса,  
небо одушевленное челоуѣколюбіємъ оустрои.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Тож у контексті гимнографії вже перші слова звертання до архієпископа сприймаються не лише як урочисте привітання, а як парафраза величної



містерії сотворення, де особа гостя архієпископа Михайла постає у символічному образі могутнього Творця. Наведемо ще кілька таких прикладів:

Але и солнечное горячее око променями блистает.

Третій отрок, Просфонима

Незаходимое солнце от Дѣвических ложеснь восіяти идетъ,  
Просвѣтити всю подсолнечную чистыми очима.

Стихира на *Господи воззвах*, предпразднество Різдва Христового<sup>234</sup>

Радуйся, грядый, краснѣ нозѣ твои, святителю.

Привіт архієпископу в школі, Просфонима

Яко краснѣ нозѣ твои всеблаженне, миръ благовѣствующему.

Тропар 8-ї пісні канону, ап. Луки<sup>235</sup>

Плещѣмо руками, радуючися всѣ згодливе.

5 отрок, Просфонима

Возопѣмъ празденственная, восплещемъ руками вси.

Стихира литійна, влкм. Димитрію

Прійдѣте зді, прійдѣте, о христоименити отроци.

Ко всѣмъ обще, Просфонима

Прійдѣте христоносніи людіє.

Стихира на *Господи воззвах*, предпр. Різдва Христового

Цікавим прикладом є образи «зими і весни», які зустрічаються у «Просфонимі» і є свідченням поєднання античної образності з візантійською гимнографією. Це проявляється, з одного боку, у буквальному трактуванні зими і весни як зміни пір року, а з іншого – як образів гріховності та розкаяння, наприклад:

Да радуемся и мы святителиви пролѣтіє благовѣствующему  
Лютость же зимы с тяжкими волки отгоняющему,  
Сіє же от самѣх вещей же каждо з нас подробно да познает,  
Єгда убо по студеной зимѣ весна тепла наставет<sup>236</sup>.

<sup>234</sup> Цікаво, що в Китаї використовується для означення країни – *піднебесна*, тоді як у гимнографії часто зустрічається означення християнської землі як місця під сонцем – *подсолнечная*.

<sup>235</sup> Образність, пов'язана із взуттям, зустрічається ще в Гомера (Пісня 11, 600):

Привид його, а сам він з богами безсмертними разом  
В щасті живе, струнконогу він Гебу дружиною має,  
Зєвса великого доньку і золотовзуті Гери.

(див.: Гомер. *Одіссея* / переклад Борис Тен. Київ: Дніпро 1968, с. 257). У біблійній традиції топос прекрасних ніг закріпився за образом благовістителя, у Старому Завіті для позначення проповідника, а в Новому характеризує вже апостола (див.: Є. Джиджора. Символізація образу святителя в службі на перенесення мощів свт. Миколая // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 29).

<sup>236</sup> Образ весни часто зустрічається у гимнографії і в окремих випадках розпочинає



або

Єгда невѣрія зима держаще архієреов во Іерусалімѣх  
Христа зимы горкія губителя им благовѣствовали.

Ототожнення зими з «гріхом і невір'ям» характерне для гимнографії, як це співається у тропарі 9-ї пісні канону «Возвращения честних мощей Іоанна Златоуста»:

Красен якоже славній явися отче,  
божественну весну поканієм показуя иже зымѣ грѣховнѣй.

або у 5-й пісні цього ж канону:

Якоже весна явися благоухая таинственныя цвѣты благодатей:  
вѣрныхъ множества раздрѣшая злыхъ зиму.

Цікаво, що з образом весни порівнюється в гимнографії Пресвята Богородиця, що зустрічаємо у хвалитній стихирі неділі Святих Отців, де прославляється Богородиця, як «благодатна весна»:

Свѣтлий же и одушевленный облак, тучу носящ небесную,  
сію на землю нинѣ предгрядеть проліати, яко да напоить земли лице.  
Весна благодатная: мисленная лѣствица, внутрь въ оутробѣ держащи:  
неизглаголаннимъ словомъ раждаеть, зиму безбожную разоряя.

Цікавим прикладом у тексті «Просфоними» є ще один виразний образ із гимнографії – «облачення в ризи»:

И вся зеленувласія древа в новыя ся рызи облачат.

Вираз «облачення в ризи» запозичено із 103-го псалма:

Одѣйся свѣтомъ яко ризою  
Пропиная небо яко кожу.

На цій основі постали такі парафрази як «ти світлом, наче ризою покрився» або «ти водами, наче ризами покрився», які часто повторюються у богослуженнях і завдяки своїй яскравості, безсумнівно, проникли до «Просфоними». Тож можна вважати, що маємо виразне свідчення особливого поетичного барокового стилю, де поєдналися антична поетика, яку вивчали в курсі гуманітарних дисциплін братської школи, та гимнографія, яка щоденно звучала у храмі.

У середовищі Львівського братства було створено ще одне драматичне дійство: «Різдяні вірші на Різдво Христове»<sup>237</sup> (1616) Памва Беринди<sup>238</sup>.

---

празничний літургійний день. Ймовірно, в цьому криється спорідненість початку першої стихирі на *Господи воззвах* служби мчн. Георгія – «истинная весна світло наста» та початку добре відомого «Ліса Микити» Івана Франка – «надійшла весна прекрасна».

<sup>237</sup> Оригінальна назва твору: «На рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа вірші для утіхи православним христіаном» (див: *Хрестоматія давньої української літератури* / упорядник О. Білецький, вид. 3. Київ 1967, с. 200).



Майже через сто років по тому Різдвяна драма відродиться у творчості Дмитрія Гуптала «Комедія на день Рождества Христова» (1702) та Митрофана Довгалевського «Комическое дійствие в честь, похваленіє і прославленіє... Царю Царей, Христу Господу» (1736)<sup>239</sup>. Темі Різдва Христового посвячена також праця ще одного знаного викладача Львівської братської школи – Кирила Транквіліона-Ставровецького, який у «Євангелії учительному» (1619) вмістив п'ять різдвяних проповідей: три на саме Різдво та дві на першу неділю після Різдва<sup>240</sup>, а також різдвяні діалоги для п'ятох хлопців у «Перлі многоцінному»<sup>241</sup>.

Досліджуючи «Різдвяні вірші» П. Беринди, Лідія Корній звернула увагу на ремарку після слів 5-го отрока, де йдеться про безпосереднє виконання окремих літургійних піснеспівів: співати «Слава во вишніх Богу», стихиру на 8, псалом на Рождество Христово»<sup>242</sup>. Під таким оглядом «Різдвяні вірші» дослідила Анна-Лоранс Каудано<sup>243</sup>, яка докладно проаналізувала поетичну структуру «Різдвяних віршів», звертаючи увагу на відповідність основних акцентів змісту твору богословським догматам Східної Церкви, як, наприклад, чудесному втіленню Христа, його народженні і дівстві Богоматері, Святій Трійці<sup>244</sup>. Дослідниця констатує змістовні зв'язки з різдвяними піснеспівами: «Слава»

<sup>238</sup> Памво Беринда – відомий педагог, викладач Львівської братської школи, редактор багатьох книг і упорядник «Лексикона» (1627). Різдвяні вірші він видрукував у Братській друкарні, присвятивши їх як типограф на «коляду» місцевому владіці Єремії (Тисаровському) і «велебному пресвітеру міста Львова» (див.: І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури*, с. 477).

<sup>239</sup> Повна назва твору «Комическое дійствие в честь, похваленіє і прославленіє по пророчеству и обитованію рождшемуса, ветхому денми, младенствувавшему под літи, усти от віка пророк провозвіщенному, явленієм звізди и поклоненієм царей свідителствованному, Царю Царей, Христу Господу, всемирной діля радости четирма явленіи изображенное» (див.: І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури*, с. 485).

<sup>240</sup> Д. Сироїд. Різдвяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького // *Львівська медієвістика: Біля джерел українського Бароко*, вип. 3. Львів 2010, с. 178–188.

<sup>241</sup> М. Возняк. *Історія української літератури*, кн. 2. Львів 1994, с. 166.

<sup>242</sup> Л. Корній. *Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.* Київ 1993, с. 12.

<sup>243</sup> A.-L. Caudano. Pamvo Berynda's Verses on the Nativity of Christ: Beteen Western Education and Byzantine Hymnography // *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*. 2007, vol. 49, Nos. 1–2: March–June, p. 9–26 (висловлюю вдячність п. Наталії Пилип'юк за надіслану статтю).

<sup>244</sup> Авторка привернула увагу до ремарки П. Беринди щодо виконання додаткових літургійних піснеспівів після слів 5 отрока, як про це вже йшлося у згаданій праці Л. Корній «Слава во вишніх Богу», стихиру по 8, псалом на Різдво Христове, проте докладніше подає інформацію про стихиру. Вона пише, що найімовірніше йдеться про Вечірню 24 грудня і стихири патріарха Анатолія як відповідь до «Господи воззвах к тобі» (Псалми 140, 141, 129, і 116) (див.: A.-L. Caudano. Pamvo Berynda's Verse, p. 18).





(ангельський Різдвяний гімн), різдвяним кондаком «Діва днесь» Романа Сладкопівця, вказує на тематичні зв'язки з повним Різдвяним циклом аж до празника Богоявлення. Тож не випадково в тексті простежується зв'язок з гимнографією, з образним поетичним світом відображення вишлемського дива. Наприклад, Автор вже у пролозі говорить про дари, що їх принесли «перські царі»:

Кролеве перські пана свѣта почтили,  
Же го с троякими подарки привѣтили,  
З миром, з кадилом и злотом го витаючи.  
Богом и челоуѣком Христа визнаваючи.

От персиды Царіе, злато, смирну, и ливан,  
Рожденному Богу принесоша дары.

Сідален по 2-й стихології, предпразн. Різдва Христового

Надалі розвивається тема виправдання за скромний дар<sup>245</sup>:

А иж я нендзный злота и сребра нѣмаю,  
Ото чим могу тым ты пане мой витаю...  
За коляду в щедрый день книжечку тую.

Подібне звучить також у Різдвяній стихирі, де замість дорогоцінностей Христові приносяться дари духовні<sup>246</sup>:

---

<sup>245</sup> Ще Цицерон вважав, що ораторові доцільно засвідчити власну покірливість та смирення (*græce et obsecratione humili ac supplicii utemur*), що було показним виправданням промовця за власну невпевненість та недостатню готовність і виникла у практиці судового красномовства задля здобуття прихильності суддів. Подібні «формули скромності» пізніше стали надзвичайно поширеними в язичницькій та християнській літературі. Авторитет Святого Письма спричинився до того, що цей топос інколи поєднувався з формулами самоприниження, запозиченими із Старого Заповіту (див.: Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис 2007, с. 98–99).

<sup>246</sup> Подібний мотив скромності зустрічаємо у «Похвальному слові Єпифанію Тихорському»:

Что ти принесу пастирю дражайшій?  
Кій глас воспою с музами сладчайшій?  
Или кую пѣснь предложу достойну, Тебѣ пристойну?  
Или чрез кіе образы слагати Начну Тебѣ пѣснь похвальную звати?

(див.: *Барокова поезія Слобожанщини. Антологія. Онуфрій, Климівський, Сковорода / упорядник, передмова, примітки та коментарі Л. Ушкалов. Харків 2002, с. 139*).  
Такий стиль викладу запозичений з гимнографії, зокрема, присутній у Різдвяній стихирі на *Господи воззвах*:

Что тебѣ принесем, христе, яко явился еси на земли, яко челоуѣкъ нас ради,  
каждо бо от тебе бывшихъ тварей благодареніе тебѣ приносятъ.

Цікаво, що наведений фрагмент *похвального слова* виразно демонструє поєднання двох стилів: використання античного терміна «муза» в контексті співу «на глас» – *Кій глас воспою с музами сладчайшій?* – що є виразним зразком гимнографічного вислову.



Вѣру вмѣсто злата, любовъ же яко смирну  
И яко ліванъ діянія принесемъ зиждителю.

Стихира на стиховні, предпразднество Різдва

У «Різдвяних віршах» акцентуються такі епізоди Вифлеємської події як радісний спів пастухів, що вітають народженого Христа, у пелени сповитого, у яслах покладеного, прославленого царями, ангелами і всіма небесним і земним світами, звеличується Богомати і втішається весь люд, звільнений від прадавнього гріха сходженням Творця на землю:

Бог с високости на землю к нам сходит,  
В вертепѣ нендзном в пелюшки ся повиваєт.

Богъ бо соходить на землю, милости ради.

Стихира, предпразднество Різдва Христового

От Дѣвы раждаєтсѣ и пеленами повиваєтсѣ.

9-та пісня канону, предпразднество Різдва Христового

Богоносныя пелены: в них же жизнь повита бывши.

Стихира на хваліте, предпразднество Різдва Христового

Пеленьца грѣхов разверзаетсѣ пеленами.

Стихира на стиховні, предпразднество Різдва Христового

Котрый бовѣм на херувімох почиваєт,  
Тот в вертепі и яслех тут перебиваєт.

Слава Тебѣ во вертепі і яслех лежащему.

Світилен, предпразднество Різдва Христового

Нинѣ Вифлеєм, дом хліба, церковь Христова.

Всіх нас докупи вѣрных Христова зываєт.

Домъ вседѣтеля, показасѣ о Дѣво, в тебе вселившесѣ.

Стихира на стиховні, предпразднество Різдва Христового

Христос на землі, весело пану співайте

Честь и хвалу имени его отдавайте.

Пініє вѣрній принесемъ.

Світилен, предпразднество Різдва Христового

Да поют радующеся Царствія вся земная.

Тропар 9-ї пісні канону, предпразднество Різдва Христового

Любовію же Дѣво пѣсни съложити.

Тропар 9 пісні-ї канону, Різдва Христове

Піснь нам тая от пастухов забрѣміла с поля.

Пастырїє же возопити потщѣтесѣ съ Ангелы раждаєму  
во піснях новыхъ воскликнѣте пастырїє.

Стихира на хваліте, предпразднество Різдва Христового



Съ Пастырни прославляемъ, зовуще, Богородице молися.  
Стихира на хваліте, предпразństwo Різдва Христоваго

О диво, правда як сонце на землю взышла,  
И справедливость з неба на землю взошла.

И звѣзда показуєть христа солнца сущимъ во тмѣ.  
Стихира на стиховні, предпразństwo Різдва Христоваго

Солнце сыну: како ты скрюю во пеленах.  
Стихира на хваліте, предпразństwo Різдва Христоваго

Восіал еси Христе от Дѣвы, мысленное солнце правды.  
Тропар Різдва Христоваго

Звернемо увагу, що Різдвяний літургійний цикл містив не лише широкий спектр поетичної образності, але також елементи прямої мови, що було важливим елементом розвитку шкільної драми:

Пряма мова Христа: Несумнися о мнѣ мати, видящи яко младенца  
9-та пісня канону, повечір'я Різдва Христоваго

Отця: Господь рече къ мнѣ: сынъ мой еси ты азъ днесь родих ты.  
Прокимен, предпр. Різдва Христоваго

Марії: О чадо сладчайшее, како питаю ты питающего,  
како держу ты держашаго всяческая.  
9-та пісня канону, предпр. Різдва Христоваго

Йосифа:  
Се глаголетъ Іосифъ къ Дѣвици:  
Маріє, что дѣло се, еже в тебѣ вижду,  
Недоумію и удивляюся.  
Тропар, предпр. Різдва Христоваго

Різдвяні образи ще не раз звучатимуть в українській бароковій поезії, зокрема, як у вірші середини XVII ст.:

Нинѣ чистая Дѣва Ісуса раждает,  
которого рождествомъ всѣхъ увеселяет.  
Веселится днесь небо, яко Бог для того  
родится, да приведет в небо святыхъ много.  
Веселится днесь земля, радуется зѣло,  
яко от земнихъ себѣ Бог приемлетъ тѣло.  
Веселится днесь вода, же источникъ гожий  
зѣнци, якъ зирныци, изводитъ Сынъ Божій.  
Веселится днесь и огонь, ижъ мысленный нинѣ  
огни при неопалимой зостаєт купинѣ.  
Єднимъ словомъ мовячи, о Слові во плоти  
днесь ся увеселила вся тварь до охоти<sup>247</sup>.

<sup>247</sup> Українська поезія середини XVII ст. / упор. В. Кречотень, М. Сулима. Київ 1992, с. 33.



Можна запитати: а в чому причина постійного звертання до старовини? Невже тільки відчуття поваги, обов'язку та вишколу змушувало українських мистців постійно звертатися до сакральних джерел, відчувати, за твердженням Наталі Яковенко, перед ними пієтет? Вважаємо, що поруч із, безперечно, літературною традицією, надзвичайну вагу відіграла також естетична сторона візантійської гимнографії – її Краса. Саме вміння відобразити глибокий богословський зміст у досконалій естетичній формі поетичного вислову стало характерною рисою української літератури на довгий час. І кульмінацією такого стилю можна вважати творчість Григорія Сковороди, в якій прочитується глибока мудрість, виткана яскравими барвами «богодухновенного слова», сплітаюча у поетичні суцвіття найглибші категорії: прекрасне – вічність – істина:

Как солнечный блеск по верху вод, а воды сверх голубаго озера и как пестрые цвѣти, высипанные по шелковом полю в хитротканых камках, так по лицу в библии сплетеннаго множества тварей безчисленных, как манна и снѣг, во свое время являет прекрасное свое вѣчности око истина<sup>248</sup>.

У творчості Г. Сковороди підкреслюється також і значення найбільшої сили, що визначає правдиве християнство, сили любові, яка проявляється у ставленні Творця до свого створіння і підносить людину до могутності її сотворителя:

Тогда сей, пламенѣющий орел, служитель в молніи вышнему, божественный Варах распростер крила своя и, помаяв оныя, возгласил: «Сія есть побѣда, побѣдившая мір, плоть и діавола – любовь наша. Крѣпка, яко смерть, любовь<sup>249</sup>.

Звідси й найбільший страх – втратити любов Творця, про що співається у 7-й пісні «Саду божественних пісень»<sup>250</sup>:

Кто ли мене разлучит от любви твоей?<sup>251</sup>  
 Может ли мнѣ наскучить дивный пламень сей?  
 Пусть весь мір отбѣжит  
 Я буду в тебѣ жить, о Иусе!

<sup>248</sup> Г. Сковорода. КНИЖЕЧКА, называемая SILENIUS ALCIBIADIS, сирѣч ИКОНА АЛКІВІАДСКАЯ // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 2. Київ: Наукова думка 1973, с. 7.

<sup>249</sup> Г. Сковорода. Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 2. Київ: Наукова думка 1973, с. 77.

<sup>250</sup> Г. Сковорода. Сад божественных пѣсней // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 1. Київ: Наукова думка 1973, с. 64.

<sup>251</sup> Зберігся партесний концерт невідомого українського автора *Кто ны разлучит от любви Божія*, який побудований на парафразах з послання ап. Павла до Римлян (Рим. 12: 25, 28,29), композиція якого майже точно співпадає з «Духовним концертом» Гайнріха Шютца (див.: Н. Герасимова-Персидська. Послання ап. Павла в творі Г. Шютца та партесному концерті // *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення*. Київ 1998, с. 6–22).



Нове розуміння євангельської любові, що прийшло на зміну старозавітному страху, вибудувало цілком новий тип відносин людини з Творцем. Саме любов стала тим найсильнішим почуттям, що пов'язало і наповнило їх стосунки невимовно глибшим змістом, дозволило пережити століття гонінь, переслідувань і мученицької смерті:

Церковъ преукрашшеся зарею мысленною:  
ЛЮБОВІЮ Владики всѣхъ и Творца,  
воспріяти єго готовится  
и радостію тому плететь восхожденія.

Тропар 7-ї пісні канону, мчнк. Трифона

Христовою уязвленна ЛЮБОВІЮ,  
и того послѣдоваша стопам,  
яко Царева души удобрися всечестная душею,  
дѣво и мученице Ірино.

Кондак, вкмч. Ірині

Дѣву ЛЮБЯЩИ и Богородицу Марію:  
соблюла еси нетлѣнно свое дѣвство.  
ЛЮБОВІЮ же къ Господу усердствовавши,  
пострадала еси.

Кондак, мчнц. Гликеріи

Привлекл еси ЛЮБОВІЮ мя Христе,  
І преманил еси Божественним си желанієм:  
Но попали огнем невещественним грѣхи моя:  
І насититися яже во тебѣ сладости сподоби.

Тропар 9-ї пісні 2-ї канону, Преображення

Любов визначена найвищою чеснотою у тридцятиступеневому сходженні ліствицею преподобного Йоана Ліствичника, яка визнавалася основою аскетичної практики Сходу. На вершині тридцятого ступеня духовного вдосконалення після безмовності, молитви та безпристрасності, «любов» завершувала послідовне сходження подвижницького духу<sup>252</sup>.

Дві наймогутніші сили – Любов і Краса, які здатні найглибше проникнути до людської душі й торкнутися її потаємних струн, знайшли своє найповніше відображення в образі Пресвятої Богородиці. Як старозавітній псалтир завдяки емоційній близькості людським пережиттям став настільною книгою ранніх християн, так і Пресвята Матір стала уособленням найінтимніших відчуттів людського серця. Образ Пресвятої Богородиці, віддано люблячої свого Сина, многострадальної Матері і водночас небесної Цариці, милосердної заступниці всього людства, став знаковим кодом в українській літературі. Цей образ

<sup>252</sup> Лествица преподобного отца нашего Иоанна Лествичника. Полтава: Спасо-Преображенский Мгарский монастырь 2001, с. 468.



впродовж багатьох століть породжував глибокі трансформації у творчості великих українських поетів, постаючи у різних втіленнях, поетичних відображеннях крізь призму авторського пережиття. В цьому переліку зустрічаємо як монументальні твори, зокрема, поему «Марія» Тараса Шевченка чи «Ave Maria» Івана Багряного, а також і окремі вірші, що демонструють нескінченність відблисків поетичного слова:

*Дмитро Туптало*

Мати милосерда!  
 Ты еси ограда  
 От лютаго врага злаго  
 Храниши мя всегда.  
 Он лютий рыкает,  
 Бѣдна мя хищает.  
 Скоро, скоро твоя помощ.  
 От того збавляет.  
 На всякій час зову,  
 В немощи воззову,  
 Воплем крѣпким, Мати, Тебе,  
 Чиста Діво, молю.  
 Не вѣм аз кончину  
 Дне того годину,  
 К тебѣ, к тебѣ, всѣх Царице,  
 Очи мои выну.  
 Прошу тя, всещедру,  
 Матерь милосерду,  
 Глас услышы мой, плачь внуши,  
 Молю тя всещедру.  
 Руцѣ да воздѣну  
 Ко твоему Сыну,  
 Мати, Мати, преблагая,  
 Ходатайству к нему.  
 Тебе, Дѣво, молю,  
 Воплем крѣпким зову,  
 Душе, сердце в воздыханій –  
 Преклоняя главу.

*Григорій Сковорода*

Мелодія (Сад божественних пісень)

Глянь-но! Це Діва стоїть, утробою пречиста!  
 Яблуко, змій, місяць, світ унизу променистий.  
 Яблуко – плотська то є принада безчесна,  
 Тягне, як змій, тебе плоть ця хитра й чудесна.  
 Світ – то накописько злих думок усіяких,  
 Місяць – це тїнь і мирських маєтків познака.  
 Перемагай! І Христос у тебе вселиться,  
 Мудрість в солодкім ніяк не може вміститься.



*Юрії Федькович*

Пречиста Діво, радуйся, Маріє!  
У синє море сонце ясне тоне  
І своє світло, ніби кров, червоне  
По всій країні доокола сіє;  
А там зозульку в гаї десь чувати,  
А там дзвіночок став селом кувати,  
Там в борі вітер листям шелевіє:  
Пречиста Діво, радуйся, Маріє!

*Іван Франко*

### Сікстинська Мадонна

Хто смів сказати, що не богиня ти?  
Де той безбожник, що без серця дрожі  
В твоє лице небесне глянуть може,  
Неткнутий блиском твоєї краси?  
    Так, ти богиня! Мати, райська роже,  
    О глянь на мене зі своєї висоти!  
    Бач, я, що в небесах не міг найти  
    Богів, перед тобою клонюсь тоже.  
О бозі, духах мож ся сумнівати  
І небо й пекло казкою вважати,  
Та ти й краса твоя – не казка, ні!  
    І час прийде, коли весь світ покине  
    Богів і духів, лиш тебе, богине,  
    Чтить буде вічно – тут, на полотні.

*Богдан-Ігор Антонич*

### Страдальна Мати

В темну, чорну ніч віяли вітри.  
Срібних зір не ліч;  
мерехтять лиш три.  
    Три самотні зорі, наче сльози три,  
    наче перли в морі,  
    віяли вітри.  
Чорна плахта ночі навкруги шатром.  
Чи що бачать очі?  
Мати йде шляхом.  
    Темряви година, зорі жовтим зерном.  
    Йде із серцем Сина,  
    пробите терном.



Євген Маланюк

Молитва

Все упованіє моє  
На Тебе, мій пресвітлий раю...  
Т. Шевченко<sup>253</sup>

Воркував голубий Йордан за її плечима,  
Крильми срібними краяли вічну блакить голуби,  
Її звали Марія.  
– А як же вгадать твоє ім'я,  
Що його десь шепочуть дрімучі дніпровські степи?

Там – під теплим вітром ніжно рипіли оливи,  
кедри широкошумні кликали в холодок...  
...Чи це буде, коли забує вишневий садок,  
Чи не станеться в буряній ночі осінньої зливи ?

Між нарцисами Назореї – біла лілея –  
Під збанком з водою хилила смагляве плече...  
– В басаманах ріллі, о кривава моя Галілеє,  
Чорна праця землі степовую Мадонну пече!

Між зеленої руги – блакитним барвінком встала,  
На сорочці – не заполоч, то – закипіла кров...  
Та недаром, недаром гарматами проорало  
Трудну путь прийдешнім століттям через Дніпро!

Та недаром, недаром весь степ кістками засіяв  
І накожнім хресті придорожнім розіп'ято біль.  
Припонтійським степама породи степового Месію,  
Мадонно диких піль!

Володимир Сосюра

Марія

Задуманий вітер над городом віє  
ідуть перехожі невпинним прибором  
І я поміж ними йду, повний тобою,  
горять ліхтарі, мов шепочуть:  
«Маріє!»

І солод  
є!»

І пісня в душі наростає і спіє,  
Мов вирватись хоче нестримно на волю...  
Весна вже прийшла, та дерева ще голі,  
Й гілля наді мною шепоче:  
«Маріє!»

<sup>253</sup> Тарас Шевченко переспівав богородичен 2-го гласу з осмогласного циклу «Грішних молитви»:

Все упованіє моє к тебѣ возлагаю  
Мати Божія сохрани мя во своєм си кровѣ  
(див.: Н. Сиротинська. Осмогласний цикл «Грішних молитви» в нотолінійних ірмо-  
логіонах // *Καλοφωνία*, вип. 6. Львів 2012, с. 71–82).





Десь море на півдні шумить і синіє,  
Там даль не така, як у нас, на Україні,  
Стоять кипариси, струнки і незмінні,  
і хвилі під ними шепочуть:  
«Маріє!»

Іду, поспішає, мов крилами мріє  
Зоря, перед мене в простори щасливі  
А губи шепочуть в блаженнім пориві  
Для мене єдине ім'я:  
«Маріє!»

*Василь Стус*

Мені зоря сіяла нині вранці,  
устромлена в вікно. І благодать –  
така ясна лягла мені на душу  
сумиренну, що я збагнув блаженно:  
ота зоря – то тільки скалок болю,  
що вічність протягий мов вогнем.  
Ота зоря – вістунка твого шляху,  
Хреста і долі – ніби вічна Мати,

Вивищена до неба (від землі  
на відстань справедливості) прощає  
тобі хвилину розпачу, дає  
наснагу віри, що далекий всесвіт  
почув твій тьмяний клич, але озвався  
прихованим бажанням співчуття  
та іскрою високої незгоди:  
бо жити – то не є долання меж,  
а навикання і самособою – наповнення.  
Лиш Мати – вміє жити,  
аби світитися, немов зоря.

*Дмитро Павличко*

Оранта

Гурток безбожників у церкві Ярослава  
Святкує, молиться за владу. Людський прах,  
І дивиться на них Оранта величава,  
І сльози зблискують в її сумних очах.

О Богородице, не плач! Чи ти в стражданні  
За бідний наш народ, охлялий від ярма?  
Зійди з високих стін, з'явися на Майдані,  
дай мову, що звучить, як Господа сурма!

Говоримо, але вже наша мова зблекла,  
Вже наймогутніші скалічено слова,  
І чути нам з небес багряний гуркіт пекла,  
І на землі горить людська душа жива.



Ліна Костенко

### Мадонна перехресть

Машини, шини, стрес, експрес, кермо, гальмо, впритул, з-за рогу!  
 Стоїть Мадонна Перехресть, благословляючи дорогу.  
 Таксі, автобуси, авто, мотоцикли, і кибитки.  
 Всі всім на світі є ніхто – ні хто куди, ні хто нізвідки.  
 Маршрути горя і безчесть.  
 Світ на століття постарішав.  
 Стоїть Мадонна Перехресть, чи вже Мадонна Бездоріжжя!  
 І мчать, і мчать, числа їм несть.  
 Дорога дальня й невідома.  
 Стоїть Мадонна Перехресть, благословляюча Мадонна.

Звертання до богородичої теми простежується в усіх літературних жанрах барокової доби і при цьому не втрачається зв'язок з оригінальними літургійними текстами. Цей факт, на жаль, на сучасному етапі є майже недослідженим, оскільки основні потуги спрямовувалися на відшукування зв'язків української літератури з фольклором або з чужоземними впливами, в чому сприяла окрема гілка компаративного літературознавства<sup>254</sup>. Зацікавлення духовною тематикою та її впливом на українську літературу зосереджувалося довкола книг Святого Письма, зокрема, Леонід Ушкалов, на прикладі творів Григорія Сковороди досліджував зв'язок з текстами Святого Письма<sup>255</sup>. Ця праця стала відповіддю на виклик Юрія Шереха: «будь які висновки стосовно мови Сковороди мають гіпотетичний характер, допоки не встановлено всі цитати в його творах і не простежено з яких вони джерел, а такої перевірки біблійних цитат, як і з інших церковних джерел, – трактатів, гимнів, проповідей і молитов Отців Церкви ще не зроблено»<sup>256</sup>. Подібне можна сказати і про українську барокову літературу, яка без вивирень з гимнографією не може вважатися дослідженою цілісно.

Пригадуючи літературну творчість Київської доби, ще раз відзначимо її релігійний характер й таку особливість, як відповідність всеоб'ємній доктрині православ'я, дотично якій використовувалися ті чи інші принципи риторики або поетики, а богослужбові тексти із властивим їм канонічним змістом творили моделі для наслідування. Тож будь яка спроба зрозуміти більшу частину літературних творів без знання джерел була приречена на невдачу. Окрім того, богородична тематика доволі скромно відображена у канонічних євангеліях, тож основними джерелами пізнання для пізнання життя Пресвятої

<sup>254</sup> Д. Наливайко. *Компаративістика й історія літератури*. Київ: Акта 2007, с. 9.

<sup>255</sup> Л. Ушкалов. Сковорода та Біблія // Л. Ушкалов. *Від бароко до постмодернізму*. Київ: Грані-Т 2011, с. 85–120.

<sup>256</sup> Ю. Шерех. Пролегомена до вивчення мови та стилю Сковороди // Ю. Шерех. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. III. Харків: Фоліо 1998, с. 387.



Богородиці були протоевангеліє Якова, гомілетика, а також чисельна богородична гимнографія, чії символи, парафрази, ідеї глибоко проникли у явний та прихований зміст барокової літератури в Україні. І навіть обіжне знайомство з її жанровим розмаїттям виявляє постійну присутність богородичних мотивів. Ця тема потребує окремого дослідження, тож звертаємось до найпоширеніших літературних жанрів доби і зразків проникнення в них богородичної образності та символіки з гимнографії.

До жанрів барокового мініатюрного вірша належить *епіграма*, яка була популярною у барокову добу, використовувала переважно дворядкову форму і за походженням визначалася як жанр західний<sup>257</sup>. Проте, така концентрація думки характерна також і для богослужбових текстів, які засвоїли і розвинули ще більш ранню форму біблійного паралелізму, в якій написано багато текстів Старого Завіту. Така форма мініатюри використовувала засоби, які підвищували естетичну виразність невеликих віршів: повторення певних слів, зокрема тих, на яких робиться логічний наголос, а також співзвуччя, словесні ігри, внутрішня рима чи алітерація, що надають ясності ходу думок<sup>258</sup>. Пригадаємо, що такі виразові засоби також характерні і для гимнографії. Українські епіграми мали панегірично-молитовний, гербовний, релігійний зміст і часто поєднувалися у формі «вінців».

Сім «вінців» з періоду до 1690 року видав Володимир Перетц<sup>259</sup>. Сім груп епіграм присвячені: I – дванадцяти святам Христовим; II – дванадцяти святам Богоматері; III – ангельським силам; IV – святій Варварі; V – святому Миколаю; VI – Іванові Предтечі; VII – страстям Христовим.

На прикладі богородичних віршів у «вінцях» використовуються різні форми виразовості.

Повторення одного слова у двох реченнях:

Стоявшая при *крестъ* душею язвленна,  
Дажь ми о *крестъ* мысль от сердца сокрушенна. (II, 7)

Положеніє чтушу *пояса* твоего,  
*Препоياши* ми немощ мою. (II, 10)

*Покрываюца* вѣрних честным омофором

<sup>257</sup> Такий виразний спосіб драматургії поетичного тексту є відомою формою дистиху ще греко-римської літератури. Зокрема, класик Марк Порцій Катон (III ст. до Р.Х.), твори якого стали зразком викладу моральних чеснот у християнську добу, писав:

Дивно тобі, що я вірші пишу, а слова у них голі?

Стислість велить, щоб думка одна – рядки два єднала.

(*Дистихи Катона* / переклад з латини Андрій Содомора. Київ: Грані-Т 2009, с. 304).

<sup>258</sup> Д. Чижевський. *Український літературний барок: нариси* / підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олекси Мишанича. Харків: Акта 2003.

<sup>259</sup> В. Перетц. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы, сб. ОРЯИС, I, 3, 1929.



Пріймы мя под твой *покров* zde и вышним двором. (II, 11)

Покриваєщи пречистая своїмь омофоромь честнымь,  
От находенія противнихъ: От глада же й труса, и междособрчная брани.  
Дѣво неискусобрачная Богоневѣсто,  
Чловеком Покров й Заступленіе.

Стихира на *Господи воззвах*, Покрова

Днесь іже на разумних *престоліх*, почивая Бог,  
*Престол* свят на землі собі предуготовля.  
Утвердивий мудростію *небеса*:  
*Небо* одушевленно чловеколюбієм устрои.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Похвалная с *побѣды* даной над каганом,  
Даждь *побѣду* над бѣсом и над басурманом. (II, 12)

Возбранной восводѣ побѣдительную.

Кондак Пресвятій Богородиці

Рожденная от ветхой утробы *неплодной*,  
Дажд души ми *неплодной* быти *доброплодной* (II, 2).

Яже прежде неплодная страна, землю плодовиту раждает:  
І от неплодной утробы плод свят давши, млеко питається.  
Чудо страшное, питательница жизни нашаея:  
Яже небесний хлѣб в чреві пріємши,  
Млеко от сосцу питається.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Повторення двох слів:

*Воведенная во церков*, в трех лѣтах в дар тройци,  
Дажд ми *входом* во *церков вход* в храм вышній творити. (II, 3)

Давидь предвозглашаше ти Пречистая, приводя священство,  
Въхода Твоего еже въ Церков.

Стихира на *Господи воззвах*, Введення

*Очищенія закон* творша в *стрѣтеніи*,  
*Очистися* от *стрѣтєннєя* во *беззаконіи*. (II, 6)

Ветхій деньми, иже законъ древле въ сїнаи давъ мойсею,  
днесь младенецъ видится, и по закону яко закона творецъ,  
законъ исполняя, во храмъ приносится, и старцу дается.

Стихира на литіі, Стрітення

*Зачєннєя спаса* в *день благовѣщенія*,  
*благовѣсти зачатый* мнѣ *день спасєнїя*. (II, 4)

Днесь радость благовѣщенія, дѣвственное торжество.

Стихира на стиховні, Благовіщення

Зачать тя превѣчнаго бога,  
несказанно благоволившаго вочеловѣчитися,  
во спасєніє душъ нашихъ.

Стихира на стиховні, Благовіщення



Співзвучність слів, алітерація, гра зі складними словами, повтореннями:

Пред рождеством неврежденна  
Дѣва Богу соблюденна  
Во рождествѣ; хощеш знати,  
Кто сія ест дѣва-мати ?  
По рождеству паки чиста –  
Сице всегда дѣва чиста,  
Матерем и дівам слава,  
Вѣнци увѣнчанна глава;  
На руку же иматъ сына  
Мати-дѣва та єдина.  
Дѣво, чистоту ми дати  
Изволь, храни же мя мати.

Миром божественним тя помаза божественная благодать  
Во Мирех предсѣданія імівша,  
І миром облагоухавша добродѣтелями священній.

Стихира на *Господи воззвах*, св. Миколая

Не убоюси в ночі падежа:  
Дѣва пречиста добра ми надежа;  
И посреди тми, аще єсть со мною,  
Засвѣтит солнцем, звѣздами, луною.

Рождши Бога и Спаса всім Маріє,  
Била єси отчаянным ісправленіє,  
Ненадѣющимся надежда.

Тропар 8-ї пісні канону 2-го гласу, вівторок, вечірня

Тя поєт солнце: тя словит луна:  
Тебѣ приносит хвалу вся твар.

Ін ірмос 8-ї пісні канону, Різдво Богородиці

Положеніє ризи чтущу мы твоєя,  
Облещи душу нагу в благодать єя (II, 9).

Богородице Приснодѣво челоуѣков Покрове,  
ризу і пояс Пречистаго Твоего тѣла  
граду Твоему даровала.

Тропар 8-го гласу, покладення Риз Пресв. Богородиці

Захоплення Богородицею виокремилосся в окремих жанр богородичних оповідань, серед яких особливої уваги заслуговує збірка Дмитрія Туптала «Руно орошенное» (1680)<sup>260</sup> про чуда Іллінсько-Чернігівської ікони Богородиці<sup>261</sup>. Композиція книги укладена довкола богородичного символу Гедеонового руна (Суд. 6:36–40).

<sup>260</sup> Перша назва «Руна орошеннаго от Пречистой Дѣви Маріи чудодѣйственная благодати роси от чудотворнаго Єя образа истѣкающая» (див.: І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків: Свято-горець 2011, с. 263).

<sup>261</sup> Автором ще одної збірки оповідей про чуда Пресвятої Богородиці або «Тературигма»



Єгда благоизволи Бог твоего вѣку  
 Даровати благодать людем си велику  
 Им же образом пчелы до улій лѣтають,  
 Сице ко Дѣвы чистой вси да прибѣгають<sup>262</sup>.

Кожен розділ збірки складається з чотирьох частин: чудо, бесіда, повчання й додаток, де спільним мотивом є символічна роса благодати, що спадає на руно. Назви розділів повертаються до цього мотиву: роса любови (1), захисту (2), потішення прочан (3), зцілення (4), залякування ворогів (5) та багато інших. Розділи також мають відповідні епіграфи з Біблії, акафіста або інших богослужбових текстів, творів Отців Церкви.

У збірці Дмитро Туптала згадується п'ять імен Богородиці, пов'язаних із старозавітними подіями: «В ветѣм завѣтѣ пять вещей обрѣтошася, починающихся от пяти лѣтер имени Маріина, иже силу имени прознаменоваша: Море чермное, Аред источник, Руно Гедеоново, Иордан рѣка, Арарат гора». Ці образи також утвердилися в гімнографії:

#### Гора

Гору юже провидѣ Данїиль,  
 из нея же несѣкомый камен вѣры отсѣчеся Христос.  
 Богородичен по 6-й пісні 2-го канону, Симеона столпника

Гавріиль тя гору пишет велику:  
 Аввакум же Пречистая гору присѣйную добродѣтели.  
 Богородичен по 3-й пісні 2-го канону, Михаїла столпника

Се несѣкомая Гора, от камене неплодна,  
 отсѣчень Камень плодородит мысленный.  
 Тропар 3-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці

Гору и Дверь небесную,  
 и мысленную тя лѣствицу боголѣпно,  
 Ликъ божественный пронарече.  
 Тропар 7-ї пісні канону, Різдво Богородиці

#### Руно Гедеоново

Съниде яко дождь на руно, въ оутробу твою Господь:  
 Богоглаголивый древле рече пророкъ.  
 Богородичен по 4-й пісні канону, Симеона столпника

Гедеонъ тя Руно прообрази,  
 на тя бо яко роса Христось Богъ сониде.  
 Тропар 3-ї пісні канону, Романа Сладкопівця

(1638) був Атанасій Кальнофойський (див.: І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків 2011, с. 258).

<sup>262</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядник В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 311.



Червленица Анна, произведе Багряницу:  
яже Руно омочившую воплощся Царева послѣжде.

Тропар 6-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці

До богородичних образів також відносяться образи саду<sup>263</sup> або цвіту, які були улюбленими в гимнографії<sup>264</sup>.

Садъ присноцвѣтущ, добродѣтелей плоды принося:  
Явися на садовнѣ древѣ яко благопѣснивая птица:  
Райже паче жизни древо во сердци своем,  
Господа воздѣлавъ богомудре: имже питаеши нас благодатию:  
Присно моли о нас, Давыде всеблаженне.

Кондак пророку Давиду

Садодѣлателя родила еси, благочестію содѣтеля,  
Насаждающа на земли разумъ истинный:  
И еже от сада прозябшую клятву раздрѣшающа.  
Сгоже величающе, тебе Дѣво убожаємъ.

Тропар 9-ї пісні богородичного канону, глас 5, вівторок

От Анны днесъ цвѣтъ, садъ Богоданный,  
Богородица прозябе, спасеніе человекомъ.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдва Богородиці

От неплоднаго бо корене,  
Сад живоносен израсти нам, матеръ свою.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдва Богородиці

О преславнаго чудесе, живоносный сад.

Стихира на хваліте, Воздвиження

Образ саду та його плодів і цвіту є найчисленнішими у богородичній гимнографії:

Процвѣте яблѣко благовонное, шипок божественный явися.

Тропар 8-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці

Яко яблѣко въ дубравѣ єдину тя обрѣтъ,  
честнѣйшій крин и оудолный цвѣтъ, о богомати.

Тропар 6-ї пісні канону, Воздвиження

Виноград днесъ родися спасенный,  
яже неувадаемый процвѣте Гроздь Божественный,  
сладость проливающъ.

Тропар 5-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці

Процвите яблѣко благовонное, шипок божественный явися.

Тропар 8-ї пісні канону, предпр. Різдва Богородиці

<sup>263</sup> Тема саду та садівництва є однією з найстарших в літературі і зустрічається вже в Гомера:

Саду свого доглядати, мій старче, Тобі не бракує  
Вміння! Великих старань ти доклав тут, і жодна рослина –  
Ні виноград, ні оливка, ні груша, ні грядки городні,  
Ані смоківниця – тут не росте без твого піклування.

(див.: Гомер. *Одіссея* / переклад Борис Тен. Харків: Фоліо 2002, с. 495).

<sup>264</sup> З гимнографії цей образ потрапив до назв різних книг: «Поетика або *Сад поетичний*» Митрофана Довгалецького, «Геликон, то єст *Сад умѣтности первый...*» Софронія Почаївського, «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди.



Використані в текстах й однокореневі слова, які розширюють лексичну гаму:

Дѣлателю помысловъ нашихъ: ты и насадителю душъ нашихъ,  
Ты иже неплодну землю, благоплодну показавъ.

8 пісня, ірмос 2-го канону, Різдво Богородиці

Древомъ оумертвийый прегрѣшенія, и страхъ твой насади  
Въ сердцахъ яко челоуѣколюбецъ.

