Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Сироїд Олена Ігорівна

УДК 398.88(=161.2)“18”

ДИСЕРТАЦІЯ
ДУХОВНА ПІСНЯ В УКРАЇНСЬКІЙ УСНІЙ ТРАДИЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

10.01.07 – фольклористика
03 – гуманітарні науки

Подано на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О.І.Сироїд

Науковий керівник: Івашків Василь Михайлович, доктор філологічних наук, професор

Львів – 2017

АНОТАЦІЯ

Сироїд О.І. Духовна пісня в українській усній традиції першої половини XIX століття: проблеми функціонування та інтерпретації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.07 «Фольклористика». – Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2017.

Духовна пісня усної традиції засвідчує існування надзвичайно цікавої, багатої й наповненої сфери духовного життя українців, що має давню історію. Як явище складне й багатогранне об'єднує значну кількість творів різного походження, давності й функціонування. Ще у джерелах XIX ст. помітна диференціація двох видів духовних пісень: 1) книжні тексти; 2) пісні усної традиції, записані від кобзарів, лірників, старців, від носіїв фольклору загалом.

Історія записування й дослідження духовних пісень української усної традиції, а також студії над конкретними творами, польовий досвід дають підстави для визначення духовної пісні в українському фольклорному середовищі як корпусу текстів, об'єднаних передусім тематикою й особливостями функціонального спрямування; водночас у роботі заакцентовано на деяких раніше виразно не порушених проблемах, зокрема таких: 1) чи можна називати духовну пісню («псальму», «Божу пісню») жанром, чи це швидше сукупність жанрів, великий тематичний пласт народного репертуару; 2) помітна відмінність жанрових ознак вже самих лише фольклорних текстів духовних пісень; 3) спроба діахронного зрізу; 4) широка сфера функціонування, поліфункціональність; 5) українська духовна пісня в писемній та усній традиціях інших народів; 6) варіанти релігійних творів іноземного походження в народному репертуарі українців; 7) особливості зв'язку з апокрифічними джерелами; 8) явище пародіювання духовних пісень в українській усній традиції.

Отже, духовна пісня української усної традиції – численна група поетично-музичних творів, об'єднаних насамперед релігійною християнською тематикою, наділених здатністю набувати особливого духовного сенсу в житті віруючої людини, виконувати важливе призначення задоволення її душевних релігійних потреб. Визначальною ознакою цих пісень виступає також відсутність чіткої приуроченості до певного обряду, часу, оказії, тобто переважне їх сприйняття як необрядових. Епізодична, локальна прив'язаність окремих текстів до обряду відразу ж виявляє і їх поліфункціональність, бо, як правило, можна зауважити присутність одного й того самого твору і в різних обрядах, і в репертуарі професійних співців, і ще інші його функції водночас. Суттєвим для диференціації явища духовної пісні в фольклорному середовищі є факт виокремлення цієї групи творів і сприйняття її як цілісності з боку самих носіїв традиції ще дотепер, існування спеціальних народних понять на її означення («Божі пісні», «псальми»). Попри те, цей великий пласт народного репертуару розпадається на дві підгрупи – пісень книжних фольклоризованих і пісень фольклорного походження. Таким чином, явище духовної пісні в українській усній традиції вирізняється значним багатством, широтою, різноманітністю текстів за характером, часом виникнення, природою, формою, стилем, жанровими ознаками.

Завдання дисертації підпорядковувалися основній меті – дослідженню багатогранного процесу функціонування й інтерпретації духовних пісень української усної традиції, трактуючи період кінця XVIII – середини XIX ст. як «початок, який триває», тобто служить підставою для спостережень за постійними й змінними ознаками цього процесу.

Наукова новизна роботи випливає з того, що вперше: здійснено спробу спеціального дослідження духовної пісні в українській фольклористиці; акцентовано на окремих історичних моментах едиційної практики як початках студій над українською духовною піснею з народного репертуару; подано історію записування, друкування, вивчення текстів духовних пісень української усної традиції в її найраніший період; систематизовано

матеріали, що містять інформацію про поширення окремих зразків духовних пісень в українській усній традиції, їх зміст, популярність, ставлення до них слухачів та інтерпретаторів, а також відомості про носіїв релігійного репертуару, обставини його відтворення, способи передання в культурно-історичному контексті доби романтизму; зроблено спробу деяких теоретичних узагальнень щодо жанрових ознак, термінологічної практики, ґенези, періодизації, класифікації; акцентовано на доцільності паралельного вивчення фольклорних та книжних фольклоризованих зразків з причини тісного їх зближення в силу спільних умов функціонування, а водночас чіткої їх диференціації; визначено окремі проблеми дослідження української духовної пісні як складного й багатогранного явища усної традиції; проведено спостереження над процесом трансформації книжного твору в народному середовищі на значній кількості текстів духовних пісень; зреалізовано підхід до матеріалу, зорієнтований передусім на глибше системне вивчення конкретних творів, більшість з яких ще досі не були об’єктами спеціальних розвідок; узагальнено науковий досвід студій над «Самарянкою» і запропоновано ряд нових аспектів її дослідження; введено до наукового обігу записи духовних пісень сучасної усної традиції, здебільшого автора цієї роботи, які наразі ніде не друкувалися.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в окресленні самобутнього явища духовної пісні в українській усній традиції, визначенні характерних ознак цієї групи поетично-музичних текстів, їх функціонального спрямування. Результати дослідження відкривають нові перспективи теоретичних студій системи жанрів українського фольклору, перегляду критеріїв їх диференціації, вивчення специфіки міжжанрової дифузії, а також можуть сприяти глибшому дослідженню природи великих тематичних пластів народного репертуару, загалом властивих для української усної традиції, особливостей співіснування у них творів авторського та фольклорного походження. Матеріали дисертації можна використати для подальших наукових студій у сферах фольклористики, літературознавства,

музикознавства, етномузикології, у педагогічній практиці, інспірують пошуки нових джерел для професійної мистецької творчості.

У процесі сприйняття, записування, осмислення духовних пісень склалися певні поняття й підходи. Перший розділ роботи є власне спробою систематизувати попередній досвід, виокремити ті проблеми, які поставали у працях різних дослідників і залишилися актуальними, часто недостатньо чи загалом не вирішеними. Увага до цієї системи підходів стала орієнтиром у реалізації мого задуму й дала відчуття неперервної дії традиції.

Історичний розділ складається з двох підрозділів. У першому розглянуто друковані джерела, пов'язані з Центральною й Східною Україною, у другому – польськомовні пам'ятки Галичини, Польщі, Литви. Своєрідним обрамленням першого підрозділу виступають частини, присвячені постаті Григорія Сковороди і його псальмам в усній традиції. Перший підрозділ завершують студії видань Сковородіани 50-тих – 60-тих років XIX ст., тобто у цьому разі теж виходимо за визначені часові рамки.

До групи творів народного репертуару, охоплених поняттям «духовні пісні», вчені не відносять переважно тих зразків чи то книжного, чи то фольклорного походження, що функціонували чи й досі функціонують суто як коляди або інші пісенні жанри календарної обрядовості – це предмет спеціальних досліджень. Дотримуючись такої традиції, роблю виняток щодо популярної на більшій частині українських земель, а також поза їх межами різдвяної книжної пісні «Виді Бог, виді Творец…» та явища її особливо активної фольклоризації, вважаючи аналіз цього твору важливим для початку розмови про ті релігійні пісні української усної традиції, цілі тексти яких були зафіксовані ще в першій половині XIX ст. І хоч процес їх записування, друкування й студіювання мав тоді радше принагідно-випадковий, ніж послідовний характер, ці приклади якимось чином сформували цілісну й логічну композицію, що за своєю структурою виказує дещо загадковий зв'язок з внутрішнім укладом наших писемних пам'яток – рукописних і друкованих збірників книжних авторських духовних пісень, а передусім

«Богогласника» з його тематичною послідовністю частин: пісень Господніх, серед яких особливу роль відіграють різдвяні й страсні; Богородичних; присвячених Святим; і насамкінець – таких, які вводять у світ людських душевних переживань, пов'язаних з різними гріхами, з усвідомленням марноти земного життя, невідворотності його кінця та продовження життя після смерті. Отже, отримуємо щось на зразок «Народного Богогласника», пісні якого проаналізовано у розділах «Сакральні сюжети й образи в процесі пісенної народної комунікації» та «Гріхи і смерть крізь призму людських переживань у духовних піснях усної традиції». Творам першого з цих розділів особливо близька народна назва «Божі пісні», тут, крім «Господніх» – різдвяної «Ой видит Бог, видит Творець…» і страсної «Царю Христе…», розглядаються Почаївські псальми: «Пасли пастирі вівці на горі…», «Ізмолоду влюблен в Бога Зелізо блаженний…», «Ой зійшла зоря вечоровая…», де у всій своїй красі й силі постає образ Богородиці, а також образи ще інших небесних покровителів Почаївського монастиря: дуже шанованого архистратига Михаїла з військом Ангелів та народного улюбленця Преподобного Йова Зеліза. В останньому розділі йде мова про популярну й досі «Самарянку» на тему жіночих гріхів, а також про пісні, приурочені події смерті: «Прийде година для всіх єдина…» і «Кажуть люди, що я умру…»

Вивчення рецепції духовної пісні української усної традиції першої половини XIX ст. на тлі пізніших студій дало змогу переглянути деякі задавнені стереотипи, які склалися в уявленнях дослідників через недостатність або поверховість уваги до цього складного і багатогранного явища української культури. Відгомони таких уявлень і досі часом потрапляють на сторінки наукових видань. Матеріал, зібраний у цій роботі, цілком заперечує, скажімо, тези про те, що це явище досить пізнє, початок розвитку і вивчення його припадає буцімто щойно на кінець XIX ст., про загалом малу кількість зафіксованих текстів, або й про локальність явища, поширення таких творів лише на Поліссі чи їхню належність суто до ре-

пертуару лірників, неактуальність для сучасних носіїв усної традиції тощо. Спростування наукових мітів, які можуть і перебільшувати значущість, популярність деяких творів, приписувати деякі надбання без переконливих на те підстав, наближають до реальності й обіцяють більші перспективи у справі вивчення особливо цінного, великого й значного набутку духовної спадщини українців.

Ключові слова: духовна пісня, псальма, фольклоризація, трансформація, лірницький репертуар, варіант, мотив, інтерпретація.

ABSTRACT

Syroid O.I. The Spiritual Song in the Ukrainian Oral Tradition of the First Half of the 19th c.: Issues of Functioning and Interpretation. – Qualifying Scholarly Paper Functioning as Manuscript.

Thesis for a Candidate degree in Philology. Specialty 10.01.07 "Folklore Studies". – The Ivan Franko National University of Lviv. – Lviv, 2017.

The spiritual song in its oral tradition provides evidence as to the existence of an extremely interesting, rich and filled-in sphere of the spiritual life of Ukrainians credited by a long history. As a complex and multifaceted phenomenon, it unites a significant number of works differing in origin, ancientness, and functioning. There is a noticeable differentiation between two types of spiritual songs as far back as the 19th c. sources, viz. 1) book texts; 2) oral tradition songs recorded from *kobzars*, *lirnyks*, beggars (*startsi*), bearers of folklore in general.

The history of recording and studying spiritual songs of the Ukrainian oral tradition, as well as studies on specific works, field experience give grounds for defining a spiritual song in the Ukrainian folklore environment as corpora of texts, united in the first place by themes and features of functionality. Simultaneously, this work lays emphasis on some issues definitely not touched upon before, in particular, such as: 1) Can one term a spiritual song ("*psal'ma*", "God's song") as genre, or rather it is a collection of genres, a large thematic layer of folk repertoire; 2) there is a notable difference as to features of the genre in the very folklore texts

of spiritual songs; 3) an attempt at the diachronic section; 4) a wide area of functioning, polyfunctionality; 5) the Ukrainian spiritual song in the written and oral traditions of other peoples; 6) variants of religious works of foreign origin in the folk repertoire of Ukrainians; 7) specificity of connection with apocryphal sources; 8) the phenomenon of parodying spiritual songs in the Ukrainian oral tradition.

Consequently, the spiritual song in the Ukrainian oral tradition is a large group of poetry-musical works, united primarily by religious Christian themes, endowed with the ability to acquire a special spiritual meaning in the life of a believer, exercise an important function of satisfying his/her spiritual religious needs. Also, the defining feature of these songs is lack of a clear attachment to a certain rite, time, occasion, i.e. their prevailing perception unrelated to the rite. Episodic, local attachment of individual texts to the rite immediately reveals their polyfunctionality, since, as a rule, it is possible to notice the presence of one and the same work in various rituals and in the repertoire of professional singers, as well as its other functions, at the same time. Essential for the differentiation of the spiritual song phenomenon in the folklore milieu is the fact of distinguishing this group of works and perceiving it as integrity on the part of the bearers of tradition until now, existence of special folk concepts for its designation ("God's songs", "*psal'mas*"). Nevertheless, this large stratum of folk repertoire falls down into two sub-groups, viz. folklorized songs of book origin and those of folkloric origin. Thus, the phenomenon of a spiritual song in the Ukrainian oral tradition is characterized by a considerable wealth, breadth, variety of texts in terms of character, by the time of appearance, nature, form, style, genre features.

The tasks of the dissertation were subordinated to the major goal – study of the multifaceted process of functioning and interpretation of spiritual songs in the Ukrainian oral tradition, interpreting the period of the late 18th c. – mid-19th c. as "the continuing start", i.e. it serves as the basis for observing the constant and variable hallmarks of this process.

The scientific novelty of the work follows from the fact of pioneering a number of issues given below:

The paper attempts at a special research into the spiritual song in Ukrainian Folklore Studies; it accentuates some historical moments of the edition practice as incipient in the studies of the Ukrainian spiritual song from the folk repertoire;

The research presents the history of recording, printing, and studying the texts of spiritual songs of the Ukrainian oral tradition in the earliest period of its history;

Systematization is made of the material containing information on the distribution of individual samples of spiritual songs in the Ukrainian oral tradition, their content, popularity, attitudes towards them by listeners and interpreters, as well as information about the bearers of the religious repertoire, circumstances of its reproduction, ways of passing down in the cultural and historical context of the period of Romanticism;

Some theoretical generalizations on genre features, terminology, genesis, periodization, classification are attempted;

The work emphasizes the expediency of parallel study of folklore and book folklorized specimens caused by their close convergence due to the common conditions of functioning, and, simultaneously, their distinct differentiation;

Certain problems of research into the Ukrainian spiritual song as a complex and multifaceted phenomenon of the oral tradition are determined;

Observation was conducted as to the process of transformation of the book work in the folkloric milieu on a large number of texts of spiritual songs;

Approach to the material is oriented primarily to a deeper systematic study of specific works, most of which have not yet been the subject of special studies;

The investigation generalizes the scientific experience of studies into *Samarianka* [The Samaritan Woman] and proposes a number of new aspects in its research;

Recordings of the present-day oral tradition spiritual songs, made for the most part by the author of this work, unpublished hitherto, have been introduced into scholarly circulation.

The theoretical and practical significance of the dissertation is to outline the original phenomenon of the spiritual song in the Ukrainian oral tradition, determine the characteristic features of this group of poetic-musical texts, their

functional orientation. The research results in the discovery of new prospects for theoretical studies of the system of genres in Ukrainian folklore, revision of the criteria for their differentiation, studying the specifics of inter-genre diffusion, and may also contribute to a deeper study of the nature of large thematic layers of the folk repertoire, inherent, on the whole, to the Ukrainian oral tradition, peculiarities of the coexistence between authors' works and those of folklore origin. Material of the dissertation can be used for further research in the fields of Folklore, Literary Studies, Musicology, Ethnomusicology, teaching practice. It fosters search for new sources of professional artistic creativity.

The process of perception, recording, comprehension of spiritual songs has developed certain concepts and approaches. The first chapter of the work is properly an attempt to systematize the previous experience, distinguish the problems rising in the writings of various researchers and remaining topical, often inadequately solved or completely unsolved. Attention to this system of approaches became the guideline in the realization of my plan and gave a sense of the continuing tradition.

The chapter devoted to the history of the issue consists of two subchapters. The first one deals, properly speaking, with printed sources related to Central and Eastern Ukraine, the second – with the texts in Polish from Galicia, Poland, Lithuania. The part devoted to the figures of Hryhoriy Skovoroda and his *psal'mas* in the oral tradition is a *sui generis* frame of the first subchapter. The studies of Skovoroda's editions dating back to the 1850s – 1860s complete this subchapter, in this case we go beyond the established temporal frames as well.

For the most part, the specimens of book or folklore origins having functioned or still functioning exclusively as carols or other song genres of calendar rituals are not attributed to the group of works of the national repertoire covered by the concept "spiritual songs", the latter being subject to special studies. Following this tradition, I make an exception for the Christmas book song *Vydi Boh, vydi Tvorets'* ("Sees God, Sees the Creator …") very popular in most of the Ukrainian lands, as well as outside them, and for the phenomena of its specifically active folklorization. Analysis of this work is, I believe, important to start talking about those religious songs of the Ukrainian oral tradition whose entire texts were

recorded in the first half of the 19th c. And, though the process of their recording, printing, and studying was then more incidental than consistent, these examples formed, in some way, a coherent and logical composition that, in its structure, reveals a somewhat enigmatic connection with the internal structure of our written texts from handwritten and printed collections of the authored book spiritual songs, and, above all, *Bohohlasnyk* with its thematic sequence of parts: the Lord's songs (esp. Christmas and Passion ones), Mother of God's songs, songs dedicated to the Saints, and, finally, those on anxieties of the human soul through various sins, awareness of the vanity of the earthly life, inevitability of its end and the extension of life after death. So, we get something like *Folk Bohohlasnyk* whose songs have been analyzed in the chapters "Sacral Plots and Images in the Process of the Song Folk Communication" and "Sins and Death through the Prism of Human Anxieties in the Spiritual Songs of the Oral Tradition". The works from the former chapter much approximate the folk title "God's songs". Under consideration here, besides "God's songs" – the Christmas one *Oy vydyt Boh, vydyt tvorets* ("O Sees God, Sees the Creator") and the passion one *Tsariu Khryste* [The King of Christ] – are *The Pochayiv Psal'mas*, viz. *Pasly pastyri vivtsi na hori* [The Pastors Were Grazing the Sheep on the Mountain], *Izmolodu vliublen v Boha Zelizo Blazhennyi …* [Zelizo the Blessed Has Been in Love with God Since His Youth], *Oy ziyshla zoria vechorovaya…* [O the Eve Star Has Risen] where in all its beauty and power rises the image of the Mother of God, as well as those of the other heavenly patrons of the Pochayiv Monastery: the highly esteemed Archbishop Michael with the army of Angels and the people's favourite, Rev. Yov Zelizo. The concluding chapter deals with the still popular "Samaritan Woman" on the topic of feminine sins, as well as the songs devoted to events of death: *Pryyde hodyna dlia vsikh odna* [The hour will come for all the same...] and *Kazhut' ludy, shcho ya umru…* [People say that I will die ...].

Study of the reception of the spiritual song in the Ukrainian oral tradition (first half of the 19th c.) on the background of later studies has made it possible to reconsider some of the prejudiced stereotypes that emerged in the views of researchers due to the insufficiency of attention or its superficiality to this complex and multifaceted phenomenon of Ukrainian culture. The reverberations of such

views penetrate the pages of scientific publications to this date. The material collected in this work completely denies, for example, the thesis that this phenomenon is rather late and the beginning of its development and study falls, allegedly, onto the end of the 19th c.; a generally small number of recorded texts, or about the local character of this phenomenon; spread of such works only in Polissia or their being exclusively in the *lirnyks'* repertoire, irrelevance for modern bearers of the oral tradition etc. The rejection of scientific myths that can exaggerate the significance, popularity of some works, attribute some achievements without convincing reasons, brings us closer to reality and promises greater prospects in the study of the particularly valuable, great and significant asset in the spiritual heritage of the Ukrainians.

Key words: spiritual song, *psal'ma*, folklorization, transformation, *lirnyks'* repertoire, variant, motive, interpretation.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. **Сироїд О.** Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала. *Медієвістика*; Вип. 2; «АстроПринт»: Одеса, 2000; с. 124–133.

2. **Сироїд О.** Псальма Дмитра Туптала "Мати милосерда! Ты еси ограда": особливості ритмомелодики. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету*; Вип. 11; ТДПУ: Тернопіль, 2002; с. 49–59.

3. **Сироїд О.** Духовні пісні з Ільника. *Вісник Львівського університету*; Серія філологічна; Вип. 31; Видавн. центр ЛНУ: Львів, 2003; с. 395–402.

4. **Сироїд О.** Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції. *Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності: у 2 кн.*; Кн. 1; «Міленіум»: Київ, 2007; с. 212–218.

5. **Сироїд О.** Псальми Дмитра Туптала в усній традиції. *Дмитро Туптало у світі українського бароко: зб. наук. праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. Вип. 1]*; «Артос – Апріорі»: Львів, 2007; с. 153–166.

6. **Сироїд О.** Духовні пісні в записах Івана Франка. *Франкознавчі студії*; Вип. 4; «Коло»: Дрогобич, 2007; с. 303–311.

7. **Сироїд О.** До проблеми рецепції духовної пісні усної традиції кінця XVIII – першої половини XIX ст. *Українознавчі студії* **2007–2008**, № 8–9, с. 460–468.

8. **Сироїд О.** Українська духовна пісня усної традиції в польських виданнях першої половини XIX століття. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*; Т. CCLIX; Дослідно-видавничий центр НТШ: Львів, 2010; с. 423–441.

9. **Сироїд О.** Пісні Григорія Сковороди в усній традиції середини XIX століття. *Переяславські Сковородинівські студії: зб. наук. праць / [за заг. ред. М. П. Корпанюка]*; Вип. 1; ПДПУ: Переяслав-Хмельницький, 2011; с. 97–105.

10. **Сироїд О.** Духовна пісня в записах і спостереженнях Еразма Ізопольського. *Spheres of culture* **2012**, Vol. III, s. 382–391.

11. **Сироїд О.** Проблематика студій над «Самарянкою». *Міфологія і фольклор* **2013**, № 1, с. 39–55.

12. **Сироїд О.** Псальма «Царю Христе…»: особливості функціонування й інтерпретації в усній традиції. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*; Вип. 38; Видавн.-поліграф. центр «Київський ун-т»: Київ, 2013; с. 232–242.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. **Сироїд О.** ”Взирай с прил±жаніем, тл±нний челов±че” Дмитра Туптала: співвідношення віршової і музичної форм. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*; Ч. 1; «Світ»: Львів, 1999; с. 500–506.

14. **Сироїд О.** Іван Франко про психологію кобзарської творчості. *Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка*; Видавн. центр ЛНУ: Львів, 2002; с. 83–84.

15. **Сироїд О.** Пісні Григорія Сковороди в усній традиції. *Григорій Сковорода: загадковість присутности*; Дослідно-видавн.центр НТШ: Львів, 2005; с. 64–72.

16. **Сироїд О.** Українська духовна пісня в записах і дослідженнях Філарета Колесси. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття*; Видавн. центр ЛНУ: Львів, 2005; с. 219–228.

17. **Сироїд О.** Духовна пісня. *Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і загал. ред. Михайла Чорнописького*; «Підручники і посібники»: Тернопіль, 2008; с. 91–92.

18. **Сироїд О.** Згадки про українські духовні пісні та їх народних виконавців у польських виданнях першої половини XIX ст. *Gente ukrainus, natione ukrainus. Літературні шляхи старожитньої України: зб. наук. праць [на пошану д.філол.н., проф. Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя] / [упоряд.: В. М. Подрига, М. М. Малинка]*; «Євшан-зілля»: Київ, 2010; с. 365–372.

19. **Сироїд О.** Особливості функціонування й інтерпретації псальми «Ой зійшла зоря вечоровая…» *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): зб.наук. праць та матеріалів*; Львівський національний університет імені Івана Франка: Львів, 2013; с. 363–379.

20. **Сироїд О.** Народна релігійність у спостереженнях Миколи Гоголя. *Матеріали Дев'ятих всеукраїнських наукових фольклористичних читань, присвячених професору Лідії Дунаєвській*; Видавн.-поліграф. центр «Київський університет»: Київ, 2016; с. 139–141.

ЗМІСТ

ВСТУП……...15

РОЗДІЛ 1. Проблематика дослідження української духовної пісні усної традиції: історичний і сучасний аспекти……31

1.1. Питання термінології…….....31

1.2. На переходах між писемною й усною традиціями……..36

1.3. Духовна пісня в українському фольклорному середовищі……43

Висновки до розділу 1.....55

РОЗДІЛ 2. Українська духовна пісня усної традиції в друкованих джерелах кінця XVIII – першої половини XIX ст......56

2.1. Рецепція духовної пісні усної традиції в Центральній і Східній Україні.56

2.2. Українська духовна пісня «з народних уст» у польських виданнях першої половини XIX ст……90

Висновки до розділу 2.....100

РОЗДІЛ 3. Сакральні сюжети й образи в процесі пісенної народної комунікації......101

3.1. Різдвяний твір «Ой видит Бог, видит Творець…»: феномен популярності в писемній та усній традиціях……102

3.2. Грані народного сприйняття Страстей у псальмі «Царю Христе…»…….....105

3.3. Почаївські псальми як явище літературно-фольклорних взаємин пізньобарокової доби …….....117

Висновки до розділу 3.....140

РОЗДІЛ 4. Гріхи і смерть крізь призму людських переживань у духовних піснях усної традиції.....142

4.1. Проблематика студій над «Самарянкою»……..142

4.2. Пісні про смерть: рівні фольклоризму та фольклоризації……167

Висновки до розділу 4.....202

ВИСНОВКИ…….....204

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....214

ДОДАТКИ ……..242

ВСТУП

Актуальність дослідження. Духовна пісня усної традиції засвідчує існування надзвичайно цікавої й наповненої сфери духовного життя українців, що має давню історію. Увага до цього помітного явища з боку збирачів та дослідників фольклору виявлялася від початків народознавчих студій і триває досі. Однак були різні причини, які гальмували розвиток того процесу, а насамперед антирелігійна ідеологія, що кілька десятиліть унеможливлювала повноцінне вивчення народного релігійного репертуару. Відсутність спеціального дослідження духовної пісні української усної традиції зумовлює особливу актуальність студій над цим значним пластом народної культури, вивчення й узагальнення попереднього дослідницького досвіду.

Стан вивчення теми. Духовна пісня як явище складне й багатогранне об'єднує значну кількість творів різного походження, давності й функціонування. Вже у джерелах XIX ст. помітна диференціація двох видів духовних пісень: 1) книжні тексти; 2) пісні усної традиції, записані від кобзарів, лірників, старців, від носіїв фольклору загалом.

Творам української писемної традиції, збереженим у рукописних та друкованих пам'ятках, присвячено історичні, джерелознавчі, літературознавчі, музикознавчі студії. В кінці XIX – на початку XX ст. завдяки праці Михайла Грушевського [72; 73], Івана Франка [273; 269; 267], Володимира Гнатюка [45; 39], Володимира Перетца [206], Юліана Яворського [292], Михайла Возняка [27; 33; 28] та інших вчених до наукового обігу ввійшло багато текстів, а поставлені проблеми, впроваджені методи не втратили дотепер своєї ваги. Наприкінці XX ст. помітний новий підйом у вивченні української барокової духовної пісні, засвідчений насамперед літературознавчими дослідженнями Олександри Гнатюк [46; 8] та тривалими джерелознавчими й музикознавчими студіями Юрія Медведика [210; 173]. Важливий внесок у дослідження релігійних авторських пісень, поширених на наших

теренах, зробили також музикознавці Лариса Івченко [101; 260], Ольга Зосім [96] та Ірина Матійчин [165; 166][1].

Духовна пісня української усної традиції, яка, без сумніву, більшою чи меншою мірою пов'язана з християнською писемністю, привернула до себе увагу значно раніше[2]. Такі зацікавлення зародилися і розвивалися разом з появою та розгортанням народознавчих студій. Збирачі фольклору до релігійних творів ставилися по-різному, але, попри поодинокі випадки свідомого ігнорування їх як ненародних, переважно виявляли захоплення цими зразками чи, принаймні, інтуїтивно старалися зберегти їх для наступних поколінь.

Отже, історія збирання й вивчення духовних пісень з народного репертуару мала свій романтичний період, а на наступних етапах розвитку фольклористики, які, закономірно, зачепили й цю групу творів, зі зміною підходів до матеріалу, його фіксації, методів дослідження інтерес до них не послаблюється, а навпаки – лише зростає. Найщасливіший час таких студій – кінець XIX – початок XX ст. Хоча більші фольклорно-етнографічні зібрання зі значною кількістю записаних духовних пісень від народних виконавців з'являються друком вже від середини XIX ст. – скажімо, відомий збірник Амвросія Метлинського [192], велике видання Якова Головацького [190][3], матеріали Павла Чубинського [285], Оскара Кольберґа [306; 304; 307; 308; 305], Бориса Грінченка [58], Осипа Роздольського – Станіслава Людкевича [35], Філарета Колесси [181]. Важливими джерелами для вивчення народної релігійної пісенності виступають і українські періодичні видання, зокрема журнали «Основа», «Київська старовина». Особливо долучилися до записування й дослідження духовного передусім кобзарсько-лірницького репертуару Микола Лисенко [151], Василь Горленко [55], Іван Франко [174; 270],

---

[1] Можна згадати ще про окремі статті сучасних музикознавців, присвячені українським книжним духовним пісням, наприклад, працю Любомири Ластовецької про канти Данила Туптала [146].

[2] Початок студій над українськими книжними духовними піснями припадає щойно на 70-ті роки XIX ст. Огляд перших друкованих джерел, присвячених «Богогласникові», див. зокрема у монографії Юрія Медведика [173, с. 15–16].

[3] Це велике зібрання фольклорно-етнографічних матеріалів почали друкувати ще з 1863-го року [186].

Валеріан Боржковський [17], Павло Житецький [88; 89], Олександр Малинка [157; 159], Микола Сумцов [250], Володимир Гнатюк [40], Сергій Маслов [163], Порфирій Демуцький [149], Гнат Хоткевич [280], Порфирій Мартинович [258], Михайло Сперанський [245], Володимир Щепотьєв [290], Філарет Колесса [127; 126], Климент Квітка [261], Борис Луговський [153; 154; 164], Михайло Возняк [30], Михайло Грушевський [70], Павло Попов [216].

У багатьох з названих вчених та їх сучасників складалося враження великої популярності духовних пісень серед українського простолюду й, відповідно, майбутніх перспектив збирання і студіювання цієї групи творів [152, с. 318]. Проте вже на початку 30-тих років XX ст. гине не лише значна кількість носіїв традиції, але й активніші її дослідники – у такий кривавий спосіб наступає войовничо-атеїстична доба. Однак чужій тоталітарній системі не вдалося викорінити віру в Бога та пов'язані з нею форми народної духовної культури. Попри різні залякування й суворі заборони, давні духовні пісні збереглися в українській усній традиції понині. Цікаво, що в той найтемніший період історії поодинокі зразки релігійних творів потрапляли до друку в складі різних фольклорних зібрань[4], а деяким пощастило навіть стати матеріалом для наукового аналізу[5].

З 90-тих років XX ст., в умовах національної й духовної свободи, записування та дослідження духовної пісні української усної традиції помітно відроджується як завдяки публікаціям матеріалів, що їх вдалося зберегти ще в попередні десятиліття[6], так і завдяки записам текстів від сучасних носіїв

---

[4] Скажімо, лемківський варіант «Лазаря» 50-тих – 60-тих років XX ст. «захований» серед пісень «про родинне життя та жіночу долю» збірника Ореста Гижі [263, с. 285–286]. У подібний спосіб потрапляли до друку варіанти «Самарянки», див. зокрема розділ «Пісні про кохання» видання фольклорних записів Лесі Українки [180, с. 196–197], та зразки інших духовних пісень фольклорного й книжного походження.

[5] Софія Грица приділила чимало уваги псальмі про Багача і Лазаря у своїй відомій студії, опублікованій ще в 1979-му році [62, с. 67–71]. Останнє перевидання цієї праці – 2015-го року [61, с. 99–105].

[6] Див, наприклад, розділ «Лірницькі пісні» у виданні «Пісні Тернопільщини» [213], публікації записів Миколи Ільницького від Ганни Ільницької 70-тих років зі спробами їх аналізу [102; 229].

народної поетично-музичної спадщини[7] та їх опрацюванню. Зокрема, відомими для ширшого загалу стають імена останніх традиційних лірників Західного Полісся [150], Гуцульщини[8], друкуються матеріали з видань[9] і рукописів [164] XIX – початку XX ст., а також зібрані вже після другої світової війни[10].

Довге й складне життя «останнього» кобзаря Георгія Ткаченка увінчується посиленою увагою до його творчої особистості, традиційного репертуару, зокрема з боку авторитетної дослідниці українського епосу Софії Грици [63; 64, с. 186–197]. Ще на початку 90-тих Марина Гримич зацікавилася зафіксованим у записах Порфирія Мартиновича вмістом Вустинських книг – унікальних усних пам'яток, з яких довідуємося про різні моменти укладу життя та функціонування кобзарсько-лірницьких організацій [57]. Згодом працю над рукописами Порфирія Мартиновича, людини незвичайної долі, дослідника і кобзаря в одній особі, продовжив Кость Черемський. Його монографія «Шлях звичаю», написана насамперед на матеріалах П.Мартиновича, розкриває чимало цікавих деталей, пов'язаних з особливостями вивчення, виконання, сприйняття окремих творів релігійного репертуару в середовищі народних професіоналів [283][11]. Тонкі спостереження й глибокі міркування знаходимо в розвідках Михайла Хая, присвячених духовним текстам в інтерпретації лірників[12], що, зрештою,

---

[7] Див. тексти духовних пісень серед фольклорних матеріалів [79; 198; 16; 214]. Кілька фольклорних та фольклоризованих зразків потрапили і до великого зібрання церковних пісень, поширених наприкінці XX – на початку XXI ст. на Закарпатті [246]. Див. також рецензію на цей збірник [99].

[8] Про Дмитра Гинцара, «останнього і дуже популярного» носія гуцульської лірницької традиції див. у статті Ігоря Мацієвського «Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії» [168, с. 116], а також у його монографії «Музичні інструменти гуцулів» [169, с. 71–72].

[9] «Перевидання цієї псальми зі співу лірника Степана Зюганя – перша в Україні публікація цього жанру після такої довгої перерви», – прокоментувала Олена Мурзіна текст «Страстей» з Кременчуцького повіту, який ще на початку XX ст. записала й видала в Москві Євгенія Ліньова [148, с. 44, 64–65, 83].

[10] Наприклад, фольклоризовані варіанти пісні «Пасли пастирі вівці на горі» 70-тих років знаходимо серед записів Федора Климчука з Берестейщини [114, с. 314, 344–345], бойківські варіанти «Самарянки», «Сирітки» кінця 70-тих – початку 80-тих – у збірниках Ганни і Василя Соколів [266, с. 183–184, 221–226; 182, с. 104–105].

[11] З цим матеріалом пов'язана також студія Володимира Кушпета [144].

[12] Ці розвідки ввійшли до монографії Михайла Хая «Микола Будник і кобзарство» [274].

стало підставою для переконливої наукової реконструкції традиційного виконання таких зразків[13]. Серед публікацій останніх років помітна праця етномузиколога Олени Богданової, спрямована на вивчення релігійного лірницького репертуару. Передусім виділяється розвідка про «Сирітку», вибудувана на великій кількості зібраних варіантів, зокрема і сучасних [11].

Розпочаті у 20-ті роки XX ст. й незабаром припинені під тиском обставин дослідження цілком нового і дуже характерного пласту «Калинівських» творів [216; 140; 275] продовжують Роман Кирчів [113] та його учень Володимир Дяків [86]. Інтерес до духовної пісні усної традиції засвідчують статті Людмили Іваннікової [98; 97]. Цієї теми торкаються у ширших студіях Вільям Нолл [195], Олександр Страхов [248], подаючи порівняно недавні записи текстів. Релігійні твори народного репертуару займають поважне місце в працях дослідників українського письменства, зосібна Олекси Мишанича [175], Леоніда Ушкалова [264; 265], Юрія Пелешенка [205].

Зі сказаного легко зробити висновок про міждисциплінарний характер студій над духовною піснею як явищем народної культури, що об'єднує представників різних галузей, а передусім – фольклористів, кологів, літературознавців, музикознавців. Проте впадає у вічі, з одного боку, частота звертань до цієї теми, а з іншого – їх принагідність, коли дослідники обмежуються записами чи опрацюванням матеріалів або певної місцевості, або певних виконавців, розглядом конкретних творів чи мотивів, окремих вузьких проблем тощо. Відсутність спеціальної праці про духовну пісню української усної традиції, а також повнішого наукового видання текстів зумовлюють фактичну нерозробленість теми, насамперед у теоретичному плані, цілий ряд невирішених, нерідко й досі не сформульованих проблем.

Відсутність повнішого наукового видання текстів духовних пісень української усної традиції можна пояснювати різними причинами. Насамперед – несприятливі історичні обставини. Водночас тут мали місце,

---

[13] Див. зокрема видання звукозаписів: *Лірник Стефан*. «Ісусе мій…» Реконструкція традиції українських лірників / Лірник Стефан – Київ: УЕЛФ – Cassette б/н, 1997; *Хай Михайло*. Українська ліра / Михайло Хай – Warszawa: KOKA Records – 031CD-5, 1999.

мабуть, труднощі такого завдання: значна розпорошеність зафіксованих зразків, яким пощастило потрапити до друку, не кажучи вже про ті, що залишилися в рукописах; проблема відбору записаного матеріалу, який і для неозброєного ока видається досить нерівноцінним; проблема класифікації, упорядкування, додатково ускладнена різним походженням українських духовних пісень; потреба коментарів, що передбачає необхідність глибших попередніх студій. З наукової літератури кінця XIX – початку XX ст. дізнаємося про неодноразові спроби укладання зібрань таких творів з подальшими планами видання збірників. Однак ці добрі наміри чи то з вже названих, чи то зі ще якихось інших причин залишилися, на жаль, нездійсненими. «Произведенія этого рода не им±ютъ у насъ до сихъ поръ особаго сборника и я отлагаю свой запасъ именно для него. Только при значительномъ ихъ собраніи … возможны какіе нибудь выводы о ихъ характер±, склад±, внесенныхъ исторіей и народнымъ духомъ оригинальныхъ чертахъ, степени возд±йствія и заимствованія у сос±днихъ народовъ и т. под.», – писав Василь Горленко у своїй праці «Кобзарі і лірники», опублікованій у 1884 році в «Київській старовині» [55, январь, с. 47]. «Считаю не лишнимъ упомянуть для интересующихся, что мною подготовляется къ печати сборникъ «псальомъ» съ нотами», – таку примітку залишив Гнат Хоткевич у тексті своєї доповіді, виголошеної на XII Археологічному З'їзді й надрукованої на сторінках «Етнографічного огляду» [280, с. 95]. Сподівання на вихід цих джерел висловив ще трохи згодом Михайло Сперанський [245, с. 132]. Михайло Грушевський в «Історії української літератури» згадує «цінну збірку Манжури 1870-х рр., що зісталась невиданою в архіві харківського істор.-фільольогічного товариства» [70, с. 211] та «новійшу збірку лірницького репертуара Слобожанщини, споряджену в 1910 рр. Г.Хоткевичом», яка «спочила так само в актах, як і старша збірка Манжури» [70, с. 211], а також зауважує, що «таких більших і менших збірок, без сумніву чимало спочиває по ріжних архівах» [70, с. 211].

Повідомлення Гната Хоткевича (М.Сперанський і М.Грушевський, найімовірніше, писали про той самий збірник) залишиться, можливо, єдиним документальним підтвердженням існування такої грані у його багатогранній діяльності. Згадка про збірник «псальом» з нотами» – чи йдеться про музичні записи самого Хоткевича, чи лише про доступні йому фіксації попередників або сучасників, рукописи чи публікації – у будь-якому випадку інтригує, оскільки поетично-музичних варіантів духовних пісень усної традиції минулого до нас дійшло значно менше, ніж словесних зразків.

Найдавніші публікації мелодій українського народного релігійного репертуару з'явилися на межі 60-тих – 70-тих років XIX ст. завдяки Миколі Лисенкові: насамперед обробка для голосу з фортепіанним супроводом пісні «Ой зійшла зоря вечоровая», що відкриває перший випуск «Збірника українських пісень»[14] [94, с. 2–3]; трохи згодом записано й видано твори з виконання Остапа Вересая [151, с. 11–21; 85, с. 22–33]. Значний інтерес викликають і лірницькі варіанти з Таращанського повіту, якими ілюстрована праця М.Лисенка про народні музичні інструменти в Україні [19], а один з них – варіант «Сирітки» «Не ûдна годына одъ Бога настала…» з Богатирки[15] від лірника Ридька – у вигляді обробки для голосу з фортепіано ввійшов до шостого випуску «Збірника українських пісень» [95, с. 42–43].

На початку 80-тих років XIX ст. зароджується едиційна справа Кольберґівської україністики, в якій помітну частку становлять духовні пісні, розміщені у спеціальних розділах під назвами «дідівські», «набожні», «релігійні», «постові», хоч цікаві зразки такої творчості знаходимо й серед описів календарних та родинних обрядів, а також і серед інших видів пісень, об'єднаних у різні групи. Збирацька праця Оскара Кольберґа у цій сфері сягає межі 50-тих – 60-тих років XIX ст., охопила майже три десятиліття його життя, добре виявила глибше зацікавлення дослідника явищем народної

[14] «Збірник українських пісень: Для голосу в супроводі фортепіано / Зібрав і у ноти завів М.Лисенко. – Вип. 1. – Київ: [Вид. авт.]; (Ляйпціґ: Друк. К.Г.Редера), ценз. 1868», – див. «Нотографічний покажчик видань музичних творів М.В.Лисенка», який уклала Ольга Осадця [196, с. 61].

[15] Богатирка зараз належить до Ставищенського району Київської області.

релігійності шляхом пізнання поетично-музичних творів книжного й фольклорного походження. Результати польових досліджень такого матеріалу найкраще представлені в першій і другій частинах «Покуття» [306; 305, t. 29 – 30] та у виданих вже після смерті Кольберґа фольклорно-етнографічних зібраннях «Холмські» [304; 305, t. 33 – 34], «Перемиські» [307; 305, t. 35], «Волинь» [308; 305, t. 36], «Сяноцькі-Кроснянські» [305, t. 49 – 50], «Русь Червона» [305, t. 56 – 57].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. інтерес до фіксації наспівів духовних пісень усної традиції посилюється. Передусім цей процес засвідчує унікальний збірник Порфирія Демуцького [149; 76]. Вагомим внеском в історію таких студій можна вважати також опубліковані в 1904 році записи А.Кибальчича від Терентія Пархоменка 1902 – 1903 років [245], фонографічні записи Осипа Роздольського з Львівщини 1900 – 1902 років, які розшифрував Станіслав Людкевич, надруковані у 1908 році в окремому розділі відомої спільної їх праці [35, с. 307–312], записи Климента Квітки з різних кінців українських земель 1896 – 1921 років, зокрема об’єднаних під назвою «Пісні набожні» в збірнику, що вийшов у Києві в 1922 році [261, с. 60–63; 106], мелодії лемківських духовних пісень, які Філарет Колесса зібрав у 1912 – 1917 роках і розмістив у «Етнографічному збірнику» в 1929 році [181].

Отже, факт зусиль вчених задля введення до наукового чи й ширшого обігу цілих циклів музичних зразків релігійної пісенності усної традиції залишиться беззаперечним, тоді коли видання цього та наступних періодів виказують ще немало випадків фіксування і публікацій поодиноких творів. Особливе значення мають записи духовних пісень зі «забороненого» народного репертуару, які потрапили до друку «випадково»[16] або вже в кінці XX – на початку XXI ст.: насамперед від лірника Івана Власюка завдяки Олексі Ошуркевичу й Юрієві Рибакові [150, с. 47–62], від кобзаря Георгія Ткаченка завдяки Софії Гриці [64, с. 196–197].

---

[16] Див., наприклад, лемківський варіант «Лазаря» 50-тих – 60-тих років XX ст. [263, с. 285–286] та ін.

Хронологічні, географічні межі дослідження, джерельна база, основний зміст роботи. Реальний стан вивчення теми зумовлює першочергову актуальність деяких завдань, а передусім – викладу історії записування та дослідження української духовної пісні усної традиції. Виконання цього завдання повною мірою в межах однієї праці виявилося занадто об'ємним, тому довелося обмежитися найранішим етапом історії таких студій, що збігається з періодом зародження народознавства як науки. Проблема відбору матеріалу стала також причиною зосередження у цій роботі лише на друкованих джерелах, які виказують початок процесу вивчення духовної пісні українського народного репертуару з кінця XVIII – початку XIX ст. – у зв'язку з першими публікаціями Сковородіани. Верхня межа досліджуваної едиційної практики – 40-ві роки XIX ст.: з 1850-тих наступає вже новий етап і в історії української фольклористики, і в історії збирання й студіювання духовної пісні української усної традиції.

Звичайно, такий підхід допускає певні умовності й винятки. Скажімо, чимало матеріалів, виданих вже після 1850-го року, зібрані значно раніше. Разом з тим, у цій роботі беруться до аналізу записи, опубліковані вже поза визначеною межею, зокрема записи Миколи Костомарова зі Західної Волині.

У процесі сприйняття, записування, осмислення духовних пісень склалися певні поняття й підходи. Перший розділ роботи є власне спробою систематизувати попередній досвід, виокремити ті проблеми, які поставали у працях різних дослідників і залишилися актуальними, часто недостатньо чи загалом не вирішеними. Увага до цієї системи підходів стала орієнтиром у реалізації мого задуму й дала відчуття неперервної дії традиції.

Історичний розділ складається з двох підрозділів. У першому розглянуто друковані джерела, пов'язані з Центральною й Східною Україною, у другому – польськомовні пам'ятки Галичини, Польщі, Литви. Своєрідним обрамленням першого підрозділу виступають частини, присвячені постаті Григорія Сковороди і його псальмам в усній традиції. Перший підрозділ

завершують студії видань Сковородіани 50-тих – 60-тих років XIX ст., тобто у цьому випадку теж виходимо за визначені часові рамки.

До групи творів народного репертуару, охоплених поняттям «духовні пісні», вчені не відносять переважно тих зразків чи то книжного, чи то фольклорного походження, що функціонували чи й досі функціонують виключно як коляди або інші пісенні жанри календарної обрядовості – це предмет спеціальних досліджень. Притримуючись такої традиції, роблю виняток щодо популярної на більшій частині українських земель, а також поза їх межами різдвяної книжної пісні «Виді Бог, виді Творец…» та явища її особливо активної фольклоризації, вважаючи аналіз цього твору важливим для початку розмови про ті релігійні пісні української усної традиції, цілі тексти яких були зафіксовані ще в першій половині XIX ст. І хоч процес їх записування, друкування й студіювання мав тоді швидше принагідно-випадковий, ніж послідовний характер, ці приклади певним чином сформували цілісну й логічну композицію, що за своєю структурою виказує дещо загадковий зв’язок з внутрішнім укладом наших писемних пам’яток – рукописних і друкованих збірників книжних авторських духовних пісень, а передусім «Богогласника» з його тематичною послідовністю частин: пісень Господніх, серед яких особливу роль відіграють різдвяні й страсні; Богородичних; присвячених Святим; і насамкінець – таких, які вводять у світ людських душевних переживань, пов’язаних з різними гріхами, з усвідомленням марноти земного життя, невідворотності його кінця та продовження життя після смерті. Отже, отримуємо щось на зразок «Народного Богогласника», пісні якого проаналізовано у розділах «Сакральні сюжети й образи в процесі пісенної народної комунікації» та «Гріхи і смерть крізь призму людських переживань у духовних піснях усної традиції». Творам першого з цих розділів особливо близька народна назва «Божі пісні», тут, крім «Господніх» – різдвяної «Ой видит Бог, видит Творець…» і страсної «Царю Христе…», розглядаються Почаївські псальми: «Пасли пастирі вівці на горі…», «Ізмолоду влюблен в Бога Зелізо блаженний…»,

«Ой зійшла зоря вечоровая…», де у всій своїй красі й силі постає образ Богородиці, а також образи ще інших небесних покровителів Почаївського монастиря: дуже шанованого архистратига Михаїла з військом Ангелів та народного улюбленця Преподобного Йова Зеліза. В останньому розділі йде мова про популярну й досі «Самарянку» на тему жіночих гріхів, а також про пісні, приурочені події смерті: «Прийде година для всіх єдина…» і «Кажуть люди, що я умру…»

Таким чином, більшість творів, функціонування й інтерпретація яких в усній традиції опинилися в центрі моєї уваги, належать до групи авторських трансформованих текстів. Історія усного поширення кожного з них у народному середовищі має свою окрему «писемну» передісторію. Щоправда, серед збережених фольклоризованих зразків таких пісень інтерес для аналізу й спостережень становлять лише ті, які передають характерні особливості процесу трансформації, увібравши елементи місцевого колориту та інші ознаки втручання носіїв фольклорної традиції. Вони виділяються на тлі тих зафіксованих прикладів, які збирачі не раз називали «покаліченими» віршами чи тих, що не виказують ніяких цікавих «творчих відхилень» від книжного першотвору.

Органічними свіжими струменями широкої течії української духовної пісенності виявляються народні зразки «Ой зійшла зоря вечоровая…» і «Самарянка». Беручи до уваги опубліковані варіанти псальми про Почаївське Чудо 1675 року, можна простежити не тільки різноманітність розвитку її сталих фольклорних мотивів, але й запримітити промовисті деталі їх взаємодії з текстами почаївських псальм книжного походження, які також стали надбанням народного репертуару. Особливо добрий стан збереження «Самарянки» і на сторінках наукових джерел, і в сучасній усній традиції передбачає значну можливість масштабного дослідження. Наразі виокремлюємо завдання повного викладу історії спостережень над «Самарянкою» вчених різного часу, що іноді переростали в завершені студії,

а також розгляду актуальної проблематики вивчення цього фольклорного сюжету та його пісенної форми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана та обговорена на кафедрі української фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка. Проблематику дисертації узгоджено з науковими програмами та навчальними планами кафедри, з кафедральними темами, зокрема «Український фольклор та фольклористика в науково-освітній парадигмі народознавства» (шифр – 0113U0001877), «Усна народна словесність у науковому висвітленні: історичний дискурс, жанри, поетика» (шифр – 0116U0001696). Тема дисертаційної роботи затверджена на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка (*протокол № 35/5 від 30 травня 2017 р.*).

Мета роботи: дослідити багатогранний процес функціонування й інтерпретації духовних пісень української усної традиції, трактуючи період кінця XVIII – середини XIX ст. як «початок, який триває», тобто служить підставою для спостережень за постійними й змінними ознаками цього процесу.

Для реалізації мети поставлено такі **завдання**: 1) викласти історію записування і дослідження духовної пісні в українській усній традиції від кінця XVIII – до середини XIX ст.; 2) дослідити специфіку функціонування й інтерпретації українських духовних пісень в народному середовищі на основі глибших різнобічних студій максимально зібраних матеріалів, пов'язаних з конкретними творами, популярність яких засвідчують видання доби романтизму; 3) переглянути деякі задавнені стереотипи у трактуванні явища духовної пісні, а також спростувати деякі міти, що виникли внаслідок поверхових студій над нею; 4) зробити спроби з'ясувати стан збереження духовної пісні в сучасній усній традиції, насамперед тих творів, які потрапили в поле зору збирачів і дослідників вже на ранньому етапі розвитку

української фольклористики; ввести до наукового обігу недавно зафіксовані матеріали польових студій.

Об'єкт дослідження: тексти українських духовних пісень, записані «з народних уст» і опубліковані у першій половині XIX ст., та їх пізніші варіанти: 1) з друкованих джерел другої половини XIX – початку XXI ст., 2) зі сучасної усної традиції; а також праці, видані у першій половині XIX ст., які містять відомості про функціонування духовних пісень у народному середовищі, особливості їх сприйняття носіями цього репертуару та слухачами, свідчення обставин і характеру виконання, фрагменти й повні варіанти текстів, спроби їх дослідження; опубліковані фольклорно-етнографічні, історичні, літературознавчі, етномузикологічні, музикознавчі праці другої половини XIX – початку XXI ст., пов'язані з цією проблематикою.

Предмет дослідження: українська духовна пісня як явище усної традиції: особливості функціонування й інтерпретації, часопросторового поширення; співіснування і взаємодія релігійних творів народного походження з поетично-музичними текстами інших різновидів фольклорної творчості та авторськими текстами, специфіка процесу трансформації книжних зразків у народному репертуарі.

Теоретично-методологічну основу дисертації складають концепції й напрацювання провідних українських вчених – фольклористів, літературознавців, етномузикологів, музикознавців: Івана Франка, Михайла Грушевського, Володимира Гнатюка, Михайла Сперанського, Філарета Колесси, Михайла Возняка, Софії Щеглової, Олекси Мишанича, Романа Кирчіва, Софії Грици, Олександри Цалай-Якименко, Леоніда Ушкалова, Василя Івашківа, Олександри Гнатюк, Лідії Корній, Юрія Ясиновського, Юрія Медведика.

Методи дослідження. Методика роботи підпорядкована завданням дисертації і має комплексний характер. На основі принципу історизму, традиційних і добре перевірених методів фольклористичних, етномузикологічних, літературознавчих, музикознавчих студій – насамперед історичного,

порівняльного, структурно-типологічного, герменевтичного, зреалізовано новий підхід до духовної пісні, зорієнтований на глибше системне вивчення конкретних творів.

Наукова новизна роботи випливає з того, що вперше: здійснено спробу спеціального дослідження духовної пісні в українській фольклористиці; заакцентовано окремі історичні моменти едиційної практики як початки студій над українською духовною піснею з народного репертуару; подано історію записування, друкування, вивчення текстів духовних пісень української усної традиції у її найраніший період; систематизовано матеріали, що містять інформацію про поширення окремих зразків духовних пісень в українській усній традиції, їх зміст, популярність, ставлення до них слухачів та інтерпретаторів, а також відомості про носіїв релігійного репертуару, обставини його відтворення, способи передання в культурно-історичному контексті доби романтизму; зроблено спробу деяких теоретичних узагальнень щодо жанрових ознак, термінологічної практики, ґенези, періодизації, класифікації; акцентовано на доцільності паралельного вивчення фольклорних та книжних фольклоризованих зразків з причини тісного їх зближення в силу спільних умов функціонування, а водночас чіткої їх диференціації; визначено окремі проблеми дослідження української духовної пісні як складного й багатогранного явища усної традиції; проведено спостереження над процесом трансформації книжного твору в народному середовищі на значній кількості текстів духовних пісень; зреалізовано підхід до матеріалу, зорієнтований передусім на глибше системне вивчення конкретних творів, більшість з яких ще досі не були об’єктами спеціальних розвідок; узагальнено науковий досвід студій над «Самарянкою» і запропоновано ряд нових аспектів її дослідження; введено до наукового обігу записи духовних пісень сучасної усної традиції, здебільшого автора цієї роботи, які наразі ніде не друкувалися.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в окресленні самобутнього явища духовної пісні в українській усній традиції, визначенні

характерних ознак цієї групи поетично-музичних текстів, їх функціонального спрямування. Результати дослідження відкривають нові перспективи теоретичних студій системи жанрів українського фольклору, перегляду критеріїв їх диференціації, вивчення специфіки міжжанрової дифузії, а також можуть сприяти глибшому дослідженню природи великих тематичних пластів народного репертуару, загалом властивих для української усної традиції, особливостей співіснування у них творів авторського та фольклорного походження. Матеріали дисертації можуть бути використані для подальших наукових студій у сферах фольклористики, літературознавства, музикознавства, етномузикології, у педагогічній практиці, інспірують пошуки нових джерел для професійної мистецької творчості.

Особистий внесок здобувача. Дисертація, наукові публікації, апробація – особистий здобуток автора.

Апробація результатів дослідження. Результати дисертації оприлюднено й обговорено на Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (до 150-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті) (Львів, 23 – 25 жовтня 1998 р.); Всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 145-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 17 – 19 жовтня 2001 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття» (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) (Львів, 22 – 24 листопада 2001 р.); Щорічній березневій науковій сесії Наукового товариства імені Тараса Шевченка, літературознавчій секції «Григорій Сковорода: загадковість присутности» (Львів, 24 – 25 березня 2003 р.); XIX щорічній науковій Франківській конференції (Львів, 13 – 14 жовтня 2004 р.); XII Всеукраїнських Сковородинівських читаннях (Переяслав, 6 – 7 жовтня 2005 р.); Міжнародному симпозіумі «Orbis terrarum Івана Франка» (Дрогобич, 21 – 22 жовтня 2005 р.); Міжнародній науковій конференції «Дмитро Туптало у світі українського бароко» (Львів, 25 – 26 травня 2006 р.); Науковій конференції

“Semper tiro” – “Semper magister” (до 125-річчя від дня народження Михайла Возняка) (Львів, 21 грудня 2006 р.); XIII Всеукраїнських Сковородинівських читаннях (Переяслав, 4 – 5 жовтня 2007 р.); Міжнародній науковій конференції «Рецепція візантійської духовної спадщини: Схід, Захід» (Одеса, 7 – 10 липня 2008 р.); Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті) (Львів, 20 – 21 листопада 2008 р.); Науковій конференції «Осягаючи літературу на перехрестях віку» (до 75-річчя з дня народження Миколи Ільницького) (Львів, 24 вересня 2009 р.); Міжнародній науковій конференції до 70-річчя Кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси у Львівському університеті (Львів, 15 – 17 жовтня 2009 р.); XV Всеукраїнських Сковородинівських читаннях (Переяслав, 6 – 8 жовтня 2011 р.); III Колессівських Читаннях: «Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій» (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси) (Львів, 20 – 22 жовтня 2011 р.); II Великопосних читаннях «Муки Христа Спасителя: співпереживання і співінтерпретація» (у межах наукового семінару «Проблеми української медієвістики») (Львів, 26 квітня 2016 р.); Дев’ятих всеукраїнських наукових фольклористичних читаннях, присвячених професору Лідії Дунаєвській (Київ, 20 – 27 травня 2016 р.); щорічних звітних конференціях викладачів та аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка.

Публікації. Основні положення дисертації викладено в 20 наукових публікаціях: 11 у фахових українських наукових виданнях, 1 у фаховому закордонному науковому виданні, 8 додаткових.

Обсяг і структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (329 позицій). Повний обсяг дисертації – 244 сторінки, основний текст викладено на 199 сторінках.

РОЗДІЛ 1
ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ: ІСТОРИЧНИЙ І СУЧАСНИЙ АСПЕКТИ

Характерно, що попри відсутність спеціальних монографічних студій на тему української духовної пісні усної традиції віддавна існує певна система підходів до цього явища. Поняття на означення духовних пісень, міркування про їх специфіку, жанрові особливості і місце в системі фольклору загалом, джерела, трансформації текстів і мелодії творять цілісну дискурсивну основу. Можна приймати чи відкидати окремі твердження, однак це власне ті перевірені маркери, які дозволяють робити нові спроби осмислення матеріалу.

1.1. Питання термінології.

Сучасні вчені не раз констатують «термінологічну плутанину» в цій сфері [173, с. 9–11], часом намагаються її «розплутати» [10]. Але справа непроста, бо процес «заплутування», як то звичайно буває, почався непомітно й має вже понадстолітню історію. На те були різні причини, а передусім – неусвідомлення деяких важливих моментів: 1) тісне співіснування в українській усній традиції двох підгруп духовних творів: книжного й фольклорного походження (носії цих підгруп не відокремлюють, сприймають швидше як певну цілісність, однак при наукових студіях над текстами цього не можна не брати до уваги); 2) «змішування» наукових понять з народними; 3) «психологічна залежність» багатьох українських вчених, ще починаючи від XIX ст., від російського середовища й нерозуміння інакшості українського народного релігійного репертуару і справді російського.

Щодо першого, то визначення приналежності пісні до тієї чи іншої підгрупи може даватися нелегко: книжні тексти зазнавали іноді такої значної

фольклоризації, що сліди їх книжності «розчинялися» в цьому процесі[17]; водночас і в народні твори потрапляла книжна лексика, книжні форми, що ставали «оманою» для дослідників не лише духовних пісень, але й дум. У випадку з трансформованим текстом, без сумніву, переконливим аргументом виступатиме віднайдення авторського першозразка в рукописних або друкованих джерелах.

Ще від початку XIX ст. й понині автори різних розвідок, більше чи менше пов'язаних з духовними піснями народного репертуару, на їх означення вживали цілі ряди назв: «псальми», «канти», «божественні пісні», «священні пісні», «святі пісні», «духовні пісні» і т.д., що переважно справляють враження синонімічності[18]. Насправді важко зрозуміти достеменно, хто яке значення вкладав у ці поняття з тої простої причини, що, здається, ніхто досі не завдав собі труду певних пояснень з цього приводу.

Насамперед вислів «духовні пісні», а точніше – «духовні ліричні пісні» знаходимо в ранній праці Миколи Костомарова, виданій 1843-го року [105, с. 19][19]. Згодом про «духовні пісні» пише, між іншим, Павло Чубинський у передмові до свого відомого зібрання фольклорно-етнографічних матеріалів [285, т. 1, с. XVIII]. У пізніших студіях інших авторів цей вираз зустрічається дедалі частіше і вже на нинішній день сприймається як щось найбільш прийняте. Водночас треба мати на увазі: йдеться про наукове поняття, яке в народному середовищі не функціонувало й зараз, як доводилося переконатися, респондентам малозрозуміле.

Досить рано на сторінках російськомовних видань з'являється слово «псальма», відразу ж виразно пов'язане з українським селянським ґрунтом

---

[17] Цих слідів могли не зауважити навіть такі вчені як Микола Костомаров чи Володимир Гнатюк, зокрема подаючи фольклоризовані варіанти книжної пісні «Царю Христе…» [105, с. 17–18; 128, с. 85].

