

Богдан Кіндратюк

**ЕТНОРЕГІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ САКРАЛЬНОГО
МАЛЯРСТВА Й ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ГАЛИЦЬКО-
ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ**

2000-ліття Різдва Христового активізує увагу до церковного мистецтва України, княжого періоду зокрема. Завдяки ж новим студіям, що систематизують своєрідні твори малярства Галицько-Волинської Русі [див., наприклад: 1], є можливість показати його взаємозв'язок із сакральною музикою цього регіону [2], повернути увагу до їх етногенезу – підґрунтя розвою мистецького життя західноукраїнських земель пізньосередньовічної доби.

В інтегрованому комплексі явищ художньої культури Галицько-Волинської держави – наступниці та продовжувачки традицій Київської Русі в її південно-західному ареалі – особливе місце займають взаємопов'язані сакральні малярство й музика. Завдяки приналежності до Церкви, вони відігравали провідну роль у мистецтві, оскільки мали можливість розвиватися в якості професійних (тяглість традицій, підготовка кадрів, нотопис тощо). Взаємодія малярства й музики особливо відчутна в літургії – складному творі, що синтезував поезію, спів, драматургічну дію, декоративне мистецтво тощо. Відповідно до візантійської канонізованої традиції, вони доповнювали одне одного й разом із галицькою монументальною архітектурою виражали загальний, єдиний для всіх зміст.

Стрижень синтетичності сакрального мистецтва – слово й знак. Цьому сприяла доступність і зрозумілість церковнослов'янської мови найширшим верствам населення Волині й Галичини. Слово, його смисл становило основу піснеспівів. Останні ж прояснювали, озвучували чи ілюстрували значення слова. Не менш значима роль знака-грифеми в іконописанні. Не випадково в постанові Сьомого Вселенського собору відзначалася рівновартісність церковного малярства і проповіді: “Іконопис для ока є те саме, що слово для слуху” [3, с.173]. У своїх композиціях малярі та творці гимнів втілювали богословські ідеї, і тільки значно пізніше сакральні малярські й музичні твори стали окремо розглядатися як мистецькі. Первинною ж метою ікон і піснеспівів була передача інформації про істину, про першообраз, а не радування зору й слуху людей осмисленим поєднанням ліній, кольорів чи звуків.

Дослідники малярства Галицько-Волинської держави обґрунтовано привертають увагу до розвинутого христологічного циклу в її сакральних спорудах [1, с.17]. Натомість взаємозв'язок зображень Ісуса Христа з піснеспівами вбачається не тільки в тому, що останні хвалили Його Різдва, Воскресіння, могутні чини тощо, а й прямо описували зовнішність, як-от в 44-му чи 45-му псалмах.

Ще одним свідченням розвитку монументального малярства в мистецькій культурі Галицько-Волинської Русі є залишки фрески “Святителі” у вівтарі Успенського собору м. Володимира на Волині [1, с.81]. Серед зображень, так званих Отців Церкви є відомі історичні особи, які всіма засобами, зокрема малярством і музикою, сприяли зміцненню та поширенню християнства. Деякі з цих персон мають пряме відношення до піснеспівів, як-от: великі літургісти – святі Василій Великий, Іван Златоустий, Григорій Двоєслов. Ці три святителі серед декількох первинних варіантів Літургії вибрали той, що пізніше відредагували, удосконалили*. Причетність св. Василя Великого – одного з найвидатніших церковних діячів Сходу другої половини IV ст. – до розвитку сакральної музики вбачаємо у тому, що його літературна спадщина складається не тільки із церковних промов, догматико-полемічних творів, аскетичних керівництв і листів, а й тлумачень псалмів. У цих роз'ясненнях, критикуючи та відкидаючи античну музичну космологію, він “висуває вже цілком дозрілий у своїх головних рисах ідеал церковної музики” [4, с.60].

Покликаючись на іконографію мініатюр Архиєрейського Службника перемишльського єпископа Антонія із часу між 1220–1225 рр., де зображені святителі в композиції “Літургія святих отців”, мідієвісти обґрунтовують, що фрески на цю тему були складовими монументальної малярської декорації інтер'єру багатьох храмів Галицько-Волинської держави [1, с.13–15]. Цікаво, що частими археологічними знахідками на території княжих Галича, Звенигорода, Теребовлі є печатки із зображенням св. Василя Великого. У дні його празника цей святий оспівується Церквою в Богослужбах. Тут він прославляється не тільки як “святий Христовий язик”, а й називається “сурмою богослов'я” [5, с.338]. Образ святих Василя Великого разом з Єфремом Сиріном зустрічається й на іншій іконі – копії 1482 р. з оригіналу кінця XIII ст. [1, с.111]. Останній – сирійський монах-поет – відомий і як один із теоретиків християнства.