8 пісня, ірмос 2-го канону, Різдво Богородиці

Виразний марійний мотив присутній також у творчості Івана Величковського, зокрема, в антитетичних віршах (*carmen antitheticum*), в яких обидві половини постають в логічній та формальній протилежності одна до одної:

**МАРІЯ**

Со мною жизнь  
Мною жити

**ЄВА**

не сѣнь смерти  
не умерти.

Днесъ раждається Мати живота, тму раздрѣшаючи,  
Адамово обновленіє, и Евино воззваніє,  
и нетлѣннїю источникъ, тли премѣненіє,  
єюже мы обожихомся, и от смерти избавлени быхомъ.

Стихира на литїї, Різдво Богородиці

Будучи добрим знавцем античної поезії, Іван Величковський застосовує місяць як емблему Діви Марії в алегоричному плані. Християнська тематика успадкувала його від античності, де місяць був символом Діани і втіленням жіночого начала<sup>265</sup>. Посилаючись на зовнішній вигляд «ущербного місяця», Іван Величковський немов домальовує над нічним світилом постать Пресвятої Діви:

Ущербна луна нозѣ лобизает  
Что ест се? Быти полна от Дѣви желает.  
Аз, яко ноцъ несвѣтла, потемен злобою  
Ты добра, яко луна. Обладай же мною<sup>266</sup>.

У збірці віршів Івана Величковського «Зегар з полузегарком» (1690) в основі лежить богородична тема, структурно запозичена з Акафіста. Перша частина «Зегар цѣлий, содержашъ в себѣ часовъ 24» містить 24 двовірші, кожен з яких звернений від імени кожної години доби до Пресвятої Богородиці і містить Акафістний виголос «Радуйся». Матір Божа та її материнська любов у Величковського несуть в собі функцію гармонізації духовного й матеріального, що прочитується в поетичних текстах:

<sup>265</sup> Епітетом місячного світла є ідея відображення, або подоби – луна випромінює відображення полум'я променів сонця, *ἀντίτυπος* на мові IV–VI ст. означало «подобен» (див.: А. Захарова, Д. Торшилов. *Глобус звездного неба: Поэтическая мастерская Нонна Панополитанского*. Санкт-Петербург: Алетейя 2003, 337 с.).

<sup>266</sup> В. Коптілов. Бароко і українська поезія // *Львівська медієвістика: Дмитро Гуптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 239.





Час 1.

Час первый возглашает: «Радуйся, єдина,  
Первѣйшаго от времен родившая сына».

Час 2.

Час второй возглашает: «Радуйся, о дѣво,  
Єя же сын єст сугуб єстеством, о диво».

Час 3.

Час третій возглашает: «Радуйся, невѣсто,  
От тройца єдинаго же родившая чисто»<sup>267</sup>.

Столп. В сем столпѣ выражаются вѣршы от двох силляб аж до тринадцяти<sup>268</sup>.

2. Дѣво,  
диво
3. всей земли!  
Пріємли
4. сію хвалу,  
любо малу,
5. працы моєя  
во честь твоєя
6. слави составленну,  
тебѣ освященну.
7. Юже раб твой принесє  
не от мудра словесе,
8. но от сердца чиста, права,  
занє твоя права слава.
9. Достойно тя никтоже может  
восхвалити, всяк не возможет.
10. Твоя-бо слава вышше всѣх земных  
И над небесных благопріємних
11. Жителей умы, первая бо Бозѣ  
Присно блажима в родѣ вѣрних мнозѣ.
12. Ты єси столп славы, пречистая дѣво,  
Дивнѣйшее міру над седм дивов диво.
13. Седм дивов погибоша, твоєя, о мати,  
Столп крѣпости вовѣки будет пребывати.

Відомим співцем Богородиці був Лазар Баранович<sup>269</sup>, чії вірші та проповіді зібрані у книжках «Аполлон християнський» (1670), «Аполлонова лютня» (1671) «Труби словес проповідних» (1674), «Вінок матері Божої» (1680):

<sup>267</sup> О. Яковина. *Метафізика в поезії. Україна XVII століття*. Львів: Опілля 2010, с. 103.

<sup>268</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 276.

<sup>269</sup> Олена Матушек на прикладі проповіді Лазаря Барановича на Успення Богородиці відзначає інтенцію тексту як максимально наближену до молитовного, підкреслюючи акцент на прославі, звеличенні образу Божої Матері, а не його морально-етичному сенсі, акцентує на знаковому наповненні образу як Цариці Небесної, на прикінцевому проханні про заступництво. І в цьому, на нашу думку, проявляється вплив гімнографії (див.: О. Матушек. *Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко*. Харків: Майдан 2013, с. 132).



Діво, тобі невідома жодна пристрасть,  
 Бо Тебе охолоджує тінь Святого Духа  
 З Твоєї Чистоти народжується Син Найчистіший,  
 А наше серце щохвилини плодить гріх.  
 Не погорджуй грішними: адже Бог народжується з Тебе  
 Поміж грішними, аби з ним були в небі<sup>270</sup>.

Збірник проповідей «Огородок Марії Богородиці» (1676) належить Антонію Радивиловському:

Христос, иже ест Церкви, матки нашей, глава  
 Огородку Маріи , матки своей, слава.  
 В ОГОРОДКУ сем крины и рожы збирает,  
 Тых же ку чести матцѣ своей удѣляет.  
 На цвѣтах в огородку святыи zostали,  
 Бо яко цвѣты в Церкви сами процвитали.  
 Марія зась ку Небу руцѣ простирает.  
 За так вдячний Дар сыну дяки воздавает.  
 В ОГОРОДКУ сем церков печерская стала,  
 В ней найпаче з словес сих Маріи похвала<sup>271</sup>.

Він також опублікував збірку символічних притч, в яких Богородиця возвеличується як преславна цариця і заступниця:

*Соловей та орел:* «Побачила пренайсвятіша Тройця, що тільки Марія при великій ласці та заслугах переважає апостолів, навіть самих ангелів, учинила її царицею і панею Неба та землі, надавши їй такого написа: Цариця та Пані»<sup>272</sup>.

Збірка «Вінець Христов» (1676–1683).

*Легенда про Матір і Богородицю:* «Тільки-но в гарячих молитвах своїх матері удадуться до Пречистої Матері сина Божого, одразу ж будуть нею потішені, синів і дочок своїх за поміччю її визволених бачать»<sup>273</sup>.

Поруч із богородичною образністю, барокові мистці часто використовували символіку чисел як основу композиції цілого. Зокрема, Йоаникій Галятовський у збірці «Ключ разумѣнія» (1659) публікує 12 проповідей на богородичну тему. Він є також автором книги «Небо нове» або «Небо новое з новими звѣздами сотворено, то ест Препоблагословенная Дѣва Марія Богородица з чудами своими» (1665), в якій звертається до всіх християн: «Православныи християне, мы шануймо пречистую Дѣву, правдивую богородицу, будуймо церкви на еи имя, рысуймо еи на срѣбрѣ и на злотѣ, и хвалѣмо еи, мовлячи:

<sup>270</sup> О. Яковина. *Метафізика в поезії. Україна XVII ст.* Львів: Опілля 2010, 66 с.

<sup>271</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 245.

<sup>272</sup> *Слово многоцінне // Література високого бароко (1632–1709 рік), кн. 2: Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та бароко XV–XVIII століть* / упорядники Валерій Шевчук, Василь Яременко. Київ: Аконті 2006, с. 455.

<sup>273</sup> Там само, с. 481.



Великая есть Марія, матка божая, бо великіє речи учынила: зважила огонь, змѣрила вѣтер, и завернула назад день прешлый»<sup>274</sup>.

Збірка Івана Максимовича на богородичну тему «Богородице Дѣво книга нареченна, от Троици Пресвятыя пред вѣки сложенна» (1707), отримала визначення релігійного епосу, оскільки поєднала 23000 тринадцятикладових віршів. Внутрішня структура книги традиційно відповідала християнській символіці, поділяючи зміст на дев'ять частин, згідно дев'яти частинам небесної єрархії. Хвалу небесним силам також висловив Дмитрій Туптало у збірці «Вѣнец от дванадесят звѣзд аггелскім силам, от молитв к ним о помощ нам к добрым дѣлом», в якій послідовно возвеличив вишніх єрархів:

Архистратиже Божій святыи МИХАИЛЕ,  
кто, яко Бог, о сем ми дажд вникати цѣле.  
ГАВРИИЛЕ, дажд радость, по бозѣ кто, яко  
Богородица, крѣпко внимати ми тако.  
РАФАИЛЕ, настави на стезю спасенну,  
слѣпотѣ дажд душевной цѣлбу божественну.  
СЕРАФИМИ, огнем мя любве раждезѣте,  
да всѣм сердцем возлюблю Бога, помозѣте.  
ХЕРУВИМИ, свѣтом мя разума о Бозѣ  
просвѣтите, да узрю свѣт в горнем чертозѣ.  
ПРЕСТОЛИ, исправте мя правду исполняти,  
да в суд страшный возмогу о десную стати.  
ГОСПОДСТВИЯ, плоть мою духу покарайте,  
да раб, волю господню творю, понуждайте.  
СИЛЫ, Вышняго силу явѣте мнѣ чудну,  
оживѣте умершу душу мою блудну.  
ВЛАСТИ, сподобѣте мы над бѣсом побѣды,  
да мною не владѣють властей темных бѣды.  
НАЧАЛА, да над страстьми ум мой началствует,  
наставте тако, да грѣх в мнѣ не царствует.  
АРХАНГЕЛЫ, мнѣ тайны спасены вѣщайте,  
глас архаггелскій, на суд зовущ, в мысль влагайте.  
АГГЛЫ, хранящее на земли живущих,  
молю, сохранѣте мя от всѣх бѣд грядущих.  
Сей вѣнец кто приносит аггелом ко славѣ,  
приимет неувядающ вѣнец своей главѣ.  
Будет з аггелами зрѣти лице Бога выну,  
кто в молитвах не презрит каждого их чину<sup>275</sup>.

<sup>274</sup> І. Ісіченко, арх. *Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків 2011, с. 258.

<sup>275</sup> *Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ: Наукова думка 1992, с. 281.



Такий зміст часто зустрічається в гимнографії, зокрема, в стихирі на *Господи воззвах* празника Успення Пресвятої Богородиці:

Твое славяте оупеніе Власти, Престоли, Начала и Господства,  
Силы и Херувіми и страшная Серафіми.  
Радуются земнородніи, о божественей ти славѣ красящесея.  
припадают Царіе, съ Архагглы Агглы, и воспѣвають:  
обрадованная, радуйся, съ тобою господь.

Барокова символіка проявлялася в різний спосіб, що демонструє Дмитро Туптало у проповіді «Слово на Успеніє Пресвятыя Богородицы» (1693), використовуючи характерний арифметичний різновид тлумачення символіки імені. Автор представляє іменні топи, які стануть об'єктом подальшого екзегетичного обігрування визначень: «жнива», «бразда», «клас» і часто зустрічаються в гимнографії:

Ти же неплодну землю благоплодну показав  
Ти іже древле сухую, родовиту,  
Благокласну, бразду плодоносну соділа, Анну святую  
Пречисть плод ізростити Богородицу.

Тропар 8-ї пісні 2-го канону, Різдво Богородиці

Автор «тільки до пяти отважася бразд...а на ных до класов, в число пяти литер в предлагословенном имени Маріином замыкаючихся»<sup>276</sup>.

П'ять «бразд» – це п'ять періодів життя Богородиці, кожна «бразда зродила зацный колос», що має свій титул, який починається з імені «Марія». Мова йде про спробу осягнути сутність самої Пречистої Діви. Кожен титул – це інваріант імені, породжений певною життєвою чи духовною практикою, це метаім'я, підпорядковане часу та обставинам, яке буде знаряддям пізнання. Через множинність найменувань можна проникнути до істинного імені, а відтак до самої сутності Богородиці.

Перша «бразда» Маріїно життя починається від дому батьків Марії, праведних Йоакима й Анни і йде через Соломонову церкву, вона отримує назву – «термін ей обрученіє». Титул колоска, що зріє на цій «браздѣ» починається від першої літери імені Марії «М»: «Мудрая Дѣва».

Друга «бразда» починається від Соломонової церкви, а «термін ей аж во Вифлеємѣ в вертепѣ». Титул колоска, друга літера імені «А»: «Агница Христова».

Третя «бразда», яка починається з Вифлеєма та через Єгипет і Назарет сягає Голгофської гори, зростила колосок третьої літери «Р»: «Раба Господня».

Четверта «бразда», що на Голгофі під Хрестом зродила колосок літери «І»: «Істочник жизни або істочник свѣта, як свѣтопріимная свѣща».

<sup>276</sup> Т. Левченко-Комісаренко. Топіка імен у проповідях Дмитра Туптала та її місце в риторичному доробку бароко // *Львівська медієвістика: Дмитро Туптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 97–109.



П'ята «бразда» іде на гору Оливну до Гефсиманії і отримує титул останньої літери: «Апостолом В'внец», бо Марія мала найбільшу шану.

На закінчення відтворено метаімена Богородиці: «Мудрая Д'вво, уц'ло-мудри нас! Агнице Христова, незлобія, кротости, смиренія научи нас, Раба Христова, до работы не л'бностной Богу возбуди и заохоти нас! Источниче Жизни, оживи нас животными благодати твоея водами! Апостольській В'внче, ув'внчай нас милостію и щедротами празднуючих радостно обжинки духовнаго твоего жнива! О пренебесная пшенице, питай нас хл'ббом и душевным, и т'блесним во вся дни житія нашего!»<sup>277</sup>.

На перший погляд барокова гра з літерами імені «Марія» є даниною літературних уподобань доби, проте Павло Флоренський писав, що *Марія* – це внутрішній концентрат інших метаімен, це справді єдине ім'я, яке й є опорою для всіх метаімен, само ж спирається вже не на ім'я, а на саму сутність Пречистої Діви Марії<sup>278</sup>. Таке глибоке проникнення у глибинні пласти богородичного образу можна спостерегти завдяки його проявленню у загальнокультурній площині промовленого слова – метатексті. *Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури* – такою є назва дисертаційного дослідження Олени Матушек<sup>279</sup>, в якому розкривається багатовимірність образу Богородиці:

Специфіка богословсько-догматичного образу Богородиці ідеально відповідає загальнокультурним параметрам бароко як типу культури. Поєднання рис православної і католицької субкультур, сприйняття інтернаціонального образу як національного, унікальне інтегрування трансцендентного і земного, ірраціонального та раціонального, надлюдського і природного гармонійно здійснюється у цьому образі<sup>280</sup>.

Таке сприйняття образу Богородиці в сув'язі християнського космосу – у богослов'ї та філософії, літературі й мистецтві, невіддільно пов'язане з гимнографією, в якій первісно засіяно зерна названих означень. Це ще раз підкреслює суголосність гимнографії сутності й виразовості Океану Краси і Премудрості, що переповнивши вінця Середньовіччя заповнив музично-поетичною хвилею і Барокову добу. В такий спосіб «довге Середньовіччя» ще на мить затрималося у літературних сюжетах, в поетичних інспіраціях, а також і літургійних піснеспівах української сакральної монодії. Звідси стільки музикологічних проблем і запитань до розуміння суті цього сакрального явища, осмислення жанрів якого вимагає усвідомлення мистецької багатовимірності і духовного світогляду доби.

<sup>277</sup> Т. Левченко-Комісаренко. Топіка імен, с. 105.

<sup>278</sup> П. Флоренський. *Имена* [I. Теоретическая часть]. Москва – Харьков 1998, с. 362.

<sup>279</sup> О. Матушек. *Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури* / автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків 1999, 21 с.

<sup>280</sup> Там само, с. 4.



## Розділ 3.

# Ліствиця небесна:

### богородичні пісенспіви в українській сакральній монодії

#### 3.1. Музикологічні проблеми дослідження сакральної монодії

*Якщо минуле хоче говорити з сучасним,  
воно має говорити своїм власним голосом,  
інакше ноти будуть фальшиві.*

Юрій Шерех

Перш, ніж звернутися до спостережень та роздумів над шляхом, пройденим музикологами-медієвістами в пошуку відповідей на дуже непросте запитання – як досліджувати сакральну монодію, слід, насамперед, визначити засади, якими керувалися творці сакральних пісенспівів у такі далекі для нас часи. Власну відповідь на це питання сформулював Йоан Гейзінга і висунув оригінальне узагальнення для означення розвитку культури людства:

Вік, щасливіший за нас, набрався сміливості й назвав наш вид *Homo Sapiens*, коли із часом ми дійшли до усвідомлення, що не такі вже ми й розумні, новочасна мода вибрала для означення виду слова *Homo Faber*, людина-творець. Цей термін видається ще менш характеристичним для означення людської істоти, адже й чимало тварин теж творять. Тож видається, що чи не на одному щаблі в нашій номенклатурі – *Homo Ludens* – людина, що грається, а всі великі, архетипічні види людської діяльності від самого початку пройняті грою. Гра спирається на дії з певними образами, на своєрідне «пере-образування» дійсності, себто перетворення реальності на образи, а нашим завданням є збагнути цінність і значення цих образів та перетворення на них дійсності. Ми спостерігаємо їхню дію в самій грі й таким чином спробуємо зрозуміти гру як один з чинників культури в житті<sup>1</sup>.

Таке визначення є суголосним твердженню Юрія Шереха, зазначеному в епіграфі, що сумарно підводить до наступного висновку: голос минувшини полягає у дотриманні правил гри, визначених цим минулим, тож для діалогу з

---

<sup>1</sup> Й. Гейзінга. *Homo ludens*. Київ: Основи 1994, с. 10.



ним треба, насамперед, зрозуміти ці правила і тільки в такий спосіб наблизитися до пізнання сакрального мистецтва, в тому й музичного. Мабуть, у цьому і криється ключ до розуміння монодії, але до запропонованої тези повернемося пізніше, попередньо підсумувавши методи її дослідження, представлені науковцями різних шкіл, в тому й української.

Ще донедавна вивчення сакральної монодії не було пріоритетним завданням українських медієвістів. Історичні обставини на тривалий час перервали студії у цьому напрямку, а на еміграції такий поступ суттєво ускладнювався відсутністю джерел. З іншого боку, варто погодитися також із складністю прочитання сакральної монодії з першого погляду, оскільки ця півча практика виникла і розвивалася в епоху, якій притаманний синтез мистецтв, зосереджений довкола християнського етосу. І навіть нотолінійний запис, який прийшов на зміну невменному, не дозволив виробити єдиного методу аналізу сакральної монодії, хоч українські ірмолої зберігають точно відчитуваний матеріал. А кроки, зроблені у цьому напрямку музикологами, лише підтвердили особливу складність досліджуваного явища з широким спектром внутрішніх означень. Достатньо пригадати засадничі ідеї університетської освіти, сформованої у Західній Європі на початку XIX століття, де музика віддавна була обов'язковим предметом, а її дослідження сформувало окрему дисципліну – «музикологію». Таке термінологічне визначення, в якому поєдналися два топоси – «музика» і «слово», найточніше відповідає суті гімнографії та її музичної складової – сакральної монодії. Тож досліджувати цей синтез смислів не є можливим поза цілим комплексом дотичних до музикології наукових дисциплін, оскільки маємо справу з півчим репертуаром, який, повторимо, виникає і розвивається в лоні цілого комплексу мистецьких складових<sup>2</sup>. Як уже йшлося у попередніх розділах, зміст і форми сакрального співу творилися на основі здобутків гебрайської синагогальної практики, античної філософії і музичної теорії, поетики й риторики, а також християнської теології, гомілетики тощо. На цій основі поступово накопичувався величезний інтонаційний фонд літургійних піснеспівів, зміст яких відображав божественне Слово, формував систему координат християнського богослужіння. В цьому комплексі шліфувалися також і жанрові ознаки гімнографії, пов'язані з літургійним використовуванням у богослужінні, що також частково впливало на форму і зміст. Тож неви-

---

<sup>2</sup> Музикологія, яка об'єктом свого дослідження має мистецтво музики як фізичний, психологічний, естетичний та культурний феномени, не може не враховувати результатів досліджень тих галузей науки, які займаються іншими виявами культури досліджуваного періоду. До таких належать історія релігії, літератури, образотворчого мистецтва, загальна палеографія, історія філософії, загальна етнологія, філологія (див.: У. Граб. *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*. Львів: Вид-во УКУ 2009, с. 23).





падково медієвісти-музикознавці звернули увагу на пов'язаність мелодики з поетичним богословським текстом, в чому найвиразніше виступає російська школа, опираючись на дослідження піснеспівів з невменною нотацією.

Петербурзька професорка Альбіна Кручініна пов'язує способи формотворення піснеспівів з літературними способами «плетенія слів», що полягає в розгортанні інтонаційних формул в розспіві згідно поетичним тропам, які підкреслюють смислові домінанти тексту, його музично-поетичний рельєф<sup>3</sup>. Тетяна Владишевська, покликаючись на праці Дмитрія Ліхачова, наголошує на тісних інтонаційно-ритмічних і структурних зв'язках тексту і напіву<sup>4</sup>. Марина Казанцева підкреслює пріоритет слова, що підкорило музику і вплинуло на її розвиток у відповідності до законів поетичного мистецтва. Це дозволило виділити засоби поетичної виразовості як визначальні в гимнографії, а за вихідну методологічну основу взяти теорію літератури<sup>5</sup>. Ірина Шеховцова визначає загальним знаменником для розвитку візантійської літератури риторичну, і, ширше, риторичність як принцип, що найвиразніше проявилось у зближенні духовної прози і поезії<sup>6</sup>. В цьому, на її думку, ключову роль відіграла гомілетика, яка асимілювала досягнення грецької поетики в рамках нової християнської традиції, виробивши при цьому і догматичну топіку, і певні норми та принципи особливої християнської словесності. Проте, ще раз підкреслимо, що російські науковці покликаються на дослідження піснеспівів із невменною нотацією, яка не дозволяє поки що достатньо однозначно відчитувати музичну складову, зокрема, мелодичну й метр.

Натомість українські медієвісти, працюючи з добре прочитуваними мелодичними текстами українських нотолінійних ірмологіонів, отримали можливість точнішого аналізу монодійного мелосу. Зокрема, Мирослав Антонович працював у двох напрямках: порівнював мелодичну вибрану українських піснеспівів із візантійськими транскрипціями та досліджував зв'язок осмогласної системи із особливостями внутрішньої мелодичної структури окремих жанрів української монодії. У першому питанні на основі порівняльного аналізу догматиків<sup>7</sup> і степенних-антифонів<sup>8</sup> з візантійськими транскрипціями він прийшов

<sup>3</sup> А. Кручинина. Композиция музыкально-поэтического текста в древнерусском чино-последовании // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 130–141.

<sup>4</sup> Т. Владишевская. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва 2006, с. 55.

<sup>5</sup> М. Казанцева. Поэтика певческой книги Ирмологий // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 170–179.

<sup>6</sup> И. Шеховцова. Две традиции в византийском гимнографическом искусстве // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 8–33.

<sup>7</sup> М. Антонович. *The chants from Ukrainian heirmologia*. Bilthoven 1974.

<sup>8</sup> М. Антонович. Візантійські елементи в атифонах української церкви // М. Антонович. *Musica sacra*. Львів 1997, с. 21–38.



до висновку щодо суттєвої інтонаційної спорідненості обидвох півчих практик. Друге питання М. Антонович не розв'язав, проте дослідження мелодичної структури ірмосів осмогласних воскресних канонів дозволило йому зробити такі висновки:

Більше чотирьох послівок в одному ірмосі не знайдемо. Є випадки, де певні мелодичні зв'язки могли б розглядатися як нові сепаратні мелодичні фрази, але більшість з них слід вважати все ж продовженням сталих послівок. Багаті можливості поєднання й роз'єднання мелодичних фраз, продовження і навернення до рудиментарних форм, утворення й перетворення все нових мелодичних одиниць використовуються в ірмосах багатократно, що надає їм великого багатства форм<sup>9</sup>.

Така думка не була новою, оскільки мова йшла про давній принцип композиції, який можна визначити як комбінаторний, що лежав в основі візантійського мистецтва і стосовно півчої практики означав спосіб укладання мелодій на основі послівок в буквальному чи варіантному розміщенні на різній висоті. Поспівка вважалася інтонаційним знаком<sup>10</sup> та структурною одиницею мелодики церковних гласів, чию внутрішню суть пов'язували з розміщенням мелодичних формул у піснеспіві. Про це писали такі відомі медієвісти, як Егон Веллес (Egon Wellesz), Олівер Странк (Oliver Strunk), Карстенс Тільярд (Karstens Tillyard), Мілош Велімірович (Milosz Velimirović), а раніше Димитрій Разумовський, Василій Металлов, Степан Смоленський.

Сконцентрованість на послівці, або, по-іншому, мелодичній формулі чи мелодико-інтонаційному звороті, викликане поступовим накопиченням цілого фонду послівок, які існували поза конкретними піснеспівами і слугували установленим інтонаційним матеріалом для творчості мелодосів, гимнодів чи мелургів. Проте постійна праця з одними і тими ж мелодичними «цеглинками» загострювала мистецький смак, спонукала до організації витонченіших систем, постійно залишаючись, водночас, в межах звичного і зрозумілого мистецького канону.

Практика різних форм комбінаторики послівок як визначальних елементів форми сакральних піснеспівів стала настільки звичною, що ввійшла до основ

<sup>9</sup> М. Антонович. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // М. Антонович. *Musica sacra*. Львів 1997, с. 39–55.

<sup>10</sup> Кожна релігійна або містична свідомість за своєю суттю змушена створювати для себе систему сакральних знаків і символів, без яких неможливо передати свій «невимовний» зміст. Це так само характерно для християнського богослужіння, як і для будь-яких язичницьких містерій. Проте у християнській традиції головний акцент лежить не лише на психофізичному впливі сакрального знаку на глибини підсвідомості, а в його трактуванні як свідчення потребуючих віри і вірності Богу. Відображена у сакральному знаці таємниця в християнській системі ідей є, швидше, не езотеричною власністю небагатьох, а таємницею, прихованою від ворогів (див.: С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Coda 1997. с. 131).



гласової системи. Трактування мелодичних формул як «зачал» і основи візантійських гласів відображене в окремому параграфі відомого візантійського трактату першої половини XIV ст. *Агіополітес (Святоградець)*<sup>11</sup>. А через віки, у 30-х роках XX ст. Борис Асаф'єв повторив, що звукоряди, перш ніж з'явилися у працях теоретиків як відірвані від живої музики ряди, засвоювалися пам'яттю і побутували у вигляді характерних для кожного ладу мелодичних формул<sup>12</sup>.

Поспівка як найменша структурна інтонаційна одиниця має певну внутрішню будову, в основі якої знаходиться найсильніший звук-ядро, довкола якого обертаються звуки-сателіти<sup>13</sup>, тож мелодичний рух поспівок укладав послідовність виділених опорних шаблів, на основі співвідношення яких формувалися ладові функції в загальній структурі піснеспівів. Такої думки дотримуються, зокрема, Галина Алексеева<sup>14</sup>, Тетяна Владишевська<sup>15</sup>, які визначили ладову організацію давньоруських піснеспівів як окремий спосіб комбінаторики поспівок. А відчуття зв'язку поміж опорними звуками в межах конкретних ладових об'ємів (тетраходу, пентаходу, гексаходу чи октави) та їх перенесення на різні висотні (тональні) рівні спонукало Євгенія Герцмана побачити в цьому «ладотональність»<sup>16</sup>, тобто, можливість застосування до середньовічної музики терміна доби класицизму. Також цікавий зразок ладової драматургії подає Микола Успенський на прикладі творчості новгородського співака XVI століття Маркелла Безбородого, який повністю розспівав Псалтир. Дослідник аналізує мелодичні особливості його творчого методу, запозичені з півної практики, і визначає характерні ознаки: утворення мотивів у межах розспіваних терцій чи кварт із зміщенням опорних тонів, що надає відчуття ладової єдності на фоні варіантного розвитку мелодики<sup>17</sup>.

Безумовно, що присутність ладових характеристик, чи, по-іншому, ладового поля в межах поспівки, є важливою характеристикою сутності поспівки як мелодичної ланки, проте дослідження монодії в такому ракурсі вимагає точного прочитання мелодії. Тож невменна нотація, яка не дозволяє точно

<sup>11</sup> *The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory* / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen 1983, 99 с.

<sup>12</sup> Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград 1971, с. 23.

<sup>13</sup> Пізньовізантійські теоретичні посібники подають систему мелодичних формул та їх класифікацію згідно функції: *єніхіма* як початок і основа гласу, *єпіхіма* – доповнення до єніхіми, які адаптують мелодію, та *апіхіма* – початкова інтонаційна поспівка повністю (див.: Г. Алексеева. *Проблемы адаптации византийского пения на Руси*. Владивосток 1996, с. 43).

<sup>14</sup> Г. Алексеева. *Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева*. Владивосток 1983, с. 125.

<sup>15</sup> Т. Владышевская. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва 2006, с. 135.

<sup>16</sup> Е. Герцман. *Петербургский теоретикон*. Одесса 1994, с. 179.

<sup>17</sup> Н. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971, с. 165.



відтворити мелодичну лінію, не може розв'язати ладове питання, натомість переведення в Україні сакрального репертуару на лінійно-мензуральну нотацію дозволило впритул наблизитися до аналізу півчих жанрів і форм. У п'ятилінійному записі мелодія вперше постає як самостійне явище, а поспівкові структури сприймаються у безперервному музичному потоці як симбіоз інтонаційних зворотів у самодостатній музичній площині. Звідси виникла практика сприйняття монодійного мелосу поза текстом, з позиції існування її власних законів розвитку і композиційних форм. Зокрема, Юрій Ясіновський у кандидатській дисертації *Становлення музичного професіоналізму на Україні в XVI–XVII ст.*<sup>18</sup> на матеріялі богородичних-догматиків восьми гласів досліджував структурно-композиційні особливості піснеспівів в контексті ладо-інтонаційних, метроритмічних і формотворчих засобів. Автор дійшов до висновку про тісний зв'язок ладу з музичним ритмом і музичною композицією, що в комплексі творило варіантно-строфічні побудови з чіткою диференціацією трьох етапів формотворення – експозиційного, розвиткового та заключного. На думку дослідника, всі вони організовані в самостійні і достатньо завершені побудови, в результаті чого виникає аналогія з тричастинною формою. Такі висновки акцентують увагу на усамостійненій драматургії музичної форми, в значній мірі емансипованій від словесних структур<sup>19</sup>.

Осмісленню структури монодійних піснеспівів присвячені тривалі студії Олександри Цалай-Якименко, підсумок яких акумульовано в монографії *Київська школа музики XVII ст.*<sup>20</sup>. Авторка зосереджує увагу на ладовому факторі у формотворенні та модальній метриці піснеспівів, досліджує поняття звуковисот-

<sup>18</sup> Ю. Ясіновський. *Становление музыкального профессионализма в Украине в XVI – XVII ст.* / дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавчих наук, рукопис. Київ 1975.

<sup>19</sup> Темі дослідження сакральної монодії з позиції характеристик мелодичної форми та її складових присвячені чисельні статті Юрія Ясіновського (див: Ю. Ясіновський. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні // *Українське музикознавство*, вип. 10. Київ: Музична Україна 1975, с. 128–137; Ю. Ясіновський. Українська гімнографія в європейському контексті // *Українське барокко та європейський контекст*. Київ 1991, с. 219–224; Ю. Ясіновський. Музичне мистецтво давнього Острога // *Острозька давнина*, 1. Львів 1995, с. 74–89 (у співавторстві з О. Цалай-Якименко); Ю. Ясіновський. Генеза української гімнографії // *Українська музика: Традиції і сучасність*. Львів 1993, с. 4–21; Ю. Ясіновський. О репертуаре ирмосов и канонов в украинской певческой практике // *Гимнология*, кн. 3. Москва 2003, с. 186–197; Ю. Ясіновський. Два канона Рождеству Христову в украинско-белорусских нотолінійних ирмологіях // *Гимнология*, кн. 5. Москва 2008, с. 219–231; Ю. Ясіновський. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби) // *Українська музика*, ч. 2. Львів 2012, с. 41–51.

<sup>20</sup> О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ – Львів – Полтава 2002, 488 с.



ної ладовості, виявляє технологічно-стилістичні закономірності у метриці та ритміці. Останнє зумовлене квантитативністю часових відношень ірмолоїного вірша-напіву, що виокремлює ритмомузичну константу. Корені такого типу формотворення О. Цалай-Якименко вбачає в античності, зокрема у метриці грецького вірша.

Таке розуміння мелодичної форми є близьким Олексію Лосеву, який зазначав, що «в музиці, серед алогічної стихії розвитку, в бурях і пристрастях ірраціонально-плинної щільності, видно чітко оформлену, абсолютно нерухому й тверду в своїх обрях межу – смислову фігурність числа, яке незримо керує всіма цими ірраціональними долями музичного предмета»<sup>21</sup>. Автор переконував, що для творення власне музичного логосу, структура має зануритися у сферу чуттєвого з специфічною плинністю, цілісністю та естетичністю змісту. Звідси й висновок про те, що майстерно втілений музичний логос відкривається нам не як бліда раціональна конструкція, але як краса, лад і насолода. Певним чином висновки О. Лосєва підтримав і розвинув у своїх дослідженнях Юрій Холопов<sup>22</sup>, який також вважав число основою міри, симетрії і пропорційності в музиці, що сукупно є основним компонентом досконалої форми, а, отже, і музичної краси.

Ритмічну організацію піснеспівів української церковної монодії досліджувала Олена Шевчук<sup>23</sup>, підкреслюючи, що саме «свобода» несиметричного музичного ритму, підпорядкованого вільному церковнослов'янському тексту, дуже цікавить дослідників. Шевчук покликається на Валентину Холопову, яка підкреслила такі важливі якості «знаменної ритміки», як неперіодичність, номірність та часткову акцентність, а провідним принципом системи визначила нерегулярність та асиметрію<sup>24</sup>. Олена Шевчук виокремлює первинні рівні організації ритму монодії, виходячи з таких положень, як морфологія ритму знаменного співу, базована на функціональній диференціації його елементів: силабічності ритму розспіву, пневматично-стихирарному складі та кантилені-розспівності. Дослідниця підкреслює, що в псалмодичних напівах наголоси словесного тексту (чи синтаксично граничні силаби) не завжди відображені подовженими тривалостями, залишаючись монохронними і можуть поєднуватися із застосуванням лише одного тону, домінуючого в речитації. Проте задля підкреслення синтаксичних границь меж тексту, помітна зупинка на останній

<sup>21</sup> А. Лосев. Музыка как предмет логики // А. Лосев. *Из ранних произведений*. Москва 1990, 335 с.

<sup>22</sup> Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва 1982, с. 52–103.

<sup>23</sup> О. Шевчук. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. // *Метроритм – 1: Колективна монографія* / ред. І. М. Юджіна / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ 2002, с. 35–40.

<sup>24</sup> В. Холопова. *Русская музыкальная ритмика*. Москва 1983, с. 46.



чи передостанній силабі, що приводить до ритмічного розширення кадансів<sup>25</sup>. Така якість спостерігається не лише на рівні форми, але й на рівні майже кожного слова<sup>26</sup>. В цьому Борис Асаф'єв вбачає вплив традицій середньовічної музики, де перед устоєм, що замикає рух, слух намагався зосередити максимум інтонаційної напруги, що розширювало кадансову зону<sup>27</sup>.

Безумовно, що музикологічне трактування форми, ладу та ритму увиразнилося завдяки лінійному мензуральному запису, проте у науковому дискурсі постало також і питання сутності монодії з позиції відповідності її мелодичній лінії власне самому поняттю «мелодії». У ХХ столітті відбулося повернення до витоків, переосмислення та визначення найпростіших, на перший погляд, складових, формуючих і саму «мелодію» як таку. Але чи враховується при цьому феномен сутності сакральної монодії як різновиду «мелодії», яка відповідає сучасному розумінню? Це варто врахувати, оскільки відповідь впливає також і на спосіб дослідження півчих жанрів. Зокрема, Лев Мазель пише:

Мелодія – це одноголоса послідовність звуків музичного твору, яка містить зміну висоти звуку і володіє більш або менш самостійною образно-музичною осмисленістю, характерністю, індивідуальністю. А музично-висотні співвідношення у свою чергу мають дві сторони:

- 1) мелодичну лінію або мелодичний рисунок, тобто сукупність висотних підйомів і спадів мелодії, сукупність рухів мелодії вгору, вниз, на одній висоті;
- 2) ладові, ладотональні співвідношення і ширше – співвідношення, пов'язані з тою чи іншою системою висот<sup>28</sup>.

До такого визначення Мазель подає в примітці важливе уточнення, в якому стверджує, що таке трактування мелодії стосується системи музичного мислення, укладеної вже після виникнення гомофонного складу із виокремленим мелодичним голосом і гармонічним супроводом. Натомість, на думку дослідника, у середньовічній поліфонії окремі голоси не володіли достатньою індивідуальною виразністю, тож не були мелодіями в повному і точному значенні слова. Проте існує протилежна думка щодо сутності *мелодії* – філософа і теоретика літератури Жака Дерріди:

Музика була забута, коли вся увага музикантів зосередилася довкола гармонії, яка незаконно привласнила собі ім'я мелодії. Музична система поступово стала чисто гармонічною, від цього постраждала наспівність і музика

<sup>25</sup> Цікавий факт щодо значення кадансів у літературі навів Михайло Штокмар, відзначаючи слова Флобера: «Мені ще залишилося написати десяток сторінок, закінчення фраз у мене вже готові» (див.: М. Штокмар. *Исследования в области русского народного стихосложения*. Москва 1952, с. 362).

<sup>26</sup> В. Задерацкий. Старинные монодические формы // *Музыкальная форма*. Москва 1995, с. 80.

<sup>27</sup> Б. Асафьев. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград 1971, с. 75.

<sup>28</sup> Л. Мазель. *Строение музыкальных произведений*. Москва 1979, с. 66.



майже повністю втратила енергію. Ось таким шляхом мелодія відокремилася від мови, яка її започаткувала, а гармонічні співзвуччя заставили забути про модуляції голосу. Насамкінець, музика була позбавлена того морального впливу, яким вона була наділена, коли була подвійним голосом природи<sup>29</sup>.

От такі діаметральні думки виникали в процесі спостереження за сутністю мелодики, і не випадковою в цьому контексті постала своєрідна теорія «доповнюваності» Рудольфа Реті<sup>30</sup>, який наголосив на існуванні двох типів тональності – гармонічної і мелодичної. Під гармонічною він розумів організацію мелодичного руху з опорою на чіткі функційно-гармонічні зв'язки класичного типу. Натомість, мелодичну тональність, як найдавнішу, вважає звільненою від вищезазначених схем і за основний принцип обирає «тонікальність». Така структура передбачає закріплення за кожним звуком можливості перетворення в тоніку, а важливим принципом мелодичного розгортання стає, відповідно, тонікальна перемінність, що можна порівняти з поняттям опорності визначених ступенів у структурі піснеспівів сакральної монодії, де довкола «опор» плавно і природно розгортається мелодичний рух.

Трактування мелодичної лінії піснеспівів, насамперед як «мелодії», дозволило Олександрі Цалай-Якименко детально проаналізувати особливості ірмолійних напівів. У праці «Київська школа музики», про яку вже йшлося вище, дослідниця вибудовує перелік найхарактерніших рис української сакральної монодії, якій приналежні:

- звукове поле бінарної ладотональності (терцової паралельно-перемінної);
- використання дорійського і фригійського різновидів мінору;
- широке вживання тетракордових мікроладів як основи формування ширшого ладового поля (в обсязі септими, октави);
- головне співвідношення між перемінними устоями і неустоями в ірмолійних напівіях є терцовим, що виникає з природи акустичного звучання;
- розвиток мелодичного руху базується на основі оспівування, коливного руху, секвенційності, зіставлення терцових зон, висхідного та низхідного почергового руху;
- трифазність форми: експозиції, серединного розвитку і замикання<sup>31</sup>.

Доповнимо, що важливу роль у формотворенні відіграє повторність, яка організовує і впорядковує форму, структурує і розвиває мелодичний матеріал<sup>32</sup>. Повторність використовується в різній якості – від найпростішого

<sup>29</sup> Ж. Деррида. *О грамматологии*. Москва: Ad Marginem 2000, с. 364.

<sup>30</sup> Р. Реті. *Тональность в современной музыке*. Ленинград 1968, с. 16.

<sup>31</sup> О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ – Львів – Полтава 2002, с. 58–62.

<sup>32</sup> Деяка з основних функцій повторності – закріплювати попередньо викладене в пам'яті сприймаючого або вселити певний виразово-смісловий комплекс (див.: Л. Мазель. *Вопросы анализа музыки*. Москва: Советский композитор 1991, с. 78).



буквального повторення окремих поспівок чи речень, до часткової видозміни мелодичних мотивів. В самогласних піснеспівах повторність ускладнюється: повторюються лише частини строф – архетип і початкова формула. Тож спочатку використання буквальної повторності створює враження циклічності форми, в іншому випадку концентрує увагу, а також насичує час музичними подіями<sup>33</sup>. В такий спосіб встановлюються міцні зв'язки між піснеспівами в межах більших циклів, що є важливим методом музичної драматургії.

Важливим також є спостереження О. Цалай-Якименко щодо певної несамо-стійності монодійних мелодій поза конструктивною основою словесного тексту. Тому мелодії напівів не вживалися самостійно, а пристосовувалися до словесних текстів різної будови, а їх розділення стопними цезурами автоматично запрограмувало і поділ напіву відповідними метричними цезурами. Це вимагало особливого способу запису у відповідності до індивідуальної будови кожного окремого напіву як «музичного вірша»<sup>34</sup>.

Підсумовуючи, підкреслимо, що більшість згаданих дослідників не враховували значення грецьких джерел, тобто оригінальних текстів і мелодій в контексті їх впливу на слов'янську півчу практику. Лише Антонін Преображенський та Мирослав Антонович намагалися на різному матеріалі порівнювати грецькі і руські піснеспіви. Преображенський порівнював невменні записи<sup>35</sup>, натомість Антонович – грецькі лінійні транскрипції та нотолінійні ірмолойні зразки<sup>36</sup>. Обидва дослідники відзначили суттєву подібність матеріалів, а поруч про відчутний зв'язок двох літургійних півчих практик неодноразово писали філологи-медієвісти, опираючись на дослідження якості перекладів греко-візантійської гимнографії на церковнослов'янську мову<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Н. Захарьина. Музыкальное время в песнопениях в честь Успения Богородицы // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 130–141.

<sup>34</sup> О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики*, с. 100.

<sup>35</sup> А. Преображенский. Греко-русские певчие параллели XII–XIII в. // *De musica: Временник отд. теории и истории музыки*, вып. 2. Ленинград 1925, с. 60–71.

<sup>36</sup> М. Антонович. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович *Musica sacra*. Львів 1997, с. 21–38.

<sup>37</sup> До цікавих висновків на основі дослідження греко-візантійських перекладів прийшов Євгеній Верещагін, який запропонував звертати увагу на лексичні норми, а не відхилення в процесі перекладу, які, безумовно, виникали. Тож основою дослідження філологів мав би бути спільний лексичний ряд обидвох мов, що формує ґрунт для подальшого синонімічного варіювання (див.: Е. Верещагін. *Из истории возникновения первого литературного языка славян: варьирование средств выражения в переводческой технике Кирилла и Методия* / К проблеме греческо-славянских лексических и грамматических вариантов в древнейших славянских переводах. Доклад на VII Международном съезде славистов. Москва 1972, с. 38).





Передовсім, саме співна форма гімнографії дозволила філологам прийти до важливих висновків музикологічного порядку. Антоніна Філонов-Гове пише про метричну адаптацію перекладних текстів до грецького оригіналу, що, відповідно, зберігає мелодику<sup>38</sup>. Євгеній Верещагін на прикладі жанрів Мінеї празничної (*Ільїної книги*) підкреслює присутність великої кількості *паронімів* – слів, які за своїм звучанням схожі на інші слова. Використання паронімів в процесі перекладу сприяло збереженню звукової та метричної відповідності оригінальним грецьким текстам, в тому й мелодики<sup>39</sup>. Наталія Нечунаєва висловлює подібну думку про створення у слов'янському варіанті такого типу служби, в якому традиції оригіналу не порушуються ані в лексичі, ні в образних прийомах, ані в ритмо-мелодиці<sup>40</sup>.