[18] Вже самі лише вірші Григорія Сковороди, що «зробилися народними піснями» (Г.Гесс де Кальве), називали по-різному, див. ранні розвідки Сковородіани [37, с. 123; 239, № 43, с. 260, 262]. Цікаве у такому контексті свідчення Олександра Хиждеу про те, що і сам Григорій Сковорода називав свої пісні по-різному, зокрема вживав дві назви – «Божественні пісні» і «псальми» [278, № 6, с. 175].

[19] Роман Кирчів цитує один з листів М.Костомарова 1844-го року, де також вживається цей вислів: «Лірники тутешні співають здебільшого духовні пісні» [108, с. 287].

[239, № 43, с. 262]. Якраз ця назва дуже швидко привернула до себе увагу збирачів та дослідників фольклору, стала особливо вживаною в наукових джерелах. Однак міра загадковості цього поняття, зокрема його походження, цілком не програє мірі його популярності. Близькість слів «псальма» і «псалом» – перше, що впадало ввічі багатьом вченим та давало поштовх до спроб пояснення біблійної генези української духовної пісні. Однак уважніші спостереження над текстами навіть лише писемної традиції скоро розвіюють такі припущення[20]. Звичайно, у народних виконавців поняття «псальма» могло викликати певні асоціації з текстами Псалтиря і церковними співами, бо так найперше промовляв сам християнський дух творів.

Проте варто, мабуть, звернутися до зафіксованих у різний час і в різних місцевостях упорядкованих словників лебійської мови. Попри неповноту доступного зараз такого матеріалу, друковані джерела кінця XIX ст.[21] засвідчують широке вживання окремих слів та виразів у таємній мові українських мандрівних співців. Серед запозичень-грецизмів, що, за підсумками студій Олекси Горбача, є найчисленнішими в цій мові [53, с. 408], знаходимо цікаві форми: «псалити» [137, с. 238; 17, с. 706; 249, ч. 16, с. 365; 40, с. 17; 53, с. 11, 16, 23, 32, 426], «псальня» [17, с. 706; 53, с. 16, 426], «псальньи» [40, с. 14; 53, с. 37, 426], «псай псальньі» [40, с. 17; 53, с. 37, 426], що означають «співати», «пісня», «співай пісні». Як і решта грецизмів, вони «увійшли до українського арґо … від найдавніших часів» [53, с. 408], «усі … потрапили в українські арґо з розговірної грецької мови» [53, с. 408] «під час паломництва на південь безпосередньо від греків. Імовірним видається нам … шлях, тому що загалом поняття, пов’язані якось із церковно-релігійним життям, мають грецькі походженням слова» [53, с. 417].

---

[20] Олександра Гнатюк «віршованим перекладам псалмів», які «трактувалися як духовні пісні», присвятила окремий підрозділ своєї монографії, відразу зазначивши, що «це явище не дуже поширене» [46, с. 135–136].

[21] Опубліковані словники лебійської мови див. у розвідках Кирила Студинського [137; 249], Валеріана Боржковського [17], Володимира Гнатюка [40], Олександра Малинки [156]. Про такий матеріал у рукописних джерелах див. у праці Костя Черемського [283, с. 128, 199].

Велика ймовірність походження слова «псальма» з лебійської мови підтверджується не лише самим його звучанням, але й ширшим тлумаченням. За таких умов стає зрозумілим, чому ця назва в народному середовищі супроводжувала не тільки релігійні пісні, а й часто козацькі думи, похоронні пісні суто ліричного змісту та ін. Однак треба визнати її закріплення насамперед за духовними творами, зауваживши, що, попри всю свою популярність, могла не охоплювати всієї української етнічної території. До таких міркувань підштовхують деякі моменти. Слова «псальма» не зустрічаємо в працях, присвячених усній традиції найбільш західних теренів, починаючи від польськомовних джерел першої половини XIX ст. та закінчуючи сучасними. Не зустрічаємо цієї назви й у словнику лебійської мови, який зафіксував Кирило Студинський, вивчаючи її варіанти з-під Львова [249, ч. 16, с. 365; 53, с. 23] і з-під Тернополя [137, с. 238; 53, с. 11], при тому, що слова «псалити», «псальник» (дяк) тут присутні. Можна додати також недавній польовий досвід, який не заперечує попереднього, а хіба засвідчує функціонування іншого народного поняття на означення групи позацерковних необрядових релігійних пісенних творів, зокрема на Бойківщині, – «Божі пісні».

А втім, доводиться констатувати й факт вживання у селянське середовище чужих для нього назв, таких як, скажімо, «кант» – слова, що до словника професійних інтерпретаторів духовної пісні усної традиції потрапляє, без сумніву, з міста. Для народних співців це пам’ять про книжне походження частини їх репертуару, хоча вияв такого усвідомлення відносно слабкий, принаймні слабший, ніж увага та повага до деяких знаних книжних авторів. Отже, канти, потрапляючи «в народні уста», скоро трансформувалися, втрачали свої жанрові прикмети і перетворювалися на те, що вже відповідало народному поняттю «псальми». Воно здебільшого й витісняло свою стару назву «канти», а якщо і ні, то вона залишалася при окремих творах задля легкої згадки про колишнє міське минуле «псальом»[22].

---

[22] Характерна форма родового відмінку множини від слова «псальма», широковживана зокрема на Чернігівщині й Харківщині, яку часто спостерігали в мові професійних співців

Цікаво, що «сплітання» та «переплітання» цих двох понять – книжно-наукового й народного – стало довгим процесом у російських фольклорно-етнографічних та музикознавчих студіях. Історія цього процесу сягає, мабуть, першої половини XIX ст., виказує розуміння відношення і «кантів», і «псальмів» до українського ґрунту[23], але водночас нерозуміння цілком різного походження цих назв та різного їх значення[24]. А це додавало сміливості створювати нову термінологію, яка, попри свою зовнішню привабливість, не має під собою певної підстави, а до того ж суттєво заплутує справу. Маємо на увазі тут зокрема штучне відокремлення кантів релігійного змісту від світських, незважаючи на їхню помітну стилістичну єдність, і присвоєння першій групі назви «псальми»[25].

На межі XIX і XX ст. на сторінках наукових видань також набуває поширення вислів «духовный стих» або його переклад «духовний вірш» на означення української духовної пісні. Тут знову ж таки проявився вплив російської науки[26] й часу, коли все українське могло сприйматися лише як частина російського. Некоректність цієї назви щодо українського матеріалу пояснюється відсутністю народної традиції називати віршем співаний текст (тоді коли в Росії така традиція існувала) і разом з тим популярністю цілком окремого жанру виголошуваного вірша, приуроченого до певної події чи свята, який мав виразно бурлескний характер та при своєму виключно книжному походженні також немалий успіх серед простолюду[27].

і охоче наводили в своїх розвідках доповідачі XII Археологічного з'їзду [163, с. 218; 280, с. 93].

[23] «Его псальмы и канты до сихъ поръ поютъ въ Украйн± и вспоминаютъ Сковороду», – писав І.Снєгірьов у своїй розвідці про Григорія Сковороду в 1823-му році [239, № 43, с. 262].

[24] Такий момент досить добре виявляється, між іншим, у передмові до четвертого випуску збірника П.Безсонова, що стала об'єктом серйозної критики не лише українських, але й російських вчених [104, ч. II, вип. 4, с. I–XLVIII].

[25] У певний час і українські музикознавці пробували опиратися на цю систему термінів, запропоновану російською наукою [101, с. 6; 287]. Але згодом дійшли висновку про її надуманість і недосконалість, див., наприклад, підрозділ «Духовні та світські канти» в «Історії української музики» Лідії Корній [132, ч. 1, с. 206–221].

[26] Таке припущення вже раніше прийшло на гадку Олександрі Гнатюк [46, с. 32].

[27] Цьому жанрові присвятив спеціальну працю Михайло Драгоманов [82].

Таким чином, поняття «духовна пісня», «псальма», «кант», «духовний вірш» належать до найчастіше вживаних в історії вивчення української релігійної пісенності. Однак насправді всіх тих назв, до яких вдавалися дослідники різного часу, назбирається значно більше. Складається враження, що кожен намагався тут висунути щось своє. Особливою винахідливістю вирізнялися романтики: з-посеред іншого привертають увагу «думи», «гімни» з різноманітними прикметниками на означення творів народного релігійного репертуару[28].

1.2. На переходах між писемною й усною традиціями.

Відносно часто згадки про духовні пісні усної традиції на сторінках друкованих праць супроводжуються означенням «апокрифічного». Насправді безсумнівний зв'язок з неканонічною християнською писемністю виявлено в основному на матеріалі народних колядок[29]. Щодо того пласту усної традиції, який розуміємо під поняттям «псальми» чи «Божі пісні», то над цими текстами наразі ще ніхто не провадив серйозних студій такого плану. Правда, до нас дійшли деякі слушні спостереження дослідників, яким якраз, здається, вдалося глибше зануритися у світ релігійного кобзарсько-лірницького спадку. Їхні зауваження мають загальний характер, але водночас виглядають переконливими, можуть послужити добрим поштовхом до спеціального вивчення цієї проблеми. Зрештою, складається враження, що в слово «апокрифічне» дехто вкладає дещо інакше значення – те, що стало результатом народного переосмислення сюжетів, мотивів, образів, символів

[28] Багато промовлятиме тут вже хоч би це одне речення Миколи Костомарова: «Что касается до гимновъ, или духовныхъ лирическихъ п±сенъ, то это, такъ сказать, религіозно-философскія думы, показывающія въ народ± малорусскомъ наклонность къ созерцанію и размышленію» [105, с. 19].

[29] Саме цей матеріал у такому контексті свого часу опинився в центрі уваги Миколи Сумцова [251], Михайла Грушевського при роботі над розділом історії літератури «Творчість на теми релігійно-моральні» [71, кн. 2]. Проблема зв'язку писемних апокрифічних джерел та українських народних колядок і зараз залишається актуальною, перебуває у полі зору сучасних фольклористів, див., наприклад, статтю Ірини Кметь «Мотиви «допомога селянина» та «чудо з пшеницею» в апокрифічному сюжеті про втечу святої родини до Єгипту» [115].

біблійних, житійних, або пов'язаних зі ще іншими канонічними християнськими джерелами.

Василь Горленко, розглядаючи в своїй розвідці «Кобзарі і лірники» трансформований зразок книжної пісні про св. Василія, висловив, між іншим, такі міркування: «Псальма, приведенная выше, любопытна, какъ одинъ изъ немногихъ обращиковъ малорусскихъ духовныхъ стиховъ, им±ющихъ источникомъ мистическія пов±сти или апокрифы. Подобными суев±рными и темными сказаніями полны великорусскіе сборники Безсонова и Варенцова, съ ихъ огромными отд±лами раскольничьихъ стиховъ. Въ малорусской духовной п±сенности это явленіе случайное, какъ можно уб±диться изъ приводимой ниже возможно полной библіографіи разс±янныхъ по разнымъ сборникамъ псальмъ и лирницкихъ п±сень» [55, декабрь, с. 650].

Продовження і ширше розгортання таких думок через зіставлення української й російської релігійних пісенних стихій ще зустрічаємо більше, ніж за чверть століття у праці Володимира Щепотьєва: «Кстати сказать, этимъ отсутствіемъ подробностей загробной жизни малорусскіе стихи отличаются отъ великорусскихъ, въ которыхъ муки гр±шныхъ изображены съ большими подробностями. И безъ того болье мрачная, ч±мъ у южанъ, фантазія С±вера, воспринявъ, какъ благодарная почва, суровое ученіе аскетизма византійскихъ, а за ними и древне-русскихъ книжниковъ, стала еще бол±е мрачной. И въ великорусскихъ стихахъ мы встр±чаемъ подробн±йшія описанія адскихъ мученій, при чемъ не только нравственныхъ, какъ преимущественно въ малорусскихъ, но и физическихъ… [290, с. 31] И нельзя не сказать, что по чувству художественной м±ры южно-русскіе стихи объ этомъ предмет± стоятъ выше с±верныхъ. Интересенъ въ этомъ отношеніи великорусскій стихъ о гр±шной матери… Основой этого стиха является разсказъ изъ сборника «Великое Зерцало»… Разсказъ этотъ встр±чается и въ с±верныхъ и въ южныхъ рукописяхъ … , но использованъ былъ, какъ тема для стиха, только на с±вер±. Ясно, почему это произошло: изъ приведенныхъ прим±ровъ видно, что адскія муки несчастной гр±шницы нашли себ± вполн±

подходящую почву и много параллелей въ творчеств± С±вера и оказались чужды духовнымъ стихамъ Юга» [290, с. 32].

Ідея зіставлення авторського пісенного першотвору з його фольклоризованим варіантом, а також спроба короткої характеристики процесу трансформації книжного тексту «в устах» лірників належить фольклористові-романтику Еразмові Ізопольському [302, s. 56]. Павло Чубинський у передмові до свого великого зібрання фольклорно-етнографічних матеріалів зізнається в намірах порівнянь «духовних пісень» та «духовних колядок», що їх «старався передавати … як співає … народ», з текстами «Богогласника», але, «на жаль, … не мав … цього джерела» [285, т. 1, с. XVIII–XIX]. Зрештою, схильність до проведення паралелей між авторськими й відповідними трансформованими зразками виказують праці Сковородіани перших десятиліть XIX ст. [162, с. 118–119].

Значно глибші й конкретніші висновки про долю книжних віршів в усній традиції зробила Софія Щеглова в своїй відомій студії над «Богогласником», виданій у 1918 році [289]. Їй вперше, мабуть, вдалося виявити й чітко виділити цілий ряд закономірностей процесу фольклоризації на прикладах словесних текстів «Богогласника»[30]: 1) «Прежде всего изм±ненію подвергся языкъ п±сенъ, въ которомъ книжныя слова и выраженія зам±няются народными…» [289, с. 336]; 2) «Но народное вліяніе … проникло и бол±е глубоко; это явленіе сказалось въ добавленіяхъ, которыя сд±ланы въ заимствованныхъ п±сняхъ … въ чисто-народномъ дух±…» [289, с. 336–337]; 3) «…наряду съ этимъ многое изъ книжнаго текста пропускается… Пропуски эти объясняются т±мъ, что заключающійся въ пропущенныхъ строфахъ матеріалъ мало говоритъ народному пониманію, особенно … гд± много реторики…» [289, с. 337]; 4) «Помимо пропуска ц±лаго ряда строфъ наблюдается въ п±сняхъ и зам±на отд±льныхъ непонятныхъ выраженій бол±е понятными, народными … или книжныя слова … зам±нены бол±е народными…» [289, с. 337]; 5) «Но не всегда народные п±вцы перед±лывали мало понятныя для нихъ м±ста

[30] Див. розділ X. «Судьба п±сенъ «Богогласника» [289, с. 334–339].

виршъ, очень часто они, не понимая сами этихъ м±стъ, искажали ихъ, передавая ихъ безъ всякаго смысла, иногда лишь сходно въ звуковомъ отношеніи…» [289, с. 338]; 6) «Помимо искаженій н±которыхъ м±стъ п±сенъ «Богогласника», непониманіе смысла и содержанія ихъ выразилось и въ перетасовк± т±хъ строфъ, которыя заимствовались. Въ «Богогласник±», какъ нами указывалось, содержаніе располагалось посл±довательно, логично; народные же п±вцы, запомнивъ отд±льныя строфы, располагали ихъ иногда въ другомъ порядк±…» [289, с. 338].

Наприкінці XX ст. спостереження над особливостями трансформації барокових духовних пісень у народному репертуарі продовжила Олександра Гнатюк [46, с. 143–146]. Серед названих характерних засобів впізнаються і ті, які вже зауважила Софія Щеглова, але в розширеному плані. Отже, на основі відносно незначної кількості текстів виявлено чимало цікавих моментів: 1) «змінювалася мова цих пісень з книжної на близьку до народної» [46, с. 143] – достосовувалася «до рівня сприймання слухачів» [46, с. 145]; 2) «траплялися зміни початкового значення тексту. Найчастіше це явище т. зв. народної етимології. Наприклад, … незрозумілі назви … по-різному перекручуються…» [46, с. 143], «вводиться спрощені формули, які інколи позбавлені … свого первісного значення» [46, с. 145]; 3) «українізування імен або уведення до пісні місцевого колориту, при чому цей останній процес, як здається, був підсвідомим» [46, с. 144]; 4) «значним перетворенням підлягала поетика й структура пісні» [46, с. 144]: а) «редукування незрозумілих висловів, зокрема абстрактних» [46, с. 145], можливі пропуски однієї чи кількох строф, також «різке зменшення кількості строф» [46, с. 145]; б) «вплетення строф з інших творів цього типу» [46, с. 145]; в) «використання елементів поетики народної пісні (постійні епітети, паралелізм рядків, спертий на синтаксичному і символічному паралелізмі, вплетення популярних афористичних висловів)» [46, с. 145].

Порівнюючи авторський і фольклоризований варіанти пісні «Дочасний живот челов±ку», О.Гнатюк виявляє на цьому прикладі загалом важливу

властивість трансформації книжного твору в усній традиції: «Варто звернути увагу на явище, характерне для пісень ненародного походження у народному репертуарі: перші строфи обох текстів близькі до себе, потім пропускається декілька строф, далі – повернення до тексту, після чого вводиться чужий текст, також ненародного походження… Потім наступає повернення до головного русла, але вже неточне…» [46, с. 145]

Згадок про працю С.Щеглової, покликань на неї не знаходимо у підрозділі, присвяченому духовним пісням, що ввійшли в народний репертуар, тому й невідомо, чи О.Гнатюк звернула увагу на досвід своєї попередниці. Зіставляючи результати їхніх спостережень, помічаємо насамперед спільні моменти, а щодо відмінних, то в сукупності вони творять цілісну картину, деталі якої вдало доповнюють одна одну. Отже, зусилля С.Щеглової і О.Гнатюк, спрямовані на дослідження специфіки фольклоризації релігійних книжних пісенних творів в українській усній традиції, є доброю основою для подальших студій у такому напрямку. При охопленні ширшого кола текстів можна не раз перевірити вже зроблені висновки, зокрема підтвердити чи й значно доповнити їх.

Діахронний зріз явища духовної пісні української усної традиції виказує його складність і багатогранність. Зародження губиться десь у глибині віків. Важко дається визначення часу виникнення фольклорних текстів. Думку про існування народної християнської пісенної епіки в давньоруський період висловлювали зокрема Філарет Колесса [125, т. LXXVI, с. 95; 122, с. 215], Михайло Грушевський[31], Софія Грица [67, с. 169; 66, с. 116–117]. До такого припущення легко приєднатися, беручи до уваги передусім деякі зразки, що попри всілякі, можливо, значні зміни все ж донесли збережений дух архаїки, який виявляється у лаконічності, символічності вислову, помітних ознаках міфологічного мислення[32].

---

[31] Див. підрозділ «Течія героїчно-епічна і релігійно-легендарна» четвертого тому «Історії української літератури» [71, кн. 1, с. 177–194].

[32] До таких зразків можна віднести, наприклад, пісню про св. Юрія, відому насамперед як лірницьку завдяки М.Лисенкові [19, с. 186] й П.Демуцькому [149, с. 26]. Українські та

Епоха особливо активної взаємодії фольклорної та літературно-музичної стихій припадає на XVII – XVIII століття. Тоді до народного репертуару вливається чимала хвиля авторських пісень. Окремі з них набувають значної популярності, стають улюбленими, зазнаючи помітних змін у напрямку фольклоризації, іноді спричиняються до появи нових народних духовних творів насамперед ліричного характеру. Водночас пізньобарокові поети у більш чи менш майстерний спосіб дедалі виразніше виказують свою профольклорну орієнтацію.

Наступна нова літературна хвиля входить у русло української народної духовної пісенності на межі XIX і XX ст.: священики-василіяни свідомо намагаються оновити й розширити церковний позаобрядовий репертуар, надаючи йому важливого виховного значення [166]. З'являються такі збірники, які не раз перевидаються, зокрема наприкінці XX – на початку XXI ст. Їх вміст і зараз чи не найвідоміший – передусім як супровід до різних релігійно-церковних подій. Багато текстів передруковуються в сучасних молитовниках, їх вплив і на давніші духовні та світські пісні усної традиції, і на новотвори загалом відчутний, тому в майбутньому, мабуть, назріє потреба ретельніших студій цього процесу.

Важливий момент в історії розвитку народної релігійної творчості пов'язаний з кульмінацією богоборства в підросійській Україні: виникнення цілого пласту «Калинівських» пісень на Східному Поділлі в 20-ті роки XX ст. Вони розповідають про Калинівське Чудо, також про інші Об'явлення того періоду. Глибший аналіз тих текстів залишив П.Попов [216], сучасник великого релігійного здвигу, і за його працею можна з'ясувати основний склад цієї групи паломницьких творів. Це, по-перше, цілком оригінальні нові пісні, по-друге, новотвори, що виникли на основі давніших фольклорних релігійних текстів, по-третє – давні народні духовні пісні з різними сюжетами, інтерес до яких якраз посилили новіші події.

білоруські словесні варіанти другої половини XX – початку XXI ст. опубліковані в розвідці Галини Василькевич та Ігоря Гунчика [24]. Можна тут згадати й «Самарянку», «Страшний Суд», що також досі функціонують в усній традиції, ще інші твори.

Насамкінець зауважимо, що всі рівні такого зрізу можуть незле простежуватися на матеріалі сучасної усної традиції, навіть у межах відносно вузької території – одної області чи лише кількох сусідніх сіл, зокрема й прилеглих до міста чи містечка. Не становитимуть тут винятку також «Калинівські» пісні, на які натрапляємо, наприклад, пізнаючи репертуар прочан Львівщини[33]: часо-просторові відстані, як переконуємося, для подібних пісенних мандрів не створюють великих перешкод.

Українська духовна пісня – багатий матеріал для дослідження культурно-мистецьких, фольклорних, релігійних взаємин українців з іншими народами. Серед українських творів зустрічаємо зразки, що мають близькі варіанти у польському, чеському, моравському, серболужицькому фольклорі. Про велику ймовірність міграції деяких пісень на наші землі зі Заходу, зокрема з чесько-моравських теренів писали Іван Франко [268, т. 36, с. 36], Михайло Грушевський [71, кн. 2, с. 273], Філарет Колесса [120, с. 292–293]. Микола Сумцов у рецензії на працю Павла Житецького розгорнув думку про зв'язок українських книжних і фольклорних духовних пісень з європейськими авторськими та народними поетично-музичними текстами, насамперед французькими, бретонськими, підкріпивши свої міркування переконливими доказами [250, с. 93–94, 100–101]. Водночас, географія й сфери впливу українських духовних пісень також достатньо широкі, ареал їх побутування виходить далеко за межі українських етнічних земель, особливо в північно-східному напрямку. Такий факт засвідчують численні записи від народних виконавців, рукописні збірники насамперед з Білорусії, Росії. Існують джерела, пов'язані з Балканами, що підтверджують функціонування українського релігійного репертуару, скажімо, в Сербії[34]. Можна зауважити й

---

[33] Навчитися «Калинівських» пісень можна було зокрема у Грушеві на Дрогобиччині, де в 1987 році, якраз у річницю Чорнобильської трагедії почалися Об'явлення Богородиці й розгорнулося паломництво навіть не загальноукраїнського, а міжнародного масштабу. Саме з цим періодом пов'язаний запис Івана Хланти варіанту «Калинівської» пісні «Ой щасливий отой путь…» зі Закарпаття [214, с. 61–62].

[34] Щоб переконатися у значній популярності українських духовних пісень за межами українських етнічних земель, насамперед у Білорусії, Росії, Сербії, достатньо навіть одного лише зібрання П.Безсонова [104].

присутність деяких пісенних духовних творів російського походження різної давності в українській усній традиції другої половини XIX – початку XX ст. До їх популяризації причетні передусім російські секти, які в певний час поширилися на українській території. Найпомітнішими були їх впливи на Північному Сході України. Однак кількість цих текстів незначна, нерідко з'являлися їх українські версії, на що звернув увагу Павло Попов[35], але загалом це питання, як ще багато інших, досі в нашій науці не вивчене.

1.3. Духовна пісня в українському фольклорному середовищі.

На тлі термінологічного розмаїття виділяється стриманість Миколи Лисенка щодо релігійного репертуару Остапа Вересая. Починаючи історію записування мелодій духовних пісень української усної традиції, автор «Характеристики…» [151], здається, цілком свідомо уникає будь-яких назв та визначень, дозволяючи собі тільки обережно закцентувати увагу на морально-релігійному змісті як на безсумнівному об'єднуючому компонентові цих творів[36]. Отож, тут виявляється, з одного боку, виваженість і добре чуття дослідника, а з іншого – відсутність давніших, сучасних йому чи пізніших спроб з'ясування специфіки таких текстів, природи їх жанрових ознак, їхньої сталості чи різнорідності.

Питання, чи духовну пісню усної традиції («псальму», «Божу пісню») можемо вважати одним жанром, чи це швидше сукупність жанрів, група творів, пов'язаних між собою передусім релігійною тематикою, ніхто не порушував. На користь другого варіанту відповіді промовляє насамперед їхнє різне походження – книжне й фольклорне, а також те, що й серед самих народних текстів вже натрапляємо на значну різноманітність, відсутність сталих жанрових ознак: стилістичної єдності та інших об'єднуючих факторів. Така особливість природи фольклорної релігійної пісні дозволяє

---

[35] Зокрема, про такі зразки йде мова у розвідці Павла Попова «До текстів т. зв. «Калинівських» пісень» [216].

[36] Микола Лисенко подає тут варіанти музичних текстів дев'яти пісень у окремому підрозділі під заголовком «П±сни нравственно-религіознаго содержанія» [151, с. 11–21].

виокремлювати підгрупи, скажімо, близьких до окремих необрядових жанрів (дум, історичних пісень, балад, ліричних пісень, коломийок, жартівливих пісень) та обрядових (колядок, щедрівок, похоронно-поминальних). До всіх цих моментів можна додати й повторюваність подібних явищ в історії української усної традиції. Тісне співіснування авторських трансформованих і фольклорних творів у межах певної тематики, що разом формують окремий цілісний пласт народного репертуару, зауважуємо на прикладі видів ліричних пісень, історичних, зокрема й стрілецьких та повстанських, а також коляд, похоронних пісень.

Про функціонування релігійних творів у репертуарі кобзарів, лірників, старців збереглося чимало відомостей у рукописних та друкованих джерелах. Духовна пісня була в тій сфері насамперед основою виховання молодих співців, їх «вступної програми» до професійної спільноти, а згодом, як, зрештою, свідчать навіть переконливі статистичні підрахунки – основою виконавської праці у велелюдні свята й важкі будні. Однак найсуттєвішим здається її значний вплив на ціле життя самих інтерпретаторів, на його духовне наповнення й формування характерного релігійно-філософського світосприйняття. Органічність «псальом» виходила також з традиційних ритуалів кобзарсько-лірницьких братств, укладених на зразок діалогів у виразно християнському дусі. Словом, всі ці та ще інші моменти дали підставу Катерині Грушевській зробити висновок про виразно релігійний характер професійних організацій українських народних співців, їх «яскравий звязок» «з візантійсько-слов’янською церковною організацією» [68, с. 125].

Водночас сфера функціонування духовної пісні в українській усній традиції набагато ширша. Проблеми взаємин «спеціального» й «загального» народнокультурних середовищ, зокрема на рівні репертуару, торкнулася Софія Грица, висловивши думку про можливість переходу якоїсь частини творів від професійних виконавців до звичайних носіїв фольклору. Дослідниця припускала і ймовірність «запозичень» деяких зразків «загального» середовища з подальшим їх «опрацюванням» у «спеціальному» [65, с. 90–94; 61, с. 117–

123]. Так чи інакше, але сучасний польовий досвід підтверджує присутність давніх духовних пісень у пам'яті селян якраз у тих місцях, що могли свого часу перебувати «під контролем» лірницьких шкіл. Цікаві знахідки в більших, відоміших, придорожніх, приміських селах на противагу до загадкової відсутності навіть відомостей щодо такого матеріалу у віддалених, глухих, малонаселених пунктах підштовхують до здогадів про «пісенні» сліди колишніх шляхів народних професійних співців: або свого часу значно доклалися до справи ознайомлення, зацікавлення, захоплення, запам'ятовування й переймання у ширших колах тої науки, яку пізнали в своєму «спеціальному» колі, або просто значно активізували, підсилювали, зберігали інтерес до релігійного загальноспіваного репертуару вже самим своїм впливом, своєрідною формою християнського виховання, подекуди дієвішою від інших[37].

На основі свідчень записувачів і дослідників минулого та сучасних вимальовується картина поліфункціональності духовної пісні в селянському середовищі. Здебільшого її сприймали як універсальний супровід до різних людських станів та оказій, у будь-який час і момент, а особливо корисний тоді, коли вже все інше не надавалося до співу, наприклад, у Великий Піст. Духовна пісня відігравала важливу роль у позацерковних молитовних зібраннях[38], народна традиція яких потребує ще уважнішого вивчення. Співаючи духовні пісні, виконували певну роботу – звичайно таку, що не вимагала особливої пильності та великих фізичних зусиль, наприклад, ткали, пряли самостійно або гуртом[39]. Відомі випадки використання «Божої пісні»

---

[37] Доводилося чути не раз зізнання духовних осіб, зокрема тих, які вже у молодому віці вступили в монашество, про важливу роль у їхньому релігійному розвитку саме тої народної традиційної християнської культури, глибше пізнаної в дитинстві. Філарет Колесса зворушливо згадував селянську родину свого батька, отця Михайла, особливо бабусю і її пісні «про св. Варвару, Олексія, або муки Христові» [118, с. XXVIII].

[38] Згадки й цікаві розповіді про такі зібрання зустрічаємо на сторінках польських видань [310, s. 4; 309, s. 96–105]. Матеріали цих джерел пов'язані насамперед з польським сільським середовищем, але водночас треба зауважити, що в західноукраїнських селах також склалася традиція подібних релігійних позацерковних зустрічей, відгомони якої цікаво спостерігати у сучасному духовному житті зокрема й міських прицерковних спільнот.

[39] Про особливості поєднання певних видів господарських робіт зі співом духовних пісень див. у праці Францішка Котулі [309, s. 146, 149]. Такі моменти функціонування релігійних

як колискової[40], а водночас – практика проказування її тексту як молитви у певних складних ситуаціях чи у визначений період року[41].

Окремо можна розглядати місце духовної пісні і книжного, і народного походження в календарній та родинній обрядовості. Чимало випадків, коли текст, пов'язаний своїм змістом, сюжетом з відповідним святом чи подією людського життя, або й не виказуючи такого прямого зв'язку, у певній місцевості входить у групу пісень конкретного обряду. Наприклад, серед похоронних часто виявляються пісні переважно авторського походження про смерть, швидкоплинність земного життя, людські гріхи, потребу покаяння. Привертають увагу відомості про спів на похоронах і поминках творів ще іншої тематики, зокрема народних духовних пісень про боротьбу душі з тілом[42], про Олексія – Чоловіка Божого[43], «Сирітки», що могла тут, між іншим, виконувати не одну функцію[44].

Серед пісенних зразків зимової та весняної обрядовості зустрічаємо фольклорні тексти, що розвивають страсні мотиви. Іноді ці твори масштабні, з детально розробленими сюжетами, значно збагаченими народним домислом. Яскравими прикладами тут можуть бути зокрема гуцульські, бойківські колядки, а також гаївки, перепелоньки та інші різновиди

творів у народному середовищі підтверджують і доповнюють також матеріали сучасних польових досліджень на наших теренах.

[40] Скажімо, розповідь про заколисування дитини-сироти співом «Сирітки» доводилося чути на Турківщині відносно недавно.

[41] Див. зокрема варіанти «Самарянки» з Ряшівщини такого призначення [309, s. 123–124, 133, 135–136, 156–157, 471, 479–480, 482].

[42] Твір відомий насамперед з репертуару народних професіоналів. Водночас Оскар Кольберґ записав його в селі Задвір'я (зараз Буського району Львівської області) десь у 60-ті – 80-ті роки XIX ст. і цей запис потрапив до посмертно виданих матеріалів у підрозділ з колядами [305, t. 56, s. 68–69]. У 2007 році вдалося натрапити на ту саму пісню в селі Поріччя Задвірне Городоцького району Львівської області, де була вже «споконвіків співана на похоронах».

[43] «Этотъ стихъ въ Черниговской губ. поется, какъ похоронная п±сня, наравн± со стихомъ о гр±шной душ±, разстающейся съ т±ломъ. Причиной этого, можетъ быть, служитъ то, что большая часть стиха посвящена изображенію смерти святого и плача надъ нимъ», – див. працю Володимира Щепотьєва «Главныя темы религіознаго п±сеннаго творчества украинскаго народа въ христіанскій періодъ» [290, с. 40].

[44] Про спів «Сирітки» на поминках згадує Іван Колесса [312, s. 148–149; 36, с. 249–250]. «Сирітка» могла також виконувати функцію голосіння, як засвідчують сучасні записи з Рожнятівщини.

української великодньої пісенності, що ще понині живуть в усній традиції. Свого часу ці тексти глибоко вивчав Михайло Грушевський, порівнюючи з пам'ятками християнської писемності, насамперед апокрифічними [71, кн. 2, с. 162–176]. Факт міцної народної пам'яті про Страсти Христові не лише у Великий Піст, але й у особливо веселі свята Різдва та Воскресіння не викликає сумніву і вражає. Це явище виявляється також у залученні до виконання і необрядових духовних пісень фольклорного й книжного походження відповідної тематики, навіть зі закріпленням їх у колядковому та щедрівковому репертуарі.

Місія коляди чи щедрівки в окремих місцевостях випадала на досить поширений давній фольклорний шедевр про розмову грішної дівки з Богом. Посилений інтерес до твору засвідчує його присутність і серед «Калинівських» пісень.

З появою першого спеціального дослідження українських дум [89] у науковій літературі почалося обговорення однієї з найголовніших проблем комплексного вивчення цього жанру – його зв'язку з духовною піснею. Щоправда, Павло Житецький акцентував передусім на книжних віршах та їх значенні для генези і формування думових текстів, чим викликав велику полеміку[45]. Однак цей процес гострої критики та дискусій виявився продуктивним, бо спрямував думознавчі студії в добре русло, що привело не лише до переконливих результатів, але й до відкриття нових перспектив. Філаретові Колессі вдалося довести фольклорне походження дум, також особливо на рівні музики зафіксувати тісні контакти між світськими та духовними творами лірницького й кобзарського репертуару. Між мелодіями дум вчений «подає нарочно» кілька варіантів пісні про Правду (від лірника Антона Скоби з Полтавщини [123, с. 12; 121, с. 302] і кобзаря Гната Гончаренка з Харківщини [124, с. 15–16; 121, с. 521–522]) та інших «кілька характеристичних пісень з кобзарського і лїрницького репертоару, щоби

[45] Див., зокрема, рецензію Миколи Сумцова «Зам±тки о малорусскихъ думахъ и духовныхъ виршахъ» [250] та ін.

показати, як близько підходять вони до дум зворотами мельодії і мелїзмами» [123, с. XL; 121, с. 64]: пісню про Багача і Лазаря зі збірника Порфирія Демуцького, яка «нагадує подекуди рецітацію Вересая» [149, с. 52–54; 123, с. XLI; 121, с. 65–66]; фрагмент наспіву «Сирітки», взятий «з рукописного збірн. Ост. Нижанковського», зі спостереженням про «зовсїм подібні звороти мельодії … в рецітації Гришка» [123, с. XLI–XLII; 121, с. 66]. Наводячи ці зразки, Ф.Колесса висловлює міркування про їх «тїсну, орґанїчну звязь» з думами, що «сягає до самих основ … устрою» [123, с. XLIII; 121, с. 67].

У праці «Ритміка українських народних пісень» [125; 122, с. 21–233] Ф.Колесса робить цілий ряд важливих зауважень щодо духовних пісень та їх відношення до історичної астрофічної пісенної епіки: 1) «єсть між духовними піснями-псальмами, як звісно, і дуже старинні, що склали ся ще в дотатарській добі», – зізнається у такому своєму переконанні вчений, «признаючи за Житецьким залежність дум від псальмів» [125, т. LXXVI, с. 95; 122, с. 215]; 2) «в середній добі виступає ще яснїйше звязь між лицарським епосом і релїґійною піснею» [125, т. LXXI, с. 55; 122, с. 51]; 3) «формою підходять декотрі пісні лїрницькі дуже близько до дум» [125, т. LXXI, с. 59; 122, с. 54]; 4) серед лірницьких пісень Ф.Колесса розрізняє: а) «книжні складаня, перероблені на народний лад» [125, т. LXXI, с. 59; 122, с. 54], б) «щиро-народні пісні» [125, т. LXXI, с. 59; 122, с. 54]; виділяючи ці дві підгрупи, дослідник додає до останньої ще деякі приклади, зокрема цікаву згадку про «Сирітку»: «Щиро-народною бодай в головній основі можна-б назвати … пісню про сирітку» [125, т. LXXI, с. 59; 122, с. 54].

Загалом помітний насамперед в «Ритміці…» значний інтерес Ф.Колесси до студії П.Житецького, глибше її прочитання й розуміння: «Однакож згадана студия Житецького не дає підстави до катеґоричного висновку… Житецький дуже влучно відмічає книжні впливи особливо в язиці і поетичнім стилю дум, та говорячи про спільність деяких мотивів в думах і віршах учений сей дуже обережно виражуєсь про залежність одних від других. Далеко більше звязи добачає Житецький між думами і народними

піснями…» [125, т. LXXVI, с. 94–95; 122, с. 214] Для переконливості подано цитату П.Житецького: «Як обяснити тую спільність в тонї і навіть в словесних образах меже думами і віршами? Трудно відповісти на се питанє за недостачею хронольоґічних даних, що до походженя сеї або другої думи, сеї або другої вірші. Можна догадуватись взаїмного впливу одних творів на другі, та не менче правдоподібне й се, що один спільний настрій був причиною тої згідности» [125, т. LXXVI, с. 95; 122, с. 214; 89, с. 124]. Цю думку П.Житецького про «поезію строгого козацького житя» [89, с. 25], споріднену з давнішим дружинним епосом, «у сфері обмеженій історичною і релїґійно-моральною основою» [127, т. CXXXI, с. 20], де яскраво проявилося характерне для фольклору європейських народів стремління до вищого, небуденного стилю вислову через використання засобів книжної мови [127, т. CXXXI, с. 37], Ф.Колесса майстерно розгорнув у праці «Про ґенезу українських народних дум» [127].

При пильнішому прочитанні П.Житецького, рецензій його опонентів чи, навпаки, прихильників «книжної візії», а також досліджень Ф.Колесси, помітна властива для них усіх увага до одного конкретного явища, що його автор «Думок…» чи не вперше зафіксував, але, по суті, не зумів пояснити. Подаючи уривки віршованих текстів «Лазаря» й жебранки, які справді своїм стилем і версифікаційною формою дуже нагадують думи, Житецький дійшов досить несподіваних висновків, не припускаючи, що ці зразки зовсім не мусять бути пов’язані зі шкільною писемністю, а можуть виходити з фольклорних поетичних джерел – так само, як і «псальми козацькі». Складається враження, що якраз вказане місце з «Думок…» [89, с. 160–161] стало ключовим моментом, який спровокував бурхливу реакцію в наукових колах. Бо загалом в оцінці праці П.Житецького легко погодитися з Ф.Колессою – вона цілком відповідає своїй ненав’язливій назві й далека від твердого і послідовного доведення якоїсь певної теорії. Сучасники П.Житецького й дослідники наступних поколінь, критично сприймаючи його висновки, чомусь не намагалися застановитися над матеріалом, на основі

якого вони були зроблені. Здається, що й Ф.Колесса більшого значення надавав зв'язкам «Лазаря» з євангельським сюжетом і пам'ятками християнської літератури, ніж фактові добре виражених особливостей народного образо- та структуротворення цієї духовної пісні, не менш «щиро-народних», ніж, скажімо, у «Сирітці». Трохи згодом Михайло Грушевський в «Історії української літератури» порівнював обидві псальми, зокрема ті їх частини, де йдеться про пекло: пригоди Багача з «Лазаря» й Мачухи зі «Сирітки» тут змальовані в той самий спосіб[46] – картини за своїм колоритом і окремими деталями достатньо близькі.

Інтерес до проблеми співіснування світської та духовної епіки в народному пісенному репертуарі відчувається в багатьох працях Софії Грици. Ще наприкінці 70-тих років XX ст., вивчаючи взаємини козацьких дум з давньоруськими уснопоетичними джерелами, дослідниця відважилася розглянути твір забороненої тоді релігійної тематики – знову ж таки псальму про Багача й Лазаря [62, с. 67–71; 65, с. 76–80; 61, с. 99–105], передусім її варіант з Центральної України, який опублікував П.Демуцький [149, с. 52–54] і вже виділив серед іншого Ф.Колесса [123, с. XLI; 121, с. 65–66]. С.Грица спостерегла тут архаїчні форми дієслів, анафоричні побудови, повторення, сталі епітети, характерні для билин, також окремі моменти, що «образно і стилістично перегукуються» з козацькими поетичними епічними жанрами [62, с. 69; 65, с. 79; 61, с. 103]. На завершення аналізу подано музичний приклад запису П.Демуцького [62, с. 70; 65, с. 80; 61, с. 104]. Висновки С.Грици щодо цього зразка ще раз стверджують раніше висловлені думки Ф.Колесси: «Варто порівняти варіант псальми … з попередньо наведеними рецитаціями дум … , щоб переконатись у спорідненості їх стилю…» [62, с. 71] У наступних працях дослідниці натрапляємо ще на інші цікаві приклади такого плану. До наукового обігу вводяться порівняно пізні, з початку 30-тих років XX ст., записи Володимира Харкова з Валківського

[46] «Лютий кінець багача і його приглядання з пекла до раювання убогого Лазаря буквально повторюється в історії лютої мачухи («Сирітка»)» [71, кн. 2, с. 269].

району Харківської області від носіїв народної епічної традиції. Тут знову зустрічаємо лірницький зразок «Лазаря» – від Варіона Гончара [66, с. 118–119], «який в аналогічному ритмо-мелодичному модусі, що й псальми, виконував думи «Про Марусю Богуславку», «Про трьох азовських братів», «Про сестру і брата» [59, с. 47], «за манерою виконання подібні до решти рецитованих дум із вищеназваного територіального осередку – «Про удову і трьох синів» (рецитація Н.Колісника), «Про Олексія Поповича» (рецитація С.Веселого), «Про трьох братів озівських» (рецитація Н.Боклага)» [59, с. 48]. С.Грица розглядає також псальму «Про Архангела Михаїла», зафіксовану з виконання Ївги Христенко [59, с. 47–48], що «репрезентує щодо поетики … таку саму модель, що й … дума «Про азовських братів» [59, с. 58]: риторична інвокація, гомейтелевтони, сталі епітети, дієслівні рими. Аналіз мелодії в інтерпретації співачки приводить до ширше розгорнутих висновків: «Нерівноскладовий вільний вірш і астрофічний речитатив зазначеної псальми збігаються з формою вільного вірша та астрофічного речитативу дум і становлять ті самі інтонаційні формули … , що властиві всім харківським лірникам, які виконували думи «Про азовських братів», «Про Марусю Богуславку», «Про удову», «Про Олексія Поповича», «Про сестру і брата» [59, с. 58].

Записи Софії Грици дум і псальм від Георгія Ткаченка 80-тих – 90-тих років ХХ ст. лише підтвердили її попередні зауваги щодо вільного міжжанрового «перетікання» художніх виражальних засобів, насамперед музичних, у репертуарі народного професійного епічного співця: «Єдність мелодичних формул, інструментального супроводу, перегр між уступами в співі спостережено … в думах і псальмах, виконуваних київським бандуристом Г.Ткаченком, який ретельно зберігав давні традиції кобзарського співу. Хоч … чітко усвідомлював тематичний водорозділ поміж духовним і світським репертуаром, модус мислення співця спонтанно накладав свій відбиток на різні за змістом і жанрами виконувані твори» [67, с. 173], так що вони «усі разом за словесним і, зокрема, музичним стилем творять одне ціле,

ніби масштабну думу» [63, с. 45; 64, с. 191], в основі якої «лежать ті ж мелодичні формули, які щоразу варіюються» [63, с. 45; 64, с. 191].

У дослідженнях С.Грици також помітний акцент на специфіці поширення народних назв світських та релігійних епічних творів. Дослідниця не раз згадує про характерне «злиття» дум і духовних пісень під одним поняттям – «псальми», подаючи часом досить цікаві й переконливі докази такого явища. Прикладом тут може послужити цитування матеріалів польових студій В.Харкова на Харківщині: «На першому місті в лірників стоять псальми (до псальмів лірники причисляють і те, що ми звемо думами). Іноді їх відрізняють лірники терміном «притча» або «розказ», але слово «дума» зовсім не вживається. Коли я запитав лірника, чи він знає псальми про Олексія, він сказав: «Їх є аж дві», потім виявилося що одна про Олексія Божого чоловіка, а друга про Олексія Поповича…» [59, с. 112]

Своєрідним лейтмотивом у працях Софії Грици виступає твердження про відображення думового стилю в духовних піснях, які функціонували передусім у Центральній, Східній Україні, тобто там, де розвивалася козацька епічна традиція і де вона зберігалася в кобзарсько-лірницьких школах: «Експресивний речитатив, який розвинувся в творах великої епіки – думах, головним чином у центрально-східних районах України, поширився й на … псальми» [67, с. 173] – «виконавці дум, у свідомості яких закодовані принципи думової моделі, відкритої для імпровізації, переносять її і на інші виконувані твори, зокрема й духовні псальми» [63, с. 45; 64, с. 191]. Разом з тим дослідниця робить висновки про рівноскладовість, силабіку, строфічність як визначальні ознаки західноукраїнських духовних пісень при їх помітній тематично-сюжетній близькості до центрально- і східноукраїнських [67, с. 173; 59, с. 58]. Водночас прикладів з Галичини навіть тільки на сторінках друкованих видань набереться достатньо[47], щоб допустити деякі сумніви в такій репертуарно-територіальній залежності й

[47] Тут можна якраз почати з тих варіантів «Лазаря» зі збірника Я.Головацького, записаних саме від галицьких лірників [190, ч. 3, отд. 1, с. 263–271], що своїми виразними ознаками думового стилю привернули увагу П.Житецького [89, с. 160–161].

шукати ще інші докази «зв'язку галицько-карпатського лірництва з подільським, волинським і лівобережним, котрий існував не лише на рівні переймання усно-статутних звичаєвих норм і принципів міжкорпоративної організації, але й на рівні репертуарно- і виконавсько-стильових спільностей та запозичень» [274, с. 123].

Близькість духовної пісні й ліро-епосу своєрідно виявляється в явищі пародіювання. Але якщо пародіювання думових текстів обговорювалося вже в цілому ряді фольклористичних розвідок [29; 69; 176; 117], то присутність такого моменту в народному сприйнятті духовних творів запримічено хіба короткими ремарками з приводу публікації в «Етнографічному віснику» у 1927 році двох «Калинівських» пісень-пародій [140, с. 77–78]. Обидві виникли на Житомирщині, їх записала сімнадцятилітня Віра Руда в Ходоркові й Скочищі, доповнивши свої записи важливими коментарями, які допомагають зрозуміти деталі змісту [140, с. 78]. Пародійні варіанти, зберігаючи характерність форми, стилю, національного колориту своїх першозразків, містять, певна річ, чимало «нових» мотивів, невластивих для поважних духовних пісень. Попри все, цінність їх захована, між іншим, ще у тому, що передають відомості, цікаві з історичної точки зору: скажімо, про «колоток» – дуже популярну на той час паломницьку їжу, яку селяни готували з гороху, або «псевда» місцевих розбійників – «Вовка» і «Лиса», від яких поклонники «утікали», а також назви сіл, через які пролягав їхній шлях, не кажучи вже про деякі навіть політичні штрихи. Пісня «Ой, щаслива та путь» з Ходоркова має лише початок від свого першозразка – далі сюжет розгортається цілком самостійно. Вельми майстерний спосіб пародіювання виявляється в творі «Яка в Бога привелика сила…» зі Скочища, що виник на основі псальми про св. Олексія, характерні фрагменти якої добре впізнаються у цілому тексті. Треба визнати гумористичний талант авторів цих «шедеврів», як і те, що вони не внесли сюди ані тіні якоїсь зіпсованості чи богозневаги. Василь Кравченко, друкуючи їх, додав таку примітку: «Що-до «перекручених псальмів», … , то, на нашу думку, тут цікаво ось що:

місцевість, де обидва ті варіянти виникли, … , позначається тим, що там сільська людність досить здібна на те, щоб поглузувати одні з одних. А причиною тому є те, що там скупчено багато цукроварень (бурякових плантацій) та гуралень. Перекручений текст «Олексія» склала особа, якій до найменших тонкощів знайомі всі гуральницькі деталі, – як це видно з самого тексту перекрученої «псальми» [140, с. 72]. Павло Попов назвав опубліковані варіанти «матеріялом особливо інтересним», що виказує «ще один і дуже цікавий» прийом українського фольклору «Калинівського» циклу – «народнього гумору й пародії» [216, с. 30].

Отже, духовна пісня української усної традиції – численна група поетично-музичних творів, об’єднаних насамперед релігійною християнською тематикою, наділених здатністю набувати особливого духовного сенсу в житті віруючої людини, виконувати важливе призначення задоволення її душевних релігійних потреб. Визначальною ознакою цих пісень виступає також відсутність чіткої приуроченості до певного обряду, часу, оказії, тобто переважне їх сприйняття як необрядових. Епізодична, локальна прив’язаність окремих текстів до обряду відразу ж виявляє і їх поліфункціональність: можна зауважити присутність одного й того самого твору і в різних обрядах, і в репертуарі професійних співців, а також помітити ще інші його функції. Суттєвим для диференціації явища духовної пісні в фольклорному середовищі є факт виокремлення цієї групи творів і сприйняття її як цілісності з боку самих носіїв традиції ще понині, існування спеціальних народних понять на її означення («Божі пісні», «псальми»). Попри те, цей великий пласт народного репертуару розпадається на дві підгрупи – пісень книжних фольклоризованих і пісень фольклорного походження. Таким чином, явище духовної пісні в українській усній традиції вирізняється значним багатством, широтою, різноманітністю текстів за характером, часом виникнення, природою, формою, стилем, жанровими ознаками.

Висновки до розділу 1

Коло проблем, пов’язаних зі студіями над українськими духовними піснями народного репертуару, достатньо широке і спирається на певні традиції, зумовлені об’єктивними та суб’єктивними чинниками. Утім, кожна з «традиційних» проблем має свій ступінь повноти представлення й осмислення, що так чи інакше впливає на сучасний стан розуміння та сприйняття цієї сфери українського фольклору. Вивіреність одних підходів дають підставу сміливо продовжувати працю попередників, невиразність, сумнівність чи неповнота інших – зобов’язують шукати нових шляхів і відповідей.

РОЗДІЛ 2
УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ В ДРУКОВАНИХ ДЖЕРЕЛАХ КІНЦЯ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Спроби вивчати рецепцію духовних пісень від кінця XVIII і в першій половині XIX ст. утруднює малодоступність чи загалом недоступність багатьох пам'яток. У цій ситуації навіть поодинокі згадки або принагідна інформація про духовні пісні та їх народних виконавців, нечисленні, зате унікальні записи текстів і коментарі до них мають неабияку цінність та дозволяють робити висновки про популярність духовної пісні в українській усній традиції й про безсумнівний загальний інтерес до неї.

2.1. Рецепція духовної пісні усної традиції в Центральній і Східній Україні.

У друкованих пісенниках кінця XVIII – початку XIX ст. не раз знаходять собі місце пісні Григорія Сковороди. Такі відомості подає Михайло Сперанський у праці «Малорусская п±сня въ старинныхъ русскихъ печатныхъ п±сенникахъ» [244], яка стала одним з джерел для дослідників творчості Григорія Сковороди. До описів російських пісенників кінця XVIII століття вдається також Олександр Андрієвський, підтверджуючи присутність Сковородинівських пісень у подібних виданнях [2, с. XII–XIII]. З коментарів О.Андрієвського випливає, начебто описані пам'ятки зберігалися на початку XX ст. у Київських фондах, де він і мав можливість їх оглянути [2, с. VII]. Пошуки першоджерел, на які посилаються і М.Сперанський, і О.Андрієвський, у фондах Львова і Києва наразі не дали позитивного результату. Важко робити в цій ситуації якісь припущення, проте залишається надія, що пісенники збереглися у російських музейних колекціях, на які вказував Михайло Сперанський. За його інформацією, пісня Григорія Сковороди "Ахъ, поля, поля зелены" була надрукована у збірниках

"Избранный п±сенникъ … в 4-хъ част." видання 1798 і 1806 років[48], "Всеобщій, новоизбранный п±сенникъ…" 1805 року[49], "Нов±йшій полный и всеобщій п±сенникъ" 1818 року[50]. Ще одну популярну пісню Сковороди – "Ахъ, ти птичка желтобока; Не клады гнизда свисока…" – вміщено у "Самый нов±йшій отборн±йшій Московской и Санктпетербургской п±сенникъ…" видання 1799 та 1803 року[51], "Нов±йшій и отборн±йшій всеобщій п±сенникъ, изданный въ 4-хъ частяхъ" 1812 року (Санкт-Петербург) [244, с. 134–135]. Треба зауважити, що ранній етап Сковородіани обмежений самою констатацією факту таких публікацій. Натрапити на аналіз записаних текстів поки що не вдалося.

З 1816 року маємо "ледве чи не перший відгук харківця про Сковороду" [4, с. 114] і водночас чи не найраніше спостереження над явищем трансформації авторського твору в народний репертуар. Зі слів Василя Масловича стає зрозуміло, що пісня "Всякому городу нрав і права" глибоко ввійшла в життя мандрівних виконавців, зазнала значних змін або, як сказано, "перекручена … без жодного милосердя" і в такому вигляді "гарантувала" захоплення слухачів, тому співці були "завжди певні того, що їм добре заплатять за неї" [162, с. 119][52].

Автори пізніших публікацій про Григорія Сковороду роблять спроби охарактеризувати його поетично-музичні взірці, називаючи їх "віршами", "духовними кантами", "піснями духовного чи морального змісту", "псальмами". Помітне намагання окреслити картину загального поширення

---

[48] "Избранный п±сенникъ, или собраніе наилучшихъ старыхъ и самыхъ нов±йшихъ русскихъ п±сенъ. Въ 4-хъ частяхъ. – Москва, у Ридигера и Клаудія, 1798" [244, с. 134]

[49] "Всеобщій, новоизбранный п±сенникъ вс±хъ лучшихъ россійскихъ авторовъ, содержащій въ себ± п±сни, аріи и хоры … , малороссійскія, анакреонтическія и проч., положенныя на голоса, по нов±йшему вкусу на 13 отд±леній. Въ четырехъ частяхъ. Иждивеніемъ московскаго купца Серг±я Петрова. Москва 1805 (типогр. Кряжева и Мая)" [244, с. 134]

[50] "Нов±йшій полный и всеобщій п±сенникъ. Въ 4-хъ частяхъ. Спб. 1818" [244, с. 136]

[51] "Самый нов±йшій отборн±йшій Московской и Санктпетербургской п±сенникъ, иждивеніемъ М.К.Василья Глазунова. Москва, въ губ. типогр. у А.Р±шетникова. 1799" [244, с. 134]

[52] Див. також про це у праці Дмитра Багалія [4, с. 114–115].

творів Григорія Сковороди: "…вірші його зробилися народними піснями…" [37, с. 119], "…його псальми і канти до цих пір співають в Україні і згадують Сковороду…" [239, № 43, с. 262].

Іван Кульжинський, який у 1824 році написав "Н±которыя зам±чанія касательно Исторіи и характера Малороссійской Поэзіи" [142][53], вважав Сковороду генієм, що "прославляв своїми піснями Бога" і до того ж справив велике враження "поезією свого життя" [142, № 3, с. 186]. За його словами, неможливо пізнати "дорогоцінний пам'ятник" – українську пісню – і зрозуміти "естетичну красу народного", не звертаючись до "бардів нації" [142, № 1, с. 46]. І.Кульжинський змальовує романтичний портрет кобзаря і не вказує жодних конкретних відомостей про нього, навіть його імені чи назви села, де це все відбувалося[54]. За словами автора, "картина … для любителей всего Оссіановскаго им±етъ великія прелести". І справді, важко втриматися, щоб не подати тут цього "величного видовища": "Вообразите себ± почтеннаго старца, коего с±дые волосы небрежно разсыпаны по согбеннымъ плечамъ, покрытымъ рубищами, и длинная борода стелется с±дыми волнами по широкимъ грудямъ. – Уже бандура снята изъ за плечь, и издаетъ тихіе, гармоническіе звуки; но р±сницы и в±ки сл±пца торжественно подняты къ небу, и еще ожидаютъ вдохновенія. Вдругъ глубокія морщины его лица осв±жаются піитическою живостію, длинные костистые пальцы его летаютъ по струнамъ; бандура трепещетъ въ рукахъ, – звонъ летитъ по долин±, и р±сницы темныхъ очей с±довласаго Барда своимъ гармоническимъ движеніемъ повторяютъ каждый тактъ очаровательной музыки!" [142, № 1, с. 45–46][55]

---

[53] Рік написання вкінці вказав сам автор, назвавши себе вчителем з Чернігова.

[54] Розповідь починається так: "См±йтесь, или не см±йтесь, друзья мои, – а я всегда съ торжественнымъ почтеніемъ снимаю мою шляпу одному сл±пцу, который съ бандурою за плечами, и съ посохомъ въ рук±, приходитъ каждое л±то въ нашу деревню, и, окруженный красными д±вушками, играетъ и поетъ имъ п±сни, пробуждающія въ памяти славныя подвиги нашихъ предковъ" [142, № 1, с. 45].

[55] Див. про це також у монографії Василя Івашківа «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчости Пантелеймона Куліша» [100, с. 292].

Олександрові Хиждеу "вдалося … зібрати декілька пісень і байок Сковороди, які перейшли в надбання живої народної словесності"[56]. У цих "добросовісних" записах він "намагався зберегти, по можливості, народну специфіку, оригінальність мови" [5, с. 273]. Перша публікація Хиждеу про українського філософа й поета містить тексти трьох "сковородинівських веснянок"[57] з репертуару "одного сліпця в Харкові, що навчився їх – (si fabula vera) – від самого Сковороди в пустині Моначинівській" [279, с. 579; 277, с. 133]. В іншій праці О.Хиждеу[58] натрапляємо на свідчення виразного у 30-ті роки XIX ст. впливу народного мудреця і його творчості на українську усну традицію: "И теперь народъ располагаетъ преданіями о Сковород± и его п±снями и притчами, какъ своимъ достояніемъ, по своему произволу, сообразно съ своими понятіями. И теперь, каждое умное словцо, каждая складная п±сня, каждая назидательная сказка кажется народу Сковородиною, которая у него перенята, затвержена, и пересказывается за новую. И теперь въ н±которыхъ м±стахъ особенно великимъ постомъ, поются Сковородинскія *псáльмы*, какъ молитвы, по сельскимъ церквамъ" [278, № 5, с. 13–14; 277, с. 143]. Словом, Сковороді судилося, за виразом цього дослідника, "двозначне щастя перейти в притчу" [278, № 5, с. 14; 277, с. 143].

Наприкінці свого історично-критичного нарису О.Хиждеу подав короткий "одноприсідний" словничок ("обмежився лише тим, що відразу виринало з пам'яті" [278, № 6, с. 171; 277, с. 153]) Сковородинівських слів – ідіотикон [278, № 6, с. 170–178; 277, с. 152–156]. Пояснюючи, що таке "дудка", він принагідно вказує на деякі особливості тодішнього музикування. За О.Хиждеу, Григорій Сковорода насправді грав на флейті (flauto traverso), хоча називав її дудкою, пищавкою, свирілкою. Загалом же серед українських

---

[56] Фрагмент з одного маловідомого запису самого О.Хиждеу [277, с. 271].

[57] "Ой ты, птичко желтобока", "Ой поля, поля зелены", "Всякому гóроду свой нравъ и правà", див. публікацію «Три п±сни Сковороды» в журналі «Телескопъ» за 1831 рік [279], а також перевидання у зібранні творів Олександра Хиждеу [277, с. 132–135].

[58] Йдеться про працю «Григорій Варсава Сковорода. Историко-критическій очеркъ», надруковану в журналі «Телескопъ» у 1835 році [278]; перевидання з незначними скороченнями див. у зібранні творів Олександра Хиждеу [277, с. 138–156].

народних співців вирізнялися дударі, лірники і бандуристи, які мандрували містами й селами. Найбільш сприятливими для них були ярмаркові дні й храмові свята. Якраз ці виконавці знали "кращі часи і старі пісні"[59]. Про торбаністів – придворних співаків-музик, – свідчить О.Хиждеу, Григорій Сковорода казав: "Не любы мн±; по мн± дудари въ будни, а лирники въ праздникъ" [278, № 6, с. 173; 277, с. 154].

У контексті порушених проблем важливими є "Отрывки из записок о старце Григории Сковороде" Ізмаїла Срезневського, доповнені примітками Григорія Квітки-Основ'яненка [247], де безпосередньо розглядається тема музики в житті Григорія Сковороди. Для пізніших дослідників цей порівняно багатий матеріал, поданий подекуди дуже мальовничо, послужив основою узагальнень [288; 18]. Але, на жаль, ніхто не в стані перевірити, наскільки правдивими є ті чи інші факти. Так само можна засумніватися й у тому, що значнішу частину репертуару українських рапсодів "суть сочиненія Сковороды" [247, с. 81]. Окремі описи І.Срезневського сприймаються як неповторні прикмети часу, скажімо, коли сліпі співці "въ сопровожденіи малютокъ, родныхъ или наемныхъ" ходили "изъ двора во дворъ и подъ окнами" наспівували "священныя п±сни", які вони ще називали псальмами [247, с. 81]. І.Срезневському вдалося добре показати, "какъ скоро и какъ искусно изм±няются народомъ сочиненія, любезныя памяти его" [247, с. 83] на прикладі Сковородинівської пісні "Всякому городу нрав і права". Ця пісня виступає тут однією "изъ сихъ Псальмовъ, который бол±е другихъ любимъ народомъ, и чаще другихъ поется сл±пцями" [247, с. 82]. Очевидно, на тій території, що потрапляла у поле зору І.Срезневського.