* Автор висловлює щиро подяку Дмитрові Степовику за допомогу в тлумаченні деяких малярських композицій.

Кінцем XII – початком XIII ст. датують фрагмент із циклу “Менологій” [1, с.83]. Тут “зображено у двох рядах (із первісних чотирьох чи п’яти) вісім (очевидно, їх було приблизно тридцять) постатей вибраних святих, не об’єднаних, однак, чомусь, як звичайно, календарною послідовністю відзначення їх пам’яті церквою” [6, с.7]. Ця ж хронологія, як знаємо, відображалася відповідними Богослужіннями, зокрема піснеспівами. Окрім того, кожному зі святих співається акафіст – невелика служба, яка правиться після Літургії. Акафісти зібрані в окремій книзі – “Акафійник”.

Цікавим зразком іконопису є найдавніша західноукраїнська ікона “Покров Богородиці” XII–XIII ст. Вона має унікальні особливості як з іконографічного огляду, так і з погляду стилю, що свідчить про розвиток відповідного напрямку малярської культури княжої доби. Особливості вцілілої провінційної репліки свідчать, що “взірець збереженої в ній композиції належав до кола зразків професійного мистецтва й, мабуть, мав ширше відображення в малярській культурі перемишльського кола” [1, с.34]. На іконі традиційно зображається момент, коли Роман Сладкопівець, отримавши у сні дар складання кондаків і співу (йому явилася Пресв. Богородиця і дала книжний згорток, який веліла з’їсти), прокинувся, зійшов на амвон і, тримаючи в руках згорток, на якому написані слова кондака, заспівав його на честь Різдва Христа: “Діва днес Пресущественного рождает!” Тут творчість видатного сирійського дякона розглядається як дар одкровення, мелода, Сладкопівця. Узагальнюючи думки більшості дослідників, Ю.Ясіновський твердить, що кондакарний спів опирається “на давні традиції урочистого мелізматичного співу, властивому придворним відправам столичної константинопольської церкви Святої Софії. Цей спів вважали вищим стильовим досягненням візантійського обрядового співу” [7, с.27]. Романа Сладкопівця оточує народ, котрий підхоплює приспів кондака, як це прийнято при їхньому виконанні [3, с.175]. Іконографія Покрови цікава й тим, що це, ймовірно, єдине зображення кондакарного співу. Викликає також інтерес типове змалювання тодішньої церковно-музичної реальності, зокрема співаків у головних уборах – скиядію та скараніконі.

На галицьких іконах XIII–XV ст. бачимо й ангелів (грец. *αγγελος* – вісник). Традиційно вони тлумачаться як посланці богів, носії Божої волі та її виконання на землі [8, с.60]. Ще в V ст. ангелів поділили на дев’ять чинів (або хорів), що групувалися в три ієрархії. До останнього належать “ангели, що подаються в сюжетах християнського мистецтва, не

пов'язані безпосередньо зі Святим Письмом: посланці, музиканти” [8, с.62]. Церква щопонеділка віддає почесні ангельським хорам, “які в небі займають перше місце по Пресвятій Богородиці” [5, с.64]. В основі цього лежить уявлення про небесний престіл, оточений ними. Вони піснями прославляють Бога. Хвала відображається в текстах піснеспівів і молитв. Можливо саме тому ангелів інколи малювали з книгами в руках. В Євангелії від Луки, коли йдеться про народження Ісуса Христа [Лука 2: 1–20], ангельські хвали зближуються з людськими. А в іконографії “Страшного суду” не обходилося без зображених ангелів із сурмами [див., наприклад: 6, іл. 18]. Не випадково один з авторів Галицько-Волинського літопису в Похвалі князю Володимирі Васильковичу підсилює його значення словами: “І де також мужнє твоє тіло лежить, ждучи труби архангелової” [9, с.445].