Особлива увага перекладачів гімнографії до оригінальних джерел відома з найдавніших зразків перекладацької праці болгар, зокрема, Константина Преславського, якому належали ритмізовані переклади канонів Йоана Дамаскіна на Різдво Христове та канону на Богоявлення зі слов'янськими акростихами. Перекладачі зберігали число складів і поділ на речення, що дозволяло використовувати мелодію грецького оригіналу при виконанні слов'янського тексту<sup>41</sup>. Дагмар Крістіанс відзначає, що «створюючи перші слов'янські гимни, їх автори завжди орієнтувалися на зразки візантійських піснеспівів, проте ця адаптація виявлялася доволі вільною, зберігаючи лише музичну структуру – глас і подобен, мелодію та мелодичну сформу, а з ними і кількість речень та складів, що дозволяло співати перші слов'янські гимни за тими ж мелодіями, як і візантійські оригінали»<sup>42</sup>. А часомірною основою для виконання піснеспівів слугувала поетична метрика, яка використовувалася в якості тривалості того чи іншого силабо-звуку.

Найпереконливішим доказом вагомого впливу поетичної метрики на розвиток сакральної монодії є відсутність знаків для позначення тривалостей.

<sup>38</sup> A. Filonov Gove. The Evidence for Metrical Adaptation in Early Slavic Translated Hymns // *Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Ch. Hannick [=MMB: Subsidia, 6, Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978, с. 211–246.

<sup>39</sup> *Ильина книга: Древнейший славянский богослужебный сборник: Факсимильное воспроизведение рукописи, билинеарно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием* / подг. Евгений Верещагин / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва: Индрик 2006, с. 306.

<sup>40</sup> Н. Нечунаева. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста*. Tallinn 2000, с. 63.

<sup>41</sup> А. Пентковский. Славянское богослужение и славянская гимнография византийского обряда в X веке // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005* / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich 2007, S. 21.

<sup>42</sup> D. Christians. Канон Евфимию Великому в традиции восточнославянских миней // *BraSlav 2*, Bratislava 2004, с. 18.



Зокрема, про те, що таке питання довший час не поставало у григоріянських напівах, ритм яких обумовлювався акцентуацією латинського тексту, пише Роман Грубер<sup>43</sup>. Надалі це мало вплив і на світське рицарське мистецтво, жанри якого творилися у ритмах трьох найважливіших музично-віршових модусів: хореїчному, ямбічному і дактилічному<sup>44</sup>. Подібні засади характерні й для візантійського мистецтва, тож не випадково саме лінгвістичний кут зору на зміст давніх музичних систем привів відомого музикознавця Трасибулоса Георгіадеса до розробки теорії музичної морфології (*Rhythmologia*) і квантитативної (кількісної) метрики (*Quantitätsmetrik*) з позиції чіткого співвідношення «ритм – мова – музика»<sup>45</sup>. Георгіадес впродовж багатьох років займався вивченням старогрецької строфічної ритміки, базованої на синкретизмі мовлення, музики та руху, і на цій основі дійшов висновку, що з кінця V століття до н.е. музика греків була нероздільно зв'язана з ритмікою мовлення. Продовжуючи досліджувати основи такої єдності, науковець трактував ритмотворчу функцію мовлення як сутність історичного розвитку музики. Тож не випадково під час перекладів грецької гімнографії була така велика увага до поетичної структури оригіналу, що забезпечувало максимальне збереження грецької мелодики. В цьому був переконаний Мілош Велімірович, який на прикладі аналізу жанру ірмосів відзначив велику турботу перекладачів про форму та їх дивовижну здатність зберігати метричні схеми грецьких моделей<sup>46</sup>. Дослідник відзначав, що більшість речень (*line*) і навіть строф (*stanzas*) виявляють приклади буквальної метричної адаптації поруч із послівним перекладом. Як підкреслила Дагмар Крістіанс, на початку діяльності Кирила і Методія, а також їх учнів, слов'янські піснеспіви копіювали мелодії візантійських гимнів, а зміст своїх грецьких зразків передавали вільніше. Надалі відбулася переорієнтація: грецькі тексти почали перекладати буквально послівно, накладаючи на них мелодики візантійських гимнів<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Р. Грубер. *Всеобщая история музыки*. Москва: Музыка 1965, с. 226.

<sup>44</sup> Відповідники зразків одиниць музичного ритму знаходимо в мові. Висловлений літературний вираз, який представляє єдину ідею, творить єдину мелодію і єдиний ритм. Визначення взірцевих ритмічних одиниць є підставовим для паралельного аналізу мовних і музичних прикладів, наприклад, моделей ямбу, трохею та ін. (див.: К. Borowiec. *Dwa spojrzenia na działalność ojca André Mocquereau // Studia gregoriański*. Poznań 2014, s. 21–39).

<sup>45</sup> А. Єфіменко. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської школи» // *Українська музика*. Щоквартальник, ч. 3–4 (5–6). Львів 2013, с. 45.

<sup>46</sup> М. Velimirović. The byzantine heirmos and heirmologion // *Gattungen der Musik in einzeldarstellungen*. München 1973, с. 192–245.

<sup>47</sup> D. Christians. 2002. Von der Nachahmung der Form zur wortgetreuen Übersetzung des Inhalts. Übersetzungsprinzipien in der altslavischen Menäentradition // *Die Übersetzung als Problem sprach- und literaturwissenschaftlicher Forschung in Slavistik und Baltistik* (=Studien zur Slavistik Bd. 1). Hamburg, 41–55; D. Christians. Zur Genese des ostsla-



На думку Раїни Палікарової-Вердей (Palikarova-Verdeil), точний переклад сприяв збереженню семантичної близькості перекладів з оригіналами, що теж було важливим, оскільки вільне поводження з сакральними словами, нерозуміння текстів, чи непродумана заміна могли спричинитися до небезпечного продукування ересей<sup>48</sup>.

Показовий приклад ставлення до підміни слів наводить Малік Муліч на основі першого тропаря 3-ї пісні канону на Різдво Богородиці, де грецький текст Σε μακαρίζει, Αειπαρθένε, πᾶσα κτίσις перекладено «Тя блажить, Мати Дѣво, всяки язики». Грецьке слово κτίσις перекладач подав не буквально як «твар», але як «язик», що не руйнувало силабічної структури, але більше підходило за змістом, оскільки лише людина здатна «блажити»<sup>49</sup>. Іноді заміна окремих слів пояснювалася бажанням зберегти метрику, а в окремих випадках збереженню метричної сітки допомагала мелодика, вирівнюючи невідповідність кількості складів у послівному перекладі музичними засобами. Якщо речення нової строфи мало на декілька силаб більше аніж зразок, то додавали декілька звуків, переважно на тій висоті, що й звук, який доповнювали, або висхідною послідовністю до нього<sup>50</sup>.

Про близький зв'язок між текстом і музикою на основі співпадіння розмішених акцентів писав Мілош Велімірович, підкреслюючи відповідність наголосів складам тексту та мелодичній висоті. Дослідник припускав, що в мелодичній композиції словесні наголоси впливають на позицію музично акцентованих звуків<sup>51</sup>, що стало характерною рисою візантійського співу<sup>52</sup>.

Безпосередній зв'язок музикологічного аспекту з контексту з філологічними студіями вбачає Роман Кривко, відзначаючи роль нотації, яка має велике

---

vischen Gottesdienstmenäums. In. Liturgische Hymnen nach byzantinischen Ritus bei den Slaven in Alterer Zeit. Beiträge einer internationalen Tagung. Bonn. 7–10. Juni 2005 (Abhandlungen der Nordrh.–Westf. Acad. Der Wiss., Bd. 117 = Patristica Slavica Bd. 15). Paderborn – München – Wien – Zürich, 151–174.

<sup>48</sup> R. Palikarova-Verdeil. *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* [=Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, vol. III]. Copenhagen 1953.

<sup>49</sup> Малік Муліч також звертає увагу на праці М. Мещерського, який відзначав звукову організацію своїх перекладів, які сприяли ефонічній організації текстів (див.: М. Мулич. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней // *Кирилл Солунский*, 2. Скопје 1970, с. 252).

<sup>50</sup> E. Wellesz. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Kraków: Homini 2006, с. 374.

<sup>51</sup> Ритмічний наголос як частина науки про музику, а також як зв'язку слова і звуку представлений у працях Кассіодора, Ісидора Севільського, Боеція та інших трактатах, які торкаються тлумачення середньовічних піснеспівів (див.: М. Е. Fassler. Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises «De rithmis» // *The Journal of Musicology*, vol. 5, № 2, Spring 1987, p. 168).

<sup>52</sup> M. Velimirović. The Byzantine Heirmos and Heirmologoin // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, т. 1. Bern – München: Francke Verlag 1973, с. 192–244.



значення для історико-акцентологічних досліджень<sup>53</sup>. Поруч порівняльний візантійсько-руський акцентологічний аспект досліджувала Галина Алексеєва, вивчаючи графіку музичних невм<sup>54</sup>. І, мабуть, найаргументованішим тут був Крістіян Ганнік, який чимало праць присвятив дослідженню проблематики візантійської музики та її слов'янської рецепції<sup>55</sup>.

Одним з проблемних питань музикологічного порядку, що має пряме відношення до поезики, є ритміка. До цієї теми зверталися найавторитетніші науковці, проте єдиної відповіді не було знайдено, що демонструє докладний огляд основ візантійської ритміки у статті Михайла Залеського<sup>56</sup>. Дослідник зазначає, що вже у 1830 році грек Константин Ікономос виокремив наголос (*arses*) і кількість складів як основні формотворчі складові візантійської поезики. Звідси й відсутність музичних знаків та згадок про ритм у мелодиці, яка керувалася поетичними правилами. Як писав Карл Крумбахер, візантійська ритміка вважалася лише риторичною прикрасою, зразки якої бачимо в старогрецькій поезії і прозі: в Гомера і трагіків, у Платона та інших<sup>57</sup>. На думку Карстена Хьюга, дотримання однакової кількості складів у реченні не видавалося слов'янам важливим критерієм, натомість слідували за збереженням

<sup>53</sup> Р. Кривко. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Band 50/2004. Wien 2005, S. 211.

<sup>54</sup> Г. Алексеєва. Акцентология в византийской и русской певческих традициях как фактор национальной традиции // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 196.

<sup>55</sup> *Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Christian Hannick [=MMB, Subsidia, 6, Studies in Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978; Ch. Hannick. Byzantinische Musik // *MGG*, т. 2. Kassel 1995, с. 288–310; Ch. Hannick. Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen // *Лингвистическая полифония: Сборник статей в честь юбилея профессора Р. К. Попановой* / відп. ред. В. А. Виноградов. Москва: «Языки славянских культур» 2007, с. 212–221; Ch. Hannick. Das musikalische Leben in der Frühzeit Bulgariens aufgrund literarischer Quellen des frühslavischen Schrifttums // *Byzantinoslavica* 49 (1988) 23–37; Ch. Hannick. Documents musicaux vieux-slaves: Munich, décembre 1967 // *Irénikon* 41 (1968/1) 94–97; Ch. Hannick. Egon Wellesz und sein Verhältnis zur Musik der Ostkirchen // *Egon Wellesz* [=Studien zur Wertungsforschung, 17, вид. Otto Kolleritsch]. Wien – Graz 1986, S. 86–101; Ch. Hannick. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context // *Ricerche Slavistiche* 41 (1994) 9–30; Ch. Hannick. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians [=NRWakW Abh., 117; Patristica slavica, 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 175–186.

<sup>56</sup> Основи візантійської ритміки. Передрук за: М. Залеський. Основи візантійської ритміки // *Альманах українських богословів* / зібрав Антін Стельмах. Львів: Накл. «Читальні українських богословів ім. М. Шашкевича» 1914, с. 180–228.

<sup>57</sup> К. Krumbacher. *Geschichte der byzantinischen Litteratur*. München 1897.



однакової кількості акцентованих силаб – наголосів (arses). До того ж, відчутним був зв'язок наголосів із мелодикою, яка реагувала на смислові акценти завдяки висотній змінності, що також сприяло запам'ятовуванню тексту разом з мелодією.

Сучасний огляд історії дослідження візантійської метрики докладно опрацював Крістіян Ганнік, покликаючись на праці відомих медієвістів-візантологів<sup>58</sup>. Він відзначив, що вивчення ритміки у візантійських піснеспівах було, насамперед, питанням палеографічним, оскільки ритм мелодії можна збагнути щойно тоді, коли завдяки палеографічному аналізу розпізнані її музичні інтервали. В цьому опиралися на відповідні теоретичні праці, а практичним результатом стали публікації рукописів у серії ММВ<sup>59</sup>. Класичний філолог Вільгельм Кріст (Christ) разом з грецьким науковцем Матеусом Паранікасом (Paranikas) видав *Anthologia graeca carminum christianorum* (Ляйпціг 1871; передрук – Гільдесгайм 1963)<sup>60</sup>, де спробував витлумачити метрику церковних піснеспівів у розумінні античної класики. Зокрема, описав зв'язок метричної структури гимнів із мелосом на основі вступу Йоана Зонари (XII ст.) до канону Пасхи Йоана Дамаскина, де докладно роз'яснена метрична відповідність тропарів їх зразкам – ірмосам<sup>61</sup>.

Бенедиктинець Гуго Гайзер (Geyser) опублікував працю *Le système musical de l'église grecque d'après la tradition* (Рим 1901)<sup>62</sup>, в якій зазначив, що опрацьовані Пітрою засади гимнографії – ізосилабія й гомотонія – без врахування

<sup>58</sup> К. Ганнік. Проблеми ритміки візантійського піснеспіву // *Καλοφωνία*, вип. 6. Львів: Вид-во УКУ 2012, с. 172–190.

<sup>59</sup> «Monumenta Musicae Byzantinae» – серія наукових видань, присвячена дослідженню візантійського церковного співу, започаткована 1936 року у Копенгагені.

<sup>60</sup> Огляд заслуг цього твору див.: P. Maas. Nachruf auf W. Christ // *ByZ* 15 (1906) 715; J. Mearns. The *Anthologia graeca carminum christianorum* // *Journal of Theological Studies* 16 (1915) 255–262.

<sup>61</sup> W. Christ. Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras // *Sitzungsberichte Bayer. Akad. Wiss.* (1870), т. 2, с. 76 і далі. Огляд заслуг твору В. Кріста, включно з його статтею про музично-теоретичну працю Мануїла Врієннія див.: H. Reimann. Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889) 324.

<sup>62</sup> Вперше опубліковано в: *Revue bénédictine* 16 (1899) 49–71, 220–234, 503–513, 529–549; 17 (1900) 87–94, 207–229, 379–398; 18 (1901) 44–65, 184–207; критичні оцінки музичного аналізу: J. B. Thibaut. *Revue de l'Orient chrétien* 6 (1901) 654–656; його ж: *Византійський вчений* 10 (1903) 203–211, Th. Reinach. Gaisser // *Revue des études grecques* 15 (1902) 158–159. J. D. Petresco. *Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël (D'après des manuscrits grecs des XIe, XIIe, XIIIe et XIVe Siècle)*. Paris, 1932 [= *Études de Paléogr. musicale byzantine*], с. 15, прим. 2, не менш суворий у своїй критиці Гайсера. Заслуги Гайсера відзначає: R. Aigrain. *Musicologie byzantine* // *Revue des études grecques* 54 (1941) 90, 97.



музики є недостатніми. А поруч, лйпцізький музиколог Ґуго Ріман (Riman) 1903 року презентував свою працю про «систему музичної ритміки й метрики», в якій за основу взяв мовну структуру літургійних гимнів як єдину складову витонченого й дуже диференційованого ритмічного поділу мелодій. Кількість складів у колоні, розташування наголосів, «чоловічі» (тобто наголошені) чи багатоскладові (тобто парокситонні, пропарокситонні) закінчення, на його думку, формували критерії для аналізу ритму. Ще далі пішов дослідник хоралів Евальд Яммерс (Jammers), опублікувавши велику працю про західну і східну церковну музику<sup>63</sup>. В ній дослідник акцентує на необхідності диференційованого розгляду співвідношення *звук – склад*, згідно з яким ритмічна структура визначається на основі зв'язку мелодики з реченнями тексту.

Питання дослідження візантійської ритміки, безумовно, ускладнювалося особливостями невменної нотації, тоді як лінійність української сакральної монодії дає виразніші підстави для вивчення її ритмічних засад. До того ж, в багатьох рукописах XVII ст., де тактові риси відсутні, парне групування часток видно за записом: кожна група нот, що сумарно складає одну групу, написана щільніше, а відстані між такими «тактами» відзначені більшими проміжками. Така фіксація увиразнює присутність метричної організації мелодики.



Ірмолой Залеського

<sup>63</sup> E. Jammers. *Musik in Byzanz. Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich der Choral als Musik der Textausssprache*. Heidelberg, C. Winter 1962.



Тривалий науковий пошук, зосереджений довкола пріоритетних формотворчих елементів у сакральній монодії, переконує в необхідності залучення філологічного контексту. Подібно висловився Григорій Сковорода, відзначаючи літературу як важливий ступінь до пізнання суміжних наук:

Література корисна для теології і для інших занять. Чим більше успіхів досягнеш у вивченні літератури, тим кращих успіхів будеш потім здобувати у теології чи в іншій науці<sup>64</sup>.

Такою «іншою наукою» і є музична медієвістика, основи якої глибоко занурені у поетичний вимір, представлений у нероздільності монодійного мелосу і образного слова. А переконаність у міцній залежності церковнослов'янських перекладів від грецьких першовзорів відповідно вимагає докладнішого розгляду й поетичних прийомів формотворення. Безсумнівно, що такий зв'язок не міг не відобразитися у мелодичній структурі сакральних піснеспівів, тож вважаємо за потрібне звернутися до давньої поетичної дисципліни, яка виразно сформулювала головні правила поезики задля досягнення бажаного ефекту від висловленого. Іншими словами, ми повертаємося до тези, що прозвучала на початку – до гри, яка особливо відображена у давній поетичній науці – риториці.

Риторика, яка так багато означала для греко-римської, а далі й для середньовічної поезики, є своєрідною грою, в якій була усталена складна система правил, що не могла не проявитися у гимнографії. Про риторику вже йшлося вище у першому розділі, тож обмежимося лише згадкою про те, що навіть систему навчання музики було перенесено з риторики<sup>65</sup>, а вся майстерно опрацьована риторична система стала мірилом оцінювання всієї античної літератури загалом<sup>66</sup>. Поширенню та утвердженню риторичного стилю суттєво сприяла підтримка світської освіти у Візантійській імперії. Зокрема, у 425 р. за наказом імператора Феодосія в Константинополі був відкритий університет, який зазнав розквіту в IX ст. У цьому закладі до викладання граматики, риторики та філософії залучалися найосвіченіші люди, вважається, що певний час серед професорів університету був і патріарх Фотій<sup>67</sup>. Тож не випадково і надалі зв'язки поміж суміжними видами мистецтв не втрачали свого значення, зокрема, в такій царині як сакральна монодія, для розуміння якої необхідно володіти відповідним знанням поетичних форм. У цьому керуємось дослі-

<sup>64</sup> Г. Сковорода. Філологічні виписки // Г. Сковорода. *Твори*, т. 2. Київ: Наукова думка 1973, с. 425.

<sup>65</sup> Е. Курціус. *Європейська література і латинське середньовіччя*, с. 91.

<sup>66</sup> Мова і музика були нероздільними у ранній античній теорії, від Платона до Отців Церкви і надалі слово відіграло головну роль у донесенні змісту та музичного сприйняття. Література вийшла за межі своїх значень і мовні норми та звички мали фундаментальне значення для музики (див.: Don Harran. *Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance // The journal of musicology*, vol. XV, № 1, Winter 1997, p. 22).

<sup>67</sup> Н. Hunger. *Philosophie, Rhetorik, Epistolographie, Geschichtsschreibung, Geographie*, t. 1–2: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. München 1978.



дженнями Андрія Содомори<sup>68</sup>, який на детальному аналізі творчості Горація подає яскраві приклади поетичної композиції<sup>69</sup>. Демонструючи зразок вертикальної конструкції знаменитого «Пам'ятника» Горація, Содомора звертається до архітектурної термінології<sup>70</sup> Вітрувія під назвою *unctura*<sup>71</sup>. Мова йде про бездоганну фонічну структуру оригіналу, що тримається на поєднанні двох і більше речень завдяки мистецькій *сув'язі слів*, що зберігає при перекладі Андрій Содомора:

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non Aquilo impotens  
posit diruere aut **innumeralis**

**annorum series** et fuga temporum.  
Non omnis moriar multaue pars mei  
vitabit Libitanam: usque ego postera  
crescam laude recens, dum **Capitolium**

**scandet** cum tacita virgine pontifex:  
dicar, qua violens obstrepit Aufidus  
et qua pauper aquae Daunus agrestium  
regnavit populorum, **ex humili potens**

**princeps** Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos, sume superbiam  
quaesitam meritis et mihi Delphica  
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Я звів пам'ятник, від міді триваліший,  
від царської постави пірамід вищий,  
його ні дощ їдкий, ні Аквілон нестямний  
не зможе зруйнувати, ані **незчислений**

**ряд років**, ні перебіг часів.  
Не весь я вмру: значна частка мене  
уникне Лібітіни: всякчас майбутньою  
зростатиму славою, свіжий поки на **Капітолій**

**ступатиме** з мовчазною дівою понтифік.  
Буду на устах, де бурлить рвучкий Авфід,  
і вбогий на воду Давн селянським  
правив людом, **із низького – могутній**,

**я перший** еолійську пісню до італійських  
спровадив ладів. Прийми гордість,  
добуту заслугами і мені дельфійським  
лавром вповий охоче, Мельпомено, волосся.

<sup>68</sup> В контексті нашого дослідження звертаємося до праці А. Содомори, який на прикладі аналізу вибраних творів демонструє головні засади поетичної майстерності (див.: А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, 364 с.

<sup>69</sup> Важливо зазначити, що освіта та поетична майстерність християнських апологетів формувалася також і на зразках римських класиків Вергілія, Горація та Овідія, чия творчість була добре знаною поруч із грецькою поезією. Зокрема, Горацій вважав своєю найбільшою заслугою те, що заспівав «на італійський лад еолійську пісню», маючи на увазі пісенну творчість знаменитих давньогрецьких поетів з Лесбосу – Алкея і Сапфо (VII ст. до н.е.). Від них римський співець запозичив передусім форму – своєрідні ліричні строфи, складені з різностопних віршів, де звучать перемінні, подекуди важко вловимі, ритми». До цього розмаїття Горацій зумів внести своє бачення поетичної майстерності, що полягало у віднайденні *золотої середини* / *auream mediocritatem*, досконало відображеної в оді до Ліцінія (II, 10). (див.: Квінт. Горацій. Флакк. *Твори* / переклад Андрій Содомора. Київ 1982, с. 8).

<sup>70</sup> Запозичення архітектурної термінології віддавна зустрічалося в античній поезії, зокрема в Немейській оді Піндара (III, 4–5) згадуються «будівники пісень, юнаки», що надіються на прихильність Музи (див: Л. Таруашвили. *Тектоника візуального образу в поезиї античності и християнської Європи. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. Москва 1998, с. 121).

<sup>71</sup> А. Содомора. Зелене crescendo Горацієвого «Пам'ятника» / А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 18–19.





Очевидно, така поетична структура походить з античності, про що свідчать перші рядки знаменитої «Одіссеї» Гомера<sup>72</sup>:

Музо, повідай мені про бувалого мужа, що **довго**  
**світом блукав**, священну столицю троян зруйнувавши<sup>73</sup>.

та «Ілліади»:

Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея,  
Пагубний гнів, що лиха багато ахеям накоїв:  
Душі славетних героїв навіки послав до **Аїду**  
**темного**, їх же самих він хижим лишив **на поталу**  
**псам і птахам**. Так Зевсова воля над ними **чинилась**  
**ще відтоді**, як у зваді лихій розійшлись ворогами  
Син Атреїв, володар мужів, і Ахілл богосвітлий<sup>74</sup>.

Звернемо увагу на паралелізм перших двох речень початку «Ілліади», пов'язаних спільним словом «гнів», – така поетична форма також часто зустрічається в гимнографії, зокрема, початки стихир на славника на *Господи воззвах* празника Успення Пресвятої Богоматері:

Богоначальним мановенієм отвсюду,  
Богоноснії апостоли облаком превишше возимаєми.

та догматика 6-го гласу:

Кто тебе не блажить пресвятая дѣвице  
Кто лі не поет твоего чистаго рожества.

Продовжуючи тему використання поетичних сув'язей, які вибудовують вертикальну вісь композиції, згадаємо також знамениті вірші лесбоської поетеси Сапфо (625–570 до н.е.):

Наче Бог щасливим мені здається  
**муж оцей**, що сівши напроти тебе,  
**сміх** принадний твій, чарівливий голос  
**з уст** твоїх ловить.

<sup>72</sup> Знаковий приклад наслідування Гомера знаходимо у творчості грецького єпископа Аполлінарія Лаодикійського (IV), який зробив перший повний віршовий переспів Псалтиря гекзаметром, на зразок гомерівських поем (див.: І. Даниленко. Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка // *Слово і Час*, № 5. Київ 2007, с. 5). Григорій Назіанзін написав драму «Χριστὸς λάσχυον» на зразок драм Евріпіда, йому ж приписують один з найдавніших грецьких гимнів Σε τὸν ἄφθιστον μονάχον Δὸς ἀνύμνειν, δὸς ἀνείδειν. Св. Амврозій використовував для своїх гимнів зразок популярної у греків та римлян віршової метрики: ямбічний каталектичний диметр (+ – + – / + – + –), яким часто укладалися танцювальні пісні (див.: І. Франко. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході // *Записки НТШ*, т. 113, Львів 1913, с. 10).

<sup>73</sup> Гомер. *Одіссея* / переклад Бориса Тена. Харків: Фоліо 2002 с. 33.

<sup>74</sup> Гомер. *Ілліада* / переклад Бориса Тена. Київ: Веселка 1974, с. 4.



Гляну я – і серце моє **то стихне,**  
**то заб'ється так,** що тамує віддих,  
 трачу мови дар, **на губах розкритих**  
**слово німіє**<sup>75</sup>.

або

Рясношатна, Зевса безсмертна **доню**  
**Афродіто,** вправна сердець крутійко,  
 Годі вже тих мук! **Не карай мою ти**  
**Душу,** владарко<sup>76</sup>.

Подібну структуру зустрічаємо у піснеспівах сакральної гимнографії, що демонструють виразні ланки пов'язаних поміж собою речень двома способами – у буквальному повторенні слова або перенесенні логічного акценту з кінця одного речення на початок другого:

Днесь іже на разумних **престолах,** почивая Бог,  
**Престол свят** на землі собі предуготовля.  
 Утвердивий мудростію **небеса:**  
**Небо одушевленно** чоловіколюб'єм устрої.  
 От неплоднаго бо **корене,**  
**Сад живоносен** ізрасти нам Матер свою.

Стихира на *Господи воззвах*, Різдво Богородиці

Слова податель бив **богатий**  
**Богатая** бо совишше святителю  
 Благодат ізліяся во устах твоїх.

Тропар 6-ї пісні канону, Йоана Златоуста

Содітелная и содержащая вся  
**Божія** мудрост и сила.  
 Непреклонну и недвижиму  
**Церков** свою утверди Христе  
 Єдин бо еси **святъ**  
 і на **святых** опочивая.

Ірмос 3-ї пісні канону, Успення Богородиці

Запозичуючи поетичні методи композиції, гимнографічні піснеспіви демонструють подібну логіку поєднання мелодичних речень завдяки незавершеності каденційних зворотів. У такий спосіб поєднані два перші речення стихири на хваліте на Різдво Христове:

Днесь Христос во Вифлеємі раждається от дѣви  
 Днесь безначальний починається.

Звертаємо увагу, як мелодика на закінченні першого речення словами «от Дѣви» прискіпує ходу, використовуючи пунктирний ритм поруч з розспівністю послідовності чверток, які стрімко перетікають у початок наступного речення:

<sup>75</sup> *Санфо* / переклад Андрій Содомора // *Catullus versus Sappho*: Збірник статей. Львів: Літопис 2005, с. 182.

<sup>76</sup> *Санфо. Пісні з Лесбосу* / переклад Андрій Содомора. Львів: Піраміда 2012, с. 31.



Днесь Хри-стос во Ви-фле-е-мі раж-да-ст-ся от Ді-ви

Днесь без-на-чал-ний на-чи-на-ст-ся.

Аналогічні приклади зв'язування мелодики двох речень зустрічаються в монодії доволі часто, оскільки така практика виникла в античній поезії і збереглася у візантійській гимнографії, звідки потрапила й до слов'янських перекладів. Малік Муліч на прикладі тексту тропаря служби Симеону Столпнику вибудовує метричну схему, укладену з послідовності наголошених та ненаголошених складів<sup>77</sup>:

Яко владиці восему і подателеві благиімо,  
Тебе припадаємо вірено.

X x x X x x X x x x X x x x  
X x x X x x x X x x

Метрична каденційна ланка Xxx (1 наголошений і 2 ненаголошені склади) визначається в поезії як дактилічна клаузула, яка пришвидшує перехід до наступного слова, а у випадку піснеспіву – до наступного мелодичного речення. Таку ж якість кадансів відзначає Борис Асаф'єв, підкреслюючи, що каденції не завжди є підсумовуванням і замиканням та іноді мають протилежну дію – каданс як поштовх<sup>78</sup>. Вочевидь, така практика була відома вже у середньовічній монодії:

Ірмос 1-ї пісні канону, В'їхання в Єрусалим

Я-ви-ша-ся і-сточ-ни-ци без-дни вла-ги не-при-част-ни

і от-кри-ша-ся мо-ря вол-ня-щу-ся о-сно-ва-ні-ем бу-ре-ю

ма-ні-ем бо се-му за-прѣ-ти Бо-гат-ни-я лю-ди спас-е-си

<sup>77</sup> Звертаємо увагу на наголоси у словах «тебе припадаємо», які невідповідні сучасній вимові «тебе припадаємо». Автор пояснює таку зміну внаслідок вживання цих слів із прислівником «до тебе», який опущений у тексті, а в другому випадку збереження наголосу кореневої основи «падати». В такий спосіб і залишилася вихідна конструкція «тебе припадаємо», яка відповідає метриці попереднього речення (див.: М. Муліч. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней // *Кирилл Солунский*, 2. Скопје 1970, с. 247).

<sup>78</sup> Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*, с. 75.



Ще один спосіб пов'язування двох речень спостерігаємо на прикладі використання синкопованого ритму, що доволі часто використовується в монодії:

Ірмос 6-ї пісні канону, Воздвиження

Вод- на звѣ-ря во у- тро- бѣ  
дла-ні ю і- о-на кре-ста о-бра-зю ра-спро-стер

Гарним прикладом використання різного типу зв'язків поміж реченнями є гимн на 17 катизмі воскресної утрени «Ангельський собор». Звернемо увагу на пунктирні ритми в каденціях, що динамізує рух в момент переходу від одного речення до наступного:

Ан-гель- ский со- бор у- ди- ви- ся  
зря Те- бе во мер- твих во-мін- ша- ся  
смер- ти же Сла- се крі- пость ра- зо- рва- ша  
і со со- бо- ю А- да- ма воз- двиг- ша  
і от а- да- вся сво-бод- ша- я.

Поруч із засобами, які поєднують мелодико-поетичні речення у безперервні сув'язі, використовуються й інші форми «гри». І знову ж таки, на прикладі творчості Горация<sup>79</sup> Андрій Содомора вирізняє вертикальні побудови, які

<sup>79</sup> Творчість Горация є важливою для розуміння поетичної форми гимнографії, оскільки поет особливо близько знаходиться до християнського світогляду та нового розуміння творчості християнськими апологетами, проповідниками та гимнографами. Поруч із ліричною поезією, основним своїм жанром у пізньому віці Гораций вважав послання – цей жанр він виплекав сам і почувався в ньому найвільніше. Думка, наче вирвавшись із вузьких строфічних рамок, пливла розлогим гекзаметром у живих беседах про поміркованість, про важливість пізнання самого себе, про щастя, душевну рівновагу тощо. Але найважливішим є те, що у своїх посланнях Гораций поєднав нарешті філософію та поезію і, ймовірно, цей досвід згодом вповні проявився у богословсько-поетичній формі християнської гимнографії. В цьому також важливу роль відіграла



виструнчують віршові строфи, поділяючи їх у стрункі колони. Такої довершеної архітектоніки поет досягає не лише завдяки композиційній виразовості, але й завдяки фонічній барві, зокрема, на прикладі першої строфи оди до Деллія:

<b>Aequam memento,</b> rebus in ardius <b>servare mentem,</b> non secus in bonis ab insolenti temperatam laetitia, moriture Delli... <sup>80</sup> .	В біді від смутку ти вберегти зумій Погідний дух свій, в щасті – від радості, Котра, бува, й меж не знає, Деллію милий, бо ти ж із смертних.
---	---

Вилучивши в перших двох рядках оригіналу ту частину, що у висхідних ритмах до цезури, – матимемо вертикальний двовірш:

Aequam memento  
servare mentem,

Зробімо те саме з низхідними ритмами, що в другій половині рядків, і отримаємо:

rebus in ardius  
non secus in bonis

Гляньмо на строфу по діагоналі – почуємо в гармонійній сув'язі те, до чого закликає поет:

**Aequam** memento, rebus in ardius  
servare **mentem,** non secus in bonis  
ab insolenti **temperatam.**

Прочитаймо по вертикалі – матимемо високе і ясне, таке ж наскрізне співзвуччя:

Aequam **memento,** rebus in ardius  
servare **mentem,** non secus in bonis  
ab **insolenti** temperatam.

Звукова гармонія досягається також завдяки візуальним образам контурів, на слід яких наводить інверсія, що позиційно виділяє найвагомші слова – розводячи їх у протилежні кінці віршового рядка, що однаково зумовлює їх взаємодію на горизонтальній площині:

**Aequam** memento, rebus in **ardius.**

---

зосередженість поета на слові. Перебуваючи під впливом гомерівського образу епічно розлогого «крилатого» слова, Горацій вперше відкриває його глибинні виміри. Будучи палким прихильником «малих форм», він домагається смислової та емоційної насиченості твору не завдяки розширенню його меж, але шляхом розкриття внутрішніх можливостей слів. Такий зміст повністю суголосний змісту візантійської гимнографії, що у стислій формі багаторівневих словесних значень і зв'язків відображала суть означеної події (див.: А. Содомора. Несхитний дух над урвищем життя // А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 58–59).

<sup>80</sup> А. Содомора. Несхитний дух над урвищем життя // А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів: Літопис 2006, с. 58.



Зіставлені чи протиставлені, вони розкривають повноту свого значення: *Aequus* – окрім значення *спокійний*, впроваджує у гру своє друге значення *рівний* (aequator); *arduus*, окрім значення *важкий*, – *стрімкий* (*per ardua* – через гірські стрімчаки). Так, абстрактний заклик до погідності духу при життєвій скруті набуває візуальних контурів: горизонталь незворушності – і душевне сум'яття, за яким вирисовується крутизна хвилі чи стрімчака<sup>81</sup>.

Про практику укладання віршів у форми поетичних кóлонів пише Марк Лаукстерман (Lauxtermann) у праці «Весна ритму»<sup>82</sup>, детально описуючи принципи, за якими будувалися такі структури<sup>83</sup>. Найчастіше вертикалі кóлонів поєднувалися за допомогою ізосилабізму, наголосів, каденцій чи словесних паралелізмів. Як, наприклад, в гомілії Григорія Назіанзіна, текст якої став прообразом ірмосу 1-ї пісні канону на Різдво Христове Косми Маюмського:

Χριστὸς γεννᾶται	δοξάζετε	Христос раждається	славіте
Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν	ἀπαντήσατε	Христос со небес	сорящіте
Χριστὸς ἐπὶ γῆς	ὑψώθητε.	Христос на земли	возноситеся.

Наведені приклади демонструють дивовижні форми композиційної симетрії вертикалі та горизонталі, що нагадує математичну систему координат. Проте за візуально виразними осями X та Y криється ще й інший вимір осі Z, яка визначає міру занурення у глибину, сутність якої відкривається завдяки висловленому змісту, а не лише візуальною формою.

Безумовно, поетична майстерність античності, як і римських класиків впливала на структуру і християнської гимнографії. Невипадково Олександр Кошиць підкреслював архітектонічну досконалість півчих жанрів сакральної монодії на прикладі осмогласного циклу богородичних-догматів воскресної вечірні:

Мене давно вражала ця архітектонічна стрункість і в тексті, і в музиці...  
До цього ж додається й невимовна краса поезії св. Йоана Дамаскіна та неймовірна стройність логічної побудови Догмату, яка може людину, навіть невіруючу, привести до захвату просто однією красою архітектурною<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> А. Содомора. Несхитний дух..., с. 58–59.

<sup>82</sup> M. Lauxtermann. *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*. Wien 1999, p. 106.

<sup>83</sup> Цьому ж автору належить ще одна важлива праця про композиційну стрункість візантійської поезії (див.: M. D. Lauxtermann. *Byzantine Poetry from Pisides to Geometers. Texts and Contexts*. Wien 2003.).

<sup>84</sup> З листа О. Кошиця до В. Щербаківського від 9. II. 1932 р. // *Ювілейний збірник Української вільної академії наук у Канаді*. Вінніпег: Манітоба 1976, с. 351.



На прикладі догматиків спостерігаємо, як вибудовуються вертикальні ряди паралельних словосполучень, подібно в Горацієвій оді до Деллія:

Догматик 1-го гласу

<b>Всемирную славу</b> Τὴν παγκόσμιον δόξαν	ото человек прозябшую і владуку рождшую
<b>Небесную дверь</b> Τὴν ἐπουράνιον πύλην,	воспоєм Марію Дѣвицу.
<b>Безплотним піснь,</b> τῶν Ἀσωμάτων τὸ ῥῆμα,	а вѣрних удобреніє.
<b>Та бо явился небо</b> αὕτη γὰρ ἀνεδείχθη οὐρανός	і церкви божественная.

Виділено вертикальний кóлон у слов'янському перекладі, який повторює грецький оригінал. Спостерігаємо, як у першому вертикальному кóлоні вертикальні ланки: *славу – дверь – піснь – небо* стислим висловом і дотриманням акцентованих складів максимально наближують оригінал та переклад.

Виразним прикладом поєднання в межах лаконічного стиха вертикальних кóлонів у перших трьох реченнях та горизонтальної інверсії є догматик 2-го гласу:

<b>Преиде сѣнь законная</b>	благодати пришедши
<b>яко же бо купина</b>	несогараще распаяющися
<b>такo і дѣвая родила есть</b>	і дівою пребисть.
вмісто <b>столпа</b> огненнаго праведное восія <b>солнце</b>	
вмісто <b>Моисея – Христос</b>	
во спасеніє душам нашим.	

Інверсію спостерігаємо також у догматику 5-го гласу:

<b>Во черменем мори</b> браку неіскусімія невісти <b>образ написея древле,</b>	
<b>тамо Мойсей</b> разділитель воді здіж <b>Гавриіл</b> служитель чудеси	
<b>тогда глубину</b> немокрно шествовал ізраїль <b>нині же Христа</b> роди без сімени	дѣвая
<b>море</b> по прошествіи ізраїлеві <b>пребисть непроходно</b>	
<b>непорочная</b> же по рождестві еммануїлеві <b>пребисть нетлііена</b>	
сий прежде сий явленся яко человекъ боже помилуй нас.	

У структурі догматика 6-го гласу зустрічаємо два способи укладання поетичної композиції: перші два речення (зачин) висловлюють риторичне запитання-хвалу Богородиці засобом поетичного паралелізму. Наступна частина укладає два вертикальні кóлони, в яких розкривається догмат про подвійну природу Христа, а завершується піснеспів традиційним звертанням до Богородиці з проханням про захист.

Кто тебе не блажить пресвятая Дѣвице  
Кто лі не поет твоего чистаго рождества



Безлітний бо ото отца	<b>восія син єдинородний</b>
Той же ото тебе чистая	<b>проїзиде неїзреченно воплощєся</b>
Естеством бог сий	<b>і естеством бив человек нас ради</b>
Не во двою лицу разділяєм	<b>но во двоїци естєствї несомїсно познаваєм</b>
Того моли чистая і всеблаженная	помиловатися душам нашим.

Догматик 6-го гласу демонструє присутність ще одного важливого засобу поетичної виразовості – евфонії, що була важливим естетичним засобом для сприйняття поезії на слух. Однакові фонєми сприяли милозвучності мови, її виразовості, зв'язності подібноримних слів, початків чи закінчень окремих слів<sup>85</sup>. Такі звукові аналогії творили особливий фон звучання:

**Τίς μὴ μακαρίσει σε, Παναγία Παρθένε;** Кто тебе не блажить Пресвета Дѣвице  
**τίς μὴ ἀνομνήσει σου τὸν ἀλόχευτον τόκον** Кто лі не поєт твоего чистаго рожества.

Ще один цікавий зразок поетичної структури спостерігаємо на прикладі догматика 7-го гласу, близький т. зв. кільцевому римуванню, коли пов'язані 1 і 4 речення у четверовірші:

**Мати убо познаєя**  
 паче естєства богородице пребисть же дѣвою  
 паче слова і разума і чудєси рожєства твоего  
**сказати язык не можеть.**

Важливо, що поетична композиція підтримується мелодикою догматиків, детальний аналіз яких розглянемо нижче.

Колони, які структурно виділяються у поетичній формі піснеспівів, також можуть диференціюватися поміж собою за виразовістю. Так, на прикладі ірмосу 5-ї пісні канону на Успення Пресвятої Богородиці спостерігаємо виразну смислово вертикаль каденцій:

Божію неизреченную	<b>доброту</b>
діл твоих Христе	<b>ісповїдуя</b>
от присносушнїя бо слави	<b>присносущно</b>
солнечное	<b>просвіщєй сїянїє</b>
дівически	<b>із утробы</b>
сущих	<b>во тмї и сїни</b>
вплощєся	<b>восія солнце.</b>

<sup>85</sup> Використання звуків як певного еквівалента вираження, як чогось рівносильного слову, що називає явище, є *звуковою метафорою*. Асоціації, які пов'язують емоції і об'єктивні уявлення зі звуками мови надзвичайно численні. Наприклад, входження звука «с» до слів «сіяння», «ясний», «світло», «блиск», «сонце» може викликати певні світлові уявлення. Все це сприяє поезитизації тексту – виразовості, орнаментичі, красі (див.: Б. Томашевский. *Теория литературы Поэтика*. Москва: Аспент пресс 2003, с. 82).





Натомість композиція масштабної стихирі-осмогласника на *Господи воззвах* празника Успення Пресвятої Богородиці, навпаки, вирізняється вертикаллю першого колону піснеспіву:

1-й глас <b>Богоначальнимъ мановенієм</b>	отвсюду
<b>Богоносній апостоли</b>	облаком превишше возимасми,
5-й глас <b>дошедши пречистаго и живоначальнаго ти селенія</b>	любезно лобизаху
2-й глас <b>превишняя же небесния сили</b>	со своимъ владикою пришедше,
<b>богопріятное и пречистое тѣло препосилающе</b>	страхомъ одержими бяху
6-й глас <b>премирно же предидяху и невидимо вопіяху</b>	превишними чиноначаліи
<b>се всѣхъ царица</b>	богоотроковица прійде.
3-й глас <b>возмѣте врата, и сію прекрасную прійдѣте</b>	присносуцнаго матеръ свѣта
7-й глас <b>тоя бо ради</b>	всеродное человекомъ спасеніе бысть
<b>нан же възрѣти не можемъ</b>	и той достойную честь воздати не можемъ
4-й глас <b>тоя бо презиящное</b>	преходитъ всякъ оумъ
8-й глас <b>тѣмъ пречистая богородице</b>	присноживоноснимъ царемъ и рождествомъ живущи
<b>молися вину сохрани ти и спасти</b>	отъ всякаго прилога противна
<b>новія люди твоя</b>	твое бо заступленіе стяжасомъ,
<b>во вѣки</b>	свѣтоявленно да оублажимъ.