Запис зі "собранія народныхъ Украинскихъ п±сенъ" [247, с. 83] – ранній і водночас яскравий приклад трансформованого твору[60], що виявляє виразну спорідненість із текстом чернетки-автографа Григорія Сковороди [237, с. 68, 470–471], а не значно пізнішого списка, який уклав Михайло

[59] Народний вислів, який подає О.Хиждеу [278, № 6, с. 173; 277, с. 154].
[60] Див. текст запису І.Срезневського [247, с. 84–87], а також пізніше його перевидання [212, с. 68–69].

Ковалинський [237, с. 67]. Такий факт може підтвердити контакти автора з кобзарями і його симпатії до них. Власне кобзарське середовище було своєрідною лабораторією, яка чи не найпершою приймала, переймала й відразу ж "опрацьовувала" Сковородинівську творчість. Крім "опрацювань" у вигляді колоритних деталей зі слідами перекручень, додаються ще й "допрацювання". У цьому випадку це аж десять нових строф, які ще дужче посилювали й без того великий успіх твору. Принаймні, так можна зрозуміти зі слів І.Срезневського та його сучасників. Мабуть, окремі моменти цього творіння могли б здобути популярність і в наш час, бо не втрачають, на жаль, своєї актуальности й вражають правдивістю.

Осердя псальми – народний вірш у Сковородинівському стилі. Авторський текст пізнається лише у перших чотирьох строфах і наприкінці твору. Отож, пісня Григорія Сковороди "Всякому городу нрав і права" знайшла справді глибокий відгук у слухачів простого середовища та викликала сильне зворухоблення в колах народних поетів. Ось для прикладу деякі штрихи до загальної картини світу в їхній інтерпретації:

V.
... Тотъ на прекрасной женился жен±;
Въ т±хъ домы блещутъ внутрь такъ, какъ и вн±,
Т± шестернями на бенкетъ летятъ,
Въ сихъ для гостей чай и пунши кипятъ ...[247, с. 85]
VI.
... Тотъ иностранныхъ себ± лошадей,
Сей накупилъ драгоц±нныхъ парчей;
Въ т±хъ милліоны ревуть въ сундукахъ;
Въ т±хъ горчать тысячи въ темныхъ углахъ...[247, с. 85]
VIII.
... Тотъ у въ перин± по уши курнулъ,
Как посл± маковки впившись заснулъ.
Съ теплыхъ перинъ не встаетъ до повдня.
У церкву пойдти ему – то есть бридня...[247, с. 85]
X.
... Намъ судья д±лаетъ истинный судъ,
А въ его истин± лжи ц±лый пудъ.
Онъ и на нищихъ раздалъ сто рублей,
Что надралъ съ подданныхъ б±дныхъ людей...[247, с. 86]

XI.

... Онъ какъ забрался на ту б±дну честь,
Чрезъ свои поклоны, дарчи и лесть,
Удругъ изд±лался гордъ и сп±сивъ,
Сильно, пріятельно сребролюбивъ…[247, с. 86]

XII.

... Честь, благородство за в±тромъ летитъ;
Трупъ же смердящій смерть въ яму тащитъ;
Все остается его при двору –
Т±по несутъ на Холодну Гору…[247, с. 86]

Дмитро Багалій писав: « … ми звичайно не одкидаємо думки, що цю Сковородинську псальму з її додатками співали кобзарі, лірники і Ізм.Ів.Срезневський, або хто-будь з його співробітників у збиранні пісень міг записати від харківського кобзаря в той час; я сам записав цю пісню Сковороди від харківського кобзаря на початку 80-х років і її текст мало в чому відрізнявся від запису Ізм.Ів.Срезневського. Я тільки підтримую ту гадку, що це не народня пісня і навіть не народній додаток до Сковородинської псальми, а скорше всього шкільна псальма на взірець тих, що співали кобзарі та лірники» [4, с. 326–327]. Д.Багалій зауважив і таке: « … додаток до пісні, зроблений однак влучно, що так само зробив би сам Сковорода, коли б захотів поширити зміст своєї пісні» [4, с. 326]. Незважаючи на завищену оцінку «додатку», який значно програє Сковородинівським віршам, не можна цілком відкинути версії про ненародність твору. Та, попри це, деякі сумніви залишаються. По-перше, немає певности, що текст, який подав І.Срезневський, точно зафіксований з уст народного співця і не зазнав редагування. По-друге, прості й дотепні доповнення до вірша Григорія Сковороди якраз виказують погляд народного середовища, для якого важливий зміст, а не форма. По-третє, якщо до появи вірша причетні школярі чи студенти, то вони також були вихідцями з того ж середовища. І, нарешті, по-четверте, вплітання до авторського твору

додаткових строф – це передусім типове явище в процесі входження твору до народного репертуару[61].

Таким чином, Сковородіану кінця XVIII – початку XIX століття можна розглядати як важливий етап в історії вивчення українських духовних пісень усної традиції. Ці публікації передусім засвідчують увагу до особистості Григорія Сковороди, а водночас займають помітне місце серед друкованих джерел, без яких важко уявити студії над народним репертуаром християнського змісту.

Цікавою в такому плані виявляється творча спадщина Миколи Гоголя. На основі його художніх творів можна зробити висновок, що видатний письменник був поціновувачем і хорошим знавцем народних співців-бандуристів, особливо їх духовного репертуару; а разом з тим сподіватися на знахідки таких записів у майбутньому.

Фабула глибоко вражаючої «Страшної помсти» Миколи Гоголя виразно перегукується з біблійним сюжетом про Каїна й Авеля. Символічним, а водночас і реальним, живим виглядає тут в епілозі образ бандуриста, який виконує твір, що, за переказом письменника, відтворює ту саму старозавітню історію, розгорнену на українському ґрунті, де брати Каїн і Авель стають прототипами козаків Петра й Івана. Існує ймовірність, що Гоголь справді був свідком популярності цього сюжету в кобзарському репертуарі. Відсутність писемних підтверджень подібних зразків ще не заперечує можливості їхнього побутування в усній традиції часів Гоголя. Певна річ, Гоголь як письменник з багатою уявою міг дещо додати від себе і в цьому випадку, проте годі сумніватися, що романтичний портрет «списаний» з натури: «Въ город± Глухов± собрался народъ около старца Бандуриста, и уже съ-часъ слушалъ, какъ сл±пецъ игралъ на бандур±. Еще такихъ чудныхъ п±сенъ и такъ хорошо, не п±лъ ни одинъ бандуристъ. Сперва повелъ онъ про прежнюю Гетманщину за Сагайдачнаго и Хм±льницкаго.

[61] Див. про це зокрема у монографії Олександри Гнатюк «Українська духовна бароккова пісня» [46, с. 144–145].

Тогда иное было время: козачество было въ слав±, топтало конями непріятелей, и никто не см±лъ посм±яться надъ нимъ. П±лъ и веселыя п±сни старецъ и повоживалъ своими очами на народъ, какъ будто зрящій; а пальцы съ прид±ланными къ нимъ костями, летали, какъ муха по струнамъ и, казалось, струны сами играли; а кругомъ народъ, старые люди понуривъ головы, а молодые поднявъ очи на старца, не см±ли и шептать между собою. Постойте, сказалъ старецъ, я вамъ запою про одно давнее д±ло. Народъ сдвинулся еще т±сн±е, и сл±пецъ зап±лъ [204, с. 238–240] … Уже сл±пецъ кончилъ свою п±сню; уже снова сталъ перебирать струны; уже сталъ п±ть см±шныя присказки про Хому и Ерему, про Сткляра Стокозу … но старые и малые все еще не думали очнуться и долго стояли, потупивъ головы, раздумывая о страшномъ, въ старину случившемся д±л±» [204, с. 248–249][62]. Навряд чи можна було краще й переконливіше змалювати таку картину, починаючи від помітного впливу, який мали на простих людей твори, побудовані на християнських ідеях, і закінчуючи найуважнішими спостереженнями щодо оригінальних вже суто технічних виконавських винаходів бандуристів того часу – такими деталями, як, скажімо, «пальцы съ прид±ланными къ нимъ костями».

А втім, це не поодинокий образ бандуриста в художній творчості Миколи Гоголя. У романі «Гетьман» йому вдалося створити образ «Кривавого Бандуриста», який міг з’явитися хіба що з-під Гоголівського пера: в страшних обставинах цей герой залишається єдиною застерігаючою, помічною й по-справжньому символічною постаттю[63].

Уважність Миколи Гоголя до народного тлумачення євангельської притчі «Про багатого й Лазаря» яскраво проявилася при написанні «Світлого

---

[62] Цьому Гоголівському образові бандуриста приділено багато уваги у статті «Малороссійскіе бандуристы», опублікованій в петербурзькій газеті «Русскій художественный листокъ» [160, с. 32].

[63] Цю частину роману свого часу не допустила до друку цензура, приписавши Гоголеві впливи французької літератури, див. першу публікацію [199]. Український переклад був надрукований у газеті «Діло» з передмовою, де, між іншим, зазначено: «Про самого «Крівавого бандуриста» скажемо тільки отсе: і своїм змістом і своєю внішною формою, мовою, він належить вповні до української групи писань М.Гоголя» [47].

Воскресіння». Добре відчутним є те, що письменник не раз чув народну пісню про двох братів – бідного та багатого і знав цей сюжет насамперед з подання народних співців, у інтерпретаційних версіях яких значно «розширюється» текст Святого Письма. На виразні сліди такого безконечного процесу натрапляємо в Гоголівському фрагменті: «Но все позабыто челов±комъ девятнадцатаго в±ка, и отталкиваетъ онъ отъ себя брата, какъ богачь отталкиваетъ покрытаго гноемъ нищаго отъ великол±пнаго крыльца своего. Ему н±тъ д±ла до страданій его; ему бы только не видать гноя ранъ его. Онъ даже не хочетъ услышать испов±ди его, боясь, чтобы не поразилось обоняніе его смраднымъ дыханіемъ устъ несчастнаго, гордый благоуханіемъ чистоты своей. Такому ли челов±ку воспраздновать праздникъ небесной любви?» [49, с. 278–279]

Велике значення мають спостереження Миколи Гоголя, зроблені ще 1833 року, над українськими піснями. Тут він торкається зокрема релігійних моментів, звертаючи увагу і на духовні твори, і на інші жанри усної традиції, у яких звучать християнські мотиви [50; 48, с. 99–117]. Широкі знання та глибоке відчуття українського фольклору дозволили Гоголеві виявити характер релігійности українського простолюду, розуміння Бога і Божих речей: «Гд± же мысли въ нихъ коснулись религіознаго, тамъ он± необыкновенно поэтически: он± не изумляются колоссальнымъ созданіямъ в±чнаго Творца: это изумленіе принадлежитъ уже ступившему на высшую ступень самопознанія; но ихъ в±ра такъ невинна, такъ трогательна, такъ непорочна, какъ непорочна душа младенца. Он± обращаются къ Богу, какъ д±ти къ отцу, он± вводятъ Его часто въ бытъ своей жизни съ такою невинною простотою, что безъискуственное Его изображеніе становится у нихъ величественнымъ въ самой простот± своей» [50, с. 21–22; 48, с. 109–110].

Такі окремі штрихи Гоголевого сприйняття народної релігійности можуть бути не лише важливим матеріалом для усвідомлення його ролі в історії літератури, але й цікавими джерелами у сфері українських народознавчих студій.

У 1843 році в Харкові вийшла окремим виданням одна з ранніх праць Миколи Костомарова – "Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи"[64]. Її перша частина "Жизнь Духовная" містить підрозділ "Религія", який певною мірою розкриває рецепцію духовної пісні усної традиції в цей період. Микола Костомаров взяв собі за мету виявити характер української народної релігійности. Найкращим джерелом до пізнання цього явища він вважав народну творчість[65]. У процесі аналізу різних фольклорних жанрів М.Костомаров приходить до висновку, що духовна сутність українця постає на беззастережній відданості Божій Волі [105, с. 21].

Серед народних духовних творів М.Костомаров розрізняє епос і лірику [105, с. 14]. При цьому він зауважує, що релігійність в українській поезії проявляється не лише в піснях релігійних, але і там, "де релігійні поняття і почуття виказуються опосередковано" [105, с. 14].

Ряд спостережень М.Костомарова стосуються природи духовних творів, зафіксованих від народних виконавців. Зокрема відзначено їх "дитячу простоту, фантастичність і живе почуття" [105, с. 14]. Дослідник підкреслює, що біблійні сюжети розгортаються з "произвольными отступленіями и украшены вымыслами, которые однако не вредятъ истинному понятію и должны быть разсматриваемы, какъ сл±дствія участія народнаго чувства и воображенія" [105, с. 14].

Привертає увагу М.Костомарова трактування образу Матері Божої – заступниці нещасних і спасительки грішних, який "въ народныхъ религіозныхъ п±сняхъ есть предметъ умилительнаго поклоненія и н±жной любви" [105, с. 18].

Більше зупиняється М.Костомаров на ліричних духовних піснях, які називає гімнами. За його твердженням, це релігійно-філософські думи, що виявляють схильність українців до споглядання і роздумів. Вчений виділяє

---

[64] « … написано для полученія степени магистра историческихъ наукъ» [105; 133]

[65] «Къ сожал±нію, разсмотр±ть вполн± религіозность русскаго народа, какъ она является въ народныхъ п±сняхъ, зд±сь не могу, потому что не им±ю ничего въ этомъ род± изъ великорусской поэзіи; а потому р±шаюсь ограничиться одною малорусскою» [105, с. 14]

головні мотиви таких творів: молитовний, покаянний і дидактичний [105, с. 19–20].

Зразки, які наводить автор – то фрагментарно, то повними текстами, – друкуються вперше, що, без сумніву, додає ваги його праці. Унікальні записи лемківських колядок взято з "дорогоцінного" рукописного зібрання Івана Бірецького [105, с. 216][66], а всі решта – ще з іншого рукопису, який М.Костомаров "мав під рукою": понад п'ятсот неопублікованих на той час українських пісень [105, с. 216].

Неабияку цінність становить повний текст "Притчі про Лазаря і Багача" з уст сліпців [105, с. 15–17]. Силу творчої уяви й фантазії, винахідливість, дотепність, спостережливість народних інтерпретаторів особливо помітно в сцені-діалозі між головними персонажами – справжнім фольклорним витвором. Ось як, наприклад, звучать останні "земні" слова Багача до Лазаря: "Не боюсь я й Пана-Бога, за все хлопочусь я, а де не принада мен±, денежками оплачуся. Одъ наглои смерти откуплюсь, до Царства Небесного приближусь, а не приближусь, такъ прикуплюсь" [105, с. 16].

Великий інтерес викликає пісня "Въ четвергъ зъ вечера Жиды сов±тъ сотворили…" про Страсти Христові [105, с. 17–18], що її "поютъ сл±пцы въ Великую Пятницу". Приклад Костомарова, на якому, за його словами, "лежить відбиток чисто-народної лірики", примітний на тлі багатьох відомих зараз страсних пісень тим, що виказує цікавість співців до образу Юди, спробу осмислити роль учня-зрадника та передати його психологічний стан:

… До ихъ Іюда притече,
А притекше, Жидамъ рече:
Що мен± дасте, продамъ Его,
Бо я есть ученикъ Его?
Мовлять Жиды: гроши дамо,
Коли намъ продашь Его.

---

[66] За словами Романа Кирчіва, «то були перші згадки в друку про українського фольклориста Івана Бірецького, перші стислі оцінки його діяльності та публікації фрагментів із його фольклорних записів» [110, с. 45]. У статті Р.Кирчіва «Сподвижник «Руської трійці» фольклорист Іван Бірецький» див. також більше про цю збірку [110, с. 45, 56–58].

Вже Іюда розгляд±вся,
Що у сердц± посп±шився;
Продавъ Христа, одцурався,
А самъ Царствія зостався.
Вже Іюда поб±гъ зъ дому,
Бы то не бувъ у чужому.
Спизнавъ Христа въ Его муц±;
Мовить – люблю Тебе, Пане…[105, с. 17]

Микола Костомаров подав повний текст ліричної покаянної пісні "Та проживъ я свій в±къ не такъ, якъ чолов±къ!" [105, с. 19–20][67], яку згодом передрукував у своєму збірнику Амвросій Метлинський [192, с. 372]. Водночас у збірнику А.Метлинського є ще один твір, який деякими поетичними елементами перегукується з цією духовною піснею, а також з іншими духовними піснями, хоч належить до ліричних творів світських, за визначенням А.Метлинського, бурлацько-сирітських [192, с. 459–460]. Попри те, зі слів самого ліричного героя легко зрозуміти, що він збіднілий чумак, який раніше був багатий, а згодом мимоволі мусів застановитися на проблемах не лише особистих, але й моральних загальнолюдських. Отже, зіставлення текстів засвідчує взаємовпливи поетики духовної й світської лірики. Початок чумацької пісні – «Ой зійду, зійду на гору крутую» – дозволяє пригадати деякі варіанти пісень про Страсти Христові, про Страшний Суд. Наступні рядки порівняємо зі вступом покаянного твору зі записів М.Костомарова:

Ой зійду, зійду на гору крутую,
Та подывлюся, як люды жывуть,
Та подывлюся, як люды жывуть,-
А люды жывуть, як макы цвитуть! [192, с. 459]
(Початковий фрагмент чумацької пісні)
Ой выйду я на высоку гору;
Тамъ стойить панъ Спасытель… [159, с. 437]
(Початковий фрагмент Страсної пісні)
Выйду я на высоку гору,
Подывлюся зъ го́ры додолу…[159, с. 437]
(Початковий фрагмент пісні про Страшний Суд)

[67] Цей текст варто порівняти зі значно пізнішим записом Валеріана Боржковського від лірника з Мізякова [17, с. 683–684], а також з тим зразком, який подав Порфирій Демуцький у своєму збірнику під № 44 [149, с. 46].

Та проживъ я свій в±къ не такъ, якъ чолов±къ!
Що люди живуть, якъ цв±ты цв±туть…[105, с. 19; 192, с. 372]
(Початковий фрагмент покаянної пісні)

У праці "Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи" в різний спосіб згадуються ще інші духовні пісні, іноді наводяться окремі уривки текстів. Зокрема детально переказано зміст пісні про поступове навернення козака, якому весь час допомагав св.Миколай [105, с. 20–21].

Духовні твори потрапляють у поле зору Миколи Костомарова і в 1844 році, під час його перебування в західній частині Волинської губернії. До розділу під назвою «П±сни объ историческихъ событіяхъ, которыхъ время можетъ быть опред±лено съ полною точностью» нині вже добре відомого зібрання народних творів, опублікованих у збірнику Данила Мордовця в Саратові 1859 року [191], Костомаров вводить дві пісні про Почаївське Чудо 1675 року [191, с. 188–191].

Так серед фольклорних матеріалів знаходить собі місце твір невідомого автора зі XVII ст. «Весело співайте, челом ударяйте…», присвячений Почаївській Богородиці [191, с. 189–191]. Цей бароковий літературний зразок відігравав особливо помітну роль на сторінках рукописних та друкованих джерел протягом кількох століть, а насамперед важливим є те, що, за Ю.Медведиком, «цим іконославильним текстом у Почаєві 1742 р. було започатковано традицію публікування текстів українських духовних пісень, а також деяких польською та латинською мовами. До того ж, *Весело співайте* була першою українською іконославильною піснею, котру було надруковано» [173, с. 120]. Ще з XVIII ст. дійшло до нас принаймні чотири її публікації, включно з тою, що у «Богогласнику» (№ 112)[68]. Важко сказати,

[68] Найдавніші відомі публікації цієї пісні у виданнях: «Гора Почаевска» (Почаїв, 1742) [51, арк. 41б–42б] – цей текст передруковано в праці Михайла Возняка «Матеріяли до історії української пісні і вірші» [33, т. 10, с. 342–343]; “[Z]rodło ogrodow…” (Львів, 1765) [328, s. 16–18] – стародрук зберігається у Відділі рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України, до наукового обігу його ввів Михайло Возняк [33, т. 10, с. 349–350], про видання див. також працю Юрія Медведика [173, с. 131]; Збірник українських та польських духовних пісень (Почаїв, 90-ті рр. XVIII ст.) [93, арк. 1б–2а]; «Богогласник» (Почаїв, 1790) [12].

яким шляхом вірш «Весело співайте…» потрапив до саратовського видання, але легко переконатися, що походить він якраз з якогось писемного джерела, а не з усної традиції. Не виявляючи закономірних в умовах усного побутування хоч би незначних ознак трансформації, список виразно виказує насамперед свою близьку спорідненість з іншими списками рукописів та стародруків. І то чи не найкраще – якраз із тим текстом, який опублікував 1765 року Ґабриель Анджей Каспарович у Львові латинкою [328, s. 16–18]. Отже, увага Костомарова до пісні «Весело співайте…» не виглядає несподіваною й загалом не позбавлена певних підстав – так само, як інтерес до ще одного рукописного варіанту цієї пісні з боку Петра Кириєвського та укладача «Кал±къ перехожихъ» Петра Бессонова [104, ч. І, с. 684–685], але водночас зрозумілою залишається недостатність цих прикладів для того, щоб вести мову про функціонування твору поза освіченим середовищем.

Особливе значення мають записи М.Костомарова варіантів народних духовних пісень зі Західної Волині – загальновідомої зараз «Ой зійшла зоря вечоровая» [191, с. 188] та ще досі поширеної в українському фольклорному середовищі «Самарянки» [191, с. 237–238]. Обидва зразки, зафіксовані 1844 року, є напевно найдавнішими текстами цих творів, збереженими для наукових студій.

Отже, внесок Миколи Костомарова у справу вивчення духовних творів української усної традиції дуже важливий: чи не вперше в історії фольклористики зустрічаємо глибокі спостереження над народною релігійністю та її виявом у різних жанрах, спробу класифікації духовних пісень, виокремлення певних мотивів, записи й публікації фольклорних та фольклоризованих текстів, зокрема популярних серед простолюду протягом століть пісень «Царю Христе…», «Ой зійшла зоря вечоровая…», «Самарянка», про які більш детально йтиме мова в окремих частинах наступних розділів.

Увага до духовної пісні, до різних рівнів її функціонування засвідчена у праці Олександра Терещенка «Бытъ русскаго народа», надрукованій у Петербурзі в 1848 році [252].

Своїм романтичним стилем його висловлювання про народних співців і їх інструмент – бандуру перегукуються зі спостереженнями Івана Кульжинського [142, № 1, с. 45–46], Миколи Гоголя [204, с. 238–240], Казімєжа Владислава Вуйціцького [327, t. 3, s. 223, 224–225]: «Бандуристы … отличные п±сноп±вцы и музыканты, издревле славившіеся, н±жили долгое время слухъ и чувство … гомеровскіе п±вцы … своей музыкою и п±ніемъ … приводили въ восторгъ самыхъ знатоковъ … трогали слухъ богатымъ согласіемъ звуковъ и восхищали душу и сердце … находились въ военномъ стан± казаковъ и воспламеняли ихъ къ битвамъ» [252, ч. 1, с. 501], «укр±пляли духъ народный, среди неволи и томленія; оживляли его … и восп±вали счастливую свободу» [252, ч. 1, с. 506]. Водночас звуки бандури Терещенкові здавалися «печальными» [252, ч. 1, с. 501] й «заунывными» – «нер±дко исторгали слезы у казаковъ, клявшихся умереть за свою родину» [252, ч. 1, с. 506].

Автор не раз згадує про студентів-бурсаків як виконавців духовних кантів. Такий спів, за словами етнографа, був їхнім головним промислом «подъ окнами обывателей, за что п±вцы получали въ награду муку, свиное сало, масло, зелень и говядину» [252, ч. 6, с. 219][69]. В цілому складається враження, що Терещенко добре знав життя й побут не лише київських, але й переяславських, чернігівських, харківських спудеїв [252, ч. 6, с. 215–220].

Великий інтерес вже серед його сучасників викликала детальна розповідь про поминання померлих родичів у Києві на цвинтарі гори Щекавиці [252, ч. 5, с. 29–30]. Навіть російський критик Константин Кавелін, при всій прискіпливості щодо праці Терещенка, визнав «любопытное описаніе» й подав його у своїй рецензії в повному обсязі [103, с. 132–133]. І

[69] На подібні свідчення натрапляємо в багатьох наукових працях, див., зокрема, «Кіевъ съ древн±йшимъ его училищемъ Академіею» Віктора Аскоченського [3, ч. 1, с. 269–271, 355–356], «Знаю человека…» Юрія Барабаша [6, с. 122–124]. З них легко зрозуміти, що студенти співали в основному духовні канти. Поряд слова «канти» О.Терещенко й В.Аскоченський вживають також інші слова й вирази, які під їхнім пером виступають швидше синонімами до «кантів», ніж вказівками на окремі різновиди творчості: «церковные стихи», «духовнаго содержанія стихи», «священные стихи», «священные гимны», «трогательные п±сни». Таке явище українського народного життя зацікавило письменників, особливо тонко й зворушливо описане у повісті Миколи Гоголя «Вій».

тут також зустрічаємося зі «семінаристами чи учнями бурси», яких примушують, «когда немножко поразгуляютъ», співати духовні канти, «но печальнымъ и погребальнымъ нап±вомъ» [252, ч. 5, с. 30]. Далі дізнаємося про реакцію слухачів: «Это такъ растрогиваетъ настроенную ихъ чувствительность, что они, для удержанія своихъ слезъ, запиваютъ горе виномъ, произнеся: *о, якъ оце жалостливо! сховавъ риднего и ридненьку, хтожъ мене приголубе? Чи чуете вы, мій батеньку и моя матусенька? Чи вамъ тамъ лутче, чи намъ тутечки?» [252, ч. 5, с. 30]*

Не навівши однак жодного рядка з репертуару бурсаків, О.Терещенко не пропустив нагоди розмістити в своїй праці цілий бурлескний вірш військового діяча XVIII ст. Антона Головатого [252, ч. 6, с. 112–115][70], який починається словами:

Христосъ воскресъ,
Радъ мыръ увесь!
Дождалыся Божой ласкы.
Теперь уже всякъ,
Наився всмакъ,
Свяченой пасхи…[252, ч. 6, с. 112]

Цим віршем Терещенко ілюструє свою розповідь про український звичай віршованих поздоровлень на Великдень, коли діти й парубки «ходятъ по домамъ первые два или три дня Св±тлаго Воскресенья» [252, ч. 6, с. 112]. І така традиція, за словами етнографа, затрималася принаймні «въ н±которыхъ м±стахъ» до середини XIX ст. [252, ч. 6, с. 112].

---

[70] О.Терещенко, здається, вперше опублікував цей твір, рукописні варіанти якого були досить поширені, а згодом ще кілька разів друковані з передмовами й коментарями. Зокрема Михайло Драгоманов розглянув у своїй праці про українські вірші три варіанти, серед яких і той, що «з паперів М.А.Максимовича», і зразок «з рукопису Гоголя» [82, т. 1, с. 444–451]. Один з варіантів Володимир Науменко розмістив на сторінках «Київської старовини» в 1900 році, зауваживши, що традиція приписує цей вірш Антону Головатому [193]. О.Терещенко впевнено вказує на авторство військового діяча, хоча залишається невідомим, чи етнограф виявив занадто велике довір'я до переказів, чи насправді добре знав цей факт як людина ранішої епохи. У виданні «Українська література XVIII ст.» також передруковано варіант обговорюваного бурлескного вірша, але при тому нічого не згадується ані про А.Головатого, ані про перші публікації твору, зокрема зразок О.Терещенка [259, с. 168–178, 661].

Кілька підрозділів присвячено юріївській обрядовості [252, ч. 6, с. 26–35]. Знаходимо тут і український матеріал, хоча лише описовий, без прикладів відповідних фольклорних текстів або їх фрагментів. Правда, на початку викладу на цю тему, в частині під назвою «Значеніе Георгія и его подвигъ» [252, ч. 6, с. 26–27], подано уривок віршованого твору про св. Юрія, який інтригував не одного українського дослідника: надрукований кирилицею та з посиланням на зібрання «червонно русскихъ п±сенъ» Яна Коллара. Дехто поставився до цього зразка з великим інтересом і довір'ям, не пробуючи дізнатися щось конкретніше про сам збірник чи віднайти пісню, з якої взято строфу, ані краще придивитися до її тексту[71]. Як вдалося з'ясувати, О.Терещенко зацитував пам'ятку давньої християнської писемності словаків, яку Я.Коллар разом з іншими подібними варіантами долучив до свого відомого видання словацьких народних пісень [313, s. 455–457]. Таким чином, Терещенко вибрав останню, тридцять першу строфу словацького книжного вірша про св. Юрія, що походить з рукопису, отриманого від священика з Ріма-Бані Ґемер-Малогонтського регіону:

Свати Ири знамена Христа Спасителя,
А дракъ сатана, злего непрителе;
Панна цирковъ святу знамена;
Ктера есть крови Христову выкуп±на [252, ч. 6, с. 27].
(О.Терещенко, «Бытъ русскаго народа»)

Swatý Girj znamená Krista spasitele
A drak satana, zlého neprjtele,
Panna cjrkew swatú znamená,
Která gest krwj Kristowou wykúpena [313, s. 457].
(Я.Коллар, "Národnié zpiewanky…")

Важливим для вивчення духовної пісні в українській усній традиції є підрозділ, присвячений Святому Миколаю [252, ч. 6, с. 44–46]. Звідси можна довідатися зокрема про звичаї, пов'язані з весняним святом Миколая, про різні способи вшанування Миколая Морського й Миколая Мокрого.

[71] Скажімо, Олекса Воропай подав цей уривок у своїй праці, пов'язав його зі «західноукраїнською леґендою-піснею, що її записав Ян Колляр», повторивши також неточне й неправильне посилання О.Терещенка, а разом з тим навіть не згадав про «Бытъ русскаго народа» й автора студії, звідки взято матеріал [34, с. 340].

Олександр Терещенко переконливо засвідчує особливий культ Святого: «Ни одинъ изъ угодниковъ не находится въ такомъ почитанiи, какъ св. Николай. Въ честь его повсюду находятся храмы и прид±лы. Н±тъ избы, гд± бы не находилось его изображенiя. Ему служатъ благодарственные молебни и къ нему приб±гаютъ во вс±хъ напастяхъ, съ теплой мольбою. Чудотворецъ Николай, есть посредникъ между Богомъ и людьми, и къ нему такое им±ютъ сильное в±рованiе, что Русской, войдя въ церковь, устремляетъ свое набожное вниманiе на его образъ, и молится ему съ неменьшимъ усердiемъ, какъ самому Богу. Онъ обставливаетъ его икону св±чами и кладетъ ему поклоны, со вздохами и глубокимъ чувствомъ почитанiя. Народъ страшится его гн±ва, и потому призываетъ его на помощь: «святый Николай угодникъ! помоги мн±. Святый чудотворецъ! покрой меня своимъ чудомъ и сохрани отъ вс±хъ несчастiй» [252, ч. 6, с. 44].

Ці слова нагадують спостереження К.В.Вуйціцького про любов до Святого Миколая на західноукраїнських землях приблизно у той самий період [327, t. 2, s. 156, t. 3, s. 221][72]. Польський вчений при цьому навів фрагменти популярної пісні Бардинського [327, t. 3, s. 241–242][73], а Терещенко подібно ж пригадав одну строфу з пісні, що найкраще йому запам’яталася – загальновідомої й зараз «Ой хто, хто Миколая любить», створеної ще в XVII ст. [30, с. 319] і згодом поширеної далеко поза межами української етнічної території[74]. За Терещенкових часів її все можна було почути в Україні, передусім від сліпців на ярмарках [252, ч. 6, с. 44]:

Ой хто, хто Миколая любить,
Ой хто, хто Миколаю служить:
Тому святый Миколай,
На всякъ часъ помогай.

---

[72] Свідчення особливої популярності Святого Миколая у німців ще в XIV ст., зокрема пісень про Чуда Святого в репертуарі незрячих народних співців подає Ніколай Тіхонравов [253, с. 328].

[73] Див. про це у моїй статті «Українська духовна пісня усної традиції в польських виданнях першої половини XIX століття» [236, с. 426–427], також у наступному підрозділі.

[74] Див., наприклад, опубліковані варіанти з Росії, Білорусії, Сербії у виданні «Кал±ки перехожіе» [104, ч. I, с. 757–762].

Миколай! [252, ч. 6, с. 45]

Особливу увагу привертає ще один приклад О.Терещенка – невеликий, на сім віршованих рядків, текст, що починається словами «Якъ бувъ соби Лазарь…» [252, ч. 6, с. 45]. Виразно пробивається жартівливий тон цього чи то уривку, чи то цілої пісні, який відчув і Петро Безсонов, умістивши її до свого збірника зі спробою віднести до Лазаревої суботи [104, ч. II, вип. 6, с. 35]. Варіанти такого веселого «Лазаря» зустрічаємо у значно пізніших виданнях: запис Трохима Зіньківського потрапив до третього тому «Етнографічних матеріалів» Бориса Грінченка [58, с. 662], запис отця-диякона І.Ходоровського з Козелецького повіту[75] опублікував Михайло Сперанський у своїй праці «Южно-русская п±сня…» з приміткою: «Печатаю эту шутку, какъ до сихъ поръ не изданную, сколько помнится, и во всякомъ случа± р±дкую, судя по нашимъ репертуарамъ» [245, с. 230]. Варіант о. І.Ходоровського зі всіх найрозгорненіший. Рядки, вже знайомі з попередніх публікацій, тут утворюють щось на зразок заспіву, а наступні за своїм змістом і стилем помітно зближують твір з жанром небилиці, хоча крім веселого й казково-фантастичного у ньому присутня також сатира на попа і попадю. Варіант загалом унікальний, ще й з огляду на те, що його записала якраз духовна особа. Думка П.Безсонова про зв’язок пісні з Лазаревою суботою викликає сумнів, зокрема й через відсутність певних доказів інтересу простолюду до євангельської історії про воскреслого Лазаря[76]. Противагою виступає сюжет про Багача й бідного Лазаря, який здобув собі в народному середовищі великий успіх[77].

---

[75] «Въ моемъ распоряженіи находятся принадлежащія Н±жинскому И. Ф. Общ. св±д±нія, собранныя дьякономъ І.Ходоровскимъ (Козелецк. у.), которыми я и воспользуюсь, такъ какъ они не печатаны еще» [245, с. 112].

[76] Див. Євангелію від св. Івана 11: 1 – 44. Тут ідеться лише про українську усну традицію.

[77] Див. Євангелію від св. Луки 16: 19 – 31.

Очевидно, цей жартівливий твір був пародією на духовну пісню[78]. У факті такого пародіювання немає нічого дивного, бо, наприклад, зафіксовані пародії на думи з репертуару тих самих співців походять ще зі значно ранішого часу [29, с. 165–176]. Популярності цьому образові додавало те, що кожен співець міг вбачати в ньому насамперед себе самого й жартувати передусім над собою:

Якъ бувъ соби Лазарь,
Такъ я его знавъ:
Була у его сира свита,
Такъ я и тую знавъ.
Якъ полетивъ Лазарь,
Да пидъ небесами.
Алилуя! алилуя! алилуя! [252, ч. 6, с. 45]
(О.Терещенко, «Бытъ русскаго народа»)

Якъ бувъ соби Лазарь
Та велыкый стрилець,
Та настрилявъ винъ соби
Та коробку яець.
Якъ бувъ соби Лазарь
Та я його знавъ:
Була въ його сира свыта
Та я й тую вкравъ.
Ой дайте – не мынайте
Та по цилому давайте! [58, с. 662]
(Запис Т.Зіньківського)

Якъ бувъ соби Лазаръ – премудры стрелець.
Да устрелывъ горщокъ мяса, коробку яецъ.
Якъ бувъ соби Лазаръ, да я его знавъ;
Была въ его с±ра свита, да я й тую знявъ.
Якъ бувъ соби пономаръ, Лазару уши поодрывавъ.
Де взялася вража муха, да до драного уха,
Де взялася злая оса, да хватыла Лазара за волоса,
Да й поперла Лазара ажъ поудъ небеса,
А продралось кр±сло, падае роса.
Подыв±тця, люде добри, що за чудеса!
Въ скоросты изъ неба да й Лазаръ упавъ,

[78] І це не єдиний випадок пародіювання духовної пісні. Див., наприклад, жартівливі тексти, утворені на основі ще інших поширених творів, зокрема про Олексія Чоловіка Божого й «Калинівської» пісні «Щасливая тая путь…» [140, с. 77–78].

Да й у село «Дурни» якъ разъ и попавъ…[245, с. 230][79]
(Запис о. І.Ходоровського, початковий фрагмент)

Цінність Терещенкової публікації пародії на «Лазаря» випливає також з відсутності публікації першоджерела – самої псальми у першій половині XIX століття. Припускати значну поширеність повчального твору про бідного Лазаря у середовищі кобзарів і лірників того часу підстав є немало[80], але підтверджень цьому наразі зустрічати не доводилося і єдиним безсумнівним свідченням залишається жарт на цю тему.

У 1848 році в Москві починають друкувати "Русскія народныя п±сни" зі зібрання Петра Кириєвського. Першу частину складають п'ятдесять п'ять духовних творів під назвою "Русскіе народные стихи" [224]. Ця порівняно рання публікація вже давно перебуває в полі зору дослідників, як давно не є таємницею присутність у ній не лише російських творів.

Зосібна Юліан Яворський, Володимир Гнатюк, Філарет Колесса звернули увагу на варіант пісні про Христа й Самарянку (№ 51)[81]. Якраз щодо її походження, поширення й появи в "Російських народних віршах" Кириєвського свого часу розгорнулася дискусія[82]. Слушно з цього приводу зазначає Володимир Гнатюк: "Варіянт Кирієвського … се ніщо инше, як український варіянт, тілько записаний по старомодному, коли діялєктичні (українські) форми не вважало ся гріхом заміняти на літературні (велико-руські)…" [42, с. 220][83]. Але також можна припустити, що цей російський

---

[79] У праці М.Сперанського знаходимо ще деякі відомості про запис: від лірника Опанаса Федоровича Приходька зі села Лихачів (зараз Носівського району Чернігівської області), що мав вуличне прізвисько «Хльобенко», був тридцятилітнього віку, вчився у лірника Артемія Брюховецького зі села Вересоч (зараз Куликівського району Чернігівської області). Подано список творів репертуару О.Приходька [245, с. 153, 154, 170–171].

[80] Тут багато промовляє вже хоч би й Шевченкова згадка про «Лазаря» у «Перебенді».

[81] «Стихъ о блудниц±» [224, с. 223]. Філарет Колесса вказує на цей текст як на варіант до свого запису зі села Розстайного, див. «Народні пісні з Галицької Лемківщини» [181, с. 256–257, 427].

[82] Див. зокрема працю Юліана Яворського «Очерки по исторіи русской народной словесности. II. Духовный стихъ о гр±шной д±в±» [293], четвертий розділ розвідки Володимира Гнатюка «Пісня про неплідну матір і ненароджені діти. IV. Народня пісня про неплідну матір. Її відносини до пісні про Христа й Самарянку» [42, с. 212–224] та ін.

[83] Крім зацитованого, Володимир Гнатюк наводить ще й інші переконливі арґументи щодо тісних зв’язків цієї пісні з українським ґрунтом. Треба додати, що пісня про Христа і

варіант української пісні сформувався в російському фольклорному середовищі[84].

І це не єдиний такий приклад. Те ж саме можна сказати й про пісню п'ятдесяту:

Еще солнце не заходить.
Я спать положуся;
На испов±дь готовлюся,
Богу не молюся…[85]

На варіанти цієї пісні можна натрапити в різних виданнях. Один з таких, наприклад, – лемківська постова пісня «О кончин± челов±ка» [222, с. 733–735]:

Єще солнце не зашло,
Спати положуся,
До спов±ди ще беруся,
Богу помолюся…[222, с. 733]

Часто подібні тексти виникають на основі компіляцій ліричних, покаянних і пісень про смерть[86].

Пісня сорок дев'ята «А что въ мір± является…» у зібранні Кириєвського [224, с. 222] – значно скорочений і з помітними перекрученнями варіант досить поширеної в усній традиції української книжної пісні про блудного сина, що її записи від українських співців дійшли до нас у публікаціях дещо пізнішого часу[87].

Важливими також, принаймні, для порівняльних студій при вивченні українських духовних пісень усної традиції є й інші тексти зі збірки Кириєвського, скажімо, "Стихъ объ Алекс±±, Божіемъ Челов±к±"(№ 7) [224, с. 167 – 175], "Стихъ о Лазар± Убогомъ"(№ 10) [224, с. 182–187], "Адамовъ

Самарянку досі, як засвідчують чимало записів зі Західної й Східної України за останній період, залишається в українській усній традиції.

[84] Проблематиці студій над «Самарянкою» присвячено окремий підрозділ четвертого розділу.

[85] «Стихъ о безуміи челов±ческомъ» [224, с. 223].

[86] Див. частину підрозділу четвертого розділу, присвячену пісні про смерть «Кажут люде, же я умру…».

[87] Зокрема ця пісня була в репертуарі Остапа Вересая.

плачь"(№ 13) [224, с. 193–194], "Плачь земли"(№ 30) [224, с. 214], вірші про Страшний Суд (№ 16 – 19) [224, с. 195–203] та ін.

До середини XIX ст. знову зростає зацікавлення Григорієм Сковородою. Серед публікацій помітні спроби якомога повнішого ознайомлення з різними періодами його життя і творчості, увага до найменших штрихів біографії, що стали доступними завдяки тим чи іншим джерелам [3, ч. 2, с. 129–140, 519–520; 56]. Важлива роль тут належить ґрунтовній праці Григорія Данилевського «Сковорода, украинский деятель XVIII века» [201; 200; 74, с. 1–96], в якій автор звернувся й до «музичної частини» життя філософа, намагаючись переглянути факти, які свого часу подавали Ізмаїл Срезневський і Григорій Квітка-Основ'яненко [247, с. 75–77; 201, с. 12–19; 74, с. 13–20; 167, с. 102–113].

Визначною культурною подією став вихід у світ зібрання творів Григорія Сковороди 1861 року [238], що зумовило появу ряду статей, зокрема й відому дискусію В.Крестовського та Миколи Костомарова, в якій виявилося передусім неоднозначне сприйняття Сковороди[88]. Зрештою, навіть Микола Костомаров, який виступив у обороні Сковороди, покликався в основному на популярність українського характерника серед простого люду, зізнаючись у своєму нерозумінні його віршів. Власне, про пісні Григорія Сковороди в усній традиції середини XIX ст. багато говорить ось таке спостереження Миколи Костомарова: «…странствующіе сл±пцы усвоили его п±сни; на храмовомъ праздник±, на торжищ±, нер±дко можно встр±тить толпу народа, окружающую группу этихъ рапсодовъ и со слезами умиленія слушающихъ: *всякому граду свой нравъ и права*» [135, с. 177]. Напевно, автор цих слів не раз був свідком змальованої картини. Бажаючи захистити «народного мудреця» від несправедливих і необґрунтованих обвинувачень, учений вдається до ще одного аргументу: «До какой степени п±сни Сковороды сд±лались народными во всей южнорусской стран±, можно

[88] Див. про це, наприклад, у розділі «…Сии…разнородные о нем суждения» праці Юрія Барабаша [6, с. 11–37].

судить потому, что н±которыя вошли въ собраніе Галицкихъ п±сенъ Вацлава зъ Олеска и Жеготы Паули, безъ сознанія самихъ собирателей, что эти п±сни сочинены Сковородою» [135, с. 177]. Невідомо, звідки Костомаров почерпнув ці відомості, не вказавши ні сторінок, ні номерів пісень, але цікаво, що його повідомлення не викликало жодних сумнівів ні в Крестовського, ні в багатьох дослідників літературної спадщини Г.Сковороди і не спонукало до перегляду згаданих збірок [317; 315][89]. Очевидно, що твердження Костомарова, випливаючи з благородних намірів, спричинилося до появи одного з мітів, бо, як можна пересвідчитися, текстів Сковороди у названих збірках немає.

Разом з тим, друковані матеріали середини XIX ст. виразно засвідчують «процес приписування» Сковороді творів, які, найімовірніше, йому не належали. Такий процес починався, напевно, з того ж таки народного середовища, в якому панувало захоплення мандрівним філософом і зі святістю береглася пам'ять про нього, а кожна річ лірично-філософського змісту, що могла сподобатися, пов'язувалася з його іменем[90]. Учені ж фіксували подібні моменти, висуваючи їх згодом як поважні докази. Так, навколо окремих пісень «зав'язувалася» довготривала суперечка про авторство Сковороди, хоча зробити остаточні висновки, ствердити щось з певністю бракувало підстав.

Музикознавці у своїх студіях схильні були розглядати й ті композиції, які можна віднести до творів Сковороди хіба що з великим сумнівом [288, с. 41–58, 65–77, 86–89; 18, с. 190, 192]. А це зокрема зразки, які «виринули»

---

[89] Звичайно, добре нам зараз відомі обставини написання статті й головна мета публікації значною мірою виправдовують такі моменти. Однак цю версію зустрічаємо ще в багатьох пізніших працях про Григорія Сковороду. Вона скрізь передана приблизно однією й тією ж фразою, все так само не підкріпленою ніякими конкретними посиланнями на сторінки видань чи номери пісень, див., наприклад, «Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII и XVIII в±ковъ» Миколи Петрова [208, с. 47–48] та ще багато інших.

[90] «…каждое умное словцо, каждая складная песня, каждая назидательная сказка кажется народу Сковородиною…», – писав свого часу Олександр Хиждеу [277, с. 143].

на сторінках видань середини XIX ст. завдяки Вікторові Аскоченському[91], Іванові Лисенкові[92], Григорієві Данилевському. Г.Данилевський подав, наприклад, цікавий і помітно фольклоризований варіант «Богогласникової» пісні «Ах, ушли мої літа…»[93], якій судилося набути широкого побутування, викликати народження ще не одної нової народної пісні про смерть [58, с. 142–145; 175, с. 126–127] та збурити навколо себе хвилі дискусій щодо авторства Сковороди [289, с. 264–266; 175, с. 54]. Варто, мабуть, прислухатися передусім до тих дослідників, які аналізували віршовані тексти цих творів, оцінювали їх стилістично-художній рівень, бо з такого погляду всі зразки та їх варіанти помітно програють віршам Сковороди. Здебільшого шаблонні, вони помітно випадають з кола проблематики його поезії, яка щодо авторства служить найвірнішим критерієм.

Свідчення Миколи Костомарова про улюблену псальму українських рапсодів – «Всякому городу нрав і права…» – підтверджують публікації її трансформованих варіантів. Отже, як і раніше, скажімо, на початку XIX ст., у народному середовищі вона зберігає пріоритет над іншими Сковородинівськими псальмами. Однак якщо «доопрацьований» зразок зі записів І.Срезневського [247, с. 84–87] виявляв співтворчість Сковороди та народних співців, то у варіантах середини XIX ст. з'являється почерк ще одного автора – Івана Котляревського, інспіруючи зв'язок з образом Возного, з яким, за словами самого письменника, українці почали знайомитися вже десь від 1819 року [138, с. 139–140]. «Запозичення» ж його пісенної репрезентації зафіксоване в усній традиції наразі тільки в 50-тих роках

---

[91] В.Аскоченський не раз писав про улюблені пісні Артема Веделя, серед яких були й ті, що приписувалися Г.Сковороді [3, ч. 2, с. 376–377, 544].

[92] Ідеться про вірші «Св±тъ», «Счастье», «Солнце и пташка», які І.Лисенко надрукував як Сковородинівські в своєму виданні 1861 року [238, с. 49–51, 52–54].

[93] «Черезъ посредство А.М.Лазаревскаго, мы получили отъ Н.М.Б±лозерскаго, изъ Черниговской губерніи, сл±дующую зам±тку о неизданныхъ еще п±сняхъ Сковороды: «Найденъ въ числ± н±сколькихъ экземпляровъ, при *Запискахъ моего д±да*, хорунжаго н±жинской полковой артиллеріи, Василія Осиповича Б±лозерскаго, веденныхъ *съ 1772 по 1812 годъ*, въ г.Борзн±, Черниговской губерніи, переписанныя рукою моего д±да, почеркомъ конца XVIII стол±тія, списокъ *п±сни Сковороды*; Ахъ, ушли мои л±та…» [200, с. 92–93; 74, с. 92]

XIX ст. Цікавий з цього погляду зразок увійшов до біографічного нарису «Григорій Савич Сковорода», надрукованого у 1861 році в «Воронезькому літературному збірнику» [131].

Отож, варіанти І.Срезневського і, здається, значно пізніший А.Комишанського [131, с. 254–255][94] мають спільні риси. Насамперед, приспів після кожної строфи, який складається зі слів Сковороди:

Охъ! *мн± одна только въ св±т± дума,*
*_ Мн± /**все**/ одно только нейдетъ съ ума*[95]*,*
Какъ бы умерти мн± не безъ ума[96]*.*

(Варіант І.Срезневського)

*А мни одна т**и**льк**и** _ дума,*
***Я**къ бы умерти _ не безъ ума*[97]*.*

(Варіант А.Комишанського)

В обох випадках авторські рядки – своєрідне обрамлення псальми, подібне, зрештою, як і в оригіналі. Характерно, що приклади кобзарсько-лірницької творчості ближчі до автографа, ніж до пізнішого списку Михайла Ковалинського, й це можна сприймати як наслідок імовірних контактів філософа-музики з народними співцями[98]. Треба сказати, що власне Сковородинівські вірші становлять приблизно третину всього фольклоризованого варіанту і запису Срезневського, і запису Комишанського, попри те, що запис Комишанського значно коротший. Ще приблизно третину займають у записі Комишанського ті рядки чи й цілі строфи, що легко впізнаються в записі Срезневського та що є якраз тим новим

---

[94] Прізвище автора публікації вказане в бібліографічному довіднику «Два століття Сковородіани» [75, с. 27].

[95] 5 рядок 1 – 4 строф і 6 рядок 1 – 3 строф:

А мн± одна только въ св±т± дума,
А мн± одно только не йдет с ума.

І тут, і далі варіанти з усної традиції порівнюємо з оригіналом Г.Сковороди списку Михайла Ковалинського [237, с. 67], а також з текстом чернетки-автографа Г.Сковороди [237, с. 68, 470–471].

[96] 6 рядок 4 строфи.

[97] 5 рядок 1 – 4 строф і 6 рядок 4 строфи:

А мн± одна только въ св±т± дума,
Какъ бы умерти мн± не без ума.

[98] Такий факт констатує й Гнат Хоткевич, цитуючи своїх сучасників-співців з Харківщини [280, с. 96].

здобутком, викликаним перебуванням авторського твору в усній традиції. Віршовані рядки Котляревського потрапили лише до варіанту Комишанського, вони зосереджені в другій половині пісні. Тобто пісенька Возного ввійшла сюди в майже повному обсязі та без особливих змін.

З цього погляду варто подати цілу псальму, відзначивши дрібні й найпомітніші ознаки фольклоризації, щоб побачити, яким чином сформувалася ця компілятивна структура та звідки походять ті чи інші її фрагменти. Опускаючи приспів, який повторюється після кожної строфи без змін, підкреслюємо рядки, які залишилися від тексту Сковороди, виділивши підкресленим курсивом текст Котляревського і просто курсивом – народні «додатки»:

Всякому городу нравъ и права,
Всяка им±еть св**і**й умъ голова[99];
Пивчи спиваючи горло деруть,
Деньги побравши, тай дальше пидуть,
Шляхты ц±нують за свои права[100],
Съ диспутъ студент**овъ** трещит**ъ** голова[101]
*Тотъ **на** перин**ахъ** по уши **п**урну**въ**,*
***Я**къ посл±мак**у на**пившись засну**въ**,*
*Съ теплыхъ перинъ не встае_ до п**и**вдня*
***Въ** церк**овь** пой_ти **есть ему то вр**едня[102].*
Тотъ на картинахъ малюет**ь** собакъ,
Въ т±хъ людяхъ домъ шумить якъ кабакъ[103],
*Т±шестернями на бенкетъ **ка**тят**ь**,*
Въ т±хъ домахъ пуншъ, чай и табакъ[104].

---

[99] 1 – 2 рядки 1 строфи. У Сковороди в 2 рядку *свой.*

[100] Порівняймо цей фрагмент з 2 і 3 рядками XIII строфи варіанту І.Срезневського:

П±вчи сп±ваючи горло деруть;
Шляхтичь за гоноръ и уха лишивсь,

[101] 2 рядок 4 строфи списку Михайла Ковалинського або 4 рядок 3 строфи автографа:

С диспут студенту трещит голова.

[102] Зіставмо з VIII строфою варіанту І.Срезневського:

Тотъ у въ перин±по уши курнулъ,
Как посл±маковки впившись заснулъ.
Съ теплыхъ перинъ не встаетъ до повдня.
У церкву пойдти ему – то есть бридня.

[103] 1 і 2 рядки 4 строфи автографа:

Тот на картинах малюет собак,
Т±х шумит дом от гостей, как кабак,

[104] Порівняймо з 3 і 4 рядками V строфи варіанту І.Срезневського:

Т±шестернями на бенкетъ летятъ,
Въ сихъ для гостей чай и пунши кипятъ.

*Ткач**ъ** кричит**ь**: горе! **уже жъ** я пропавъ,*
***К**тось мои ц**и**вки и берды покравъ,*
*Плачутся **вси на великій** пожаръ,*
***Швецъ и** кр**и**вец**ъ**, **блинникъ** и скляръ*[105].
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому горлу **кусъ есть** каковъ[106]
*Всяк**а**го прихоти водять за нисъ,*
*Всяк**а**го манит**ъ** къ наживи св**о**й бисъ*[107].
*Левъ роздирае_ тамъ во**в**ка въ куски,*
*Тутъ же во**в**къ цапа скубе за виски*[108],
*Всяк**ъ** хто **по**вышче, то **й** ни**сша**го гне,*
*Дуж**і**й безсильн**а**го давить и жме.*
*Бидный б**о**гато**му** певный слуга,*
Корчится гнется предъ нимъ, якъ дуга.
*Всякъ хто не м**о**же, то**й** дуже скрипить,*
*Хто не лукавить, то**й** **с**заду сидит**ъ**.*
*Всяк**а**го ротъ дере ложка суха,*
*Хто-жъ есть на свити, що**бъ** бувъ безъ гриха*[109]

---

[105] Зіставмо з XIV строфою варіанту І.Срезневського:
Ткачь кричитъ горе, теперь я пропавъ!
Хтось мои цевки и берды покравъ.
Плачутся горько найбольше съ пожаръ:
Бондарь, кравець, маляръ, плотникъ и скляръ.

[106] 3 і 4 рядки 1 строфи списку Михайла Ковалинського:
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому горлу свой есть вкус каков,
Див. також 3 і 4 рядки 1 строфи автоґрафа:
Всякому сердцу своя ест любов,
Всякому горлу свой вкус ест таков.

[107] 3 і 4 рядки 1 строфи пісеньки Возного:
Всякого прихоті водять за ніс,
Всякого манить к наживі свій біс.
Тут і далі див. текст І.Котляревського [138, с. 25].

[108] 1 і 2 рядки 2 строфи пісеньки Возного:
Лев роздираєть там волка в куски,
Тут же волк цапа скубе за виски;
Наступні 2 рядки цієї строфи у варіанті А.Комишанського опущено:
Цап в огороді капусту псує:
Всякий з другого бере за своє.

[109] Останні вісім рядків – це 3 і 4 строфи пісеньки Возного:
Всякий, хто вище, то нижчого гне, –
Дужий безсильного давить і жме,
Бідний багатого певний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним як дуга.

Всяк, хто не маже, то дуже скрипить,
Хто не лукавить, то ззаду сидить;
Всякого рот дере ложка суха –
Хто ж єсть на світі, що був без гріха?

Смерт**ь не** страшна, зам_шная кос**а**,
Ты не щадишь **ни чіи** волос**а**,
Ты не глядишь, гд± мужикъ, **и** гд± царь,
Всихъ истребляешь, якъ траву косарь[110]

Пісенька Возного функціонувала в українській усній традиції й самостійно, як свідчить запис, надрукований на п'ять років пізніше, тобто в 1866 році, у збірнику А.Червякова [240, с. 80–81]. Це вже наступний етап трансформації самого тексту Котляревського, що, як видно з цього прикладу, міг зазнавати помітніших змін та вільнішого поводження з боку виконавців.

Про живучість співіснування Сковородинівських віршів та перероблення Котляревського в кобзарському репертуарі пише Павло Попов: «Пізніше стали нерідко змішувати справжню Сковородинівську пісню з «піснею Возного», навіть у народі. Так, в квітні 1939 р. ми записали від старого кобзаря-сліпця з-під Харкова Захара Дудки варіант пісні «Всякому городу», який є зведенням окремих образів і висловів, взятих то з справжньої пісні Сковороди, то з «пісні Возного» [215, с. 37].

Цікаво, що таке «зведення» можна почути й далеко від Сковородинівських шляхів. Львівський столітній вуличний музика Теодор Фурта знав пісню «Всякому городу нрав і права…» ще з дитинства, зі свого рідного села Великий Дорошів (тоді Жовківського повіту Львівського воєводства, згодом Жовківського району Львівської області, 12 км від Львова). Це знайомство відбулося не пізніше, ніж на початку двадцятих років XX ст. [276, с. 5–19]. Сковородинівський твір належав до найбільш улюблених і найкраще збережених творів репертуару унікального народного співака-музики. Варіант, який йому вдалося донести до нашого часу, помітно

---

[110] 1 – 4 рядки 5 (останньої) строфи списку Михайла Ковалинського:

Смерте страшна, замашная косо!
Ты не щадиш и царских волосов,
Ты не глядиш, гд± мужик, а гд± царь, –
Все жереш так, как солому пожар.

Див. також 1 – 4 рядки 5 строфи автографа:

Смерте страшна! Замашная косо!
Ты не щадиш <и царских> ничіих волосов
Ты не глядиш, где мужик, а где цар,
Вс± ±си так, как весною пожар.

фольклоризований, своєрідно «заокруглений». Тут відчуваємо й Сковороду, й Котляревського, а насамперед – народних інтерпретаторів їхніх ідей. Треба зауважити також, що «новий матеріал» з'явився тут, очевидно, зовсім незалежно від подібного явища у трансформованому варіанті І.Срезневського[111].

Дмитро Багалій, розглядаючи у своїй праці «Український мандрований філософ Григорій Сковорода» збірку творів Сковороди 1861 року, зазначив, що у нього «викликають … сумнів поезії «Свет» (ст. 49–51), «Счастіе» (ст. 51), «Солнце й пташка» (ст. 52–54); їх немає в тім рукопису, де вміщено збірку поезій Сковороди – «Сад Божественных песней» і що користувався нею видавець; не найдемо ми їх і в тому спискові «Сада Божественных песней», який ми знайшли і який є автографом самого Сковороди; немає їх і в усіх инших рукописах, що були в наших руках. Самий зміст поезій – шаблоновий…» [4, с. 237]. Одним словом, за міркуваннями Д.Багалія, Сковороду «всі знали … як автора пісні «Всякому городу нрав і права», і ладні були бачити в ньому автора й багатьох инших» [4, с. 237]. Звичайно, таке припущення вченого закономірне і небезпідставне. Далі Д.Багалій висловлює думку, що «поезія «Сонце та пташка» є напевне народною піснею» [4, с. 237]. Якщо брати до уваги походження, то у фольклорності цього тексту легко засумніватися. А з огляду передусім на особливості функціонування, важко відкинути ймовірність присутності такого твору в репертуарі лірників і бандуристів, про яких тут, напевно, згадує видавець Іван Лисенко неспроста [238, с. 54]. Віршований зразок компілятивного характеру міг сформуватися принаймні з трьох різних творів [238, с. 52–54]. Найголовнішим у даному випадку є те, що один з них – пісня вісімнадцята зі «Саду божественних пісень» Г.Сковороди, з якої потрапила до псальми лише

---

[111] Запис Ольги Харчишин 7.11.2000 року й примітку до нього див. у збірнику «Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти» [211, с. 61–62, 163]. Презентація цього видання відбулася 16.11.2010 року на кафедрі української фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка за участю самого Теодора Фурти, який при цій нагоді заспівав ще чимало своїх улюблених пісень і серед них була Сковородинівська пісня «Всякому городу нрав і права…».

перша строфа, розбита в цьому записі на дві частини, що утворюють тут третю й четверту строфи:

*3. Ой ты птычко жо**в**тобок**а**,*
Не клады гнизда высоко.
*Клады**жъ ёго нызько въ ямци**,*
***Ховай дитокъ у зеленій травци**!*
*4. **Глянь-ось** ястребъ надъ головою,*
***Лита и** хоче_ух**оп**ыть!*
***Охъ винъ зъ іжею такою**,*
***Тилько кихтыще гострыть**! [238, с. 53]*[112]

Недивно, що фрагмент якраз цього твору Сковороди використаний у такий спосіб. Популярність пісні «Ой ты, птичко жолтобоко…» в народній усній традиції засвідчують друковані пам'ятки ще кінця XVIII – першої половини XIX ст.[113]

Вартою уваги є трансформація пісні п'ятнадцятої зі «Саду божественних пісень» – «Псальма Великою Субботе», яку вмістив Павло Чубинський до третього тому ("Народный дневникъ») свого видання «Труды этнографическо-статистической экспедиціи в западно-русский край» [285, т. 3, с. 19–20].

У розділі "Постъ и пасха" [285, т. 3, с. 12–29] після слів "о распятіи и погребеніи Спасителя поются въ народ± сл±дующія п±сни:…" подано вісім духовних пісень [285, т. 3, с. 15–21] і всі вони, за винятком останньої ("Муки Спасителя" з Вильшаны, Харьк. губ.) [285, т. 3, с. 21], "изъ Харькова извлечены изъ рукоп. сборника Кулиша" [285, т. 3, с. 20]. Серед них

---

[112] Порівняймо з 1 строфою пісні вісімнадцятої зі «Саду божественних пісень» Г.Сковороди [237, с. 76]:

Ой ты, птичко жолтобоко,
Не клади гн±зда высоко!
Клади на зеленой травк±,
На молоденькой муравк±.
От ястреб над головою
Висит, хочет ухватить,
Вашею живет он кровью
От, от! кохти он острит!