Немало інформації про взаємозв'язок музики й малярства можна почерпнути із сюжетів іконних клейм. “Специфіка житійної ікони, її тісний зв'язок із текстом життя зумовили виникнення особливої системи образотворчих прийомів. За їх допомогою живописець позначає місце дії, характеризує діючих осіб, розгортає події у часі, передає рух” [10, с.36]. Підсилювало сприйняття те, що плавні та повільні рухи безплотних фігур на іконах ніби впорядковувалися мелодіями піснеспівів. Вони ж становили незримую канву малярських композицій. Прикладом таких ікон галицько-волинської традиції княжого часу є “Архангел Михаїл із діяннями” із церкви в Стороні (XIV ст.), “Стрітення з євангельськими сценами” із церкви в Станілі (XIV ст.) [1, с.93, с.98].

Взаємозв'язок християнської літератури, малярства та музики вбачаємо й у тому, що сприйняттю зором своєрідного ілюстрованого комплексу понять церковної історії слугувало їхнє втілення в глибоко продуманій системі сюжетних розписів інтер'єру храму – розгорнутих циклах зображень на біблійні теми (пізніше ансамбль стінопису замінив іконостас). А оскільки монументальне й станкове малярство відтворювало як цикл добового Богослужіння, так і те, що входило до складу річного церковного кола, то підтвердження відповідного цьому розміщенню церковних служб знаходимо в стійкому колі кулізм'яних нотованих літургійних книг: Мінеї, Тріоді, Октоїху, Ірмологіоні, Стихирарі та ін. Вони, як і канони іконопису, були “перенесені з Візантії та Болгарії і пристосовані до місцевих умов” [7, с.31]. Останньому особливо посприяла невідкладна потреба в другій половині XIII ст. відшкодувати якоюсь мірою величезні втрати у книжковій продукції, яких зазнали землі Русі-України внаслідок спустошливої навали

монголо-татар; запити щодо забезпечення відбудованих і новозведених храмів літургійною літературою. Це спричинило виникнення та потужне продукування рукописної книги на Волині [11]. Письмові джерела й збережені пам'ятки свідчать, що значними осередками книгописання на галицько-волинських землях були також Холм, Перемишль, Львів. Їхні скрипторії не лише відіграли важливу роль у культурному розвитку краю в тих важких часах, а й сприяли становленню своєрідного сакрального мистецтва.

Привертаючи увагу до мистецтва Галицько-Волинської держави як одного з етапів тисячолітньої етнокультурної селекції в послідовній спадкоємності поколінь українців, необхідно зазначити, що найпростіші форми давньоукраїнського одноголосого сакрального співу – гимнографії – виникають на наших землях у ході адаптації візантійських співочих норм. У їхньому підґрунті – декламаційні інтонації урочистого розспівного читання. Одночасно в галицько-волинському ареалі активно функціонували пісні-хвали. Щодо регіональних особливостей прославленого співу, то важливим аргументом на користь цього міркування може бути тісний зв'язок згаданих пісень із язичницькими обрядами й магічними діями, колядками, билинним епосом тощо. Пісні-хвали, як особливий вид звеличувального співу, сприяли також засвоєнню візантійської гимнографії “в її місцевих національних формах, оскільки тут було чимало спільного як в образно-тематичному, так і в музично-виразовому планах” [12, с.17]. Недаремно, досліджуючи історію розвитку українського нотолінійного Ірмолея – цього нового типу гимнографічного збірника святкових і найбільш урочистих піснеспівів [13, с.45], – Ю.Ясіновський привертає увагу саме до величань. Мистецтвознавець характеризує їх як “короткі прославні співи на честь дванадесятих і особливо поважних свят і пам'ятей у місцевій церкві” [14, с.531]. Цей жанр виник у XIV ст. і швидко отримав визнання. Пояснюється його поява й розвиток винятковою увагою української церковно-співочої практики до святкових співів.

Як наслідок – вдосконалювалися гимнографічні збірники. У свою чергу це впливало на регіональні особливості сакральної музичної творчості. Наприклад, позаяк Церква надавала тематичному циклу піснеспівів, поміщених у такій книзі як Тріодь, виняткової ваги, то це сприяло їхньому “постійному музичностильовому оновленню як засобами музичної виразності, так і формами їх втілення” [7, с.16]. Одне з ведучих місць в історичному розвитку української гимнографії також належить такому найдавнішому й найрозповсюдженішому типу

готованих збірників одноголосих церковних співів княжої доби, як Мінеї. З цієї книги "вийшла найпоширеніша в XII–XV ст. нотована книга Стихирар; пізніше Мінеї вплинули на структурну організацію нотолінійних Ірмолоїв" [7, с.11].