Переконуємось, наскільки поетичні конструкції тяжіють до геометричних форм, найпростішою з яких є акростих, про що йшлося у попередніх розділах. А поруч не менш важливим є, передовсім, зміст, глибина і виразовість, що також пов'язуємо з дотриманням риторичних законів, найважливіші з яких слід розглянути детальніше.

Найдавнішим посібником, в якому докладно і послідовно викладено засади поетичної майстерності, є трактат *Про Високе* Псевдо-Лонгіна (I). Автор цього твору перший з античних критиків зумів передати зв'язок естетичного аналізу з інтерпретацією форми, один з перших застосував естетичний критерій в оцінці літературних творів. У цьому причина значення цього трактату як особливої пам'ятки естетичної думки, яка зберігає й донині не лише історичне значення, але й нормативне<sup>86</sup>. Для музичної медієвістики важливим є зміст цієї праці, перш за все, з позиції визначення рівня співзвучності поезики й мелодики в межах гімнографії.

Автор трактату розпочинає твір з визначення суті *Високого*, переконуючи в тому, що головним є не переконання, але захоплення слухача, оскільки все вражаюче та дивовижне є настільки невідпорно могутнім, що змушує до

<sup>86</sup> Т. Лучук. *Catullus versus Sappho*: переклад поза контекстом гендерної лінгвістики // *Сафо*. Збірник статей. Львів: Літопис 2005, с. 25.



глибоких роздумів, залишає в душі сильний і незабутній слід. Такого враження досягають тропи або риторичні фігури, прикраси, завдяки яким мова вражає своєю новизною, залишаючись при цьому інформативною<sup>87</sup>. Відзначимо, що й містерія двох найбільших таїнств – Христової смерті та воскресіння, ідея жертвності та всепрощення, стали, насамперед, надзвичайно емоційним каталізатором, який змінив хід історії всього людства. І саме такому сприйняттю подій завдячуємо творцям літургійних текстів, зміст яких не лише навчав, але й вражав і дивував, оскільки відповідав досконалим законам високої поетики, супроводжуваної широким мелодичним диханням.

Тож перша засада «високого» у трактаті, вимагала у творців християнської гимнографії схильності до відповідного мислення<sup>88</sup>, захоплення яким прочитується в ірмосі 9-ї пісні, канону перед Рождеством Христовим 6-го гласу:

Угощенія владичня і безсмертнії трапезі во убозім вертепі  
**Високими уми** вірнії прійдіте насладимся,  
 О воплощесея Слові недоумітельни научившесея  
 Тя величаємо.

Друга засада «високого» підкреслювала особливий стиль проголошеного завдяки використанню сильного і натхненного пафосу. Матеріал сакральної монодії неодноразово демонструє відповідні приклади, де текст успішно з мелодикою в різний спосіб досконало підтримує пафосний стиль поетичного тексту, використовуючи при цьому різні способи виразовості.

#### 1. Повторність одного звука, що підкреслює прославний характер тексту:

Богородичен-догматик гласу 1-го

<sup>87</sup> У. Эко. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Петрополис 1998, с. 101.

<sup>88</sup> Дмитрій Ліхачов відносить до високої літератури окрім гимнографії також і агіографію, хронографію та частково і проповіді, оскільки у всіх цих жанрах автори намагаються зберегти високий стиль, якому відповідає вміння відтворити абсолютне і вічне у частковому і конкретному. А мовою високої літератури визначає особливий стиль пафасного і частково абстрактного мовлення, відірваного від побутової мови (Д. Лихачев. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение*. Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 232).



Ве-се-ли-ся і-е-ру-са-ли-ме  
тор-же-ствуй-те лю-бя-щі-і сі-о-на

Ірмос 8-ї пісні канону, В'їхання

О пре-сла-вно-є чу-до  
я-ко грозд і-сполн жи-во-та

Стихира на *Господи воззвах*, Воздвиження

2. Кроки широкими інтервалами:

Кто те-бе не бла-жить пре-свя-та-я Ді-ви-це  
Кто ли не по-єть тво-є-го чис-ста-го рож-де-ства

Богородичен-догматик 6-го гласу

Бо-жест-вен-на-я бла-го-дат о-сѣ-ня-єт

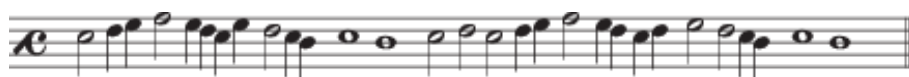
Стихира на *Господи воззвах*, Симеону Столпнику

3. Розспівність початкових слів або словосполучень:

Цар не-бе-сний за-че-ло-вѣ-ко-лю-бі-є  
Днесь тварь про-свѣ-ща-єт-ся

Богородичен-догматик 8-го гласу

Стихира на литії, Богоявлення



Зла-ти-ми сло-ве-си і Бо-го-вѣ-щан-ни-ми у-че-ні-і

Стихира на хваліте, св. Йоана Злагоуста



Пря-мо гла-су во-пі-ю-ща-го во лу-сти-ни

Стихира на освященіе води



Го-спод сий всѣх, і соз-да-тел і Бог

Ірмос 3-ї пісні, трипісєць пред Рождеством Христовим

#### 4. Мелізматичне розспівування першого речення:



І-де же



о-си-ня-єт бла-го-дат

Стихира на хваліте, арх. Михаїла



Преж-де ше-сти днй Пас-хи

Стихира на хваліте, В'їханья



Во бе-за-ко-ні-і рук сво-їх

Антифон 3-й, глас 6-й

Наступні засади «високого» стилю звертають увагу на витончену словесну гру і вміння визначити найхарактерніші риси й поєднати їх в органічну цілість. Важливим є використання різних способів посилення вислову задля насиченості і виразовості образу, поява якого приховується за поетичними секвенціями. Відповідні приклади бачимо у гимнографії, зразки якої до останнього речення приховують головний образ:

Земний Ангел, і небесний чоловік:

Ластовиця благоглаголивая і многогласная:

Добродітелей сокровище,

Камень неразсідний, вірним ізображеніє:



Мучеником подобник:  
Равностоятель святим Ангелом:  
Апостолом єдиноправен.  
**Во піснях возвеличен будет Златоуст.**

Стихира на *Господи воззвах*, св. Йоана Златоустого

Стопн огненний, Ріка яже водами ученї твоїми,  
Вложи своєм ісполненна:  
Ум небесний, Богословіа всезлатая уста:  
Грішним іспоручник:  
Покаяніа Божественний проповідник:  
І світильник світозарнійшій,  
Небесний чоловік: блаженний днесь,  
**Да похвален будет Златоустий.**

Стихира на хваліте, св. Йоана Златоустого

Тресолнечнаго Божества,  
І багатно просіявая Божественними світлостми,  
Іспущаємиі непрестанно оттуду,  
Іже на земли со радостію ликовствинні предстоящих,  
И восхваляющих тя:  
Страстей мгли ізбави, і сїянієм просвіти:  
**Гавріиле Архістратиже,**  
Молитвенниче о душах наших.

Стихира на *Господи воззвах*, Собор архистр. Михаїла

Добродітельми яко лучами сонлечними,  
Просвітила єси невірних мудрецев:  
І яко же пресвітлая Луна ходящим внощи,  
Невірія тму отгнала єси:  
І Царицу увірила єси,  
Богозванная невісто,  
**Блаженная Єкатерино.**

Тропар, мчц. Катерини

Божественним мученія вінцем украсивмися,  
Пред Богом ликуєши:  
Молніями яже отвсюду осїяваем,  
І просвіщенія ісполняєм:  
**Мучениче Димитріє.**

Ірмос 1-ї пісні канону, мчн. Димитрія

Застосування подібного методу зустрічаємо на прикладі богородичного 3-го гласу з осмогласного циклу богородичних *Грішних молитви*, де його застосовано у поезиці та мелодиці водночас:

Святая первочистая похвало  
суци небесным силам  
Апостолом п'їніє и пророком событіє  
**Владычице** прійми молитви наша.



3 глас

Ся- та- я пер-во-чи-та- я по-хва- ло  
су- щі не- бес- ним си- лам  
а- по-сто-лом пі- ні- є і про-ро-ком со- би- ті- є  
Вла- ди- чи- це прай- ми мо- лит- ви на- ша

Наведений приклад виявляє спрямований рух до останнього речення, де розкривається довгоочікуваний образ «Владичиці». Як йдеться у трактаті, безсполучникове поєднання слів справляє враження стрімкого руху, кілька словесних фігур піряд надають мові більшої сили, переконливості і краси – подібне спостерігаємо і в мелодиці.

В окремих випадках подібне зустрічаємо і в мелодиці, де каденційні звороти кожного речення несуть витриману інтонацію, тоді як фінальна каденція повністю вивільняє мелодичну енергію. Зокрема, у подібному 1-го гласу:

Лик ангелській да дивитися чудеси земні  
иже гласи возопієм пініє зряще  
неізреченное божіє снисхожденіє.  
Єгоже бо трепещут ангелскія сили  
нині старчестіи обемлют руці  
единого **человіколюбца**.

Лик ан-гел-скій да ди-вит-ся чу-де-си зем-ні

иже гла-си во-зо-пі-єм піні-є

зря-ше не-из-ре-чен-но-є Бо-жі-є снисхож-де-ні-є.



є - го - же бо тре-пе-шут ан - ге-лскі-я си - ли  
ни - ні стар - че-сті - и об - єм-лют ру - ці  
є - ди - на - го че - ло - ві - ко - лю - бца.

або сідальному гласу 8-го:

Радуйся яже от ангела міру радост пріємшая  
Радуйся рождшія Творца твари  
Радуйся сподобшаяся бити Мати Христу **Богу**.

Ра - дуй-ся я - же от ан - ге - ла мі - ру ра - дост прі - єм - ша - я  
Ра - дуй - ся рожд - ші - я Твор - ца тва - ры  
Ра - дуй - ся спо - дол - ші - я - ся бы - ти Ма - ти Хрис - ту  
Бо - гу.

У трактаті «Про високе» часто акцентується на тому, що на відміну від сухих доказів, ми сприймаємо найбільш значущі, які вражають нашу уяву і затьмарюють мовленнєву логіку. Так впливає повторність однокореневих слів, у вирі яких губиться реальність сприйняття і звертається увага на головний семантичний образ у тексті. Зокрема, на прикладі тропаря 4-ї пісні канону Йоанові Златоустому виявляємо багаторазове використання складних слів з повторенням кореня «злат», що підкреслює особливий духовний блиск служіння св. Йоана Златоуста, а поруч, задля підсилення якості «золотого» символу як прообразу неземного світла, використовуються ряди близьких за змістом слів: «сіяній», «просвітивши», «світлішим», «світ», що є також зразком використання евфонії:



Златозарнаго, і златословнаго почтім,  
 Златоустаго Іоанна всіх позлатившаго  
 Златовидними сіяніи учительства:  
 І мір язиком просвітивша,  
 Злата світліишим, і світа зіло ісполненным:  
 Істочающим благодать Божественную.

Тропар 4-ї пісні канону, св. Йоана Златоуста

В подібний спосіб побудовані й інші літургійні тексти, зміст яких використовує часте повторення однокореневих слів або сконцентрованість довкола висвітлення однієї теми:

Миром божественним тя помаза божественная благодать  
 Во Мирех предсіданія імівша  
 І миром облагоухавша добродітельми священній.

Стихира на *Господи воззвах*, свт. Миколая

Інколи в колі чергування спільнокореневих слів виділяються найзмістовніші акценти, що є богословською кульмінацією змісту. Так, символ Христа – «небесний хліб» – у стихирі на *Господи воззвах* на Різдво Богородиці проявляється в ряді «плодоносних» значень:

Яже прежде неплодная страна,  
 Землю плодовиту раждает:  
 І от неплодной утроби плод свят давши,  
 Млеко питається.  
 Чудо страшное, питательница жизни нашея:  
 Яже небесний хліб в чреві пріємши,  
 Млеко от сосцу питається.

Тема «обожнення земних» стала можливою лише завдяки святості Бога, в чому переконує стихира на *Господи воззвах* на Введення Пресвятої Богородиці в храм:

**Во святих святая, святая** і пренепорочная,  
Святих Духом воводится:  
 І святим Ангелом питається,  
 Воістинну суци святійшая Церкви,  
Святого Бога нашого:  
 Всяческая очистившаго Воходом тоя,  
 І **обожившаго естество земних** поползшееся.

Важливо підкреслити, що такі повтори зустрічаються не тільки в межах одного піснеспіву<sup>89</sup>, але і в межах жанру або цілого циклу. В такий спосіб

<sup>89</sup> Дмитрій Ліхачов зауважує, що повторність у творах давньої руської літератури не є сукупністю механічно повторюваних шаблонів і трафаретів, але всі ці словесні формули використовуються в процесі вдумливої праці. А сам факт повторності не сприймається як недолік, а як факт певної традиційності художньої системи (Д. Ліхачев. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение.*





повторність закріплює образну семантику, часто пов'язану з богословським змістом<sup>90</sup>. Наприклад, тексти ірмосів 3-ї пісні канонів 6-го гласу повторюють дієслово «утверди», пов'язане з біблійною піснею Анни, матері Пророка Самуїла (1 Цар. 2, 1–11) «Утвердися серце моє во Господі» і така повторність не є помилковою, але способом «утвердження» безмежної віри у Спасителя:

Господи Боже мой, вознеси рог вірних своїх Боже.

І утверждей їх на камени ісповіданія ти.

Ірмос воскресного канону

Господ сий всіх і создател і Бог

За созданіє безстрастний сий обнищав себе совокупи,

І явися плоттю во яслах убогих покланяємся биваєт,

Ядите вопія тіло моє і вірою утвердитесь.

Трипісонець пред Рождеством

Утверди Господи на камени заповідей твоїх, подвигшеся серце моє

Яко єдин свят єси і праведен.

Трипісонець пред Рождеством

Тобою Христе небеса утверждаєма вся, Слово Божіє і сила,

Ісповідаю славу неизреченну

І вседітелння руки твоєя сотворення.

Ірмос в неділю мясопусну

На недвижимом Христе камени заповідей твоїх

Утверди моє помишленіє.

Ін ірмос, ап. Андрею

---

Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 220).

<sup>90</sup> Якщо в музиці, пов'язаній з обрядом і космічною кореляцією, основою організації звукового матеріалу є повторення, то в системі богослужбового співу звуковий матеріал організований за методом *уподоблення*. В уподобленні первинно закладена можливість варіантності, можливість відступу від вихідної моделі. Така варіантність не є випадковою чи стихійною, але необхідною запрограмованою умовою. Формульна техніка у методологічному сенсі є тим, що кожне нове повторення первинної формули-моделі є певним варіантом цієї моделі, в результаті чого виникає не автоматичне повторення моделі, а її подібизна, подібно, як кожна людина є подобою Бога. Така техніка породжує принцип техніки *varietas*, за яким кожен піснеспів стає мелодичною або акустичною іконою, яка, на відміну від ікони, написаної фарбами, передає не зовнішній вигляд того чи іншого святого, але є його внутрішнім неповторним образом (див.: Н. Ефимова. *Ранне-християнське пєнє в Западній Європе VIII–X ст.* Москва 1998, с. 157). Подібним чином мислить Володимир Мартинов, запозичуючи із «Структурної антропології» Леві-Стросса термін «бриколаж» як техніку маніпуляції інтонаційними або мелодико-ритмічними формулами-блоками. В результаті сутність музики зводиться до організації і структурування матеріалу згідно космічному порядку або вищій сакральній реальності (див.: В. Мартинов. *Конец времени композиторов.* Москва 2002, с. 82–83).



Цікавим прикладом для відчуття значимості повторень в поезиці є два варіанти перекладу знаменитої Горацієвої оди до Деллія Андрія Содомори, пізніший з яких завдяки повторності сповнений особливого чару настроєвого звучання:

*В біді від смутку ти вберегти зумій  
Погідний дух свій, в щасті – від радості,  
Котра, бува, й межі не знає,  
Деллію милий, бо ти ж із смертних.*  
(1982)

*Погоду мислі ти й у негоду вмій  
В собі плекати, а розпогодиться –  
Веселість буйну загнудати,  
Деллію, квапся, бо ти – вмирущий.*  
(2006)

Горацій, ода До Деллія<sup>91</sup>

Повторність присутня не лише у греко-візантійській гімнографії, але й у слов'янській літературі. Цікавим прикладом є припущення Наталії Серьогіної щодо структурної спорідненості «Слова о полку Ігореве і руської півночі гімнографії XII століття»<sup>92</sup>. Дослідниця порівнює композиційну будову Слова з формою канону<sup>93</sup>, а в процесі детального аналізу окремих частин твору підкреслює, що для Слова характерні повтори і співзвуччя на близьких і далеких відстанях, які мають музичну природу і визначають драматургію смислів та архітектоніку цілого твору.

Зауважмо, що для доби, коли інформація поширювалася усно і вимагала максимальної концентрації довкола найголовнішого, повторність сприяла запам'ятовуванню, а також створювала особливу фонічну барву, яка призначалася для досягнення емоційної виразовості творів, призначених для виконання вслух. Таке мелодичне звучання вирівнювало контрасти, «втягувало» слухача в особливе поле звукового кружляння, зупиняло час, дотикаючи вічності. Дослідниця українських партесних концертів Ніна Герасимова-Персидська зробила цікаве спостереження під час аналізу покаянного мотету «Приближається душе конец»: «Як можна в музиці відобразити «скорочення» часу? Невідомий композитор вирішив це завдання як зупинку векторного руху, як кружляння на місці, що не має меж»<sup>94</sup>. Таке кружляння на місці і є повторністю, що відо-

<sup>91</sup> Переклад Андрія Содомори (див.: А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 74).

<sup>92</sup> Н. Серєгіна. «Слово о полку Ігореве» и русская певческая гимнография XII века. Москва: Памятники исторической мысли 2011.

<sup>93</sup> На основі дослідження «Слова о полку Ігореве» цікавих висновків прийшов також українець Омелян Партицький у своїй праці «Староруський акцент і ритміка Слова о полку Ігоревім». Дослідник переконаний, що правила старослов'янського акценту можна вивчати на підставі ритміки церковних молитов, тобто підкорення церковних пісень законам поетичної форми (див. передрук за: М. Залеський. Основи візантійської ритміки // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 133).

<sup>94</sup> Н. Герасимова-Персидська. Тема конца времени в покаянном мотете «Приближается душе конец» // *Келдышевский сборник*. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша. Москва 1999, с. 88–95.



бражає не простоту вислову, але навпаки – глибину емоційно-чуттєвого змісту. Подібна якість вислову характерна для поетико-мелодичного змісту гімнографії. Цікаво, що така форма втілення глибоких свідчень християнської богословії була притаманна також і особливій формі живопису – світлотіні, про що писав Фрідріх Шеллінг:

Та обставина, що в природі не буває справжніх кутів і їх більшість з'являється у формі незначних кривих ліній, є дією природної світлотіні. Одна з найбільш важливих частин світлотіні – це *повітряна перспектива*. Чим далі знаходиться тіло, тим більше його колір втрачає яскравості, губляться градації відтінків, щезає рельєф, набуваючи загального кольору повітря. Тому світлотінь є, власне, магічною частиною живопису, яка підносить видимість до найвищого ступеня і на цій висоті розчиняється все неузгоджене, обтяжливе і негнучке, поєднується світло і тінь в один великий сплав і ця тотожня маса з внутрішніми градаціями надає цілому рис спокою і плинності<sup>95</sup>.

Така характеристика особливо близька семантиці звучання сакральної монодії, чия плавність та діатонічність з мелізматичними прикрасами передає гру світлотіней на полотні, а повторність та варіаційність створює особливий ефект втрати часового відчуття. Все це відповідає головному призначенню сакральної монодії – створенню особливого звукописного середовища, яке символічно «підіймає» слухача до горного світу<sup>96</sup>.

Отож, виокремимо головні складові, які розкривають суть гімнографії та сакральної монодії, вибудовуючи складні композиційні форми:

- літургічну, яка визначає жанр, зміст і функції піснеспівів в богослуженні;
- філологічну, зокрема, лінгвістичну, з її риторичними законами композиції та естетичними категоріями, які визначають внутрішню структуру поетичного тексту до найменших одиниць, в цьому окреме значення відіграє наближення перекладних текстів гімнографії з грецької на церковнослов'янську мову;
- музикологічну, із виокремленням компонентів ладу і ритму, поспівкових моделей, звуковисотних рівнів, що сукупно творять музичну форму піснеспівів.

Усі ці компоненти належить враховувати в межах аналізу жанрів сакральної монодії, оскільки лише узагальнення всіх можливих складових дозволить виявити і осмислити досконалість літургійно-мистецької драматургії.

<sup>95</sup> Ф. Шеллінг. *Філософія мистецтва*. Москва: Мысль 1966, с. 237.

<sup>96</sup> Для буквального відображення змісту стародавні греки використовували також і музичні засоби, виконуючи героїчні пісні і марші дорійців у низькому регістрі, а лідійські погребові пісні у високому регістрі (див.: Е. Герцман. *Петербургский теоретикон*. Одеса 1994, с. 543).



### 3. 2. Ірмоси Успенського канону Косми Маюмського (пісні 1 і 3)

*А оскільки невластиво говорити про те, що вище слів,  
то любов до Богоматері треба освячувати піснеспівами.*

Григорій Палама

Одним із найважливіших християнських празників у церковному році є празник Успення Пресвятої Богородиці, який вперше наблизив «тварну» людину до найвищого і найдосконалішого її стану – *обоження*. Таїнство цієї події відобразилося у чисельних піснеспівах на прославу Пресвятої Матері, серед яких важливе місце займає жанр канону<sup>97</sup>. На прикладі аналізу ірмосів 1-ї та 3-ї пісень Успенського канону Косми Маюмського (глас 1-й) прослідкуємо за особливостями форми музично-поетичних зв'язків на основі української та грецької редакцій. Ірмоси обрано за Любачівським ірмологіоном 1674 року<sup>98</sup> та грецькою транскрипцією<sup>99</sup>.

#### Ірмос 1-ї пісні канону на Успення

Преукрашена Божією славою  
Священна и славна Дѣво память ти.  
Вся созивающе на веселіе вѣрния  
Начинающе Маріям со лики тимпани.  
Твоему поюще единокорному  
Славно яко прославися.

Лінійно-мензуральний запис ірмосу *Преукрашена Божією славою* 1-ї пісні канону на Успення дозволяє точно відчитати мелодичну лінію і визначити головні формотворчі складові. Лінійна транскрипція грецького оригіналу дозволяє провести порівняльний музично-поетичний аналіз обидвох зразків і визначити рівень їх спорідненості. Прослідкуємо також особливості взаємодії поезики слова й мелодики на прикладі кожного з цих ірмосів, а за основу обираємо структуру поетичного тексту.

<sup>97</sup> На 1-й глас написані Успенські канони Андрея Критського, Косми Маюмського, трипісонець Константина Преславського на 4-й глас канони Йоана Дамаскіна і Климента Охридського, Косми Маюмського (див.: Л. Мошкова. Два комбинированных канона на Успение Богородицы (Принципы объединения) // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXIV (2000), 1, с. 53–76.

<sup>98</sup> Рук. 103, ЛІМ, арк. 38 зв.

<sup>99</sup> *The hymns of the Hirmologium. The First Mode. The First Plagal Mode* / Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stohr, reviser and annotated by Carsten Hoeg with the assistance of Jorgen Raasted. Copenhagen 1952, p. 47.



Пре - у - кра - ше<sup>Н</sup> - на Бо-жі - є - ю сла - во - ю

Свя - ще<sup>Н</sup> - на и сла<sup>В</sup> - на Дѣ-во па - мя ти

Вся со - зы - ва-ю-ще на ве - се - лі - є вѣр - ны - я

На - чи - на - ю - ще Ма - рі - я<sup>М</sup> со ли - ки и ти<sup>М</sup> - па - ны

Тво - є - му по - ю - ще є - ди - но - ро<sup>Д</sup> - но - му

Сла - ве<sup>Н</sup> - бо я - ко про - сла - ви - ся.

Текст ірмосу виразно демонструє тричастинну структуру, що підтверджується не лише змістом, але й використанням ізосилабізму, за винятком «стискання» останнього речення<sup>100</sup>. В такий спосіб уклалася метрична сітка, яка сформувала стійкий каркас ірмосу.

Пре-у-кра-шен-на (5)	Бо-жі-є-ю (4)	сла-во-ю (3)	– 12 складів
Свя-щен-на и сла-вна (6)	Дѣ-во (2)	па-мят ти (3)	– 11 складів
Вся со-зы-ва-ю-ще (6)	на ве-се-лі-є (5)	вѣ-рны-я (3)	– 14 складів
На-чи-на-ю-ще (5)	Ма-рі-ям со (4)	ли-ки тим-па-ны (5)	– 14 складів
Тво-є-му (3)	по-ю-ще (3)	є-ди-но-род-но-му (6)	– 12 складів
Слав-но (2)	я-ко (2)	про-сла-ви-ся (4)	– 8 складів

Подібне спостерігаємо і в грецькому тексті, який також демонструє відповідний принцип метричної структури: ізосилабізм у двох із трьох частин піснеспіву. А спільність обидвох зразків проявляється у застосуванні загального композиційного принципу – максимального розширення серединної частини.

<sup>100</sup> Уточнимо, що останнє речення не завжди відповідало метричній структурі попередніх і, ймовірно, це було пов'язано з практикою використання стандартних каденційних речень у різних піснеспівах. Приклади мігруючих завершувальних речень із прославними мотивами або проханням про заступництво зустрічаються доволі часто. Ірмоси часто використовують такі закінчення, як *Воспоєм ізбавителю Богу нашому яко прославіся, Слава силі твоєї Господи, Слава силі твоєї чоловіколюбче, Боже благословен еси, пойте і превозносите єго во віки, Преславний Господь яко прославіся, Тя Богородице неперестанно величаєм.*



Πε-ποι-κιλ-μέ-νη (5) τῆ Θε-ία (3) δό-ξη (2) – 10 складів  
 ἢ ἱε-ρά (3) καὶ εὐ-κλε-ής, (4) παρ-θέ-νε, (3) μνή-με σου (3) – 13 складів

Πάν-τας (2) συ-νηυ-γά-γε-το (5) πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην (5) τοὺς πις-τούς (3) – 15 складів  
 ἐ-ξαρ-χού-σης (4) Μα-ρι-άμ (3) με-τὰ χο-ρῶν (4) καὶ τυμ-πά-νων (4) – 15 складів

τῷ σῷ (2) ᾗ-δον-τας (3) μο-νο-γε-νεῖ (4) – 9 складів  
 ἐν-δό-ξως (3) ὅ-τι (2) δε-δό-ζασ-ται (4) – 9 складів

Обидва тексти підтверджують збереження послівного порядку слів у перекладах, що виявляє часту силабічну тотожність грецьких і церковнослов'янських текстів:

Пре-у-кра-шен-на Бо-жі-є-ю сла-во-ю  
 Πε-ποι-κιλ- μέ-νη τῆ Θε-ία δό-ξη

Свя-шен-на и сла-вна Дѣ-во па-мят ти  
 ἢ ἱε-ρά καὶ εὐ-κλε-ής, παρ-θέ-νε, μνή-με σου

Вся со-зы- ва-ю-ще на ве-се-лі-є вѣ-рны-я  
 Πάν-τας συ-νηυ-γά-γε-το πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην τοὺς πις-τούς

На-чи-на-ю-ще Ма-рї-ям со ли-ки тим-па-ны  
 ἐ-ξαρ-χού-σης Μα-ρι-άμ με-τὰ χο-ρῶν καὶ τυμ-πά-νων

Тво-е-му по-ю-ще є-ди-но-ро-дно-му  
 τῷ σῷ ᾗ-δον-τας μο-νο-γε-νεῖ

Сла-вно я-ко про-сла-ви-ся  
 ἐν-δό-ξως ὅ-τι δε-δό-ζασ-ται.

Слід згадати про ще одну барву, яка присутня в ірмосі. Поезія, як пише Андрій Содомора, – це озвучена картина, звукопис, в якому домінує те, що є у сфері слуху: алітерації приголосних чи голосних<sup>101</sup>. Іншими словами, відчуваємо присутність евфонії, яка сприяє милозвучності мови, її виразовості<sup>102</sup>. В ірмосі це спостерігається в окремих частинах. Цікаво, що подекуди у церковнослов'янських текстах приклади евфонії зустрічаються виразніше, аніж в оригіналах:

Преукрашена Божією славою  
 Священна и славна Дѣво память ти  
 Вся созивающе на веселіє вѣрния  
 Начинающе Марїям со лики тимпани  
 Твоему поюще едиnorodному  
 Славно яко прославися.

<sup>101</sup> А. Содомора. Стукаю в двері дня // А. Содомора. *Студії одного слова*. Львів: Літопис 2006, с. 120.

<sup>102</sup> Задля того, щоб зробити милозвучність промовленого відчутнішою, використовували певне звукове одноманіття, що досягалося шляхом повторення фонем. У поетичній мові подібнорозвучні слова тяжіють одне до одного, тож часто епітети часто підбиралися за принципом звукової аналогії (див.: Б. Томашевский. *Теорія літератури. Поетика*. Москва: Аспент-пресс 2003, с. 90).



Чергування приголосних пронизують наскрізно увесь текст, створюючи поруч із мелодичними поспівками власні фонічні співзвуччя:

**Преукрашенна** – **памят** – **поюще**  
**Славою** – **священна** и **славна** – **созывающе** – **славно прославися**.  
**Вся** – **веселіє** – **вірнія**  
**Ти** **твоя** – **тимпани** – **Твоєму**.

Відзначимо, що окремі приголосні зустрічаються лише у власних іменах: **Божією** – **Дѣво** – **Маріам**, і в такий спосіб їх виголошення набуває особливо дзвінкої виразності.

Важливо простежити як мелодична метрика реагує на співвідношення поетичної метрики. Для цього оберемо за одиницю половинну тривалість<sup>103</sup> – метричну силабо-ноту і полічимо відповідну кількість у кожному мелодичному реченні<sup>104</sup>.

Преукрашенна Божією славою	16 (половинок)
Священна и славна Дѣво память ти	18
Вся созывающе на веселіє вѣрнія	18
Начинающе Маріам со лики тимпаны	18
Твоєму поюще єдиnorodному	18
Славно яко прославися	12

Музична метрика демонструє дещо відмінну композиційну картину – більшість мелодичних речень, окрім останнього, тривають приблизно однаковий час. Завдяки розспівуванню окремих силаб музика «вирівнює» поетичні «нерівності», шліфуючи «рамку» загальної композиції. Така майже математична стрункість впливає на загальний характер піснеспіву, в якому мелодичне розширення силаб у крайніх розділах сприяє їх розспівності, тоді як серединний розділ на цьому фоні сприймається більш стримано і декламаційно. В такий спосіб музично-поетична метрика надає характерної виразовості невеликому за об'ємом ірмосу, а в тому й краси, що суголосне ще античному трактуванню форми.

Порівнюючи окремі фрагменти метричної сітки ірмосу, спостерігаємо випадки врівноваження протиставлених слів в межах речень за допомогою мелодії. Також у першому реченні *Преукрашенна Божією славою* на перше слово *преукрашенна* (5 складів) припадає 7 половинок, а на останнє у цьому

<sup>103</sup> Половинні є оптимальними тривалостями для відліку, оскільки дозволяють не загубитися у дробленні мелодики на чвертки, а цілі ноти не завжди відповідають цілому числу наприкінці речення.

<sup>104</sup> На жаль, ми не можемо зробити подібне у грецькому ірмосі, так як визначення тривалостей невменного запису не є розв'язаним остаточно і в транскрипціях означено не завжди точно (див.: К. Ганнік. Проблеми ритміки візантійського піснеспіву // *Καλοφωνία*, вип. 6. Львів 2012, с. 172–190).



реченні слово *славою* (3 склади) – 5 половинок; у другому реченні *священна і славна Діво пам'ят твоя* на 3 склади першого слова *священна* припадає 4 половинки, а на один склад останнього в реченні слова *ти* – також 4 половинки. Подібно узгоджені два каденційні слова двох останніх речень ірмосу: на 7 складів *єдиnorodному* припадає 8 половинок, а на 4 склади *прославися* – 9 половинок. Так досягається певного мелодичного вирівнювання силабічно відмінних слів в контексті загальної форми. Це, властиво, і є підтвердженням важливої функції мелодики – «вирівнювати» та «шліфувати» загальну композицію відповідно до естетичних вимог стилю.

Подібне питання рівнів співдії музичної і словесної структур, проте без врахування грецьких оригіналів, досліджувала Олександра Цалай-Якименко. Вона запропонувала своє бачення ірмологійного віршу як «метр-стопи – дво-единої цілісності, де мелодика твориться на основі квантитативного або часомірного метру, якому відповідали великі ритмічні групи – «порції часу», що обгортають стопи – синтаксичні цілості. При цьому такі засоби віршування як рими-каданси, тонічність-акцентність займають вторинну роль, а відповідна комбінація часомірних метрів-стоп дозволяє навіть прозаїчному тексту надати рис віршового твору, метризованого і згармонізованого в часі»<sup>105</sup>.

Ірмос 1-ї пісні канону виявляє ще один важливий рівень зв'язку поезики з мелодикою. Співставляючи наголошені склади словесного тексту і мелодичні акценти, спостерігаємо їх виразне узгодження – мелодика виразно рухається в межах акцентованих силаб. Наголошений склад підсилюється або найвищим звуком висхідної мелодичної ланки, який досягається поступово чи, рідше, стрибком, або виділяється тривалістю звучання, переважно половинними тривалостями напротивагу чверткам. Отож, групування чверток по два або чотири звуки можуть підводити до акценту-мікровершини слова чи підкреслити її низхідною ланкою. Важливо простежити, наскільки характерною є залежність мелодики від акцентованих силаб поетичного тексту у грецькому ірмосі.

Πε - ποι - κιλ - μέ - νη τῆ Θεί - α δό - ζη  
 ἦ ἰ - ε - ρὰ καὶ εὐ - κλε - ῆς, παρ - θέ - νε, μνή - με σου  
 Πάν - τας συν - ἡ - γά - γε - το πρὸς εὐ - φρό - σύ - νην τοὺς πι - στούς

<sup>105</sup> О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*, с. 70.





ἐξ - αρ - χού - σης      Μα - ρι - άμι      με - τὰ χο - ρῶν καὶ τυμ - πά - νων  
 τῷ      σῷ      ἄ - δον - τας      μο - νο - γε - νεῖ  
 ἐν - δό - ξως ὅ - τι      δε - δό - ζα - σται.

Транскрипція грецького ірмосу переконує в тому, що принцип силабічного акценту визначає напрямок мелодичного руху. Більше того, задля підкреслення наголошених силаб, у транскрибованих текстах проставлені акценти над відповідними складами, що допомагає візуально увиразнити акценти, оскільки проблему чіткої диференціації невменних тривалостей поки що не розв'язано, про що вже йшлося.

Важливе питання, яке виникає у зв'язку з попередніми спостереженнями, полягає в наступному: якщо порядок слів в обидвох зразках збережений, а силабічна відповідність суттєво наближена, то наскільки близькою до оригіналу є мелодика слов'янського ірмосу і що було особливо важливим для її збереження в процесі адаптації літургійних піснеспівів?

Звернемо увагу на значення акцентованих силаб та порівняємо їх у грецькому та церковнослов'янському варіантах. Проте зробимо це в особливий спосіб: у церковнослов'янському тексті підкреслимо склади, виділені мелодично. Це може бути найдовша витримана тривалість, відповідна одній силабі серед усіх складів одного слова, найвища або найнижча у мелодичній послідовності, або підведена мелодично. В такий спосіб вибудуємо наступне співвідношення акцентованих силаб:

Пре-у-кра-шен-на Бо-жі-є-ю сла-во-ю  
 Πε-ποι-κιλ-μέ-νη τῆ Θε-ία δό-ξη

Свя-щен-на и сла-вна Дѣ-во па-мят ти  
 ἡ ἱ-ε-ρὰ καὶ εὐ-κλε-ής, παρ-θέ-νε, μνή-με σου

Вся со-зы-ва-ю-ще на ве-се-лі-є вѣ-рны-я  
 Πάν-τας συ-νηυ-γά-γε-το πρὸς εὐ-φρο-σύ-νην τοὺς πισ-τούς

На-чи-на-ю-ще Ма-рї-ям со ли-ки тим-па-ны  
 ἐ-ξαρ-χού-σης Μα-ρριάμ με-τὰ χο-ρῶν καὶ τυμ-πά-νων

Тво-є-му по-ю-ще є-ди-но-род-но-му  
 τῷ σῷ ἄ-δον-τας μο-νο-γε-νεῖ

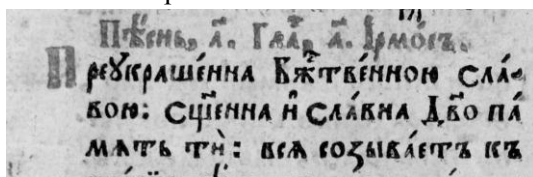
Сла-вно я-ко про-сла-ви-ся  
 ἐν-δό-ξως ὅ-τι δε-δό-ζασ-ται.



По-перше, переконаємось, що багато слів зберігають однакову кількість складів:

пре-у-кра-шен-на / πε-ποι-κίλ-μέ-νη (5), свя-щен-на / ἡ ἱε-ρά (3), па-мят / μνή-με (2), со-зы-ва-ю-ще / συ-νη-γά-γε-το (5), ве-се-лі-є / εὐ-φρο-σύ-νην (4), вѣ-рны-я / τοὺς πίς-τούς (3), Ма-рі-ям / Μα-ρί-άμ (3), тим-па-ны / τιμ-πά-νον (3), по-ю-ще / ᾠ-δόν-τας (3), я-ко / ὅ-τι (3), про-сла-ви-ся / δε-δό-ζασ-ται (4).

По-друге, порівняння також свідчать, що мелодика української редакції ірмосу в окремих випадках порушує логіку слов'янської вимови, проте зберігає акценти грецького оригіналу. Так, мелодичний наголос у слові *Пре-у-кра-шен-на* на 4-му складі не є відповідним для слов'ян, але він співпадає з грецьким πε-ποι-κίλ-μέ-νη і така практика закріпилася у друкованих виданнях, зокрема, у Львівському Антологіоні 1694 р:



З грецькою акцентуацією пов'язані також наголоси у словах вѣ-рны-я / τοὺς πίς-τούς, по-ю-ще / ᾠ-δόν-τας. В інших випадках, коли існувала різниця у кількості складів, перекладачі дотримувалися зворотнього рахунку, надаючи переваги співпадінню прикінцевих складів: Бо-жі-є-ю / Θε-ία, сла-во-ю / δό-ξη, Дѣ-во / παρ-θε-νε. Співпадіння кінцевих наголошених силаб сприяло збереженню не лише поетичної милозвучності, але й мелодики, що важливо для каденційних частин.

Наведені приклади переконують у високій імовірності збереження оригінальної мелодики в період адаптації християнського обряду. Проте серед музикознавців-медієвістів така думка переважно не схвалювалася, оскільки переконання у неможливості точного перекладу вважалося головною причиною втрати мелодичних зв'язків. Про це, зокрема, писав Микола Успенський, зазначаючи, що руським майстрам нічого не залишалося окрім створення нескладних оригінальних напівів, які служили б моделями, а наслідування грецьких оригіналів полягало лише у збереженні кількості речень у літургійних піснеспівах<sup>106</sup>. Протилежної позиції дотримувалися Антонін Преображенський та згодом Мирослав Антонович, які завдяки буквальному порівнянню виявляли суттєву подібність грецьких та руських піснеспівів, про що вже йшлося вище. Завдяки транскрипції грецького ірмосу маємо можливість співставити обидва зразки для докладнішого порівняння<sup>107</sup>:

<sup>106</sup> Н. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971, с. 97.

<sup>107</sup> Звертаємо увагу на різні ключі запису піснеспівів: грецька транскрипція у ключі «соль», тоді як український запис у ключі «до», проте ця відмінність на відстані секунди дозволяє порівняти напрямок руху мелодики та подібність мелодичних поспівок.



Пре - у - кра - ше<sup>Н</sup> - на Бо - жі - ε - ю сла - во - ю  
 Пе - ποι - κιλ - μέ - νη τη<sup>ι</sup> Θεί - α δό - ξη

Свя - ще<sup>Н</sup> - на и сла - на Дѣ - во па - мя ти  
 η<sup>ι</sup> ι - ε - ρά και ευ - κλε - ής, παρ - θέ - νε, μνή - με σου

Вся со - зы - ва - ю - ше на ве - се - лі - ε вѣ - рны - я  
 Πάν - τας συν - η - γά - γε - το πρὸς εὐ - φρο - σύ - νην τοὺς πι - ζτούς

На - чи - на - ю - ше Ма - рі - я<sup>М</sup> со - ли - ки и ти<sup>М</sup> - па - ны  
 ἐξ - αρ - χού - σης Μα - ρι - άμ με - τὰ χο - ρῶν και τυμ - πά - νων

Тво - ѣ - му по - ю - ше є - ди - но - ро<sup>Д</sup> - но - му  
 τῶ σῶ ἁ - δον - τας μο - νο - γε - νεῖ

Сла - ве<sup>Н</sup> - бо я - ко про - сла - ви - ся  
 ἐν - δό - ξως ὅ - τι δε - δό - εα - σται

Спостерігаємо, як часто в обидвох зразках співпадає напрямок мелодичного руху, керований акцентуацією грецького оригіналу, як мелодика у випадках невідповідності кількості складів тексту «доспіває» відсутній склад, заповнюючи силабічну недостатність мелодичними звуко-силабами. Така співдія музики й тексту переконує у намаганні зберегти в українському ірмосі зв'язок з грецьким оригіналом, а в тому, мабуть, і відчуття тяглості з давньою літургійною практикою.



Важливо зазначити, що обидва ірмоси є самостійними творами з виразною логікою взаємодії поетичної форми та її мелодичного відображення. В цьому переконує докладний аналіз кожної з трьох частин грецького ірмосу.

Перша частина є вступною і прославляє Богородицю, пам'ять якої почитається у цей празничний день:

Преукрашена Божією славою  
Священна и славна Дѣво память твоя.

Πε - ποι - κιλ - μέ - νη τῆ Θεί - α δό - ξη  
ἡ ἱ - ε - ρὰ καὶ εὐ - κλε - ἴς, παρ - θέ - νε, μνή - με σου

Мелодика першого речення зосереджена довкола акцентуації витриманого на початку звука «а» першої октави поруч із використанням квінтового та квартового стрибків, що увиразнило урочистий та прославний характер тексту. Друге речення представило наступний спосіб звеличення Пресвятої Диви – засобами безперервного висхідного руху мелодики в межах септими – від звука «е» першої октави до звука «d» другої. Такий мелодичний рух, побудований на основі зіставлення двох ланок «е-с» та «а-d» з акцентами на останніх складах досконало відобразив нероздільність двох епітетів «ἡ ἱερὰ καὶ εὐκλεῖς / «священна і славна» із кульмінацією на найвищій точці прославно моменту. Каденція другого речення лише повторила щойно використану послівку, готуючи перехід до наступної частини.

Другий епізод відображає символічну паралель із старозавітним образом Маріям, чий голос у танці і співі закликає прославляти Господа:

Вся созивающе на веселіє вѣрния  
Начинающе Маріям со лики тимпани.

Πάν - τας συν - ἡ - γά - γε - το πρὸς εὐ - φρο - σύ - νην τοὺς πι - ζτούς  
ἐξ - αρ - χού - σης Μα - ρί - ᾶμι με - τὰ χο - ρῶν καὶ τυμ - πά - νων

Ця частина виділяється силабічністю мелодики – лише у трьох випадках зустрічаємо розспівані склади: на наголошеному першому складі слова πάν-τας / «весь», у випадку підведення до наголошеного складу, і слові εὐ-φρο-σύ-νην / «веселіє» та останньому складі, який розміщений після наголошеного складу



ἐ-ξαρ-χού-σης / «начаююще». Дивовижно, як в межах двох речень зустрічаємо три найвідповідніші для розспівності місця розміщення – для підсилення акценту, для його підготовки та розв’язання. А поруч, силабічність пришвидшує рух, кружляючи в межах висхідних терцових послідовностей, динамізує загальний мелодичний стрій.