[113] Див. про це початок підрозділу, а також, зокрема, у моїх статтях: «Пісні Григорія Сковороди в усній традиції» [230, с. 65, 68–69], «Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції» [234, с. 212–213, 214, 218]; та ін.

зустрічаємо, зокрема, варіант псальми Димитрія Туптала “О душе каждая в±рна…” [285, т. 3, с. 19] та «особенную ко дню субботы” Сковородинівську пісню – народну версію вірша Григорія Сковороди.

Помітна тенденція офольклорнення виявляється в словах і формах, більш звичних для простого середовища. Зауважуємо також інші ознаки, які супроводжують процес трансформації авторського твору в умовах усного побутування. Наприклад, у Григорія Сковороди вірш має виразну структуру та чітко розмежовані дві строфи [237, с. 74–75]. В народному варіанті спостерігаємо таке явище як злиття двох віршованих рядків чи навіть строф, адже, судячи з запису, межі між ними не існує. Це зумовлено, очевидно, особливостями народного виконання, коли не раз починають співати наступну строфу, заледве встигнувши завершити попередню (щось подібне можна спостерігати й на інших прикладах).

Певна річ, не оминути сумнівів щодо трактування тих чи інших деталей запису. Деякі з них могли бути зумисною спробою збирача зафіксувати особливості чи закономірності народного виконання, але ж трапляються і звичайні помилки, на основі яких не варто робити висновків. Так чи інакше, а навіть незначний штрих, що може бути свідомим вибором народного співця або випливати з його нерозуміння тексту, надає змістові іншого відтінку. Власне, текст міг ще більше приваблювати лірника чи кобзаря своєю незрозумілістю та провокувати певні перекручення [31, с. 324–325; 46, с. 143–145][114]:

Лежишъ ***у труні****, празднуєшъ субботу,*
По ***праці*** *тяжк****ой****, по кр****і****вав****і****мъ пот****і****.*
Князь ***ніякихъ*** *ділъ* ***къ*** *т****о****бі не* ***має****,*
Князь ***всёго світу, що*** *всім****а*** *влад****а****є_,*
О нечутниі, сліди о новімъ роді побіди!
О, сине Давидівъ, сине Давидівъ, Лазура позвавий
_Зъ мудростей земнихъ до небесной слави!
*Убий т****е****лесну* ***у мені*** *р****о****боту,*
Дай мені зъ *тобою праздновать субботу!*

[114] Див., наприклад, пісню про св. Николая з коментарями Володимира Гнатюка й Івана Франка у праці В.Гнатюка «Лірники» [40, с. 35–36].

***Дай мені** ходит**и у** твої сліди,*
***Дай** новий родъ**,** сей побіди.*
*О, сине Давид**і**въ, **сине Давидівъ** [285, т. 3, с. 19–20]*[115].

Бажання передати процес побутування Сковородинівських пісень в усній традиції властиве багатьом авторам давніших та пізніших розвідок. Так само помітна тенденція до перебільшення цього явища, у якій проявляється колорит і настрій романтичної епохи, її проекція на народне середовище. З іншого боку, картина, яка вимальовується на основі записів А.Комишанського, включно з народними переказами щодо авторства Сковороди, вражає інтенсивністю й живучістю духовних пісень: «Въ народ± много ходитъ сочиненныхъ Сковородой п±сенъ, или такъ называемыхъ псалмовъ духовнаго содержанія, которые можно слышать отъ старцевъ и спасающихся людей большею частію женскаго пола. Для этихъ псалмовъ мимоходомъ скажемъ, нехудо бы было сд±лать сборникъ – въ нихъ видны уб±жденія и обычаи того времени. Въ п±сняхъ, сочиненныхъ Сковородой, восп±вается суета жизни, смерть, награда по смерти и наказаніе, тоска по жизни святой и о собственномъ недостоинств±» [131, с. 253].

Отже, на основі друкованих джерел середини XIX ст. можна зробити висновок, що інтерес і до самого образу Григорія Сковороди, і до його пісень у цей період не послабився, а, навпаки, зміцнів, виказуючи ту глибоку

---

[115] Порівняймо з текстом Г.Сковороди [237, с. 74–75]:
Лежиш во гроб±, празднуеш субботу
По трудах тяжких, по кровавом поту.
Князь никоих д±л в теб± не им±ет,
Князь сего міра, что вс±ми влад±ет.
О неслыханны се сл±ды!
О новый роде поб±ды!
О сыне Давидов!

Сыне Давидов, Лазаря воззвавый
Из мудростей земных до небесной славы,
Убій т±лесну и во мн± работу!
Даждь мн± с тобою праздновать субботу,
Даждь мн± ходить в твои сл±ды,
Даждь новый род сей поб±ды,
О сыне Давидов!

прив'язаність, яку відчували народні виконавці до улюблених духовних пісень свого репертуару.

Розглянувши окремі друковані пам'ятки кінця XVIII – першої половини XIX століття, пов'язані насамперед з Центральною й Східною Україною, сміливо можемо назвати цей період часом записування, друкування і спроб дослідження духовної пісні української усної традиції.

2.2. Українська духовна пісня «з народних уст» у польських виданнях першої половини XIXст.

Частину джерел для вивчення рецепції духовної пісні української усної традиції до середини XIX ст. складають друковані пам'ятки Галичини й інших західних теренів. Окрім поодиноких згадок, тут знаходимо перевидання значно давніших книжних зразків, публікації текстів з живої традиції та деякі спостереження над ними, а також відомості про виконавців. Усе це, без сумніву, становить великий інтерес і суттєво доповнює уявлення щодо функціонування релігійних творів різними цікавими штрихами.

Насамперед можна звернутися до календаря-альманаху «Pielgrzym Lwowski» за 1823 рік, який надає інформацію про «незліченні побожні пісні» серед незвичайного багатства співів простого слов'янського люду, а саме українського і польського. Денис Зубрицький, автор статті «Про співи простого народу», не розглядав конкретних духовних творів, однак згадав про них на початку свого викладу як про щось дуже характерне в устах народних [329, s. 49][116].

Разом з тим, духовні пісні, на жаль, не потрапили до відомих тогочасних збірників Вацлава з Олеська – Кароля Ліпінського [317] та

[116] Див. також про це у праці Романа Кирчіва «Україніка в польських альманахах доби Романтизму» [111, с. 44]. Більше, ніж через століття, у польськомовному часописі Сокальської вчительської чоловічої семінарії імені Володимира Дідушицького надруковано статтю учня вищих класів Івана Худика «Праця вчителя на музичній ниві», де автор переконливо доводить велику потребу збирацької праці, особливо записування народних пісень. Цікаво, що цілком подібно до Д.Зубрицького перераховує жанри й різновиди, згадуючи також пісні духовні, але вже насамкінець [300, s. 5].

Жеґоти Паулі [315]. Не ввійшли сюди й пісні Григорія Сковороди, як довелося переконатися при ближчому ознайомленні з текстами збірників. Версія ж про те, що укладачі ввели до своїх видань Сковородинівські твори, не знаючи, хто їх автор, хоч і приваблива, та не має підстави, залишаючись лише мітом[117].

У широкій передмові до «Пісень польських і руських…» Вацлав з Олеська приділив досить уваги незвичайній постаті Зоріана Доленги-Ходаковського, відзивався про нього з особливим теплом. Спадщина фольклориста мала дуже складну долю і ще досі залишається маловивченою, хоча значна кількість його українських записів надрукована [262]. Духовних пісень серед них не доводилося зустрічати, але на основі розповіді Вацлава Залеського можна припустити, що Доленга-Ходаковський фіксував такі зразки, і сподіватися на їх збереження й майбутнє виявлення в рукописах, розпорошених по багатьох фондах: «Чув про його спосіб збирання народних пісень, як він у короткому кожушку, з малою торбинкою за плечима і пляшкою горілки під пахвою ходить від села до села, від ксьондза до ксьондза, від органіста до органіста, від дяка до дяка, від одної баби-співачки до другої, від одного дударя чи лірника до другого, і як всюди просячи, вмовляючи, частуючи, заохочуючи і сам співаючи, висмоктує майже все, що стосується Слов'янщини. Це єдиний і правдивий спосіб збирання народних пісень» [326, s. XI].

Тим часом, матеріали про українські духовні пісні та їх народних виконавців першої половини XIX ст. потрапили до «Старих оповідань й образів» Казімєжа Владислава Вуйціцького, які вийшли в 1840 році у Варшаві [327]. Це передусім розповіді про покутських лірників, яких йому довелося ближче пізнати десь між 1832 – 1834 роками, коли жив у селі Залуччя біля Коломиї[118]. К.В.Вуйціцький описує осередок співців у Матеївцях над Прутом – «споконвічне їх гніздо». Він звернув увагу на

---

[117] Див. про це у попередньому підрозділі.
[118] Див. про це зокрема у статті Романа Кирчіва «Казімеж Владислав Вуйціцький» [109].

співтовариство і зрячих, і незрячих музик. Також спостеріг давній та дещо дикий звичай, коли сліпота не була приреченістю, а свідомим, добровільним рішенням самого співця чи його батька. І такий факт пояснюється високим моральним та матеріальним становищем дідівських родин у цій місцевості [327, t. 2, s. 155–157, t. 3, s. 220–222][119].

Отже, за К.В.Вуйціцьким, лірники – носії дум, духовних творів і світських, зокрема веселих коломийок. Останні найчастіше звучали в інтерпретації зрячих виконавців, тоді коли більш поважні речі доносили до слухачів сліпці. Поза тим, праця К.В.Вуйціцького «Stare gawędy i obrazy» засвідчує обізнаність автора з іншими середовищами співців, насамперед польських дзядів. Описи дзядівського життя реалістичні, сповнені правдивих і не завжди привабливих деталей, їх тон часто іронічний [327, t. 3, s. 231–236]. Оповідання про українських лірників мають зовсім інший характер, сповнені піднесеного настрою та подекуди навіть зворушливі. Зустрічаємо тут два портрети невідомих співців, що помітно перегукуються з романтичним образом невідомого кобзаря зі сторінок харківського «Українського журналу» [142, № 1, с. 45–46]. Ось картина, яку К.В.Вуйціцькому довелося спостерігати «в горах поблизу славного водоспаду Пруту» 1832 року і в центрі якої опиняється молодий сліпець: «Надійшов сюди зрячий лірник і почав приграваги. На перший відзвук затремтів сліпий, заблагав, аби йому позичив ліру: дрижали йому пальці, жадібно простягнув руки, немов би по яку скарбницю, але незгідливий музика не хотів дати йому ліру, і лише милостиня підігнала його до виконання жагучого бажання сліпого. Тоді сліпець, схопивши ліру, зітхнув вільніше, нахилив голову, наближаючи вухо, закрутив корбою і пустив навчені пальці по клавішах. На блідому обличчі відразу виступив рум'янець, у всьому було видно глибоке чуття, можу сказати, що ліра ніколи не знала

[119] У примітках додано: «Mam pewną wiadomość, że i u nas w Hrubieszowskiem byli przed kilkunastą laty w osadach ruskich podobni ślepcy, zapewnie znajdzie ich i teraz» [327, t. 3, s. 242]. Матеріали К.В.Вуйціцького про покутських лірників згодом використав Оскар Кольберґ [305, t. 29, s. 24–26].

кращого маестро; а коли закінчив, знесилено опустив безвладні руки, відкинув голову до скелі, під котрою сидів, а краплистий піт облив ціле лице, розпалене жаром» [327, t. 3, s. 223]. Далі К.В.Вуйціцький наголошує, що лірники також часто мандрували по надвіслянських землях і користувалися успіхом у мазурів. Він дуже мальовничо передає свій спогад про одного старця на прізвисько Блакитний Плащ, який ходив по Варшаві в 1816 – 1818 роках: «Високий, дещо похилого віку, сивий, як голуб, поважного і бадьорого виду, завжди вбраний в ясно-блакитний широкий плащ з малим коміром, під котрим носив ліру. Ходив від господи до господи, граючи на лірі, приспівуючи тремтливим голосом давні думи й пісні. Часто і в людних проходах сівши, будив смутні тони. Пам'ятаю його добре! Те немолоде обличчя, покрите зморшками, але шляхетне, що з нього розпуста не зігнала юнацького рум'янцю, те сиве довге сплутане волосся, яке розвівав вітер, довгий плащ – незвичний одяг на тлі чужоземного вишуканого вбрання мешканців Варшави, ціла велична постать, той дрижачий голос, що так добре годився з дрижачою струною ліри; на юнацький розум все це мусило справляти сильне враження. То був останній лірник-співець, що серед сфранцуженого й онімеччиного міста добував гробового голосу до виспівування стародавньої пісні, яка не знаходила навіть слабого відгуку. Хто ж тоді звертав на нього око? Пригадую його слова, як раз виходив з господи, де нічого не міг заробити, заглушений верескливою катеринкою: «Зле, що старого не хочете слухати, а старий давні речі пам'ятає». Взимку, після нашого дворічного знайомства, його не стало. Марно його чекав там, де звик приходити завжди, де слухав його ліру і пісні: вже більше не побачив *Блакитного Плаща*, як його називали, поховано його в тому плащі, а ліру, на котрій ніхто не вмів грати, кинули на комин: послужила для розпалення вогнища вбогій родині, при якій проживав старець» [327, t. 3, s. 224–225].

Про сам репертуар співців і музик К.В.Вуйціцький писав здебільшого лаконічно, додаючи часом уривки поетичних текстів або й їхні прозові переклади, перекази змісту. Коли йшлося про покутських лірників, то тут

йому вдалося схопити один цікавий і важливий момент. По-перше, вже з окремих штрихів і зауважень легко зрозуміти першість духовних творів у загальній послідовності виконання та загалом їх пріоритет порівняно з іншими жанрами. По-друге, і в розвідці про гуцулів, і в праці про співців у Польщі й на Русі зроблено акцент на особливій популярності пісень про св. Миколая, що пояснюється великою всенародною любов'ю і винятковим пошанівком до Святого: «Після приграванння зазвичай співають у супроводі ліри, найперше пісню про Святого Миколая…, бо Святого Миколая в цілій Руси особливо шанують: діди по ярмарках, каліки і сліпці на празниках багато про нього пісень наспівують» [327, t. 2, s. 156]. І лірник навіть «не зачне ні стародавньої думи, ні веселої коломийки, поки не відспіває пісню про Святого Миколая» [327, t. 3, s. 221].

К.В.Вуйціцький вважав за потрібне навести приклад тієї пісні, яка йому найбільше запам'яталася. І він це зробив у такий спосіб, що подав польською мовою майже дослівний переказ змісту [327, t. 3, s. 221–222], а згодом, у примітці, ще пригадав дві строфи так, як вони насправді звучали:

Ратує в'язня із темници,
Даст спосуб сироті, вдовици:
Тилько єго потреба благати,
На помощ себі призивати
Прибудет!

Досить єст так немало люду,
Дознали Пресвятого Чуду.
Кто тилько єму ся помолит,
Найменший члунок не заболит [327, t. 3, s. 241–242].

Свідчення цілком переконливе. Йдеться, очевидно, про твір Бардинського, найдалі зі середини XVIII ст. [27, т. 109, с. 16–17], що ввійшов до багатьох рукописних збірників, до першого та наступних видань «Богогласника» [289, с. 200]. Вже в трансформованому вигляді, з різними варіантами мелодії ця пісня про св. Миколая Мирликійського часто потрапляла на сторінки фольклорно-етнографічних зібрань, які виходили в

XIX і XX ст.[120] Судячи зі всього, була досить поширена в усній традиції, хоча й поступалася популярністю пісні «Ой хто, хто Миколая любить»[121]. Велика цікавість народних співців до книжного складного тексту «Больша ність земним оборона…», який, відповідно, зазнавав значних перекручень, – інтригуюче явище, яке важко заперечити, тим більше, що зустрічається і в сучасній усній традиції[122].

У 1841 році на сторінках часопису «Lwowianin» маємо порівняно ранній доказ народного побутування пісні «Прийде година для всіх єдина…» – публікацію під назвою «Ruska pieśń o śmierci, z wieku XVII» [321][123]. Це не передрук з попередніх видань, а спроба подати латинкою український текст у такому вигляді, якого він набув у процесі фольклоризації. Тут добре помітні її ознаки: змінено порядок строф і подекуди порядок слів у віршованих рядках, спостерігаються й інші деталі. Додалися, мабуть, помилки при записі через незнання української мови. У контексті помітного зацікавлення піснями з уст простого народу сам факт такої публікації показовий для тогочасної Галичини. Водночас це важливе джерело для вивчення функціонування й інтерпретації в українській усній традиції не лише пісні «Прийде година для всіх єдина…», але й духовної пісні загалом.

Романтична епоха покликала за собою інтерес і до суто писемних пам’яток старовини, що іноді могли стати «неоціненним матеріалом для історика звичаїв» (Ю.І.Крашевський). Таким чином, 1843-го року в Варшаві побачили світ «Pomniki do historij obyczajów w Polsce…» [320]. Серед них є

---

[120] Багато таких зразків зауважив вже Михайло Возняк [27, т. 108, с. 77; 33, т. 9, с. 122].

[121] Про культ св. Миколая й цю пісню див. у попередньому підрозділі, де йде мова про працю О.Терещенка.

[122] Скажімо, села Ставчани Пустомитівського району Львівської області, як засвідчують записи автора, зроблені там у липні 2007 року. Архів автора. Пісню було зафіксовано з виконання гурту старших людей, які зберегли у себе в церкві св. Михаїла «Богогласник» львівського видання 1850 року. Відтворена з пам'яті мелодія цілком відрізнялася від тої, на яку вказувала антологія, зате помітно перегукувалася з деякими записами ще XIX ст., зокрема Оскара Кольберґа. Пісня «Больша ність земним оборона…» заслуговує окремої розвідки про різні моменти історії її виникнення та функціонування в писемній і усній традиціях, з глибшим аналізом словесного і музичного текстів та їх трансформованих варіантів.

[123] Ця публікація потрапила до матеріалів Оскара Кольберґа [305, t. 57, z. 2, s. 1131–1132].

принаймні дві речі, яким судилося привернути увагу й українських дослідників: «Swiatowa roskosz…» [320, s. 155–208] і «Peregrinacya dziadowska» [320, s. 57–103]. Остання поема датована 1614 роком – вельми дотепний сатиричний твір. Свого часу він міг мати вплив на українське низове бароко. Розповідь ведеться від імені автора – мандрівника, який начебто мимоволі став свідком великого збіговиська дзядів у Йодловій біля Пільзна[124]:

Przydało się w iedney wśi nie dawnego czasu,
Tu u Pilzna w Jodłowey na sławnym kiermaszu,
Ktory bywa w Jeśieni po świętym Stanisławie,
Tamech się też Dźiadowskiey przysłuchał rosprawie,
Ktorych było na ten czas więcey niż sto zgoła,
Siedli sobie przed karczmą tuż podle Kośćioła
Że się im lud dźiwował tak wielkiey gromadźie,
Jam się tylko przysłuchał ich taiemney radźie,
Bom w ten czas pielgrzymował, mnie się iuż nie strzegli,
Tylko ludzi, y to się iuż byli rozbiegli [314, s. 62].

Звичайно, маємо справу тут передусім з художнім твором. Отож, сама подія, її місце, час та ще інші деталі – все це могло бути вимислом поета. Але і в такому випадку пам’ятка справді залишається історичним матеріалом, бо містить досить цікавих та важливих спостережень, що певною мірою відтворюють образ минулого, а саме в тому контексті, який пов'язаний з діяльністю народних співців-музик. Хоч автор вживає одну назву – «дзяди», уважніше прочитання твору виявляє такі моменти, які дають підставу засумніватися, чи йдеться лише про польських носіїв цієї загалом поширеної в Європі традиції. І виразна згадка про лебійську мову[125], і надзвичайно широка географія подорожей, і чимало топонімів (Холм[126], Кросно, Дукля[127], Волинь, Поділля[128]) говорять про інше. Софія Грица звернула увагу, зокрема,

---

[124] Тарновське воєводство.

[125] *«Wszak też ięzyk Libiyski między sobą maćie,*
Niechay nikt nierozumie co z sobą gadaćie» [314, s. 72]

[126] *«Prosto na Chełm, tamże się możećie zabawić,*
Kiedy się kto upiie, w leśie go zadawić» [314, s. 72]

[127] *«Trzebaby nam od Krosna puscić się ku Dukli,*
I to bardo ostrożnie, by nas nie potłukli» [314, s. 80]

[128] *«Ztamtąd zasię na Wołyń, a potym w Podole,*
Gdzie się chcemy obrocić, wszędy mamy wole.

на одне місце в «Peregrinacyi…» [60, с. 50; 65, с. 64], яке дійсно найбільш промовисто могло би підтвердити інтерес давнього автора до своїх сучасників-кобзарів, бо саме їх, мабуть, мав на гадці, коли писав:

Przy Nalewaykuśmy też dobrą służbę mieli,
Bo gdzie się on miał ruszyć, mysmy przewiedzieli…[314, s. 82]

Особливої вартості поемі додає те, що хвилі її захоплюючого бурлеску доносять до нас із початку XVII чи ще навіть зі XVI ст. назви духовних творів мандрівних співців. Зрозуміло, що найкраще тут репрезентується дзядівський репертуар. Проте деякі з тих пісень, про які йде мова в «Peregrinacyi…» – наприклад, «Богородиця» [314, s. 85], про Потоп, Страшний Суд [314, s. 83] – тоді, напевно, можна було почути з уст представників різних народів, а понад усе – що дуже ймовірно – українських подорожуючих бардів.

Юзеф Іґнацій Крашевський видавав також віленський журнал «Athenaeum», присвячений історії, філософії, літературі, мистецтву. На сторінках цього журналу проявився інтерес тодішніх культурних діячів і до народного життя, побуту, уявлень.

Серед дописувачів часопису знаходимо ім’я Еразма Ізопольського, про якого знаємо порівняно мало, але достатньо, щоб усвідомити загадковість і нестандартність цієї постаті. Священик з Білої Церкви виразно засвідчив свою любов до української фольклорної спадщини кількома працями, в яких помітний інтерес до багатьох жанрів народної творчості[129]. Еразм Ізопольський замислювався також і над явищем духовної пісні в усній традиції. Цій темі присвячено розділ «Śpiewy religijne chrześcijańskie» його студій «Badania podań ludu» [302].

Jak też zarwać możemy gdzie Podolskich koni,
Barzo mądry musi bydź, ktory nas ugoni» [314, s. 81]

[129] Про Еразма Ізопольського і його зацікавлення українським фольклором див. зокрема у працях Романа Кирчіва «Український фольклор у польській літературі (період романтизму)» [112, с. 86–87], «Історія української фольклористики» [108, с. 489–490, 496]; у розвідці Яна Мірослава Касьяна “Duma z dum ukraińskich” – zapomniany poemat Erazma Izopolskiego” [303, s. 12–17].

Еразм Ізопольський зробив одну з перших спроб загальної характеристики релігійних творів народного репертуару: «Деякі релігійні християнські співи українського народу дуже гарні й цікаві як з погляду на зміст, так і на саму композицію…» [302, s. 49]. Автор зазначає, що духовні пісні, зокрема у лірницькому репертуарі, наприклад, про Матір Божу, про Святого Миколая та інших Святих, – твори духовних осіб, що не викликає у нього жодного сумніву [302, s. 51]. Однак, на його думку, достатньо і того, щоб авторський твір увійшов до народної пам'яті, аби вважати його народним. Деякі релігійні пісні, за його словами, особливо популярні – вони легко пригорнулися до свідомості простих людей, які їх повторюють [302, s. 51, 53]. У коментарях Еразм Ізопольський пише про свій досвід зіставлення текстів писемних першозразків зі списаними «просто з уст лірників», який дав йому можливість спостерегти, «що ці провісники українського народу переймають найчастіше не цілу пісню, а передусім ті строфи, які їм більше до душі та які й справді кращі від опущених в їх пам'яті» [302, s. 56]. Визнаючи за лірниками добре чуття поезії, він радить перевірити це спостереження на більшій кількості творів, а до того ж побачити всю характерність перекручень в устах неписьменних співаків [302, s. 56].

Важливо, що публікація містить зразки християнської піснетворчості, цілком свідомо зафіксовані з усної традиції.

Напочатку подано варіант коляди «Виді Бог, виді Творец» – «Ой видит Бог, видит Творець» – зі села Попудня Липовецького повіту [302, s. 49–50][130]. Серед багатьох доказів активного походу цього різдвяного твору по українських землях і ще значно далі запис Е.Ізопольського наразі залишатиметься порівняно раннім, порівняно близьким до писемного варіанту, а водночас вже виразно фольклоризованим зразком авторського вірша.

Щасливо склалася також доля «Пісні Пресвятій Богородиці Чудотворній Почаївській» або «Пісні про Матір Божу Почаївську», як її назвав

[130] Село Попудня знаходиться неподалік від Монастирища, де народився Еразм Ізопольський (зараз це Черкаська область) [303, s. 12].

або сам Еразм Ізопольський, або, може, невідомий лірник, з уст якого текст потрапив на сторінки віленського журналу [302, s. 53–54]. Там цей віршований зразок дістав свій коментар: «Кілька інших пісень про Почаївську Матір Божу я знаходив у побожних почаївських книжечках, однак цієї мені не доводилося читати, вона відома всюди як лірницька» [302, s. 54]. Отже, Еразм Ізопольський не знав, що писемний першотвір «Пасли пастири овци на горі…» насправді вже був опублікований до того часу і не раз. Однак священик з Білої Церкви засвідчив вагу твору в репертуарі народних співців, а разом з тим знову виступив тут записувачем-попередником багатьох фольклористів, що фіксували і фольклорний, і трансформований матеріал з усної традиції. Його зразок лірницької псальми виявляє досить цікавих деталей процесу «вживання» книжного твору в народний репертуар.

У працю Е.Ізопольського ввійшли й такі пісні, які в писемних джерелах трапляються рідко, а усне побутування їх мало місцевий характер. Зваживши на все, можна зробити висновок про особливе значення публікації тексту «Ізмолоду влюблен в Бога Желізо блаженний», що є чи не єдиним зафіксованим прикладом фольклоризації книжного вірша, присвяченого преп. Йовові Зелізу, з початком «Із млада возлюби Бога Желізо блаженний» [302, s. 54–55]. Е.Ізопольський також звернув увагу на пісні про св.Миколая і записав від лірника одну з таких, не надто поширених [302, s. 51–52].

Таким чином, Еразмові Ізопольському належить особлива заслуга у записуванні українських духовних пісень усної традиції, а також великий інтерес становлять його ранні спроби спостережень над природою цих творів і самим явищем їх запам’ятовування, поширення, функціонування, інтерпретації у народному середовищі.

Щодо функціонування духовної пісні в писемній і усній традиціях кінця 30-тих – початку 40-вих років XIX ст. немало говорить зауваження-вигук Міхала Марціна Мьодушевського, кинений між іншим у передмові до збірника «Śpiewnik kościelny»: «…самим лише жебракам залишимо спів пісень і поклоніння Богові вголос?.. О, яка відмінність від звичаїв наших

богобоязливих предків!» [310, s. 4] Так можна зрозуміти, що духовні твори тоді були задіяні насамперед у репертуарі простолюду.

Отже, матеріали польських видань першої половини XIX ст. ще раз підтверджують значну популярність української духовної пісні в тогочасній усній традиції, а також помітну увагу до цього самобутнього явища з боку представників польських культурних кіл.

Висновки до розділу 2

Історичні умови, в яких перебували українські землі в період кінця XVIII – першої половини XIX ст., викликали існування двох ареалів сприйняття духовних пісень усної традиції. Перший представлений російськомовними друкованими джерелами, які з'являлися на території Східної України й Росії, другий – рядом польськомовних видань Західної України, Польщі, Литви. З цих пам'яток можна зрозуміти, що те саме в своїй суті явище виявлялося в різних регіонах неоднаково. Зокрема, такі відмінності виказують і увага до певних типів народних виконавців, і інтерес до окремих творів їхнього репертуару. Помітне зацікавлення польських авторів насамперед українськими лірниками перегукується з великим захопленням передусім кобзарями в Центральній і Східній Україні. Щодо самих пісень, то попри принагідність їх збирання, кожен автор вказує на інші твори, наводячи крім згадок і фрагментів іноді й цілі їх тексти. Однак є моменти, що об'єднують всі ці джерела. Наприклад, виразно романтичний стиль словесних портретів народних співців при відсутности будь-яких конкретних відомостей про них. Вражають переконливі свідчення про особливий культ св. Миколая по всіх українських землях і поширення великої кількості творів про святого. Важливе значення для історії вивчення української духовної пісні усної традиції мають деякі зауваження щодо окремих текстів, спостереження над їх природою, спроби дослідження конкретних зразків або явища загалом. Особливої уваги тут заслуговують висновки Миколи Костомарова й Еразма Ізопольського.

РОЗДІЛ 3
САКРАЛЬНІ СЮЖЕТИ Й ОБРАЗИ В ПРОЦЕСІ ПІСЕННОЇ НАРОДНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Друковані джерела кінця XVIII – першої половини XIX ст., які з'являлися на території України й сусідніх земель, засвідчують функціонування в усній традиції пісенних релігійних творів і книжного, і фольклорного походження. Звичайно, ці свідчення далеко не повні, записи робилися здебільшого принагідно, не всі потрапили на сторінки видань і деякі з них, мабуть, взагалі втрачені. Немає певності, чи вдалося віднайти все, що збереглося, водночас допускаємо велику ймовірність побутування значно ширшого духовного репертуару в народному середовищі тієї доби, бо чимало творів могли випасти з поля зору збирачів навіть чисто випадково. І якщо про деякі згодом популярні пісні нічого не довідуємося з цих порівняно ранніх фольклорно-етнографічних пам'яток, то це ще не означає відсутности таких зразків у сучасній їм українській усній традиції.

Відомий нам матеріал не стільки численний, скільки різноманітний: про одні пісні маємо лише короткі згадки, часом доповнені переказами змісту, від інших дійшли вже цілі віршовані уривки. Хоча не бракує й текстів, поданих у повному обсязі. Ці приклади становлять особливий інтерес як найдавніші зафіксовані варіанти переважно поширених пісень. Такі публікації дають нагоду до порівняльних студій раніших і пізніших записів одного твору з різних місцевостей, а також до з'ясування значення давнішого виявленого його варіанта на тлі пізніших. Однак тут завжди залишається деяка невизначеність: про один твір знаємо більше, буває, надруковані варіанти важко перерахувати, про інший – навпаки, менше або й зовсім мало. Цікаво подивитися на ці пісні з погляду теперішнього часу – доля їх склалася по-різному. Окремим судилося стати загальновідомими, іноді й джерелами для професійної творчости, ще окремим – зберегти популярність в усній традиції понині, але є й такі, що, здається, вже відійшли в забуття, може, й

задовго до нашого часу – тоді лише краще розуміємо вагомість праці збирачів минулого.

Пісні, яким присвячено цей розділ, відображають найвідоміші християнські сюжети та образи. Насамперед, найважливіші моменти з життя Ісуса Христа – Різдво і Страсти. Образ Богородиці у всій своїй силі й красі постає в Почаївських псальмах, де зустрічаємося також з помічниками Пречистої – Архистратигом Михаїлом, преп. Йовом Зелізом. Отже, маємо справу тут з найголовнішою частиною «народного Богогласника», з творами, що повною мірою відповідають народному визначенню «Божі пісні» – вони передають безпосереднє переживання Божественної присутності у тих формах і межах, які доступні народній свідомості.

3.1. Різдвяний твір «Ой видит Бог, видит Творець…»: феномен популярності в писемній та усній традиціях.

Писемний першотвір «Виді Бог, виді Творец», за М.Возняком, з-перед середини 60-тих рр. XVIII ст. [27, т. 109, с. 17] – увійшов до рукописних збірників Івана Пашковського [27, т. 108, с. 79], Омеляна Калужняцького [33, т. 9, с. 97, т. 10, с. 396–397] та ще принаймні до п’яти пізніших, які з’являлися на світ аж до початку XX ст. включно [33, т. 9, с. 121, 129, 142, 147, 159]. Пісня потрапила у відредагованому вигляді й до «Богогласника» (№ 6) [12]. Текст коляди «Ой видит Бог, видит Творець» зі села Попудня Липовецького повіту [302, s. 49–50][131], який надрукував Е.Ізопольський, з виразними ознаками фольклоризації, що виявляється передусім у мовних особливостях та інших, загалом незле переосмислених деталях, має більше спільного зі списками рукописів середини XVIII ст., ніж з тим текстом, який згодом вміщено в «Богогласнику». Однак окремі фрагменти трансформованого зразка підштовхують до думки на користь впливів антології. Активне розповсюдження коляди «Виді Бог, виді Творец» насамперед у писемному вигляді підтверджують і варіанти з трьох російських рукописних збірників

[131] Див. про цей запис у попередньому розділі.

межі XVIII – XIX ст., відомих Петру Безсонову [104, ч. II, вип. 4, с. 106–108], і той варіант, що потрапив до «Білоруських народних пісень» Павла Шейна [22, с. 399–400].

«Свідоцтва популярности» коляди серед простого люду Михайло Возняк вбачав у записах Оскара Кольберґа, Павла Чубинського, а також тих, що вмістив до свого збірника Петро Безсонов [27, т. 108, с. 79; 33, т. 9, с. 97].

Оскар Кольберґ побував у 1862 році на Волині. Його зразок зі села Більче зафіксований разом з мелодією [305, t. 36, s. 392][132], що має тут основне значення – запис нотного тексту був для Кольберґа помітно легшою справою, ніж запис вірша мовою, якої він тоді ще майже не знав. Наспів значно відрізняється від того, що знаходимо в «Богогласнику». Загалом він простіший. Водночас не можна наполягати на народному походженні цього зразка чи на повній його самостійності відносно писемного першотвору.

Ще один варіант коляди – «Видить Бог, видить Творець» – приносить «Волинь» Тадеуша Єжи Стецького, видана у Львові 1864 року [322, s. 97–98]. Це єдина коляда, яку подав автор у відповідному розділі, коли йшлося про зимову обрядовість. Такий вибір пов'язаний, очевидно, зі задіяністю твору в народному репертуарі. Запис здійснено значно раніше, ніж опубліковано, і швидше, ніж запис О.Кольберґа. Це цікавий для дослідження трансформований приклад, який багато чим нагадує приклад Е.Ізопольського, хоч, найімовірніше, зафіксований пізніше і, можливо, якраз тому з більшими перекрученнями змісту.

Доповнюють карту подорожей коляди «попід сільські стріхи» й записи з Білорусі, Росії [104, ч. II, вип. 4, с. 108–110]. Попри всі ознаки

---

[132] Село Більче зараз належить до Рівненської області. Кольберґівський запис мелодії коляди з усної традиції напевно найдавніший, але не єдиний. Народні варіанти її музичної інтерпретації привернули увагу, зокрема, Климента Квітки, див. записи вченого з Полтавщини (№ 133) й Житомирщини (№ 186) у зібранні «Українські Народні Мелодії» [261, с. 40–42, 57; 106]. Ці зразки мають вже виразно мінорне забарвлення, відходять від писемного першотвору ще далі, передусім під впливом місцевої народнопісенної традиції. Один з народних варіантів «Ой видить Бог, видить Творець» зацікавив Кирила Стеценка й надихнув до створення обробки для мішаного хору a cappella. Твір композитора був надрукований у 1918-му році, цифрові фотокопії опублікованих музичного та віршованого текстів див. на сайті у статті «Виді Бог, виді Сотворитель» [26].

фольклоризації, іноді вельми колоритної та відповідної до місць побутування, ці тексти все ж дуже добре виявляють своє українське походження.

Павло Чубинський подав аж одинадцять варіантів: «Бачивъ же Богъ, бачивъ Творець» та інші [285, т. 3, с. 358–365]. І цього, на думку М.Возняка, було би достатньо, щоб зрозуміти, наскільки відомою була коляда [33, т. 10, с. 397]. Щоправда, останній зразок – передрук з «Волині» Т.Є.Стецького [285, т. 3, с. 364–365], ще три – без вказівки на місце запису [285, т. 3, с. 362, 363–364], решта – засвідчують неабияку популярність твору в 1869 – 1870 роках на території теперішніх Чернігівської, Вінницької, Одеської, Житомирської, Хмельницької областей України [285, т. 3, с. 358–362, 362–363]. Словом, немов у калейдоскопі, відкриваються найрізноманітніші деталі трансформації, зафіксовані дуже ретельно. І такі навіть подекуди незрозуміло-чудернацько-забавні форми лише скріплюють думку про неперехідну цікавість і любов до різдвяного книжного твору.

Та чи не найкраще «свідоцтво популярности» коляди – фрагмент її фольклоризованого варіанту в п’єсі «Назар Стодоля» Тараса Шевченка[133]. Оскільки Шевченко й Ізопольський були сучасниками й земляками[134], зрештою, збігається навіть час написання драми і публікації в «Атенеумі», цікаво порівняти відповідні уривки цих текстів:

Вид± Богъ, вид± Творецъ, же миръ погибаетъ,
Архаггела Гавріила в Назаретъ посылаетъ,
Возв±стити в Назарет±,
Слово стало во вертеп±.

---

[133] Іван Франко у своїй відомій розвідці «Нашû коляды» не лише акцентує увагу на інтересі Тараса Шевченка до цього «перешл±фованого на народный языкъ» твору [273, с. 5; 268, т. 28, с. 8], але й приходить тут до глибших узагальнень: «Можемо затымъ безъ великои помилки приняти, що нашû, уніятскû п±сн± набожнû ôдъ самого малку полишили значный сл±дъ въ памяти Шевченка и мали деякій вплывъ на єго поетичну творчôсть. Вплывъ той я вбачавъ-бы головно въ религійнôй окрасц± єго поезій, въ тôй чудовôй наивности и простот±, зъ якою поетъ нашь привыкъ у всякихъ нагодахъ обертатись до Бога» [273, с. 6; 268, т. 28, с. 9].

[134] Маємо відомості й про особисте їх знайомство, зокрема у праці Павла Зайцева «Життя Тараса Шевченка»: «У Білій Церкві Шевченко побував у місцевого етнографа ксьондза Ізопольського й поділився з ним записаними тоді піснями» [90, с. 158; 91, с. 158].

О прекрасный граде Вифлееме,
Отверзи врата, Едеме…[33, т. 10, с. 396]

(Рукописний співаник зі середини XVIII ст. колекції О.Калужняцького)

***Ой** вид**ит** Бог, вид**ит** Творец**ь**, **що** мир погибає_,*
***Гаврила Архангела на світ** посилає_,*
***І**звістити в Назареті*
*Сл**ава** стал**а у** вертепі.*
*О прекрасний **дню, іж днесь***
*Отверзи врата **Небес**…[302, s. 49]*

(Запис Е.Ізопольського, Черкащина, публікація 1843 року)

***Бачить же** Богъ, **бачить** Творец**ь**,*
***Що** миръ погибае_,*
*Архан**г**ола Гавр**и**ла*
Въ Назаретъ посилае_.
***Благо**вісти**въ** въ Назареті –*
***Стала слава у** вертепі.*
*О, прекрасний __ Ви**х**л**и**еме!*
*Отверзи врата_ Эдем**а** [286, с. 14].*

(Варіант Т.Шевченка, «Назар Стодоля», 1843)

Отже, достатньо навіть лише цих двох фрагментів улюбленого різдвяного твору, зафіксованих, мабуть, приблизно в один час і у відносно близьких місцевостях, щоб переконатися в активності й різноманітності його фольклоризації.

3.2. Грані народного сприйняття Страстей у псальмі «Царю Христе…»

На матеріалі функціонування псальми «Царю Христе…» зустрічаємося з органічною фольклоризацією книжного вірша, яка помітно «затушовує» його ненародне походження. Появу ж у XVII ст. писемного зразка пов’язують з давньою й досі популярною польською процесійною піснею “Jezu Chryste, Panie miły…”, яка зазвичай супроводжує Хресну Дорогу.

Цей твір певною мірою став джерелом для кількох українських страсних пісень. Розглядаючи пісню «Царю Христе, Пане милий», Юрій Медведик зупиняється на окремих моментах виникнення й поширення в рукописній та едиційній практиці текстів ще таких українських пісень, як «Христе, Царю справедливий…» і «Уже декрет подписуєт…» [173, с. 181–

187; 170; 172, с. 21; 171]. Остання «успадкувала» мелодію “Jezu Chryste…” [323, s. 73], яку в писемній традиції прилаштовували і під іншими українськими текстами [173, с. 240, 251]. Згодом наспів поширюється в усній традиції, обростає варіантами. Сучасні польові студії дають змогу переконатися, наскільки глибоко ця мело-ладо-ритмічна модель увійшла в свідомість носіїв фольклору. На території бойківських Карпат [232, с. 49], а також і в районах ближчих до Львова, вона, видозмінюючись, супроводжує вірші на різні сюжети, часто й такі, в народності яких важко сумніватися, але ніколи не виходить за рамки духовної піснетворчості. Словом, складається враження, що наспів набув на цих теренах семантичного значення, став своєрідним музичним символом Божої пісні.

Водночас українську пісню «Царю Христе, Пане милий, Тис баранку незлобивий…» легко можна сприймати як цілком самостійний твір, оскільки до думки про польський першозразок підштовхує найперше інципіт, що виявляє дещо незвичну для українського тексту форму звертання до Ісуса Христа, яка у трансформованих варіантах, як правило, опускається чи змінюється. Не прийняла українська пісня й мелодії “Jezu Chryste”, але взявши до уваги приклади нотних текстів «Царю Христе…», які порівнює Ю.Медведик [173, с. 182], і деякі давніші або й цілком недавні польові записи, зроблені зокрема недалеко від Львова [232, с. 50–51], пересвідчуємося, що й ці авторські зразки мали вплив на мелос народного духовного репертуару.

Наскільки часто потрапляла пісня «Царю Христе…», здебільшого разом з уже згаданими страсними піснями, до рукописних збірників XVIII – XIX ст., дізнаємося з праць Михайла Возняка [27, т. 108, с. 78; 33, т. 9, с. 98, 99, 111, 117, 122, 123, 132, 149, 156, 159, т. 10, с. 314; 28, с. 6], Юліана Яворського [292, с. 18, 36, 113], Юрія Медведика [173, с. 82, 87, 181–185]. Окремі списки, які опублікували Михайло Грушевський [73, т. 17, с. 52–53, 88–89], Михайло Возняк [33, т. 10, с. 470–471], Володимир Гнатюк [44, с. 165; 38, с. 165], Юрій Медведик [173, с. 183–184], виявляють велику

подібність, відрізняючись лише деталями. До цих прикладів можна додати й зразок Петра Безсонова, що походить з російського рукопису [104, ч. II, вип. 4, с. 173–175]. Пізніший запис, надрукований у праці В.Гнатюка, має вже дещо компілятивний характер: наприкінці тексту зауважуємо початковий фрагмент народної страсної пісні – свідчення впливу фольклорної традиції на писемну [38, с. 165][135]. Помітні відмінності виказує лише варіант з «Богогласника» [12, № 39][136], на чому вже не раз акцентували увагу дослідники [73, т. 17, с. 88–89; 289, с. 125–126, 179–180, 281; 173, с. 181–185], а також близький до «Богогласникового» список з рукопису XIX ст., який опублікував Ярослав Гординський [54, с. 51].

Широка популярність української пісні «Царю Христе…» на сторінках писемних пам'яток перегукується з немалою увагою до цього твору з боку народних виконавців, яку підтверджують публікації текстів зі слідами усного побутування. Чи не найдавніший такий приклад – власне запис Миколи Костомарова «Въ четвергъ зъ вечера Жиды сов±тъ сотворили…», надрукований 1843 року [105, с. 17–18]. Віктор Варенцов і Петро Безсонов не пропустили нагоди ще через двадцять років умістити цей зразок до своїх зібрань [226, с. 244–245; 104, ч. II, вип. 4, с. 175–176]. У 1851 році вийшов збірник матеріалів з Пінщини Рамуальда Зянькевіча, куди також потрапив цікавий фольклоризований варіант «Царю Христе…» [319, s. 238, 240, 242][137], що його Безсонов пізніше долучив до своїх «Кал±къ перехожихъ» [104, ч. II, вип. 4, с. 176–178]. Важливим є і маловідомий запис, який подав

---

[135] Маємо на увазі закінчення цього писемного варіанту: «Тамъ за кедровимъ потокомъ…» і наступні рядки. Про народну пісню з таким початком та деякі особливості її функціонування серед інших духовних пісень в усній традиції див. також у підрозділі, присвяченому «Самарянці».

[136] Богогласникові зразки № 39 і 41 («Царю Христе незлобивий…» та «Уже декрет подписуєт…») привернули увагу видатного українського композитора Василя Барвінського. Обробки цих пісень для мішаного хору відкривають його збірник «Пісні з Богогласника» з присвятою Митрополитові Андреєві [7, с. 2, 3].

[137] Згодом відомості про особливу популярність цієї пісні серед поліщуків подає також богослов, філософ і етнограф Іван Ереміч у праці «Очерки Б±лорусскаго Пол±сья» [291, с. 2–3]. Див. про це ще в монографії Ларысы Касцюкавец «Кантовая культура в Белоруссии» [136, с. 58].

видатний фізіолог Іван Глєбов до «Л±тописей русской литературы и древностей» [185, с. 175] разом з іншими записами духовних пісень з Рязанської губернії [185][138], засвідчивши функціонування українського твору в репертуарі російських народних виконавців середини XIX ст., як і те, що, ввібравши місцевий колорит, пісня зберегла зв'язок зі своїм українським першозразком. А втім, до таких свідчень ще можемо додати й варіанти Миколи Кострова з тієї ж місцевості та Корнилія Бороздіна з Орловської губернії, опубліковані в збірнику Безсонова [104, ч. II, вип. 4, с. 195–196, 198–200].

Великий інтерес становлять трансформовані твори, надруковані трохи згодом: насамперед запис Петра Білинського 1866 року з Великих Бірок коло Тернополя, який потрапив до Гнатюкових «Колядок…» [128, с. 85], а також «Царю Христе, Спасителю мира!» серед матеріалів експедиції Павла Чубинського [285, т. 3, с. 21][139], «Царю Хрысте, Пане Мылый…» серед «Українських записів» Порфирія Мартиновича [258, февраль, с. 310–311; 161, с. 58–59][140] та «Царю Хрысте, Боже мылый!» у збірнику Порфирія Демуцького [149, с. 3–4; 76, с. 56–57, 225–226][141]. Зустрічаємо пісню «Царю Христе…» й серед творів з репертуарів «каліки» Григорія Артамонова з Курщини та кобзаря Терентія Пархоменка з Чернігівщини, опублікованих у працях Михайла Сперанського «Духовные стихи изъ Курской губерніи» [243, с. 39–40][142] і «Южно-русская п±сня и современные ея носители» [245, с. 204][143].

Найближчий до варіанта М.Костомарова – варіант П.Чубинського, що зумовлено, ймовірно, спільною або близькою територією побутування, себто

---

[138] Власне вчений був вихідцем з Рязанщини.

[139] «Вильшаны, Харьк. губ.» – зараз це, мабуть, селище Вільшани Дергачівського району Харківської області.

[140] Запис від кобзаря Івана Кравченка-Крюковського, зроблений 20 травня 1876 року в Лохвиці на Полтавщині.

[141] «Псальма запысана въ с. Глынци, Таращанск. пов. видъ лирныка Мыкыты», тобто в селі Глинка Красилівської волості Таращанського повіту Київської губернії, яке в 1917-му перейменоване на село Нагірна зараз Жашківського району Черкаської області.

[142] Записано в липні 1900 року.

[143] Записи 1902 – 1903 років.

походженням з однієї Харківської губернії. Фольклоризовані вірші, які зафіксували П.Білинський та П.Демуцький, мають компілятивний характер: авторський текст суттєво продовжується новими рядками, як і в прикладі Р.Зянькевіча з Пінщини.

Записи страсної пісні «Царю Христе…» з усної традиції виявляють різноманітність варіантів трансформації книжного твору, зафіксованого насамперед у подібних між собою списках рукописів, а не помітно відредагованого «Богогласникового» зразка. Передусім впадає ввічі тенденція випустити два перші рядки

Ц(а)рю Х(рис)те, Пане милій,
Тис баранку незлобивій…[73, т. 17, с. 52],

як бачимо в записах М.Костомарова з Харківщини [105, с. 17], І.Глєбова [185, с. 175], М.Кострова [104, ч. ІІ, вип. 4, с. 195] з Рязанщини. Або, принаймні, дещо змінити їх. Сліди подібних змін фіксує зразок П.Чубинського:

Царю Христе, Спасителю мира!
Ти бувъ зъ ранку не злобливий…[285, т. 3, с. 21]

Не обходиться й без повних замін, у яких часом проявляється вплив популярних народних духовних пісень, зокрема пісні про зустріч грішниці з Богом з її характерним початком. Порівняймо:

Живний четвер по^у^ вечери
|: ходи[в] Христос по всі[й] землі :|.
Ішоў Христос дорогою,
|:здибаў діўку та й з водою:|.
[305, t. 57, z. 2, s. 1121]
(Запис О.Кольберґа, Задвір'я коло Львова, 60-ті роки XIX ст.)

Живний четвер вечерівши,
Сїмсот Жидів сотворивши.
Іде Христос дорогою.
За ним Жиди громадою…
[128, с. 85]
(Запис П.Білинського, Великі Бірки коло Тернополя, 1866 рік)

При розповіді про «жидівський совіт» спостерігаємо переставляння віршованих рядків, іноді в аналогічний спосіб, як у варіантах Костомарова й Чубинського. Можемо відзначити, що таке рішення загалом не позбавлене логіки, бо поява Юди тоді виглядає якраз дуже вчасною:

В четвертокъ вечеру бившу,
Сов±тъ Жидомъ сотворившу,
Стали Жидове гадати,
Як би нам Х(рис)та поймати,

Же нам законъ уставует,
Ц(а)рем ся нам називуетъ.
Ц(а)ря не имам(и) інаго,
Токмо кесара еднаго.
А Июда к ним притече
И претекши, до них рече… *[73, т. 17, с. 52–53]*

(М.Грушевський, «Сьпіванник з початку XVIII в.»)

Въ четвергъ зъ вечера Жиды сов±тъ сотворили:
Не маемо Царя иного,
Кроме Кесаря чужого!
Се бо законъ оставуемъ:-
Царемъ Христа имьянуемъ!
Стали Жидове гадати,
Якъ бы намъ Его піймати.
До ихъ Іюда притече,
А притекше, Жидамъ рече… *[105, с. 17]*

(М.Костомаров, «Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи»)

Въ четверъ къ вечеру бувши,
Жиди совітъ сотворивши:
Не маємо царя іного,
Окримъ кесаря ідного,
Уже бо законъ уставує
Царемъ Бога имянує.
Стали жидове гадати:
Якъ би намъ Христа піймати?
А къ нимъ Юда притече,
А притекши жидамъ рече… *[285, т. 3, с. 21]*

(П.Чубинський, «Труды этнографическо-статистической экспедиціи…»)

Далі поет-книжник намагався передати у вірші наступні події, йдучи за Святим Письмом, і завершив свою розповідь розмовою Христа з учнями в Гетсиманському саду. Отож, добре відомий вражаючий момент зради, що ввійшов у пам’ять християнських народів під афористичною назвою «поцілунок Юди», до авторського першозразка вже не потрапив. Тим часом, деякі фольклоризовані варіанти пісні «Царю Христе…» виявляють спроби розширення книжного тексту народною версією євангельської історії: Юда виказує Вчителя на Тайній Вечері. Цікаво, що таке рішення спостерігаємо неодноразово, до того ж у трансформованих зразках, зафіксованих на віддалених територіях:

Юда на сребро загляд±лся,
Своимъ сердцемъ распылался,
Сказалъ: «какъ хл±бъ онъ соль вмдчить,
Такъ Юда Христа предасть.» [185, с. 175]
(Запис І.Глєбова, Крутіцкоє, Спаський повіт, Рязанська губернія, опублікований 1861 року)

Як же ми ти срібло дамо,
Коли ми го не знаємо?
Ей ходїте ви за мною,
Станьте собі за стїною,
Котрий буде хлїб лупати,
Ученикам роздавати,
То Христос, – беріте єго [128, с. 85].
(Запис П.Білинського, Великі Бірки коло Тернополя, 1866 рік)

Окремо варто звернути увагу на ті варіанти пісні «Царю Христе…», які в усній традиції дістали значне продовження аж до моменту смерті Спасителя на хресті. Порівнюючи ці доповнення в давнішому записі з Пінщини [319, s. 240, 242], пізнішому – з Тернопільщини [128, с. 85] й ще пізнішому – з Київщини [149, с. 4], спостерігаємо помітну відмінність першого й близькість двох останніх прикладів[144], попри те, що у всіх трьох випадках зустрічаємо спроби змалювати образи не лише Ісуса Христа і Юди, але й Пилата, а з особливим теплом і співчуттям – Страдальної Матері. У варіанті Зянькевіча вловлюємо деяке бажання реабілітувати Понтія Пилата [319, s. 240], водночас примітний цей зразок тим, що тут Христа названо Ангельським Гетьманом [319, s. 242]. У варіантах Білинського й Демуцького, зафіксованих через великий інтервал часу й у різних місцевостях, події розгортаються у тому ж руслі, якраз відповідно до народної версії, про яку вже мовилося – на Христа вказано ще під час Тайної Вечері. А на Оливній горі:

Ученики спали, вснули,
Взяли Христа тай не чули [128, с. 85].
(Тернопільщина, 1866)

Ученыкы вси заснулы…
Взялы Хрыста, що й не чулы…
[149, с. 4]
(Київщина, кін. XIX – поч. XX ст.)

[144] Ці два останні приклади варто порівняти з текстом ще іншої популярної страсної псальми, зокрема з тим її варіантом, що записав В.Боржковський [17, с. 693–694].

Можна навести й інші приклади, що засвідчують спорідненість «додатків» у обидвох фольклоризованих зразках пісні «Царю Христе…» зі збірників Гнатюка й Демуцького:

Понесли го ба й на гору,
До Пилатового дому.
Пилат руци умиває,
На хрест Христа розпинає…
[128, с. 85]
(Тернопільщина, 1866)
Ей сину мій возлюбленний,
Серцюсь мому єст болестний…
[128, с. 85]
(Тернопільщина, 1866)

Повелы Хрыста на гору
До Пылатового дому.
Пылатъ руц±умывае,
Бо тамъ Хрыста роспынають…
[149, с. 4]
(Київщина, кін. XIX – поч. XX ст.)
«Сынъ Мой Возлюбленный,
Сердцю Моему бол±зненный!
Сынъ Мой Возлюбленный,
Сердцю Моему бол±зненный!...»
[149, с. 4]
(Київщина, кін. XIX – поч. XX ст.)

Водночас ці тексти мають свої відмінності, якими вирізняються на тлі інших записів. Останній фрагмент трансформованого варіанта з Великих Бірок знову присвячений Юді й набуває повчального характеру:

Що ти зробив, лютий Юда,
Що ти продав Суса Христа?
Продав Христа, продав пана,
Пішов Жидам за шафара.
Став же Юда, засмутив ся,
Пішов в бзину, повісив ся.
Всьо дерево повтїкало,
Вішати ся не давало,
Іно бзина схилила ся,
Аж там Юда повісив ся.
Аж там Юда повісив ся,
Аж там Юдї вік скінчив ся [128, с. 85].

Порфирій Демуцький у записі віршованого тексту псальми «Страсти Христові» від лірника Микити з Глинки передав деякі деталі виконання: повторення окремих рядків і двовіршів, зумовлені, найімовірніше, бажанням співця акцентувати увагу слухачів на певних змістових моментах твору. Судячи з того, які слова виділяв народний інтерпретатор, можна зробити висновок про наміри досягнути більшого драматизму, емоційної напруги,

експресії. Імпровізуючи, можливо, вже в процесі співогри, він намагався відтворити навіть вигуки натовпу:

«Роспны, роспны Його!..
Якъ не роспнешъ, роспнемъ тебе!...» [149, с. 4]

Наприкінці страсної пісні лірник немовбито повертається до авторського тексту, змінюючи його таким чином, що Ісусові прощальні слова промовляє Богородиця. Порівняймо:

Мовил: Не сп±те, но чу(й)те,
Моей муки очеку(й)те,

Приско(р)бна д(у)ша ко сме(р)ти,
Юж час приходит умерти,
Присп± конец и при(й)де час,
Встанте, юж я иду от вас.
[73, т. 17, с. 53]
(М.Грушевський, «Сьпіванник з початку XVIII в.»)

Пры скорбности Тебе мала,
Тяжку муку прынимала!
Пры скорбности Тебе мала,
Тяжку муку прынимала;
Пры скорбности думала къ смерти
Прыйшовъ часъ треба вмерты».
Прыйшла пора и прыйшовъ часъ,
Встаньте, в±рніи, гряду одъ васъ,
Прыйшла пора и прыйшовъ часъ,
Встаньте, в±рніи, гряду одъ васъ…
[149, с. 4]
(Київщина, кін. XIX – поч. XX ст.)

Словом, тут, як і в багатьох фольклоризованих текстах українських духовних пісень[145], авторські строфи виконують функцію своєрідного обрамлення.

Варто придивитися й до характерних кінцівок трансформованих варіантів пісні «Царю Христе…», набутих в усній традиції:

Алілуя, алілуя,
Радуйся, Діво Маріє! [319, s. 242]
(Пінщина, перша пол. XIX ст.)

Алилуйя, алилуйя, алилуйя,
Слава Теб±, Боже! [104, ч. II, вип. 4, с. 200]
(Орловщина, середина XIX ст.)

А мы Его восхваляймо,
Честь и славу Ему даймо,
Алилуя воспиваймо.
Алилуя, Алилуя! Слава, Хрысте,

---

[145] Насамперед на такий момент звернула увагу Олександра Гнатюк, порівнюючи текст пісні «Дочасний живот челов±ку» з рукописного збірника XVIII ст. і його трансформований варіант зі записів Оскара Кольберґа [46, с. 144–145]; див. також інші приклади у моїх статтях «Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції» [234, с. 215–217], «Пісні Григорія Сковороди в усній традиції середини XIX століття» [231, с. 98–102].

Твоихъ Страстей![146] *[258, февраль, с. 311; 161, с. 58–59]*
(Полтавщина, друга пол. XIX ст.)
Вси в±рніи повставалы,
«Аллилуя» заспивалы:
«Аллилуя, аллилуя,
Слава, Хрысте, Твоимъ страстемъ!» [149, с. 4]
(Київщина, кін. XIX – поч. XX ст.)

Один з пізніших відомих нам наразі записів псальми «Царю Христе…», надрукований у збірнику «Лира и ийи мотивы», містить також музичний матеріал у формі хорової обробки для чоловічого триголосного виконання [149, с. 3–4]. Лірникова мелодія, як здогадуємося, стала тут теноровою партією. Наскільки точно партія верхнього голосу відповідає лірниковому співу, встановити зараз важко. Водночас є певні підстави припустити, що П.Демуцький намагався зберегти наспів у його автентичному вигляді. Зразок Демуцького виявляє виразну спорідненість з мелодією «Богогласникового» зразка [12, № 39; 173, с. 182][147], хоч у цікавий спосіб передає стремління співця до розширення амбітусу через вихід з узвичаєних його рамок у межах кварти на новий, ще вищий ступінь звукоряду мелодії, досягаючи загальної її кульмінації в останній фразі. В результаті амбітус у цьому варіанті охоплює квінту, а такий хід лірника якоюсь мірою спричиняє незначний, але помітний розвиток розспіву цілої останньої фрази. Всі ці моменти можна сприймати як вияви свідомих або й підсвідомих зусиль народного співця надати особливої ваги словам відповідного піввірша віршованого тексту, які супроводжує остання в зафіксованій мелодії музична фраза.

Унікальність запису М.Костомарова «Въ четвергъ зъ вечера Жиды сов±тъ сотворили…» [105, с. 17–18] пояснюється не лише тим, що це чи не найдавніша публікація фольклоризованого книжного тексту «Царю Христе…» – ані авторський зразок, ані інші приклади «з народних уст» не

---

[146] Запис від кобзаря Івана Кравченка-Крюковського 1876 року.

[147] Ларыса Касцюкавец свого часу так висловилася про цю мелодію: «По музыке это сдержанный плач, близкий малообъемным знаменным распевам» [136, с. 59]. Важливе зауваження щодо наспіву української пісні «Царю Христе…» зустрічаємо у праці Ольги Зосім: «Оскільки в європейському репертуарі не знайдено аналогічної мелодії, можна припустити, що вона має українське походження» [96, с. 133].

передають одного важливого присутнього тут мотиву, без сумніву, внесеного сюди вже в процесі творчого виконавського переосмислення. Ніде більше не зауважуємо такої виразної спроби заглянути в душу грішника й помітного прагнення побачити в ній неспокій, переживання, навіть страждання й швидке каяття. Тому деякі рядки зазнають значних перетворень, набуваючи зовсім іншого, нового змісту:

А Июда, розгляд±вши, *Свое сердце запаливши…* *[73, т. 17, с. 53]* (Співаник поч. XVIII в.)	*Вже Іюда розгляд±вся,* *Що у сердц± посп±шився…* *[105, с. 17]* (Варіант М.Костомарова)
Познал Х(ристо)с [з] своей моци, *Же онъ Жидом на помоци…* *[73, т. 17, с. 53]* (Співаник поч. XVIII в.)	*Сп 'знавъ Христа въ Его муц±;* *Мовить – люблю Тебе, Пане…* *[105, с. 17]* (Варіант М.Костомарова)

Давній автор у своїй пісні «Царю Христе…» намагався стисло й лаконічно, але повно й послідовно викласти перебіг подій за Євангелієм[148], починаючи від наради книжників та первосвящеників і закінчуючи розмовою Ісуса Христа з учнями в Гетсиманському саду. Трансформовані тексти добре засвідчують стремління розширити часо-просторові рамки цієї розповіді. Крім Юдиного каяття, тут варто звернути увагу на дещо змінений характер слів Христа до апостолів, які можуть сприйматися як вияв розуміння народних інтерпретаторів християнських ідей та його передання майбутнім поколінням, для яких час Страстей має залишитися «безсмертним часом» – як сказано в шедеврах релігійної піснетворчості з народного репертуару Харківської губернії:

Мої дні исписуйте,
Мої страсті дочитуйте;
Прискорбна душа моя къ смерті –
Приходить часъ уже вмерти;
Приспівъ кінець – безсмертный часъ,
Зоставайтесь вірни, я йду відъ васъ.
[285, т. 3, с. 21]
(Варіант П.Чубинського)

[148] За спостереженнями Софії Щеглової, автор написав цей твір, взявши за основу Євангелії трьох євангелістів [289, с. 281].