Найвагомішою причиною виникнення Ірмоляя нині називають загальну спрямованість у розвитку української культури й мистецтва XIV ст., породженого новими суспільно-історичними умовами. Вони швидше всього могли проявлятися в Галицько-Волинській Русі, де на той час центром культури ставало місто, а не церковно-монастирське оточення. Сприяло цьому також піднесення західної культури, що найперше знаходило свій відгук саме в цих землях Східної Європи. Якраз у час Галицько-Волинської держави, завдяки зміцненню християнства, розвивається український церковний спів, оскільки він проникає набагато глибше в народне середовище й наповнюється місцевими пісненими рисами. Усе це теж підтверджує наше припущення про етнорегіональні особливості її гімнографії.

Оскільки музика тісно пов'язана зі словом, мовленням, його інтонаціями, то важливим доказом її етнорозвитку в цей період може бути чітка відмінність мови та колориту Галицько-Волинського літопису – унікального твору давньої української літератури й історіографії – від літописів суздальських. У ньому вже "виразно виявилось наростання особливостей мови української народності" [15, с.2]. Цей процес із часом посилювався, і вже в "другій половині XIV ст. в офіційних документах, у літературних джерелах виразно виявляються риси загальнонародної української мови, елементи якої трапляються, починаючи ще з XI ст., в давньоруських пам'ятках" окремих регіонів [16, с.49]. Отже, хоч у XII–XIII ст. рукописні книги створювалися церковнослов'янською мовою, але тут уже виокремлюється значна кількість народних українських слів і форм. Водночас із процесом кристалізації єдиної давньоукраїнської мови, мала місце мовленнєва специфіка великих регіонів самої Галицько-Волинської держави. Це підтверджується тим, що навіть у тогочасних рукописних книгах проступають не тільки характерні риси мови української народності, а й діалектні відмінності окремих земель. Наприклад, Євангеліє апракос повний "Типографське № 6" першої половини XII ст., яке походить із Галицько-Волинського ареалу, "відбиває риси південноволинських діалектів" [16, с.201]. У "Ліствиці Іоанна Ліствичника" (друга половина XIII ст.) наявні елементи галицько-волинської вимови [16, с.237]. У рукописних книгах другої половини XIV ст., що походять із Закарпаття (воно було якийсь час у

складі Галицько-Волинського князівства), поряд з елементами живої української мови, виділяють окремі особливості закарпатської вимови [16, с.284].

Усі літургійні співи мали свій – дотепер ще не розшифрований – безлінійний нотопис, що в українських джерелах іменується кулізм'яним. Його назва походить від знака кулізма, що найчастіше вживався в цьому письмі [17, с.72–73]. Лише в Кондакарях у зв'язку зі складною мелізматичною мелодикою його нотопис, т. зв. кондакарний, відрізнявся від інших збірників. Нотні знаки, зокрема кулізм'яні, мали особливу символіку, свій сенс, семантику; багато їх пов'язані із християнськими символами й атрибутами. Велике значення в цій системі нотопису відіграла емблематика Христа: з монограми “І” та “Х”, з обох боків якої знаходиться перша й остання букви грецького алфавіту – альфа й омега, які втілюють суть Спасителя, Його початок і кінець – виводилося немало музичних знаків, наприклад, “криж”, або “хрест”. Вони символізували завершення й ставилися наприкінці піснеспівів або на межі їхніх великих розділів [3, с.189]. Знак, похідний від альфи, в давньоукраїнській музичній термінології отримав назву “паук”. У графіці кулізм'яної нотації деякі позначки виходили із символіки Трійці (“фіта”, “змійка”, “кулізма” та ін.) чи зішестя св. Духа у вигляді голуба (“голубчик”). Один із його швидких варіантів (“голубчик борзий”) має обриси птаха з простягнутими крилами. Як і в малярстві, де велике виражально-сміслові навантаження має контраст кольорів, так і в нотописі, за допомогою протиставлення повільного і швидкого темпу чи високих і низьких звуків, відображалася вічна антитеза світла й темряви, поляризувалися образи торжества Божої слави та глибокого жалю й смутку. Своєрідне розуміння звуків, як світлих і темних у споріднених знаках, виявлялося в їхній назві, а саме: “темна кулізма”, “світла”, “трисвітла” чи фіти світлі й темні. Це “согласіє”– “світле”, “трисвітле”, тобто, високе і вище. Світло й темрява пов'язані з висотою музичних звуків. І в характеристиці іконопису, якраз на прикладі вивчення проблеми кольору, його контрасту, зокрема в середньовічному малярстві Галичини й Волині, відзначається, що в “силу природних умов і ...історичних причин у кожному краї витворювалася своя суб'єктивна образотворча особливість, що позначалася своєрідністю натхнення і притаманними їй пластичними засобами (лінія і колір), неповторимими своїми якостями” [18, с.112].