Цікаво, що як і в першій частині ірмосу, кульмінація припадає на початок другого речення – на словосполучення ἐξαρχούσης *Μαριάμ* / «начаююще *Маріям*». І хоча діапазон мелодики різниться, принцип зв’язування двох слів є однаковий – дві безперервні терцові ланки з кульмінацією на останньому звуці послідовності «с» другої октави, який є також і останнім складом слова *Μαριάμ*. В такий спосіб у другій частині, як і в першій, кульмінація припадає на початок другого речення, тоді як каденція знову повторює попередній матеріал у спрощеній формі з мінімальною розспівністю.

Третя частина, як і перша, має прославний характер:

Твоєму поюще єдиnorodному  
Славно яко прославися.

τῷ σῷ ἄ-δον-τας μο-vo - γε - νεῖ  
ἐν - δό - ξως ὅ - τι δε - δό - ξα - σται.

Фрагмент напротивагу подібності двох попередніх частин, демонструє виразну динаміку мелодики. Вже на першому слові τῷ σῷ ἄδοντας / «твоєму поюще» виявляємо широку висхідну поспівку, побудовану на інтонаціях початку другого речення ірмосу. Повторена поспівка поруч із збереженням мелодичного висхідного руху від «е» першої октави до «d» другої використовує особливий засіб розспівності – фіту, за допомогою якої увиразнюється прослава Господа. В такий спосіб ми зустрічаємо не лише присутність дзеркальної симетрії у композиції всього твору, але й логічну зв’язку з серединною частиною, бо саме Господа прославляла старозавітня *Маріям* після переходу Червоного моря. Тож інтонація побудована в межах сходження до найвищого звуку «d» другої октави повторилася у закінченні першого речення на іменуванні Господа як *μονογευεῖ* / «єдиnorodного». Так перше речення третьої частини демонструє витриманість на найвищому інтонаційному рівні всього ірмосу, що вирізняє його як загальну кульмінацію піснеспіву. Натомість останнє речення поступово опускає мелодичну лінію, зупиняючись на звуці «а» першої октави, з повторення якого і розпочався розвиток. Назагал, останнє речення подібне до першого, оскільки також вибудоване на інтервальних ходах довкола



опорного ступеня «а». Такі поспівки вкотре дозволяють виявити в структурі твору дзеркальну симетрію завдяки проведенню умовної горизонтальної лінії:

- 1 речення – 6 речення;
- 2 речення – 5 речення;
- 3 речення – 4 речення.

Загальний висновок є такий: мелодика розвивається в межах септіми з вирізненням центральної опори звуку «а» першої октави. Мелодика рухається переважно плавно, в межах секундового, терцового чи квартового діапазону, за винятком першого речення. Загалом, розвиток мелодики тісно пов'язаний з богословським змістом ірмосу та його поетичною структурою. У крайніх частинах піснеспіву використано стрибки та фіту, а в серединній – стриману силабіку, що сукупно надає загальній формі контрастності. Важливо відзначити, що поруч із невеликим діапазоном використовується такий засіб розвитку, як комбінаторика кількох поспівок. В цьому найважливішою є висхідна інтонація, спрямовуюча до вершини «д» другої октави. В такий спосіб в ірмосі відчутні три важливі мелодичні кульмінації, які підкреслюють богословські акценти на наступних словах:

Преукрашенна Божією славою  
Священна и славна Дѣво памѧт твоя.  
 Вся созивающе на веселіе вірнія  
Начинающе Маріям со лики тимпани,  
Твоєму поюще єдинородному  
 Славно яко прославися.

Подібна композиція вже не раз згадувалася вище як один з принципів конструювання поетичних сув'язей в межах тексту. В такій формі акценти припадають на перші склади речень, тоді як каденції використовуються в якості рухливих зв'язок поміж окремими реченнями. А в третій, завершальній частині, до якої рухається весь драматургічний розвиток піснеспіву, вже перше речення виокремлюється як центральна кульмінація – точка золотого перетину, акумулююча воєдино мелодичну кульмінацію та богословський акцент. Тож аналіз грецького ірмосу переконує у тісній взаємодії поезики та музики.

Подібно проаналізуємо зразок українського ірмосу, звертаючи увагу на відповідність його структури грецькому оригіналу<sup>108</sup>. На перший погляд, український варіант є більш розспівним, проте певну «скромність» оригіналу можна пояснити доволі схематичним прочитанням невменних транскрипцій, тоді як в українському лінійному записі мелодичні інтонації фіксувалися буквально. Натомість у грецькому варіанті спостерігаємо присутність стрибків та

<sup>108</sup> Звернемо увагу, що відмінність поміж двома зразками полягає в тому, що грецька транскрипція є, до певної міри, лаконічною схемою мелодії, тоді як український лінійний запис є виконавською інтерпретацією.



розгорнутих висхідних мотивів, тоді як діапазон українського ірмосу витриманий в межах сексти («g» малої октави – «e» першої октави) із плавним голосоведенням мелодики. Тож на цьому фоні грецький ірмос є контрастніший за своєю внутрішньою будовою, проте детальніший аналіз виявляє більше спільного, аніж відмінного.

Найбільш контрастним у піснеспіві є перше речення першої частини, де використано постійне оспівування-кружляння довкола опорного ступеня «сі» малої октави, яке поступово переростає до наступної опори квати «а» малої октави – «d» першої октави, в межах якої надалі відбуватиметься подальший розвиток мелодики.

Пре - у - кра - ше<sup>H</sup> - на Бо-жі - є - ю сла - во - ю  
Свя - ще<sup>H</sup> - на и сла<sup>B</sup> - на Дѣ-во па - мя ти

Друге речення одразу ж починається динамічним розширенням попередньо експонованої квати «a-d» та її секвенційним проведенням на тон вище, досягаючи верхньої вершини «e» першої октави. Ця вершина розв'язується низхідним опусканням до спочатку виокремленого звуку «а» малої октави, після чого мелодична лінія врівноважується. Саме цей мелодичний зворот на словах «священна і славна» дуже близько повторює грецький варіант: спостерігаємо міцно поєднані дві висхідні квартові ланки у єдину конструкцію з вершиною на звуці «е», що розв'язується низхідними рівними кроками на слові «Дѣво». Завершується перша частина також висхідним зворотом, який, як і в грецькому ірмосі, готує плавний перехід до наступної частини. Так, друге речення першої частини демонструє виразну подібність до грецького джерела.

Наступна друга частина також має цікаву композицію, дещо відмінну від грецького зразка. Тоді як в грецькому варіанті серединна частина є силабічною і стриманою стосовно мелодичної розспівності, то український ірмос демонструє інший підхід. Мелодика першого речення знову контрастує з оригіналом, оскільки спостерігаємо плавне «ковзання» в межах попередньої інтонованої квати «a-d», натомість друге речення близьке до грецького джерела.

Вся со - зы - ва-ю-ще на ве - се - лі - є вѣр - ны - я  
На - чи - на - ю - ще Ма - рі - я<sup>M</sup> со ли - ки и ти<sup>M</sup> - па - ни



Відзначимо, що цікавою знахідкою українського ірмосу є поєднання першого і другого речень серединної частини: висхідна каденційна кварта «а-d» підіймається до наступної кватири «h-e» на початку другого речення, що виразно підкреслює їх секвенційну зв'язку, в якій перша ланка буквально «виштовхує» наступну на початку другого речення. Так серединна частина динамізується і повторює цей мелодичний фрагмент на словах *Маріям со лики*, а досягнувши кульмінації на звуці «е» першої октави, мелодія одразу ж змінює напрямок руху і плавними низхідними кроками готує початок останньої третьої частини.

Третя частина, як і перша, має прославний характер:

Тво - є - му по - ю - ще є - ди - но - ро<sup>д</sup>но - му  
 Сла - ве<sup>н</sup> - бо я - ко про - сла - ви - ся.

Перше речення третьої частини ірмосу повертається до інтонації початкового мотиву ірмосу; спостерігаємо мелодичну спорідненість із початковою поспівкою на слові «преукрашена» – розспівність з опорою на «h» та «g» малої октави. Тематична повторність початків крайніх частин надає останній характеру репризності, чого не можна сказати про грецький зразок. Проте, як і в грецькому ірмосі, перше речення третьої частини зберігає інтонаційну цілісність, двічі підіймаючись до найвищої кульмінації – звука «е» першої октави, виділяючи слово «єдинородний». У такий спосіб передостаннє речення набуває цілісності та виконує функцію кульмінації всього піснеспіву, що є характерним і для оригіналу. Цій найвищій за напругою і висотою точці заключної частини на зміну приходить останнє речення, яке протилежним рухом мелодики логічно завершує не лише останню частину, але й весь піснеспів. Виправдовуючи завершальну функцію, останнє речення ірмосу продовжує стримувати мелодичний рух, привносячи заспокоєння сповільненим низхідним інтонаційним «звуженням» від квартової ланки «d-a» до терцової «с-а» із наступною розспіваною секундовою ланкою «h-a».

Загальний аналіз мелодичної драматургії ірмосу 1-ї пісні канону празника Успення має певну логіку розвитку. Перша частина експонує основний мелодичний матеріал:

- звук «h» та його терцову зону «h-g» малої октави, що утворює мажорний нахил уже на початку ірмосу;
- секундову інтонацію «h-a», що надалі повторюється у завершальній каденції всього піснеспіву.





Центральним мелодичним зерном ірмосу є два висхідні тетрахрди «a-h-c-d» та «h-c-d-e», які вперше експонуються в першій частині, тричі проводяться в другій частині, а також в останній третій. При цьому демонструється виразна логіка розвитку – від експонування в першій частині, через динамічний імпульс в другій до виразної прослави в третій (двічі проходить висхідна кварта «h-e»). Така повторність підкреслює наскрізний характер мелодики ірмосу і надає цілісності поетичній формі, яка має виразну тричастинну структуру.

Цілісності українському ірмосу надає також логічна послідовність ладових акцентів, які мають паралельно-перемінний характер і пов'язані з інтервальними побудовами: терцова опора «h-g» має виразний мажорний характер і використовується у відповідних змістовних зонах. На початку першої частини на слові *преукрашення*, посередині другої частини на словах «созивающе на веселіє», на початку третьої частини на слові «Твоєму». Подібні місця відтіняються мінорним нахилом, який звучить в межах мінорної еолійської кварти «a-d» та фригійської «h-e». Зауважмо важливу рису, пов'язану з попередньо визначеною мажорною зоною, зосередженою довкола звука «h». В одному випадку цей звук використовується як верхня опора мажорної терції «g-h», а в іншому – як нижня опора тетраорду «h-e», як інтонація, що привносить інтонації мінорного нахилу. Тож звук «h» містить великий розвитковий потенціал та енергію, перебуваючи у найбільш вигідному розміщенні, з якого легко потрапляє у ключові зони драматургічної сітки. В такий спосіб забезпечується відчуття ладової перемінності, що надає мелодиці контрастного звучання в межах плинності мелодичного розгортання.

Мелодика, досягаючи поряд з поетикою слова стрункої симетрії форми, також сприяє формуванню поетичних сув'язей, поєднуючи слова у словосполучення, допомагає уникнути дроблення і дискретності окремих одиниць тексту. У цьому найбільше сприяє постійна змінність висхідного та низхідного руху, що, немов дихання, дозволяє поєднувати слова на піднесенні чи спаді мелодичного відрізка: «священна і славна», «Твоєму поюще» – розірвати такі ланки складно й недоцільно. Зазначимо, що така практика запозичена з грецького оригіналу.

Важливим елементом драматургії є музичні каденції і, як пише Надія Горюхіна, таку поетичну характеристику як «римування» в музиці, виразніше видно в кадансах:

Музичний період набуває єдності завдяки узгодженню кадансів. Кадансові питання – відповіді поєднуються і синтаксично і інтонаційно, немов рифми, виконуючи не тільки роль розділових знаків в структурі цілого, але і певну тонічну функцію – створення слухових відчуттів часткової або повної зупинки звучання, образів очікування, гальмування, поштовху, спрямування вперед<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> Н. Горюхіна. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев: Музична Україна 1985, с. 112.



Подібні функції спостерігаємо в обидвох ірмосах, з невеликою різницею. Шість речень українського ірмосу виразно обрамлюються кадансовими поспівками першого і останнього речень, які пов'язані мелодичним устоем звука «а» малої октави. Натомість каданси 2-го і 5-го речень незавершені, що зміщує їх розв'язання до початків наступних речень. У цьому відношенні грецький ірмос є значно скромнішим, оскільки інтонації більшості каденцій, за винятком 2-го і 5-го речень, використовують повторність фінальних ступенів.

Важливо порівняти особливості відображення тричастинності поетичного тексту в музичній формі обидвох ірмосів. У грецькому піснеспіві виявляємо форму дзеркального відображення, а в українському – наближену до тричастинної репрізної форми. Проте, незалежно від форми, мелодика та композиційні елементи зосереджені довкола відображення акцентів богословського змісту.

Тричастинність загальної форми має різні прояви, які спостерігаємо на різних рівнях. Зокрема, в кожній з частин зустрічаємо визначення особи:

В 1-й частині *Богородиці* – пам'ят ти.

В 2-й частині *людей* – вѣрныя.

В 3-й частині *Господа* – єдиnorodному.

Структура кожного речення побудована за принципом паралелізму та трьох вертикальних кблонів:

Преукрашенна (прикметник)	Божією (іменник)	славою (іменник)
Священна и славна (прикметник)	Дѣво (іменник)	твоя (займенник)
Вся созивающе (дієслово)	на веселіє (іменник)	вѣрныя (іменник)
Начинающе (дієслово)	Маріям (іменник)	со лики тимпаны (іменник)
Твоєму (займенник)	поюще (дієслово)	єдиnorodному (іменник)
Славно (прислівник)	яко (прислівник)	прославися (дієслово)

Вертикальна схема тексту засвідчує стрункність внутрішньої структури речень кожної з частин: перші дві частини мають однакову структуру за винятком перших слів, які змінюючись, надають естетичного (прикметник) або динамічного (дієслово) навантаження тексту і мелодиці. Третя частина відмінна від попередніх двох, і ця зміна, ймовірно, полягає у запозиченні структурного матеріалу попередніх частин, що є характерним для репрізності як форми підсумовування. Саме таке лінгвістичне прочитання тексту якнайбільш відповідає формі українського ірмосу.

Зокрема, початки речень третьої частини демонструють запозичення каденційних слів у реченнях першої частини (подібно, як в мелодичному аналізі). Спостерігаємо наступне: *славою* змінюється на *славно*, *твоя* на *твоєму*, що



граматично пов'язане зі зміною жіночого роду на чоловічий, а у смислового відношенні поєднує Матір і Сина.

Преукрашенна Божією **славою**  
Священна и **славна** Дѣво памят **ти**  
Вся созивающе на веселіє вѣрныя  
Начинающе Маріям со лики тимпаны  
**Твоєму** поюще єдинородному  
**Славно** яко **прославися**.

У третій частині ірмосу використовується форма прославлення Христа як *єдинородного*, що також можна поєднати із словом *преукрашенна*, хоч на перший погляд ці слова видаються не пов'язаними поміж собою. Проте обидва мають складну структуру: у слові *преукрашенна* префікс звучить відокремлено, оскільки зіставлені дві голосні *пре-украшенна*, а слово *єдино-родному* складається з двох іменників.

Обидві перші частини словесного ряду мають за мету підкреслити виняткове значення наступних коренів: *пре* як найвищий ступінь краси, *єдино* як єдиного народженого Сина Божого (Єдинородний Сине і Слове Божій). Знаючи цю молитовну формулу, впізнаємо зв'язок поміж першим і останім реченнями:

Преукрашенна Божією славою, Діво  
єдинородному (Сину і Слову Божію)

– так незримо відчувається непромовлений зміст, єднаючий Матір і Сина, земне і небесне, що так яскраво засвідчено празником Успення.

Пов'язані також і відповідні поспівки, які відповідають змісту: естетичний ступінь прикметника *пре-украшенна* виділяється розспівністю складів, а прославний зміст – звеличення Господа як *єдинородного* відображено у динаміці висхідного руху до найвищої точки піснеспіву – звука «е» першої октави. Обидві поспівки об'єднані також опорним звуком «h» малої октави, який є «альфою і омегою» інтонаційної канви всього піснеспіву:



У такий спосіб мелодична структура ірмосу отримує ще одне підтвердження лаконічності і, водночас, досконалої виразовості фрагментів, що надають формі цілісності та змістовності.



### Ірмос 3-ї пісні канону на Успення

Форма монодійних піснеспівів, як вже йшлося, має складну внутрішню структуру, пов'язану з багатьма чинниками, одним з яких є приналежність окремих піснеспівів до більших циклів. З такої позиції ірмос 3-ї пісні канону слід розглядати поруч із ірмосом 1-ї пісні, що зумовлено історією виникнення жанру канону та його символікою 9-ти пісень як потроєння сакрального числа три. Ймовірно, це стало причиною поділу пісень на три групи: 1–3, 4–6 та 7–9 пісні, поміж якими виконувалися інші піснеспіви, і в такий спосіб ще раз акцентувалося на «троїчності» канону. Тож лише існування міцних внутрішніх зв'язків пісень на рівні богословського змісту, поетичної та музичної драматургії забезпечувало цілісне сприйняття такого масштабного жанру. В існуванні таких зв'язків переконуємось під час порівняння поетичних текстів обидвох ірмосів.

#### Ірмос 1-ї пісні

Преукрашена Божією славою  
Священна и славна Дѣво память твоя  
  
Вся созывающе на веселіє вѣрныя  
Созывающе Маріям со лики тимпаны  
  
Твоему поюще єдинородному  
Славно яко прославися.

#### Ірмос 3-ї пісні

Содѣтельная и содержащая вся  
Божія мудрост и сила  
  
Непреклонну и недвижиму  
Церков свою утверди Христе  
  
Єдин бо еси святъ  
И на святых опочивая.

Спостерігаємо тричастинну будову обидвох ірмосів, зміст яких побудований на основі послідовної зміни трьох характерних інтонацій: звеличувально-описової у першій частині, активно-дієвої у другій та прославно-завершальної у третій.

Ірмос 3-ї пісні продовжує тему 1-ї, поглиблюючи її зміст на основі вибудування ряду взаємопов'язаних смислів і форм. Як і в ірмосі 1-ї пісні, у 3-й виявляємо спільність висловлених думок:

- на зміну прослави Богородиці у 1-й пісні приходиться тема захоплення мудрістю *Творця*;
- вихідці з єгипетської неволі – *вѣрныя*, покликані старозавітною Маріям в ірмосі 1-ї пісні, у 3-й постають в образі новозавітної *Церкви*, утвердженої Христом – і такий паралелізм Старого і Нового Завітів є засадничою рисою жанру канону;
- Христос, прославлений в ірмосі 1-ї пісні як *єдинородний*, в ірмосі 3-ї звеличується як *єдин святъ*, що символічно доповнює перше Ім'я Господа.

Цікавим є завершення ірмосу 3-ї пісні на словах *опочивая*, що передбачає певний поетичний засіб як зупинку дії, і викликає алузію з моментом сотворення світу – часом, коли Господь на сьомий день «спочив» (Буття 2, 2). Така



каденція узгоджується із трактуванням ірмосу як завершального у першій «тріаді» канону, що підсилюється специфікою поетичної структури: в ірмосі 3-ї пісні виявляємо динамічний струмінь ланок-двочленів, що динамізують і спрямовують рух до розв'язки<sup>110</sup>:

<u>Содѣлная и содержащая</u> вся	Ἡ δημιουργικὴ καὶ συνεκτικὴ / τῶν ἀπάντων
Божія <u>мудрост</u> и <u>сила</u>	Θεοῦ σοφία / καὶ δύναμις
<u>Непреклонну</u> и <u>недвижиму</u>	ἀκλινῆ / ἀκράδαντον
Церков свою утверди Христе	τὴν ἐκκλησίαν / <b>στήριξον</b> Χριστέ
Єдин бо єси святий	<b>μόνος γὰρ εἶ ἅγιος</b>
и на святых опочивая.	ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαύμενος.

Такий характер поетичного викладу виразно відображає і грецький текст. Завдяки метричній структурі перших чотирьох речень простежується наслідування віршованого розміру *аскленіадової строфи*, метрика якої особливо чітко виструнчує фразування завдяки утворенню яскравої ритмічної паузи-цезури в середині речення<sup>111</sup>. Такого ефекту досягається завдяки співдії наголосів, які до паузи звучать на останніх складах слів, прискорюючи рух, а після паузи, навпаки, початковий наголошений склад його гальмує, виділяючи змістовні акценти. У цьому випадку на останні слова речень припадають найвагоміші слова, узагальнюючи безконечність охоплюваного простору – *вся*, *міцність* та *непохитність* Господнього промислу – *сила*, *недвижиму*, а також виразне звертання до Христа з проханням – *утверди Христе*, впевнено промовлене наприкінці.

При докладнішому спостереженні за грецьким текстом, звернемо увагу на складочисельність після цезури:

Ἡ δημιουργικὴ καὶ συνεκτικὴ // τῶν ἀ-πάν-των
Θεοῦ σοφία // καὶ δύ-να-μις
ἀκλινῆ // ἀ-κρά-δαν-τον
τὴν ἐκκλησίαν // <b>στή-ρι-ξον</b> Χριστέ
<b>μόνος γὰρ εἶ ἅγιος</b>
ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαύμενος.

Добре видно, як слова після цезур мають однакову складочисельність – по чотири склади у кожному слові перших трьох речень, за винятком четвертого, в якому із звертанням до Христа налічуємо п'ять складів. Саме тут відбувається перехід до заключної частини, де наголоси різко змінюють своє місце, розмістившись на перших складах слів. Такий засіб дещо стримує активність попередніх частин, вгамовуючи поетичну стрімкість. Цьому також сприяє

<sup>110</sup> Відзначимо, що, як і на прикладі ірмосу 1-ї пісні, виявляємо послівний переклад.

<sup>111</sup> А. Содомора. Зелене *crescendo* Горацієвого «Пам'ятника»: *тінь жива – і тінь вічна* // А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 17.



виразна евфонія останніх двох речень, особливо ж відчутна фонічна тотожність закінчень **ος** кожного слова:

μόνος γὰρ εἶ ἅγιος  
ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαύομενος.

Така виразна поетична структура грецького тексту під час перекладу, на жаль, не збереглася, натомість, збереглася динаміка змісту, передана завдяки незмінному порядку слів. Також збереглася й евфонічна барва, динамізуюча двочленні сув'язі речень або поєднуюча окремі речення поміж собою, зокрема, два останні:

**Содѣтельная и содержащая вся**  
**Божія мудрост и сила**  
**Непреклонну и недвижиму**  
Церков свою утверди Христе  
**Єдин бо єси святъ**  
и на **святых** опочивая.

Відзначимо відчутний зв'язок кінцевих слів першого та останнього речень: *вся* – *опочивая*, що суглосне оригінальному: *ἀπάντων* – *ἀναπαύομενος*, і завдяки такій фонічній тотожності підсилюється смисловий зв'язок двох розмежованих в просторі слів. У цей момент пригадуються слова ірмосу 1-ї пісні, де розпочинається історія спасіння – *вся созивающе*, тоді як в ірмосі 3-ї пісні звучить *вся – опочивая*, що вкотре свідчить про момент завершальності ірмосу 3-ї пісні у першій «тріаді» канону.

Цікаву особливість виявляємо при підрахунку кількості силаб в кожному реченні ірмосів. На відміну від стрункої часомірної метрики ірмосу 1-ї пісні, в ірмосі 3-ї виявляємо іншу структуру:

Со-дѣ-тел-на-я и со-дер-жа-ща-я вся	– 12
Бо-жі-я муд-рост и си-ла	– 8
Не-пре-клон-ну и не-дви-жи-му	– 9
Цер-ков сво-ю у-твер-ди Хри-сте	– 9
Є-дин бо є-си святъ	– 6
и на свя-тых о-по-чи-ва-я.	– 9
Ἦ δη-μι-ουρ-γι-κή καὶ συ-νεκ-τι-κή τῶν ἀ-πάν-των	– 15
Θε-οῦ σο-φία καὶ δύ-να-μις	– 8
ἀκ-λι-νῆ ἀ-κρά-δαν-των	– 7
τὴν ἐκ-κλη-σί-αν στή-ρι-ξον Χρι-στέ	– 10
μό-νος γὰρ εἶ ἅ-γι-ος	– 7
ὁ ἐν ἁ-γί-οις ἀ-να-πα-υό-με-νος.	– 11

Така внутрішня структура не є досконалою конструкцією, але виявляє виразну тенденцію до скорочення силаб стосовно першого, найбільш об'ємного, речення. Ймовірно, в такий спосіб визначався напрямок руху – від масштабного «вдиху» на початку до «видиху» – «відпочинку» наприкінці ірмосу.



Цікаво простежити, як мелодика реагує на логіку поетичного викладу, зокрема, на прикладі грецького оригіналу.

Ἡ δὴ - μι - οὐρ - γι - κῆ καὶ συν - ε - κτι - κῆ τῶν ἁ - πάν - των  
Θε - οὔ σο - φῖ - α καὶ δύ - να - μισ  
ἁ - κλι - νῆ ἁ - κρά - δαν - τον  
τὴν ἐκ - κλη - σί - αν στή - ρι - ζον Χρι - στέ  
μό - vos γὰρ εἶ ἁ - γι - ος  
ὁ ἐν ἁ - γί - οισ ἁ - να - παυ - ὁ - με - vos.

Уже перше візуальне знайомство з мелодикою ірмосу 1-ї пісні виявляє цілком протилежний принцип композиції у порівнянні з ірмосом 3-ї, де помітне виразне розширення в серединній частині. Натомість в ірмосі 1-ї пісні бачимо виразне «розрідження» мелодики та стриману ходу по ступенях звукоряду із дотриманням відповідності одного складу одному звукові. Така мелодична форма обрана не випадково, в такий спосіб музика досконало ілюструє зміст – *непреклонність і невіджимість церкви*, акцентує увагу на звертанні до Христа, а також готує перехід до останньої завершальної частини.

Повертаючись до початку піснеспіву, ще раз відзначимо масштабність першого речення, яке демонструє поступове розширення діапазону та чітке спрямування до кульмінації 1-ї частини, яка припадає на початок другого речення – на слові Θεοῦ / «Божія». Мелодичний рух до кульмінації відбувається завдяки поступовому сходженню до вершини із зупинками на наголошених складах тексту (звуки «а» першої октави-«с» і «d» другої), після чого спостерігаємо різкий стрибок на квінту вниз і перехід до каденції. Завершується 1-ша частина ірмосу словом δύναμις / «сила» і для буквального підсилення значення слова, в мелодії використовуються два протилежні агогічні



штрихи. Перший склад слова  $\delta\upsilon\text{-}\nu\alpha\text{-}\mu\iota\varsigma$  – розспіваний, а останній викрещує гостре стакатто, що імітує силу і натиск.

$\text{Η δῆ-μι-ούρ - γι-κῆ καὶ συν-ε - κτι - κῆ τῶν ἁ - πάν - των}$   
 $\text{Θε - οῦ σο - φῖ - α καὶ δῦ - να - μις}$

Саме такий звуковий ефект досконало готує перехід до середньої частини із символічним продовженням образу *непреклонності і недвижимості церкви*, який продовжує розкриватися мелодикою 2-ї частини, яка повністю повторює інтонації 1-ї у спрощеному варіанті, що відповідає поетичному змісту, про що вже йшлося.

Третя частина, як і друга, використовує матеріял першої, до того ж зберігає розміщення мелодичних акцентів – мелодика рухається від «е» першої октави до «с» другої, а далі безперервно до кульмінаційного «d» другої октави на початку другого речення. А на закінчення використовує, знову ж таки, інтонацію каденції 1-ї частини з невеликою зміною на останніх складах тексту. Проте в третій частині зустрічаємо особливу поспівку-прикрасу наприкінці першого речення, яка привносить зовсім інший настрій: на зміну «силі» і «динаміці» попередніх частин приходять розспівність і краса.

$\text{μὲ-νος γὰρ εἶ ἁ - γι - ος}$   
 $\text{ὁ ἐν ἁ - γί - οις ἁ - να - παυ-ό - με - νος.}$

Така зміна має важливе підґрунтя, пов'язане з текстом та його драматургією. Отож, мелодична прикраса звучить на останньому складі каденції першого речення третьої частини слова  $\text{ἅγιος}$  / «святъ» (*Єдин бо єси святъ*), прославляючи Господа, а в дзеркальному розміщенні до цього слова бачимо каденцію першої частини на слові  $\text{δῦ-}\nu\alpha\text{-}\mu\iota\varsigma$  / «сила» (*Божія мудрост и сила*). Так поєднуються дві форми прослави Творця, який постає перед нами у всій повноті могутності і святості.

Отож, здійснений аналіз дозволяє прийти до висновку про варіантно-строфічну форму піснеспіву та особливу роль мелодики, яка підсумовує головні акценти поетичного тексту.





Мелодичний аналіз ірмологійного запису ірмосу 3-ї пісні, в порівнянні з грецьким, навіть візуально свідчить про збереження характерних рис оригіналу:

Со - дѣ - те<sup>Л</sup> - на - я и со - де<sup>Р</sup> - жа - ща - я вся  
 Бо - жі - я му-дро<sup>СТ</sup> и си - ла  
 Не - пре - кло<sup>Н</sup> - ну и не - дви-жи-му  
 Цер - ко<sup>В</sup> сво - ю у - твер - ди Хрис-те  
 Є - ди<sup>Н</sup> бо є - си свять  
 и на свя - тѣ<sup>Х</sup> о - по - чи - ва - я

Як і в грецькому ірмосі, одразу ж звертаємо увагу на серединну частину, зокрема, її друге речення на словах *церков свою утверди, Христе*. Спостерігаємо виразне ущільнення мелодичного руху від початку ірмосу аж до виразного псалмодування та відносної зупинки на кульмінації – *церков свою*. Водночас спостерігаємо й подібне інтонаційне «звуження» до звуку «h» першої октави, на повторенні якого проголошується слово «церков». А попередній аналіз свідчить, що цей звук є головною опорою, навколо якої вибудовується мелодико-інтонаційні звороти всього піснеспіву.

Виразовість серединної частини підтримує також поетична і мелодична метрика, яка зберігає на прикладі двох речень – *непреклонну і недвижиму / церков свою утверди Христе* – однакову кількість силаб у словах і музичних одиниць-половинок:

Не - пре - кло<sup>Н</sup> - ну и не - дви-жи-му  
 Цер - ко<sup>В</sup> сво - ю у - твер - ди Хрис-те



5	+	6	11 половинок / тривалостей		
Не-пре-клон-ну / и не-дви-жи-му			9 складів		
4	+	4	+	3	11 половинок / тривалостей
Цер-ков сво-ю / у-твер-ди Хрис-те					9 складів

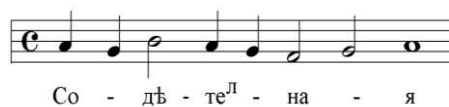
Третя частина ірмосу 3-ї пісні, як і в грецькому оригіналі, привносить нову інтонаційну барву, проте в українському варіанті такий контраст є значно виразнішим. Розспіваність слова «свят» сприймається відчутніше завдяки вкрапленню синкопованого ритму, який приходить на зміну виваженій каденції другої частини. В такий спосіб отримуємо ще один штрих до мелодичної композиції ірмосу, що ілюструє присутність контрастних фрагментів в межах невеликого піснеспіву. І саме така драматургія мелодичного розвитку є свідченням наслідування оригінального грецького джерела.

Мелодика ірмосу 3-ї пісні також має багато спільного з ірмосом 1-ї, що характерне й для грецьких ірмосів. Подібність спостерігаємо вже на прикладі початкових поспівок:

Ірмос 1-ї пісні:



Ірмос 2-ї пісні:



Уже відразу мелодика розвиває інтонацію початкової поспівки ірмосу 1-ї пісні, виразно повторюючи у розширенні її терцове співзвуччя «g-h» малої октави із виразним акцентом на звуці «h». Це надає мелодиці мажорного забарвлення та урочистого настрою, співзвучних змістові тексту. Надалі довкола звуку «h» та його розширення до терції «h-d» буде зосереджуватися весь мелодичний розвиток піснеспіву, базований на почерговій зміні висхідного та низхідного напрямку. І лише двічі в ірмосі зустрінемо розширення терцовості до меж тетраходу «h-e», який лише двічі зустрічається в ірмосі в першому та останньому реченнях. У першому реченні ця тетраходова поспівка зростає як мелодичне продовження початкового звороту, і разом вони поєднуються задля ілюстрації поетичного вислову: *содѣтельная и содержащая*. Натомість у третій частині, спостерігаємо масштабне розростання тетраходової поспівки в межах двох заключних речень на словах *един бо еси свят / и на*



святих. Таке інтонаційне споріднення крайніх частин увиразнює відчуття дзеркальності композиції та мелодично збагачує форму.

Загальна драматургія ірмосу 3-ї пісні близька до грецького оригіналу, і хоч відчуваємо інтонаційні відмінності, загальні принципи мелодичного мислення та засобів відображення богословських акцентів відчутно схожі. Це, передовсім, свідчить про вчитування в текст та застосування різних можливих ресурсів для його втілення в мелодиці.

Со - дѣ - те<sup>л</sup> - на - я и со - де<sup>р</sup> - жа - ша - я вся  
 Η δὲ<sup>μ</sup> - οὐ<sup>ρ</sup> - γι - κή καὶ συν - ε - κτι - κή τῶν ἁ - πάν - τῶν

Бо - жі - я му - др<sup>с</sup>т и си - ла  
 Θε - οῦ σο - φί - α καὶ δύ - να - μς

Не - пре - кло<sup>н</sup> - ну и не - дви - жи - му  
 ἁ - κλι - νῆ ἁ - κρά - δαν - τον

Цер - ко<sup>в</sup> сво - ю у - твер - ди Хрис - те  
 τὴν ἐκ - κλη - σί - αν στή - ρι - ζον Χρι - στέ

Є - ди<sup>н</sup> бо є - си свять  
 μὴ - νος γὰρ εἶ ἁ - γι - ος

и на свя - ты<sup>х</sup> о - по - чи - ва - я  
 ὁ ἐν ἁ - γί - οις ἁ - να - πα - νό - με - νος.



Аналіз ірмосів в обидвох випадках засвідчує не лише цілком очевидну спадкоємність греко-візантійської традиції, але й тлумачить суть поділу візантійцями музики на два роди: *musica theotica* та *musica practica*. Останній вважався нижчим, оскільки передбачав практичне опанування інструментом, тоді як перший – *theotica* – визнавався високим мистецтвом, яке передбачає розуміння суті музики, її божественної природи, досконалої форми і краси. Така сфєрхія у сприйнятті музики вже давно втратила своє значення, тож представлений нами ірмос для непідготованого слухача видається простим і доволі нецікавим з погляду сучасного мистецтва, чи, до прикладу, в порівнянні з віртуозним виконанням каприсів Паганіні. Проте, така логіка не характерна для мистецтва середньовіччя і вимагає іншої оцінки, тож слід повернутися до поняття гри, що передбачала віртуозне володіння засадами богослов'я, літератури і музики як засобами відображення в мініатюрному ірмосі глибоких значень. І саме в цьому й полягала майстерність мистецької екзегези гімнографів, діалог з якими треба вести за правилами тогочасної доби.

### 3.3. Музично-поетичний зміст богородичних-догматиків (1-го, 2-го, 5-го та 6-го гласів)

Повертаючись до питання впливу риторики на гімнографію, відзначимо спостереження відомого музикознавця ХХ ст. Бориса Асаф'єва, який, роздумуючи над факторами впливу на розвиток музичної форми, писав:

Дотепер дуже мало, майже зовсім не враховувався вплив методів, прийомів, навиків і взагалі динаміки й конструкції ораторської мови на форми музичної мови і на конструкцію музичних творів, а між тим риторика не могла не бути надзвичайно впливовим по відношенню до музики фактором<sup>112</sup>.

До цієї тези слід додати лиш те, що у випадку текстів сакральної монодії мова йтиме не просто про поетичні, але, насамперед, богословські тексти, для розкриття змісту яких і використано риторичні прийоми. В цьому переконують чисельні приклади, зокрема, жанр богородичних-догматиків з воскресного осмогласного циклу за Львівським ірмологіоном кін. ХVІ – поч. ХVІІ ст.<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> Б. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка 1971, с. 31.

<sup>113</sup> Ірмологіон зберігається у Львівській Науковій Бібліотеці ім. Стефаніка НАН України, шифр МВ 50, № 2 за Каталогом Ю. Ясіновського і був опублікований факсимільно (див.: *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovsk'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2008, 509 S.



Цей рукопис, очевидно, був створений у Львові і починався догматиком 1-го гласу, що було характерним для ірмолоїв<sup>114</sup>.

Зміст богородичних-догматиків відображає основне джерело поетичних текстів – богословський догмат про чудесне втілення Ісуса Христа та пріснодівство Марії, що символізує момент духовного народження Христа у серці людини – *коли хто не родиться з води та Духа, не може увійти в Царство Боже* (Ів. 3:3). Архимандрит Кипріан Керн писав, що догматики є прекрасним матеріалом для вивчення тринітарних, христологічних і маріологічних суперечливих питань<sup>115</sup>, що, безумовно, і стало причиною особливої уваги до цього жанру.

У богослужінні догматики виконуються на воскресній вечірні (*Всенощне бденіє*) після стихир на *Господи воззвах*, які співаються з припівом *Слава Отцю і Сину*. Окрім цього, до першої половини припіву приєднується стихира святому, а до другої половини припіву *І нині* – пісня на честь Пресвятої Богородиці, тобто догматик<sup>116</sup>.

Автором догматиків вважається знаменитий візантійський гимнограф і реформатор церковного співу VIII ст. Йоан Дамаскін<sup>117</sup>. Безпосереднім поштовхом до їх створення стали богословські суперечки довкола трактування природи Ісуса Христа: монофізити визнавали лише богоподібну сутність Спасителя, аріяни наполягали на Його єдинолюдській подобі. На протигагу цим взаємно протилежним твердженням, Йоан Дамаскін в поетиці догматиків блискуче відобразив образ Христа – Боголюдини, що нероздільно поєднує в собі Божественну та людську природи.

У попередньому розділі вже йшлося про високу оцінку Олександром Кошицем досконалої архітектурної форми догматиків, тож нашим завданням є аналіз чотирьох догматиків, обраних з метою представити різні варіанти їх внутрішньої структури. Для аналізу використовуємо ці піснеспіви у нотолінійно-мензуральному записі. Особливу увагу звертаємо на композиційну цілісність піснеспівів, досягнуту завдяки єдності богословського змісту, поетичної драматургії та мелодичного розвитку.

<sup>114</sup> Повний цикл догматиків Львівського ірмологіону кін. XVI ст. опубліковано в серії Антологія української монодії (див.: *Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI століття* / передмова і редактори Крістіан Ганнік, Юрій Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Львівської Богословської Академії, Lehrstuhl für Slavische Philologie Julius-Maximilian Universität Würzburg: Антологія української церковної монодії, вип. 1. Львів: ЛБА 2002, 20 с.

<sup>115</sup> К. Керн, арх. *Литургика. Гимнография и эртология*. Москва 1997, с. 9.

<sup>116</sup> М. Скабалланович. *Толковный Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческими сведениями*, т. 2. Киев 1913, с. 120.

<sup>117</sup> Ф. Гумилевский. *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*, 2-е доп. изд. Чернигов: Типография Ильинского м-ря 1864, с.282.



Все-ми-ре-ну-ю сла-ву о-то че-ло-ві-кь про-зя-бь-шу-ю и вла-ди-ку ро-ждей-шу-ю  
 не-бес-ну-ю две-рь во-спо-и-мо Ма-ри-ю де-ви-цу  
 бес-пло-те-ни-и-мо пі-снь а ві-рь-ни-мо у-до-бре-ни-є  
 та бо я-ви-ся не-бо и цер-кви бо-же-ствен-на-я  
 та пре-гра-жь-де-ні-є враж-ди раз-дру-ши-вь-ши  
 мир во-ве-де а ца-рес-тви-є о-то-вер-зе  
 то-я у-бо и-му-ше ві-рі у-твер-же-ни-є  
 по-бор-ни-ка и-ма-ми из не-я рож-дей-ша-го-ся Го-спо-да  
 дер-за-и-те у-бо дер-за-и-те лю-ди-є бо-жи-и  
 и-бо-той по-бі-ди-те вра-ги я-ко че-ло-ві-ко-лю-бе-щ.

### Догматик 1 гласу



## Догматик 1 гласу

Образ Діви Марії є центральним у жанрі догматиків і вже піснеспів 1-го гласу, який на увесь світ урочисто сповіщає про знаменну подію, сприймається як величний гімн Богородиці – Magnificat. Пресвята Діва прославляється як *Двері небесні, Піснь, Пренепорочна, Владичиця, Заступниця життя, Невіста неневістная, Пресвята, Чиста, Всеблаженна* – і таке яскраве суцвіття поетичних образів є прямим свідченням емоційного передання подій, сильного і натхненного пафосу, суголосного високому стилю поетичного вислову. В цьому допомагає й мелодика догматика завдяки різним засобам виразовості. Вже перше речення *Всемирную славу, ото чоловік прозябшю* мелодично, підтримане багаторазовим повторенням звука «е» першої октави, справляє враження мелодійного передзвону, який закликає приєднатися до оповіді про славу подію, виголошену у богословському догматі. Надалі прославний настрій підтримується у кожному реченні, розпочатому або утриманням звука «е» першої октави, або висхідними інтонаційними зворотами, спрямованими до найвищих мелодичних точок: «g» та «а» першої октави. До того ж початкові поспівки часто завершуються найдовшими тривалостями (бревісами) на найвищому звуці, що також підкреслює прославний характер піснеспіву:

Музична партитура догматика 1-го гласу. Ліва колонка містить перші п'ять рядків мелодії з текстом: Все-ми-ре-ну-ю сла-ву, не-бес-ну-ю две-рь, бес-пло-те-ни-и-мо пі-снь, та бо я-ви-ся не-бо, та пре-гра-жь-де-ні-є. Права колонка містить наступні п'ять рядків мелодії з текстом: мир во-ве-де, то-я у-бо и-му-ще, по-бор-ни-ка и-ма-ми, дер-за-и-те у-бо, и-бо той по-бі-ди-те вра-ги.

Так, піднесений характер догматика виразно ілюструється мелодикою, яка підкреслює змістовні акценти богословського тексту.

Поетична композиція поділяє догматик на дві частини із завершальною каденцією:

Всемирную славу,	ото чоловік прозябшю і владу рожейшю
Небесную дверь	воспоімо Марію дѣвицу
Безплотенимо пѣснь	і вѣрним удобреніє,
Та бо явися небо	і храм божества.



Та прегражденіє вражди раздрушивши  
 Мир воведе і царствіє отоверзе,  
 Та убо імущи вѣри утвержденіє  
 Поборника імами із нея рождейшаго ся Господа.

Дерзайте убо дерзайте людіє Божіі  
 Ібо той победите враги яко челоуѣколюбець.

Перша частина використовує традиційний для античної поезики поділ на кóлони, кожен з яких укладений з послідовності пов'язаних між собою вертикальних змістовних ланок. Перший кóлон:

Всемиреную славу  
 Небесную дверь  
 Безплотениімо пѣснь  
 Та бо явися небо.

Виявляємо послідовний ряд богородичних символів – *слава, дверь, пѣснь, небо*, особлива звучність і динамізм яких сприймається завдяки доповненню уточнюючих епітетів «неземних» планів – *Всемиреную, Небесную, Безплотениімо* із стверджуючою дієслівною формою *явися* – такий поетичний акцент підсумував і увиразнив реальність наближення *неба*. Натомість, другий кóлон представив земний вимір, в якому серед *челоуѣк* зросла Діва Марія, рятівниця вірних і храм народження Спасителя:

ото челоуѣк прозябшую і владіку рождейшую  
 воспоімо Марію дѣвицу  
 і вірним удобреніє,  
 і храм божества.

Тож у перших чотирьох реченнях виразно помітне використання традиційного риторичного засобу задля досягнення яскравої виразовості тексту.