У зверненні Христа до апостолів, за записом М.Костомарова, неспроста з'являється слово «діти», яке тут звучить двічі й особливо підсилює український колорит. «Маліи д±ти научайте» – слова з виховної стратегії самого Ісуса Христа[149], яку перейняло народне середовище, не кажучи вже про те, що і цей мотив, і звертання Ісуса Христа до учнів[150] за своєю формою нагадують мотиви дум, зокрема звертання гетьмана до козаків. Власне цю форму виконавці дум могли вкладати в уста багатьох героїв при різних ситуаціях, а найперше згадуються останні слова-настанови Богдана Хмельницького:

«Эй козакы, диты, друзы!
Прошу вас, добре дбайте…»[151]

(Дума про смерть Богдана Хмельницького,
запис від кобзаря Андрія Шута)

Маліи д±ти научайте,
Мое странствіе описуйте;
Прискорбна душа Моя до смерти,
Приходить часъ уже умерти!
Присп±въ конець – безсмертный часъ;
Зоставайтесь д±тки – Я йду одъ васъ! [105, с. 17–18]

(Варіант М.Костомарова)

Отже, псальма «Царю Христе…» належить до найцікавіших зразків фольклоризації книжних творів в українській усній традиції. Варіанти її інтерпретації відкривають чимало важливих аспектів народного сприйняття насамперед самої теми Страстей: окремих образів, символів, деталей цього євангельського сюжету. Водночас записані тексти дають можливість ще раз переконатися, що процес функціонування авторської пісні в кобзарсько-

---

[149] Див.: Євангелії від св.Матея 19: 13 – 15; від св.Марка 10: 13 – 16; від св.Луки 18: 15 – 17.

[150] Так звертався Ісус до апостолів і за Святим Письмом, див., наприклад, «Мої діти…» в Євангелії від св.Марка 10: 24; словами «Мої дітоньки…» починається Христова «Заповідь любови» за Євангелією від св. Івана 13: 33. Водночас такими звертаннями багате Перше соборне послання св. Івана Богослова, див.: 2: 1, 12, 14, 18, 28; 3: 7, 18; 4: 4; 5: 21.

[151] Це звертання до козаків кобзар Андрій Шут вкладав також в уста корсунського полковника Хвилона, виконуючи Пантелеймонові Кулішеві думу про Івася Коновченка. Тут зустрічаємо ці слова у трьох місцях, у думі про смерть Богдана Хмельницького – чотири рази [192, с. 396, 397, 398, 413, 418, 421; 84, с. 169, 174–175, 178, 237, 238, 239, 240]. У такий спосіб промовляє до козаків і Фесько Ґанжа Андибер [143, с. 147].

лірницькому репертуарі мав свої характерні особливості й закономірності, які простежуються не раз на прикладах різних сюжетів, схоплених «з народних уст» в різний час і на різних сторонах географічного простору української духовної пісні.

3.3. Почаївські псальми як явище літературно-фольклорних взаємин пізньобарокової доби.

Найулюбленіша, без сумніву, Почаївська псальма «Ой зійшла зоря вечоровая…» співіснувала в репертуарі народних співців з іншими, пов'язаними з Почаєвом, піснями – і про преп. Йова Зеліза, і з піснею «Пасли пастирі вівці на горі…». Названі твори формують своєрідну цілісну групу, окремий тематичний пласт, який у духовному репертуарі кобзарів і лірників набуває особливого значення[152]. У процесі такого співіснування спостерігаємо не лише фольклорні впливи на книжні тексти згаданих пісень [236, с. 433–440], але й навпаки, цікаві вкраплення книжних фрагментів у фольклорний текст «Ой зійшла зоря…». Філарет Колесса свого часу розглядав «признаки книжности» на матеріалі дум, дійшовши висновків, які стосуються і духовних псальм народного походження: «В репертоар сих народнїх співцїв увіходять передусїм духовні піснї й псальми, по більшій части книжного походженя, у яких замітна дуже сильна примішка церковно словянських слів і форм. Отже нема сумнїву, що іменно сї релїґійні піснї, живучи поруч із думами цїлі сотки лїт в передачі народнїх співцїв, мусїли мати значний вплив на мову дум, що й виявило ся у висше вказаних признаках книжности. Впрочім можна зауважити, що кобзарі подекуди нарочно підбирають церковно-словянські слова й форми, щоб відповідно до серіозного змісту дум надати їм ще більше урочистої поваги» [127, т. CXXXI, с. 35–36].

---

[152] Див., наприклад, підрахунки Михайла Сперанського початку XX століття, де він намагався виділити найпопулярніші сюжети [245, с. 132].

Порівнюючи варіанти духовних книжних та фольклорних творів, які функціонували в усній традиції, а часто й у репертуарі конкретного кобзаря чи лірника, зауважуємо суттєву різницю і в природі тексту, і в його структурі, та насамперед – у ставленні до нього співця-інтерпретатора, що проявилося у сприйнятті, у способах запам'ятовування чи передання. Щодо авторських пісень, то тут помітне дослівне заучування більших або менших фрагментів, їх підсилений незвичністю й незрозумілістю майже магічний вплив на виконавця, що нівелює потребу занадто заглиблюватися в деталі змісту. Зміст залишається передусім на відповідальності відомого чи невідомого поета-книжника, до якого спостерігаємо неабияке довір'я з боку народного музики. Передаючи псальму фольклорного походження, виконавець почуває себе її співтворцем і тому вільніше імпровізує, добираючи слів і форм, а водночас свідомо дотримується усталеної традиції викладу основних подій, їх насвітлення, зберігаючи, як правило, узвичаєну послідовність певних мотивів.

Виникнення пісні «Пасли пастирі вівці на горі…» пов'язується з відносно пізнім періодом, тобто не давнішим, ніж остання чверть XVIII ст. Мелодію взято від іншої пісні про образ Почаївської Богородиці – «Вселенная, вся страны, земляне…» [210, с. 16–18, 82–84, 108–110, 117–121; 173, с. 149–153, 244]. Приблизно у 80-ті чи 90-ті роки XVIII ст. у Почаєві окремо видрукували латинкою «Pieśń Preświatiy Bohorodycy Czudotwornoy Poczaiewskoy» – «Pasły Pastyry owcy na hori…» [318][153]. Ввійшла пісня і в книгу «Гора Почаївська…», зокрема у випуск 1803 року [52][154] разом з наспівом, що сприймається як варіант від вже згаданого. Видавці Холмського й Почаївського «Богогласників» кінця XIX – початку XX ст. вважали за потрібне ввести твір до цих збірників[155]. Віршовані тексти у всіх названих

[153] Відділ рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Про видання див. зокрема у монографії Юрія Медведика [173, с. 166].
[154] Фонди Відділу рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки України імені В.Стефаника. Цей почаївський стародрук описувала Софія Щеглова [289, с. 39–40].
[155] Ці збірники і їх перевидання описала Софія Щеглова [289, с. 133–146]. Зараз важко щось певне сказати про долю тих «Богогласників», бо немалі зусилля їх розшукати

випадках ідентичні. До них можна приєднати ще і списки з рукописів, а часом і тих джерел, які мають на меті ознайомити читача з народним репертуаром. У «Матеріялах…» М.Возняка описано три співаники, до яких увійшла пісня «Пасли пастири…» – з кінця XVIII – початку XIX ст. Один з них сягає середини 30-тих років XIX ст. [33, т. 9, с. 125, 153, 154, т. 11, с. 516–518]. Чи то з рукописів, чи то з друкованих видань потрапили тексти до зібрання П.Безсонова [104, ч. I, с. 686–688], Кольберґівського «Покуття» [306, t. 2, s. 265–267], львівської «Зорі» [220], «Холмського народного календаря» [221, с. 176–177].

Зате мелодії, які іноді входять у такі публікації, здебільшого не повторюють одна одну. О.Кольберґ, подаючи книжний вірш «od Halicza» [306, t. 2, s. 265–267], відсилає до «дідівського» наспіву [306, t. 2, s. 286], що виник, очевидно, під впливом писемного, народившись із «висмикненого» звідти мотиву. Мелодія з «Холмського народного календаря» [221, с. 191–192] виказує значно розширений амбітус, більшу простоту й виразність. Близький її варіант зустрічаємо в збірнику Є.Вітошинського [219, с. 44–45], де поряд наведено також наспів вже зовсім іншого плану до того ж тексту [219, с. 43–44].

Попри все, вистачає й трансформованих прикладів пісні «Пасли пастирі…», щоб справді переконатися в уважному ставленні до неї в народному середовищі. Звичайно ж, не треба забувати про псальму «Ой зійшла зоря вечоровая…», яка тут завжди претендуватиме на роль найголовнішого і найулюбленішого твору про Чудо Почаївське 1675 року. Тільки цій пісні програватиме творіння невідомого поета.

принесли скромні результати. Нічого не вдалося знайти ні у львівських фондах, ні у фондах Державної історичної бібліотеки України при Києво-Печерській Лаврі, де саме у Лаврській друкарні видали Холмський «Богогласник» і зробили пізніше ще кілька його передруків. У Національній бібліотеці України імені Володимира Вернадського наразі виявлено лише окремі перевидання, зокрема і ті, які С.Щегловій не були відомі, як, скажімо, десяте видання Холмського «Богогласника», яке вийшло в Москві у 1916 році чи Почаївський «Богогласник» з 1908 року. Отже, присутність пісні «Пасли пастири овци на горі…» на сторінках Холмського і Почаївського «Богогласників» межі XIX та XX ст. засвідчують і дані С.Щеглової [289, с. 135], і знайдені у київських фондах примірники [13, с. 82–87; 15, с. 92–96; 14, с. 56– 59].

Вірш, присвячений одній події, водночас охоплює Об'явлення різних періодів, зокрема і XIII ст., і початку XVII ст. Конкретизація деталей не завжди відповідає історичним фактам, а іноді може провокувати несподівані перекручення змісту. Невідомо, чому, наприклад, ідеться лише про вівторок, якщо облога почалася в неділю, а найголовніше сталося в середу. Невипадково цей акцент часто опускається у процесі фольклоризації.

Автор вважав за потрібне вказати, з котрого боку рухалися турки. Від того «постраждало» українське місто Збараж. Очевидно, пісня «Пасли пастирі…» мала ширшу популярність, ніж та географічна назва чи відомості про неї серед неписьменних простих людей віддалених територій. Тому й «виник» цілий ряд загадкових топонімів, що промовляють за якийсь начебто турецький, далекий, похмуро-таємничий «враж град» [245, с. 225]: «Бараж» [159, с. 435; 158, с. 2], «Баград-град» [285, т. 1, с. 160] або ще інші.

У масштабному писемному зразку чимало місця відведено зображенню ворожого війська, особливо в стані страху, сум'яття і втечі. Проте якраз ця картина здебільшого зазнавала значних скорочень у народних інтерпретаторів, хоч вони дуже сподобали собі один традиційний літературний мотив – «с коней падают, карки ламают», який ревно оберігали й донесли чи не у всіх трансформованих варіантах майже незміненим[156]. Але якщо й траплялися зміни, то такі, що лише живили загальний колорит твору, наприклад, «втручанням» місцевого фразеологізму, як це помічаємо в записі від кобзаря Павла Братиці: «зъ коней падали, корка лишали» (тобто «втікали») [55, январь, с. 47].

Кобзар чи лірник міг мати у репертуарі й дві Почаївські псальми: «Ой зійшла зоря…» та «Пасли пастирі…» [245, с. 199–200, 225–226]. Окремі співці дозволяли собі компілювати фрагменти обидвох пісень у єдиний зразок [159, с. 435–436]. Живучість писемного твору в усній традиції підтверджує збирацька спадщина другої половини XX ст., тобто порівняно

[156] Цей мотив проник навіть до тексту іншої пісні – улюбленої народної псальми «Ой зійшла зоря вечоровая…», див. запис Володимира Гнатюка від лірника Якова Златарського [40, с. 31].

пізнього та не надто сприятливого для функціонування духовної пісні періоду 70-тих років XX ст. з Берестейщини [114, с. 314, 344–345], свідченням такого факту є й матеріали сучасних польових студій зокрема Сокальщини[157], Самбірщини[158].

Отож, на тлі великої кількості варіантів «з народних уст» виділяються насамперед записи Оскара Кольберґа з-під Городенки на Покутті [306, t. 2, s. 264–265], Павла Чубинського з Черкащини [285, т. 1, с. 160] і значно раніший з-поміж них Еразма Ізопольського без вказівки на місце запису [302, s. 53–54].

Варіант О.Кольберґа 1870-х або найдалі 1880 року зафіксований у Ясенові Пільному разом із цілком самостійною мелодією з виразними ознаками так званого «лірницького» стилю: амбітус у межах зменшеної кварти, «сплетена» з різних конфігурацій звуків тетрахорду, де найнижчий звук завжди вимагає висхідного розв’язання. У спадаючому вигляді тетрахорд з’являється при закінченні двовірша, а якщо виникають повторення, скажімо, останньої фрази, то щоразу повторюється і цей мелодичний зворот.

Вірш «Пасли пастирі…» набув на Покутті вигляду вельми колоритного. Не програють йому в цьому трансформовані тексти, які опублікували П.Чубинський та Е.Ізопольський. Попри виразні локальні прикмети, не можна не спостерегти, що фольклоризація мала спільні тенденції у різних регіонах. З-поміж іншого, це яскраво засвідчує введення

---

[157] У селі Жужіль (недалеко від Белза, за радянської влади перейменоване на Жужеляни) Сокальського району Львівської області 17 серпня 2012 року авторові вдалося зробити два записи пісні «Пасли пастирі», що виказують сучасне її функціонування на цій території принаймні з двома цілком різними наспівами, а також виявити словесний текст твору з ознаками трансформації, зафіксований у місцевому рукописному збірнику початку 80-тих років XX ст.

[158] Наприклад, запис Ольги Надільної, зроблений 26 червня 2013 року в селі Сусолів Самбірського району Львівської області від дяка Івана Степановича Гринчишина (народився 1945 року в Сусолові, жив там постійно, освіта неповна середня, працював на будівництві). Архів автора. Тут маємо ще один варіант наспіву, який відрізняється від тих зразків, що з Жужеля, хоч окремими моментами нагадує один з них. Загалом всі ці недавно зафіксовані мелодії значно простіші від надрукованих з книжними текстами, але по-своєму характерні й виказують з ними певний зв’язок.

до розповіді образу Архангела Михаїла, бо після Святого Миколая особливо популярним в Україні був Архангел Михаїл, Верховодитель Небесного Воїнства.

Образ Архангела Михаїла постає в характерній динаміці. Коли у давнішому варіанті Е.Ізопольського Матір Божа промовляє до християн: «Свят Михаїл з військом скоро там поспіє» [302, s. 53], у П.Чубинського «Святъ Мыхаілъ зъ мечемъ йде, мечемъ іхъ побъє» [285, т. 1, с. 160], то за найпізнішим, мабуть, покутським варіантом, участь Святого Михаїла є особливо розгорнутою:

Бо Свєтий Михаїл
з войском поступає,
турків і татарів
сам їх побиває [306, t. 2, s. 265].

Щоб приглянутися ближче до явища «вживання» книжного твору в народний репертуар – процесу, який у часовому та просторовому русі набуває зазвичай все більших і більших обертів, – побачити різні моменти і зокрема, і в цілості, і включно з тим, що в авторському першозразку залишилося незайманим, подамо повний текст найдавнішого наразі відомого нам запису лірницької псальми «Пасли пастирі вівці на горі» Еразма Ізопольського: усі звуки, склади, слова, рядки змінені, замінені, а іноді й зовсім нові відзначено та виділено. Також простежено переставляння й опущення окремих строф та більших частин вірша:

*Пасли пастир**і вівці**[159] на горі,*
Виділи Матер Божу на скалі,
*На т**ій**[160] скалі **Сліди**[161] знати,*
***З ней дают воду брати**[162].*
***В різних хоробах всіх очищає**[163],*
***Присвята** Дів**а**[164] Марія,*

[159] У писемному зразку: *«пастири овци».*
[160] *той*
[161] *Стопку*
[162] Цей рядок замість таких у писемному варіанті:
Где стояла Божа Мати,
З Ней воду берут,
всім вірним дают.
[163] Новий рядок.

Ікона Єй в Почаєві[165]*,*
Чуда ***Свої***[166] *над чудами*
*Показала_*[167] *над турками,*
Днесь там била[168]
І *всіх побідила*[169]*.*
З ***Збаража града***[170] *в Почаєв прийшли,*
Много народу христіан _найшли[171]*,*
Стали браму штурмовати,
Хотіли в неволю Христіан забрати,
Не дала їм Божая Мати[172]***.***
_В монастирі[173] *плачут, ридают,*
Крижом упадают, Матер Божу благают[174]*.*
Ах! Змилуйся Божая[175] *Мати,*
Не дай же нам ***пропадати***[176]*,*
В вічну нас неволю туркові забрати[177]***.***
А над Монастиром відомо стала[178]***,***
Матер Божая всіх укривала[179]***,***
Не бійтеся[180] *христіане* ***недопущу бісурман***[181]
Свят Михаїл з військом скоро там поспіє[182]***.***

---

[164] *О Пречистая Діво*
[165] *Где в Почайові Ікона Твоя*
[166] *Твої*
[167] *Показалась*
[168] Новий рядок замість: *«Бо Твоя Сила»*.
[169] *всіх побідила* (без ***І***).
[170] *града Збаража*
[171] *знайшли*
[172] Ці три рядки нові замість чотирьох у писемному зразку:

Зачали ся уганяти,
Як би могли всіх достати.
Раду складают,
всі ся змовляют.

Наступна строфа опущена, зате вона з'являється пізніше, відразу після згадки про Святого Михаїла.
[173] *А в монастирі*
[174] *Руці подносят крижом падают*
[175] *Змилуй же ся Діво*
[176] *погибати*
[177] *В нещасной долі, турков неволі.* Після цього рядка пропущено строфу:

За єден бо день з турецкой землі,
Стал в Почайові чернець з неволі,
Матер Божую благати,
Жеб схотіла розогнати,
Злих бісурманов, махометанов.

[178] *Божая Мати всім ся з'явила*
[179] *І Омофором вірних покрила*
[180] *бойтеся*
[181] *Не возмут вас бісурмане*

Турки, татари[183] *браму облягли,*
І вже *законника*[184] *главу* ***ізняли***[185]*,*
Несут главу – в руцях стята[186]
Поклон оддає Іконі Свята[187]***,***
А ще не вірит турок проклятий[188]***.***
А вже на нас турок кругом ступає[189]***,***
І бісурман[190] *стріли як дощ* ***випускає***[191]*,*
І вганяє все[192] *з мечами,*
Бере глави над[193] *плечами,*
З *коней падає, карки ломає*[194]*.*

Пісня до преп. Йова Зеліза «Із млада возлюби Бога, Желізо блаженний» належала Почаївському збірникові українських та польських духовних пісень 90-тих років XVIII ст. [93, № 52][195], хоч, як можна припустити, була створена передусім для спеціального видання, присвяченого Преподобному, яке вийшло друком у Почаєві 1791 року [81, арк. 14б–16б][196]. Православні Почаївські Богогласники початку XX ст. передруковували твір, змінюючи

---

[182] Новий рядок замість: *«Во свої руки, в тяжкії муки».*
[183] *В вівторок рано*
[184] *Законникови* (без ***І вже***).
[185] *істяли*
[186] *Он взял несе свою главу*
[187] *Матці Божой даєт славу*
[188] Новий рядок замість: «*Пред Образ паде, дух свой предаде».* Ця строфа (останніх п'ять рядків) перенесена сюди (див. примітку вище до слів «*Не дала їм Божая Мати»*) на місце іншої, опущеної:

Іов Зелізо пред Марією,
Стал на повітру всім видимою,
Просит Пані Монархині,
Не опускай тей Святині,
Яко Царица, і Владичица.

[189] *Турки татари сміло ступают*
[190] *На гору*
[191] *пускают*
[192] *Уганяються*
[193] Замість: *«Мают стрільби за».*
[194] *С коней падают карки ламают.* Рядок з передостанньої строфи. Перед ним і після нього великі пропуски. І це характерно для багатьох фольклоризованих варіантів, про що вже йшла мова.
[195] Про видання див. у працях Михайла Возняка [27, т. 108, с. 67–69; 33, т. 10, с. 391]. Зараз цей стародрук зберігається у фондах Відділу рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки України імені В.Стефаника, помітно пошкоджений, див. про нього також у монографії Юрія Медведика [173, с. 162–166].
[196] Зберігається у фондах Відділу стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського.

останню строфу – рядок «церквам соєдинениє» перетворився на «церквам благостояніє» [289, с. 145; 14, с. 95–99].

У записі Еразма Ізопольського [302, s. 54–55] книжний текст дуже зредукований (залишено тридцять рядків з дев'яносто шести), однак справді виявляє смак лірників у відборі строф. У своїй оптимальній кількості й послідовності, позначені ще іншими слідами трансформації, вони окреслюють лаконічний, а водночас не позбавлений повноти та цілости образ улюбленого не лише в монастирському середовищі подвижника:

*Із**молоду влюблен в** Бога*[197] *Желізо блаженний,*
Родом з** земл**і[198] *галицкой, **Іовом** нареченний*[199]*,*
З всего мира[200] *отлучися,*
*Родителей **отричися***[201]*,*
*В десят**ь** літ _з дому **уходит***[202]
*І в монастир при**ходит***[203]*.*
*Ангелский образ восприя**в**, Іов**ом***[204] *нареченний,*
*В монастирі Угорниках **скоро***[205] *постриженний,*
*Дванад**цято**го*[206] *літа*
*Отре**кся** **він** світа*[207]*,*
А** дошедш**и[208] *літ совершенства*
*Вз**ийшов** на степ**і**нь священства*[209]*.*

---

[197] *Із млада возлюби Бога*
[198] *Рожденний в земли*
[199] *Іоан наречений*
[200] *Мира сего*
[201] *удалися*
[202] *В десять літ із дому ізиде*
[203] *приде*
[204] *восприя Іов*
[205] *тамо*
[206] *Дванадесятаго*
[207] *Отречеся сего світа.* Після цього рядка пропущено:

Інок зіло іскуснійший,
Сей бі Іов юнійший.
Живя посреді братії, всім на ползу бяше,
В великом смирениї Христу работаше.

[208] *Дошедше* (без ***А***).
[209] *Взиде на степень священства.* За цим рядком у писемному варіанті йшло ще чотирнадцять, які тут опущені:

По многом отрицаниї,
Во своєм смирениї.
Благодатию от сили в силу восхождаше
Славити Бога всім сердцем усердно желаше,
Подобяся Серафиму,

З Угорників[210] *Константин, князь і пан Острогский,*
Просит Іова в *Ігумен****и***[211] *– в монастир Дубеньский –*
Монастиром добре правит[212]***,***
В книгах Святу Церков славит[213]***,***
Такого Бога Мати[214]
Зволит Церкві водза *дати*[215].
Іов *многими трудами тіло _ ізмо****гає***[216]*,*
І ***з*** *Апостолом язви Христов****і*** *но****шає***[217]*,*
Он і ***з*** *миром посилає_*[218]*,*
*Болящ****о****го із****ц****іляє_*[219]
*Ігумена Д****аро****фтея*[220]
Монаха і_рея[221].
В час[222] *Збаразкой войни вид****я***[223] *над церквою*
*Молящ****ий****ся* ***з _*** *поклоном пред Приснодівою*[224]*,*
*Би б****і****сурм****а****н*[225] *побідила,*

Прият на ся честну Схиму.
Труд ко трудом прилагая,
Подвиг усугубляя.
Оттолі Бог славящаго начат прославляти,
Добродітелноє Єго Житіє являти.
І велможи притекаху,
Ползу души приємляху,
Житієм Єго учими
В добродітель приводими.

[210] *Оттуду проси*
[211] *І послан за Ігумена*
[212] *Добрі монастир правляше*
[213] *Книги церковни писаше.* Далі пропущено десять таких рядків:
Боліє літ двадесяти
Ізволил ся труждати.
Єгда нача о Нем слава проходити всюду,
Не восхоті славим бити, отиде оттуду.
Приде тщася утаїти,
В Горі Почаєвской скрити,
Но там паче прославися,
Всей Вселенній открися.
Зане і ту от іноков ізбран бисть воскорі
Почаєвским Ігуменом в Чудотворной Горі.
[214] *Таковаго Богомати*
[215] *Ізволила вожда дати.* Після цього опущено двадцять шість рядків.
[216] *Многими трудами тіло своє ізмождаше*
[217] *І с Апостолом Язви Христови ношаше*
[218] *Он і с миром посилаєт*
[219] *Болящаго ісціляєт*
[220] *Доситея*
[221] *ієрея*
[222] *Во время*
[223] *видін*
[224] *Молящся с низким поклоном пред Приснодівою*

А Обитель сохранила[226].
Отче Святий молим тя всі[227]
Покой ***миру*** *іспроси*[228].

Псальма «Ой зійшла зоря вечоровая…» вже давно сприймається як одна з найяскравіших загальновідомих українських пісень[229]. У XIX – XX ст. було чимало спроб зафіксувати варіанти її тексту, що засвідчує популярність твору та його живучість у народній традиції[230]. Водночас треба мати на увазі, що записи робилися принагідно, а через те не відтворюють повної картини поширення псальми, не кажучи вже про неопубліковані досі чи втрачені варіанти[231].

---

[225] *безсурмян*

[226] Далі пропущено десять таких рядків:

Бисть скоро уволнениє,
Врагов побіжденіє.
Жену сановиту Анну от біса ізбави,
Пред ковчегом біс, сотрясши, свободну остави,
Владислава начат бити
Жезлом, уча не хулити.
Убужджеся вопіяше
Не буду глаголаше.
Кто толко с вірою в бідах к нему прихождаше,
Не тощ помощи Божия воспять отхождаше.

[227] *Вси*

[228] *Покой нам у Христа іспроси.* У писемному зразку вкінці є ще два рядки, які тут відсутні:

Церквам соєдинениє,
Всім вірним спасениє.

[229] Попри те, досі немає спеціального дослідження цього твору, хоча на згадки про нього натрапляємо часто [83, с. VIII; 134, с. 331; 157, с. 445–447; 271, с. 48–50; 223, с. 157–158; 30, с. 311–312; 126, с. 520–521, 621; 78, с. 27; 241, с. 13; 116, с. 16–17; 209, с. 17–19].

[230] Опубліковані записи – Миколи Костомарова зі Західної Волині (1844) [191, с. 188; 104, ч. I, с. 682–683], А.И.Казановича з Могильовської губернії [104, ч. I, с. 680–681], Павла Рибнікова з Могильовської губернії [104, ч. I, с. 682], Тадеуша Єжи Стецького з Волині [322, s. 109–111; 285, т. 1, с. 162–163], обробка Миколи Лисенка запису зі Східної Волині [196, с. 61; 94, с. 2–3], Павла Чубинського з Рогозова Переяславського повіту (1869 – 1870) [285, т. 1, с. 161], Павла Чубинського з Борисполя Переяславського повіту (1869 – 1870) [285, т. 1, с. 161–162], Оскара Кольберґа з Холмщини (1867 – 1870) [305, t. 34, s. 46–47], Олександра Малинки від лірника Максима Прищенка (Київ, 1892) [157, с. 445–446], Володимира Гнатюка від лірника Якова Златарського (с. Жижномир Бучацького повіту, 1895) [40, с. 31], Михайла Сперанського від кобзаря Терентія Пархоменка (Ніжин, 1902 – 1903) [245, с. 199–200], Василя Кравченка від лірника з Білої Церкви [87, с. 64–65], Олекси Ошуркевича від лірника Івана Власюка (с. Залуття Старовижівського району Волинської області, 16.XI.1969) [150, с. 21, 47–59, 108–109].

[231] Див., зокрема, про запис Євфимія Сіцінського пісні «Ой зійшла зоря» від лірника Семка (Сатанів, 28.VII.1887) [257, с. 79, 86].

Мабуть, найраніший запис пісні «Ой зійшла зоря вечоровая…» зробив Микола Костомаров на Західній Волині в 1844 році, а його публікацію цього тексту 1859 року можна вважати першою [191, с. 188]. Отже, у варіанті М.Костомарова нараховуємо десять окремих мотивів:

1) традиційний ліричний вступ;

2) образ ворожого війська;

3) наступ ворогів;

4) звертання до Матері Божої;

5) молитва преп. Йова Зеліза;

6) відповідь Матері Божої;

7) діяння Богородиці;

8) турецька обіцянка давати данину;

9) остаточна розправа над турками;

10) заклик до християн прославляти Бога і Почаївську Богородицю.

Зіставивши цей зразок з пізнішими прикладами, бачимо присутність у ньому всіх основних мотивів, які в інших варіантах могли своєрідно розгортатися чи навпаки – скорочуватися, ставати лаконічними аж до повного опущення. Важливим моментом є й те, що відомі нам записи псальми виразно діляться на дві групи, виказуючи західну[232] та східну[233] традиції її інтерпретації, що якраз добре простежуються в окремих мотивах.

Характерна для українських народних пісень багатопромовляюча картина сходу вечірньої зорі стає поетичним вступом до розповіді про

---

[232] Миколи Костомарова зі Західної Волині (1844) [191, с. 188; 104, ч. I, с. 682–683], Тадеуша Єжи Стецького з Волині [322, s. 109–111; 285, т. 1, с. 162–163], Оскара Кольберґа з Холмщини (1867 – 1870) [305, t. 34, s. 46–47], Володимира Гнатюка від лірника Якова Златарського (с. Жижномир Бучацького повіту, 1895) [40, с. 31], Олекси Ошуркевича від лірника Івана Власюка (с. Залуття Старовижівського району Волинської області, 16.XI.1969) [150, с. 21, 47–59, 108–109].

[233] А.И.Казановича з Могильовської губернії [104, ч. I, с. 680–681], Павла Рибнікова з Могильовської губернії [104, ч. I, с. 682], обробка Миколи Лисенка запису зі Східної Волині [196, с. 61; 94, с. 2–3], Павла Чубинського з Рогозова Переяславського повіту (1869 – 1870) [285, т. 1, с. 161], Павла Чубинського з Борисполя Переяславського повіту (1869 – 1870) [285, т. 1, с. 161–162], Олександра Малинки від лірника Максима Прищенка (Київ, 1892) [157, с. 445–446], Михайла Сперанського від кобзаря Терентія Пархоменка (Ніжин, 1902 – 1903) [245, с. 199–200], Василя Кравченка від лірника з Білої Церкви [87, с. 64–65].

найвідоміше Почаївське Чудо. Тут пригадуються слова зі ще однієї духовної пісні з кобзарсько-лірницького репертуару – про св. Варвару:

Охъ и зійшла зоря посередъ моря,
Ой не есть то зоря – то свята Варвара… [149, с. 27]

Треба зауважити, що початок Почаївської псальми має свої варіанти, наприклад:

1) М.Костомарова зі Західної Волині (1844):

Надъ Почаевомъ ясная ска́ла… [191, с. 188]

2) О.Кольберґа з Холмщини (1867 – 1870):

Запалилася ясная скала,
под Почайовем стала… [305, t. 34, s. 46]

3) В.Гнатюка зі Жижномира Бучацького повіту (1895):

Там на горі ў Почайові йаснайа скала стала… [40, с. 31]

У певному сенсі ці приклади підтверджують процес усного передання твору, при якому відбуваються заміни окремих слів на подібні за своїм звучанням, значенням або й без видимої на те причини. Попри таку ймовірність, існує ще й інша: вплив пісні «Пасли пастирі…», у якій розповідається про події XIII століття, коли на скалі з'явилася Божа Матір, залишивши там свій слід[234]. Можливо, бажання якось згадати найдавніше Почаївське Об'явлення – як «запалилася ясная скала» – і вилилося у такий початок, себто одне Чудо наклалося на інше.

У наступному мотиві символи світла – «вечорову зорю» чи «ясну скалу» – закривають контрасні за своїм навантаженням символи зла й темряви: «темні» або й «чорні» хмари ворожого турецько-татарського війська, яке діє в такий спосіб:

И обточило, и обсочило,
Хтіли Почаевъ звоевати! [191, с. 188]
(М.Костомарова зі Західної Волині, 1844)
Ой налєгнуло, гору обточило,
манастир рабовати! [305, t. 34, s. 46]
(О.Кольберґа з Холмщини, 1867 – 1870)

[234] Див. першу строфу пісні «Пасли пастирі…» в її писемному й фольклоризованому варіантах [236, с. 436].

Йак наступило, гору сточило, войувати сьа зачинайи… [40, с. 31]
(В.Гнатюка зі Жижномира Бучацького повіту, 1895)

Це жахливе загрозливе видовище вже саме по собі приводить до розпачу й гарячих благань:

Матко Чудовна! Почаевськая!
Ходи насъ рятовати… [191, с. 188]
(М.Костомарова зі Західної Волині, 1844)
Найсьвітійшая Матко Почайовськая,
хто нас ’ме зратовати! [305, t. 34, s. 46]
(О.Кольберґа з Холмщини, 1867 – 1870)
Матко Цудоўна Почайіўскайа! Твой манастир опступили… [40, с. 31]
(В.Гнатюка зі Жижномира Бучацького повіту, 1895)

Цікаво, що варіанти «східної гілки» виказують більше спокою й певності:

Матір Божая – Почаївськая
Будит нас ратувати… [87, с. 64]

Щоправда, мотив звертання до Богородиці не раз опускався, на відміну від молитви преп. Йова Зеліза, якій, як бачимо з багатьох записів, надавалося великої ваги, бо йшлося про народного улюбленця: покійний на той час Отець Залізо сприймався як найбільш певний заступник монастиря. За свідченнями писемних джерел, його бачили вгорі над церквою в стані молитви[235]. І так цю картину передають автори Почаївських пісень [236, с. 437, 440]. У псальмі «Ой зійшла зоря вечоровая…» преп. Йов звично виходить з келії:

Отець Залізо зъ келіи вийшовъ,
Слізьми ся обливае:
Ой рятуй, рятуй, Божая Мати!

---

[235] "… togdˆ Pr§Œ[is]ta¢ D[”]va B[ogorodi]ca, s® N[§]b[§s]n¸mi A[n]g[§]li im±Ÿwimi ºbna¾§nn•i m§Œi v V–inskix® ™d§¾dax®, i s® Bl[a]¾§nn¸m® âºvom® bl’j® E¢ pr§dsto¢wim® v sv±tloй ™d§¾d± v§rx¥ C[§]rkvi V§l’k•¢ ¿vl¢§t®s¢, ºmof–r® b±lo bliw‡w•йs¢ isp³w‡¢, pokajœ¢ v§l’ko§ pr§dst‡t§lstvo i zast³pl§n•§ ™b¸t§li PoŒ‡§vskoй…" [51, арк. 19а]
"…in•i lœki napr¢gÚ§ xot¢x³ ¿jviti V–inºv® N[§]b[§s]n¸x® i ,§rnor’jca, (¿¾§ b¢Ú§ âºv® Ö§l±jo)..." [51, арк. 19б]
"Kogdˆ bo po tr•§x® dn§x®, so A[n]g[§]li n[§]b[§s]n¸mi v§rx¥ C[§]rkvi V§l’koй, v sr§d¥ ¿vl¢§t®s¢ Pr§Œ[is]ta¢ D[”]va B[ogorodi]ca, t‡mo¾d§ bl’j® E¢ pril±¾no mol¢Ú§s¢, i Bl[a]¾§nn¸й âºv® Ö§l±jo, klan¢¢s¢ Pr§Œ[is]toй D[”]v± B[ogorodi]c¸, dˆ n§ pr§d‡st² v n§v–lŸ Tat‡rom® Monast¸rˆ..." [80, арк. 50а; 81, арк. 10а]

Монастиръ загибае… [191, с. 188]

Саме прізвище Преподобного набуває різних форм – «Залізій» [87, с. 64], «Жел±зовъ» [157, с. 445], «Желізо» [150, с. 21], «Желіза» [104, ч. I, с. 682], «Залізо» [191, с. 188; 94, с. 3; 285, т. 1, с. 161, 162] та інші. Цікаві варіанти цієї псальми, записані від мандрівних співців, походять з Білорусії (Могильовської губернії) [104, ч. I, с. 680–681, 682][236]. Під записом А.Казановича вказано, що сліпець приніс пісню «О взышла, взышла вечерня заря» «изъ подъ Кіева, куда ходилъ на богомолье», і не зумів пояснити, хто такий «Визань чернець» [104, ч. I, с. 680–681]. Отож, таке загадкове ймення преп. Йовові міг дати й сам співець, забувши справжнє. Можливе існування ще інших версій. Не виключено, що в процес передання псальми «втрутилася» пісня про преп. Йова Зеліза зі словами «видін над церквою». Підстави до таких припущень дають близькі за своїм звучанням «Визань», «видін» чи «видя»[237].

Богородиця у Почаївській псальмі відразу ж відповідає Преподобному, втішаючи, заспокоюючи й підтримуючи його. Цей фрагмент тексту залишається майже незмінним:

Ой не плачъ, не плачъ, отець Залізо,
Монастиръ не загине:
Мусимо стати, чудъ показати,
Монастиръ рятовати… [191, с. 188]

Замість слова «монастир» інколи вживається «Почаїв» [285, т. 1, с. 162; 157, с. 445], інколи цей мотив відсутній: Божа Мати, нічого не кажучи, швидко починає діяти, як це детально описано в усіх варіантах. Ось кульмінаційний, найголовніший момент твору в записі М.Костомарова:

Ой якъ же вийшла Божая Мати,
Да на крижеві стала:
Кулі вертала, кіньми дрясовала,
Воевати не дала... [191, с. 188]

---

[236] «…отъ перехожаго кал±ки Акима Ефремова Гор±лько», «Оршанск. у±зда, м±стечка Дубровны, Задн±провской слободы», – це примітки Павла Рибнікова [104, ч. I, с. 682].

[237] Див. попередню частину підрозділу, присвячену пісні про преп. Йова Зеліза: варіант Е.Ізопольського і паралелі з книжного першозразка.

Переважно народні виконавці бачили Божу Матір «на крижеві», «на крижу», але могло бути й інакше – «на Хресті» [94, с. 3], «під крижем» [40, с. 31], «над Почаєвом» [104, ч. I, с. 681, 682], «на своїм троні» [322, s. 109], «на бані» [157, с. 446], «на іконі» [159, с. 436]. «Кіньми дрясовала» [191, с. 188], «тратувала» [40, с. 31] або «тратовала» [322, s. 110; 305, t. 34, s. 46] – про це довідуємося лише зі західноукраїнських варіантів[238]. Зате у східних варіантах значно більше розвивається картина самого Чуда. Тут з'являється ще принаймні одна строфа, як в одному з найдавніших серед них зразку Миколи Лисенка [94, с. 2–3].

Увага тоді ще молодого композитора до народної пісні «Ой зійшла зоря вечоровая…» глибоко символічна. Його обробка сприймається насамперед як самостійний авторський художній твір, створений на основі запису зі села Ярунь біля Новограда-Волинського[239]. За таких умов фольклорний віршований і музичний тексти могли зазнати певних змін і редагування. Виникає думка, чи на перевагах наспіву, відомого завдяки Лисенкові, якоюсь мірою не позначився його талант. Однак Філарет Колесса вибрав якраз цей зразок до своєї хрестоматії як один з найяскравіших прикладів духовної пісні української усної традиції [126, с. 520–521, 621][240]. І зіставлення віршованого тексту першого випуску «Збірника українських пісень» з іншими словесними варіантами псальми «Ой зійшла зоря…» дає підстави вважати його автентичним. Порівняймо розгортання сьомого мотиву в варіанті Миколи Лисенка та в значно пізнішому – Олександра Малинки від лірника Максима Прищенка (Київ, 1892):

---

[238] Всі ці слова – «дрясовала», «тратувала», «тратовала» – мають одне значення: «топтала».

[239] Так зазначено в рукописі Миколи Лисенка [23, с. 133]. Варто згадати, що через Новоград-Волинський і Ярунь пролягав давній піший паломницький шлях до Почаєва, яким прочани йшли аж з Гомельщини, зокрема зі сіл Калінкавіцької округи, поминаючи Мазир, Овруч, а далі, вже після Яруня, також Остріг. Мандрували понад 400 км здебільшого лісовими стежками, які добре знали. Традиція таких подорожей зберігалася ще в XX ст.

[240] За цим виданням пісню ще не раз передруковували, див., наприклад, збірники фольклорних матеріалів «Пісні Тернопільщини» [213, с. 304–306, 610], «Богородиця в українському фольклорі» [16, с. 224].

Ой, вийшла, вийшла Божая Матіръ
Ой, та на Хресті стала.
Кулі вертала, Турківъ вбивала,
Манастирь рятувала.
Турокъ не вірить, – изъ лука мірить,
На манастирь ціляє:
И тіі стріли назадъ летіли, –
Сами іхъ вбивали… [94, с. 3]
(М.Лисенко. Збірник українських пісень. Вип. І., 1868)

Ой выйшла-выйшла Божа Матиръ,
На бани ся зъявылась,
Перуномъ ясна,
Всимъ туркамъ страшна,
Насъ хрыстыянъ бороныла;
Пули вертала, турковъ збывала,
Почаевъ ратувала.
Турокъ – нев±ра изъ лука м±рыть,
На манастыръ циляе;
А тыйи стр±лы назадъ лыт±лы,
Самыхъ йихъ побывалы… [157, с. 446]
(О.Малинки з Києва, 1892)

Зрештою, співець міг собі тут дозволити вільний виклад. Аким Горілько з Дубровни (Білорусія, Могильовська губ.) у діяння Матері Божої вправно «вплітає» елемент дев'ятого мотиву, де йдеться про остаточний розгром турків і згадується Вишнівець:

О вышла, вышла Божія Матерь,
Надъ Почаевымъ стала;
Якъ стала вертать,
Пулями метать,
Турковъ поб±ждать;
Въ м±стечк± Вешнёвк±
Кровь съ пескомъ см±шала,
Все войско побила… [104, ч. І, с. 682]

Лірник Євдоким Мокровіз (Остріг), виконуючи Почаївську псальму, утворену внаслідок компіляції – перша частина походить з пісні «Пасли пастирі…», а друга – з пісні «Ой зійшла зоря…», закінчує власне цими словами:

Дозналася Пресвята Дива,
Вышла, на икони стала,
Чудо показала:

Кули вертала,
Турковъ побывала. [159, с. 436]

Треба зауважити, що за своєю інтерпретаційною продуктивністю найбільше виділяється мотив про турецьку данину, підштовхуючи народну уяву й фантазію до народження цілих легенд:

А тиі турки, хочь недовірки,
Дознали, що Божая Мати:
Обіщалися до Почаева
Що-рокъ дань давати… [191, с. 188]

Зі запису Тадеуша Єжи Стецького, опублікованого 1864 року [322, s. 109–111], довідуємося про обставини фіксації «однієї з найбільш поширених по всій Волині» пісні: “Z pośród wielkiej liczby pieśni spiewanych na Wołyniu, najpiękniejszą może wznioślejszą nad inne, jest pieśń nabożna, klechda ludowa, przez wędrujących lirników spiewana. Lirnik na Wołyniu to postać znakomita, gdzie się zjawi, wszędzie ze czcią i upragnieniem witany bywa. Głos jego i nuta pieśni płaczliwe najczęściej, nadzwyczajny urok na lud wywierają. W jednej z przejażdżek moich po Wołyniu zatrzymałem się koło lichej wiejskiej karczemki, w której mnóstwo ludu zgromadzonego zastałem. W pierwszej izbie, szynkownią zwanej, siedział stary, ociemniały ów bard wiejski, a przegrywając na swej lirze spiewał rozmaite pieśni słuchającej go uważnie gromadzie. Starzy gospodarze i kumoszki odstąpili kieliszka, dziewczęta i parobcy tańca zaprzestali, wszyscy z oczami w dziada wlepionemi zdawali się pochłaniać płynące jedne po drugich, coraz to żałośniejszym głosem pieśni jego; oto kilka z nich, charakterystyczniejszych nieco…” [322, s. 107] Розповідь про «порохом набиту» турецьку свічу, яку тягло шестеро волів, «виливається» у чотири строфи:

Зсукали свічу із ярого воску
Воском облиту,
Порохом набиту,
В монастир доставляли.

Під тую свічу
Шість волів запрягали,
Під Почаєвску Гору
В монастир доставляли.

Приснилося старшому черньцю
Теї свічкі не сьвітити,
Вивезти єю в чистоє поле
Сокірами розбити.

Вивезли свічу в чистоє поле
Сокірами розбивали,
Кулі патрони на всі сторони
По полі розкідали… [322, s. 110]

Більше, ніж через століття Олекса Ошуркевич записав пісню «Ой зійшла зора вечоровая…» від лірника Івана Власюка на Західному Поліссі [150, с. 21, 47–59, 108–109]. Цей чи не найпізніший унікальний з огляду на різні обставини віднайдений варіант псальми має зараз неабияку цінність. Відкладаючи «на потім» виконання духовних творів для запису, як свідчить О.Ошуркевич [203, с. 8], співець все ж продемонстрував «відчутну впевненість і свободу» виконання, зумовлені «частою репертуарною задіяністю» псальми «Про напад турків на Почаївський монастир», що зауважив Юрій Рибак при транскрибуванні фонозапису [150, с. 108]. Вдалося зберегти лірникові Іванові Власюкові й історію про «велику зраду» турків, до якої вже треба було «підпрягати» не шість волів, а всі «сім пар»:

8. Зсукали свічу з ярого воску, сім пар волів підпрягали,
Під тую гору під Почаєвську в манастир доставляли. (2)
9. Як приснився сон старшому ченцю той свічі не палити,
Ой бо то свіча большая зрада: хоче манастир розбити.
10.Вивезти свічу в чистоє поле, топорами розрубати,
Пулі-патрони на всі сторони по полю розкидати. (2) [150, с. 21]

Видання Кольберґівських матеріалів, зібраних на Холмщині, засвідчує побутування вже цілком самостійної прозової легенди, пов’язаної з Почаївською псальмою. За наведеним переказом змісту цієї легенди, Матері Божій Почаївській довелося рятувати монастир ще й від турецької данини: “Do tej pieśni jeszcze jest podanie przywiązane, że gdy turcy przysłali ową zaprzysiężoną dań do Poczajowa, – a była to świeca, którą zapalono przed obrazem Matki Boskiej, – to ta świeca ciągle się topiła i niechciała się palić, a Matka Boska była widocznie smutną na obrazie i patrzyła na topiącą się świecę. Zdjęli więc świecę z ołtarza, obejrzeli, i przekonali się, że w niej we środku była

beczka prochu, któryby wybuchem spalił cały kościół, ale Matka Boska swojem smutnem spojrzeniem przestrzegła i wypadek uprzedziła” [305, t. 34, s. 47].

А втім, присяга турків, якщо вірити іншим записам популярної псальми, могла бути ще складнішою. Порівняймо відповідні фрагменти пісні «Ой зійшла зоря…» від лірників віддалених територій – Максима Прищенка (Київ, 1892) та Якова Златарського (с. Жижномир Бучацького повіту, 1895):

А въ Почаеви въ монастыри
Тамъ лежавъ каминь;
Присяглы туркы вже на в±ки в±ковъ, àминь.
Прысяглы туркы, злы недов±ркы,
Бильшъ воюваты не будемъ,
До трейтёго дня изъ турецкой земли
Вс±хъ хрыстыянъ повернемъ. [157, с. 446]
(О.Малинки від М.Прищенка, Київ, 1892)

…а ўжеж ми ту ни будемо,
Аж во третий день с турецкой зимлы ўсьой Христійан повирнем…
[40, с. 31]
(В.Гнатюка від Я.Златарського, с. Жижномир Бучацького пов., 1895)

Бажане тут сприймається за дійсне. Попри те, здогадуємося, звідки походить цей мотив повернення з турецької неволі. За піснею «Пасли пастирі вівці на горі…», під час облоги 1675 року Матір Божу благає не лише преп. Йов Зелізо, але й той почаївський чернець, який напередодні, на свято Успення Богородиці 1674 року, після гарячих молитов до Почаївської Пречистої Діви Марії у чудесний спосіб перенісся до монастиря з турецької каторги, навіть приніс на собі кайдани до Почаєва[241]:

За єден бо день з турецкой землі,
Стал в Почайові чернець з неволі,
Матер Божую благати,
Жеб схотіла розогнати,
Злих бісурманов, махометанов… [318, арк. 1б]
(Pieśń Preświatiy Bohorodycy Czudotwornoy Poczaiewskoy.
Pasły Pastyry owcy na hori. –
[Почаїв, 80 – 90-ті роки XVIII ст.])

---

[241] Про це Чудо див., наприклад, у «Горі Почаївській» [51, арк. 16б–17а]. Ось завершення розповіді: "Ab•§ tog–¾® dn§ z Tat‡rskoй n§v–l± ºbr±t§s¢ v Monast¸r± PoŒ‡§vskom®, i v§r’gi imi¾§ sv¢j‡n® b± prin§s§, s® pl‡Œ§m® v§l•Ÿ blagod‡t² Pr§s[v¢]toй D[”]v¸, n^ s§b± b¸vÚ³Ÿ ispov±d‡Ÿwi" [51, арк. 17а].

За йденъ бо день съ турецькой земли
Ставъ въ Почаеви ченець зъ невол ʼ.
Сталы Матеръ Божу благаты,
Щобъ схотила розыгнаты
Злыхъ бусурмановъ –
Магометановъ… [158, с. 2–3]
(О.Малинки від лірника Ананія Гоминюка,
поблизу Острога, 1898)

Події після турецького переляку й присяг зображені в багатьох записах приблизно в один спосіб:

А тиі турки, сами татари,
Неслави наробили;
Въ славному місті Вишневці
Пісокъ кровъю змочили… [191, с. 188]

Зустрічаються також і винятки. Загальна увага до славного міста Вишнівця в холмському варіанті О.Кольберґа переходить на містечко Берестечко. Тут спостерігаємо характерну ознаку функціонування народного твору – заміну топоніма:

Турецькоє войско, почайовськоє
неслави наробило,
ой у містечку, у Берестечку
кров з піском змісило. [305, t. 34, s. 47]

У записі В.Гнатюка від лірника Якова Златарського відобразилася трансформація того самого мотиву, цікаво поєднана з популярним в народних співців книжним виразом з пісні «Пасли пастирі вівці на горі…» – «с коней падают, карки ламают»[242]:

Турки, татари, турецкойи восько, шчош ми таке ў той час вочинили?
Де ў тьім містечку Почайові с Христійаньіў кроў сточили.
Йак сточили, тай проливали, Бога ни ўвірували,
Аж вод йасности, од Матир Божойі с коний до зимльі падали.
Йак падали, карки ломали… [40, с. 31]

Завершується пісня «Ой зійшла зоря вечоровая…» урочистим зверненням до християн, що за своїм характером і функцією наближається до думового славословія. У більшості варіантів це звернення складається з чотирьох рядків, тобто однієї строфи, як у записі Миколи Костомарова:

[242] Див. попередню частину підрозділу, присвячену пісні «Пасли пастирі вівці на горі…».

А ми люди, ми християне,
Бога вихваляймо!
Матці чудовній Почаевській
Усі поклонъ оддаймо! [191, с. 188]

Замість «Бога вихваляймо!» / «До Бога ся удаваймо» в східних варіантах частіше зустрічається «До Бога вдаряймо». У Лисенковому зразку останній мотив псальми розширюється ще однією строфою, присвяченою Богородиці:

Щобъ насъ боронила, всіхъ сохранила,
Одъ злиби рятувала, –
По нашій смерті своімъ нахоромъ
Усіхъ насъ покривала. [94, с. 3]

Інші згадувані тут записи такого закінчення не мають, за винятком запису від Терентія Пархоменка, загалом дуже близького до Лисенкового зразка [245, с. 199–200].

Треба нагадати, що популярність пісні «Ой зійшла зоря…» значною мірою завдячує й публікаціям, починаючи від 1868 року, Лисенкової обробки, яка відразу ж увійшла в концертний репертуар вокалістів. Розуміючи це, збирачі ще в кінці XIX ст. порівнювали почуте з Лисенковим варіантом і уважно спостерігали, чи «все так, як у Лисенка», чи ні, особливо, коли йшлося про наспів[243].

Микола Лисенко зробив вагомий внесок у справу записування і друкування мелодій духовних пісень української усної традиції – згадаймо псальми від Остапа Вересая [151, с. 11–21; 85, с. 22–33], від лірників з Київщини [19; 95, с. 42–43], – почавши власне з пісні «Ой зійшла зоря вечоровая…».

Водночас це не єдиний музичний запис Почаївської псальми. В 1867, 1869 і 1870 роках Оскар Кольберґ провадив польові студії на теренах

[243] Скажімо, Олександр Малинка до свого запису від лірника Максима Прищенка додає такий коментар: «Поется заунывно; къ сожал±нію, намъ не удалось записать мотивъ этой думки; но онъ отличается отъ мотива, записаннаго г. Лисенкомъ» [157, с. 445]. Євген Чикаленко, розглядаючи репертуар лірника з Херсонщини Василя Мороза, зауважує наступне: «Про Почаевську Божу Матиръ» Морозъ поетъ точно такъ, какъ этотъ «псальмъ» пом±щенъ въ зборник± Н.В.Лысенко» [284, с. 80].

Холмщини, зупиняючись у Тарнові під Савіном (недалеко від Холма) [305, t. 33, s. X]. Серед матеріалів з цих поїздок знаходимо й спробу фіксації наспіву пісні «Запалилася ясная скала…» [305, t. 34, s. 46]. Запис Оскара Кольберґа на рівні свого часу не міг відтворити багатьох моментів виконання. Такі моменти вдалося передати Юрієві Рибакові при транскрибуванні на сотню років пізнішого фонозапису Олекси Ошуркевича співогри лірника Івана Власюка зі Західного Полісся [150, с. 47–59]: «Нескладний мелодичний контур збагачено за рахунок розвиненої мелізматики, мікроальтераційних прийомів («під'їзди» в ноту) і відхилень (завищення і заниження звуку). Багатство варіантних відмінностей, а також значимість твору у представленому контексті спонукали транскриптора до здійснення наскрізної (частково фонологічної) нотації» [150, с. 108]. Разом з тим, зараз важко переоцінити значення цих обидвох музичних прикладів, бо зіставлення їх дає можливість переконатися в глибокій живучості традиції, у тому, наскільки добре відбулася передусім «консервація» наспіву псальми. Відома завдяки Лисенкові мелодія пісні «Ой зійшла зоря…» вирізняється красою розспіву, який розвинувся, очевидно, з того самого зерна, і може сприйматися як дещо пізніше «східне» відгалуження цього наспіву.

Слава й популярність народної псальми значною мірою завдячує також генію Миколи Леонтовича, який зумів створити на її основі шедевр української хорової музики[244]. Звідси пісня «Ой зійшла зоря вечоровая…»

---

[244] В основі хорової обробки Миколи Леонтовича (поч. XX ст., мала дві редакції) – «мелодія з збірника Лисенка», як зазначає й сам композитор в одному зі своїх рукописів [177, с. 63–64]. Вперше надруковано хорову обробку псальми «Ой зійшла зоря» в 1970 році [147, с. 134–135]. Її популярність від часу створення й понині ніколи не послаблювалася, пісня входила в концертний репертуар навіть тоді, коли за одне лише її виконання диригента хору могли звинуватити в «націоналістичних збоченнях» і звільнити з роботи, як це й сталося, наприклад, у Полтаві в 70-ті роки [145, с. 385]. Цікаве свідчення особливого успіху обробки М.Леонтовича «Ой зійшла зоря» за межами України зустрічаємо в статті Віктора Андрієвського: «…коли виїхала у свою світову подорож славна Українська Республиканська Капеля, то її дириґент – О.Кошиць узяв у репертуар і кілька псальм-кантів. Ті наші старі пісні в чудовому розкладі наших відомих музик справили на европейську публику надзвичайне враження. Та й не тільки на европейську. Я пригадую собі, з яким захопленням зустріли в Марселі, у Франції, мурини-робітники наші канти, особливо ж «Ой, зішла зоря вечеровая» в розкладі Миколи Леонтовича…» [1, с. 108].

переходить до інших жанрів професійної музики[245] і знову повертається до «уст» народних виконавців[246].

Таким чином, відома народна псальма «Ой зійшла зоря вечоровая…» дає широкий простір для різнопланових студій, зокрема історичних, теологічних, музикознавчих, а понад усе – заслуговує на пильну увагу дослідників української усної словесності й народної музики як унікальна пам'ятка української пісенної духовної ліро-епіки.

Висновки до розділу 3

Українська духовна пісня усної традиції виявилася важливою точкою перетину наукових інтересів діячів романтичної епохи, зосібна Миколи Костомарова й Еразма Ізопольського – сучасників, які насправді вели цілком різний спосіб життя, належали до різних культурних середовищ. Цікаво, що їхні записи органічно взаємодоповнюються й творять своєрідний цілісний цикл. Навіть рік публікації скрізь збігається – 1843-тій, за винятком лише варіанту народної пісні «Ой зійшла зоря вечоровая…», записаного у 1844-му. Цей фольклорний шедевр потрапив до друку значно пізніше, зате швидко

---

[245] Прикладом може послужити, скажімо, третя частина «Української сюїти» для струнного оркестру (1925) відомого американського композитора Квінсі Портера, яка, власне, й побудована на музичному матеріалі Почаївської псальми. Поштовхом до написання сюїти став концерт Українського національного хору Олександра Кошиця, у виконанні якого пісня «Ой зійшла зоря» в обробці Миколи Леонтовича виявилася одним з найсильніших вражень для молодого ще тоді композитора. Про це пише Роман Савицький у статті «Українська пісня та американські композитори», подаючи для порівняння відповідні фрагменти партитур «Української сюїти» й обробки Миколи Леонтовича [225, с. 187–188, 189].

[246] «Особливо поширилася пісня в міжвоєнне двадцятиріччя на Тернопільщині завдяки її хоровій обробці М.Леонтовича» [213, с. 610]. Сліди такого поширення засвідчують також результати сучасних польових студій. Зафіксовані зразки пісні «Ой зійшла зоря» від різних респондентів різних територій часто виказують свій шлях до усної традиції саме через хорову обробку Миколи Леонтовича. До таких прикладів віднесемо, зокрема, запис Романії Бурак і Мар'яни Жичицької 4 липня 2010 року в селі Гуменці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області від Марії Дубчак (1930 р.н., початкова освіта, народилася і весь час жила в Гуменцях). Респондентці колись доводилося співати в церковному хорі, про що згадувала зі задоволенням, охоче відтворюючи окремі партії партитури «Ой зійшла зоря» М.Леонтовича. Особливо їй подобалося те, що «дíскант» співав соло. Своєрідною трансформацією хорової обробки можна вважати й запис Орисі Петеляк 21 липня 2011 року в селі Шептичі Самбірського району Львівської області від Катерини Качинської (народилася в 1930-му році в с. Шептичі, освіта початкова).

встиг здобути собі славу: перетнувши межі і народного життя, і сфери чисто наукових зацікавлень, піднятися до рівня найвизначніших культурних надбань українців. Великої популярности в усній традиції набула також пісня «Пасли пастирі вівці на горі…» авторства невідомого поета XVIII ст., присвячена тій самій події. До нас дійшла велика кількість її записів, зроблених у минулому, студії над нею мають перспективу в майбутньому: процес функціонування в усній традиції безперервно триває досі. Господні пісні, які розглядалися в цьому розділі, мали глибокий вплив на народну свідомість не лише різних етнічних груп українців, але й сусідніх народів. Широка географія, рівні інтерпретації підкреслюють значення й вагомість цих творів у розвитку народного духовного життя. Пісня до преп. Йова Зеліза на тлі всіх інших тут аналізованих прикладів виглядає лише окремим епізодом, але, без сумніву, достатньо яскравим, щоб вдало проілюструвати найхарактерніші моменти трансформації книжного зразка в народному репертуарі.

РОЗДІЛ 4
ГРІХИ І СМЕРТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛЮДСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ У ДУХОВНИХ ПІСНЯХ УСНОЇ ТРАДИЦІЇ

Серед духовних пісень української усної традиції виділяється досить численна група, присвячена людині – грішній і смертній[247], що потребує підтримки, допомоги, захисту Бога, Божого Сина, Пречистої, святих, ангелів і архангелів. З плином часу, зі зміною історичних епох інтерес до творів такої тематики, як правило, не послаблюється. Пісні, про які йде мова в цьому розділі, є переконливими прикладами неперехідності й вічної актуальності людських душевних потреб. Це зумовлює виразну живучість деяких сюжетів, зокрема того, що ліг в основу давнього фольклорного твору про грішну дівку, або мотивів, характерних для книжних пісень про смерть. Заслуговують уваги не лише широка популярність цих зразків у сучасному народному середовищі, але й різноманітність їх музичної інтерпретації.

4.1. Проблематика студій над «Самарянкою».

До матеріалів Миколи Костомарова зі Західної Волині, зібраних 1844 року [191], потрапив варіант популярного в багатьох слов'янських народів пісенного твору, що досить скоро привернув увагу дослідників фольклору і став предметом обговорення й дискусій як спеціального, так і принагідного характеру, діставши на сторінках наукових видань назву «Самарянка». Є підстави припустити, що запис М.Костомарова «Ишовъ божокъ дорогою…» [191, с. 237–238] найдавніший з-поміж відомих записів цього твору не лише на українській території, але й східнослов'янській загалом. Попри те, склалася традиція висувати на перше місце варіант Петра Кириєвського «Стихъ о блудниц±», опублікований у Москві в 1848 році [224,

[247] «Стихи о смерти, Страшномъ Суд±, гр±шной душ± и т. п. являются наибол±е распространенными въ репертуар± современныхъ носителей украинскихъ духовныхъ стиховъ – кобзарей и лирниковъ», – зауважує полтавський вчений Володимир Щепотьєв на початку XX ст. [290, с. 37].