Про самотність фрескових розписів Успенського собору Давнього Галича твердив Я. Пастернак. У них “переважала рожева, попелясто-синя

й помаранчова (цинобер) фарба. Ціла палітра маляра собору складалася, крім цього, з фарб: білої, жовтої, червоної, брунатової, майже чорної та дуже мало бурячкової й зеленої” [19, с.111]. Резюмуючи, дослідник далі навіть пише, що кольористика галицького розпису була багатша за фрески Софії київської, а ще більше за чернігівські – собор Спаса.

Таким чином, сакральне монументальне, станкове й книжкове малярство княжої доби прямо чи опосередковано пов’язане із церковною музикою. У свою чергу вони інтегруються засобами слова. Згадані види мистецтва розвивалися в Галицько-Волинській державі як продовження відповідного напрямку культурного розвитку, а саме – традиції візантійського родоvodu, прищепленої на старокиївському ґрунті. Цим жанрам сакрального мистецтва Галицько-Волинської Русі притаманні свої регіональні особливості, які переконливо свідчать про його етногенез в ареалі нашого краю. Це заклало підґрунтя формування єдиної за типом, але багатогранної за місцево-традиційним контекстом української художньої культури.

1. Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 1999. – 132 с.

2. Кіндратюк Б. Сакральна музика в Галицько-Волинському князівстві // Історія релігій в Україні: Матер. ІХ міжнарод. конфер. У 2-х ч. – Львів: Логос, 1999. – Кн. I. – С.160-164.

3. Владышевская Т. Музыка Древней Руси // Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – С.172-246.

4. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / Упоряд. текстів і вступ. ст. В. Шестакова. – К.: Музична Україна, 1976. – 264 с.

5. Катрій Ю. Пізнай свій обряд: Літургій рік Української Католицької Церкви. – Нью-Йорк: Вид-во ОО. Василян, 1976. – 485 с.

6. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Укр. малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменярь, 1990. – 72 с.

7. Ясиновський Ю. Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССXXXII. – С.7-40.

8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. статья. А. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС. 1997. – 656 с.

9. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.

10. Бурковська Л. Українська житийна ікона XIV–XVI ст. Єдність змісту і композиції // Історія релігій в Україні: Матер. VIII міжнар. круглого столу (Львів, 11-13 трав. 1998 р.). – Львів, 1998. – С.36-37.

11. Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильовича // Записки НТШ. Праці історико-філософської секції. – Львів, 1993. – Т. ССXXV. – С.185-193.

12. Ясиновський Ю. Генеза української гімнографії // Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей / Ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якубак. – Львів, 1993. – С.4-21.

13. Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гімнографічного збірника: зміст, структура // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI. – С.41-56.

14. Ясиновський Ю. Величання як жанр української гимнографії // Історія релігій в Україні: Тези повідом. Міжнар. V круглого столу (Львів, 3-5 травня 1995 року). У 5-ти ч. – К.: Львів, 1995. – Ч. 5. – С.530-532.

15. Генсьорський А. Галицько-Волинський літопис: Лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості. – К.: Вид-во АН Укр. РСР, 1961. – 284 с.

16. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.

17. Антопович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви // *Musica sacra* / Збір статей з історії української церковної музики / Редактор і упоряд. Ю. Ясиновський. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С.71-92.

18. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 480 с.

19. Пастернак Я. Старий Галич: археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр. Краків–Львів, 1944.

Bohdan Kindratiuk

ETHNO-REGIONAL PECULIARITY OF SACRAL PAINTING
AND SACRED MUSIC OF HALYCH-VOLYN STATE

On the basis of the interconnection of the sacral painting and sacred music of Halych-Volyn State which are integrated with the help of the word, we pay our attention to their ethnogenesis – the base of the developing of West-Ukrainian art of the late Middle Age.