Друга частина догматика використовує іншу риторичну форму, яка переносить акцент у дієву площину, в якій відображено головну подію – народження Господа. Динамізм тексту посилюється домінуванням дієслів, заакцентованих завдяки розміщенню після іменників, що переносить саме на них смисловий наголос: *прегражденіє раздрушивши, мір воведе, царствіє отоверзе, тоя убо імущи, поборника імами*. І лише останнє речення другої частини руйнує таку конструкцію, поставивши іменник після дієприкметника – *рождейшагося Господа*. Такий свідомий композиційний прийом змінює конструкцію узвичаєних рядів і досконало завершує другу частину, наголосивши на народженні Спасителя. Це також є свідомим риторичним прийомом розкриття образу, представленого наприкінці ряду поетичних паралелей:

Та прегражденіє вражди раздрушивши  
 Мир воведе і царствіє отоверзе,  
 Та убо імущи віри утвержденіє  
 Поборника імами із нея рождейшаго ся Господа.





Завершення другої частини апелює до завершення першої частини, зокрема, в другій розкривається і доповнюється зміст першої:

*Перша частина*

Безплотенимо піснь і **вірним удобреніє**,

Та бо явився небо і **храм божества**

*Друга частина*

Та убо імущи **віри утвержденіє**

Поборника імами із нея **рождейшаго ся  
Господа**

Повторимо, що друга частина має відмінну від попередньої поетичну структуру, яка на противагу вертикалям кóлонів побудована на сув'язі горизонталей. Виявляємо дві групи паралельних речень, структура яких переносить акцент з кінця першого на початок другого речення. В такий спосіб виділяються два важливі образи: *Мир* та *Поборник*, які підсумовують зміст попередніх речень:

Та прегражденіє вражди раздрушивши

**Мир воведе** і царствіє отоверзе,

Та убо імущи віри утвержденіє

**Поборника імами** із нея рождейшаго ся Господа.

Так розкривається значення Пресвятої Діви у спасінні світу – *Миру* – та підтверженні віри в існуванні *Поборника*. І лише наприкінці виразно звучить ім'я *Поборника* – *Господа*, що ставить символічну крапку у висловленому. Відзначимо, що останні слова другої частини вимальовують символічну арку з першим реченням догматика задля досягнення максимальної завершеності змісту:

Всемирннуну славу ото чоловік прозябшуну і **владику рождейшуну**

Поборника імами **із нея рождейшаго ся Господа**.

А логічним доповненням-каденцією всього піснеспіву є заклик-звертання до людей в останніх двох реченнях:

Дерзайте убо, дерзайте людіє Божіі

Ібо той победите враги яко челоуѣколюбєць.

Детальний аналіз поетики увиразнює саме таку форму догматика та її головні смислові акценти, тож важливо порівняти поетичну композицію з логікою музичного мислення. В цьому необхідно встановити відповідний кут зору, оскільки визначення структури мелодики без врахування поетичної композиції може привести до неточного тлумачення загальної форми піснеспіву.

Тотожність початкових поспівок, спрямованих до найвищих опорних звуків догматика вже ілюструвалася вище, тож розглянемо каденційні мотиви, які також потребують окремої уваги. Отож, перша частина поетичного тексту завершується виразною розгорнутою низхідною каденцією-поспівкою:



Така ж поспівка використовується наприкінці третього речення на слові **утвердженіє**:

Та прегражденіє вражди раздрушивши  
 Мир воведє і царствіє отоверзе,  
 Тоя убо імущи віри **утвердженіє**  
 Поборника імами із нея рождейшаго ся Господа.

Друге проведення цієї ж поспівки без розуміння тексту створює враження завершення другої частини, що руйнує поетичну логіку, зокрема, розбиває два пов'язані поміж собою речення (паралелізм), що підтверджено використанням слів-зв'язок «імуще–імами»:

Та убо **імущи** віри утвердженіє  
 Поборника **імами** із нея рождейшаго ся Господа.

З позиції класичного сприйняття музичної форми, звичайно, повторення каденцій є переконливим аргументом завершення частин, проте «поспівка» з позиції середньовічної мелодики є швидше засобом для підсилення виразності тексту і не завжди прив'язана до місця в композиції. Тож використання низхідної поспівки, яка опускає мелодичну лінію до найнижчої опори «а» малої октави, а на початку наступного речення підіймає мелодику до найвищої точки – того ж звука «а», але на октаву вище – сприймається як засіб максимального розширення діапазону до октави. Так підкреслюється образ Христа як *Поборника*, як захисника людства, а в такий спосіб виділене речення *Поборника імами із нея рождейшаго ся Господа* є точкою золотого перетину, кульмінацією всього піснеспіву і безсумнівною каденцією другої частини догматика.

Важливою рисою означених нами меж другої частини є також використання мелодики для поєднання двох речень, зокрема, ще раз розглянемо перші два речення другої частини:



Як йшлося вище, поетична сув'язь цих речень з акцентом на першому слові другого речення *мир* на найвищому звуці «а» першої октави виразно



підтримана мелодикою. Завершення першого речення демонструє пришвидшений мелодичний рух, який слугує поштовхом до переходу висхідної поспівки у розв'язок на початку наступного речення. Тож логічним є продовження такої динаміки, але у протилежному напрямку – до максимального опускання мелодики задля наступного стрімкого злету на слові *Поборника*, про що йшлося вище:

то-я у-бо и-му-ще ві-рі у-твер-же-ни-є  
по-бор-ни-ка и-ма-ми из не-я рож-дей-ша-го-ся Го-спо-да

Так, завдяки поетико-мелодичним зв'язкам, спостерігаємо синхронне композиційне мислення та внутрішню логіку структури другої частини. На противагу вертикальним колонам першої, спостерігаємо горизонтальну плинність аж до максимального розширення до октави із протиставленням крайніх опорних ступенів «а» малої і першої октав. Така музично-поетична композиція дозволяє увиразнити загальну форму піснеспіву, що також підтверджують початкові мотиви кожної з частин:

Перша частина, перше речення:

Все-ми-ре-ну-ю сла-ву о-то че-ло-ві-кь

Друга частина, друге речення:

та пре-гра-жь-де-ні-є враж-ди

Завершення догматика, початок першого речення:

дер-за-и-те у-бо

Інтонаційна подібність цих поспівок, зокрема виділення звука «е» першої октави свідчить про їхнє функційне призначення як прославних мотивів на початку кожного сегмента загальної форми.

Важливу функцію у загальній формі догматика 1-го гласу відіграють і каденції, які також виконують певні структурні функції.



## 1 частина:

ро- ждей- шу- ю

Ма- ри- ю де- ви- цу

у- до- бре- ни- є

бо- же- ствен на- я

Каденція першого речення утримує звук «е» першої октави, який привертає увагу вже від початку і символізує тривале «дзвоніння» на прославу Пресвятої Матері впродовж цілого першого речення. Каденція другого речення використовується також у третьому реченні і є характерною для більшості монодійних піснеспівів. Ця поспівка виділяється синкопованим ритмом та незавершеністю інтонації завдяки завершенню на звуці «d» малої октави, що є верхнім звуком висхідної секунди. Така каденція сприяє подальшому продовженню руху, натомість, каденція четвертого речення демонструє опускання до найнижчого ступеня «а» малої октави.

Відзначимо, що разом із звучанням каденційної поспівки першої частини завершується також експонування всього мелодико-інтонаційного матеріалу догматика. Надалі мелодичний розвиток буде лише повторюватися з незначними змінами, використовуючи поспівковий фонд першої частини. Тож не випадково каденції другої частини демонструють матеріал першої, проте із певними змінами:

раз- дру- ши- вь- ши

о- то- вер- зе

у- твер- же- ни- є

рож- дей- ша- го- ся Го- спо- да



Каденція першого речення другої частини, як і каденція першого речення першої частини догматика, завершується стійким звуком «е» першої октави, проте не зупиняється, але плавним висхідним рухом переходить до наступного речення, що пов'язано з динамікою тексту, про що йшлося вище. Друге речення другої частини використовує традиційну поспівку із завершенням на звуці «д», третя каденція повторює низхідну поспівку до найнижчого звука «а», про що також вже йшлося, а закінчується друга частина повторенням поспівки другого та третього речень першої частини.

Отож, мелодичний матеріал каденційних поспівок обидвох частин тотожний, проте використовується по-різному, залежно від особливостей поетичної композиції двох частин догматика. Опорні звуки каденцій першої частини, як і поетичні кóлони, вибудовують вертикальну конструкцію в межах низхідної квінти:

Е  
D  
D  
A

Натомість опорні звуки каденцій другої частини відповідають внутрішній синхронності речень у загальній горизонтальній площині композиції:

Е  
D  
A  
D

Остання частина догматика, яка складається з двох речень, двічі повторює попередньо використану каденцію, що сприяє рівномірному плину мелодики, суголосному завершальній функції тексту:

лю- ди- є бо- жи- и

я- ко че- ло- ві- ко- лю- бе- ць.

В такий спосіб догматик 1-го гласу постає як досконалий зразок музично-поетичної форми, логічність і стрункність якої вповні розкриває богословський зміст піснеспіву.

### Догматики 2-го і 5-го гласів

Догматики 2-го і 5-го гласів слід розглядати разом, оскільки ці піснеспіви поєднані спільним характером поетичного викладу – епічним стилем, суголосним опорі на старозавітні образи, а також єдиним композиційним задумом Автора. На протипагу прославному характеру догматика 1-го гласу, настрої



піснеспівів 2-го і 5-го гласів демонструє іншу грань богословського догмату: в центрі подій спостерігаємо передбачення дивовижного народження Месії, прихід якого на світ розкривається на основі контрастного протиставлення символів Старого і Нового Завітів. Тісний зв'язок старозавітніх та новозавітніх образів є традиційним для християнської гимнографії, оскільки в так підтверджується повнота сповнення Закону та початок нової доби християнського Благовіщення.

Задля досягнення максимальної виразовості богословського змісту в поезії застосовується прийом *інверсії*, що дозволило розставити змістовні акценти у протилежних кінцях горизонтальної площини. Заміна вертикалі догматики 1-го гласу на виразну лінійну структуру догматиків 2-го та 5-го гласів вплинула на зміну емоційного строю, витриманого в характері епічної оповіді. Такий тип контрасту є важливою ознакою високої мистецької якості повного циклу догматиків, кожен з яких є особливою ланкою загальної драматургії.

Тексти догматиків 2-го та 5-го гласів, як зазначено вище, побудовані в характері епічних жанрів, що демонструє як форма, так і зміст:

Глас 2-й

Преїде сѣнь законная благодати пришедьши,  
Якоже бо **купина** несогаряще распалюющеса, тако і **Дѣвая** родила естъ,  
а Дѣвою пребисть

Вмісто **столпа** огненного, праведное вося **солнце**  
Вмісто **Моїсея** – Христос

Во спасеніє душам нашим.

Глас 5-й

Во черменем мори браку неіскусимия Невісти образ написася древле  
Тамо **Моїсей** разділитель воді, здіже **Гавріил** служитель чудеси  
Тогда **глубину** немокрно шествовал Израїль, нині же **Христа** роди без сімени  
Дѣвая,

**Море** бо по прошествіі ізраїлеві прибисть непроходно, **Непорочная** же  
по рождестві Емануїлеві пребисть нетлінна

Сий прежде сий явлейся яко человек  
Боже помилуй нас.

Аналіз тексту обидвох догматиків виявляє наступну структуру: заспів, середину та завершення. Відповідного розповідного настрою піснеспівам надає зміст початкових фраз: *Преїде сѣнь* (глас 2-й), *образ написася древле* (глас 5-й), які апелюють до віддалених в часі подій, як і рідкісне використання старозавітного імені Господа *Емануїл* (глас 5-й). А відчуття поетичного обрамлення піснеспівів відчуваємо завдяки евфонії протиставлених словосполучень першого й останнього речень. У догматику гласу 2-го співзвуччя вибудовані вертикально, натомість, у догматику гласу 5-го зустрічаємо цікавий випадок перехресної співзвучності:



Преїде сѣнь законная	благодати пришедьши,	Глас 2
Во спасеніе	душам нашим.	
Во черменем мори	неіскусимия Невѣсти образ написеся древле	Глас 5
Сий прежде сий	явлейся яко чоловік.	

А останнє речення догматика гласу 5-го додатково підсумовує: *Боже, помилуй нас.*

Серединні частини догматиків 2-го та 5-го гласів подібні завдяки використанню інверсії та внутрішньої структури: обидві складаються з трьох епізодів і демонструють виразну композиційну пов'язаність. Помітний унікальний випадок застосування дзеркальної симетрії в межах двох піснеспівів, в чому переконують образні акценти і навіть логіка розгортання масштабів паралельних речень, з центром на повторенні образу Мойсея:

Якоже бо **купина** несогаряще распалюющесея, тако і **Дѣвая** родила есть  
а Дѣвою пребисть

Вмісто **столпа** огненного праведное во сѣя **солнце**

Вмісто **Моїсея** – **Христос**.

Тамо **Моїсей** разділитель воді, здіже **Гавріил** служитель чудеси

Тогда **глибину** немокрно шествовал Ізраїль, нині же **Христа** роди  
без сімени Дѣвая,

**Море** бо по прошествії ізраїлеві прибисть непроходно, **Непорочная** же  
по рождестві Емануїлеві пребисть нетлінна.

Візуально спостерігаємо поступове звуження до центру і розширення від нього до крайніх меж, а поруч – виразне протиставлення старозавітніх та новозавітніх образів. І в цьому також виявляємо своєрідну «геометрію» – горизонталь протиставляє старозавітні та новозавітні символи, а вертикаль, навпаки, об'єднує їх в межах Старого або Нового Завітів:

Купина – Дѣвая

Столп – солнце

Моїсея – Христос

Моїсей – Гавріил

Глибина – Христа

Море – Непорочная



Гре-и-де сі-  
 нь за-кон-на-я бла-го-да-ти при-ше-дь-ши

я-ко-же бо ку-пи-на не-со-га-ра-ше рас-па-ля-ю-щи-ся

та-ко и ді-ва-я ро-ди-ла є-сть и ді-во-ю пре-бъ-сть

вмі-сто стол-па о-гнен-на-го пра-вед-но-є во-си-я сол-нь-це

вмі-сто Мо-и-се-я Хри-сто-сь

во спа-се-ни-є ду-ша-мъ на-ши-мъ.

Догматик 2 гласу





Во чер-ме-не-мь мо-ри бра-ку не-и-ску-си-ми-я не-ві-сти о-браз на-пи-са-ся дре-в-ле  
та-мо Мой-се-и раз-ді-ли-те-ль во-ді, зді-ж Га-ври-и-ль слу-жи-тел чу-де-си  
то-гда глу-би-ну не-мокр-но-ше-сь-тво-вал и-зра-иль ни-ні же хри-ста ро-ди без-сі-ме-ни ді-ва-я  
мо-ре-по-ше-стві-и из-ра-и-ле-ві пре-б-и-сть не-про-хо-дь-но  
не-по-роч-на-я же по-ро-жде-стві ем-ма-ну-и-ле-ві пре-б-и-сть не-глі-не-на  
сий пре-ж-де сий  
я-влев-ся я-ко че-ло-вікь Бо-же по-ми-лу-й нас.

## Догматик 5 гласу



Так завдяки досконалій поетичній композиції догмат про чудесне народження Христа та приснодівство Пресвятої Богородиці постає у яскравому поетичному забарвленні<sup>118</sup>.

Важливо відзначити роль мелодичного відображення змісту догматиків, що на противагу цілісності поетичної композиції обидвох піснеспівів, демонструє дещо різні форми мелодичного відображення у кожному з них. Проте, задля підкреслення епічного характеру піснеспівів, в обидвох догматиках застосовано спільний мелодичний прийом – ладову мутацію, тобто, перемінність (позначену в лінійному записі релятивними бемолями). Це дозволило підсилити мажоро-мінорний колорит догматиків, надати мелодиці дещо архаїчного звучання, що також виокремило характер певного кола образів. Зокрема, в догматику 2-го гласу, мутація пов'язана з послідовною зміною старозавітніх символів *сѣнь*, *купина*, *столп* яскравим новозавітнім образом *праведного сонця*, сходження якого на землю підкреслене ладовою перемінністю. У мелодичному відношенні такий перехід від *сѣні*, яка *прейде* до *праведного сонця*, поєднано й мелодично. Зазначені слова підтримані тотожними розлогими поспівками, тоді як образи *купини* і *столпа* є перехідними і використовують мотивні розробки-варіанти першої поспівки. Така логіка мелодичного розвитку є важливою композиційною знахідкою, оскільки єдина у догматику буквальна повторність демонструє важливий літургійний зміст: на зміну *сѣні* Старого Завіту приходять *праведное солнце* Євангелія:

Пре-и-де сѣ- нь  
я-ко- же бо ку- пи- на  
вмі- сто стол- па  
пра- вед- но- є во- си- я сол- нь- це

<sup>118</sup> Складність та оригінальність поетичної композиції догматиків 2-го та 5-го гласів цілком відповідає характеру творчості св. Йоана Дамаскіна, який прославився серед сучасників як «ерудит-богослов». Мова його творів наповнена архаїзмами, лексичними запозиченням з античної літератури, яскравою образністю, проте головною рисою залишається богословський аспект (див.: А. Никифорова. *Из истории Минеи в Византии. Гимнографические памятники VIII–XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае*. Москва: Изд-во ПСТГУ 2012, с. 79).



У догматику 5-го гласу також використовується ладова мутація, пов'язана з образом *моря*. Саме з демонстрації цього символу чудесного порятунку юдеїв з єгипетської неволі, який став також і символом непорочного народження Христа, зустрічаємось на початку догматика у першому реченні. Ладовий контраст, використаний на його завершенні, мелодичними засобами відображає появу важливих перемін: на зміну хиткій рівновазі, відтвореній мінорним ладовим нахилом, приходять відчуття впевненої стійкості, досягнутої завдяки виразній просвітленості «мажорної» каденції. Такий контраст увиразнює богословський зміст першого речення, за яким у символіці переходу через *море* прочитується символ Непорочної Діви, з акцентом на слові *образ* разом із зміною ладового нахилу:

Во чер-ме-не- мь мо-ри бра-ку не-и-ску- си- ми- я не- ві- сти  
о- браз на- пи- са-ся древ- ле

Вдруге з прийомом ладової мутації зустрічаємось у третьому епізоді середньої частини догматика 5-го гласу, де знову виявляємо його пов'язаність із змістом: утвердженням образу *непроходимого моря*, як символу *нетлінності* Невісти:

мо- ре по про-ше- стві- и из- ра- и- ле- ві  
пре- би- сть не- про- хо- дь- но

Тож вкотре переконуємось в тому, що засоби мелодико-інтонаційного розвитку поруч із поетичними прийомами виявляють особливу гнучкість задля максимального розкриття богословського змісту догматиків.

Повертаючись до загального плану мелодики догматиків 2-го та 5-го гласів, підкреслимо, що принципи розгортання мелодико-інтонаційних рядків є суттєво відмінними. Ймовірно, це пов'язано з композиційним трактуванням кожного піснеспіву в загальному циклі догматиків, що передбачало контраст в межах спільного тематизму, де догматик 2-го гласу вперше демонструє епічний зміст. Мабуть, не випадково мелодичний розвиток цього піснеспіву демонструє плинність мелодики у лінійній площині з мереживом поспівкових інтонацій. Впродовж усього піснеспіву мелодика розвивається в межах квінти «g» малої октави – «d» першої: в основі лежить контрастне протиставлення двох



секундових інтервалів «а-g» малої октави та «с-d» першої октави із зходженням до вершини – звука «е» першої октави. Така логіка мелодичного розвитку спостерігається в кожному реченні.

Перше речення експонує основний принцип мелодичного розвитку в межах секундових інтонацій. Простежуємо, як початкове витримане інтонування на звуках «с-d» малої октави, піднявшись до «е» малої октави, повертається до висхідної секунди на словах *преїде сѣнь*, натомість, цей поспівці протиставлено низхідний рух до нижньої опори – секундового звороту «а-g» малої октави на словах *благодать пришедиши*.



Вище вже було відзначено евфонію крайніх речень догматика 2-го гласу – зачину й завершення:

Преїде сѣнь законная      благодати пришедьши,  
Во спасеніє                      душам нашим.

Відповідний зв'язок виявляємо на прикладі мелодики останнього речення, яка у стислій формі й у зворотньому порядку використовує інтонації першого речення, завершуючись оспівуванням звуку «а» малої октави, що є типовим завершальним зворотом для багатьох піснеспівів:



Отже, завдяки інтонаційним паралелям догматика 2-го гласу увиразнюється мелодична цілісність піснеспіву.

Важливо відзначити, що серединні епізоди також використовують інтонації першого речення, але завдяки градації масштабів тексту демонструють різні форми розспівності. Цікаво простежити за особливостями внутрішньої структури кожного епізоду, пов'язаними із протиставленням старозавітніх та новозавітніх образів.

Перший епізод одразу ж демонструє риси розробковості тематизму «зачину», розпочинаючись найвищим звуком «е» першої октави, надалі мелодика поступово опускається до найнижчого звуку «g» малої октави і рухається у зворотньому напрямку. Закінчується перше речення першого епізоду виразною висхідною квартовою інтонацією до витриманого звука «с» першої октави. Таке завершення виразно затримує, але не завершує подальший мелодичний рух, що дозволяє протиставити першому реченню наступне, яке розвивається аналогічно: від початкового опускання до звуку «g» малої октави з подальшим



підійманням до вершини – «е» першої октави й опусканням до секундової інтонації «g-f», що є найнижчою ланкою у піснеспіві. В такий спосіб підкреслюється значимість символічного «сходження» Господа у світ як образу *праведного сонця*. Отож обидва епізоди демонструють симетричність руху мелодики, проте з певною різницею: інтонаційну перевагу виявляємо наприкінці першого епізоду, де мелодика на словах *і дъвою пребисть* демонструє мінімалістичну модель цілого епізоду: рух від вершини вниз і знову вгору, а особливої сили цій поспівці надають секундові опори «с-d» першої октави, які звучать на початку і наприкінці словосполучення, надаючи поетиці мелодичної цілісності. Використання цих секундових ходів не лише пов'язує цей епізод із «зачинном», але, призупиняючи рух, підкреслює важливий богословський акцент – приснодівство Богородиці.

я-ко-же бо-ку-пи-на не-со-га-ра-ше рас-па-ля-ю-щи-ся  
та-ко и ді-ва-я ро-ди-ла є-сть и ді-во-ю пре-бы-сть

Другий епізод значно стисліший за перший, але також повторює логіку його мелодичного розвитку: розпочинається низхідним рухом від найвищого звука «е» першої октави до найнижчого «g» малої октави. А поруч виявляємо аналогічне використання інтонацій «зачину» в каденційній частині другого епізоду на словах *праведное восія солнце*. В цей момент спостерігаємо буквальне повторення мелодики першого речення догматика 2-го гласу – від секундових інтонацій «с – d» першої октави до найнижчої опори «g» малої октави. Саме тут виявляємо єдиний випадок максимального опускання – до звука «f» малої октави, що демонструє особливе значення моменту. Спостерігаємо, як повторність інтонацій першого речення догматика та завершення 2-го епізоду вибудовують цілісну послідовність символів: *прейде сінь законная – благодати пришедиши – праведное восія солнце*. Так поетична гра образів надає тексту й мелодиці відчуття історичної давнини та літургійного таїнства.

вмі-сто стол-па о-гнен-на-го пра-вед-но-  
є во-си-я сол-нь-це

Відзначимо, що завершення другого епізоду секундовим затриманням на звуках «g-f» малої октави дозволило плавно перейти до третього епізоду,



який, ймовірно, задля продовження плавного зв'язування частин догматика розпочинається також звуком «g» малої октави, відштовхнувшись від якого стигає до вже традиційної опори звука «с» першої октави. Далі продовжує рух вниз до звука «g» малої октави з подальшим підійманням вгору. Невеликий об'єм тексту відповідно зменшує мелодичні можливості, проте лаконічно виразне композиційні засади розитку мелодики всього піснеспіву. Знову зустрічаємо традиційну композицію: від верхнього звука вниз і знову вгору «с-g-c» та традиційне завершення секундовою інтонацією «с-d» першої октави.

На прикладі третього епізоду спостерігаємо як традиційне протиставлення старозавітніх та новозавітніх образів отримує різне мелодичне відображення: перший образ *Мойсея* – тяжіє до розспівності, тоді як образ *Христа*, навпаки, мелодично стислий і лаконічний:



На прикладі мелодики трьох епізодів серединної частини догматика 2-го гласу помітно виразне тяжіння горизонталі мелодичного розвитку, вибудованої на співставленні двох головних інтонаційних зворотів, представлених у першому реченні. Завдяки їх варіативності та розміщенню у загальній композиції піснеспіву поетика отримує чіткі мелодичні контури, а літургійні акценти набувають виразності. Про це свідчить також загальна композиція серединної частини, яка апелює до застосування техніки скульптора: з кожним епізодом мелодика немов «відсікає зайві звуки», залишаючи лише досконалий контур центрального образу. В цьому переконає останній епізод: *вмісто Мойсея – Христос*, в основі якого постає виразний контраст протиставлених образів. Саме це речення і є кульмінацією догматика 2-го гласу, точкою золотого перетину піснеспіву, де сконцентровано головний зміст – прихід Спасителя.

Догматик 5-го гласу лише на перший погляд контрастує з догматиком 2-го гласу, оскільки, на протигагу цілісності поетичної композиції обидвох піснеспівів, його мелодична форма не є буквальною продовженням драматургії догматика 2-го гласу. Проте, інтонаційний матеріал догматика 5-го гласу демонструє такий зв'язок. Зокрема, три головні поспівки першого речення, які слугують подальшому мелодичному розвитку, інтонаційно споріднені з інтонаційним фондом догматика 2-го гласу та є його розширеними варіантами.

Перша поспівка 5-го гласу:



Поспівка 2-го гласу:





Друга поспівка 5-го гласу, розпочинається секундовою інтонацією «с-d» першої октави і підіймається на ступінь вище, акцентуючи секунду «е-d» першої октави:

5-й глас:



2-й глас:



Третя поспівка 5-го гласу побудована на основі розлогого низхідного звороту, який розпочинається звуком «е» першої октави, як і в 2-му гласі, проте завершується секундовою інтонацією «а-г» малої октави, що на ступінь вище поспівки 2-го гласу:

5-й глас:



2-й глас:



Отож, усі три поспівки 5-го гласу побудовані на інтонаційному матеріалі поспівок 2-го гласу, але демонструють дещо розвинутішу структуру, а також на ступінь вищий звуковисотний рівень догматика 5-го гласу.

Задля виявлення принципу мелодичної структури догматика 5-гласу пригадаємо його поетичну форму:

Во черменем мори, браку неіскусимия Невісти, образ написася древле

Тамо **Моісей** разділитель воді, здіже **Гавріил** служитель чудеси

Тогда **глибину** немокрно шествовал Ізраїль, нині же **Христа** роди без сѣмени Дѣвья,

**Море** бо по прошествіі ізраїлеві прибість непроходно, **Непорочная** же

по рождестві Емануїлеві прибість нетлінна

Сий прежде сий, явлейся яко человек

Боже помилуй нас.



Як йшлося вище, епічна форма передбачає присутність зачину та завершення, які обрамлюють центральну серединну частину твору. Порівнявши два крайні речення, виявляємо їх суттєву подібність:

Перше речення догматика 5-го гласу:

Во чер-ме-не- мь мо-ри бра-ку не-и-ску-си-ми- я не-ві- сти  
о- браз на- пи- са-ся древ- ле

Останнє речення догматика 5-го гласу:

сий преж- де сий  
я- влев- ся я- ко че- ло- вікь  
Бо- же по- ми- лу- й нас

Спостерігаємо, як матеріал першого речення інтонаційно збагачено у завершальній фазі піснеспіву, де використання мелізматичного розспіву надало особливої краси мелодиці та загостило увагу на словах *сий прежде сий*. Вкотре в догматиках 2-го та 5-го гласів від початку тексту до кульмінації оминається пряме називання імені Господа: *благодать, солнце, Емануїл і, накінець, СИЙ*, що є формою власного визнання Творця – Я Той, що є (Вихід 3.14). Таке незвичне звеличення Творця поруч із розлогим мелізматичним розспівом, безумовно, вирізняє цей момент твору як кульмінаційний, і не лише для догматика 5-го гласу, але й для обидвох піснеспівів. До такого ж висновку можна прийти пригадавши також «обрамлення» догматика 2-го гласу, а співставивши їх, отримаємо виразну картину дзеркальної симетрії, про яку йшлося вище на прикладі поетичного аналізу:





## Обрамлення догматика 2-го гласу:

Пре-и-де сі- нь за-кон-на-я бла-го-да-ти при-ше-дь-ши  
во спа-се-ни-є ду-ша-мь на-ши-мь.

## Обрамлення догматика 5-го гласу:

Во чер-ме-не-мь мо-ри бра-ку не-и-ску-си-ми-я не-ві-сти  
о-браз на-пи-са-ся дре-в-ле  
сий преж-де сий  
я-влев-ся я-ко че-ло-вікь  
Бо-же по-ми-лу-й нас

Помітне відцентрове розгортання мелодики із максимальним розширенням останнього речення догматика 5-го гласу, що надає їй функції завершальної каденції обидвох піснеспівів.

Цікаво спостерігати, як інтонаційний матеріал, експонований в першому реченні зачину догматика 5-го гласу, застосовано у композиції трьох епізодів серединної частини. Вже перший погляд свідчить про зміну «трипоспівковості» на «двопоспівковість» епізодів. Це пов'язано з текстом серединної частини, побудованої на протиставленні образів Старого та Нового Завітів. Відповідні акценти підтримані мелодично, зокрема, спостерігаємо використання однакового інтонаційного матеріалу задля увиразнення головних образів, а також використання тотожних поспівок, які слідуєть за ними. В цьому контексті мелодика першого та другого епізодів є особливо подібною. Однаковий інтонаційний матеріал із зосередженням довкола звуків найвищого



секундового шабля «e-d» першої октави підкреслює головні образи (іменники): *Мойсей, глибину, Гавриїл, Христа*. Натомість дієслівні уточнення – *разділитель воді, служитель чудеси, немокрно шествовал, роди без сімени* – використовують низхідну поспівку, яка у першому реченні догматика 5-го гласу є каденційною.

Перший епізод:

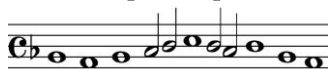


Другий епізод:



Незначна зміна спостерігається в третьому епізоді, який починається зміною поспівки, що можна пояснити особливістю тексту. Початок третього епізоду повертається до образу *моря*, як і в першому реченні догматика, ймовірно, це і стало причиною використання початкової поспівки:

Початок першого речення догматика:



Во чер-ме-не-мь мо-ри

Третій епізод:



Третій епізод, порівняно з двома попередніми, є наймасштабнішим, і таке мелодичне розширення стало можливим завдяки повторності поспівкового матеріалу. Повторність, звичайно, не є буквальною, проте, незважаючи на різні форми розспівності, головні інтонаційні опори зберігаються.

Порівнюючи серединні розділи побудови догматиків 2-го та 5-го гласів, як в тексті, так і в мелодиці, переконаємось в їхній єдиній драматургічній цілісності, побудованій за методом дзеркального відображення. Така композиція є зразком високого мистецького стилю і певним елементом гри, що не так просто виявити, оскільки виконання догматиків віддалене в часі. І лише детальний аналіз догматиків дозволяє звернути увагу на спільні поетико-музичні елементи форми, які визначені богословським змістом жанру.



## Догматик 6-го гласу

Кто тебе не блажить пресвятая Дѣвице  
Кто лі не поеть твоего чистаго рожества  
Безлѣтний бо ото отца восія син єдинородний  
Той же ото тебе чистия проізийде неізреченно воплощєся  
Єстеством Бог сий, естеством бив человѣк нас ради  
Не во двою лицу разділяєм, но во двоіци естестві несомісно познаваєм  
Того моли чистая і всеблаженная помиловатися душам нашим.

Догматик 6-го гласу демонструє ще один мистецький ракурс відображення змісту богословського догмату, привносячи новий характер елегійної прослави Пресвятої Діви й Христа. Відповідного настрою надають піснеспіву вже перші речення, побудовані в формі типового риторичного питання<sup>119</sup>:

Кто тебе не блажить Пресвятая Дѣвице  
Кто лі не поеть твоего чистаго рожества.

У цьому зверненні до Пресвятої Діви вперше передається відчуття особливої близькості до Богородиці, чистота якої, ширість і святість відкрили шлях – *двері небесні* (глас 1-й) – до спасіння людства. Тож як продовження звучить прослава народженого Творця, могутність якого розкривається в таїнстві нероздільної і незлитної подвійної природи. Вперше у цьому жанрі так виразно проголошується богословський догмат про Христа – Боголюдину, який прийшов у світ як Спаситель.

Текст догматика 6-го гласу містить образні алюзії з розглянутими догматиками, досягаючи ідейно-тематичної спорідненості. Зокрема, образ Христа в догматику 2-го гласу – *праведное восіє сонце* – розкривається у всій повноті в догматику 6-го гласу – *восія син єдинородний*; проголошення вічності Господа (глас 6) – *Безлітний бо ото отца* – вперше виразно звучить в догматику 5-го гласу – *Сий прежде сий*. Але особливо цікавим є спостерегти, як в кожному з догматиків озвучується відповідь на певне богословське запитання:

- догматик 1-го гласу відповідає на питання, *для чого Господь прийшов на землю* – і отримуємо головну відповідь: заради спасіння людства – *Поборника імами*.
- догматики 2-го та 5-го гласу трактуємо як певну епічну хроніку подій, відповідаючи на питання *як прийшов у світ Спаситель* – і знову отримуємо відповідь: завдяки зображенню надприродних знаків та символів довідуємось про передчуття таїнственої появи вічного Творця на землі – *Непорочная же по рождестві Емануїлеві пребисть нетлінена*.

<sup>119</sup> Такі риторичні конструкції часто зустрічаються у гімнографії, наприклад: *Кто довольно по достоянію піти возможет, От Анни неізреченно младенствующую Діву* (стихира на Господи воззвах, мала Вечіря, Різдво Пресвятої Богородиці).



– догматик 6-го гласу відповідає на найголовніше питання: *ким є Господь*, тому особливого значення у піснеспіві набуває ствердне проголошення подвійної природи Христа-Боголюдини. Ймовірно, такий богословський акцент визначив і загальну форму догматика 6 гласу, яка на різних рівнях апелює до дуалізму: символічної системи координат, на перетині якої розкривається таїнство Господньої слави. Отож, повний текст догматика можна поділити на дві частини:

Кто тебе не блажить пресвятая Дѣвице  
 Кто лі не поеть твоего чистаго рожества  
 Безлітний бо ото отца восія син єдинородний  
 Той же ото тебе чистия проізийде неізреченно воплощєся.

Тоді як перша частина пригадує нам чудесне народження Господа, друга розкриває Його природу:

Естеством Бог сий, естеством бив человек нас ради  
 Не во двою лицу разділяем, но во двоіци естєстві несомісно познаваем  
 Того моли чистая і всеблаженная помилуватися душам нашим.

Цей же текст догматика можна поділити на два вертикальні ко́лони, кожен з яких наділений глибоким внутрішнім змістом:

Кто тебе не блажить	пресвятая Дѣвице
Кто лі не поеть	твоего чистаго рожества
Безлітний бо ото отца	восія син єдинородний
Той же ото тебе чистия	проізийде неізреченно воплощєся
Естеством Бог сий, естеством бив	человек нас ради
Не во двою лицу разділяем,	но во двоіци естєстві несомісно познаваем
Того моли чистая і всеблаженная	помилуватися душам нашим.

Такий поділ тексту не є простим відтворенням поетичної гри, а, передовсім, виразним засобом для композиційного втілення головної богословської ідеї догматика – акцентування подвійної природи Христа. І в цьому особливої підтримки надає музична структура піснеспіву, яка повністю суголосна поезії.

Догматик 6-го гласу спирається на дві поспівки, які формують мелодичне полотно всього піснеспіву (надалі так і будемо вказувати: 1-ша та 2-га поспівки). Обидві поспівки традиційно експонує перше речення догматика:

Перше речення:



Перша поспівка:





Кто-те-бе не бла-жить пре-свя-та-я Ді-ви-це  
Кто-ли не по-сть тво-є-го чис-ста-го рож-де-ства  
без-лі-тний бо-о-то-о-ть-ца во-си-я син-с-ди-но-ро-дъ-ни-й  
той же о-то те-бе чи-сти-я про-и-зий-де не-из-ре-че-нь-но во-пло-ще-ся  
є-сте-ством бо-гъ сий и є-сте-ствомъ бивъ че-ло-ві-ць на-с ра-ди  
не во дво-ю ли-цу раз-ді-ля-є-мъ но во дво-и-ци єс-те-стві не-со-мі-сь-но по-зна-ва-мъ  
то-го мо-ли чис-та-я и все-бла-жен-на-я по-ми-ло-ва-ти-ся лю-дамъ на-ши-мъ.

Догматик 6 гласу



У 1-й поспівці найважливішими опорами є початковий інтервал квінти (звук «а» малої октави – «е» першої октави), що надає інтонації мінорного нахилу, а також завершувальна секундова інтонація «f-е» у першій октаві. Надалі цей секундовий хід в окремих випадках буде доповнюватися допоміжними звуками-зв'язками з наступною поспівкою:



Друга поспівка першого речення:



У 2-й поспівці найважливішими опорами є звук «е» та завершувальна секундова інтонація «d-с» першої октави, що сукупно привносять у звучання мажорний колорит. Обидві поспівки в подальшому поступово ускладнюються і мелодично збагачуються, надаючи догматику наскрізності загальної форми.

Дві експоновані у першому реченні поспівки також сприяють звуковій візуалізації схеми «подвійної» композиції в формі питання-відповіді: 1-ша поспівка у своєму розгорнутому висхідному русі набуває значення запитання, тоді як 2-га, плавно змінюючи напрямок руху, сприймається як відповідь. Певний момент протиставлення відчувається й завдяки ладовому контрасту: 1-ша поспівка, яка опирається на квінтовий стрибок «а» малої октави – «е» першої октави з подальшим оспівуванням верхньої опори надає звучанню виразного мінорного забарвлення. Натомість, подальший рух мелодики із виокремленням звуків «f» – «е» – «d» – «с» першої октави, змінює мінорний стрій на мажорний. Наступне проведення цих двох поспівок ще більше загострює ладове протиставлення, оскільки друга поспівка доповнюється звуком «g» першої октави, що переносить мелодику у виразні рамки «мажорних» опор «g» – «е» – «с»:



Так, опорна квінта «а-е» 1-ї поспівки змінюється на квінту «g-с», що є виразним передвісником класичного поняття паралельних ладів. Тож перше речення догматика 6-го гласу не лише експонує інтонаційний матеріал, але й демонструє головні форми розвитку, які базуються на протиставленні



напрямку мелодичного руху та ладового контрасту. Наступні речення першої частини догмату підтримують цю тенденцію, привносячи незначні зміни:

– спостерігаємо поступове розширення масштабів кожного наступного речення, що пов'язано із збільшенням тексту. В цьому показовою є 2-га послівка, яка демонструє розширення завдяки скандуванню звука «е» першої октави:

во- си- я син є- ди- но- ро- дь- ни- й

про- и- зий- де не- из- ре- че- нь- но во- пло- ще- ся

– спостерігаємо зміну у внутрішній структурі 1-ї послівки, де акцент з нижньої опори на звуці «а» малої октави переносить на терцовий звук «с» першої октави. В такий спосіб, на прикладі 1-ї послівки в межах чотирьох речень першої частини догматики, отримуємо варіанти послівки з почерговим оспівуванням головних опор: вертикаль звуків «а» – «с» – «е», які вибудовують класичний тризвук з перемінними ладовими акцентами.

Цікаво простежити логіку у змінності послівкового матеріалу, яка пов'язана із богословськими акцентами тексту. В цьому відношенні показовою є друга частина догматики, яка, використовуючи інтонаційний матеріал двох послівок першого речення піснеспіву, суттєво змінює композицію. Це пов'язано з розширенням тексту, в якому описується таїнство подвійної природи Христа як Бога і «человіка». Для цього мелодика міняє структуру першого речення другої частини: звучить 2-га послівка, 1-ша послівка і знову 2-га.

є- сте- ством бо- гь сий и є- сте- ствомъ бивъ че- ло- ві- кь нас ра- ди

Важливо відзначити суттєву зміну 1-ї «мінорної» послівки, яка повністю змінила напрямок руху – замість підійматися від найнижчого звука «а» малої октави до вершини, мелодика рухається навпаки – від найвищої точки «е» першої октави опускається вниз до цього ж «а» малої октави. Ймовірно, така зміна пов'язана з характерним для сакральної монодії способом виділення головних богословських акцентів завдяки опусканню звуковисотного рівня, що символізувало сходження Господа з небес на землю. В догматику 6-го гласу такими словами є наступні: *естеством Бог сий естеством бив человек нас ради*, тож задля їх підкреслення мелодика змінила напрямок руху.

Така звукописна конструкція відображає максимальну повноту мелодичного дихання – від найвищої точки звука «г» першої октави до найнижчої «а»



малої октави і знову до вершини. У цій мелодичній ході відображено також і ладовий контраст – крайні інтонаційні звороти звучать мажорно, тоді як контрастна середина має виразний мінорний нахил. В такий спосіб увиразнюються завершальні слова – *человѣкъ нас ради*, як важливий акцент образу Господа захисника, що вперше прозвучало в догматику 1-го гласу – *Поборника імами*.

Ускладнення мелодичної структури спостерігаємо і на прикладі другого речення другої частини догматика: *не во двою лицу разділяем, но во двоіци естестві несомісно познаваем*, зміна відбувається і в комбінаториці 1-ї та 2-ї поспівок. Починається речення 1-ю поспівкою, а закінчується подвоєнням 2-ї поспівки, чия повторність увиразнена завершувальною секундовою інтонацією «е – д» першої октави. Важливо, що порівняно з попереднім реченням, в якому всі три поспівки поєднані плавно, у цьому реченні спостерігаємо виразне дроблення трьох поспівок, із тривалими зупинками на витриманих бревісах.

не во дво-ю ли-цу раз-ді-ля-є-мъ но во дво-и-ци ес-тес-тві

не-со-мі-сь-но по-зна-ва-є-мъ

Така дискретність мелодичної конструкції виразно контрастує з попередньо продемонстрованою плавністю і, ймовірно, викликана буквальним слідуванням тексту, в якому мова йде про «поділ». Цікаво, що в тексті йдеться про заперечення розділення природи Христа як Бога і людини, тож мелодичні зупинки, ймовірно, привертали увагу до проголошених слів.

Останнє речення догматика у мелодичному відношенні є безсумнівною кульмінацією і сприймається не лише як традиційне завершувальне прохання про заступництво, але й як велична прославна пісня до Богоматері – *того моли чистая і всеблаженная помилуватися душам нашим*.

по-ми-ло-ва-ти-ся ду-шамъ на-ши-мъ.

то-го мо-ли чис-та-я и все-бла-жен-на-я

Останнє речення догматика інтонаційно найближче до першого речення другої частини, бо разом вони підкреслюють найважливіші акценти – прославу таїнственої природи Христа й молитовне заступництво Всеблаженної Богородиці:





Естеством Бог сий естеством бив человек нас ради.

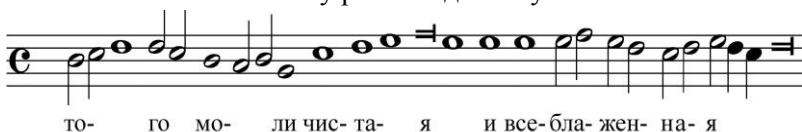
Того моли чистая і всеблаженная помиловатися душам нашим.

Останнє речення догматика 6-го гласу змістовно і структурно повертає нас до початку, де звучить богородична тема, відображена у протиставленні двох відносно лаконічних поспівок, які в останньому реченні досягають максимального розвитку. Особливо змінюється 1-ша поспівка, яка розширила свій діапазон до септіми, а опорні звуки огорнуті мелодичними розспівами:

1-ша поспівка у першому реченні догмату:



1-ша поспівка в останньому реченні догмату:



Тож переконуємось, що будова догматика 6-го гласу має просту дво-частинну форму з елементами наскрізного розвитку. Це відповідає богословському змісту, який впевнено проголошує таїнство подвійної природи Христа, а поруч незмінною є тема звеличення Пресвятої Богородиці.