с. 223], хоча насправді це була хіба перша публікація української пісні, схопленої в російському середовищі, що зумовило помітні зміни в тексті. Однак ніяких точніших відомостей про час або інші деталі походження запису в публікації не вказано.

Присутність українського матеріалу в найдавнішому друкованому зібранні російських духовних віршів – характерне явище, яке в пізніших подібних збірниках російських авторів проявлялося чимраз яскравіше й виразно відтворювало картину активного поширення українських духовних пісень, книжних та народних, далеко на Північ і Схід [104]. Треба зазначити, що російські дослідники духовних віршів ще в тому ж XIX ст. висловлювали сумніви щодо наукового рівня праці П.Кириєвського [9, с. II–III].

Запис М.Костомарова під назвою «Божокъ» після своєї першої публікації в Саратові 1859 року незабаром, у 1860-му, ввійшов до збірника Віктора Варенцова [226, с. 240–241]. Складається враження, що варіант став відомим у наукових колах насамперед завдяки цій другій публікації. Водночас поза увагою вчених залишився один цікавий і важливий момент саратовського видання, а саме – спостереження Миколи Костомарова над цілком новим, незнайомим тоді для нього фольклорним текстом, зафіксованим на Західній Волині. Невеличка принагідна примітка-коментар нині сприймається вже як своєрідний початок студій: «П±сня эта, безъ сомн±нія, весьма древняя и заключаетъ въ себ± миÄологическую исторію: она указываетъ, между прочимъ, на водопоклоненіе славянъ, которое составляло принадлежность нашей языческой религіи» [191, с. 238]:

Божокъ.
Ишовъ божокъ дорогою,
Зострівъ дівку изъ водою.
– Ой дай, дівко, води пити,
– Смажні уста закропити. –
«Не дамъ, старцю, води пити,
«Бо вода есть нечиста:
«Нападало зъ клёна листа,
«Зъ клёна листа нападало,
«Зъ гори піску налетіло».

– Ой ти, дівко, сама нечиста,
– А вода есть завжди чиста. –
Стала дівка, излякалась,
Передъ богомъ заховалась.
Скоро дівка въ церкву войшла –
На сімъ саженъ въ землю пойшла. [191, с. 237–238]

Інший представник міфологічної школи Федір Буслаєв, сучасник Костомарова, присвячує «Божкові» окремий фрагмент розвідки «Древн±йшія эпическія преданія славянскихъ племенъ»: «И досел± въ одной малорусской п±сн± восп±вается святость *воды*, чисто въ языческомъ смысл±» [21, с. 365]. А визнаючи Костомарова «почтенным собирателем и отличным знатоком южнорусской народности», зауважує: «Посл±днее зам±чаніе о поклоненіи вод±, безъ всякаго сомн±нія, в±рно; но касательно *миÄологической исторіи* въ этой п±сн±, я позволяю себ± не согласиться, на томъ основаніи, что зд±сь очевидно вліяніе Евангельскаго разсказа о Христ±, бес±довавшемъ съ Самарянкою у колодца. Но вотъ что особенно важно: вм±сто Христа – въ п±сн± является какой-то божокъ. Такъ трудно въ двоев±ріи и полуязычеств± русской поэзіи отличить элементы языческіе и христіанскіе!» [21, с. 365] Отже, Ф.Буслаєв чи не перший висловив думку про зв’язок твору з відомим Євангельським оповіданням, проте жодної реакції на його слова в пізніших дослідженнях не знаходимо, так само, як і на примітку Костомарова – немає ані дискусій, ані навіть згадок: здається, що нікому не доводилося ознайомитися з цими судженнями.

Наступний помітний момент у студіях над піснею маємо у 1877 році: принагідна згадка про неї з вказівками на деякі варіанти в праці Олександра Веселовського про історію розвитку християнської легенди [25, с. 236–239]. Відомий російський вчений вже цілком твердо визначає пісню про зустріч дівки зі старцем як таку, що «несомн±нно внушена содержаніемъ евангельскаго эпизода» [25, с. 237]. І з того часу, значною мірою, мабуть, з огляду на авторитетність слова Веселовського, ніхто більше не вагався з приводу християнської генези цього фольклорного твору.

Тоді й закріплюється за піснею її умовна назва – «Самарянка», яку чи не вперше вживає Олександр Потебня 1886 року [217, с. 318].

У 1905 році окремим виданням виходить розвідка Юліана Яворського «Духовный стихъ о гр±шной д±в± и легенда о нерожденныхъ д±тяхъ» [293] – перша й досі єдина спеціальна студія над «Самарянкою». Ця подія зактивізувала кращі українські наукові сили до вивчення і самого сюжету пісні, і його походження, і художнього втілення.

Найшвидше відреагував Іван Франко [272] з достатньо справедливою оцінкою праці Яворського: «Що д. Яворский тут, як і в инших своїх, зрештою цінних і з значним накладом праці зроблених розвідках, прошмигнув побіля правди, се, як сказано, походить від його замилуваня до апріорних концепцій, яке відбирає йому в часї досліду потрібну обєктивність та свободу зору» [272, с. 19]. Поза тим, рецензія містить ще ряд важливих зауважень щодо християнської писемності, особливостей народного сприйняття та уявлень. Іван Франко також вперше висунув гіпотезу, яку намагався довести – про західнослов'янське походження «Самарянки», у чому згодом знайшов своїх послідовників.

Значним внеском у справу вивчення пісні про розмову Бога з грішницею стала велика стаття Володимира Гнатюка «Пісня про неплідну матір і ненароджені діти», надрукована 1922 року в Записках НТШ [42]. Особливий інтерес у цій розвідці, написаній ще в 1919 році, становить четвертий розділ «Народня пісня про неплідну матір. Її відносини до пісні про Христа й Самарянку» [42, с. 212–224]. Насамперед В.Гнатюк вводить до наукового обігу нові відомі йому українські варіанти «Самарянки» і вже сам матеріал суттєво «розхитує» передчасні підсумки Яворського. Вчений робить свої спостереження над публікацією Кириєвського, зауваживши, що «се ніщо инше, як *український варіянт*» [42, с. 220], а також над так званими білоруськими варіантами, які насправді є здебільшого або чисто українськими текстами, або українськими текстами з незначними білорусько-російськими впливами: «Що ж до старшости білоруських варіянтів, то я

тілько на одну річ зверну увагу: Хто переглядав білоруські збірники пісень і порівнував їх із українськими, тому мусів упасти в очи дуже значний процент пісень, перенятих в Українців. Чи не перейшла отже й пісня про Христа й Самарянку від Українців до Білорусів, а не навпаки? На мій погляд се дуже можливе» [42, с. 220]. Загальні висновки Гнатюка про «Самарянку» зводяться до того, що це народна пісня з «чистою народньою мовою», пісня, «повна енерґії, грози і траґічности», але створена на євангельській основі й «утворив її простий чоловік», який почув євангельське оповідання «найшвидше в церкві».

Михайло Грушевський розглядає сюжет «грішної дівки» в окремому спеціальному підрозділі «Історії української літератури» [70, с. 628–632], притягуючи увагу до деяких раніше не врахованих цікавих варіантів пісні, зокрема й запису з Острога від лірника Євдокима Мокровоза [70, с. 630; 159, с. 440]. Про зв’язок фольклорного твору з євангельським оповіданням вчений висловлюється дещо м’якше, ніж його попередники: «…се вповні правдоподібно, що євангельське оповіданнє відограло ролю в зформованню сеї пісні-баляди на лєґендарну тему» [70, с. 629]. Щодо походження «Самарянки», то тут Грушевський схиляється до версії про «Чесько-Моравські краї». Застановляють дослідника також певні акценти в поетичних текстах різних варіантів, як, скажімо, чистота води: «Піднесу ще похвалу воді вложену нашими варіянтами в уста Христові: «моя вода вся пречиста», «вода єсть завжди чиста». Може бути, і він мав самостійне значіннє в формуванню ріжних варіянтів» [70, с. 632]. А моторошний мотив реакції церкви на вхід великої грішниці, розвинений особливо в поліських зразках, перегукується, на думку М.Грушевського, з подією, оспіваною в думі про Олексія Поповича, коли присутність грішника на кораблі викликає бурю на Чорному морі, а його щира сповідь і каяття приводять до втихомирення грізної водяної стихії.

Деякі зауваження про «Самарянку» залишив польський етнолог Ян Станіслав Бистронь, вмістивши варіант її віршованого тексту з матеріалів

Оскара Кольберґа разом з коментарем до своєї праці «Polska pieśń ludowa», що вийшла в Кракові в серії «Bibljoteka narodowa» [299, s. 155–156]. Власне ця пісня, подана тут під назвою «Dzieciobójczyni», відкриває розділ «Pieśni dziadowskie» [299, s. 155–163]. Я.С.Бистронь вважає, що «pieśń ta osnuta jest na temacie, zaczerpniętym z ewangelji św. Jana» [299, s. 156] і «powstała w Katalonji w XVI wieku i stamtąd przechodzi do innych krajów, przedewszystkiem do Skandynawji, skąd znów rozpowszechnia się w Anglji, Finlandji i krajach słowiańskich» [299, s. 156]. Щоправда, характер викладу тут популярний, ніякими посиланнями чи аргументами автор не підкріплює своїх слів, а тому невідомо, чи він справді мав якісь поважні підстави до таких суджень, чи це лише одна з гіпотез, яку міг викласти, скажімо, під впливом того ж О.Веселовського, який при згадці про «Самарянку» навів переклад однієї каталонської пісні з подібним сюжетом [25, с. 238], але не настільки близької до слов'янських варіантів, щоби вважати її за той самий твір. Я.С.Бистронь також намагається пов'язати зі «Самарянкою» генезу ще однієї поширеної народної пісні про грішну дівку, до якої з'являється посланець з пекла й забирає її [299, s. 156–158]. Цей твір був популярний і в українському середовищі, зокрема лемківському. Філарет Колесса вважає його окремим самостійним витвором [119, с. 101–102].

Зрештою, і пісні «про грішницю перед Христом», і пісні «про грішну дівчину, занесену сатаною до пекла» Філарет Колесса приділяє немало уваги в своїх студіях. Опублікувавши власні записи з Лемківщини [181, с. 210, 256–257, 399–400, 427; 126, с. 522–525, 621–622], що й зараз на тлі інших зафіксованих варіантів становлять великий інтерес, вчений спеціально зупинявся на цих мандрівних пісенних сюжетах у своєму виступі на I З'їзді слов'янських філологів у Празі в 1929 році [119; 120]. Представивши переконливі порівняння відповідних фрагментів лемківського, польського та чеського варіантів «Самарянки», Колесса доводить їх близькість і робить висновок, що «велика згідність усіх слов'янських варіянтів у спільному засновку пісні та однаковій віршовій формі (4 + 4) показує наглядно, що

пісня про грішницю вийшла з одного джерела; її первісна словянська редакція повстала правдоподібно на Моравії … її засновком послужив очевидно звісний уступ евангелії Івана про розмову Христа з Самаритянкою» [119, с. 101]. У загальних підсумках виступу Ф.Колесса підкреслює роль Моравії як «одного з найсильніших словянських *осередків*, *з якого розходилися нові пісні і пісенні теми»* [119, с. 113], а також той факт, що «се виявилося дуже ярко в складі й характері пісенного репертуару лемків, що особливо від словаків і за їх передачею від моравських чехів перейняли багато пісень не тільки оповідаючого легендового й балядового змісту, але також ліричних» [119, с. 113]. Водночас дослідник зазначає й те, що основна частина цих мандрівних зі Заходу пісень залишалися лише в лемківському репертуарі, не доходячи навіть до Східної Галичини [119, с. 113]. І справді, наразі не можемо пригадати записів пісні про грішницю в пеклі, які би походили не з Лемківщини, але щодо «Самарянки» це твердження ніяк не справджується. Тому в даній ситуації особливо слушним виглядає зауваження Філарета Колесси, висловлене насамкінець: «Очевидно, не все, що має спільного згадана словянська група, можна пояснювати дорогою переймання і взаїмного впливу. Деякі признаки … можна зводити до давньої *словянської спільности* … що так ярко виявляються не тільки в народній поезії й музиці, але й у мові, звичаях, повірях, традиціях» [119, с. 114].

У 70-тих роках XX ст., або й раніше, сюжет про зустріч грішної дівки з Богом потрапляє у коло наукових зацікавлень відомого російського вченого Нікіти Толстого – ініціатора, організатора, наукового керівника поліських експедицій 60 – 80-тих років, теоретика польових досліджень мови й народної культури, а також пристрасного збирача. За свідченням Світлани Толстої, «Нікіта Ілліч збирав східнослов’янські й західнослов’янські версії цього вірша й хотів написати спеціальне дослідження про його географію й територіальні варіанти» [255, с. 58], «збирався сам і спонукав мене зайнятися цією піснею спеціально, зібрати й порівняти ті варіанти, які є, по можливості визначити географію тексту і його структурну «типологію» [256]. Великий

інтерес викликають відомості про Н.Толстого як «прекрасного виконавця народної пісні» [256], що «особливо любив і не раз сам співав на лекціях зі слов'янського фольклору і при інших відповідних нагодах» один з поліських варіантів «Самарянки» [255, с. 58], на думку С.Толстої, «з найбільш лаконічних і разом з тим … повний за складом мотивів» [256].

Треба наголосити, що текст, про який іде мова, насправді є українським, хоч і походить з території Гомельської області – зі Стадоліч [255, с. 58; 256]. В опублікованих наприкінці 90-тих років працях С.Толстої, присвячених пісні про грішну дівку [255; 254; 256], подано ще інші варіанти. Серед них на тлі решти українських зразків (Стадоліцького, Тхоринського з Житомирської області [255, с. 58], а також ще варіанту зі с. Піски Ратнівського району Волинської області [255, с. 58]) лише один вирізняється як білоруський – зі села Жахавічи Мазирського району Гомельської області [256], що на Північний Схід від Стадоліч. У статті «Самарянка»: баллада о грешной девушке в восточно- и западнославянской фольклорной традиции» С.Толстая, маючи в своєму розпорядженні більше, ніж сорок зафіксованих народних віршованих текстів – варіантів «Самарянки» різного походження, заглиблюється в специфіку цього пісенного сюжету, вивчає розгортання й варіювання мотивів, особливості зв'язку фольклорного твору з писемним джерелом, а також простежує міфологічний характер окремих деталей. Дослідниця бачить у цій баладі насамперед розробку євангельської теми, «достатньо точне відтворення самої ситуації зустрічі Господа з жінкою біля криниці і їх діалог з проханням Господа дати напитися», а також відображення деяких мотивів євангельського тексту в ряді варіантів – мотиву незаконних мужів і мотиву впізнавання Бога. Хоч водночас тут підкреслено й цілком новий зміст фольклорного твору, який заслуговує глибокого й спеціального вивчення [256].

Сучасна українська фольклористка Людмила Іваннікова протягом 1980-тих – 90-тих років зробила чимало записів «Самарянки» у селах Київщини, Черкащини, Полтавщини, Львівщини, Хмельниччини,

зауваживши поліфункціональність пісні та компілятивність зафіксованих її текстів. У 2011 році дослідниця опублікувала статтю, присвячену варіанту з рідного села Губчі на Південно-Східній Волині [98]. Л.Іваннікова студіює губчанський зразок на тлі не тільки давніших записів твору про розмову грішниці з Богом, але й розглядає його у широкому контексті вірувань, обрядовості, різних прозових та віршованих фольклорних жанрів цієї ж місцевості. Особливий інтерес викликають порівняння народної духовної пісні з баладами про покритку-дітозгубницю. Такі студії можна розглядати як продовження праці Володимира Гнатюка[248] на основі теперішніх записів зі села Губчі Старокостянтинівського району Хмельницької області. Розвідка Л.Іваннікової завдяки ґрунтовному вивченню тексту, пошукам нових рівнів його інтерпретації добре показує різнобічну перспективу дослідження обговорюваного твору.

Очевидно, актуальним і непростим завданням є повне зібрання варіантів «Самарянки», опублікованих і неопублікованих, навіть коли обмежитися лише українськими текстами. Цього матеріалу насправді дуже багато, він розпорошений по більших і менших, відомих та маловідомих фольклорних джерелах, і загалом рідко зустрічаються такі збірники з українськими піснями, де б не було жодного варіанту пісні про грішну дівку. Без сумніву, це свідчить про особливу популярність твору й підтверджує слова В.Гнатюка про «Самарянку» як про «широко розповсюднену духовну пісню» [41, с. XII; 42, с. 218].

Попри те, що її по-різному сприймали збирачі й на свій розсуд розміщували інколи в цілком несподіваних підрозділах своїх видань, у народному середовищі ця поетично-музична структура також могла виконувати не одну функцію. Здебільшого твір відомий як необрядовий і неприв’язаний до якогось часу в році чи періоду людського життя, але подібно до інших Божих пісень, користувався особливою увагою у Великий

---

[248] Див. вище, йдеться передусім про статтю В.Гнатюка «Пісня про неплідну матір і ненароджені діти» [42].

Піст. Разом з тим відомо, що в окремих місцевостях склалася традиція співати «Самарянку» як коляду або щедрівку, присвячуючи її виконання певній особі, зокрема дівчині[249] чи комусь з померлих родичів [41, с. XII; 129, с. 274–275; 42, с. 217–218]. Завдяки записам Францішка Котулі з Ряшівщини довідуємося про побутування цього тексту як молитви, яку відмовляли у Великий Піст або в інший час, насамперед у незвичайних складних ситуаціях [309, s. 123–124, 133, 135–136, 156–157, 471, 479–480, 482]. Увійшла «Самарянка» і до групи «Калинівських» творів[250].

Мало свідчень про популярність пісні про грішну дівку в кобзарському й лірницькому репертуарі, хоч її присутність у цій чоловічій професійній сфері підтверджується опублікованими варіантами з посиланнями на конкретних виконавців [159, с. 440]. Народні співці мали свої улюблені теми, які їх найбільше хвилювали – Страсти Христові, Страшний Суд, Об'явлення й Чуда Пресвятої Богородиці, Житія святих, людські гріхи й переживання, пов'язані з ними, сенс людського життя… Продовжуючи цей ряд, розуміємо, що жіноча тема, тема жіночих гріхів тут мусить відійти на задній план. Зате «Самарянку» дуже любили співати жінки, особливо старші, виховуючи в такий спосіб молодих дівчат. І зараз часто доводиться чути від виконавиць цієї пісні вимовлені протяжним і поважним тоном зі замисленим поглядом слова: «Ой, та то ще мої баба співали…»

Як показує досвід сучасних польових студій, умовної, «вченої» назви «Самарянка» може бути цілком недостатньо, щоб респондент відразу зрозумів, чим саме цікавиться збирач. Насправді для цього, як правило, треба переповісти сюжет з деякими деталями, або ще краще – процитувати декілька віршованих рядків. Попри те, зазвичай ніхто й не сприймає пісні про розмову дівки зі Старцем та Євангельську історію про розмову Христа зі

---

[249] Світлана Китова у розділі «Колядки та щедрівки дівчині» свого зібрання «Колядки та щедрівки в сучасних записах» подала п'ять варіантів «Самарянки», зафіксованих у різних районах Черкаської області [130, с. 154–158].

[250] Див., зокрема, розвідку Павла Попова «До текстів т. зв. «Калинівських» пісень» [216, с. 9, 15–17], а також Василя Кравченка «Псальми», що в 1923 – 24 рр. співали прочани підчас подорожувань до різних Чудес» [140, с. 75] та ін.

Самарянкою як щось далеке. Ставлення до пісні, що залишається сакральною за будь-яких умов, незмінне. Для носіїв усної словесности немає особливого значення, чи виникла вона під впливом християнської писемности, чи незалежно від неї, бо за народними уявленнями – Бог все одно був завжди і буде завжди.

Крім культу води, велике значення, зокрема в українській традиції, відігравав культ дівочої чистоти, що теж міг знайти своє відображення у цій пісні. Тема дітозгубництва, представлена і в піснях, і в прозі формує помітний пласт українського фольклору, що вже давніше став об'єктом спеціальних студій [43; 42; 107; 207]. Важко заперечити близькість цих баладних та легендових сюжетів та інших поетичних елементів з часто розгорненими кульмінаційними фрагментами «Самарянки», де розвивається та сама тема.

Без сумніву, пісня про зустріч грішної дівки з Богом зазнала помітних християнських впливів. Маємо такі докази, особливо наприкінці багатьох варіантів, де згадуються церква, образи, свічки, дзвони, органи, попи, ксьондзи, сповідь, ангели, шатани, грішні душі, святі. У деяких текстах з дівкою розмовляє саме Ісус Христос, згадуючи свою Матір – Пречисту.

Водночас, чим більше заглиблюємося в поетичний світ народної балади і в наукові студії над нею, тим більше зростає сумнів щодо безпосередності зв'язку цього колоритного народного витвору й почутої в церкві Євангельської історії.

У віршованих текстах виступає просто дівка, а саме слово «самарянка» не вживається, за винятком хіба гуцульської коляди, яку й Гнатюк, і Грушевський вважали пізнім утворенням [41, с. XII; 42, с. 218; 70, с. 628]. Криниця – не криниця Якова, а найчастіше згадки про криницю відсутні, все відбувається просто на дорозі або ще за інших обставин.

Та й у Євангельському оповіданні не знаходимо того, що в пісні висувається на перший план. Сама мета розмови Ісуса Христа з жінкою-грішницею насправді цілком інша. Немає тут жодних слів про дітей

Самарянки, а про її мужів Ісус згадує, щоб загострити увагу співрозмовниці. Зрештою, нема й ніякої відмови з боку Самарянки як і переляку – вона виявляє швидше здивування[251].

Здавалося б найвиразніший спільний мотив у біблійному й фольклорному текстах – багато нешлюбних мужів Самарянки – якраз опущений у цілому ряді варіантів пісні, де відразу йде мова про погублених дітей. Існують зразки, де дівку названо нечистою без додаткових пояснень цієї нечистоти, тобто і мотив з мужами, і мотив дітозгубництва відсутні. До таких прикладів належить якраз запис Костомарова зі Західної Волині [191, с. 237–238]. І коли цей варіант згодом не раз вважали неповним, то, напевно, саме з тої причини, не припускаючи вторинности таких моментів у пісні. Очевидно, повноту чи неповноту місцевого зразка твору найкраще може засвідчити респондент або збирач. До того ж, «Божокъ» Костомарова в цьому плані перегукується, наприклад, з моравською народною піснею зі Сілезії, текст якої опублікував Алоїс Войтех Шембера ще в 1842 році під назвою «Wrah» [324, s. 401–402]. В обидвох випадках Боже слово, промовлене до грішної дівки, сповнене великої ваги, що підсилюється лаконізмом вислову – лише в двох віршованих рядках протиставлено чистоту води й нечистоту грішниці:

“Ta wodička ta je čista,
Ty děwucho není’s jista.” [324, s. 401]

Або навпаки, як у Костомарова:

– Ой ти, дівко, сама нечиста,
А вода есть завжди чиста. [191, с. 237]

Після цього відразу передано першу реакцію дівки:

Стала дівка, излякалась,
Передъ богомъ заховалась. [191, с. 237–238]
(Західна Волинь)

Ona se hnedaj ulekla,
Před ním na kolena klekla. [324, s. 401]
(Сілезія)

[251] Див. Євангелію від св.Івана 4: 4 – 30.

Серед численних записів «Самарянки» зустрічаємо й тексти компілятивного характеру, які виказують можливість поєднання цього сюжету з іншими сюжетами духовних пісень. Францішек Котуля наприкінці 60-х років XX ст. зафіксував зокрема такі зразки на Ряшівщині, де органічно «зрослися» докупи дві пісні: розповідь про грішницю в пеклі логічно продовжує історію грішниці перед Богом [309, s. 156–157, 162, 164–165, 168–172]. Ще цікавішим та несподіванішим моментом побутування «Самарянки» виглядає злиття її сюжету зі сюжетом Страстей Христових. У таких випадках текст починається зі страсної теми, до якої винахідливі носії традиції інколи напрочуд легко й вміло «приштуковують» тему дівочих гріхів:

Ой коли ходиў Христос горою,
За ним Жидове та все вирдою.
Й они ходили, поки ходили,
Ой поки Христа тай ни спіймили.
Ой де спіймили? Ў широкім поли.
Йик го спіймили, ў хрест руки ўзьили,
Ў хрест руки ўзьили, на хрест розбили,
Тай розпинали тай за нас гришних,
Тай за нас гришних кроў проливали.
Ой туда діўка водицу несла.
Шо то за діўка? Самораненька.
А сам Сус Христос из христа мовиў:
Ой дай ми, діўко, водиці пити,
Золоті уста тай покропити… [129, с. 274–275]

Крім цього уривка гуцульської коляди, записаної ще 1911 року, можемо навести приклади фольклорних зразків з Бойківщини початку XXI ст. У селах Турківського району Львівської області, наприклад, добре пам’ятають «Самарянку», а також часто співають особливо під час Великого Посту й навіть у церкві страсну пісню, яка зазвичай починається словами «За Кедровим за потоком…» або «Там за Кедром за потоком…». Ареал її поширення не обмежується одним районом ані територією Бойківщини. Подібно до «Самарянки», ця пісня подекуди досі функціонує як коляда. І коли на Турківщині добрий стан збереження традиції дозволяє почути виконання обидвох самостійних творів – про Страсти Христові й про

Самарянку, то на Сколівщині маємо цікаві свідчення «зчеплення» їх народнопоетичних текстів:

Ішли жиди дорогою,
Вели Йсуса терниною.
Самі ішли облаками,
Йсуса вели бодаками.
А там дівка воду несла…[252]
(Козьова, 2005)

Ой за лісом за потоком
Вздріли жиди Суса оком.
Як уздріли та й імили,
І терновий вінок вили.
Вили, вили, увивали,
На головку набивали
Ішли жиди дорогою,
Вели Суса терниною.
Тернина ся в ніжки набивала,
Кровця слідки заливала.
Ой вибігло дівча з хати
До керниці воду брати.
– Подай, дівча, води пити,
Злотні уста закропити…[253]
(Тухолька, 2005)

Прислухаючись до слів цього останнього зокрема, особливо колоритного та органічно «зішитого» Тухольківського варіанту з уст респондентки поважного віку, цілком легко уявити змальовану картину. Та й ніде інде, а на дорозі добре знайомого гірського села: Ісус Христос іде нею догори, а дівка вибігає на той момент з хати до криниці, викопаної, як не раз буває, на краю подвір'я, з боку дороги. І важко при цьому не згадати слів Миколи Гоголя: «…он± вводятъ Его часто въ бытъ своей жизни съ такою невинною простотою, что безъискуственное Его изображеніе становится у нихъ величественнымъ въ самой простот± своей» [50, с. 21–22; 48, с. 109–110].

---

[252] Початковий фрагмент тексту пісні зі запису Олени Сироїд 9 липня 2005 року зі села Козьова Сколівського району Львівської області. Співала Ганна Федорівна Веклич (1955 р.н.) – народилася й виросла в селі Тухолька Сколівського району, у 1983 році прийшла за невістку до Козьової, відтоді й до моменту запису жила там постійно. Освіта середня, працювала в'язальницею. Архів автора.

[253] Початковий фрагмент тексту пісні зі запису Олени Сироїд 12 липня 2005 року зі села Тухолька Сколівського району Львівської області. Співала Анна Іванівна Гоянець (1916 р.н.) – народилася й виросла в селі Жупани Сколівського району, в 1939 році прийшла за невістку до Тухольки, відтоді й до моменту запису жила там постійно. Освіта початкова, працювала дояркою. Архів автора.

Значним є факт великої популярности «Самарянки» не лише в минулому, але й у сучасній українській усній традиції. На тлі інших давніх духовних пісень народного репертуару балада про розмову грішної дівки з Богом має в цьому плані суттєву перевагу. Мимоволі виникає думка про загадкову перейнятість передусім самою темою твору, а також про причини такої перейнятості.

Знаючи середовище побутування пісні, часом легко пов'язати деякі поширені уявлення, уподобання того середовища з цікавістю до окремих сюжетів. Наприклад, живучість «Самарянки» в фольклорній традиції Львівщини виказує її відповідність до традиційних моральних постулатів, що передаються з покоління в покоління й добре збереглися до нашого часу. Серед іншого, відчувається помітно суворе й вимогливе ставлення до жінок, напротивагу до значно поблажливішого, м'якшого – до чоловіків.

Водночас популярність «Самарянки» перегукується з великою популярністю й живучістю ще одного сюжету, улюбленого колись у старцівських колах – народної інтерпретації Євангельської притчі «Про багатого й Лазаря»[254]. Щодо християнської основи цієї псальми сумнівів немає, до її виникнення й поширення причетні передусім недільні Богослужіння, на яких Євангельська історія звучала протягом століть у певний день року, відповідно до церковного календаря. Її слухали народні співці й особливо переймалися долею бідного Лазаря, вбачаючи в цьому образі чи себе самого, чи ще когось зі своїх побратимів. Пісня також збереглася в усній традиції понині, про що свідчать порівняно недавні її записи, зокрема зі Західного Полісся[255]. І якщо церква значною мірою, мабуть, спричинила захоплення носіїв фольклору образами Багача й Лазаря, то так само могла закріпити в пам'яті історію Христа й Самарянки з читання в неділю самарянки (четверта неділя після Великодня) Євангельського уступу впродовж тривалого періоду розвитку релігійного життя багатьох

[254] Див.: Євангелію від св.Луки 16: 19 – 31.
[255] Наприклад, зі села Тур Ратнівського району Волинської області, зроблені в липні 1999 року. Архів автора.

європейських народів. До речі, сучасні виконавці «Самарянки» здебільшого відзначаються прагненням до духовного вдосконалення через діяльну участь у церковному житті громади. Отже, виникнення й активне функціонування в народному репертуарі пісні про грішницю перед Богом легко пов'язати зі значним впливом Церкви, з глибоким зацікавленням окремими Євангельськими сюжетами, що дало поштовх до вже цілком самостійної творчости.

Про добре збережену традицію виконання «Самарянки» на Бойківщині свідчать недавні записи текстів, які налічують іноді понад тридцять віршованих рядків і доносять все багатство й барвистість мотивів вже знайомих зі значно раніших варіантів різного походження, старших, скажімо, на сто чи більше років. Порівняймо, наприклад, два відносно близькі зразки – з Мшанця (зараз Старосамбірського району), зафіксований 1899 року, та з Бережка Турківського району, записаний у Петрівку 2003 року:

В живний читвирь по вечери
Ходит Господь по всій земли;
Ходит, ходит, походжає,
Всім нам хліба догаджає.
Вибрав собі керничийку,
В чистім полю студничийку.
Ой там дївча воду брало,
В чистім полю спочивало.
Іде Господь дорогою,
Стрітив дївча із водою:
Дай ми дївча води пити,
Мої уста закропити».
– «Тая вода єст нечиста,
Нападало з клиня листя.

З палця кровця нацяпкала».
– «Ти єс дївча єст нечисте,
Моя вода вся пречиста.
Ти сїм мужів мала,
І с єдними-с слюб не брала.

Сїм-ис хлопций породила,
І єдного-с не хрестила,
І в тїй водї потопила».

В живний четвер по вечери
Ходив Господь по всій земли.

Вибрав собі керниченьку,
В чистім полі студнеченьку.
А там дівчя воду брало,
На тім полі спочивало.
А там дівчя воду брало,
На колінця приклікало.
– Ой дай, дівчя, води пити,
Злоті уста замочити[закропити.]
– Не дам води, бо нечиста,
Нападало з кленю листа.
З кленю листа нападало,
З пальця кровці нацяпкало.
– Вода чиста, ти нечиста,
Купалася в ній Пречиста.
Бо ти дев'ять мужів мала
І з ником'йісь слюб не брала.
І з ником'йісь слюб не брала,
А з каждим'йісь дитя мала.
Ни одної'сь не хрестила,
Всі'сь в керници потопила.

Як ся того дївча влякло,
Перед милим Богом на колїна вклякло.
– «Цит, дївча, не влякай ся,
Йди до цирькви, сповідай ся».
Як ся дївча сповідало,
Аж ся на мак розсипало. [184, с. 41–42]
(Мшанець, 1899)

Як ся дівчя дуже[того] *злякло,*
На колінця си приклякло[256].
– Іди, дівчя, не лякайся,
Йди до церкви, сповідайся.
Як ся дівчя сповідало
І на мак ся розсипало.
Пок'ся попи ісходили,
А дівчя вже …
Пок'ся дяки поз'їжджяли,
А дівчя вже поховали[257].
(Бережок, 2003)

---

[256] Ці останні два рядки обидвох варіантів цікаво порівняти з фрагментами ще інших народних духовних пісень. Так само поводилася царська донька, коли «злякла» цмока, у творі про св. Юрія:

Панна тоди сыльно злякла,
Предъ Господомъ крыжемъ вклякла…[149, с. 26]

Такі ж слова стали у пригоді співцям для змалювання навіть сильного образу Святої Варвари, що якраз «не злякла» ні «пана круля», ні найтяжчих випробувань:

Святая Варвара и то есть не злякла,
Передъ Господомъ Богомъ на колина вклякла…[149, с. 27]

[257] Записала Олена Сироїд 10 липня 2003 року в селі Бережок Турківського району Львівської області від жіночого гурту. Співали: 1) Голотяк Марія Іванівна – народилася в 1941 році в селі Жукотин Турківського району, де жила весь час, освіта 6 класів, працювала в колгоспі; 2) Тирик Павліна Миколаївна – народилася в 1939 році в селі Лопушанка Турківського району, з 1942 року весь час жила в Жукотині, освіта неповна середня, працювала в колгоспі; 3) Бахур Анастасія Фотрівна – народилася в 1941 році в Жукотині, постійно там жила, освіта неповна середня, працювала в колгоспі; 4) Тирик Катерина Павлівна – народилася в 1938 році в Жукотині, жила там весь час, освіта неповна середня, працювала в колгоспі; 5) Дрофич Марія Федорівна – народилася в 1938 році в селі Бережок, де постійно жила, освіти немає (цілком не вміла ні читати, ні писати, але під час сеансів вирізнялася з-поміж інших респондентів прекрасною пам'яттю особливо на словесні тексти пісень і мелодії, які дуже добре відтворювала), працювала в колгоспі; 6) Чопик Марія Василівна – народилася в 1939 році в селі Мохначка Новосончівського повіту Краківського воєводства, у 1947 році родина переїхала до села Сусідовичі Старосамбірського району Львівської області, освіта вища – закінчила Львівський університет імені Івана Франка й дістала скерування на роботу до школи села Жукотин, де відтоді весь час жила й працювала. Архів автора. Під час попереднього сеансу того ж дня 10 липня 2003 року так само в Бережку О.Сироїд записала дещо інакший та коротший варіант цієї пісні, але з подібним закінченням, яке виконавиці пам'ятали краще й передали точніше. Ось відомості про них: 1) Марія Дрофич (див. інформацію в цій примітці вище); 2) Лехновська Катерина Федорівна – народилася в 1948 році в Жукотині, на момент запису вже тривалий час жила в Бережку, освіта середня, працювала в колгоспі; 3) Мацур Стефанія Іванівна – народилася в 1960 році в Жукотині, на момент запису вже тривалий час жила в Бережку, куди прийшла за невістку, освіта вища, вчителька англійської мови в школі села Лімна Турківського району:

Зак' ся дяки посходили,
А дівку вже нарядили.
Зак' ся попи поз'їзджяли,
А дівку вже поховали. *(Архів автора)*

Маємо також приклади живучості пісні на найближчій до Львова території. Щоправда, зафіксовані, скажімо, влітку 2007 року тексти «Самарянки» в селах Ставчани (Пустомитівський район, 19 км від Львова)[258], Поріччя Задвірне (Городоцький район, 35 км від Львова)[259], Березець (Городоцький район, 45 км від Львова)[260] вже не вирізняються такою повнотою, як бойківські зразки, самі респонденти зізнавалися в тому, що не всі строфи зберегли в своїй пам'яті. Однак, незважаючи на деяку призабутість «Самарянки» в цьому порівняно близькому до міста середовищі, кожен запис відзначається якимись цікавими деталями, інколи навіть невідомими з інших численних давніше опублікованих варіантів, новими або цілком по-новому зінтерпретованими мотивами. Наприклад, у пісні «Ішов Господь дорогою…» зі Ставчан дівка розсипається не на мак і не на порох[261], а на горох:

Однак напрошується припущення, що ці останні рядки могли з'явитися тут пізніше. За своїм змістом вони начебто не в'яжуться з попередніми, де дівча «на мак ся розсипало». Хоч водночас цей момент ще можна сприймати як вияв інакшого, небуквального розуміння виразу про розсипання на мак – скажімо, найвищу ступінь щирості сповіді.

[258] Запис Олени Сироїд 6 липня 2007 року зі села Ставчани Пустомитівського району Львівської області. Співали: 1) Юськевич Стефанія Дмитрівна – народилася в 1940 році в Ставчанах, де жила весь час, закінчила кулінарне училище, працювала на кухні військового шпиталю у Львові; 2) Панахид Софія Василівна – народилася в 1932 році в Ставчанах, де жила весь час, освіта початкова, працювала робітницею в дослідному господарстві; 3) Гальовська Анна Петрівна – народилася в 1936 році в Ставчанах, де жила весь час, освіта початкова, працювала ткалею на ткацькій фабриці у Львові; 4) Тимчишин Катерина Тимофіївна – народилася в 1930 році в Ставчанах, де жила весь час, освіта початкова, працювала на хлібозаводі у Львові. Архів автора.

[259] Запис Олени Сироїд 9 липня 2007 року зі села Поріччя Задвірне Городоцького району Львівської області. Співали: 1) Ходак Катерина Степанівна (дівоче прізвище Мазур) – народилася в 1933 році в Поріччі Задвірному, де жила весь час, освіта початкова, працювала в колгоспі; 2) Музика Анна Василівна (дівоче прізвище Ходак) – народилася в 1923 році в Поріччі Задвірному, де жила весь час, освіта початкова, працювала в колгоспі. Архів автора.

[260] Два записи Олени Сироїд, зроблені в один день 11 липня 2007 року в селі Березець Городоцького району Львівської області: 1) від Штокало Марії Іванівни (дівоче прізвище Огородник) – народилася в 1935 році в Березці, де жила весь час, освіта неповна середня, працювала в рибгоспі; 2) від Бурчишин Софії Степанівни – народилася в 1926 році в Березці, де жила весь час, освіта початкова, працювала в колгоспі. Архів автора.

[261] Михайло Грушевський наводить текст легенди, записаної поблизу Львова (записав Юліан Яворський у грудні 1896 року в селі Борусів на Жидачівщині [294, с. 4–6]), де історія великого грішника, його покути завершується розсипанням на порох («зъ нэго самóго зробыўся ино пóрохъ, ньицъ нэ бýло ньи костэй ньи тьила, всё ся въ зэмлю розсыпало» [294, с. 6]), а при цьому додається пояснення: «Такъ му Пáнъ-Бигъ даў

Як дівка ся сповідала, 2
Горохом ся розсипала.

У тексті «Ішов Ісус дорогою…» з Поріччя Задвірного при цій сповіді ще й «земленька застогнала». А зі запису від Марії Штокало з Березця біля Комарного довідуємося, що дівка, як то не дивно, цілком не злякалася, а «стала-задумала» й Господь мусів ще її отямити:

– Не стій, дівко, не думай си,
Йди до ксьондза сповідайсі.

Привертає увагу неодноразове вживання форми «древо» замість клена чи дуба[262], діалектного «но» замість інших сполучників[263], і Бог просить води не для того, щоб «вуста закропити» чи «замочити» – щоб «душу закропити»[264], «серце вхолодити»[265]. А втім, якщо вірити Поріччянському варіантові, Ісус міг звернутися до грішниці навіть досить різко:

Бреши^{е}ш дівку^{о} – вода чиста,
Но ти сама є нечиста.

Треба додати, що ці вірші з Пустомитівського й Городоцького районів якраз належать до тої значної групи варіантів «Самарянки», в якій домінує мотив дітозгубництва при відсутности попереднього мотиву про мужів, характерного для бойківських зразків.

Варто звернути увагу на один цікавий і дещо несподіваний фрагмент фольклорного тексту з Козьової: коли дівка сповідалася й розліталася на мак, відбулося щось незвичайне, чого не було при цій ситуації в численних відомих наразі варіантах:

розгрише́нье ще на тьимъ сьвитьи» [294, с. 6]. Вчений привертає увагу до такого моменту народної легенди, вважаючи, що це тлумачення легко може стосуватися й пісні про грішну дівку [71, кн. 2, с. 279]. Звідси випливає висновок, що її варіанти, поширені зокрема на Бойківщині, Лемківщині та найближчих до Львова територіях виказують більш помітні християнські впливи, ніж, скажімо, поліські (в яких дівку за кару поглинає земля), і розпадання тіла розкаяної грішниці чи то на порох, чи на мак, чи, напевно, й на горох означає прощення.

[262] Зокрема йдеться про варіанти з Поріччя Задвірного й Березця.

[263] Там само.

[264] Варіант з Поріччя Задвірного.

[265] Варіант з Березця від Софії Бурчишин.

Надлетіли три шатани,
Посідали на органи.
Прилетіли три Ангели,
Посідали на вівтарі[266].

Тут інтригує рідкісна для українського фольклору згадка про орган, та ще більше – протиставлення музичного інструменту й вівтаря, попри те, що орган знаходиться зазвичай на хорах костелу, над входом, а вівтар, найголовніша частина храму – навпроти. Поєднання «орга́нів» зі «шатанами» виникає, мабуть, в конкретних історичних умовах релігійного, національного, культурного протистояння.

Недавні польові студії дали можливість переконатися в тому, що віршований текст «Самарянки» здатний легко поєднуватися з різними мелодіями[267]. Наприклад, записи цього твору з одного лише Бережка Турківського району Львівської області від різних гуртів виконавців знайомлять принаймні з двома такими наспівами. Один з них загалом досить поширений на території Галичини, побутує в різних своїх варіантах і з різними релігійними текстами, виказує тісний зв'язок з мелодією давньої відомої польської процесійної пісні «Jezu Chryste Panie miły…» [323, s. 73]. Інший – найшвидше перейшов до «Самарянки» від досі часто співаної церковної пісні «Небо, земля і всі зорі…» [282, с. 91–93], віршований текст якої є українським переспівом давньої польської духовної пісні «Niebo, ziemia, świat i morze…» [323, s. 156–157], а мелодія засвідчує спорідненість зі ще одною давньою польською духовною піснею – «U drzwi twoich stoję Panie…» [323, s. 154–155]. Утім, це не означає, що пісня про грішну дівку завжди виконувалася на Бойківщині в такий спосіб і не було свого часу більш архаїчних наспівів, згодом забутих чи витіснених через польські впливи.

---

[266] Зі запису від Ганни Веклич, див. примітку вище.

[267] Це засвідчують записи мелодій «Самарянки» й давнішого часу. Їх кількість хоч і поступається кількості фіксацій словесних текстів, але порівняно з іншими творами все ж досить значна. Чи не першим на наших землях записувачем наспівів пісні про грішну дівку був Оскар Кольберґ, знаходимо їх у багатьох частинах його об'ємної праці. Згодом справа мала продовження. Велику різноманітність музичного матеріалу «Самарянки» можна зауважити вже лише на основі прикладів одного видання Климента Квітки [261, с. 39–40, 60, 61; 106].

Ще цікавішим матеріалом виглядають записи мелодій «Самарянки» з Пустомитівського й Городоцького районів Львівської області. Особливо виділяється наспів зі Ставчан, зафіксований у церкві св. Михаїла після Заупокійної Служби зі співу чотирьох старших виконавиць, та його близький варіант з Березця біля Комарного з голосу Марії Штокало. Ці приклади варто зіставити зі співаниковим і «Богогласниковим» записами мелодій страсної пісні «Царю Христе…», які порівнював Юрій Медведик [173, с. 182], а також – зі записом мелодії «Самарянки» Оскара Кольберґа зі Задвір'я коло Львова [305, t. 57, z. 2, s. 1121], де в 60-ті роки XIX ст. польський фольклорист провадив ґрунтовні польові дослідження [325, s. XXXI].

Насамперед зауважимо, що Кольберґівський запис «Самарянки» відтворює наспів майже ідентичний до «Богогласникового» «Царю Христе…», якщо не брати до уваги мінорного забарвлення, вкорочення всіх тривалостей у чотири рази й ще деяких дрібних деталей. Що ж до сучасних варіантів мелодії пісні про грішницю, то тут також виразно проявляються сліди того ж джерела.

Наспіви «Самарянки» зі Ставчан і Березця складаються з трьох різних музичних речень, де на перше й друге розспівується двічі текст першого віршованого рядка строфи, на третє припадає другий віршований рядок. Якщо придивитися до співаникового запису мелодії «Царю Христе…», то ця музична структура теж складається з трьох відмінних компонентів, але перше речення повторюється двічі без змін, супроводжуючи по черзі перший і другий віршовані рядки, два наступні музичні речення – третій і четвертий рядок чотирирядкової строфи. Словом, можна умовно позначити всі ці музичні частини співаникового варіанту мелодії «Царю Христе…» таким чином: AABC, а відповідні їм рядки строфи в такий спосіб: abcd. Тоді поєднання мелодії з текстом спробуємо умовно передати ось так: AaAвBcCd. У «Самарянці» О.Кольберґа за цим принципом віднаходимо схему: AaBвCв. І тепер залишається відтворити будову Ставчанського й Березецького наспівів і їх співвідношення з віршованими текстами:

1) AaAвBcCd («Царю Христе…», рукописний співаник поч. XVIII ст.)

2) AaBвCв («Самарянка», Задвір'я, 60-ті роки XIX ст.)

3) C^1a B^1a C в («Самарянка», Ставчани, 2007)

4) C^1a B^2a C^2в («Самарянка», Березець, 2007)

5) C^3aC^4в («Самарянка», Лани, 2012)

Треба додати, що всі наспіви «Самарянки» мінорного забарвлення, на відміну від «Царю Христе…». У зразках зі Ставчан і Березця інтерес до завершального інтонаційного моменту мелодії «Царю Христе…» особливо помітний. Цей фрагмент не лише дістає тут варіативний розвиток, а навіть формує своєрідне обрамлення обидвох наспівів, надаючи їм цілісності, завершеності, стрункості та водночас простоти й лаконічності. Причини такої уваги до цієї мелодичної структури найшвидше заховані в характерному спадаючому тетрахорді в межах зменшеної кварти, нижній звук якого розв'язується в основний тон мелодії. Цей інтонаційний хід завжди був вагомим в українській музиці загалом, не кажучи вже про його важливе значення в музичній інтерпретації духовних пісень народних співців. Та є ще одна причина, без якої пісня про грішну дівку перед Богом з уст сучасних виконавиць з прилеглих до Львова теренів не виглядала би такою колоритною: субкварта на початку кожного з варіантів, що мимоволі зближує ці зразки з найдавнішими мелотипами української народної музики, які зустрічаємо часто не лише в баладах, але й у найбільш архаїчних музичних прикладах календарної обрядовості.

Затрималася ця архаїчна деталь також у ще пізнішому прикладі продовження давньої духовнопісенної традиції недалеко від Львова. Щоправда, у виконанні двох відносно молодих респонденток – рідних сестер, уродженок села Лани поблизу Щирця[268] – мелодія «Самарянки» набуває

[268] Запис Галини Стецьків 23 липня 2012 року зі села Лани (передмістя Щирця, відокремлене як село за совєцької влади) Пустомитівського району Львівської області (26 км від Львова). Співали рідні сестри: 1) Шилич Ярослава Михайлівна (дівоче прізвище Мочурад) – народилася у 1951 році в Ланах, де жила весь час, освіта середня, працювала продавцем; 2) Юрочка Олександра Михайлівна (дівоче прізвище Мочурад, 1956 р.н.) – народилася й виросла в Ланах, у 1978 році прийшла за невістку до села Дмитре

акцентного ритму, легко вкладаючись у розмір 3/8, подекуди змінюючи ритмічний рисунок під впливом трьохдольного метру. Середня частина В тут взагалі випадає, залишаються лише варіанти С, що є найкращим свідченням особливої ваги саме цієї музичної побудови для народних інтерпретаторів, якої може бути навіть достатньо, щоб сформувати цілий наспів. Таким чином, «Самарянка», зафіксована в липні 2012 року в Ланах, має свою умовну схему $С^3аС^4в$, де $С^4$ відрізняється від С лише ритмічними деталями, а $С^3$ на відміну від $С^1$ втрачає характерний спадаючий тетрахорд, замість завершення на основному тоні закінчується другим ступенем, підводячи в такий спосіб до початку речення $С^4$, яке так само, як і С й $С^2$, виходить з того ж другого ступеня від основного тону мелодії.

Віршований текст з Ланів дуже лаконічний, складається всього з десяти рядків, але водночас своєрідно завершений. Попри те, що не зустрічаємо в ньому багатьох відомих з давніших варіантів мотивів, скажімо, мужів самарянки, переляку, впізнавання Бога, сповіді та інших, все ж відчуваємо його наповненість всіма ключовими моментами змісту. Загалом маємо виразно змальований образок:

Ішов Христос дорогою
Із маленьков дитиною.
А там жінка воду брала,
В чистім полі спочивала.
– Устань, дівко, дай ми пити,
Свої уста замочити.
А та вода є кринична,
А ти, дівко, є нечиста.
Сім'ісь синів породила,
В тій криниці потопила.

Особливо привертає увагу початок вірша. Присутність маленької дитини коло Христа – мотив вражаючий і рідкісний[269]. Означення води

Пустомитівського району, де відтоді жила весь час, освіта середня, працювала кравчинею. Архів автора.

[269] Цей мотив міг з'явитися тут і під впливом євангельського тексту: «І взяв Він дитину, і поставив її серед них. І, обнявши її, Він промовив до них: «Коли хто в Ім'я Моє прийме одне з дітей таких, той приймає Мене. Хто ж приймає Мене, – не Мене він приймає, а Того, Хто послав Мене!» (Євангелія від св. Марка 9: 36 – 37).

«чиста» змінюється на «кринична», яке, зрештою, сприймається тут як синонім, хоч і неповний, що може означати не дуже чисту воду.

Цікавий матеріал до студій над піснею про грішну дівку, її функціонування та інтерпретацію в усній традиції можуть дати також польові дослідження фольклору Сокальщини. Зокрема навіть тої частини краю, де населення в силу різних історичних обставин дуже вимішане, люди мають особливо складні долі, місцеві родини майже всі свого часу примусом були виселені й повернулися в рідні місця лише згодом.

У селі Заболоття[270] біля Белза осіло чимало вихідців із тих сіл колишнього Турчанського повіту, які не існують вже понад сімдесят років. Однак довголітнє перебування поза своїм первинним середовищем, життя в цілком інших природних умовах майже не стерло з пам'яті пісенного репертуару, засвоєного ще в дитинстві та в юності.

Наприкінці серпня 2012 року вдалося записати варіант «Самарянки» від Катерини Федашко родом з Дидьової[271], який досить близький до зразків, зафіксованих раніше на Бойківщині, передусім у Турківському районі. Не становить винятку й наспів, добре знайомий передусім з тієї ж місцевості. Разом з тим, у Заболоттянському варіанті знаходимо й сліди народного вірша про грішницю, характерного для усної традиції Сокальщини. Це означає, що респондентка все ж потрапила під деякий вплив того оточення, в якому їй доводилося жити вже від 1952 року. Тут привертають увагу прикінцеві слова:

Дівча до церкви вступає,
Під нев ся земля розступає.

---

[270] Це насправді передмістя Белза, селом стало називатися за радянської влади.

[271] Запис Олени Сироїд 21 серпня 2012 року зі села Заболоття Сокальського району Львівської області від Федашко Катерини Петрівни (дівоче прізвище Лащівська) – народилася в 1932 році в селі Дидьова Турчанського повіту Львівського воєводства, в 1940-му родину виселили й вивезли до села Любша Жидачівського району Львівської області, але згодом ще була можливість повернутися в рідне село, звідки в 1952-му вже виселили всіх остаточно й Дидьова перестала існувати. Знаходилася поблизу села Боберки зараз Турківського району Львівської області. За проміжок часу від 1940-го до 1952-го Катерині Федашко також доводилося жити й на Тернопільщині, зокрема у селах Глибочок (зараз Тернопільського району) та Янківці (зараз Іванківці Зборівського району). З 1952 року постійно жила в Заболотті біля Белза. Освіти немає (ходила до школи в Дидьовій лише місяць, далі вчилася читати самостійно). Працювала на полі ланковою.

А як до церкви вступила,
То земля ся розступила.

Порівняймо з майже ідентичним фрагментом з рукописного збірника 80-тих років XX ст. зі села Жужіль поблизу Белза:

Дівка до Церкви приступає, їй ся земля розступає.
Дівка до Церкви приступила, їй ся земля розступила.

Уривок взято з тексту «Було в четвер по вечері…» з рукопису «Збірник Побожних пісень…»[272]. Цей зразок зі Сокальщини на тлі численних відомих записів пісні про грішну дівку виглядає досить характерним. Попри певні спільні риси з поліськими та бойківськими варіантами, вирізняється не стільки новими мотивами, скільки своєрідними розширеннями традиційного вірша, а інколи й несподіваним трактуванням окремих деталей давнього сюжету. В зацитованому уривку йдеться про покарання грішниці – Земля розступається і поглинає її. Саме так закінчується поліська версія «Самарянки», на відміну від бойківської, де дівка розсипається найчастіше на

[272] «Збірник Побожних пісень на славу Божу, І на славу Пресвятої Тройці. І в честь Пречистої Діви Марії Матінки Божої. Тож співаймо і молімся щиро і побожно, А Господь Бог нас надгородить щедро, І Слава Ісусу Христу» – повна назва рукопису, під якою вказано дату 27/XII – 1982 р. Стандартний на той час зошит у клітинку формату А5 з циратовою обкладинкою темно-коричневого кольору, стан достатньо критичний, збереглося 94 аркуші, наскрізь пронумеровані переважно з обидвох боків, як у книжці, нумерація у верхньому правому куті (на звороті верхньому лівому), виставлена червоним кольором (йдеться про пасту кулькової ручки, весь зошит списаний темно-синьою пастою). Останні вісім аркушів цього рукопису виявилися вклеєними до іншого зошита тієї ж власниці, причому в самому кінці знаходимо повний перелік усіх творів цілого збірника з вказівками на відповідні сторінки. А втім, містить не лише пісні, серед яких чимало цікавих давніх народних і авторських фольклоризованих зразків, зустрічаються молитви, повчальні історії та ін. Варіант «Самарянки» списаний на звороті 61 аркуша й займає 62 аркуш повністю, за нумерацією це сторінки 119 – 121, ніякої назви над текстом немає. Авторові статті рукопис передала його власниця під час сеансу 17 серпня 2012 року в селі Жужіль (за радянської влади перейменоване на Жужеляни) Сокальського району Львівської області: Скалецька Ксеня Григорівна (дівоче прізвище Стрілець) – 1927 р.н., народилася й виросла в селі Низи Сокальського району, де закінчила 6 класів школи, до 7-го класу пішла до Белза, звідки її в тому ж 1940-му забрали на роботу до Німеччини. В 1942 повернулася до Низів, у 1945-му вийшла заміж до села Домашів Сокальського району, від 1947-го року вже постійно жила з родиною в Жужелі. Освіта середня (свого часу поступила до львівського медичного інституту, але тодішня влада не дозволила вчитися через «німецький досвід»). Працювала в сільраді черговою. Виховала шестеро дітей, яким вдалося не лише здобути добру освіту, але й досягнути значних професійних успіхів. Була дуже активна в церковному житті, зокрема багато співала і в хорі, і сама. Сильна, непересічна особистість, людина світлого розуму і глибокої віри. Померла 6 березня 2013 року (Жужіль).

мак. Але коли в поліських зразках ідеться про кару лише в минулому часі, дії передаються за допомогою дієслів доконаного виду, то приклади зі Сокальщини виказують бажання народних виконавців відобразити ще й сам процес, використовуючи при цьому, як, скажімо, у думах, так званий теперішній історичний час, щоб слухач не лише почув про подію, але й відчув себе свідком цієї моторошної картини.

Отже, пісня про зустріч грішної дівчини з Богом – давнє самобутнє явище, яке понині активно функціонує в українському фольклорі. Перед збирачами й дослідниками твору часто виникали одні й ті самі спокусливі проблеми: визначити джерела пісні, з'ясувати той імпульс традиції, усної чи книжної, що мав остаточне значення для її появи. Все залишилося на рівні припущень з тієї простої причини, що «Самарянка» як «чиста форма» народного буття мало надається до раціональних окреслень. Однак з уваги до цього яскравого феномена народної творчости, з дослідницьких зусиль укладається цікавий сюжет, який вимагає продовження, бо триває жива історія самого твору.

4.2. Пісні про смерть: рівні фольклоризму та фольклоризації.

Не ввійшовши до «Богогласника», пісня «Прийдет година для всіх єдина…» стала, однак, надбанням кількох друкованих видань ще до середини XIX ст., зокрема й потрапила у давніший, ніж антологія, молитовник «Naczatki zytyia Nebesnaho Na Zemły…»[273]. Якраз ця пісня в парі з досі дуже поширеною «Кажут люде, же я умру…» репрезентують розділ «Про смерть» Холмського і Почаївського «Богогласників» кінця XIX – початку XX ст. [289, с. 135; 13, с. 118–123; 15, с. 134–138; 14, с. 111–112]. Лише за «Матеріялами

[273] "Naczatki zytyia Nebesnaho Na Zemły: Czerez Soiedynenyie so Bohom i Swiatymy Jeho: Na wsiak deń w sedmycy razpołozennyie Ko błahoczestyiu Chrystyanskomu So proizwołenyiem Włastytelstwa izdannyie" [311, s. 234–237]. Увійшла ця пісня про смерть також до почаївської збірки руських і польських пісень (№ 37) [93, арк. 34б–35б]. Про названі видання див. у працях М.Возняка [27, т. 108, с. 60–64, 67–69; 33, т. X, с. 391]. Зараз ці стародруки зберігаються у фондах Відділу рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника. Пісня «Прийдет година для всіх єдина…» потрапила ще до перемиського збірника "П±сни набожны¢" [218, с. 105–107].

до історії української пісні і вірші…» Михайла Возняка можна нарахувати принаймні п’ять рукописних збірників із кінця XVIII – середини XIX ст., де присутній текст «Прийдет година для всіх єдина…» [33, т. 9, с. 116, 125, 136, 151, 154].

Увагу народних виконавців до цього твору підтверджують записи різного часу і з різних місцевостей. У такому плані цікавий, наприклад, зразок трансформованого повного і добре переосмисленого тексту з уст лірника Томи Зеленюка зі Золочівського повіту десь з-перед 70-тих років XIX ст. [189, с. 281–283; 190, ч. III, отд. I, с. 281–283][274]. Володимир Щепотьєв, розглядаючи тему смерти в піснях народного репертуару, надає значення цьому записові як такому, що в своєрідний спосіб передає картину блаженства праведних [290, с. 31].

За період від 1870 до 1880 року Оскар Кольберґ здійснював поїздки на Покуття. У першому томі його відомого однойменного зібрання матеріалів з’явився фольклоризований приклад пісні «Прийде година для всіх єдина…», прив’язаної до похоронного обряду [305, t. 29, s. 222–223]. На жаль, ніяких детальніших відомостей про походження цієї публікації не подано, хоча з матеріалів, уміщених перед тим, можна здогадуватися про Городенківський повіт. Цінність прикладу підсилюється ще й присутністю нотного тексту, що засвідчує, з одного боку, спорідненість із мелодією польської пісні «Boże łaskawy, przyjmij płacz krwawy», до якої відсилає, зокрема, молитовник «Naczatki…» як до наспіву вірша «Прийдет година…» [311, s. 234][275], – це

[274] Записи цього та ще деяких інших творів походять з Ратищ (імовірно, село, яке зараз належить до Зборівського району Тернопільської області), а самого лірника названо Томою Зеленюком з Лукавця (як можемо припустити, тепер Бродівського району Львівської області).

[275] Мелодію польської пісні «Boże łaskawy, przyjmij płacz krwawy» див., наприклад, у виданнях “Śpiewnik kościelny...” [323, s. 268], “Pieśni narodowe, dziś powszechnie po kościołach polskich śpiewane, dawne i nowe...” [316, s. 1051]. А втім, на неї як на наспів ще однієї української пісні авторського походження, згодом теж поширеної в усній традиції, вказує рукописний співаник початку XVIII ст., що його описав Михайло Грушевський. Іде мова про «Псалму о изъгнаніи Адама из раю», яка починається словами «Ґди Б(о)гъ Адама створилъ рукама…» [73, т. 17, с. 77–78, 98]. Поза тим, матеріали польових досліджень не раз дають підстави припустити й ширший вплив цієї мелодії, часто

якщо взяти до уваги сам каркас мелодії, її основу. Проте, з другого боку, є багата надбудова, що дає можливість відчути особливості локального музичного мислення, місцевий колорит.

Маємо також свідчення побутування цієї пісні про смерть в Острозькому повіті. У 1894 році її варіант записав Олександр Малинка від сліпого лірника Євдокима Мокровоза. Це вже приклад досить вільного поводження з книжним малозрозумілим для нього текстом, з якого, зрештою, відібрано лише пару строф і надано їм такого вигляду, який був до вподоби народному співцеві, зі слідами імпровізації та своєрідного заокруглення. У репертуарі Євдокима Мокровоза твір отримав назву – «Адама святого пісня», під якою й надрукований, але коментаря з цього приводу у публікації не зустрічаємо. Євдоким Мокровіз перейняв псальму в Ямполі від свого вчителя, старшого лірника, ще десь у середині 70-тих років XIX ст.[276]

У XX ст. життя пісні «Прийде година для всіх єдина…» у народному середовищі тривало. Це підтверджує запис її словесного тексту в рукописі, що походить зі села Поршна Пустомитівського району (18 км від Львова). Сторінки зішитої вручну знахідки (12 аркушів зошита в лінійку формату А5) з 30-тих років XX ст. списані в основному тими творами, які супроводжували (а деякі з них і тепер супроводжують) похоронний обряд. Укінці записано також народну молитву, а на двох сторонах останнього, досить пошкодженого, аркуша зустрічаємо світські народні пісні любовної тематики. Отже, зафіксовані тексти чи то з пам’яті самої виконавиці-записувачки, чи то з чийогось подібного подання сприймаються як транскрипції, що засвідчують не лише особливості місцевого говору, а й ступінь розуміння і характер інтерпретації тих чи інших мотивів. Вірш «Прийде година…» розпочинає список, займаючи його першу, другу і

відчутний більшою або меншою мірою у наспівах духовних пісень українського народного репертуару.