Аналіз богородичних-догматиків дозволяє зробити наступні висновки:

1. Розвиток мелодичної лінії догматиків проходить у тісному зв'язку зі словом, що в сукупності творить сферу яскравих словесно-музичних образів. Така єдність підпорядковується богословському змісту, що визначає загальну форму піснеспівів і розставляє відповідні акценти, підтримані мелодико-поетичними засобами.

2. Мелодика догматиків використовує різні форми розвитку – від мелодизованої силабіки до розлогої орнаментики, від ритмічного дроблення до ущільнення тривалостей, що відповідно пришвидшує або сповільнює мелодичний рух.

3. Зосередження тематичного матеріалу найчастіше зустрічається в експозиційних побудовах, які експонують головні інтонаційні зерна для подальшого розвитку.

4. Головну роль у драматургії догматиків відіграє принцип мелодичної повторності – від буквальної до варіантної, що відіграє головну роль у досягненні цілісності форми кожного піснеспіву.

5. Важливу роль у побудові струнких музичних структур відіграє система кадансів, які членують композиційні побудови та надають завершеності її окремим розділам.



Докладне вивчення вибраних богородичних піснеспівів переконує в тому, що для дослідження сакральної монодії необхідний погляд під різними кутами зору, але у цілісному сприйнятті елементів. Лише поєднання богословського змісту тексту разом із музично-поетичною композицією дозволяє визначити принципи конструювання загальної форми. В цьому полягає таємниця досконалої інтелектуальної мистецької гри, спрямованої на досягнення максимального відображення глибин християнського вчення. Звідси й найбільша складність у тлумаченні такого загадкового й багатозначного середньовічного мистецтва, яке відображає всесвіт як міцний сплав пов'язаних символів, сконцентрованих довкола визначального осердя – Творця.



## Післямова

*Férret itér celerís nec tingueret aéquore plántas.*

*Мчала її морем вона – стопа не торкалася хвилі.*

Вергілій (Енеїда III, 11)<sup>1</sup>

За епіграф невипадково обрано латинський вислів, оскільки виразовість гимнографії й досягається завдяки синтезу греко-римської поетичної образності й християнської символіки, як, зокрема, ходіння по воді. Тож важко уявити, скільки втрачаємо від незнання античної літератури й гимнографії, а українська культура, глибоко закорінена у цьому безмежно яскравому і знаковому світі, програє особливо, музична насамперед. Звідси й труднощі аналізу сакральної монодії, пов'язані з безпосереднім середовищем її створення і звучання, що вимагає врахування поетики й богослов'я тексту поруч із мелодикою. Мимоволі напрошується аналогія з поняттям прямої і зворотної перспективи в живописі, що чітко розмежує композицію і протиставляє точки зору – крізь обмежене рамкою полотно, проникаємо у безмежжя сакрального світу, в якому й розкривається ідея зображеного. Подібно й монодія – спрямовує крізь музично-поетичне обрамлення-форму до пізнання суті богословського змісту. Так озвучується Слово, в якому відкривається світ Правди й справжньої Краси і саме в таких шатах Русь-Україна прийняла величний спадок християнської духовності. Ймовірно, усвідомлення цієї Правди настільки закоренилося у свідомості українців, що на подальші століття визначило шлях розвитку української культури. Тож невипадково історію української філософії, літератури і мистецтва можна оцінити лише крізь призму оцього глибинного богослов'я, зміст якого найкраще увиразнюється у співаних текстах гимнографії, левову частку якої складають богородичні піснеспіви. В цьому переконують давньоруські літургійні книги, українська барокова література, а також і нотолінійні ірмологіони, за якими десятки поколінь опановували церковний спів, а разом з ним високий музично-поетичний стиль і християнські настанови.

---

<sup>1</sup> Вергілій. *Буколіки. Георгіки. Малі поеми* / переклад Андрій Содомора. Львів 2011, с. 253.

Християнство стало для України не лише джерелом євангельської мудрості, але й шляхом входження України на простори європейської культури, проте із власним обличчям, або, як влучно визначила Ліна Костенко, – з власною гуманітарною аурую. Вона переконує, що кожна нація повинна мати такий «потужно емануючий комплекс наук, що охоплюють всі сфери суспільного життя, включно з освітою, літературою, мистецтвом, в їхній інтегральній причетності до світової культури і, звичайно ж, у своєму неповторно національному варіанті»<sup>2</sup>. В цьому контексті важко переоцінити значення гімнографії і християнства в цілому, що, безумовно, стали осердям української нації, зміцнюючи відчуття входження до тисячолітнього океану історії, відчуття одвічної близькості з Творцем.

За визначенням Трасибулоса Георгіадеса феномену «Es ist», застосованим щодо музичної класифікації, класична музика говорить: «Це є» – «Es ist», пізніша продовжує: «Я відчуваю» – «Ich fühle» та «Ми є» – «Wir sind».<sup>3</sup> Проте у цьому переліку бракує визначення феномену середньовічної музики, власливо музичної поезії – гімнографії, яка є, насамперед, свідченням присутності Творця: «Бог є» – «Gott ist» і в цьому й полягає теософська й артистична сутність сакральної монодії.

БОГ є – до нього Словом прокладено шлях по мелодії хвиль.

*Мчала й морем вона – стопа не торкалася хвилі – такою владою наділена й Богородиця, яку славимо: яко всіх вищи сущи небесних і земних, херувим славнішій і всея твари честнійшій.*

Співаючи, вчимося ходити по воді.

---

<sup>2</sup> Л. Костенко. *Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала* / вступна лекція у НУ Києво-Могилянська Академія. Київ: Видавничий дім «KM Academia» 1999.

<sup>3</sup> W. Osthoff. Die Wiener klassische Musik in der Auffassung von Thrasybulos Georgiades. In: Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977) / Wolfgang Osthoff // Rhythmus – Sprache – Musik. In: Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Tutzing: Schneider, 2011, с. 90. Передрук за статтею: А. Єфіменко. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської школи» // *Українська музика*. Щоквартальник, ч. 3–4 (5–6). Львів 2013, с. 43–54.

## Бібліографія

- Аввакумов Ю., о. Медієвістика і Український католицький університет / *Доповідь на круглому столі «Міждисциплінарна програма середньовічних студій в УКУ: перспективи розвитку»*. Львів, 17 листопада 2006 року. Львів 2007.
- Августин, св. *Сповідь* / переклад Ю. Мушак. Київ 1996.
- Аверінцев С. До з'ясування смислу напису над конхою центральної апсиди Софії Київської // С. Аверінцев. *Софіологія і маріологія: попередні зауваження*. Київ 2004, с. 278–315.
- Аверинцев С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва 1996.
- Аверинцев С. Риторика как подход к обошению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва 1981, с. 15–46.
- Аверинцев С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва 1997.
- Аверинцев С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // *Древнерусское искусство: Зарубежные связи* / Институт истории искусств АН СССР. Москва 1975, с. 371–397.
- Аверинцев С. Ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // *Поэты*. Москва 1996, с. 43–96.
- Аверинцев С. У истоков поэтической образности византийского искусства // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции* / Институт истории искусств АН СССР. Москва 1977, с. 421–454.
- Александров О. *Старокиївська агіографічна проза*. Одеса 1999.
- Александрович В. *Холмська ікона Богородиці*. Львів 2001.
- Алексеева Г. Акцентология в византийской и русской певческих традициях как фактор национальной традиции // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005* / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 187–202.
- Алексеева Г. *Древнерусское певческое искусство. Музыкальная организация знаменного распева*. Владивосток 1983.
- Алексеева Г. *Проблемы адаптации византийского пения на Руси*. Владивосток 1996.
- Алексеева Г. Свидетельства певческих рукописей XII в. о взаимодействии византийской и древнерусской культур // *Гимнология: Материалы Международной конференции*, т. 1. Москва 2000, с. 162–171.
- Амвросий Медиоланский, св. *О девстве и браке*. Москва 2000.
- Андриадзе М. Глас как каноническая основа многоголосных песнопений Грузинской Православной Церкви // *Православна монодія, її богословська, літургічна та естетична сутність*, вип. 15. Київ 2001, с. 116–125.
- Андрухович Ю. *Екзотичні птахи і рослини з додатком Індія*. Івано-Франківськ 2002.
- Анонім. Просфонима // *Українська література XIV–XVI ст.* Київ 1988, с. 503–510.
- Антологія пізньої латинської поезії* / переклад А. Содомора, упорядник М. Домбровський. Львів 2011.
- Антонич Б.-І. *Повне зібрання творів*. Львів 2008.
- Антонович М. «Illibata Dei Virgo nutrix»: мелодичний автопортрет Жоскена Де Пре / переклад з англ. І. Кравчук // *Українська музика*, ч. 2 (4). Львів 2012, с. 121–136.

- Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. *Musica sacra*. Львів 1997, с. 21–38.
- Антонович М. Вокальна культура в Україні 16–17 ст. // *Альманах «Гомону України»*. Торонто 1959, с. 175–182.
- Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду // *Musica sacra*. Львів 1997, с. 14–21.
- Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // *Musica sacra*. Львів 1997, с. 39–55.
- Антонович М. Церковний спів Старокиївської доби // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 224–237.
- Апинян Т. *Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке*. Санкт-Петербург 2008.
- Апокрифи і легенди з українських рукописів* / зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко, т. I. *Апокрифи старозавітні*: репринт видання 1898 року / передмова Я. Мельник. Львів 2006; т. II. *Апокрифи новозавітні*. Апокрифічні євангелія: репринт видання 1899 року. Львів 2006.
- Арістотель. *Поетика*. Київ 1967.
- Арнольд Ю. *Теория древнерусского церковного и народного пения на основании аутентических трактатов и акустического анализа*, вып. 1. Москва 1880.
- Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград 1971, с. 23.
- Бажанський П. *Історія руского церковного пінія*. Львів 1890.
- Бер-Сижель Э. *Служение женщины в Церкви*. Москва 2002.
- Бирчак В. Візантійська церковна музика і Слово о полку Ігореві // *Записки НТШ*, т. 95–96 (передрук: *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 171–223).
- Біла А. *Символізм*. Київ 2010.
- Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва 1978.
- Богин И. Вечная Женственность в религиях, мифологиях и истории // *Бог. Вселенная. Смысл*. Москва 2000, с. 429–588.
- Богородиця і українська культура*: Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції, Львів 14–15 грудня / уклад. Олег Сидор. Львів 1995.
- Боецій С. *Розрада від філософії* / переклад А. Содомора. Київ 2002.
- Боецій. *Теологічні трактати* / переклад з латини й коментарі Ростислав Паранько. Львів 2007.
- Бондаревська І. *Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII ст.* Київ 2005.
- Боярковський Н., о. Про почитання Божої Матері в українському народі // *Поклін Марії. Українська еміграція в Німеччині Пречистій Діві Марії владичиці і опікунці*. Мюнхен 1947, с. 5–22.
- Бражников М. *Древнерусская теория музыки*. Ленинград 1972.
- Бражников М. *Русская певческая палеография*. Санкт-Петербург 2002.
- Булгаков М. *Свет невечерний. Созерцания и умозрения*. Санкт-Петербург 2008.
- Булгаков С., о. *Купина неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери*. Париж 1927.
- Былинин В. К проблеме стиха славянской гимнографии (X–XIII вв.) // *Славянские литературы*. X Международный съезд славистов. София 1988. Москва 1988, с. 33–51.
- Бычков В. *Aesthetica patrum. Эстетика отцов церкви*. Москва 1995.
- Бычков В. *Византийская эстетика*. Москва 1977.

- Бычков В. *Эстетика Аврелия Августина*. Москва 1984.
- Василик В. *Происхождение канона. История. Богословие. Поэтика*. Санкт-Петербург 2006.
- Вергілій. *Буколіки. Георгіки. Малі поеми* / переклад Андрій Содомора. Львів 2011.
- Верещагин Е. *Из истории возникновения первого литературного языка славян: варьирование средств выражения в переводческой технике Кирилла и Methodia* / К проблеме греческо-славянских лексических и грамматических вариантов в древнейших славянских переводах. Доклад на VII Международном съезде славистов. Москва 1971.
- Верещагин Е. Наименьшие поэтико-смысловые единицы в греко-славянской гимнографии // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005* / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 397–422.
- Владышевская Т. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва 2006.
- Вознесенский И. *О пении греческого Востока*. Кострома 1895.
- Вознесенский И. *О церковном пении*. Кострома 1897.
- Вознесенский И. *Образцы осмогласия*. Кострома 1893.
- Возняк М. *Історія української літератури*, кн. 2. Львів 1994.
- Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня», або слово – музика – мовчання // *Філософія мови*. Львів 2009, с. 134–147.
- Гайдеггер М. *Дорогою до мови*. Львів 2007.
- Гаятовський Й. Про смока та крилату жінку // *Слово многоціннос*. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століття). Київ 2006. с. 412–427.
- Ганнік Кр. Проблеми ритміки візантійського пісенству // *Καλοφωνία*, вип. 6. Львів 2012, с. 172–190.
- Ганнік Кр. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела // *Καλοφωνία*, вип. 1. Львів 2002, с. 37–45.
- Ганстрем Е. Почему Климента Смолятича называли «философом» // *Труды Отдела древнерусской литературы XXV: Памятники русской литературы X–XVII вв.* Москва – Ленинград 1970, с. 20–28.
- Гарднер И. *Богослужбное пение русской православной церкви*, т. 1. Нью-Йорк 1978.
- Гаспаров Б. *Поэтика «Слова о полку Игореве»*. Москва 2000.
- Гаспаров М. Древнегреческая хоровая лирика // М. Гаспаров. *О поэтах*, т. 1. Москва 1997, с. 9–28.
- Гаспаров М. *Об античной поэзии: поэты, поэтика, риторика*. Санкт-Петербург 2000.
- Гаспаров М. Поэзия Пиндара // М. Гаспаров. *О поэтах*, т. 1. Москва 1997, с. 28–48.
- Гаспаров М. *Об античной поэзии: поэты, поэтика, риторика*. Санкт-Петербург 2000.
- Гегель Г. *Лекции по эстетике*. Санкт-Петербург 2001.
- Гейзінга Й. *Ното ludens*. Київ 1994.
- Герасимова-Персидская Н. *Русская музыка XVII в. – встреча двух эпох*. Москва: Музыка 1994.
- Герасимова-Персидская Н. Слово і музика в XVII ст. // *Українське літературне барокко*. Київ 1987, с. 272–287.
- Герасимова-Персидская Н. Тема конца времени в покаянном мотете «Приближается душе конец» // *Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. Келдыша*. Москва 1999, с. 88–95.

- Герасимова-Персидська Н. Послання ап. Павла в творі Г. Шютца та партесному концерті // *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення*. Київ 1998, с. 6–22.
- Гердер И. *О музыке. Музыкальная эстетика Германии XIX века*, т.1. Москва 1981.
- Герцман Е. *Античное музыкальное мышление*. Ленинград 1986.
- Герцман Е. *Византийское музыкознание*. Ленинград 1988.
- Герцман Е. *Петербургский теоретикон*. Одесса 1994.
- Герцман Е. *Пифагорейское музыкознание*. Санкт-Петербург 2003.
- Герцман Е. *Тайны истории древней музыки*. Санкт-Петербург 2006.
- Голик Р. Риторика чи містика: середньовічні образи та ранньоновітні стереотипи // *Львівська медієвістика: Дмитро Тунтало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 117–125.
- Гомер. *Іліада* / переклад Борис Тен. Київ 1974.
- Гомер. *Одіссея* / переклад Борис Тен. Харків 2002.
- Горацій. Про поетичне мистецтво / переклад Андрій Содомора // *Віхи в історії античної естетики*. Київ 1988, с. 153–165.
- Горюхина Н. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев 1985.
- Гофман І. *Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі* / дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мист. Львів 2013.
- Граб Г. *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912 – 1941)*. Львів 2009.
- Груббер Р. *Всеобщая история музыки*. Москва 1965.
- Грушевський М. *Історія української літератури*, т. VI. Київ 1995.
- Гумилевский Ф. *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви*, 2-е доп. изд. Чернигов 1864.
- Гадамер Г.-Г. *Герменевтика і поетика: вибрані твори* / переклад з німецької В. Бабич. Київ 2001.
- Галадза П., о. «Віки вічні» чи «віки віків»? // *Καλοφωνία*, ч. 3. Львів 2006, с. 26–31.
- Галадза П., о. Літургійний образ Ісуса Христа східної і західної традицій: до відродження халкедонської христології // *Богословія*, кн. 1–4, т. 69. Львів 2005, с. 7–17.
- Геник-Березовська З. *Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм* / переклад з чеської Г. Сиваченко. Київ 2000.
- Даниленко І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка // *Слово і Час*, № 5. Київ 2007, с. 3–17.
- Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверти XVII століття* / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський [=Антологія української церковної монодії, вип. 3. Інститут Літургійних Наук УКУ, Lehrstuhl für Slavistik der Bayerischen Julius-Maximilian-Universität zu Würzburg]. Львів: Видавництво УКУ 2005.
- Дворнік Ф. *Слов'яни в європейській історії та цивілізації*. Київ 2000.
- Деррида Ж. *О грамматологии*. Москва 2000.
- Десницький А. *Поэтика библейского параллелизма*. Москва 2007.
- Десницький А. Семитские истоки византийской литургической поэзии // *Традиции и наследие Христианского Востока: Материалы международной научной конференции*. Москва 1996, с. 209–238.
- Джиджора Е. *Исследования по средневековой литературе XI–XV ст.* Одесса 2012.
- Джиджора С. Символізація образу святителя в службі на перенесення мощів свт. Миколая // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 27–36.



- Дидик-Меуш Г. Скрушене серце, чиста душа і побожний умисель. Атрибутивна панорама староукраїнського тексту // *Писемні пам'ятки: Сучасне прочитання*. Львів 2011. С. 40–64.
- Дионисий Ареопагит. *О божественных именах. О мистическом богословии*. Санкт-Петербург 1994.
- Дистихи Катона* / переклад з латини А. Содомора. Київ 2009.
- Довга Л. Барокова ментальність українців // *Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей*, т. I. Київ 1992, с. 104–116.
- Довга Л. *Система цінностей в українській культурі XVII ст.* Львів 2012.
- Довгалевський М. *Поетика: Сад поетичний*. Київ 1973.
- Догматики вісьмох гласів з рукопису XVI століття* / передмова і редактори Кр. Ганнік, Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Львівської Богословської Академії, Lehrstuhl für Slavische Philologie Julius-Maximilian Universität Würzburg. [=Антологія української церковної монодії, 1]. Львів: ЛБА 2002.
- Долгопольский Д. *Риторика Талмуда: анализ в постструктуралистической перспективе: аффект и фигура*. Санкт-Петербург 1998.
- Домбровський В. *Українська стилістика і ритміка. Українська поетика*. Дрогобич 2008.
- Духовні співи давньої України. Антологія* / упорядник О. Цалай-Якименко. Київ 2000.
- Дюмулен П. *Есфирь, Іудифь, Руфь: миссия женщины*. Санкт-Петербург 2000.
- Евдокимов П. *Женица и спасение мира*. Минск 1999.
- Ефимова Н. *Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII–X ст.* Москва 1998.
- Ефрем Сирин. Молитва ко Пресвятой Богородиць // Ефрем Сирин. *Творения*, т. 4: *Молитвы*. Москва 1995, с. 59–91.
- Ефрем Сирин. Похвальная пѣснь Божіей Матери // Ефрем Сирин. *Творения*, т. 5. Москва 1995, с. 163–167.
- Єфіменко А. Трасибулос Георгіадес – засновник «мюнхенської» музикологічної школи // *Українська музика*, ч. 3–4 (5–6). Львів 2012, с. 43–56.
- Жуковська Л. П. Гіпотези й факти про давньоруську писемність до XII ст. // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* / відп. ред. Олекса Мишанич. Київ 1981, с. 9–935.
- Заболотная Н. В. Триодь Моисея Киянина в аспекте историко-типологического изучения древнерусских рукописей // *Musicae ars et scientia: Книга в честь 70-ліття Н. О. Герасимової-Персидської*, вип. 6. Київ 1999, с. 100–109.
- Забужко О. Апологія поезії в кінці XX століття // О. Забужко. *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика*. Київ 2006, с. 34–50.
- Забужко О. «Психологічна Америка» і азійський ренесанс, або знову про Карфаген // О. Забужко. *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика*. Київ 2006, с. 195–234.
- Задерацкий В. Старинные монодические формы // *Музыкальная форма*. Москва 1995, с. 80–90
- Залеський М. Основи візантійської ритміки // *Альманах українських богословів* / зібрав Антін Стельмах. Львів 1914, с. 180–228 (передрук: *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 133–171).
- Зарин С. *Аскетизм по православно-христианскому учению*. Москва 1996.
- Захарьина Н. Музыкальное время в песнопениях в честь Успения Богородицы // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 130–141.
- Ильина книга*: Древнейший славянский богослужебный сборник. Факсимильное воспроизведенный рукописи. Билинейно-спатическое издание источника с филолого-богословским комментарием / подг. к изд. Е Верещагин. Москва 2006.

- Ильина книга: *Рукопись РГАДА, Тип. 131*: Лингвистическое издание / подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва 2005.
- Иоанн Лествичник. *Лествица возводящая в небо*. Полтава 2001.
- Йовчева М. Древнеславянский Октоих: реконструкция его состава и структуры // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich 2007. S 50–73.
- Йовчева М. Гимнографическое наследие Кирилло-Мефодиевских учеников в русской книжности // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики* (2002/8) 100–112.
- Йовчева М. Новые тенденции в развитии болгарской переводной и оригинальной гимнографии в XIV в. *Древняя Русь*, № 4 (38), грудень 2009, с. 36–43.
- Йовчева М. Проблемы текстологического изучения древнейших памятников оригинальной славянской гимнографии // *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия)* / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003 / упоряд. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 56–78.
- Исаевич Я. Братства й українська музична культура XVI–XVIII століть // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів 2002, с. 8–18.
- Исаевич Я. *Братства та їх роль у розвитку української культури XVI–XVIII століть*. Київ 1966.
- Исаевич Я. Мовний код культури // *Дніпропетровський історико-археологічний збірник*, т. 1: *На пошану проф. Миколи Павловича Ковальського*. Дніпропетровськ 1997, с. 290–307.
- Исаевич Я. Успенське братство // *Історія Львова*, т. 1: 1256–1772. Львів 2006, с. 141–148.
- Исаевич Я. «Lusacum trilingue». Концепція тримовної школи у Європі в XVI ст. // Я. Исаевич. *Україна давня і нова: Народ, релігія, культура*. Львів 1996, с. 308–318.
- Ісіченко І., арх. *Аскетична література Київської Русі*. Харків 2005.
- Ісіченко І., арх. *Історія української літератури: Епоха Бароко XVII–XVIII ст.* Львів – Київ – Харків 2011.
- Кавасила М. *Пояснення Божественної Літургії*. Львів 2007.
- Кавасила Н. Три слова // *Патристика: Труды Отцов Церкви и патрологические исследования*. Нижний Новгород 2007, с. 213–256.
- Казанцева М. Музыкальная поэтика певческой книги Ирмологий (к постановке проблемы) // *Музыкальная культура православного мира: Традиции, теория, практика*. Москва 1995, с. 170–179.
- Казанцева М. Поэтика певческой книги Ирмологий // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 170–179.
- Кайку М. *Гіперпростір: наукова одіссея крізь паралельні світи, викривлений простір – час і десятиий вимір* / переклад з англ. А. Кам'янець, наук. ред. Іван Вакарчук. Львів 2005.
- Качмар М. Сучасний науково-аналітичний інструментарій у дослідженнях піснеспівів сакральної монодії // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 136–148.
- Качуровський І. *Генерика і архітектоніка*, т. 1. Київ 2004.
- Квирикашвили Л. *Композиция гимнографического канона*. Тбилиси 1982.
- Квінт Горацій Флакк. *Твори* / переклад А. Содомора. Київ 1982.
- Квіт С. *Основи герменевтики*. Київ 2003.
- Керн К., архим. *Литургика. Гимнография и эртология*. Москва 1997.
- Керн К., архим. *Антропология св. Григория Паламы*. Москва 1996.

- Кіндій О. До нарису христології Климента Александрійського // *Богословія*, кн. 1–4, т. 69. Львів 2005, с. 118–145.
- Клеман О. *Отблески света: православное богословие красоты*. Москва 2002.
- Климент Александрійський. *Строматы* / перевод и комментарии Е. Афонасина, кн. 6–7. Санкт-Петербург 2003.
- Климент Олександрійський. *Стромати*. Київ 2012.
- Кодак М. *Поетика як система: літературно-критичний нарис*. Київ 1988.
- Кожухаров С. *Проблеми на старобългарската поезія*, т. 1. Софія 2004.
- Кожушний О. *Преподобний Роман Солодкоспівець і візантійська гімнографія III–VIII ст.* Київ 2009.
- Козицький П. *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування*. Київ 1971.
- Колесов В. В. Средневековый текст как единство поэтических средств языка // *Труды Отдела древнерусской литературы*, вып. 50. Санкт-Петербург 1997, с. 93–98.
- Колосова В. Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI–XVIII ст. // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* Київ 1981, с. 83–100.
- Колосова В. Функції віршів в українських стародруках кінця XVI – першої половини XVII ст. // *Українське літературне барокко*. Київ 1987, с. 144–155.
- Корній Л. *Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.* Київ 1993.
- Корній Л., Дубровіна Л. *Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVII–XVIII ст.* Київ 1998.
- Костенко Л. *Сад нетанучих скульптур*. Київ 1987.
- Коцюбинська М. Слово образне і «необразне» // М. Коцюбинська. *Мої обрії*. Київ 2004, с. 106–122.
- Крашенинникова О. К истории формирования седмичных памятей Октоиха // *Богословские труды*, вып. 32. Москва 1996, с. 260–268.
- Кривко Р. Синайско-славянские паралели // *Вестник ПСЕГУ III: Филология*, вып. 1. Санкт-Петербург 2008, с. 56–102.
- Кривко Р. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Band 50/2004. Wien 2005, S. 203–233.
- Кримський С. *Під сигнатурою Софії*. Київ 2009.
- Крип'якевич П., о. Артистична форма Псалма 118 // *Богословський вістник* (Львів), 1900, ч. 1, с. 131–147 (передрук: *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів 2002, с. 283–298).
- Крип'якевич П., о. Про богородичну гимнографію у грецькій церкві // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 114–165.
- Криса Б. Віршований текст Димитрія Туптала як перехрестя середньовічних і ранньоновітніх тенденцій // *Львівська медієвістика: Дмитро Туптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 117–125.
- Криса Б. *Пересотворення Світу: українська поезія XVII–XVIII століть*. Львів 1997.
- Кручинина А. «Риторская премудрость» древнерусского роспева: о музыкально-поэтических приемах в стихире «Днесь владыка твари» // *Греко-русские певческие параллели*. Москва – Санкт-Петербург 2008, с. 292–300.
- Кручинина А. Композиция музыкально-поэтического текста в древнерусском чинопоследовании // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 130–141.
- Крымский А. *Арабская литература в Средние века*. Москва 1977.
- Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. Львів 1937 (передрук: Львів 1995).

- Куземська Г. *Якою мовою молилася давня Україна: Правила української транслітерації церковнослов'янських текстів*, вид. 2. Київ 2012.
- Курганова О. Літургійна молитва як текстотвірний чинник поетичних збірок Івана Величковського «Зегар і Млеко» // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 48–56.
- Курціус Е. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів 2007.
- Лангер С. *Філософія в новому ключі. Исследование символики разума, ритуала и искусства* / пер. С. Евтушенко. Москва 2000.
- Лауэнштайн Д. *Элевсинские мистерии*. Москва 1996.
- Лахманн Р. *Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического*. Санкт-Петербург 2001.
- Левченко Н. Біблійна герменевтика у творах Дмитра Туптала // *Львівська медієвістика: Дмитро Туптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 117–125.
- Левченко-Комісаренко Т. Топіка імен у проповідях Дмитра Туптала та її місце в риторичному доробку бароко // *Львівська медієвістика: Дмитро Туптало у світі українського бароко*, вип. 1. Львів 2007, с. 97–109.
- Лепп І. *Християнська філософія екзистенції*. Київ 2004.
- Лихачев Д. *«Слово о полку Игореве» и культура его времени*. Ленинград 1978.
- Лихачев Д. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение*. Санкт-Петербург 1999.
- Лихачев Д. *Поэтика древнерусской литературы*. Ленинград 1979.
- Лихачев Д. «Тресвѣтлое солнце» Плача Ярославны // *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 24. Санкт-Петербург 1969, с. 409–410.
- Літопис руський* / за Іпатським списком переклав Леонід Махновець. Київ 1989.
- Лозовая И. О содержании понятий «глас» и «лад» // *Гимнология. Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*, вып. 6. Москва 2011, с. 344–359.
- Лозовая И. Е. О системе седмичных канонов Октоиха в ранней литургической традиции // *Гимнология*, кн. 4. Москва 2003, с. 52–68.
- Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Лосев. *Из ранних произведений*. Москва 1990, 194–368. с.
- Лосев А. *Музична естетика естетика античного світу*. Київ 1974.
- Лосев А. *Форма. Стиль. Выражение*. Москва 1995.
- Лосева О. Святогробский Типикон и его отражение в древнерусской литургической традиции // *Православный палестинский сборник*, вып. 105. Москва 2007, с. 125–133.
- Лукіан. Про танець / переклад Й. Кобов // *Віхи в історії античної естетики*. Київ 1988, с. 104–125.
- Лукіан. *Як писати історію* / переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, Олександр Маханець, Назар Різун. Київ 2014.
- Лучук Т. Catullus versus Sappho: Переклад поза контекстом гендерної лінгвістики // *Сафо*. Збірник статей. Львів: Літопис 2005, с. 12–65.
- Мазель Л. *Вопросы анализа музыки*. Москва 1991.
- Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва 1979.
- Мазель Л., Цуккерман В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва 1967.
- Макаренко Г. *Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше*. Київ 2004.
- Мак-Люен М. *Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги*. Київ 2011.

- Мартынов В. Зона *opus post* и новое сакральное пространство // *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. Чайковского*, сб. 47. Москва 2004, с. 123–142.
- Мартынов В. *Конец времени композиторов*. Москва 2002.
- Матушек О. *Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко*. Харків 2013.
- Матушек О. *Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури* / автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків 1999.
- Матхаузерова С. *Древнерусские теории искусства слова*. Прага 1976.
- Махов Е. *Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*. Москва 2005.
- Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву // *Ювілейний збірник Української вільної академії наук у Канаді*. Вінніпег 1976, с. 325–357.
- Медведев И. *Византийский гуманизм XIV–XV вв.* Санкт-Петербург 1997.
- Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні // *Καλοφωνία*, ч. 1. Львів 2002, с. 133–139.
- Медведик Ю. *Українська духовна пісня XVII–XVIII століть* / ред. Ю. Ясіновський [=Історія української музики, вип. 15: Дослідження. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 2006.
- Мейендорф Й., протопресв. *Литургия, архитектура и искусство византийского мира*. Санкт-Петербург 1995.
- Мельник Ярослава. *Іван Франко й «Biblia аросурна»*. Львів 2006.
- Мень А. *Дионис. Логос. Судьба*. Брюссель 1992.
- Металлов В. *Очерк истории православного церковного пения в России*. Москва 1915.
- Металлов В. *Русская семиография*. Москва 1912.
- Микитенко Ю. Від «Слова» до «Іліади»: Петро Ніщинський – перекладач // Ю. Микитенко. *Сяйво Гіппокрени*. Київ 2008, с. 205–273.
- Мировая художественная культура. Древний Египет. Скифский мир* / составитель Ирина Химик. Краснодар – Москва – Санкт-Петербург 2004.
- Мишанич О. «Слово о полку Ігоревім» в українському літературознавстві ХХ ст. // О. Мишанич. *Крізь віки*. Київ 1996, с. 186–208.
- Мишанич О. Українська література доби бароко: пробами дослідження і видання // О. Мишанич. *Крізь віки*. Київ 1996, с. 82–89.
- Мищенко І. Сучасна практика літургійного співу грецької православної Церкви і питання осмогласся // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 83–98.
- Многоценная жемчужина. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии* / перев. С. Аверинцев. Киев 2003.
- Мозер. М. Огляд історії української мови середньої доби / переклад з німецької С. Вакуленко // *Причинки до історії української мови*. Харків 2008, с. 40–54.
- Момина М. Самоподобные песнопения (Automela) в церковнославянских богослужебных рукописях // *Русь и южные славяне: Сборник статей к 100-летию со дня рождения Мошина (1894–1987)*. Санкт-Петербург 1998, с. 165–184.
- Мошин В. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI–XII вв. // *Byzantinoslavica*, т. 9 (1947–1948), с. 55–85.

- Мошкова Л. Два комбинированных канона на Успение Богородицы (Принципы объединения) // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXIV (2000), 1, с. 53–76.
- Мулич М. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней // *Кирилл Солунский*, 2. Скопје 1970, с. 239–256.
- Мурьянов М. «Золото в лазури» // *Проблемы структурной лингвистики*. Москва 1983, с. 265–278.
- Мурьянов М. *Гимнография Киевской Руси*. Москва 2003.
- Мурьянов М. Заметки к Киево-Печерскому патерику // *Byzantinoslavica*, т. 31 (1970), с. 42–49.
- Надь Г. *Греческая мифология и поэтика*. Москва 2002.
- Наливайко Д. *Компаративістика й історія літератури*. Київ 2007.
- Наумов А. Библиейская поэзия и литургическая поэзия // *Древнеславянская литургическая поэзия*. XIII Международный съезд славистов. Люблина, 15–21 август 2003. Roma – Sofia 2003, с. 23–29.
- Наумова Е. Поэтика песнопения Рождеству Христову в византийской и древнерусской традициях // *Греко-русские певческие параллели*. Москва – Санкт-Петербург 2008, с. 87–99.
- Нефедов Н., диакон. Пасхальные каноны Триоди Моисея Киянина // *Русское богослужбное пение. Труды московской регентско-певческой семинарии: 2002–2003*. Москва 2005, с. 241–259.
- Нечунаева Н. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста*. Tallinn 2000.
- Никифорова А. *Из истории Миней в Византии. Гимнографические памятники VIII–XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае*. Москва 2012.
- Николаев Б. Богословские основы знаменного пения // *Музыкальная Академия*, ч. 3. Москва 2005, с. 137–145.
- Никольский К. *Пособие к изучению Устава богослужения православной Церкви*. Санкт-Петербург 1900.
- Ницше Ф. *Злая мудрость. Афоризмы и изречения*. Москва 1990.
- Нудьга Г. *На літературних шляхах*. Київ 1990.
- Огнева О. *Східні стежки Лесі Українки*. Луцьк 2007.
- Ольховський А. Пречиста Марія в українській музиці // *Поклін Марії*. Мюнхен 1947, с. 124–133.
- Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд // *Історії літератури*. Львів 2010, с. 133
- Падовезе Л. *Вступ до патристичного богослов'я* / переклад Галина Теодорович. Львів 2001.
- Панченко А. История и вечность в системе русского барокко // *Труды отдела древнерусской литературы*, т. 34. Ленинград 1979, с. 189–199.
- Панченко А. *Русская стихотворна культура XVII века*. Ленинград 1973.
- Пентковский А. Праздничные и воскресные блаженны в византийском и славянском богослужении VIII–XIII вв. // *Palaeobulgarica / Старобългаристика*, XXV (2001), 3, с. 31–60.
- Пентковский А. Славянское богослужение и славянская гимнография византийского обряда в X веке // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / herausg. Hans Rothe, Dagmar Christians*. Paderborn – München – Wien – Zürich 2007, S. 16–26.
- Перетц В. *Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы* // ОРЯИС, I, 3, 1929.

- Пецунко Анна-Марія, ЧСВВ. *Марієлогія Акафіста до Пресвятої Богородиці*. Магістерська праця, написана на богословському ф-ті АТК під керівництвом о. проф. Л. Бальтера. Рим – Львів – Варшава 2004.
- Пигулевская Н. *Культура сирийцев в Средние века*. Москва 1979.
- Пиккио Р. *Slavia orthodoxa. Литература и язык*. Москва 2003.
- Пиккио Р. *История древнерусской литературы*. Москва 2002.
- Пилип'юк Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* Київ 1993, с. 75–109.
- Пилип'юк О. *Поетологічні парадигми: Схід-Захід*. Київ 2012.
- Пиндар. *Вакхилид. Оды* / сост. М. Гаспаров. Москва 1980.
- Пісні до Почаївської Богородиці: Перевидання друку 1773 року / транскрипція, коментарі і дослідження Юрій Медведик, ред., вступ Ю. Ясіновський [=Історія української музики, 6: джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України].* Львів 2000.
- Пісні застольні і повстанські / переклад Андрій Содомора.* Львів 2013.
- Платон. *Бенкет* / переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Джованні Реале. Львів 2005.
- Платон. *Держава* / переклад Дзвінка Коваль. Київ 2000.
- Плетнева Е. Певческие параллели в южнославянских и древнерусских Октоихах студийской редакции // *Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. Смоленского*. Москва 2008, с. 87–99.
- Пожидаева Г. Музыкально-речевые структуры древнеславянской гимнографии XI–XVII веков // *La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поэзия) / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003 /* упоряд. Кг. Stantchev, Maria Yovcheva. Roma – Sofia 2003, с. 79–108.
- Полная энциклопедия символов /* уклад В. Рошаль. Москва – Санкт-Петербург 2006.
- Пономарева Е. Орфей – мифологический певец и символ христианства // *Метафизика музыки и музыка метафизики*. Санкт-Петербург 2007, с. 161)
- Попов Г. Акrostих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия // *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов. Люблина, 15–21 август 2003. Roma – Sofia 2003*, с. 30–55.
- Попов Г. Химнографското наследство на св. Климент Охридски // *La poesia liturgica slava antica*. Roma – Sofia 2003, с. 42–49.
- Поспелова Р. *Западная нотация XI–XIV веков: Основные реформы (на материале трактатов)*. Москва 2003.
- Потебня О. *Эстетика и поэтика слова*. Київ 1985.
- Преображенский А. Греко-русские певческие параллели XII–XIII вв. // *De Musica: Временник отдела театра и истории музыки / Государственный Институт Истории Искусств*, вып. 2. Ленинград 1926, с. 60–76.
- Прокопович Т. О поэтическом искусстве // Т. Прокопович. *Сочинения*. Москва – Ленинград 1961, с. 335–502.
- Прохоров Г. К истории литургической поэзии: Гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // *Труды Отдела древнерусской литературы*, т. 27. Санкт-Петербург 1972, с. 120–149.
- Путьятина минея: Новгородская служебная Минея на май XI века: Текст, исследования, указатели /* подг. В. А. Баранов, В. М. Марков. Ижевск 2003.

- Пуцко В. Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* Київ 1993, с. 40–56.
- Пуцко В. Київська Русь серед європейських культур // *Кирило-Методієвские студии / Българска Академия на науките: Кирило-Методієвский научен център*, 5. София 1988, с. 163–183.
- Пяковський І. *Логика музикального мислення*. Київ 1987.
- Разумовський Д. *Богослужбное пение православной греко-российской церкви: Теория и практика*. Москва 1886.
- Разумовський Д. *Церковное пение в России*, вип. 1–3. Москва 1867–1869.
- Ранняя русская лирика: Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков* / сост. Л. Петрова, Н. Серегина. Ленинград 1988.
- Рети Р. *Тональность в современной музыке*. Ленинград 1968.
- Рудейко В. Роздуми про оновлення літургійної традиції УГКЦ // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 119–132.
- Сазонова Л. Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному бароко // *Українське літературне бароко*. Київ 1987, с. 76–108.
- Сазонова Л. Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах «Рифмологиона» Симеона Полоцкого // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture*. München – Berlin 2009, S. 487–501.
- Сантаяна Дж. *Витлумачення Поезії та Релігії*. Львів 2003.
- Сапфо. Пісні з Лесбосу* / переклад Андрій Содомора. Львів 2012.
- Святе Письмо Старого та Нового Завіту*. Рим 1991.
- Селиванов Б. *Музыкальная эстетика Средневековой Руси*. Новосибирск 1988.
- Серегина Н. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. Москва 2011.
- Серегина Н. Злато слово Святослава и гимнографический жанр осмогласника (перевернутые листы и композиция текста) // *Зеленый зал-2. Альманах*. Санкт-Петербург 2010, с. 116–133.
- Серегина Н. Инструментальная символика в древнерусских песнопениях (на материале русской редакции книги «Стихирарь минейный») // *Из истории инструментальной музыкальной культуры*. Ленинград 1988, с. 43–57.
- Серегина Н. Памятники древнерусской гимнографии как источники истории ранней христианизации славян (на примере служб святому Клименту, папе Римскому) // *Славянская цивилизация и XXI век. Материалы Международной научной конференции*. Санкт-Петербург 2000, с. 65–69.
- Серегина Н. *Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. “Стихирарь месячный”*. Санкт-Петербург 1994.
- Сироїд Д. Різдяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького // *Львівська медієвістика: Біля джерел українського Бароко*, вип. 3. Львів 2010, с. 178–188.
- Сиротинська Н. «Просфонима» Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гимнографії // *Просфонима: текст і контекст*, ЛНУ ім. Франка, вип. 4. Львів 2013, с. 52–65.
- Сиротинська Н. Акростихи у середньовічній музично-поетичній творчості // *Студії музикознавчі*. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 30. Львів 2013, с. 88–96.
- Сиротинська Н. Богородичний репертуар у літургійних рукописах Київської Русі // *Українська музика*, ч. 2 (4). Львів 2012, с. 52–68.



- Сиротинська Н. Літургійний аспект седмичного циклу в осмогласному розділі українських нотолінійних ірмологіонів // *Богословія*, т. 4. Львів 2005, с. 67–81.
- Сиротинська Н. Мелодико-поетичні паралелі у візантійській гимнографії та українській монодії // *Καλοφωνία*, ч. 7. Львів 2014, с. 149–158.
- Сиротинська Н. Осмогласний цикл «Грішних молитви» в нотолінійних ірмологіонах // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 71–82).
- Сиротинська Н. Про поняття *глас* у давніх богослужбових книгах // *Musica Humana*, ч. 2. Львів 2003, с. 244–251.
- Сиротинська Н. Стихира *Богоначалним мановенієм* празника Успенія Пресвятої Богородиці в українській сакральній монодії // *Καλοφωνία*, ч. 4. Львів 2008, с. 57–71.
- Скабалланович М. *Толковый Типикон*, вып. 1. Київ 1910.
- Сковорода Г. Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 2. Київ 1973, с. 59–82.
- Сковорода Г. КНИЖЕЧКА, называемая SILENIUS ALCIBIADIS, сирѣч ИКОНА АЛКІВІАДСКАЯ // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 2. Київ 1973, с. 6–30.
- Сковорода Г. Сад божественных пѣсней // Г. Сковорода. *Твори в 2-х томах*, т. 1. Київ 1973, с. 60–90.
- Сковорода Г. Філологічні виписки // Г. Сковорода. *Твори*, т. 2. Київ 1973, с. 425–429.
- Скребков С. *Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII в.* Москва 1969.
- Слово многоцінне* // Література високого бароко (1632–1709 рік), кн. 2: Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та бароко XV–XVIII століть / упорядники В. Шевчук, В. Яременко. Київ 2006.
- Снелль Б. *Греческая метрика*. Москва 1999.
- Соболева М. *Философия символических форм Э. Кассирера. Генезис. Основные понятия. Контекст*. Санкт-Петербург 2001.
- Содомора А. Зелене *crescendo* Горациєвого «Пам'ятника» / А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 11–40.
- Содомора А. *Sub aliena umbra. Під чужою тінню*. Львів 2000.
- Содомора А. *Від слова до серця, від серця до слова*. Львів 2012.
- Содомора А. *Жива античність*. Львів 2009.
- Содомора А. Мить на ймення Левконоя // А. Содомора. *Студії одного вірша*. Львів 2006, с. 41–54.
- Содомора А. *Наодинці зі словом*. Львів 1999.
- Содомора А. *Пригорща хвилини*. Львів 2012.
- Созанський Ю. *Музична семіотика*. Львів 2008.
- Соловьев В. Мифологический процесс в древнем язычестве // В. Соловьев. *Сочинения*, т. 1. Москва 2000, с. 1–26.
- Станчев К. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве (История вопроса и некоторые проблемы изучения La roesia liturgica slava antica // *Древнеславянская литургическая поэзия*. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15–21 август 2003. Roma – Sofia 2003, с. 5–22.
- Станчев К. *Поетика на старобългарската литература. Основни принципи и проблеми*. Софія 1982.
- Столович Л. *Красота. Добро. Истина: очерк эстетической аксиологии*. Москва 1994.

- Сулима В. Візантійська проповідницька проза у виданнях XVI–XVIII // *Львівська медієвістика*: Дмитро Туптало у світі українського бароко, вип. 1. Львів 2007, с. 117–125.
- Сулима М. До питання про особливості віршованих варіацій молитов // *Львівська медієвістика*, т. 3. Львів 2010, с. 128–133.
- Сулима М. Сапфічний вірш або строфа у слов'янській поезії XVI–XVIII ст. // *Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури*. Київ 1984, с. 223–231.
- Супрун О. Символ і структура тексту в творах марійного змісту в Україні другої половини XVII–початку XVIII ст. // *Діалог культур*. Київ 1999, с. 107–118.
- Таруашвили Л. *Тектоника візуального образу в поезії античності и християнської Європи. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. Москва 1998.
- Татаркевич В. *Історія шести понять*. Київ 2001.
- Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на богородичные праздники* / пер., комент. о. Максим Козлов, Д. Афиногенова. Москва 1997.
- Творения преподобного Максима Исповедника. Богословские и аскетические трактаты* / ред. А. Сидоров. Москва 2004.
- Творения св. Григория Чудотворца и св. Мефодия, епископа и ученика*, т. 4 [=Библиотека Отцов и учителей церкви]. Москва 1996, с. 141–160.
- Темчин С. Что представляла собой первая славянская книга, переведенная с греческого Кириллом и Мефодием // *Byzantinoslavica*, LX (1999), с. 114–154.
- Темчин С. Этапы становления славянской гимнографии (863 – около 1097 года), часть первая // *Славяноведение* (2004/1) 18–55; [часть 2] // *Славяне и их соседи*, вып. 11. Москва 2004, с. 53–94.
- Теогнід. *Елегія вигнанця* / переклад Андрій Содомора. Львів 2012.
- Типографский Устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века*, т. 1: Факсимильное воспроизведение; т. 2: Наборное воспроизведение рукописи; т. 3: Исследования / ред. Б. А. Успенский / Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Москва 2006.
- Тогова О. *Virgo / Virago. Жінчина у власті на середньовіковому Западі* // *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии*. Санкт-Петербург 2010, с. 256–274.
- Томашевский Б. *Теория литературы: Поэтика*. Москва 2003.
- Тончева Е. Поздневизантийская псалмодия, соотношение текста и напева (певческий цикл пс. 135 в 4-м автентическом ихосе) // *Гимнология. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи*, вып. 4. Москва 2003, с. 116–130.
- Топоров Н. «Новая» и «старая» песнь в ведийской традиции и у Пиндара // *Исследования по этимологии и семантике*, т. 2, кн. 1. Москва 2006, с. 518–534.
- Українська барокова література. Поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ 1991.
- Українська поезія. Середина XVII ст.* / упорядники В. Кречотень, М. Сулима. Київ 1992.
- Успенский Б. *Семиотика искусства*. Москва 1995.
- Успенский Н. *Византийская Литургия. Анафора*. Москва 2003.
- Успенский Н. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971.

- Ушкалов Л. Від Нестора до Гоголя // Л. Ушкалов. *Есеї про українське Бароко*. Київ 2006, с. 3–19.
- Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії // Л. Ушкалов. *Есеї про українське барокко*. Київ 2006, с. 20–79.
- Ушкалов Л. *Світ українського барокко: філологічні етюди*. Храків 1994.
- Ушкалов Л. Сковорода та Біблія // Л. Ушкалов. *Від бароко до постмодернізму*. Київ 2011, с. 85–120.
- Ушкалов Л. *Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду*. Харків 2001.
- Ушкалов Л. Філологія – служниця богослів'я // Л. Ушкалов. *Від бароко до постмодерну*. Київ 2011, с. 69–84.
- Федик О. *Мова як духовний адекват світу*. Львів 2000.
- Федорак Н. *Поетика Галицько-Волинського літопису*. Львів 2005.
- Федорів Ю. *Пояснення церковних богослужень і святих тайн*. Торонто 1976.
- Фрай Н. *Великий код: Біблія і література*. Львів 2010.
- Франк-Каменецкий И. К вопросу о развитии поэтической метафоры // *От слова к смыслу*. Москва 2001, с. 28–80.
- Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 30. Київ 1981, с. 240–252.
- Франко І. Візантійська література. Karl Krunbacher. *Geschichte der byzantinischen Literatur* // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 29. Київ 1981, с. 184–194.
- Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 126–143.
- Франко І. Жінчина-мати в поемах Шевченка // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 26. Київ 1981, с. 153–154.
- Франко І. Із секретів поетичної творчості // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 31. Київ 1981, с. 45–119.
- Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ 1983, с. 7–372.
- Франко І. Колядка про Святу Софію // І. Франко. *Повне зібрання творів у 50 томах*, т. 42. Київ 1984, с. 238–267.
- Франко І. Легенда про Пршемислову квітучу ліщину та легенди про квітучу палицю // І. Франко. *Повне зібрання творів в 50 томах*, т. 29. Київ 1981, с. 545–550.
- Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 30–35.
- Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 41. Київ 1984, с. 194–470.
- Франко І. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 31. Київ 1981, с. 127–131.
- Франко І. Причинки до історії української церковнослов'янської літератури. Костянтінова азбучна молитва // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 534–613.
- Франко І. Старохристиянська література // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 29. Київ: Наукова думка 1981, с. 443–446.

- Франко І. Тарас Шевченко // І. Франко. *Повне зібрання у 50 томах*, т. 39. Київ 1983, с. 248–254.
- Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 41. Київ 1984, с. 74–100.
- Франко І. Фотіїв «Міріобібліон» // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 40. Київ 1983, с. 441–459.
- Фрейденберг О. *Миф и литература древности*. Москва 1998.
- Фрейденберг О. Проблема греческого літературного язика // *От слова к смыслу: Проблема тропогенеза*. Москва 2001, с. 5–27.
- Фрейденберг О. Проблемы греческого літературного язика // *От слова к смыслу*. Москва 2001, с. 3–27.
- Хайдеггер М. *Ницше*. Санкт-Петербург 2006.
- Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики*. Суми 2002.
- Хейзинга Й. *Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах*. Москва 2004.
- Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва 1982, с. 52–103.
- Холопова В. *Русская музыкальная ритмика*. Москва 1983.
- Храмцова Т. Слово и образ в византийской патристике и древнерусском певческом искусстве // *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*. Санкт-Петербург 2002, с. 3–24.
- Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVII ст.)* / упорядник О. Білецький. Київ 1967.
- Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII ст.* Київ – Львів – Полтава 2002.
- Цалай-Якименко О. *Духовні співи давньої України: Антологія*. Київ 2000.
- Цалай-Якименко О. «Повість о пінії мусикійськом» – видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки (середина XVII століття) // *Українське музикознавство*, вип. 11, Київ 1976, с. 51–71.
- Чижевський Д. До проблем Бароко // Д. Чижевський. *Філософські твори у чотирьох томах* / редакція В. Лісовий, т. 2. Київ 2005, с. 67–77.
- Чижевський Д. *Історія української літератури*. Київ 2008.
- Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох // Д. Чижевський. *Філософські твори у чотирьох томах* / ред. В. Лісовий, т. 2. Київ 2005, с. 14–23.
- Чижевський Д. *Український літературний барок: нариси* / підготовка тексту та мовна редакція Леонід Ушкалов, вступна стаття Олекса Мишанич. Харків 2003.
- Чикункова Н. Песнопения первого гласа в службе Введению во храм Пресвятой Богородицы // *Греко-русские певческие параллели*. Москва – Санкт-Петербург 2008, с. 246–261.
- Чировський А., о. Православні в сопричасті з Римом: антиномічний характер східного католицького богослов'я // *Богословія*, т. 66. Львів 2002, с. 101–113.
- Шевельов Ю. Велика стаття про малий вірш // Ю. Шевельов. *Вибрані праці. Літературознавство*, кн. II. Київ 2008, с. 753–761.
- Шевельов Ю. *Історична фонологія української мови*. Харків: Акта 2002.
- Шевченко І. Восприятіе Византии // *Московія. Проблемы византийской и новогреческой филологии*, т. 1. Москва 2001, с. 483–494.
- Шевченко І. *Україна між Сходом і Заходом*. Львів 2014.

- Шевчук О. Про один аспект зв'язку слов'янських церковно-співних традицій XVI — початку XVII ст. (хомонія) // *Старовинна музика: Сучасний погляд*, кн. 3 [=Науковий вісник НМАУ, вип. 61]. Київ 2007, с. 12–28.
- Шевчук О. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. // *Метроритм – 1: Колективна монографія* / ред. І. М. Юджіна / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ 2002, с. 35–40.
- Шеллинг Ф. *Философия искусства*. Москва 1966.
- Шенкер А. Древнецерковнославянское искрь «близко» и его производные // *Вопросы языкознания*. 1981/2 110–114.
- Шептицький А., митр. *Про церковний спів*. Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 року, цит. за передруком: Львів 2001.
- Шерех Ю. Меч, труби, лютня // Ю. Шерех. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. I. Харків 1998, с. 350–360.
- Шерех Ю. Прологомена до вивчення мови та стилю Сковороди // Ю. Шерех. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. III. Харків 1998, с. 364–412.
- Шерех Ю. Так нас навчали правильних проізношень // Ю. Шерех. *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. III. Харків 1998, с. 203–249.
- Шестаков В. *От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в.* Москва 1975.
- Шеховцова И. Две традиции в византийском гимнографическом искусстве // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика*. Москва 1994, с. 8–33.
- Шидфар Б. *Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.)*. Москва 1974.
- Шмеман А. *Введение в литургическое богословие*. Москва 1996.
- Шмеман А. *За життя світу: Тайнство і православ'я* / передмова о. П. Галадза. Львів 2009.
- Штокмар М. *Исследования в области русского народного стихосложения*. Москва 1952.
- Щёголева Л. *Пуятинна минея (XI в.) в круге текстов и истолкования: 1–10 мая*. Москва 2001.
- Щурат В. *Марійський культ на українських землях давньої польської держави*. Львів 1910.
- Эко У. *Искусство и красота в средневековой Европе*. Санкт-Петербург 2003.
- Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Москва 1998.
- Юнг К. *Архетип и символ*. Москва 1991.
- Юнг К. *Ответ Иову*. Москва 1995.
- Ягич В. *Службные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь: В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг.* Санкт-Петербург 1886.
- Якобсон Р. Заметка о древнеболгарском стихосложении // *Известия отделения русского языка и словесности академии Наук*, XXIV, № 2. Москва 1919, с. 351–358.
- Яковина О. *Метафізика в поезії. Україна XVII ст.* Львів 2010.
- Янляускас Р. Композиция как символ // *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. Чайковского*, сб. 47. Москва 2004, с. 22–54.
- Ясиновский Ю. Два канона Рождеству Христову в украинско-белорусских нотоплинейных ирмологиях // *Гимнология*, кн. 5. Москва 2008, с. 219–231.

- Ясиновский Ю. *Становление музыкального профессионализма в Украине в XVI–XVII ст.* / дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавчих наук, рукопис. Київ 1975.
- Ясиновський Ю. Генеза української гимнографії // *Українська музика: Традиції і сучасність* / Вищий Музичний інститут ім. М. Лисенка. Львів 1993, с. 4–21.
- Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [=Історія української музики: вип. 2: Джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'кевича НАН України]. Львів: Місіонер 1996.
- Ясиновский Ю. Палеографія київської ноти // *Musica Humana*, ч. 2. Львів 2005, с. 81–100.
- Ясиновський А. Музичні терміни грецького походження в «Лексиконі» Памви Беринди // *Екологія культури: Історія, традиції, сучасність*. Львів 1990, с. 65–66.
- Ясиновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії // *Вісник Львівського університету: Мистецтвознавство*, вип. 3. Львів 2003, с. 76–83.
- Ясиновський Ю. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [=Історія української музики: Дослідження, вип. 18]. Львів 2011.
- Ясиновський Ю. Інципітарій Львівського друкованого ірмологіона 1709 року // *Καλοφωνία*, ч. 4. Львів 2008, с. 210–220.
- Ясиновський Ю. Кардинал Пітра як дослідник візантійської гимнографії (у 200 річницю народження) // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 215–220.
- Ясиновський Ю. Найдавніші літургійні пам'ятки Княжої доби // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 20–32.
- Ясиновський Ю. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби) // *Українська музика*, ч. 2. Львів 2012, с. 41–51.
- Ясиновський Ю. Українська гимнографія в європейському контексті // *Українське барокко та європейський контекст*. Київ 1991, с. 219–224.
- Ясиновський Ю. Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття // *Καλοφωνία*, ч. 5. Львів 2010, с. 337–345.
- Ясиновський Ю. Церковна монодія від Візантії до ранньомодерної України: тяглість чи конфронтація? // *Καλοφωνία*, ч. 6. Львів 2012, с. 9–14.
- Antonowycz M. *The Chants from Ukrainian Heirmologia*. Bilthoven 1974.
- Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas*. München 1990.
- Barok: Historia – Literatura – Sztuka* / red. J Pelc. VI/1 (11) Warszawa 1999.
- Begórski B. *Zarys liturgii okresu patrystycznego. Zagadnienia wybrane* // *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce* / red. R. Pospiech. Opole 2012, s. 25–75.
- Bielawski Krz. *Teksty poetycki greckich fragmentów muzycznych: Komentarz filologiczny*. Kraków 2012.
- Birkfellner G. *Codex Hankenstein. Codex Vindobonensis slavicus 37. Altukrainisches liturgisches Anthologion des 13.–14. Jahrhunderts*. Textus manuscriptus linguae ecclesiastico-slavicae versionis ucrainicae (parvorossicae) saeculi XIII–XIV, т. 2: Neutestamentliche Perikopen (Evangelien und Apostelschriften); т. 3: Μηνολόγιον. Liturgischer Festkalender für den Jahreszyklus der unbeweglichen Feste [=Münstersche Texte Slavistik, 2, 3]. Berlin: Lit Verlag 2006, 2007.

- Borowiec K. Dwa spojrzenia na działalność ojca André Mocquereau // *Studia gregoriański*. Poznań 2014, s. 21–39.
- Bullock K. H. The Book of Proverbs // *Learning from the Sages*. Grand Rapids (USA) 1995.
- Caudano A.-L. Pamvo Berynda's Verses on the Nativity of Christ: Between Western Education and Byzantine Hymnography // *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*. 2007, vol. 49, Nos. 1–2: March–June, p. 9–26.
- Christ W. Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras // *Sitzungsberichte Bayer. Akad. Wiss.* (1870), т. 2, с. 76 і далі. Огляд заслуг твору В. Кріста, включно з його статтею про музично-теоретичну працю Мануїла Врієннія див.: Н. Reimann. Zur Geschichte und Theorie der byzantinischen Musik // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 5 (1889) 324.
- Christians D. Von der Nachahmung der Form zur wortgetreuen Übersetzung des Inhalts. Übersetzungsprinzipien in der altslavischen Menäentradition // *Die Übersetzung als Problem sprach- und literaturwissenschaftlicher Forschung in Slavistik und Baltistik* (=Studien zur Slavistik Bd. 1). Hamburg 2002, 41–55.
- Christians D. Zur Genese des ostslavischen Gottesdienstmenäums. In. Liturgische Hymnen nach byzantinischen Ritus bei den Slaven in Altester Zeit. Beiträge einer internationalen Tagung. Bonn. 7–10. Juni 2005 (Abhandlungen der Nordrh.–Westf. Acad. Der Wiss., Bd. 117 = Patristica Slavica Bd. 15). Paderborn – München – Wien – Zürich, 151–174.
- Christians D. Канон Евфимию Великому в традиции восточнославянских миней // *BraSlav 2*. Bratislave 2004, с. 18–28.
- Ciupa L., SSMI. *La figura della Madre di Dio nella simbologia delle ufficiature delle feste Mariane dell'anno liturgico bizantino* / excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum. Roma 2011.
- Conomos D. *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycl.* Washington: Dombarton Oaks 1985.
- Contacarium palaeoslavicum mosquense* / вид. Arne Bugge [=MMB, т. 6]. Copenhagen 1960.
- Dahlhaus C. *Estetyka muzyki* / перекл. Z. Skowron. Warszawa 2007.
- Dahlhaus C. *Idea muzyki absolutnej i inne studia* / перекл. A. Buchner. Kraków 1988.
- Dreisoerner C. *The Psychology of Liturgical Music*. 1945.
- Das byzantinische Eigengut der neuzeitlichen slavischen Menäen und seine griechischen Originale. III. Teilband: Incipitarium und Edition Theotokia. Index hymnorum graecorum. Index hymnorum slavorum. Epimetra tria* / Erarbeit von Peter Plank und Carolina Lutzka / Herausgegeben von Christian Hannick. Verlag Ferdinand Schöningh. Paderborn – München – Wien – Zürich 2006.
- Das Dubrovskij-Menäum: Edition der Handschrift F.n.I.36 (RNB)* / підг. і коментар М. Mur'janov, опрацювання і переклади німецькою мовою Hans Rothe und Arnd Wöhler, вид. Hans Rothe. [=Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 104; Patristica Slavica, 5]. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov's'kij, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2008.

- Der altrussische Kondakar': Auf der Grundlage des Blagoveščenskij Nižegorodskij Kondakar'* / вид. Antonín Dostál, Hans Rothe при співпраці Erich Trapp, Dieter Stern, т. 2: Blagoveščenskij Kondakar' (Facsimile); т. 3: Das Kirchenjhar 1: September bis November; т. 4: Das Kirchenjahr 2: Dezember bis März; 5: Das Kirchenjahr 3: April bis August; т. 6: Triodion. Pentecostarion; т. 7: Oktoechos [=Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven: Editionen (3), 8.2–8.7]. Bonn – Giessen – Wien 1976, 1977, 1979, 1980, 1990, 2004.
- Der Homerische Psalter: Studien über die dem Apolinarios von Laodikeia Zugeschriebene Psalmenparaphrase* / J. Golege [=Studia Patristica et Byzantina, 6]. 1960.
- Fassler M. E. Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatises «De rithmis» // *The journal of musicology*, vol. 5, № 2, Spring 1987, p. 164–190.
- Fassler M. The First Marian Feast in Constantinople and Jerusalem: Chant Texts, Readings and Homiletic Literature // *The Study of Medieval Chant*. Oxford 2001, с. 26–87.
- Filonov Gove A. The Evidence for Metrical Adaptation in Early Slavic Translated Hymns // *Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Ch. Hannick [=MMB: Subsidia, 6, Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978, с. 211–246.
- Fubini E. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997.
- Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Ch. Hannick [=MMB: Subsidia, 6, Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978.
- Hannick Ch. Byzantinische Musik // *MGG*, т. 2. Kassel 1995, с. 288–310.
- Hannick Ch. Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen // *Лингвистическая полифония: Сборник статей в честь юбилея профессора Р. К. Потаповой* / ред. В. А. Виноградов. Москва 2007, с. 212–221.
- Hannick Ch. *Das Altslavische Hirmologion. Edition und Kommentar*. [=Monumenta Linguae Slavicae dialecti veteris, t. L]. Weiner – Freiburg i. BR. 2006.
- Hannick Ch. Das musikalische Leben in der Frühzeit Bulgariens aufgrund literarischer Quellen des frühslavischen Schrifttums // *Byzantinoslavica* 49 (1988) 23–37.
- Hannick Ch. Documents musicaux vieux-slaves: Munich, décembre 1967 // *Irénikon* 41 (1968/1) 94–97.
- Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context // *Ricerche Slavistiche* 41 (1994) 9–30.
- Hannick Ch. Exégèse, typologie et rhétorique dans l'hymnographie byzantine // *Dumbarton Oaks Papers*, 53 (1999) 207–218.
- Hannick Ch. Hymnographie et hymnographes sabaïtes // *The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present* / вид. Joseph Patrich [=Orientalia Lovaniensia Analecta, 98]. Leuven 2001, с. 219–228.
- Hannick Ch. The Theotocos in Byzantine Hymnography: Typology and Allegory // *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot 2005, p. 69–76.
- Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians [=NRWakW Abh., 117; Patristica slavica, 15]. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 175–186.
- Hannick Ch. Мелодия и текст в славянских литургических песнопениях // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung*, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / вид. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh 2007, S. 175–186.



- Hannick Ch. Начала славянской гимнографии в кирилло-мефодьевскую эпоху // *Thessaloniki – Magna Moravia / Proceedings of the International Conference, Thessaloniki 16–19. Oct. 1997. Thessaloniki 1999*, с. 347–354.
- Hildegarda z Bingen. *Teologia muzyki*. Krakow 2003.
- Hinz E., ks. *Nurt religijny w muzyce różnych epok*. Wyd. 2-e. Pelplin 2005.
- Hunger H. Philosophie, Rhetorik, Epistolographie, Geschichtsschreibung, Geographie, t. 1–2: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. München 1978.
- Gérolde Théodore. *Les pères des l'église et la musique*. Strasburg 1931.
- Jakobson R. The Slavic response to byzantine poetry // *Congres international des études Byzantines, rapports etude Byzantines, rapports VIII*. Belgrade – Ochride 1961, p. 249–265.
- Jammers E. *Musik in Byzanz. Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich der Choral als Musik der Textausssprache*. Heidelberg 1962.
- Krivko R. К истории второй песни гимнографического канона: утраты и интерполяции / hrsg. von D. Christians, D. Stern und V. Tomelleri // *Festgabe für Hans Rothe zum 80*. München – Berlin 2009, S. 229–242.
- Krumbacher K. *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie*. München 1903.
- Krumbacher K. *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453)*. München 1897.
- Lauxtermann M. *Byzantine Poetry from Pisides to Geometers. Texts and Contexts*. Wien 2003.
- Lauxtermann M. *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*. Wien 1999.
- Lemcke K. *Estetyka*. т. I. Lwów 1874.
- Lissa Z. *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975.
- Matejko L. Ирмосы в славянских минеях X–XIV вв. // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit: Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005 / herausg. Hans Rothe, Dagmar Christians. Paderborn – München – Wien – Zürich 2007*, S. 27–49.
- Matejko L. К истории славянского перевода гимнов // *BraSlav 2*. Bratislave 2004, с. 45–53.
- McKinnon J. *Christian Antiquity // Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*. Cambridge 1990.
- Miklas H. Гимнографические памятники и развитие древнеславянских письменных систем // *BraSlav 2*. Bratislave 2004, с. 54–63.
- Music of the Ukrainian Catholic Church for Congregational Singing / comp. J. Roll. Stamford 1984*.
- Montagu J. *Instrumenty muzyczne Biblii / пер. G. Kubies. Kraków 2006*.
- Myers G. The Blagoveshchensky Kondakar: a Russian musical manuscript of the 12<sup>th</sup> century // *Cyrrillomethodianum*, XI. 1987.
- Palikarova-Verdeil R. *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes [=Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, vol. III]*. Copenhagen 1953.
- Petresco J. D. *Les Idiomèles et le canon de l'Office de Noël (D'après des manuscrits grecs des XIe, XIIe, XIIIe et XIve Siècle)*. Paris, 1932.
- Pitra J.-B. *Hymnographie de l'Église greque*. Roma 1867.
- Sachs C. *Historia instrumentów muzycznych*. Warszawa 1975.
- Sachs C. *Muzyka w świecie starożytnym*. Warszawa 1988.
- Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum: Pars Principalis, pars Suppletoria / вид. Nicolas Schidlovsky [=MMB, т. 12]*. Haunia 2000.
- Sticherarium. Codex monasterii Chilandarici 307: Phototypice depictus / передмова Roman Jakobson [=MMB, 5]*. Copenhagen 1957.

- Strank O. The znamenny chant of Russian Church // *Musical Quarterly*, XXVI, p. 365–384.
- Syrotynska N. Interpretation of the Word in Liturgical Books and the Problems of Postmodern Philosophy // *Logos: Journal of Eastern Christian Studies*, vol. 47, 1–2 (2006), Canada, p. 279–291.
- Tardo L., jeromon. *L'antica melurgia Bizantina*. Grottaferrata 2005.
- Tatarkiewicz W. *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985.
- The Hagiopolites. A Byzantine treatise on Musical Theory* / edition by Jorgen Raasted. Copenhagen 1983.
- The hymns of the Hirmologium. The First Mode. The First Plagal Mode* / Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stohr, reviser and annotated by Carsten Hoeg with the assistance of Jorgen Raasted. Copenhagen 1952.
- The Lavrsky Troitsky Kondakar* / вид. Gregory Myers / Ivan Dujčev Centre for Slavo-Byzantine Studies [=Monumenta Slavico-Byzantina et Medievalia Europensia, т. IV, 9]. Sofia: Heron Press 1994.
- Tillyard H. J. W. Handbook of the middle Byzantine musical notation // *Monumenta Musicae Byzantine*, t. 1. Copenhagen 1970.
- Troelsgard Ch. The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts // *Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin*, 70, 2000.
- Velimirović M. The byzantine heirmos and heirmologion // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. München 1973, c. 192–245.
- Velimirović M. *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion* [=MMB, Subsidia, 4 (volum of appendices)]. Copenhagen 1960.
- Velimirović M. Grigorović Hirmologion: Index and Concordances // *Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry* / вид. Ch. Hannick [=MMB, Subsidia, 6: Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. Copenhagen 1978, p. 171–195.
- Velimirović M. Preparation of an Inventory of Sources of Old Slavic Music // *Anfänge der slavischen Musik* [=Slowakische Akademie der Wissenschaften: Institut für Musikwissenschaft, Simposia 1]. Bratislava 1966, p. 173–178.
- Velimirović M. Present Status of Research in Byzantine Music // *Acta musicologica* 43 (1971/1–2) 1–20.
- Velimirović M. Stand der Forschung über kirchenslavische Musik // *Zeitschrift für slavische Philologie* 31 (1963/1) 145–169.
- Velimirović M. The Byzantine Heirmos and Heirmologion // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, т. 1. Bern – München: Francke Verlag 1973, p. 192–244.
- Velimirović M. The Melodies of the Ninth-Century Kanon for St. Demetrius // *Essays for Boris Schwarz* / вид. Malcolm H. Brown. Ann Arbor: UMI Press 1984, p. 107–114.
- Velimirović M. *Byzantine Elements in Early Slavic Chant. Pars principalis*. Copenhagen 1960.
- Velimirović M. The Byzantine Heirmos and Heirmologion // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, т. 1. Bern – München 1973, p. 192–244.
- Wagner P. *Neumenkunde. Paläographie des liturgischen gesanges*. Leipzig 1912.
- Waloszek J., ks. *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole 1977.
- Wellesz E. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej* / перекл. M. Kaziński. Kraków 2006.
- West M. L. *Muzyka starożytnej Grecji* / перекл. A. Maciejewska. Kraków 2003.
- Zannos I. Ornamentation, improvisation and composition in the oral tradition of Greek orthodox church music at Constantinople // *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age: Actes des colloques de Royaumont de 1986, 1987 et 1988* / упоряд., ред. Christian Meyer, передм. Marcel Pérès. Paris 1991.

## Показчик імен

- Аввакумов Юрій, о. 167  
Августин, св. 15, 21, 22, 34, 69  
Аверінцев Сергій 71, 72, 130  
Авреліан з Реоме (Aurelianus Reomensis) 50  
Алан Лільський (Alain de Lille) 34  
Алексеева Галина 44, 217, 226  
Алкман 67  
Амвросій Медіоланський 115  
Анаксимандр 26  
Анаксімен 26  
Андрей Критський, св. 146  
Андрухович Юрій 14  
Анна, бібл. 247  
Антоній, еп. 177  
Антоній Печерський, прп. 169  
Антонич Богдан-Ігор 12, 197  
Антоній Радивилоський 208  
Антонович Мирослав 43, 139, 215, 216, 222, 256  
Аполлон 33  
Арнольд Юрій 43  
Асаф'єв Борис 217, 220, 274  
Афанасій, св. 146  
Бажанський Пофірій 43  
Баллок Кларенс (Bullock Clarence) 65  
Баранович Лазар 31, 85, 207  
Березовський Максим 6  
Бердяєв Микола 18  
Беринда Памво 189, 190  
Бернард Сильвестр (Bernardus Silvestris) 34  
Бирчак Володимир 175  
Боецій 47, 86  
Бондаревська Ірина 70  
Борис, кн. 169, 176  
Бортнянський Дмитро 6  
Боян 55  
Булгаков Сергій, о. 128, 129  
Бражніков Максим 43  
Булгаков Сергій 61  
Вагнер Ріхард 21  
Вакхілід 67  
Василій Великий, св. 69  
Велімірович Мілош (Velimirović Milosz) 43, 216, 224, 225  
Величковський Іван 77, 206  
Величковський Паісій, прп. 90, 132  
Веллес Егон (Wellesz) 42, 43, 216  
Вергілій 32, 33, 108  
Верещагін Євгеній 160, 223  
Вишенський Іван 170  
Віттен Едвард (Witten Edward) 56  
Владишевська Тетяна 215, 217  
Вознесенський Іван 43  
Возняк Тарас 61  
Волкович Йоаникій 122, 167  
Володимир Мономах, кн. 169  
Володимир (Великий), кн. 170  
Вороний Микола 21  
Вульфила, еп. 27  
Гайдеггер Мартін (Heidegger Martin) 79  
Гаятовський Йоаникій 85, 109, 208  
Ганнік Крістіян (Hannick Christian) 226, 227  
Гаспаров Борис 176  
Гаспаров Михайло 67  
Гейзінга Йоган (Huizinga Johan) 213  
Георгій Святогорець, св. 146  
Геракліт 33  
Герасимова-Персидська Ніна 173, 248  
Гердер Йоган (Herder Johann) 21  
Герман, патр. 72, 73, 146  
Герцман Євгеній 43, 217  
Гілярій Пиктавський (Hilarius Pictaviensis) 73  
Гільдегарда з Бінгена (Hildegarda de Bingen) 57  
Гліб, кн. 169, 176

- Гомер 68, 86, 226, 231  
Гонорій Августодунський (Honogius Augustodunensis) 34  
Горацій 32, 62, 230, 234, 237, 248  
Грабан Мавр 27  
Григорій Богослов, св. 20, 69, 115  
Григорій Ніський, св. 22  
Григорій Палама 39, 40  
Гайзер Гуго (Geiser Hugo) 227  
Галадза Петро, о. 98  
Гарднер Іван 44, 58  
Георгіадес Трасибулос (Georgiades Trasybulos) 61, 224, 306  
Горгій 68  
Горюхіна Надія 263  
Гофф Ле Жак (Jacques Le Goff) 167, 168  
Григорій Великий, св. 116  
Григорій Назіанзін, св. 236  
Груббер Роман 224  
Давид, бібл. 22, 27, 28, 55, 84  
Данило (Галицький), кн. 101  
Даниїл Заточник 177  
Дарій, цар 109  
Девора, бібл. 110, 111  
Деметра 106  
Дерріда Жак (Derrida Jacques) 220  
Десницький Андрій 65  
Дилецький Микола 6  
Діоніс 33  
Діонісій Ареопатит 18, 37, 127  
Добрев Іван 74  
Довгалевський Мирофан 186, 190  
Ельдерс Вільям (Elders William) 74  
Еко Умберто (Eco Umberto) 79  
Еразм Роттердамський (Erasmus Roterodamus) 180  
Ева, бібл. 111  
Євсевій Кесарійський, еп. 115  
Євфимій Великий, св. 147  
Єздра, пр. 109  
Єзикііль, пр. 129  
Елисей, пр. 115  
Єремія, пр. 129  
Єфрем Сирін, св. 73, 117, 119  
Жоскен де Пре (Josquin Des Préz) 74  
Забужко Оксана 4, 92  
Залеський Михайло 62, 226  
Зонара Йоан 227  
Іван єванг. 176, 187  
Іван Рильський, св. 74  
Ігнатій Богоносець, св. 35  
Ігнатій Антіохійський, еп. 114  
Іеремія, пророк 117  
Ізіда 104  
Ікар 86  
Ікономос Константин 226  
Іларіон, свт. 169  
Ілія, пр. 115  
Ісаїя, пр. 177  
Ісіченко Ігор, арх. 121, 177  
Іринеї Ліонський, св. 73, 114  
Йоан Александрійський, еп. 57  
Йоан Дамаскін, св. 42, 44, 47, 95, 116, 126, 133, 223, 275  
Йоан Златоустий, св. 69, 152, 189  
Йоан Ліствичник, прп. 132, 195  
Йоан Мавропод, св. 152  
Йоан Хреститель (Предтеча), св. 53, 129  
Йовчева Марія 154  
Кавасила Микола 35, 126  
Кайку Мічіо (Michio Kaku) 54  
Казанцева Марина 215  
Кассіодор (Cassiodorus) 27  
Кассіпер Ернст (Cassirer Ernst) 91  
Каудано Анна-Лоранс (Caudano Anne-Laurance) 190  
Квірікашвілі Ліана 52, 146  
Керн Кипріан, арх. 275  
Кирило, свт. 224  
Кирило Туровський, еп. 169  
Клеман Олів'є (Clément Olivier) 15, 113, 127  
Климент Александрійський, св. 23, 25, 27, 34, 35  
Климент Смолятич 131  
Константин Преславський 223  
Константин Солунський 74

- Конхезій Вільгельм (Guillelmus de Conchis) 34
- Корній Лідія 182, 190
- Косма Маюмський 183, 236, 250
- Костенко Ліна 24, 87, 200, 305
- Котляревський Іван 172
- Кошиць Олександр 236, 275
- Кривко Роман 146, 225
- Кримський Сергій 97, 130, 168
- Крип'якевич Петро, о. 51, 71, 100, 117, 146
- Кріст Вільгельм (Christ Wilhelm) 227
- Крістіанс Дагмар (Christians Dagmar) 223
- Крумбахер Карл (Krumbacher Karl) 226
- Кручиніна Альбіна 215
- Курціус Ернст (Curtius Ernst) 106
- Лангер Сюзен (Langer Susanne) 21
- Лауенштайн Дітер (Lauenstein Diether) 106
- Лаукстерман Марк (Lauktermann Mark) 236
- Лепп Іняс 83
- Ліотар Жан-Франсуа (Lyotard Jean-François) 15
- Ліхачов Дмитрій 56, 176, 178, 215
- Лосєв Олексій 219
- Лука, єванг. 114
- Лукіан 68
- Лучук Тарас 104
- Маєрс Грегорі (Myers Gregory) 139
- Мазель Лев 13, 220
- Мак-Люен Маршалл (McLuhan Marshall) 78
- Максим Сповідник 35
- Максимович Іван 78, 184, 209
- Маланюк Євген 97, 198
- Муліч Малік 225, 233
- Маркелл Безбородий 217
- Мартінов Володимир 12
- Матвій, єванг. 114, 177
- Матушек Олена 211
- Металлов Василій 43, 216
- Методій, свт. 224
- Методій Патарський, св. 94, 119
- Миколай Чудотворець, св. 53
- Мишанич Олекса 9
- Мойсей Киянин, писар 144
- Моміна Майя 165
- Мурьянов Михайло 46, 178
- Никифор Влеммід 40
- Нестор, прп. 176
- Несторій, патр. 115
- Ніцше Фрідріх 21, 24
- Нечунаєва Наталія 223
- Одоєвський Федор 43
- Олександр, єп. 115
- Оріген 115
- Орфей 27, 32
- Осія, пр. 112
- Павло, ап. 53, 176, 177
- Павличко Дмитро 199
- Паганіні Ніколо 274
- Паранікас Матеос (Paranikas Matthaios) 227
- Палікарова-Вердей Раїна (Palikarova-Verdeil) 225
- Пентковський Олексій 162
- Перетц Володимир 178, 201
- Петренко Михайло 86
- Піккіо Рікардо (Picchio Riccardo) 8, 176, 178
- Піндар 33, 65, 66, 67
- Пітра Жан Батіст, кард. (Pitra Jean-Batiste) 60 62
- Піфагор 26
- Платон 12, 19, 23, 34, 226
- Пожидаєва Галина 151
- Преображенський Антонін 43, 222, 256
- Прокл, єп. 115, 116
- Псевдо-Лонгін 239
- Псевдо-Плутарх 25
- Разумовський Димитрій 43, 216
- Рахиль, бібл. 84
- Реті Рудольф (Réti Rudolf) 221
- Ріман Гуго (Riman Hugo) 228
- Рогоза Михайло, митр. 184, 186, 187, 188
- Роман Сладкопівець, св. 60, 175, 191

- Рут, бібл. 111  
 Сазонова Лідія 183  
 Самуїл, пр. 247  
 Сантаяна Джордж (Santayana George) 63  
 Сапфо 231  
 Святослав, кн. 172  
 Сergyоїна Наталія 55, 175, 248  
 Симеон Полоцький 183  
 Симонід 67  
 Скабалланович Михайло 105  
 Скїліца Георгій 74  
 Сковорода Григорій 6, 55, 194, 196, 200, 229  
 Скот Еріугена (Scotus Eriugena) 34  
 Скребков Сергій 43  
 Смоленський Степан 216  
 Содомора Андрій 4, 33, 59 62, 81, 107, 230, 234, 248, 252  
 Сократ 19  
 Соломон 129  
 Сосюра Володимир 87, 198  
 Станчев Красимир 7  
 Стесіхор 67  
 Странк Олівер (Strunk Oliver) 43, 216  
 Стус Василь 199  
 Сулима Микола 184  
 Теоґнід 86  
 Теодор Метохід 40  
 Теодор Студит, св. 132  
 Терпандер 38  
 Тільярд Карстенс (Tillyard Karstens) 43, 216  
 Тома Аквінський (Thomas Aquina) 92  
 Тракль Георг 14  
 Транквіліон-Ставровецький Кирило 184, 186, 190  
 Туптало Дмитро (Димитрій Ростовський) 78, 176, 182, 183, 190, 196, 203, 204, 209, 210  
 Тьєрі Шартрський 34  
 Ульріх Страсбурзький (Ulrich von Straßburg) 18  
 Успенський Микола 217, 256  
 Успенський Порфирій 60  
 Ушкалов Леонід 200  
 Фалес 26  
 Федькович Юрій 197  
 Феодосій, імпер. 229  
 Феодосій Печерський, прп. 121, 169, 176  
 Філон Александрійський 87  
 Філонов Гове Антоніна (Filonov Gove Antonina) 233  
 Флоренський Павло 211  
 Фотій, патр. 229  
 Франко Іван 170, 174, 197  
 Херобоско Георгій 172  
 Холопов Юрій 219  
 Холопова Валентина 219  
 Г'юґ Карстен (Hoeg Karsten) 226  
 Цалай-Якименко Олександра 218, 219, 221, 222, 254  
 Чижевський Дмитро 7, 169, 173, 178  
 Чировський Андрій, о. 81  
 Цуккерман Віктор 13  
 Шашкевич Маркіян 172  
 Шевченко Ігор 39  
 Шевченко Тарас 179  
 Шевчук Олена 219  
 Шеллінґ Фрідріх (Friedrich von Schelling) 55, 249  
 Шептицький Андрей, митр. 24  
 Шевельов (Шерех) Юрій 8, 200, 213, 213  
 Шеховцова Ірина 215  
 Шмеман Олександр 15, 52, 120  
 Шопенгауер Артур (Schopenhauer Arthur) 24  
 Штайнер Рудольф (Steiner Rudolf) 21  
 Юдита, бібл. 111, 112, 113  
 Юнг Карл (Jung Carl) 15, 90  
 Ягіч Ватрослав 62  
 Яків, ап. 201  
 Якобсон Роман 63  
 Яковенко Наталя 194  
 Яммерс Евальд (Jammers Ewald) 228  
 Ярослав (Осмомисл), кн. 101  
 Ясіновський Юрій 139, 182, 218  
 Ясперс Карл (Jaspers Karl) 79  
 Яценко Борис 176

- Alain de Lille (див. Алан Лільський)  
 Aurelianus Reomensis (див. Авреліан з Реоме)  
 Bernardus Silvestris (див. Бернард Сильвестр)  
 Bullock Clarence (див. Баллок Кларенс)  
 Cassiodorus (див. Кассіодор)  
 Cassirer Ernst (див. Кассіпер Ернст)  
 Caudano Anne-Laurance (див. Каудано Анна-Лоранс)  
 Christ Wilhelm (див. Кріст Вільгельм)  
 Christians Dagmar (див. Крістіанс Дагмар)  
 Clément Olivier (див. Клеман Олів'є)  
 Curtius Ernst (див. Курціус Ернст)  
 Derrida Jacques (див. Дерріда Жак)  
 Elders William (див. Елдєрс Вільям)  
 Filonov Gove Antonina (див. Філонов Гове Антоніна)  
 Geiser Hugo (див. Гайзер Гуго)  
 Georgiades Trasybulos (див. Георгіадєс Трасибулос)  
 Guillemus de Contis (див. Конхезій Вільгельм)  
 Goff le Jacques (див. Гофф Жак)  
 Hannick Christian (див. Ганнік Крістіан)  
 Heidegger Martin (див. Гайдеггер Мартін)  
 Herder Johann (див. Гердер Йоган)  
 Hilarius Pictaviensis (див. Гілярій Піктавський)  
 Hildegarda de Bingen (див. Гільдегарда з Бінгена)  
 Hoeg Karsten (див. Г'юг Карстен)  
 Huizinga Johan (див. Гейзінга Йоган)  
 Jammers Ewald (див. Яммерс Евальд)  
 Jaspers Karl (див. Яспєрс Карл)  
 Josquin Des Prés (див. Жоскен де Пре)  
 Jung Carl (див. Юнг Карл)  
 Kaku Michio (див. Кайку Мічіо)  
 Krumbacher Karl (див. Крумбахєр Карл)  
 Langer Susanne (див. Лангер Сьюзен)  
 Lauenstein Diether (див. Лауєнштайн Дітер)  
 Lauxtermann Mark (див. Лаукстерман Марк)  
 Lyotard Jean-François (див. Ліотар Жан-Франсуа)  
 McLuhan Marshall (див. Мак-Люєн Маршалл)  
 Myers Gregory (див. Маєрс Грегорі)  
 Palikarova-Verdeil Raina (див. Палікарова-Вердєй Раїна)  
 Paranikas Matthaios (див. Паранікас Матеос)  
 Picchio Riccardo (див. Піккіо Рікардо)  
 Pitra Jean-Batiste (див. Пітра Жан-Батіст)  
 Réti Rudolf (див. Рєті Рудольф)  
 Riman Hugo (див. Ріман Гуго)  
 Santayana George (див. Сантаяна Джордж)  
 Schopenhauer Arthur (див. Шопєнгауєр Артур)  
 Scotus Eriugena (див. Скот Еріугєна)  
 Schelling Friedrich (див. Шєллінг Фрідріх)  
 Steiner Rudolf (див. Штайнер Рудольф)  
 Strunk Oliver (див. Странк Олівер)  
 Theodoricus Carnotensis (див. Тєрї Шартрський)  
 Tillyard Karstens (див. Тільярд Карстенс)  
 Thomas Aquina (див. Тома Аквінський)  
 Ulrich von Straßburg (див. Ульріх Страсбурзький)  
 Velimirović Milosz (див. Вєлімірович Мілош)  
 Wellesz Egon (див. Вєлєс Егон)

Наукове видання

**Наталя СИРОТИНСЬКА**

**Перло багатоцінне:  
музично-поетичний світ  
богородичної гимнографії**

**Монографія**

*Редактор*

**Галина Ференц**

*Технічний редактор*

**Тарас Тетюк**

Формат 70x100/16. Умов. др. арк. 27,1. Наклад 300 прим. Зам. № 17.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.

Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.

м. Львів, пр. Червоної Калини, 115

тел. (+38-093) 464-3063