[276] Запис було зроблено в Острозі. Сивки і Ямпіль – місця народження і навчання лірника – відносяться зараз до Білогірського району Хмельницької області. Коментар Олександра Малинки та трансформований варіант віршованого тексту див. у розвідці «Лирникъ Евдокимъ Мыкитовычъ Мокровизъ» [159, с. 434–435, 440–441].

початок третьої сторінки, а відсутність перших трьох строф дає зрозуміти, що зберігся не весь рукопис, у ньому бракує принаймні одного листка спереду (і, ймовірно, немає кінця)[277].

Доказів сучасного функціонування пісні «Прийде година для всіх єдина…» в усній традиції досі зустрічати не доводилося. Давніших записів наразі вдалося знайти небагато. Однак їх широка географія й часові межі вже свідчать про немалу популярність твору, його значну прив'язаність і до лірницького репертуару, і до поховальної обрядовості. Звідки потрапив зразок «Прийде година…» на сторінки львівського часопису в 1841 році [321] – залишається невідомим, але водночас не викликає сумнівів присутність у ньому виразних ознак фольклоризації, а з такої причини й велике значення цієї чи не найдавнішої публікації трансформованого тексту пісні про смерть як для студій над її функціонуванням й інтерпретацією в усній традиції, так і духовної пісні загалом.

У сучасній українській усній традиції вражає популярність «Богогласникової» пісні з циклу «П±сенъ о смерти» – «Кажутъ люде, же я умру» (№ 236 з IV частини «П±сни благогов±йныя, покаянныя и умилителныя») [12]. Принаймні на Львівщині й сусідніх теренах її співають з великою охотою. Навіть сама згадка про пісню, попри поважний зміст, не раз викликає веселу реакцію, а то й жарти студентів-збирачів фольклору на зразок: «до якої хати не зайдемо, всюди – «Кажуть люди, що я умру».

Автор цього тексту жив, найімовірніше, у XVIII ст.: раніших публікацій або рукописів не знайдено. Невідомо, чи був він вихідцем з народного середовища й на підсвідомому рівні тримався народного стилю, чи, навпаки, свідомо намагався наблизити свою пісню до смаку простих

[277] Архів автора. Записи здійснила Анна Михайлівна Бамбура (1902 – 1995), що народилася в Поршні й прожила тут ціле життя, мала початкову освіту. Під час фольклористичної експедиції кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка вдалося зустрітися з донькою Анни Михайлівни – Анною Григорівною Бороздовською (1921 р.н.), яка й передала цей зошит 4 липня 2002 року.

людей і таким чином надійно закріпити її в їх пам’яті. Зате з певністю можна констатувати успіх цієї справи.

«Зміст викладався послідовно, логічно» [289, с. 338], – так висловилася Софія Щеглова про пісні «Богогласника» загалом. Для підтвердження цього висновку текст «Кажут люде…» добре надається. Ліризм першого рядка «Кажутъ люде, же я умру, а я хоwу жити!», загострюючи увагу, викликає переживання і співчуття: мовлено, здається, про долю й душевний стан ще молодої людини, яка усвідомлює близький передчасний кінець свого життя. Але це лише початок. У наступних рядках виразнішим стає авторський задум – повчальна і спокійна розповідь про смерть як неминучий кінець будь-якого земного життя («Сколко живши на семъ св±т±, потреба умр±ти»). Пісня розкриває марноту матеріальних набутків і людської слави та заохочує до речей, що стверджують духовний досвід: той єдиний, найцінніший скарб, який можна навіть «изъ собою на той св±тъ забрати» – служіння Богові, втеча від гріхів, сповідь і молитва, а також, що дуже важливо, – примирення з ближнім, прощення йому провин щодо себе, примноження ласкавих вчинків і добрих справ. Словом, на початку XXI ст. пісня «Кажут люде…» залишається не менш актуальною, ніж понад дві сотні років тому. І не втратить, напевно, своєї актуальності, бо, з одного боку, здатна хоч трохи протверезити гарячі, сповнені невпинних пристрасних бажань та безконечних дріб’язкових клопотів голови, а з іншого – заспокоїти втомлені й скривджені душі практикуючих християн надією на винагороду і певністю життєвих орієнтирів.

Живучість в усній традиції значною мірою зумовлює прив’язаність пісні до похоронної обрядовості. Якщо для людини XVIII ст. молитви, каяття, духовні розважання над своїм чи загалом людським життям були першорядними речами, то у наш час найсильнішим поштовхом до таких роздумів і чи не єдиною нагодою усвідомити минучість щоденних турбот залишається подія смерті, особливо, коли вона торкається когось безпосередньо: втрата рідних, близьких, знайомих.

Незважаючи на те, що пісня «Кажут люде, же я умру» не була об'єктом спеціальних наукових студій, увага до неї з боку дослідників добре помітна. Як «більш характерну» «на … тему про смерть» [194, с. 491], «найпоширенішу» «на тему «omnia vanitas» [88, с. 393; 89, с. 62], «звісну» [269, с. 146; 268, т. 32, с. 355], «дуже популярну» [30, с. 323–324; 31, с. 312; 32, с. 642] цю пісню сприймали Володимир Науменко, Павло Житецький, Іван Франко, Михайло Возняк. Відчутний інтерес Софії Щеглової до твору, зокрема його фольклоризованих варіантів, у її відомій праці, присвяченій «Богогласникові» [289, с. 336].

Музикознавець Тамара Булат у своїй статті «Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу», надрукованій у першому томі «Історії української музики» в 1989 році [20], надає великого значення наспівам «Богогласникових» пісень про смерть, як таким, що, на її думку, «особливо чітко» виявляють «визрівання лірико-драматичних інтонацій, важливих для становлення лексики романсової мелодики» [20, с. 241]. Прикладом тут виступає фрагмент мелодії пісні «Кажут люде, же я умру», в якому авторка спостерігає «квартові й терцеві мотиви» – інтонаційне зерно, що згодом розрослося у ліричних піснях і піснях-романсах [20, с. 242].

У 1992 році в дрогобицькій газеті «Бойки» науково–культурологічного товариства «Бойківщина» опубліковано статтю «Похоронні звичаї на Самбірщині» вчителя української літератури і краєзнавця зі Самбора Володимира Ярошевича [297]. Популярно викладений матеріал цієї розвідки згодом ще двічі був передрукований у київському журналі «Берегиня» [295; 296]. Серед поданих прикладів уривків пісень, які супроводжують похоронний обряд на Самбірщині, зустрічаємо й фрагмент пісні «Кажуть люди, що я вмру…» [297; 295, с. 65; 296, с. 67].

Олександра Гнатюк, відома дослідниця української духовної барокової пісні, згадує вірш «Кажут люде, же я умру» серед таких, що «найімовірніше за зразком народних пісень постали», і робить припущення про першозразок: «Кажуть люди, щом щаслива», аргументуючи свій висновок близькістю

структури духовного вірша та його народного відповідника й асиміляцією елементів фольклорної поетики в його тексті [46, с. 130]. Водночас треба зауважити, що спільних рис між названими творами порівняно мало. Ця близькість зводиться хіба до інципіту й так званої «коломийкової» строфи. Вираз «кажуть люди» насправді є одним зі сталих виразів української народної пісні, такими словами часто починаються фольклорні тексти різні за змістом і за жанром. Щодо структури, то «коломийкова» строфа так само належить до дуже поширених в українській усній словесності. Тому, не сумніваючись у значних фольклорних впливах на автора пісні «Кажут люде…», все ж не мусимо звужувати їх до одного лише твору.

Інтерес до пісні «Кажут люде, же я умру» виявляли й сучасні львівські фольклористи, зосібна Іван Остапик, Григорій Дем'ян. У студії «Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX ст.» Г.Дем'ян розповідає про свій досвід записування фольклоризованих варіантів «Богогласникового» твору 1980-го року в селі Мшанець Старосамбірського району Львівської області й приблизно в той самий час – у Вижниці та її околицях на Буковині. Також зустрічаємо тут відомості про сучасне побутування пісні на Самбірщині й у Заставнівському районі Чернівецької області [77, с. 179–181].

Пісня «Кажут люде…» ввійшла до багатьох рукописних збірників, наприклад: Андрія Іщенка зі Золотоноші початку 80-тих років XVIII ст. [194, с. 491–492]; кінця XVIII – початку XIX ст. – колекції Антона Петрушевича (ч.194) [227, с. 244], колекції Михайла Возняка (№ 9) [33, т. 9, с. 117]; початку XIX ст. – співаника з Ясениці Сільної колекції Івана Франка [28, с. 10], III пісенника Іоана Югасевича (1811) [292, с. 278–279]; трохи пізніших співаників – Митра Дочинця (Закарпаття, 1832) [269, с. 146; 268, т. 32, с. 355], співаника з Ялинковатого (колекція М.Возняка, № 17) [33, т. 9, с. 136], співаника з рукописів Тараса Тимінського (1852 – 1853, у Возняка – № 19) [33, т. 9, с. 140], Івановецького пісенника (1863) [292, с. 278–279], рукопису

Миколи Проця (1889) [45, с. 19; 38, с. 19]. З цих десяти названих писемних пам'яток принаймні чотири закарпатського походження.

Завдяки Володимирові Науменку [194, с. 491–492], Михайлові Вознякові, Юліанові Яворському окремі списки опубліковані. М.Возняк у десятому томі своїх «Матеріялів…», виданому в 1914 році у Львові, надрукував текст «Кажутъ люде, що я умру» зі збірника кінця XVIII – початку XIX ст. колекції А.Петрушевича [33, т. 10, с. 424]. У «Материалах…» Ю.Яворського, які вийшли у 1934 році в Празі, подано варіант з датованого 1811 роком III пісенника дяка-вчителя, церковного «попечителя», старости села Невицького Іоана Югасевича разом з детально простеженими відмінностями тексту Івановецького пісенника 1863 року [292, с. 278–279]. На основі публікації Ю.Яворського можна зробити висновок, що івановецький зразок пісні «Кажутъ люде, же я умру» цілком ідентичний з «Богогласниковим», а список Югасевича дечим відрізняється: в кількох місцях скорочено текст, одну строфу переміщено і ще деякі деталі змінено, хоча загалом враження його зв'язку з Почаївською антологією залишається. Всі ці відмінності могли з'явитися в процесі переписування.

Помітно інакші варіанти В.Науменка та М.Возняка, цікаві тим, що, перебуваючи в усній традиції, ввібрали у себе ознаки народної інтерпретації.

До названих ознак слід віднести значне вкорочення авторського тексту: відсутність цілої другої його половини, присвяченої людській душі після смерті, яка концентрує всі повчання, словом, має більш риторичний характер. Такий момент підтверджує спостереження С.Щеглової про надмір риторики, що «мало промовляє до народних уявлень» і через те часто губиться в процесі усного побутування [289, с. 337].

У цих зразках знаходимо також підтвердження думки С.Щеглової про «додатки у чисто народному дусі» як вияв «народного впливу» [289, с. 336–337]. Варіант М.Возняка містить ще й своєрідну «увертюру» до «додатків» (тут друга й третя строфи) – другий рядок першої строфи, що після звичного

початку несподівано «зіштовхує» слухача у світ розважальної народної стихії, для якої і тема смерті не є винятком:

Кажутъ люде, ***що*** *я умру, а я хо****ч****у жити,*
Бо жиючи *на семъ св±т±,* ***треба согр±шити***[278]*. [33, т. 10, с. 424]*

Після такої поради відразу ж дістаємо й «інструкцію» – як варто жити, щоб нічим не змучитися: ні роботою, ні «зайвими» думками, які лише «ускладнюють» життя:

Ище слонце не заходитъ, спати положуся,
До спов±ди не готуюся, Богу не молюся. [33, т. 10, с. 424]

Природа тут так само, як зазвичай в українських народних піснях, за влучним висловом Миколи Гоголя, «едва только скользитъ въ куплет±» [50, с. 22]. Для того, щоб перенести слухача у відповідну пору, коли ще не вечір, а може й до вечора далеко, або просто сказати, що зарано, народний співак часто вживає сталий вираз, не менш поширений, ніж «кажуть люди» – «іще (а ще, ой ще) сонце не заходить (-ило, -йшло)». Стає зрозуміло, що в цьому уривку, знову ж таки за Гоголем, «явленія Природы послушно влекутся … за явленіями чувства» [50, с. 22]. А якщо почуття, підсилене станом природи, цілком приземлене, то такий прийом суттєво поглиблює іронію і посилює комічний ефект.

У наступних рядках пісні зо два рази натрапляємо на вигук «гей», характерний для українських фольклорних текстів або й книжних, але вже XVIII століття, коли вигуки на зразок «ой», «гей» виказують впливи народного стилю, як і слово «мари». Зазнають фольклоризації деякі деталі в авторських строфах, скажімо, уточнено час, коли «вдаратъ ус± дзвони». Зразки В.Науменка і М.Возняка добре засвідчують ще одне явище, що супроводжує процес трансформації вірша в усній традиції, – вільне переміщення строф. Скажімо, у другому з них міняються місцями четверта і п’ята строфи, а другу й третю з «Богогласникового» тексту «додатки» витіснили майже на сам кінець.

---

[278] Виділено всі зміни і заміни, див. для порівняння текст з «Богогласника».

І таке рішення народних інтерпретаторів невипадкове, бо йдеться про слова, які в лаконічній формі передають найголовнішу науку цілої пісні[279], загалом найкраще запам'ятовуються та й не те, що не випадають, мабуть, з жодного з пізніше надрукованих фольклоризованих варіантів, але й знаходять собі місце і в текстах інших пісень про смерть[280], поширених в усній традиції:

Зостанетъ ся сребро, злато, и драгія шати,
Трудно ж мн±я изъ собою на той св±тъ забрати.
И хоча й бымъ моглъ забрати, тамъ того не треба,
Чтыри дошки, сажень земл±, Спасенія з Н(е)ба.
(«Богогласник», 1790)

*Зостане(т)**ця** **ср±бло, злото, дорог±е** шати,*
***А вже** жъ **мен±** и(з) собою **н±чого не взяти**.*
***Гей, хоць** бимъ **взявъ и(з) собою**, тамъ того не треба,*
***Сажень земл±, стири дошки**, Спасенія з Неба.*
(Збірник кін. XVIII – поч. XIX ст.
колекції А.Петрушевича)

У чотирьох рядках закодовано весь сенс людського життя, який вкладається в поняття Царство Небесне. Цей сенс розгортається на основі типових для народних віршів метонімій: «сажень земл±», «чтыри дошки», «сребро, злато». Остання особливо популярна в думах та історичних піснях при згадці про військові трофеї[281]. В нашій пісні «срібло, злото» стосується будь-яких матеріальних набутків[282].

Найдавніший відомий нам трансформований варіант пісні «Кажут люде, же я зомру» з рукопису «копіїста» золотоніської сотенної канцелярії Андрія Іщенка значною мірою виказує зв'язок з трохи пізнішими зразками,

---

[279] Павло Житецький вважав ці слова «головним мотивом» пісні «Кажут люде…» й зацитував їх у своїй праці [88, с. 393; 89, с. 62]. Не пропустив нагоди їх зацитувати також Володимир Щепотьєв [290, с. 27].

[280] І не лише про смерть, але й на іншу тему. Наприклад, у варіанті псальми про Олексія Чоловіка Божого від лірника Андрія Зорі з Поділля є такі слова: *«Ахъ муже мій, Олекс±ю муже, якъ мы въ сьвити жылы, що мы жадного плода не створылы? Мени твого плода **треба й не треба**, **а но треба штыры дошкы, сажень земли, Спасенія зъ Неба**» [17, с. 689]*.

[281] Може набувати й вищого патріотичного сенсу, як у стрілецькій гаївці з Жидачівщини в записі Оксани Кузьменко: «Най воскресне Україна сріблом-злотом замаєна» [141, с. 61].

[282] Подібно ж ще в інших духовних піснях народного репертуару, див., наприклад, тексти у праці Валеріана Боржковського «Лірники» [17, с. 688, 689].

насамперед з тим, який надрукував М.Возняк (зі збірника кін. XVIII – поч. XIX ст. колекції А.Петрушевича), а також з варіантами П.Кириєвського, А.Метлинського, П.Чубинського, про які далі йтиме мова. Спорідненість з останніми двома записами виявляється передусім в «особливій задушевності тону»[283], яку не можна не помітити в завершенні тексту:

Зеленіе в±ты кв±ты земля выпускаетъ
По умершой сиротин± и весь родъ питаетъ.
Не ищите, не обрящите уже его бдяща,
Выпускаетъ земля траву по нему лежащомъ.

Серед творів, які Петро Кириєвський подав під назвою «Русскіе народные стихи» у московському виданні «Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ» 1848 року [224], зустрічаємо чи не першу публікацію фольклоризованого зразка пісні «Кажут люде, же я умру».

Про походження цього тексту під заголовком «Стихъ о безуміи челов±ческомъ» [224, с. 223] нічого не відомо, але можна припустити, що його було зафіксовано з виконання якогось російського народного співака. Українську пісню тут впізнаємо легко, хоч добре помітні й наслідки її функціонування в «новому» середовищі.

Цікаво спостерегти певний зв'язок між списком «Кажут люде…» зі співаника колекції Петрушевича й варіантом Кириєвського. Насамперед зауважимо, що тексти подібні за своїм масштабом, кількість рядків у них майже збігається. При цьому «Богогласникового» тексту в російському варіанті вдвічі менше – всього шість рядків, але це якраз ті, які містить і рукописний зразок. Ще три рядки варіанту Кириєвського знаходимо в народних «додатках» співаникового списку. І решта – лише шість з п'ятнадцяти – результат творчості носіїв російської фольклорної традиції.

Варіант Кириєвського виявляє загалом немало відмінностей, які досить органічно доповнюють текст, що з'явився з-під пера українського поета й

[283] «В народній обробці ця вірша вирізняється особливою задушевністю тону», – писав Павло Житецький про твір «Кажут люде…», посилаючись якраз на варіанти А.Іщенка – В.Науменка й А.Метлинського [88, с. 393; 89, с. 62].

найперше попав під вплив українських народних співців. Відразу помітно, що пісня зазнала більшої ліризації: повчальний тон з неї майже зник, весь зміст від початку до кінця викладений від першої особи. Разом з тим, твір набув характеру послідовної розповіді про різні етапи людського життя, відповідні стани, переживання, логічне завершення земного буття – смерть і події, які відбуваються вже згодом.

Початок «Богогласникової» пісні «Кажут люде, же я умру…» звідси зникає, його місце займають народні «нововведення», знайомі з варіантів Іщенка – Науменка та Петрушевича – Возняка, доповнені натяком на ще інші, складніші гріхи, наприклад, фарисейство:

*Еще солнце не заходит**ь**. **Я спать** положуся;*
***На исповѣдь готовлюся**, Богу не молюся.*

У зразку Кириєвського помічаємо своєрідну гру часів. Весь текст складається з кількох окремих частин, відносно завершених. Переходячи від одної частини до наступної, виконавець за кожний раз змінює час, отже, виникають часові контрасти. Напочатку маємо щось на зразок прелюдії чи вступу, а може й експозиції, де зображено безпечне життя людини, яка ще не думає про смерть, не аналізує своїх вчинків. У наступних рядках відбувається перехід від теперішнього часу до майбутнього, бо наступає момент роздумів про гріхи і невідворотний кінець всіх земних задоволень. Ця частина вірша більш розгорнена, вдвічі довша, ніж перша, відзначається розвитком і наростанням драматичної напруги:

Якъ уздумаю на свой на тяжкій грѣхъ, слезами обольюся. –
Не надѣйся, человѣче, на прежніе дары!
***Возмутъ мое** грѣшное тѣло, положутъ на мар**ы**,*
*Дадут**ь ми смутное ложе**, **тёмную гробницу**…*

Наростання приводить до кульмінації, яка, між іншим, припадає на третю чверть від цілої віршованої форми, подібно, як і в музичних побудовах, тобто розміщена в зоні «золотого переділу». Кульмінацією є найголовніше повчання з «Богогласникового» тексту «Кажут люде…», але тут відбувається перехід від майбутнього часу до теперішнього історичного,

як часто буває в народних епічних творах, скажімо, в думах, що примушує слухача ставати свідком цілого процесу відходу людини на той світ, переживати цю подію, уявивши себе в ситуації, коли:

Застается ***злато, сребро, дорогая одежда****;*
Мусилъ бы взять за собою да тамъ не надобно;
Не надо ни ***злата****, ни* ***сребра****, ни* ***дорогая адежда****,*
Только надо сажень земли да четыре доски…

Характерною особливістю народного епічного виконавства є явище ретардації, яке зауважуємо в кульмінаційній частині. Воно виявляється у повторенні слів «злато, сребро, дорогая одежда».

Після кульмінації наступає розв'язка: все найбільш драматичне вже відбулося, і про недавноминулу подію повідомили дзвони:

Ударили *во вс±* ***звоны****,* ***по смерти*** *годин±,*
У сему міру прощеніе*, и* ***моей*** *родин±...*

Закінчується варіант Кириєвського традиційною кінцівкою духовних пісень народного репертуару: «Алилуя, алилуя, слава Теб±, Боже нашъ!» Але перед тим ще маємо епілог, де відчутне протиставлення давноминулого і сучасного, виконавець немовбито дає зрозуміти, що всі події, про які розповідав, сталися вже дуже давно, та хтозна-відколи росте вічна «ковырь трава», якій ніщо не перешкоджає рости й покривати собою безліч слідів людського життя, дуже короткого та ще більш марного в порівнянні з Життям Вічним:

Протекала вода холодная по мн± по лежащимъ,
Проростаеть ковырь трава по мн± по смердящемъ…

У відомому збірнику Амвросія Метлинського «Народныя южнорусскія п±сни», виданому в Києві у 1854-му році, в III розділі «П±сни и думы нравственно-поучительныя» опубліковано фольклоризований зразок пісні «Кажут люде, же я умру» з Конотопа [192, с. 371–372][284]. Цей варіант зі Сіверщини становить великий інтерес, тому що засвідчує багато важливих

[284] В.Варенцов передрукував цей варіант у своєму виданні «Сборникъ русскихъ духовныхъ стиховъ» [226, с. 248]. Знаходимо тут варіант ще однієї пісні, який варто зіставити зі зразками аналізованого твору про смерть [226, с. 206–207].

моментів трансформації книжного тексту в народному середовищі. Загалом тут ще більше свободи, ніж у попередніх прикладах. Вірш втрачає свою строфічну будову, стає вільнішим. Водночас легко спостерегти спільні мотиви, включно з фрагментами авторського тексту, які пов'язують конотопський варіант з рукописними та російським зразками. Він ділиться на дві половини: у першій – розвиток мотивів, уже знайомих з народних «додатків», у другій – «Богогласникових». «Нового» тут мало, по-суті, це окремі деталі, але такі, що доповнюють і дещо змінюють зміст, надають йому нових відтінків і більшої конкретизації. Вся розповідь ведеться, як і в російському варіанті, від першої особи. Але в цьому випадку ліричний характер поглиблений сумним чи навіть трагічним настроєм, відчутна прив'язаність твору до певної незвичайної ситуації. Загострюють увагу, скажімо, звертання «прощай, моя мыла» вже на початку пісні, думки про близьке прощання насамперед з «отцем і ненькою» наприкінці, коли «задзвонять в уси дзвоны». Перший рядок варіанту Метлинського такий самий, як у Кириєвського, але значення цих слів цілком інше. Від іронії тут не лишається й сліду, бо йдеться найшвидше про молодого хлопця, який замість безтурботних молодечих забав і земних утіх змушений зануритися в поважні роздуми й глибокі переживання:

А ще сонце не заходыть, а я спаты ложуся;
До сповиди готуюся, да все Богу молюся.
Помолывшись я святому Богу: прощай, моя мыла, в останьній дари!

Найрозгорненіша частина цього фольклоризованого вірша – середня. Це детальна розповідь про те, що буде з тілом людини відразу після смерті. Тут панує майбутній час. За кількістю рядків вона становить половину від цілого, утворена з двох однакових за величиною компонентів. Спочатку розгортається фольклорний текст, далі вже впізнаємо рядки з «Богогласника». Проте весь уривок витриманий в одному стильовому ключі. Схвильованій уяві ліричного героя відповідає високий ступінь емоційності й чутливості, що зближує конотопський зразок з українськими фольклорними текстами різних жанрів, зокрема козацького ліро-епосу. Зустрічаємо цілий

ряд сталих епітетів: «тисова лава», «тисова труна», «глибока домовина», «високії мари», «глибокая яма», «висока могила», хоч найбільше виділяється серед них вираз «біле тіло», який вживається аж п’ять разів:

Да положать мое биле тило на тисовій лави,
Да изроблять на мое биле тило труну тисовую,
Да положать мое биле тило в глыбоку домовыну,
Да поставять труну тесовую на высокіи мары,
Да упустять мое биле тило у глыбокую яму,
Да насыплють на мое биле тило высоку могылу,
Да задзвонять в уси дзвоны по останьній дорози;
Отклонюся отцю й неньци й усій родыни…
(Конотоп, збірник А.Метлинського)

А якъ вкинутъ гр±шнее т±по в г(л)убокие доли
И присиплютъ п±скомъ очи, не глянутъ н±коли.
(Збірник колекції А.Петрушевича)

Якъ упустятъ гр±шне т±по в глубокія доли,
И засиплютъ п±скомъ очи, не глянутъ н±коли.
(«Богогласник»)

Авторські рядки зазнають значних змін, набуваючи характерного колориту. Дещо зневажливе й вульгарне «вкинутъ гр±шнее т±ло» перетворюється на більш шанобливе й чутливе «упустять мое биле тило», а «засиплютъ п±скомъ очи» – на урочисті й поважні слова «насыплють на мое биле тило высоку могылу».

Очевидно, особливість місцевого мовного середовища виказує часте вживання слова «да»[285], яке зустрічаємо в тексті з Конотопа десять разів. У крайніх його частинах воно відіграє роль з’єднувального сполучника, у середній – підсилювальної частки, з якої починається сім рядків підряд. Це сприяє виділенню насамперед слова, наступного після «да». У кожному випадку тут якесь інше дієслово. Якщо врахувати, що в п’яти рядках з цих семи, крім частки «да» напочатку, після різних дієслів ще повторюється незмінне словосполучення «мое биле тило», то можна відзначити

[285] «Один з найбільш розповсюджених прийомів ритмо-мелодичного варіювання – всілякі розширення тексту вставками у вигляді вигуків – «ой» … , «гей», часток «та», «да» і т.д., які з’являються на початку або в середині пісенних фраз, синтагм; у них відображаються локальні особливості народного виконавства», – зауважує Софія Грица [65, с. 50].

присутність у цьому прикладі чисто фольклорної стилістичної фігури – симплоки (сплетіння) або комплексії (охоплення).

Останню і кульмінаційну частину сіверського варіанту пісні «Кажут люди…» складають улюблені й найкраще запам'ятовувані в колах народних співаків слова про срібло й злото, їх функція тут приблизно та сама, що в рукописних та російському зразках. Також подібно, як у Кириєвського, це місце трактується в теперішньому історичному часі:

Покыдаю срибло-злато, золотіи чаши –
Уже-ж мени из собою их не браты! забрав-же-б из собою,
Так там их не треба…
Сажень земли да чотыри дошкы,
Да спасеньня трошкы!...

Конотопський варіант А.Метлинського помітно перегукується з органічно фольклоризованим текстом з Роменського повіту, який потрапив на сторінки п'ятого тому відомої праці Павла Чубинського зі зібрання Пантелеймона Куліша [285, т. 5, с. 442]. Цей приклад також добре ілюструє слова П.Житецького про «особливу задушевність тону» «народних обробок» пісні «Кажут люде, же я умру» [88, с. 393; 89, с. 62]. Тут достатньо і ліризації, і конкретизації події, пов'язаної так само з молодим чоловіком:

«Ой, прощайте, близькі сосідоньки и рідна родина,
Прощайте, маленькі діти и вірная дружина!»

Зразок Куліша – Чубинського привертає увагу й тим, що зазнав вклинення тексту ще однієї пісні про смерть, і таким чином стверджує факт її поширення у певний час і в певній місцевості[286]. Йдеться про твір «Святий

---

[286] Вклинення цієї ж пісні помічаємо також в уривку, який Борис Луговський подав серед своїх польових записів з чернігівського ярмарку «Десятухи», зроблених між 10.30 і 13.00 годинами 19 червня 1925 року. Співали лірники Василь Лімоз та Сергій Штупун:

Іще сонце не заходить,
Я спати лажуся,
Да спаведі гатуюся,
Богу не малюся, (2)
А малюся я Госпаду Богу
Да самає смерти,
А як прийде час гадина
Дак треба памерти*…[164, с. 93]*

Боже, Святий Кріпкий», який понині активно функціонує в усній традиції, принаймні на Львівщині:

А ще сонце не заходило, а я спати ложуся,
А за лінощами Богу не молюся, – чимъ я Богу надоблюся?

Та болить болько моя головонька, та либонь хоче вмерти,
А призовіте мою родиненьку придоглянуть смерті.

Збіралася моя родинонька, та й не розважає.
Тілько мою та смерть престрашную хуже розражає…[287]
(Роменський повіт, публікація 1874 р.)
Святий Боже, Святий Кріпкий, і Святий Безсмертний!
Болить мене моя головонька – либонь треба вмерти. *2*

Болить мене моя головонька, *на серденьку нудно…*
Посилайте по мою родину, най ся сходить хутко! *2*

Родина ся посходила, стала наді мною…
Смерть вібрана, від Бога післана, бере мя з собою…[288] *2*
(Ставчани, 2007)

Публікації матеріалів Якова Головацького засвідчують популярність пісні «Кажут люде, же я умру» на Гуцульщині, Лемківщині й Буковині.

У першій частині «Думы и думки» подано текст «Тутъ бы бути, тутъ бы бути, дал±й умирати» [187, с. 221; 190, ч. I, с. 221], що походить з Гуцульщини й міг бути записаний ще в першій половині XIX ст. Це варіант досить поширеної насамперед на західноукраїнських землях народної пісні, пов'язаної з поховальною обрядовістю, яка передає передсмертні роздуми людини про своє майно, його розподіл між родичами й дальшими особами разом з обов'язками щодо свого тіла або душі. Популярність пісні протягом XIX ст. виказує матеріалістичний характер уявлень селянського середовища, з її варіантів довідуємося також про деякі деталі тодішнього побуту [317, s. 48; 190, ч. III, отд. I, с. 369–370; 36, с. 249–250]. Сучасні записи цього твору

---

[287] Перші строфи варіанту пісні «Кажут люде…» зі зібрання П.Куліша [285, т. 5, с. 442].
[288] Початок тексту похоронної пісні «Святий Боже…» зі запису О.Сироїд 6 липня 2007 року, зробленого у ставчанській церкві св. Михаїла після заупокійної Служби Божої від жіночого гурту. Співали: Юськевич Стефанія Дмитрівна, Панахид Софія Василівна, Гальовська Анна Петрівна, Тимчишин Катерина Тимофіївна (інформацію про цих респонденток див. у попередньому підрозділі, присвяченому «Самарянці»).

рідкісні[289], таке враження, що згубив свою актуальність у стихіях XX ст., після яких людська свідомість відмовляється сприймати подібні турботи й реагує на них швидше як на щось застаріле і комічне. Важливим моментом у тексті цього народного вірша з Гуцульщини є вкраплення слів, що, без сумніву, походять з пісні «Кажут люде…» та утворюють тут другий рядок: «Та лишäти срêбло, злото, ще й дорогû шаты!»

У 1866-му році надруковано лемківський зразок «Єще солнце не зашло…» зі записів Олексія Торонського [188, с. 733–735; 190, ч. II, с. 733–735]. Цей вірш має виразно компілятивну структуру, що виникла внаслідок злиття фольклоризованих варіантів двох похоронних пісень: «Кажут люде, же я умру» і «Юж іду до гробу…». Треба зазначити, що друга пісня також книжного походження, набула популярності в народному репертуарі й понині збереглася в усній традиції, зокрема на Бойківщині[290] й у селах, найближчих до Львова [235, с. 224–225]. Її трансформовані зразки різноманітні, органічні, викликають значний інтерес і потребують окремих студій.

Варіант О.Торонського «О кончин± челов±ка» має початок, подібний до сіверського варіанту, а перша строфа «Богогласникового» тексту «Кажут люде…» тут теж відсутня:

*Єще сол**н**це не за**шло**, спати положуся,*
*До спов±ди **ще беруся**, Богу **помолюся**…*

Після цих рядків ідуть «Богогласникові» строфи, починаючи від другої про срібло й злото та закінчуючи шостою, при цьому п’яту строфу опущено. Опублікований вірш виявляє ознаки впливу лемківського говору, що наповнюють його своєрідним колоритом. Можна зауважити й інші цікаві деталі. «Задзвонятъ во вс± дзвоны» тут так само точно – «о девятой», як і в

---

[289] Ганна Сокіл недавно опублікувала запис варіанту «Застряла ми ожиниця, чий я хочу вмерти…» від своєї матері Ганни Дронишинець (1932 р.н.) з Верхньої Рожанки на Сколівщині 80-тих років [242, с. 731].

[290] Наприклад, авторові доводилося записувати цю пісню від жіночого гурту в селі Бережок Турківського району Львівської області влітку 2003 року. Співали її на характерну місцеву мелодію «Сирітки», що також досить добре збереглася в усній традиції того краю.

зразках Петрушевича-Возняка та Куліша-Чубинського – «об третой (-ій)». Очі «засыплютъ глыновъ», а не піском, як у книжному прикладі й відповідних фрагментах інших народних варіантів:

Описуютъ *срêбло, зл**о**то,* ***дорогіи*** *шаты,*
А южъ мêн±ничь съ *собою* ***не брати***
Хоцъ бы я бралъ, хоцъ не бралъ*, тамъ того не треба,*
Ш*тири дошки, с****ягу*** *земли, Спасенія зъ Неба.*
Якъ ***задзвонятъ*** *во вс±дзвоны о* ***девятой*** *годин±,*
Подякую сему *св±ту и своєй родин±.*
А якъ пôймутъ *гр±шне т±по въ гл**ы**бок**ыи** долы,*
Якъ *засыплютъ* ***глыновъ*** *очи, не* ***гляну*** *николи.*

Далі приєднуються три початкові строфи пісні «Юж іду до гробу»:

Южъ я иду до гробу темного, смутного,
Де жъ я буду спочивати ажъ до дня судного?
Ни м±сяцъ, ни солнце не засв±тятъ бôльше,
Де жъ я буду мати во гроб±м±стце?
Ни св±тъ не обачу, ни гласъ не услышу,
Лемъ я пôду лежати во в±чну темницу.

Наступні п’ять строф пісні «Юж іду до гробу», які завершують цілий лемківський варіант Торонського «Єще солнце не зашло…», відокремлені від наведених рядків ще двома строфами з вище перерваного «Богогласникового» тексту «Кажут люде…», що вливаються сюди легко й природно:

Зламаноє *ребр**о**,* ***кости****,* ***зламаныи*** *руки,*
*Душа п**ô**йде_ несмертел**ь**на на в±чн**ыи** мукы.*
Душа пôйде несмертельна на в±чную *страту,*
А якъ ми *кто Богу служитъ такъ бере_ заплату.*
(Лемківський варіант О.Торонського)
В гроб± будутъ ребра, боки, з головою руки,
Душа пойдетъ несмертелна на в±чнія муки.
Поминай же челов±че такъ велику страту,
Ибо якъ кто Б(о)гу служитъ, такъ беретъ заплату.
(«Богогласник»)

Отже, в результаті поєднання двох популярних трансформованих книжних пісень про смерть, утворилася цілісна вдало заокруглена форма, сплетена з філософсько-повчальних і ліричних мотивів.

Ще один варіант «Кажутъ люде, що я умру» зі зібрання Я.Головацького опублікований у 1871-му році, походить «изъ Буковины, отъ Исидора Воробкевича, Православнаго Священника» [189, с. 286–288; 190, ч. III, отд. I, с. 286–288], належить до розділу «Думы нравственно-поучительныя и религіозныя» [189, с. 263–288; 190, ч. III, отд. I, с. 263–288]. Точніших відомостей про цей запис не вказано, але на основі самого тексту, який подав відомий письменник і композитор, можна зробити висновок про значну близькість до зразка з «Богогласника». Правда, якщо придивитися до деталей, зауважимо й деякі відмінності. Виникає враження, що до авторського вірша злегка торкнулася вміла рука редактора, людини світлого розуму й релігійного світогляду, а також, мабуть, православного середовища. Найбільш помітні зміни знаходимо в першій строфі:

Кажутъ люде, ***що*** *я умру, а я* ***не хочу*** *жити,*
*Ск*ô***л***ько, живши на семъ св±т±,* ***мушу согр±шити****!*

У такому вигляді вступ до роздумів про смерть наповнюється глибшим змістом релігійно-філософського плану й водночас втрачає світський ліричний мотив. Зі сказаним у цій строфі легко погодитися, правдивість слів вражає, але треба мати на увазі, що настільки осмислене відношення до життя й смерті притаманне насамперед духовним особам. Попри те, що зразок Воробкевича становить певний інтерес, мусимо зазначити, що в ньому важко виявити сліди перебування в усній традиції й причетності до процесу співтворення народних інтерпретаторів.

Франковий варіант пісні «Кажуть люде, що я зомру» знайдено серед записів на книзі Миколи Костомарова, які походять з 1877 року – часу перебування у львівській тюрмі [179, с. 313, 418; 178, с. 231, 315][291]. Складається цей текст з восьми рядків, що творять чотири строфи – форма лаконічна при повноті змісту. Також відразу впадає ввічі й комбінований характер вірша. Найпершим компонентом виступають початкові слова пісні з «Богогласника»:

[291] Про Франковий варіант цієї пісні вже йшла мова в моїй статті «Духовні пісні в записах Івана Франка» [228, с. 306–311].

*Кажуть люде, **що** я **зо**мру, а я хо**ч**у жити:*
***Кілько й** живши на **тім** світі, **но треба й умерти**.*

Далі впізнаємо фрагмент вже згадуваної вище народної пісні, так званого «майнового заповіту»:

Ой попові штири воли, а дякові два, два,
Щоби читав псавтироньку із вечера до дня.
(«Кажуть люде, що я зомру…», запис І.Франка)
Дам®попови штири вол¸, а дякови два, два,
Щоб¸ мен± читав®псалтырь вôд®вечера до дня. [190, ч. III, отд. I, с. 369]
(«Ой хора я, хора…», зібрання Я.Головацького)

З тією ж піснею пов'язані, напевно, й останні рядки про пиятику в корчмі, порівняймо:

Ой як будуть люде пити, будуть споминати:
Ой десь того п'яниченька в коршмі не видати.
(«Кажуть люде, що я зомру…», запис І.Франка)
Пяниченьки пьють, пьють, гор±вочку пьютъ, пьютъ;
«Та де наша кумка любка, що єи нема тут®?»[190, ч. III, отд. I, с. 370]
(«Ой хора я, хора…», зібрання Я.Головацького)

Цей зразок вперше опублікував Олексій Дей у виданні «Народні пісні в записах Івана Франка» в 1966-му році у розділі «Жартівливі пісні» [179, с. 313]. І з погляду сучасної людини твір може здаватися веселим та комічним. Як і уточнення місця й умов поховання:

Поховайте мене в лісі, в зеленій ліщині,
Баривчину з горівчинов поставте при мині.

Та водночас напрошується припущення, що в певному середовищі такі слова не мусіли викликати сміху. Цей момент міг бути відгомоном дуже давніх звичаїв і уявлень, коли разом з покійником ховали те, що йому мало би знадобитися на тому світі[292].

---

[292] Зокрема, ці рядки перегукуються з розповіддю Лукаша Голембйовського про археологічну знахідку такого поховання в лісі з «фляшкою горілки»: "Ten zwyczaj chowania z człowiekiem ulubionego zwierzęcia, oręża, trunku, że był powszechnym, że i przez niższego rzędu osoby używany, dowodzi kamień z napisem dawnemi głoskami pod Nowogródkiem w lesie … odkryty, na którym te są wiérsze:

Тут Іван Семашко лежит,
У ногах чорний собака тужит,
У головах фляшка горілки стоїт,
У руках острий меч держит.

Фольклоризований варіант пісні «Кажуть люде, що я умру» [183, с. 53–54] записала також молодша сучасниця Івана Франка, письменниця, фольклористка та етнограф Євгенія Ярошинська на Північній Буковині над Дністром. Рукопис, у якому виявлено цей зразок, датований 1888 роком – саме за ту збірку буковинська сподвижниця дістала нагороду від Російського географічного товариства.

Текст запису Ярошинської невеликий, але трохи більший від Франкового: має дванадцять рядків або шість строф. Серед них впізнаємо чотири авторські строфи і ще дві строфи місцевих народних доповнень. Таким чином, перша строфа з антології залишилася без суттєвих змін:

*Кажут**ь** люде, **що** я умру, **я ще** хо**ч**у жити,*
***Тілько** живши на **цім** світі, **все треба вмирати**…*

Щось подібне можна сказати й про наступну, а також і ту, що після неї, хоч між ними виникло розширення у вигляді «додаткової» строфи з драматичною згадкою про удовиних дітей:

Хоть най буде срібло, злото, дорогії шати,
А як прийде час умерти, треба їх лишати.
А хоть би туда забрав, нема де подіти,
Коби то мож не вкривдити удовині діти.
А хоть би їх туда забрав, того там не треба,
Штири дошки, сажень землі, Спасенія з Неба.

П’ята, передостання строфа варіанту Ярошинської сприймається як трансформація шостої і частково сьомої строф авторського зразка (йдеться про «руки» покійника, що їх «присипають»). Фольклоризація особливо помітна у проникненні сталих епітетів – «сиров землев», «чорні очі»:

Присипають сиров землев тіло, присипають руки,
Присипають чорні очі, щоби не глянути…

Закінчення, яке пісня «Кажут люде…» здобула собі в наддністрянській Буковині, – дуже лаконічне, але ці два рядки у чисто народному стилі добре

Го! го! го!
Що ж кому до того?

Jakoż w rozkopanéj mogile znaleziono kości człowieka, psa, resztę wódki niezmiernie mocnéj, i żelezce od szabli” [301, s. 251 – 252]. Цей матеріал Лукаша Голембйовського використав Олександр Терещенко в своїй праці «Бытъ русскаго народа» [252, ч. 3, с. 76].

передають цілу гаму почуттів: і лірику, і драматизм, і трагізм, і спокій водночас:

Хоть най хто так ревне плаче,
Вже вмерлого не зобаче.

У 1889 році в Кракові у збірнику “Zbiór wiadomości do antropologii krajowej” Польської Академії Наук було надруковано фольклорно-етнографічні матеріали Івана Колесси під назвою “Narodziny i chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowicach, powiecie Stryjskim” [312]. В останній частині цих матеріалів «Похорон» [312, s. 147–150], крім опису обряду, І.Колесса подав також поетично-музичні приклади ходовицького голосіння і ще двох пісень, яких тут співають на поминках у першу ніч після похорону: «Кажут люде, що я умру» та «Я дьикови дам, дам сивого коня». У більш повному, вже посмертному виданні збирацької спадщини І.Колесси зустрічаємо ті самі тексти [36, с. 247–250], мелодії за редакції Філарета Колесси зазнали деяких змін не лише в плані самого запису, але й інтерпретації окремих ритмічних моментів. Серед «Галицько-руських народних пісень…» знаходимо також пісню про сирітку [36, с. 245–246], яку в Ходовичах співали і на поминках: «З огляду на віруванє, що зараз першої ночи по похороні приходить небіщик до дому, ніхто з домашних не спить. В товаристві гостий переводять вони цілу ніч при горівці, смутних споминах і піснях, з котрих дві записані отсе подаємо… Побіч висше наведених співають при умерлім також і иньші пісні жалібного змісту, напр. «про сирітку» [36, с. 249–250].

Ходовицький варіант «Кажут люде…» [36, с. 249] порівняно близький до «Богогласникового», фольклоризація виявляється передусім у самій мові, наближеній до розмовної народної, добре помітні деякі особливості місцевої говірки, які І.Колесса намагався передати дуже ретельно. Отже, у цей віршований текст входять лише авторські строфи з першої до восьмої з пропуском п’ятої. Останні чотири найбільш риторичні тут відсутні – так само, як і у всіх попередніх трансформованих зразках:

*Кажут льуде **шчо** йа умру, а йа хо**ч**у жити,*
***Кілько жити** на с**ьі**м с**ь**віты, **треба умирати**.*
***Зістайе сьі срібло, злото**, **дорогійі** шати,*
*Трудно-ж **меньі йіх с** собойу на **тамтой** с**ь**віт **брати**.*
***А хоць** би-м **йіх міг** забрати, там того не треба,*
***Ш**тири дошк**ь**и, с**ь**ажень землы, Спасенійа з Неба.*
*Йак ударьат во вс**ьі** дзвони о смертн**і** годиньі,*
*Поклоньу сьа ўсему с**ь**віту, **ўсьі** сво**йі** родиньі.*
*Йак упустьат грішне тьіло **у глубокі** доли,*
***Засипайут** піском очи, не гльанут ньіколи.*
*Ў гробі будут ребра, бок**ь**и, з головойу рук**ь**и,*
*Душа **піде безсмертельна** на вічн**ійі** мук**ь**и.*
***Памйатай**-же, ч**о**ловіче, так велику страту,*
***Йак хто** Богу **услугуйе**, так **бере** заплату.*

Серед «Етнографічних матеріалів…» Бориса Грінченка, у ІІІ-му томі, який вийшов 1899 року, опубліковано кілька народних пісень про смерть [58, с. 142–144]. Укладач зауважив, що поштовхом до виникнення цих творів могла бути дуже популярна, приписувана Григорію Сковороді «Богогласникова» пісня «Ах! ушли ж моя літа…», і всі вони є її відгомоном [58, с. 144–145]. Справді, легко погодитися з таким спостереженням, хоча ймовірні впливи також інших книжних зразків подібної тематики. Якщо звернутися до тексту «Смерте моя, возбранная…» [58, с. 144][293], який записав Василь Кравченко в селі Пруси Черкаського повіту[294], то тут Смерть персоніфікована: приходить до чоловіка, застає або не застає його вдома, підтримує розмову, дає або не дає прощатися з рідними. Цей діалог, наповнений колоритними деталями в чисто народному стилі, продовжує каяття з плачем-риданнями, і вже насамкінець – цілком спокійні остаточні висновки-наука про найголовніший сенс людського життя з пісні «Кажут люде, же я умру»:

---

[293] Ця пісня збереглася в усній традиції понині, зокрема на Поділлі. Там досі можна почути й народні прозові твори, де Смерть фігурує як жива істота. Авторові вдалося натрапити на варіант пісні «Смерти моя коханая…» в селі Завалля Кам'янець-Подільського району влітку 2010 року, а також того ж літа записати в Старій Ушиці (теж Кам'янець-Подільського району Хмельницької області) демонологічну легенду з діючим персонажем – Смертю, сюжет якої виразно перегукується не лише з обговорюваним пісенним зразком, але й сюжетом пісні та казки про Кирика.

[294] Зараз село Михайлівка Кам'янського району Черкаської області.

А якъ умрешъ, гришный чоловиче,
Въ темный гробъ положуть, –
Въ темному гроби ничого й не треба –
Сажень земли толькы й треба,
Охъ и чотыри дошкы –
Спасенія зъ Неба.

З початку XX ст. дійшли до нас записи цього твору з репертуарів сіверських співців – лірника Олексія Маслюкова та кобзаря Терентія Пархоменка. Зафіксовані приблизно в один час і в одному краї, тексти мають між собою багато спільного, хоча сприймаються як два різні цілком самостійні зразки.

Варіант «А ще сонце – сонце не заходить…» записав Олександр Малинка в Глухові від лірника зі Середини Буди Олексія Маслюкова й опублікував у журналі «Этнографическое обозр±ніе» в 1902 році [155, с. 156–157]. Якщо зіставити цей приклад з іншими, більш ранніми фольклоризованими варіантами «Кажут люде…», можна знайти загалом немало подібного. З варіантом Кириєвського тут майже збігаються перші дві строфи, які є народними «додатками», розміщення кульмінаційної частини в зоні «золотого переділу» – утворюють ті самі слова авторського тексту про срібло й злото, що теж у сіверського співця дістають розширення, але вже не через повторення, як у російському зразку, а швидше як у варіанті Ярошинської з Буковини – через уведення нового мотиву: запізнілого бажання покійника роздавати свої матеріальні блага «на Божыйи на церквы»:

Останёця много сребра й злата, дорогыйи шаты.
Роздавъ бы я на Божыйи на церквы, помершы, не встану;
Забралъ бы я съ собою на той св±тъ, тамъ сего не нада.

Третя й четверта строфи Маслюкова – трансформовані шоста і п’ята з «Богогласника». Ці рядки в записі Малинки засвідчують чи то свідоме, чи підсвідоме прагнення лірника розтягнути текст, очевидно, з метою посилення емоційного впливу на слухача у процесі руху до кульмінації, а останнім кроком до вершини стають слова: «Охъ, не дай, Боже, мн± сейчасъ умерты, охъ, мой кр±пкой Боже!» Напевно, в устах співця це був потужний

драматичний прийом, і можна собі уявити переживання оточення: одна справа, якщо «въ гр±хахъ умирати» ще невідомо коли, а цілком інша – якщо «не дай, Боже, мн± сейчасъ умерты». Момент, який зближує глухівський варіант зі значно давнішим конотопським, також тут присутній, насамперед у третій строфі, де знаходимо фольклорний стилістичний прийом симплоки або комплексії:

И понесутъ твоё гр±шное т±ло до глыбокойи ямы,
И упустють твое гр±шное т±ло во глыбокую яму…

Розв'язкою цілого твору в лірника Олексія Маслюкова є вихід Архангела Михаїла зі семигласною трубою на гору Сіон і оголошення Господнього Суду над душами. В епілозі праведні душі йдуть до раю, а грішні – до пекла. Цей уривок виказує зв'язок пісні про смерть з піснями про Страшний Суд, які в репертуарах народних співців користувалися особливою популярністю.

У варіанті «Іще сонце не заходить» від кобзаря Менського братства Терентія Пархоменка, який зафіксували Михайло Сперанський і його асистенти десь у 1902-му чи 1903-му роках [245, с. 215–216], останній фрагмент теж має характер такого, навіть більше розширеного, запозичення, де останні слова нагадують славословіє. Порівняймо завершення текстів глухівського й ніжинського записів, долучивши сюди ще слова з псальми «Архистратигу Михаїлу» від лірника зі села Оксаверівки Васильківського повіту, опублікованої у відомому збірнику Порфирія Демуцького [149, с. 38–39; 76, с. 98–100, 243][295], а також уривок з псальми «Великий Михайло», яку на чернігівському ярмарку «Здвиження» 1924 року співали четверо старців[296]:

Какъ исыдеть Мыхаилъ Архангелъ
На Сіяньскую гору,
И въ симыгласную трубу онъ вострубыть:

---

[295] Село Оксаверівка Васильківського повіту Київської губернії – зараз село Ксаверівка Васильківського району Київської області.
[296] Склад цього гурту мішаний: дві жінки і двоє лірників, див. «Чернігівські старці» Бориса Луговського [154, с. 163–164].

«Уставайте, праведнійи и гр±шиныйи душы,
Васъ Господь судыть буде».
Праведнымъ душамъ рай прославляеця,
А гр±шнымъ душамъ адъ растворяеця. [155, с. 157]
(Запис О.Малинки від лірника Олексія Маслюкова)

У Давидовомъ домі страхі пребальшиі:
Агонь гарить, зуби скрижуть: то жъ вішная мука.
Якъ приде Міхаілъ Орхангелъ на Сеяньскую гору,
Якъ вострубить Міхаілъ Орхангелъ въ семігласную трубу,
Якъ вазбудить Міхаілъ Орхангелъ усіхъ мертвихъ одъ гроба:
Уставайте, праведни і грішни, васъ Богъ судить буде.
Праведниі просять конця віку і Страшного Суду:
Будемъ піти-воспівати, у Небі царствовати. [245, с. 216]
(Запис М.Сперанського від кобзаря Терентія Пархоменка)

Архистратигъ Михаилъ зъ неба сойде,
На высоку гору онъ взойде,
Въ семигласную трубу вострубыть,
А всихъ мертвыхъ одъ гробовъ возбудыть…[149, с. 39; 76, с. 99, 243]
(«Архистратигу Михаїлу», запис П.Демуцького від лірника)

Тульки застанецця свіет Михайло, (2)
На Сиянську го/ру вун сойде,
Семигласну трубу вун вострубить, (2)
Всіх вмерлих ад гроба / вун збудить…(2) [154, с. 163]
(«Великий Михайло», запис П.Бородаєвської від гурту старців)

Зразок, записаний від кобзаря Терентія Пархоменка, своїми першими двома строфами майже не відрізняється від варіантів Кириєвського та Малинки, а далі, вся середня його частина аж до слів про Страшний Суд, – фольклоризований текст з «Богогласника» з виразним акцентом на основній науці про «сребро і злато», після якої ще йде строфа про дзвони й прощання зі світом і родиною, а випереджує цю науку п’ята строфа з авторського зразка, подібно, як у варіанті Возняка, але з характерними перекрученнями:

*Дадуть **ему** смутну **труну** і **темную** ложу.*
***А зволь, Боже, у** грехахъ **умерти**, **отъ муй вічний** Боже. [245, с. 215]*
(Запис М.Сперанського від кобзаря Терентія Пархоменка)

*Дадутъ **теб±** смутне трумло и **темное** ложе,*
*Не **дай** в гр±хах умирати, **ахъ, мой моцни** Боже. [33, т. 10, с. 424]*
(Збірник колекції А.Петрушевича)

Дадутъ м±н± смутну трумну и твердое ложе,
Не даждь в гр±хахъ умирати, милостивый Б(о)же.
(«Богогласник»)

Софія Щеглова з приводу таких місць у трансформованих текстах зауважила: «Но не всегда народные п±вцы перед±лывали мало понятныя для нихъ м±ста виршъ, очень часто они, не понимая сами этихъ м±стъ, искажали ихъ, передавая ихъ безъ всякаго смысла, иногда лишь сходно въ звуковомъ отношеніи» [289, с. 338]. Схожі моменти зустрічаються і в фольклоризованому варіанті «Кажуть люди…», що потрапив на сторінки рукопису 30-х років XX ст. зі села Поршни коло Львова[297]:

*В гробі будут**ь** ребра **кости** з**а** головою руки,*
*Душа п**і**дет несмертел**ь**на на вічні**є** муки.*
(Поршнянський рукопис)

В гроб± будутъ ребра, боки, з головою руки,
Душа пойдетъ несмертелна на в±чнія муки.
(«Богогласник»)

*Прим**и**рися _ ближним твоїм, от пусти **овиди***
*Да і т**о**бі Бог отпустит**ь** всяких **грігов видит**!*
*І старайся притяж**и**ти, **учини** ласкаві,*
*Бо на той світ п**і**дут тіл**ь**ко, добрі твої справи!*
***Легда** ся не поправиш, зле будеш чинити,*
*То навіки с проклятими, будеш в пеклі **гнити**!*
(Поршнянський рукопис)

Примїрися з ближнимъ твоимъ, о(т)пусти обыди,
Да и теб± Б(о)гъ о(т)пуститъ всяки(х) гр±ховъ види.
И старайся притяжати учинки ласкави,
Бо на той св±тъ пойду(т) тилко добр± твои справи.
А єда ся не поправишъ, зле будешъ чинити,
То нав±ки съ проклятыми будешъ в пекл± жити.
(«Богогласник»)

Тут трапляються й більш осмислені заміни деяких слів на інші, скажімо, такі, що сильніше вражають, звучать ефектніше й навіть точніше, зрештою, є виразним відгуком насамперед фольклорної традиції: «в гроб± будутъ ребра, боки» на «в гробі будут**ь** ребра **кости**», «будешъ в пекл± жити» на «будеш в пеклі **гнити**». Книжні форми в багатьох місцях перетворилися на звичні для народної мови: «пойдут» – «підут», «хощу» – «хочу», «сем» – «тім», «умр±ти» – «умерти», «драгія» – «дорогії», «мн±» –

[297] Про цей рукопис див. вище, де йде мова про пісню «Прийде година для всіх єдина…». Пісня «Кажуть люди[,] що я умру…» займає тут більшу частину звороту четвертого аркуша, цілий п’ятий, останньою строфою заходить на лицьовий бік шостого.

«мені», «могл» – «міг» і т.д. Хоч загалом цей трансформований варіант з Поршни порівняно ближчий до свого першозразка – зберіг всі авторські строфи і їх послідовність.

Завдяки праці Олекси Ошуркевича довідуємося про присутність пісні «Кажут люде, же я умру» в лірницькому репертуарі Західного Полісся [203, с. 11]. До виконавців цього твору про смерть на основі певних відомостей можна віднести Хому Турковця зі села Ольблє-Руське поблизу Каменя-Каширського, лірника, який дожив до 1963 року, помер у 67-літньому віці. Основним ареалом подорожей співця були села теперішніх Камінь-Каширського та Любешівського районів Волинської області, доводилося йому мандрувати й далі – до Ковеля, Крем'янця, Почаєва [202, с. 121–122][298].

Пісня «Кажут люде…» виявилася найщасливішою з пісень «Богогласника», її народні варіанти потрапляли на сторінки видань навіть у дуже несприятливу для збирання й студіювання духовних творів атеїстичну епоху 30 – 80-х років XX ст. У 1966 році вперше опубліковано запис І.Франка 1877 року з львівської тюрми [179, с. 313, 418], вдруге той самий запис передрукували ще в 1981 році, в другому виданні «Народних пісень в записах Івана Франка» [178, с. 231, 315], тоді коли, скажімо, дорогоцінний Франковий варіант «Самарянки» [179, с. 67 – 68, 371] вже було вилучено. Буковинський зразок Є.Ярошинської з-над Дністра опублікований у 1972 році в першому друкованому збірнику її фольклористичної спадщини [183, с. 53–54].

Увійшла пісня «Кажуть люди, що я умру» і до великого рукопису з духовними піснями 80-х років XX ст. зі села Жужіль на Сокальщині[299]. Текст твору в цій рукописній пам'ятці фольклоризований подібно до варіанту з Поршни, тобто загалом зберіг свою первинну структуру, але зазнав мовних змін та незначних перекручень. З'явилися тут і нові слова та вирази, як,

---

[298] Село Ольблє-Руське за совєцької влади перейменоване на Грудки (Камінь-Каширського району, Волинської області).

[299] Про цей рукопис див. у попередній частині розділу, присвяченій «Самарянці». Варіант «Кажуть люди, що я умру» списаний на сторінках 147–150.

наприклад, «зарплата» замість «заплати», «іди з гріхів» замість «б±гай гр±ховъ», «будеш ся мучити» замість «будешъ в пекл± жити».

У 80-ті, 90-ті роки XX ст., напочатку XXI ст., протягом останнього десятиліття записів пісні «Кажут люде…» зроблено чимало. Спостереження над її словесними текстами й мелодіями в сучасній усній традиції могли би розгорнутися в окреме дослідження. Наразі варто лише спробувати висловити деякі зауваження, порівнюючи окремі зразки зі значно давніше зафіксованими варіантами. Прикладами послужать записи з 2002 року – з Поршни (Пустомитівського району Львівської області)[300] і зі Сарників (Рогатинського району Івано-Франківської області)[301]; з 2005 року – з Тухольки (Сколівського району Львівської області)[302]; з 2006 року – з Подусільної (Перемишлянського району Львівської області)[303]; з 2007 року – зі Ставчан (Пустомитівського району Львівської області)[304] і Березця (Городоцького району

---

[300] Співала Марія Миколаївна Коваль (1922 р. н.) 4 липня 2002 року (народилася й весь час жила в Поршні, освіта початкова, працювала вдома на господарстві, колишній дяк). Запис Олени Сироїд. Архів автора.

[301] Записала Мар'яна Янкевич 25 липня 2002 року. Співали: 1) Юлія Степанівна Різник (народилася в 1929 р. у с. Сарники, жила там весь час, освіта початкова); 2) Євгенія Дмитрівна Скринька (народилася в 1928 р. у Сарниках, жила там весь час, освіта неповна середня). Архів автора.

[302] Записала Олена Сироїд 11 липня 2005 року від Петра Івановича Жука (народився в 1947 році в с. Орява Сколівського району, в 1972-му прийшов за зятя до с. Тухольки, якраз до тої родини, що їхня хата належить до найцікавіших експонатів львівського скансену «Шевченківський гай», освіта початкова, працював у радгоспі, дяк). Архів автора.

[303] Співали: 1) Генц (Вишневецька) Катерина Семенівна (1940 р.н. – народилася й весь час жила в с. Подусільна, освіта неповна середня, працювала в колгоспі); 2) Ільчишин (Самбір) Терена Олексіївна (1932 р.н. – народилася й весь час жила в с. Подусільна, освіта початкова, працювала в колгоспі, згодом санітаркою); 3) Гривнак (Цап) Євстахія Євстахівна (1931 р.н. – народилася й виросла в Подусільній, закінчила педагогічне училище в Бережанах, згодом весь час жила в Подусільній, колишня вчителька молодших класів). Запис Олени Сироїд 10 липня 2006 року. Архів автора.

[304] У липні 2007 року тут було зроблено три записи від різних респондентів. Відрізняються ці тексти хіба незначними деталями, у всіх трьох випадках маємо, по суті, той самий наспів. Перший запис здійснено в Дібрівках 2 липня (місцеві люди вважають Дібрівки хутором села Ставчани, хоч за сучасним адміністративним поділом це окреме село Пустомитівського району, що належить до Ставчанської сільради) від Івана Олексійовича Кушніра, уродженця й постійного мешканця Дібрівок (1929 р.н., освіта неповна середня, працював охоронцем на Львівській телестудії на Високому Замку, паламар церкви св. Михаїла в Ставчанах). Другий запис – 3 липня, зі Ставчан, від Миколи Йосиповича Юськевича, уродженця й постійного мешканця Ставчан (1935 р.н., освіта

Львівської області)[305]; з 2011 року – зі Салашів (Яворівського району Львівської області)[306]; з 2012 року – з Вороблячина (Яворівського району Львівської області)[307], а також Жужеля[308], Куличкова[309], Перемислова[310] (Сокальського району Львівської області).

Ці віршовані зразки за ступенем фольклоризації не випереджують варіанти з поршнянського і жужільського рукописів. Водночас цікаві тим, що записані разом з мелодіями, які засвідчують різноманітність музичної

неповна середня, працював на Львівському заводі газової апаратури, колишній дяк). Третій запис – 6 липня, зроблений у ставчанській церкві св. Михаїла після заупокійної Служби Божої від жіночого гурту. Співали: Юськевич Стефанія Дмитрівна, Панахид Софія Василівна, Гальовська Анна Петрівна, Тимчишин Катерина Тимофіївна (інформацію про цих респонденток див. у попередньому підрозділі, присвяченому «Самарянці»). Всі записи Олени Сироїд. Архів автора.

[305] 11 липня 2007 року тут зроблено два записи від різних респондентів: 1) від Ходзінської Єлизавети Михайлівни (дівоче прізвище Дуда) – народилася в 1940 році в селі Березець, де й жила весь час, після закінчення кулінарного училища працювала поваром у шкільній їдальні; 2) від Штокало Марії Іванівни (інформацію про неї див. у попередньому підрозділі, присвяченому «Самарянці»). Відрізняються ці тексти лише деталями, в обидвох випадках маємо, по суті, той самий наспів. Записи Олени Сироїд. Архів автора.

[306] Запис Олени Наконечної 18 липня 2011 року від Ганни Іванівни Бесаги (1931 р.н.) – уродженки й постійної мешканки села Салаші, освіта початкова, працювала в колгоспі. Архів автора.

[307] Запис Анни Стецишин 2 серпня 2012 року від Ганни Степанівни Пилип (прізвисько «Музика», 1941 р.н.) – народилася в селі Смолин Яворівського району, у 1955 році вийшла заміж і відтоді живе у селі Вороблячин, освіта середня, працювала дояркою. Архів автора.

[308] 17 серпня 2012 року тут зроблено два записи від різних респондентів: 1) від Ксені Скалецької, див. про неї примітку вище, у попередньому підрозділі, присвяченому «Самарянці», де йдеться про жужільський рукопис; 2) від Стефанії Петрівни Бахур (дівоче прізвище Кожан, 1929 р.н.) – народилася в присілку Вільшанка села Гути Обединської Рава-Руського повіту Львівського воєводства, зараз це село Вільшанка Жовківського району Львівської області, з родиною була виселена до Жужеля в 1950 році, відтоді жила тут весь час, освіта початкова (2 класи), працювала вдома на господарстві. Відрізняються ці тексти хіба незначними деталями, в обидвох випадках маємо, по суті, той самий наспів. Записи Олени Сироїд. Архів автора.

[309] Мелодія та сама, що в Жужелі (якщо не брати до уваги дрібних деталей). Запис Олени Сироїд 19 серпня 2012 року від Анастасії Юріївни Гринюк (1926 р.н.) – уродженки й постійної мешканки села Куличків, освіта початкова, працювала в колгоспі. Архів автора.

[310] Запис Олени Сироїд 20 серпня 2012 року від Анни Іванівни Біди (невістки рідного брата блаженної Олімпії Біди, дівоче прізвище респондентки – Задорожна, 1930 р.н.) – народилася в селі Вижлів Грубешівського повіту Люблінського воєводства, в 1945 році родину вивезли до Бучача, а в 1955 році була можливість повернутися до Перемислова (за радянської влади перейменоване на Перемисловичі), рідного села батька респондентки. З того часу п. Анна жила там постійно, працювала на цегольні, згодом на фермі дояркою, освіта неповна середня. Архів автора. Вижлів і Перемислів – сусідні села, зараз розмежовані українсько-польським кордоном.

інтерпретації однієї пісні. Зіставлення таких наспівів, порівняння з авторським варіантом почаївського «Богогласника» XVIII ст. [12, № 236], а також зі записом І.Колесси з Ходович на Стрийщині XIX ст. [312, s. 148; 36, с. 249][311] дають можливість спостерегти особливості трансформації мелодії, або повне чи часткове її витіснення цілком іншим матеріалом. Серед цього матеріалу не раз впізнаємо, скажімо, і мелодію пізнішої церковної пісні, і ладові та інтонаційні ознаки давніх церковних монодичних напівів відповідної місцевості, і, звичайно, внесок носіїв фольклорної традиції.

Автор вибрав для мелодії пісні «Кажут люде, же я умру» так званий козачковий тип ритму, властивий не лише для самого народного танцю, але й для значної кількості народних пісень і кантів. Разом з тим, у пізніших західноукраїнських зразках такого ритмічного рисунку вже не зустрічаємо, зате з погляду ритму можемо виділити дві групи наспівів іншого плану. В одній з них виразно домінує ритмоформула процесії, а в другій – коломийковий ритм. До першої групи віднесемо варіанти з Ходович на Стрийщині, а також з Поршни, Подусільної, Ставчан, Березця, тобто сіл Пустомитівського, Городоцького, Перемишлянського районів. До другої – варіанти з Тухольки на Сколівщині та Салашів, Вороблячина, Жужеля, Куличкова і Перемислова відповідно Яворівського й Сокальського районів. У деяких прикладах при перевазі якоїсь певної ритмічної структури спостерігається також і легке вклинення іншої, скажімо, коломийкової у Ходовицькому «процесійному» варіанті, чи навпаки – процесійної ритмоформули в «коломийкових» з Вороблячина та Перемислова.

В інтонаційно-ритмічній сфері «Богогласникової» мелодії «Кажут люде…» помітний вплив європейської інструментальної музики, передусім лютневої. Про це свідчать кілька характерних мелодичних фігур. Записи наспівів пісні з усної традиції цілком не підтверджують успіху тих моделей у середовищі народних виконавців, виникає враження, що від них не

[311] Див. також ще пізнішу публікацію цієї мелодії з Ходович у другому виданні «Народних пісень у записах Івана Франка» [178, с. 258].

залишилося й сліду, попри те, що в більшості випадків таки знаходимо певні ознаки, які виказують авторський варіант як першозразок.

Найвиразніше ці ознаки виявляє мелодія пісні «Кажут люди, що я умру», зафіксована недавно у Вороблячині. Вона зберегла цілий початковий мотив зі шести звуків, які, починаючи від основного ступеня, плавно рухаються у висхідному напрямку до п'ятого, що повторюється двічі. Другий піввірш першого рядка тут розспівується два рази. За другим разом, починаючи від другого ступеня, ідуть три звуки підряд вгору, що цілком збігається з початком тієї самої фрази в «Богогласнику».

Висхідним тетрахордом від основного ступеня починається наспів зі Ставчан, а варіанти з Подусільної, Жужеля і Куличкова зберегли лише три перші звуки напочатку від авторського зразка.

А втім, якщо заглибитися у порівняльні студії над «Богогласниковою» мелодією й кожною зі записаних «з народних уст» зокрема, то спільного знайдемо значно більше. Скажімо, привертає увагу ще один момент, якого важко не помітити. В авторському зразку друга половина першого піввірша першого рядка кожної строфи однаково розспівується двічі, що виглядає характерною особливістю саме цієї пісні. І та особливість виконання «законсервувалася» в багатьох варіантах, хоч вже з цілком іншим розспівом, наприклад, у Тухольківському, Ставчанському, Березецькому, Салашівському, Перемислівському. Правда, в останньому повторюються лише слова при змінах у мелодії, в Березецькому варіанті також повторюється та сама частина ще другого рядка, у Вороблячинському це повторення «пересувається» на другий піввірш першого рядка, але так само, як і в Перемислівському, стосується лише словесного тексту.

З погляду мистецької довершеності мелодій пісні «Кажут люде, же я умру» першість треба визнати, мабуть, за Поршнянським варіантом. Близько до нього стоїть зразок з Березця. Ставчанський наспів на їхньому тлі виглядає дещо простішим, хоч і споріднений, зокрема, з Березецьким. Чим зумовлена привабливість цих мелодій? Чи не тим, що їм вдалося в якийсь

цікавий і незвичайний спосіб зберегти відгомін «містерійної глибини змісту» й водночас «ясності і логічності музичного викладу» давніх монодичних напівів[312], які вже дуже давно покинули місцеві храми й дійшли до нас лише в писемних пам'ятках? При порівнянні цих трьох записів з музичними текстами Львівського напіву «Блажен муж» з рукопису 1703 року з Підгородиського монастиря [281, с. 25, 214][313], Підгірського напіву «Блажен муж» з рукописного «Ірмолоя» 1677 року з Лаврівського монастиря [281, с. 26, 214], напіву «Плотію уснув яко мертв», надрукованого у львівському «Ірмологіоні» 1709 року [281, с. 136, 214], можна зауважити досить промовисті деталі, які підтверджують вплив церковноспівочої традиції на мелос духовної пісні. Крім багатьох спільних інтонаційних зворотів, зауважуємо навіть ті самі ладові ознаки, наприклад, у напіві «Плотію уснув…» та мелодії пісні «Кажут люди, що я умру» з Березця – змінність шостого ступеня, який то натуральний, то підвищений і, відповідно, викликає епізодичні появи дорійського ладу. Ця особливість додає обидвом творам неповторного колориту. Треба зазначити, що такі моменти зустрічаються і в народних піснях-романсах [132, ч. 2, с. 113], які теж мали вплив на духовні пісні народного репертуару [233, с. 164, 165]. Насамперед ці міжжанрові зв'язки засвідчує спільний початковий мотив наспівів з Поршни й Березця – висхідна послідовність звуків основного тризвука з переходом до четвертого ступеня[314].

Серед мелодій пісні «Кажут люде…» знаходимо й такі зразки, що виявляють риси локального народного мелосу, впливи лірницької культури і, здається, повну незалежність від авторського варіанту та ще інших чинників, про які мова вже йшла вище. До цієї групи віднесемо запис Івана Колесси з

---

[312] Таку характеристику українським монодичним напівам дав Олександр Кошиць у листі до Павла Маценка 7-го лютого 1940 року [139, с. 24].

[313] Про рукописний «Ірмолой» з Підгородиського монастиря, який знаходився біля села Підгородище зараз Перемишлянського району Львівської області див. праці Юрія Ясиновського «Нотолінійні рукописи XVI – XVIII століть» [197, с. 52], «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть» [298, с. 299] та Якима Запаска «Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга» [92, с. 110].

[314] Про ознаки професійної музики у народних піснях-романсах див., наприклад, в «Історії української музики» Лідії Корній [132, ч. 2, с. 111].

Ходович з 80-х років XIX ст., запис 2005 року з Тухольки, запис 2011 року зі Салашів. Наспів зі Стрийщини вирізняється малим амбітусом – в межах зменшеної квінти, утворений з цілої низки низхідних інтонацій, що викликають сумний тужливий настрій. Характерні зокрема для лірницьких мелодій низхідні тетрахорди від третього до сьомого підвищеного ступеня повторюються тут аж тричі, при тому, що між ними є ще один низхідний тетрахорд від четвертого до першого ступеня. На початку наспіву привертають увагу «тупцюючі» секундово-терцеві ходи, в яких відчутна опора на перший і третій ступені. Щось подібне помічаємо й у пізніших зразках зі Сколівщини й Яворівщини. Варіант з Тухольки дуже колоритний. Враження справляє й сама манера співу представника місцевої дяківської традиції[315], в голосі якого крізь велику поважність і урочистість, навіть важкість все ж добре пробивається неповторний темперамент бойківської коломийки з її виразними ладовими, інтонаційними, ритмічними ознаками. У Салашівській мелодії «переступання» з першого ступеня на третій переходить у двічі повторюваний низхідний хроматизований мотив зі зависаючим верхнім звуком. Зітхаючо-стогнучі інтонації цього фрагменту виразно асоціюються з музичною мовою голосінь. Завершується наспів так само, як Ходовицький і Тухольківський – спадаючим тетрахордом у межах зменшеної кварти, де нижній звук, підвищений сьомий ступінь, переходить в основний.

У селі Подусільна, розташованому на межі Львівської, Івано-Франківської й Тернопільської областей, у 2006 році записано варіант пісні «Кажуть люди, що я умру» з мелодією, яка набула виразно кантиленного характеру і дуже нагадує наспіви місцевих ліричних пісень. Пошуки конкретних паралелей приведуть найшвидше до загалом популярної в цьому краю, часто співаної й на весіллях перлини народної лірики «Сивий коню…».

---

[315] Петро Жук згадував своїх вчителів – дяка Ілька Кермиша з Оряви й Василя Барнійовича, що дякувáв у селі Плав'є Сколівського району. Обидва, за словами респондента, народилися ще в 1900-му році.

Зі Сокальщини маємо два зразки. Один зафіксовано від двох респонденток з Жужеля, тобто це були два окремі записи одного наспіву. Той самий приклад вдалося записати і в Куличкові. У Перемислові, недалеко від цих сіл, вже наспівано цілком іншу мелодію пісні «Кажуть люди, що я умру», дещо складнішу: крім танцювальних ритмічних і мелодичних ознак, додається ще щось таке, що властиве, зокрема, українським героїчно-патріотичним пісням. Словом, попри суттєві відмінності, обидва варіанти передають подібний настрій – далеко не сумний і не трагічний. Можливо, це вияв християнського світогляду та водночас простої, веселої, оптимістичної, практичної, сміливої й рішучої вдачі людей тієї місцевості.

Варіант пісні «Кажут люди, що я умру» зі Сарників на Рогатинщині – приклад присвоєння мелодії іншої пісні, що її й зараз співають у церквах порівняно часто, текст починається словами «Назарета любий цвіте…»[316]. Випадок для процесу функціонування духовної пісні в українській усній традиції типовий: значно «молодший» наспів, що в певний час набуває популярності, «виштовхує» давніший у забуття.

Отже, пісня про смерть «Кажут люде, же я умру» – яскравий зразок пізньобарокового поетично-музичного твору, що увібрав у себе риси кількох явищ водночас. Народний стиль з'явився вже в самому його задумі, а в процесі довготривалого функціонування в усній традиції ще розвинулися різноманітні відгалуження фольклоризації. А оскільки цей процес триває досі й має перспективу, актуальними залишатимуться нові студії над народною інтерпретацією цієї популярної пісні.

Висновки до розділу 4

Пісні, яким присвячено цей розділ, належать до найпопулярніших духовних пісень в українській усній традиції. Їх успіх у народному

[316] Див., наприклад, № 89 у виданні «Церковні пісні» [282, с. 121–122]. Про популярну пісню «Назарета любий цвіте…» отця Мелетія Лончини йдеться у статті Ірини Матійчин «До питання зародження нового етапу духовної пісні в Галичині кінця XIX – першої половини XX ст.» [166, с. 98].

середовищі зауважили збирачі й дослідники фольклору ще в XIX ст. Особливо привернула до себе увагу «Самарянка», що стала темою для цілого ряду наукових праць. Попри чималі зусилля авторів цих студій, окремі аспекти залишилися на рівні припущень. Але такі моменти лише підсилюють інтерес сучасників і дають перспективу на майбутнє. При всій загадковості й нез'ясованості певних граней твору, можна переконатися в незвичайній його живучості та активній присутності у народній свідомості. На прикладі пісень про смерть «Прийде година для всіх єдина…» і «Кажуть люди, що я умру…» добре простежується співвідношення між книжним першотвором та його численними фольклоризованими варіантами. Це історія випробувань і метаморфоз літературного тексту разом з його народними версіями, яка відбувається в процесі осмислення неперехідних цінностей та проблем людського життя. Спостереження над таким різновидом духовних пісень підтверджують різну динаміку їх функціонування, що може мати ширшу або вужчу географію, коротший чи довший вік.

ВИСНОВКИ

Сучасний стан вивчення духовних пісень в народному репертуарі виявляє існування особливої парадигми, яка складалася впродовж тривалого часу на основі тих елементів, які здебільшого привертали увагу дослідників, а зокрема: різних понять на означення релігійних творів усної традиції (духовна пісня, псальма, кант, духовний вірш та ін.), міркувань про час і умови їх виникнення, джерела, типологічну спорідненість з чужоземними зразками, прикмети фольклоризації книжних текстів, взаємодію з фольклорними жанрами, поєднання віршів з мелодіями. Водночас ці спостереження мали принагідний характер, тому не буде перебільшенням сказати, що функціонування духовних пісень та їх інтерпретація в українському фольклорному середовищі як цілісне явище досліджується вперше.

Глибше системне вивчення конкретних творів, сукупності їх писемних і усних, або лише усних за відсутності писемних варіантів дало змогу насамперед з певністю віднести кожен з них до одної з підгруп – фольклорних чи книжних фольклоризованих текстів, а також переконатися в доцільності саме паралельних студій над зразками народної й літературної ґенези, що увійшли свого часу до традиційного селянського репертуару. Таким чином, вдалося не тільки краще зрозуміти закономірності трансформації авторських пісень «в устах» носіїв фольклору, але й пояснити появу деяких несподіваних «загадкових» мотивів у фольклорних творах (це явище цікаво простежується на матеріалі Почаївських псальм).

Опрацювання великої кількості джерел, пов’язаних з проблематикою вивчення духовної пісні української усної традиції, привело до спроби викладу візії основних наукових і народних понять, які виконавці й дослідники вживали протягом цілих століть на означення творів нашого народного релігійного репертуару, а саме – походження, значення, «переплітання» на сторінках наукових видань і «в устах» носіїв традиції зокрема таких найбільш поширених з них як «духовна пісня», «псальма», «кант», «духовний вірш».

Історія записування й дослідження духовних пісень української усної традиції, а також студії над конкретними творами, польовий досвід дали підстави для визначення духовної пісні в українському фольклорному середовищі як корпусу текстів, об'єднаних передусім тематикою й особливостями функціонального спрямування (див. висновки підрозділу 1.3); водночас у роботі заакцентовано на деяких раніше виразно не порушених проблемах, зокрема таких: 1) чи можна називати духовну пісню («псальму», «Божу пісню») жанром, чи це швидше сукупність жанрів, великий тематичний пласт народного репертуару; 2) помітна відмінність жанрових ознак вже самих лише фольклорних текстів духовних пісень; 3) спроба діахронного зрізу; 4) широка сфера функціонування, поліфункціональність; 5) українська духовна пісня в писемній та усній традиціях інших народів; 6) варіанти релігійних творів іноземного походження в народному репертуарі українців; 7) особливості зв'язку з апокрифічними джерелами; 8) явище пародіювання духовних пісень в українській усній традиції.

У цій студії розглядалися лише два фольклорні твори, які однак досить добре ілюструють цілком різні жанрові прикмети. Скажімо, Почаївська псальма «Ой зійшла зоря вечоровая…» помітно наближається до історичних пісень, де зокрема часто виступає військо, порівнюване якраз із чорною чи темною хмарою; у відомій історичній події, яка відбувалася у визначений час, може виступати улюблений народний герой, який, за історичними відомостями, вже на той момент насправді не жив. «Самарянку» нерідко називали баладою чи, принаймні, відзначали її баладні ознаки (Ф.Колесса та ін.).

Вивчення друкованих фольклорно-етнографічних зібрань першої половини XIX ст. допомогло виявити, здається, найдавнішу публікацію пародії на духовну пісню і таким чином дістати підтвердження існування такого явища у народному сприйнятті духовної пісні вже на той час, а також порівняти цей пародійний варіант «Лазаря» з подібними зразками, зафіксованими значно пізніше. Схильність до гумору й сатири народних інтерпретаторів засвід-

чують деякі варіанти книжних фольклоризованих пісень, зокрема це добре простежується на прикладі пісні про смерть «Кажут люде, же я умру…»

Спроба діахронного зрізу, зроблена при дослідженні духовної пісні української усної традиції вперше, виказує наразі ще досить загальний і приблизний характер, але водночас вселяє надію на щільніше й конкретніше заповнення цього зрізу при подальших різнопланових студіях. Щодо розміщення у ньому спеціально досліджуваних тут творів, то з найглибшим його пластом можна пов'язати хіба «Самарянку», а ґенезу всіх решта зразків з певністю віднести до барокового періоду. При цьому треба додати, що давнішими вважатимемо пісні, що виникли, найімовірніше, в XVII або найдалі на межі XVII і XVIII ст. – «Ой зійшла зоря вечоровая…», «Царю Христе…», «Прийде година для всіх єдина…» Всі решта з'явилися лише у XVIII ст., і то найшвидше в другій його половині. Книжні тексти скоро потрапили до народного репертуару, як зауважуємо з факту, що повторюється у більшості випадків – зафіксовані фольклоризовані варіанти помітно ближчі до виявлених списків їх авторських першозразків давніших рукописних писемних джерел, ніж пізніших рукописів або друкованих збірників (див. зокрема про варіанти Сковородинівських псальм у записах І.Срезневського і А.Комишанського, про запис коляди «Ой видит Бог, видит Творець…» Е.Ізопольського, про фольклоризовані зразки страсної пісні «Царю Христе…»).

Специфіка романтичного сприйняття перших збирачів носіїв фольклору і їхнього репертуару зумовила нехтування деталями, які могли би стати важливим доповненням до їхніх загалом цінних записів. Якщо йдеться про функціонування українських духовних пісень в усній традиції першої половини XIX ст., то тут про багато речей доводиться здогадуватися на основі пізніших відомостей, бо серед аналізованих текстів лише дві Почаївські псальми книжного походження – «Пасли пастирі вівці на горі…» й «Ізмолоду влюблен в Бога Желізо блаженний…» – завдяки коментарям їх записувача Е.Ізопольського можна віднести конкретно до лірницького

репертуару. Щодо Сковородинівських псальм, а також страсної «Царю Христе…» часто вживається слово «сліпець» або «сліпці», яке вказує на народне професійне середовище, але може мати кілька трактувань: так називали і кобзарів, і лірників, і старців, що виконували пісні без супроводу. Пізніші збирачі пильніше ставилися до таких моментів, хоча також чимало варіантів опублікували без будь-якої інформації щодо обставин запису, респондентів, особливостей функціонування твору в усній традиції. Однак при охопленні максимальної кількості джерел, пов'язаних з конкретними духовними піснями, все ж можна зробити деякі більш-менш певні висновки: 1) Сковородинівські псальми (насамперед «Всякому городу нрав і права…») виконували переважно кобзарі, про лірників відомостей такого плану значно менше; ареалом їх поширення була Слобожанщина, передусім Харківщина, тобто та територія, що зазнала безпосереднього впливу народного філософа-поета. 2) Страсна псальма «Царю Христе…» належала репертуарам зокрема відомих кобзарів Івана Кравченка-Крюковського, Терентія Пархоменка. Один варіант увійшов до збірника «Ліра і її мотиви» Порфирія Демуцького. Запис Михайла Сперанського з Курщини засвідчує інтерес до твору серед «калік». Найбільш «західний» опублікований фольклоризований зразок з-під Тернополя виконував, як це виглядає з подання Петра Білинського й Володимира Гнатюка, функцію коляди. 3) Почаївські псальми найчастіше інтерпретували лірники; хоча їх виконували й кобзарі, зосібна Павло Братиця («Пасли пастирі вівці на горі…», за словами Василя Горленка, навчився «від сліпця зі Синявки, не кобзаря, а просто старця»), Терентій Пархоменко («Пасли пастирі вівці на горі…», «Ой зійшла зоря вечоровая…»); існують записи від «калік» з Білорусі («Ой зійшла зоря вечоровая…», Могильовська губернія); також цікавий запис Оскара Кольберґа з Покуття від місцевого ворожбита («Пасли пастирі вівці на горі…»). 4) «Самарянка» могла входити до лірницького репертуару, але здебільшого користувалася популярністю в жіночому середовищі. Нагод до її співу могло бути багато, як і для співу різних балад, ліричних пісень та інших необрядових жанрів. Відомі також

функції «Самарянки» як коляди (щедрівки) для дівчини, померлого родича; молитви в певний період року, при певних оказіях; «Калинівської» пісні. 5) Пісні про смерть найчастіше розглядаються у контексті похоронної обрядовості. Водночас помітною виглядає їх присутність у лірницькому репертуарі: з чотирьох аналізованих варіантів «Прийде година для всіх єдина…» відомого походження два записано від галицького і волинського лірників; пісня «Кажут люде, же я умру…» також зафіксована серед лірницької спадщини насамперед Сіверщини й Західного Полісся. Виконував її й кобзар Терентій Пархоменко.

Географія аналізованих творів, зокрема їх найдавніших відомих нам варіантів, окреслюється так само лише приблизно, за винятком хіба запису Еразма Ізопольського коляди «Ой видит Бог, видит Творець…», поданого з точною вказівкою на його походження зі села Попудні на Черкащині. Пізніші зразки фольклорних і книжних фольклоризованих духовних пісень української усної традиції також передають картину їх поширення далеко не повну через принагідність фіксації та інші причини. Але все ж матеріал, приведений до розгляду в цій роботі, вже дає можливість зробити висновки про достатньо широкий простір популярності майже кожного твору: 1) *«Ой видит Бог, видит Творець...»*: Черкащина, Полтавщина, Житомирщина, Чернігівщина, Вінниччина, Одещина, Хмельниччина, Волинь (зокрема Рівненщина), а також Могильовщина в Білорусі, Смоленщина в Росії; 2) *«Царю Христе…»*: Київщина, Черкащина, Полтавщина, Харківщина, Чернігівщина, Пінщина, Тернопільщина, а також Курщина, Орловщина, Рязанщина в Росії; 3) *«Пасли пастирі вівці на горі…»*: Черкащина, Чернігівщина, Рівненщина, Хмельниччина, Берестейщина, Івано-Франківщина (Покуття), Львівщина (Сокальщина, Самбірщина); 4) *«Ой зійшла зоря вечоровая…»*: Київщина, Чернігівщина, Житомирщина, Західна Волинь, Західне Полісся, Холмщина, Хмельниччина, Херсонщина, Тернопільщина, а також Могильовщина в Білорусі; 5) *«Самарянка»*: Київщина, Черкащина, Вінниччина, Хмельниччина, Житомирщина, Західне Полісся

(Волинська область, Берестейщина), Холмщина, Рівненщина, Івано-Франківщина (Гуцульщина – Верховинський, Косівський райони), Львівщина (Пустомитівський, Городоцький, Буський, Сокальський райони; Бойківщина – Турківський, Старосамбірський, Сколівський райони), Лемківщина, а також Гомельщина в Білорусі; 6) *«Прийде година для всіх єдина…»*: Рівненщина, Хмельниччина, Тернопільщина, Івано-Франківщина (Покуття), Львівщина (Золочівщина, Бродівщина, Пустомитівщина); 7) *«Кажут люде, же я умру…»*: Черкащина (Золотоніський, Кам'янський райони), Чернігівщина, Сумщина, Західне Полісся (Пінщина, Волинська обл.), Вінниччина, Буковина (Вижницький, Заставнівський райони Чернівецької області), Івано-Франківщина (Гуцульщина, Рогатинщина), Львівщина (Пустомитівський, Городоцький, Перемишлянський, Яворівський, Сокальський, Стрийський, Сколівський, Самбірський, Старосамбірський райони), Лемківщина, Росія.

Висновки можна зробити і щодо закономірностей фольклоризації книжних духовних пісень в українській усній традиції. Насамперед зауважимо, що матеріал цієї роботи повністю підтвердив усі попередні спостереження Софії Щеглової та Олександри Гнатюк. Водночас вдалося виявити моменти, про які на сторінках наукових видань ще, здається, не було мови: 1) Крім присутності народних «додатків», на які звернула увагу С.Щеглова, та вклинення іншого книжного тексту, за спостереженням О.Гнатюк, констатуємо можливість одночасного поєднання всіх цих компонентів ув одному варіанті (Сковородинівські псальми «Всякому городу нрав і права…», «Сонце і пташка», записані в середині XIX ст.), а також те, що «додаток» може виступати у вигляді фрагменту народної пісні («Кажут люде, же я умру…», зразок Куліша – Чубинського). 2) Переставляння віршованих рядків далеко не завжди позбавлене логіки («Царю Христе…», записи М.Костомарова, П.Чубинського). 3) Свідоме випускання перших рядків пісні (при цьому втрата інципіту книжного першозразка може суттєво ускладнити його пошуки), їх зміни або повні заміни відбуваються не без

впливу популярних народних духовних пісень («Царю Христе…»). 4) Злиття віршованих рядків, строф (межа між ними зникає) – виходить найімовірніше з тої особливості народного виконання, коли спостерігається поспішність переходу до наступної строфи від попередньої, що може з цієї причини залишатися як слід не завершеною (Сковородинівська «Псальма Великою Субботе», Куліш – Чубинський). 5) Поява в тексті вигуків «ой», «гей», з'єднувального сполучника / підсилювальної частки «да», чисто фольклорної стилістичної фігури – симплоки (сплетіння) або комплексії (охоплення) («Кажут люде, же я умру…»). 6) Продовження сюжету книжної пісні, зокрема народною версією євангельської історії (момент Юдиної зради, події у Гетсиманському саду, варіанти псальми «Царю Христе…»). 7) «Доповнення» кола дійових осіб через уведення біблійних образів, про яких в авторському творі не було ніяких згадок, у характерному народному насвітленні: Страдальної Матері, Понтія Пилата в псальмі «Царю Христе…»; св. Михаїла в Почаївській псальмі «Пасли пастирі вівці на горі…» та у варіантах пісні про смерть «Кажут люде, же я умру…» 8) Помітні вияви бажання побачити хоч би якісь позитивні риси у персонажах, яких християнський світ вже давно засудив остаточно – «пом'якшити душі» Юди, Понтія Пилата. 9) Ліризація релігійного твору шляхом наближення його змісту до певної життєвої ситуації, конкретних обставин; поява «особливої задушевності тону» (П.Житецький) замість повчальності; висування на перший план особи з її переживаннями, виклад змісту цілого твору від цієї першої особи – ліричного героя зі схвильованою уявою, якій відповідає високий ступінь емоційності й чутливості. 10) Ціла низка ознак, що можуть трактуватися як наслідок значних впливів козацького ліро-епосу: а) Ісус Христос – «Ангельський Гетьман», звертається до своїх учнів у такому стилі, як Богдан Хмельницький чи ще інший впливовий герой козацької історії до своїх підлеглих козаків; б) у текст вводяться сталі вирази, епітети, порівняння, властиві для дум, історичних пісень; в) часто з'являються кінцівки, що за своїм прославним характером перегукуються з аналогічними

частинами дум; г) помітні, насамперед у варіантах, записаних від народних професіоналів, засоби драматизації, наприклад, ретардації через повторення окремих рядків і двовіршів, а також уведення нових мотивів, що додатково посилюють емоційну напругу. В кульмінаційних місцях може з'являтися пряма мова: плачу Богородиці, вигуків натовпу, зойків жалю покійника за нездійсненими за життя добрими справами; д) епізація тексту духовної лірично-філософської пісні, надання йому вигляду послідовної розповіді, що укладається в певний сюжет, окремі частини якого передаються з використанням прийому часових контрастів; у цій «грі часів» помітну роль відіграє характерний для дум теперішній історичний час; зустрічаються уточнення часу (до години, коли «ударят во всі дзвони»); е) вірш може втрачати строфічну будову, ставати вільнішим. 11) Виділення найважливішої частини віршованого тексту цілої пісні, що, на думку народних інтерпретаторів, містить головний її сенс: надання цій частині кульмінаційного значення – перенесення її на сам кінець пісні або в зону «золотого перетину». 12) Творення нових загадково-таємничих топонімів на основі незнайомих географічних назв, що можуть асоціюватися з чимось ворожим, негативним. 13) Зміни й заміни деталей віршованого тексту в пародійному напрямку задля досягнення комічного ефекту, іронічного тону, сатиричного характеру.

Опубліковані записи духовних пісень української усної традиції першої половини XIX ст. фіксують лише словесні тексти. Про музичну інтерпретацію цих пісень можна говорити хіба на основі матеріалу, зібраного у другій половині XIX ст. або ще пізніше. Насамперед треба зазначити, що музичний матеріал як давніших, так і сучасних записів вирізняється особливою різноманітністю. Тут іде мова не стільки про багатство варіантів одного наспіву, пов'язаного з конкретним віршем, скільки про те, що цей вірш, фольклорний чи книжний за походженням, найчастіше легко поєднується з цілком різними мелодіями різної ґенези. І таке явище можна спостерігати не те, що у зразках твору, скажімо, зі сусідніх сіл, а навіть у межах окремої сільської спільноти: одну пісню супроводжуватиме раз той, раз вже зовсім інакший наспів.

Правда, серед записів народної пісні «Ой зійшла зоря вечоровая…» лише три з мелодіями, що сприймаються як варіанти одного наспіву. Водночас музичний матеріал «Самарянки» виглядає дуже барвистим і строкатим. Беручи до уваги збирацьку спадщину Оскара Кольберґа, Климента Квітки та інших вчених минулого, а також сучасний польовий досвід, зауважуємо поєднання варіантів цього архаїчного фольклорного вірша не тільки з розмаїтими народними наспівами, але й такими утвореннями, що виказують авторсько-книжне і навіть іноземне походження. Приклади зв'язку мелодій «Самарянки» з-під Львова з мелодією «Царю Христе…», наспівів «Самарянки» з Бережка на Турківщині – відгалужень аж двох польських пісень ("Jezu Chryste Panie miły…" і "U drzwi twoich stoję Panie…") – достатньо промовисті.

Мелодії книжних фольклоризованих зразків виявляють здебільшого писемну першооснову. Трансформація могла досягати різного рівня – або значного, або й відносно незначного. Іноді ознаки локального музичного мислення, місцевого колориту накладалися на основу, принесену з-поза українського середовища, як це було, скажімо, з мелодією польської пісні "Boże łaskawy, przyjmij płacz krwawy…" та її варіантами, що супроводжували, наприклад, українські книжні фольклоризовані тексти «Прийде година для всіх єдина…», «Ґди Бог Адама створил рукама…» чи фольклорний вірш «Ой ішли, ішли три черниченьки…»

Наслідками трансформації мелодії могли бути значні зміни ритму, випадання незвичних і незручних для співу інструментальних фігур, скажімо, лютневих, що ними міг захопитися якийсь бароковий вчений творець. Зате більш зрозумілі, природніші для вуха й чуття простого чоловіка інтонаційні мотиви ще не раз збагачувалися під впливами місцевих монодичних напівів з їх красою й глибиною, пізніших українських авторських світських ліричних пісень, що стали народними піснями-романсами і, звичайно, фольклорної музичної стихії селянського середовища.

Водночас нерідко наспів-першотвір взагалі відкидали носії усної традиції, замість нього з'являлася цілком нова структура, наповнена характерними рисами локального мелосу, або також та, що відповідала специфіці лірницького стилю. Але і книжний наспів-першозразок, і давній фольклорний зразок могла витіснити мелодія якоїсь популярної пісні, скажімо, ліричної чи відносно пізньої церковної.

Таким чином, варіанти віршованого тексту духовної пісні в українській усній традиції здебільшого збагачуються завдяки цілому ряду мелодій, настроєвий діапазон яких досить широкий. Якщо візьмемо для прикладу пісню «Кажут люде, же я умру…», то її музична інтерпретація особливо різноманітна: починаючи від тужливого майже голосіння й закінчуючи мало не танцювальними ритмо-мелодичними формулами. Поміж це може трапитися й наспів кантиленного типу, і такий, що деякими ознаками буде нагадувати навіть українські героїчно-патріотичні пісні першої половини XX ст.

Вивчення рецепції духовної пісні української усної традиції першої половини XIX ст. на тлі пізніших студій дало змогу переглянути деякі задавнені стереотипи, які склалися в уявленнях дослідників через недостатність або поверховість уваги до цього складного і багатогранного явища української культури. Відгомони таких уявлень і досі часом потрапляють на сторінки наукових видань. Матеріал дисертації заперечує, скажімо, тези про те, що це явище достатньо пізнє, початок розвитку і вивчення його припадає буцімто щойно на кінець XIX ст., про загалом малу кількість зафіксованих текстів, або й про локальність поширення таких творів лише на Поліссі чи приналежність їх виключно до репертуару лірників, неактуальність для сучасних носіїв фольклору тощо. Спростування наукових мітів, які можуть і перебільшувати значущість, популярність деяких пісень, приписувати деякі надбання без переконливих на те підстав, наближають до реальності й обіцяють більші перспективи у справі вивчення особливо цінного, великого й значного набутку духовної спадщини українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андрієвський Віктор*. Про українські псальми та канти // Життя і знання. 1937, квітень. С. 107–108.

2. *Андрієвський Олександер*. Бібліографія літератури з українського фолкльору. Том І. У Києві: З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1930. XXVII+823 с.

3. *Аскоченскій Викторъ*. Кіевъ съ древн±йшимъ его училищемъ Академіею. Часть І. Кіевъ: Въ Университетской типографіи, 1856. 370 с. Часть ІІ. Кіевъ: Въ Университетской типографіи, 1856. 566 с.

4. *Багалій Дмитро*. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. Київ: «Орій», 1992. 472 с.

5. *Балмуш Павел*. Примечания // *Хиждеу Александр*. Избранное. Поэзия, проза, публицистика, письма, мысли, заметки, аналекты / Сост. *Н.Романенко*; Биогр. очерк и коммент. *П.Балмуша*. Кишинёв: «Литература артистикэ», 1986. С. 259–291.

6. *Барабаш Юрий*. «Знаю человека…» Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь. Москва: «Художественная литература», 1989. 335 с.

7. *Барвінський Василь*. Пісні з Богогласника. Краків – Львів: «Українське видавництво», 1944. 8 с.

8. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / Вступ, упорядкування і коментарі *Олі Гнатюк*. Львів: «Місіонер», 2000. 336 с.

9. *Безсоновъ Пётръ*. Предув±домленіе // Кал±ки перехожіе. Сборникъ стиховъ и изсл±дованіе *П.Безсонова.* Часть І. Выпускъ 1. Москва: Въ Типографіи А.Семёна, 1861. С. I–VI.

10. *Богданова Олена*. Канти і псальми в лірницькому репертуарі: проблема жанрової атрибуції // Проблеми етномузикології. Випуск 4. Київ: «Енергія», 2009. С. 236–259.

11. *Богданова Олена*. «Сирітка» у часово-просторовому континуумі лірницької традиції // Проблеми етномузикології. Випуск 2. Київ: Видавництво НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2004. С. 110–134.

12. Bogogl^snik®. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790]. [296] арк.

13. Bogogl^snik®. Изданіе четвертое Холмскаго православнаго Свято-Богородицкаго Братства, вновь исправленное и дополненное. [Київ: Друкарня Києво-Печерської Лаври, 1889]. 126 с.

14. Bogogl^snik®. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1908]. [123] с.

15. Bogoglasnik®. Изданіе десятое Холмскаго православнаго Свято-Богородицкаго Братства безъ перем±ны съ 9 изданія. Москва: Типо-лит. Т./Д. "И.Ефимовъ, Н.Желудкова и Ко", 1916. XII+140 с.

16. Богородиця в українському фольклорі / Зібр. та впоряд. *Галина Коваль*. Львів: «Афіша», 2006. 280 с.

17. *Боржковскій Валеріанъ*. Лирники // Кіевская Старина. 1889. Сентябрь. С. 653–708.

18. *Боровик Микола*. Григорій Сковорода і музика // Григорій Сковорода 250: Матеріали про відзначення 250-річчя з дня народження / Упоряд. *І.Стогній* і *П.Шабатин*. Київ: «Наукова думка», 1975. С. 186–193.

19. *Боян*. Народні музичні струменти на Вкраїні // Зор¢. Р. XV. 1894. Ч. 8. С. 185–187.

20. *Булат Тамара*. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу // Історія української музики: В шести томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1989. С. 231–254.

21. *Буслаевъ Ѳёдор*. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. Томъ I. Русская народная поэзія. Санктпетербургъ: Въ типографіи товарищества «Общественная польза», 1861. 662 с.

22. Б±лорусскія народныя п±сни / Сборникъ *П.Шейна*. С.Петербургъ: Типографія Майкова, 1874. 566 с.

23. *Василенко Зоя.* Фольклористична діяльність М.В.Лисенка. Київ: «Наукова думка», 1972. 186 с.

24. *Василькевич Галина, Гунчик Ігор.* Народні пісні про святого Юрія і Цмока з українсько-білоруського помежів'я // Міфологія і фольклор. 2012, № 1. С. 88–102.

25. *Веселовскій Александръ*. Опыты по исторіи развитія христіанской легенды // Журналъ Министерства народнаго просв±щенія. 1877, февраль. С. 186–252.

26.Виді Бог, виді Сотворитель [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Виді_Бог,_виді_Сотворитель Дата доступу: 5.01.2016

27.*Возняк Михайло*. З культурного житя України XVII – XVIII вв. // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том CVIII. Львів: З друкарні НТШ, 1912. С. 57–102. Том CIX. Львів: З друкарні НТШ, 1912. С. 10–38.

28.*Возняк Михайло.* З поля української духовної вірші. Жовква: Видавництво ЧСВВ, 1925. 58 с.

29.*Возняк Михайло*. Із збірника Кондрацького кінця XVII в. // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том CXLVI. Львів: З друкарні НТШ, 1927. С. 155–179.

30.*Возняк Михайло*. Історія української літератури. Том III. Друга частина. У Львові: З друкарні НТШ, 1924. IV+564 с.

31.*Возняк Михайло*. Історія української літератури: У двох книгах. Видання друге. Книга друга. Львів: «Світ», 1994. 560 с.

32.*Возняк Михайло*. Історія української літератури. Львів: «Світ», 2012. 872 с.

33.*Возняк Михайло*. Матеріяли до історії української пісні і вірші // Українсько-руський архив. Том IX. Львів: З друкарні НТШ, 1913. С. 1–240. Том X. Львів: З друкарні НТШ, 1914. С. 241–480. Том XI. Львів: З друкарні НТШ, 1925. С. 481–591.

34.*Воропай Олекса.* Звичаї нашого народу. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2012. 632 с.

35.Галицько-руські народні мельодії. Часть II. / Зібрані на фоноґраф Йосифом Роздольським, списав і зредаґував Станїслав Людкевич // Етноґрафічний збірник. Т. XXII. У Львові: З друкарні НТШ, 1908. С. I–V, 177–382.

36.Галицько-руські народні пісні з мельодиями, зібрав у селї Ходовичах др. *Іван Колесса* // Етноґрафічний збірник. Т. XI. Львів: З друкарні НТШ, 1902. С. V–XIX, XXXIII–XXXVI, 1–303.

37.*Гессъ де Кальве Густавъ, Вернетъ Иванъ.* Сковорода, Украинскій Философъ // Украинскій в±стникъ на 1817й годъ. Часть шестая. М±сяцъ Апр±ль. Харьковъ: Въ Университетской Типографїи, 1817. С. 106–131.

38.*Гнатюк Володимир.* Етноґрафічні матеріяли з Угорської Руси. Т. І. Угроруські духовні вірші. Нови Сад: «Руске слово», 1985. 271 с.

39.*Гнатюк Володимир.* Кілька духовних віршів. (Співанник із Грушова) // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том LVI. Львів: З друкарні НТШ, 1903. С. 25–33.

40.*Гнатюк Володимир*. Лїрники // Етнографічний збірник. Т. ІІ. Львів: З друкарні НТШ, 1896. С. 1–73.

41.*Гнатюк Володимир.* Передне слово // Етноґрафічний збірник. Том XXXVI. У Львові: З друкарнї НТШ, 1914. С. ІІІ–XV.

42.*Гнатюк Володимир*. Пісня про неплідну матір і ненароджені діти // Записки Наукового товариства імени Т.Шевченка. Том CXXXIII. Львів: З друкарнї НТШ, 1922. С. 173–224.

43.*Гнатюк Володимир*. Пісня про покритку, що втопила дитину // Матеріяли до української етнольоґії. Томи XIX – XX. Львів: З друкарнї НТШ, 1919. С. 249–389.

44.*Гнатюк Володимир*. Угроруські духовні вірші // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том XLIX. Львів: З друкарнї НТШ, 1902. С. 165–272.

45.*Гнатюк Володимир.* Угроруські духовні вірші. Львів: З друкарнї НТШ, 1902. 272 с.

46.*Гнатюк Олександра*. Українська духовна бароккова пісня. Варшава – Київ: «Перевал», 1994. 188 с.

47.*Гоголь Микола*. Крівавий бандурист. Розділ із нововідкритого роману / Передмова й переклад з російської мови *Ф.К.* // Діло. 1917. Ч. 88. С. 2, 3.

48.*Гоголь Николай*. Арабески. Часть вторая. Санктпетербургъ: Типографія вдовы Плюшаръ съ сыномъ, 1835. 276 с.

49.*Гоголь Николай*. Выбранныя м±ста изъ переписки съ друзьями. Санктпетербургъ: Типографія Департамента Вн±шней торговли, 1847. 287 с.

50.*Гоголь Николай*. О малороссійскихъ п±сняхъ // Журналъ Министерства Народнаго Просв±щенія. 1834. Часть вторая. № IV (Апр±ль). С. 16–26.

51.Гора Почаевска. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1742]. [53] арк.

52.Гора Почаевская. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1803]. [114] арк.

53.*Горбач Олекса*. Арґо в Україні. Львів: Видавництво НУ «Львівська політехніка», 2006. 688 с.

54.*Гординський Ярослав*. Кілька духовних пісень із рукописного співаника поч. XIX ст. // Записки Чина св. Василія Великого. Том I. Жовква: Печатня ОО.Василіян, 1924. С. 38–55.

55.*Горленко Василій*. Кобзари и лирники // Кіевская Старина. 1884. Январь. С. 21–50. Декабрь. С. 639–657.

56.Григорій Саввичъ Сковорода // Памятная книжка Кіевской губерніи, составленная *Н.Чернышевымъ*, на 1858 годъ. Кіевъ: Въ Губернской Типографіи, 1858. С. 105–122.

57.*Гримич Марина*. Виконавці українських дум // Родовід. 1992. № 3. С. 14–21. № 4. С. 18–25.

58.*Гринченко Борисъ*. Этнографическіе матеріалы, собранные въ Черниговской и сос±днихъ съ ней губерніяхъ. Томъ III. П±сни. Черниговъ: Типографія Губернскаго Земства, 1899. XXXII + 765 с.

59.*Грица Софія*. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // Українські народні думи: У п’яти томах. Том перший. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2009. С. 33–118.

60.*Грица Софія*. Думи // Історія української музики: В шести томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1989. С. 44–60.

61.*Грица Софія*. Мелос української народної епіки. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 344 с.

62.*Грица Софія*. Мелос української народної епіки. Київ: «Наукова думка», 1979. 248 с.

63.*Грица Софія*. Псальми в репертуарі кобзаря (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) // Народна творчість та етнографія. 1993, № 4. С. 42–47.

64.*Грица Софія*. Трансмісія фольклорної традиції. Київ – Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.

65.*Грица София*. Украинская песенная эпика. Москва: «Советский композитор», 1990. 263 с.

66.*Грица Софія*. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Київ – Тернопіль: «Астон», 2007. 152 с.

67.*Грица Софія*. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: «Астон», 2000. 228 с.

68.*Грушевська Катерина*. До соціології старцівства // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Випуск 3. Київ: «Державне видавництво України», 1926. С. 125–131.

69.*Грушевська Катерина*. На бічних стежках кобзарського епосу // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Випуск 2. Київ: «Київ – Друк», 1929. С. 13–50.

70.*Грушевський Михайло*. Історія української літератури. Т. IV. У Київі: З друкарні Державного В-ва України – УАН, 1925. 689 с.

71.*Грушевський Михайло*. Історія української літератури. Том IV. Книга 1. Київ: «Либідь», 1994. 336 с. Книга 2. Київ: «Либідь», 1994. 320 с.

72.*Грушевський Михайло*. Кілька духовних віршів з Галичини // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том XIV. Львів: З друкарні НТШ, 1896. С. 1–16.

73.*Грушевський Михайло*. Сьпіванник з початку XVIII в. // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том XV. Львів: З друкарні НТШ, 1897. С. 1–48. Том XVII. Львів: З друкарні НТШ, 1897. С. 49–98.

74.*Данилевскій Григорій*. Украинская старина. Матеріалы для исторіи украинской литературы и народнаго образованія. Харьковъ: Въ Типографіи П.Чеховскаго, 1866. 403 с.

75.Два століття Сковородіани: бібліографічний довідник / Укладачі: *Леонід Ушкалов*, *Сергій Вакуленко*, *Алла Євтушенко*; загальний нагляд та наукова редакція *Леоніда Ушкалова*. Харків: «Акта», 2002. 528 с.

76.*Демуцький Порфирій*. Ліра і її мотиви. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. 310 с.

77.*Дем'ян Григорій*. Українська фольклористика в Галичині кінця XVIII – початку XIX ст. Львів: «Афіша», 2004. 223 с.

78.*Дем'ян Григорій*. Християнська тематика в повстанських піснях // Народознавчі Зошити. 2003, № 1 – 2. С. 23–33.

79.*Денисюк Іван, Гарасим Ярослав, Галайчук Володимир*. Фольклорні записи з Полісся // Вісник Львівського університету. Випуск 31. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2003. С. 247–291.

80.*Досифей іером*. Житіе блаженнаго о[т]ца н[а]шего Іова Жел±за // Гора Почаевска. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1742]. Арк. [45а–51б].

81.*Досифей іером*. Ж'тїе блаженнагѡ о[т]ца н‡шегѡ Іѡва Жел±за. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1791]. [16] арк.

82.*Драгоманов Михайло*. Матеріали для історіі віршів украінських // Житє і слово. Том І. Львів: З друкарні Інстітута Ставропігійського, 1894. С. 36–48, 436–453. Том ІІ. Львів: З друкарні Інстітута Ставропігійського, 1894. С. 61–68, 205–224.

83.*Драгоманов Михайло*. Переднье слово // Політичні пісні украјінського народу XVIII – XIX ст. з увагами *М.Драгоманова.* Частина перша. Розділ першиј. Женева: Печатньа «Громади», 1883. С. III–XX.

84.Думи / Упорядкування текстів, вступна стаття, примітки та коментарі *Г.А.Нудьги*. Портрети кобзарів художника *О.Г. Сластіона*. Київ: «Радянський письменник», 1969. 356 с.

85.Думы и п±сни, исполняемыя Вересаемъ и записаныя гг.*Чубинскимъ* и *Русовымъ* // Записки Юго-западнаго Отд±ла Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. Томъ I. За 1873 годъ. Кіевъ: Въ типографіи Императорскаго Университета Св. Владиміра, 1874. С. 3–52.

86.*Дяків Володимир*. «Фольклор Чудес» у підрадянській Україні 1920-х років. Львів: «Афіша», 2008. 256 с.

87.Етнографичні матеріали, зібрані *В.Кравченком* на Волыні та по сумежних губерніях. Житоміръ: Электро-Типографія Е.А.Синькевича, 1911. XIV + 148 + 80 с.

88.*Житецкій Павло*. Малорусскія вирши нравоучительнаго содержанія // Кіевская Старина. 1892. Мартъ. С. 388–408.

89.*Житецкій Павло*. Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ. Кіевъ: Типографія Г.Т.Корчакъ-Новицкаго, 1893. IV + 249 с.

90.*Зайцев Павло*. Життя Тараса Шевченка. München: "Logos", 1955. 400 с.

91.*Зайцев Павло*. Життя Тараса Шевченка. Київ: «Поліграфкнига», 1994. 456 с.

92. *Запаско Яким*. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. Львів: «Світ», 1995. 480 с.

93. [Збірник українських та польських духовних пісень]. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 90-ті рр. XVIII ст.]. [56] арк. (Титульний аркуш не зберігся).

94. Збірникъ украінськихъ пісень / Зібравъ и у ноти завівъ *М.Лисенко.* Перший Випускъ. Трете виданне. Київ: У Болеслава Корейво, ценз. 1868. 95 с.

95. Збирныкъ Украûнськыхъ писень / Зибравъ й у ноты завивъ *М.Лисенко*. Шостый выпускъ. Кыûвъ [Москва: Лит. В.Гроссе], ценз. 1895. 83 с.

96. *Зосім Ольга*. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII – XIX століттях. Київ: ДАКККіМ, 2009. 204 с.

97. *Іваннікова Людмила*. Біблійні символи в українському фольклорі: Єрусалим, Голгофа, благодатний вогонь // Міфологія і фольклор. 2012, № 2 – 3 (11). С. 5–15.

98. *Іваннікова Людмила*. Народна псальма про дітозгубництво в контексті вірувань та обрядовості Південно-Східної Волині (за матеріалами с. Губча Хмельницької обл.) // Міфологія і фольклор. 2011, № 3 – 4 (10). С. 49–69.

99. *Іваннікова Людмила*. Новий український Богогласник // Слово Просвіти. 2009. № 15 (496). 16 – 22 квітня. С. 10.

100. *Івашків Василь*. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчости Пантелеймона Куліша. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 448 с.

101. *Ивченко Лариса*. Украинский кант XVII – XVIII в.в.: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Киев, 1988. 16 с.

102. *Ільницький Микола*. Кілька вступних слів і принагідних спостережень // Вісник Львівського університету. Випуск 31. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2003. С. 371–376.

103. *Кавелинъ Константинъ*. Сочиненія. Часть четвертая. Москва: Въ типографіи В.Грачева и комп., 1859. 368 с.

104. Кал±ки перехожіе. Сборникъ стиховъ и изсл±дованіе *П.Безсонова.* Часть I. Выпускъ 1 – 3. Москва: Въ Типографіи А.Семёна, 1861. VI+524+IV+ 525–

824+IV с. Часть II. Выпускъ 4. Москва: Въ типографіи Бахметева, 1863. XLVIII + 252 с. Выпускъ 5. Москва: Въ типографіи лазар. инст. вост. языковъ, 1863. XI+260 с. Выпускъ 6. Москва: Въ типографіи лазар. инст. вост. языковъ, 1864. XXII+328 с.

105. *Кастомаровъ Николай*. Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи. Харьковъ: Въ университетской типографіи, 1843. 218 с.

106. *Квітка Климент*. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902 – 1941) / Ініціатор та керівник проекту *Богдан Луканюк*; редактор *Ліна Добрянська*. Львів: Електронне перевидання, 2010. Режим доступу: https://sites.google.com/site/zpkkvitky/home Дата доступу: 4.03.2011

107. *Квітка Климент*. Українські пісні про дітозгубницю. У Київі: З друкарні УАН, 1927. 61+4+8 с.

108. *Кирчів Роман*. Історія української фольклористики. Т. 1. Преромантична і романтична фольклористика. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2017. 524 с.

109. *Кирчів Роман*. Казімеж Владислав Вуйціцький // Українська літературна енциклопедія: В п’яти томах. Том 1. Київ: Голов. ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988. С. 365.

110. *Кирчів Роман*. Сподвижник «Руської трійці» фольклорист Іван Бірецький // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Том CCXXIII. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 1992. С. 45–62. Цифрова копія публікації статті розміщена на сайті: www.anthropos.org.ua/jspui/handle/123456789/577 Дата доступу: 08.11.2014

111. *Кирчів Роман*. Україніка в польських альманахах доби Романтизму. Київ: «Наукова думка», 1965. 132 с.

112. *Кирчів Роман*. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). Київ: «Наукова думка», 1971. 274 с.

113. *Кирчів Роман*. Фольклорна опозиція войовничому атеїзмові // Народознавчі зошити. 2003, № 1 – 2. С. 3–11.

114. *Климчук Федір*. Фольклорні матеріали з-під Біловезької Пущі // Вісник Львівського університету. Випуск 31. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2003. С. 313–354.

115. *Кметь Ірина*. Мотиви «допомога селянина» та «чудо з пшеницею» в апокрифічному сюжеті про втечу святої родини до Єгипту // Вісник Львівського університету. Випуск 41. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2007. С. 292–301.

116. *Коваль Галина*. Богородиця в усній традиції українців // Богородиця в українському фольклорі / Зібр. та впоряд. *Галина Коваль*. Львів: «Афіша», 2006. С. 3–18.

117. *Коваль-Фучило Ірина*. Українські народні думи: феномен пародіювання // Народна творчість та етнографія. 2007, № 6. С. 94–98.

118. *[Колесса Філарет]*. Др. Іван Колесса // Етноґрафічний збірник. Т. XI. У Львові: З друкарні НТШ, 1902. С. XXVII–XXXI.

119. *Колесса Філарет*. Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам) // Sborník prací I.Sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. Svazek II. V Praze: Tiskem Státní Tiskárny v Praze, 1932. S. 93–114.

120. *Колесса Філарет*. Карпатський цикл народніх пісень (спільних українцям, словакам, чехам і полякам) / Публікація, коментар *Ірини Довгалюк* і *Андрія Вовчака* // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Випуск 10. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2011. С. 285–302.

121. *Колесса Філарет*. Мелодії українських народних дум. Київ: «Наукова думка», 1969. 600 с.

122. *Колесса Філарет*. Музикознавчі праці. Київ: «Наукова думка», 1970. 592 с.

123. *Колесса Філярет*. Мельодії українських народнїх дум. Серія I // Матеріяли до української етнольоґії. Том XIII. У Львові: З друкарні НТШ, 1910. LXXXVIII + 178 + 20 с.

124. *Колесса Філярет*. Мельодії українських народнїх дум. Серія II // Матеріяли до української етнольоґії. Том XIV. У Львові: З друкарні НТШ, 1913. XXXVI + 195 + 43 с.

125. *Колесса Філярет*. Ритміка українських народних пісень // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том LXIX. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 7–30. Том LXXI. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 44–95. Том LXXII. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 80–111. Том LXXIII. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 65–118. Том LXXIV. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 33–68. Том LXXVI. Львів: З друкарні НТШ, 1907. С. 64–116.

126. *Колесса Філярет*. Українська усна словесність. Львів: Друкарня НТШ, 1938. 643 с.

127. *Колесса Філярет*. Українські народнї думи у відношеню до пісень, віршів і похоронних голосїнь // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том CXXX. Львів: З друкарнї НТШ, 1920. С. 1–18. Том CXXXI. Львів: З друкарнї НТШ, 1921. С. 1–63. Том CXXXII. Львів: З друкарні НТШ, 1922. С. 1–64.

128. Колядки і щедрівки. Том I. / Зібрав *Володимир Гнатюк* // Етноґрафічний збірник. Том XXXV. У Львові: З друкарнї НТШ, 1914. XXXIV + 270 с.

129. Колядки і щедрівки. Том II. / Зібрав *Володимир Гнатюк* // Етноґрафічний збірник. Том XXXVI. У Львові: З друкарнї НТШ, 1914. XV+379 с.

130. Колядки та щедрівки в сучасних записах / Упорядник *Світлана Китова.* Черкаси: «Брама», 2003. 248 с.

131. *[Комышанский А.П.]*. Григорій Саввичъ Сковорода. (Біографическій очеркъ.) // Воронежскій литературный сборникъ. Выпускъ I. Воронежъ: Въ типографіи В.Гольдштейна, 1861. С. 249–264.

132. *Корній Лідія*. Історія української музики. Частина перша. Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1996. 315 с. Частина друга. Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1998. 388 с.

133. *Костомаров Микола.* Об историческом значении русской народной поэзии // *Костомаров Микола.* Слов'янська міфологія. Київ: «Либідь», 1994. С. 44–200, 350–361.

134. *Костомаровъ Николай*. Изъ прожитыхъ на Волыни дней // Кіевская Старина. 1884. Томъ VIII. Февраль. С. 325–332.

135. *Костомаровъ Николай*. Слово о Сковород±, по поводу рецензіи на его сочиненія, въ «Русскомъ СловÊ» // Основа. 1861, № 7. С. 176–179.

136. *Костюковец Лариса*. Кантовая культура в Белоруссии. Минск: «Вышэйшая школа», 1975. 96 с.

137. *Кость Викторинъ*. Д±дôвска мова // Зоря. 1886. Число 13. и 14. С. 237–239.

138. *Котляревський Іван*. Твори: У двох томах. Том другий. Київ: «Дніпро», 1969. 272 с.

139. *[Кошиць Олександр]*. Відгуки минулого: *О.Кошиць* в листах до *П.Маценка.* Winnipeg: «Культура й Освіта», 1954. 80 с.

140. *Кравченко Василь*. «Псальми», що в 1923 – 24 рр. співали прочани підчас подорожувань до різних Чудес // Етнографічний вісник. Кн. 4. У Київі: З друкарні Української Академії Наук, 1927. С. 71–78.

141. *Кузьменко Оксана*. Образ Богородиці у народних піснях про січових стрільців // Народознавчі Зошити. 2003, № 1 – 2. С. 59–61.

142. *Кулжинскій Иванъ*. Н±которыя зам±чанія касательно Исторіи и характера Малороссійской Поэзіи // Украинскій журналъ. 1825. Часть пятая. № 1. С. 43–54. № 2. С. 89–101. № 3. С. 178–187.

143. *Куліш Пантелеймон*. Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика. Т. ІІІ: Записки о Южной Руси: [У 2 кн.] / Упоряд., стаття, комент. *Василь Івашків*. Кн. 1. Київ: «Критика», 2015. 416 с.

144. *Кушпет Володимир*. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ: «Темпора», 2007. 592 с.

145. *Лавріненко Олександр*. Слово про полтавців: педагогічна майстерність і педагогічна техніка // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2010, № 8(10). С. 384–389.

146. *Ластовецька Любомира*. Канти Данила Туптала (Димитрія Ростовського): до питання про співвідношення у них авторських та запозичених елементів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 1 (18). Тернопіль: ТНПУ, 2007. С. 16–22.

147. *Леонтович Микола.* Хорові твори. Київ: «Музична Україна», 1970. 243 с.

148. *Линёва Евгения*. Опыт записи фонографом украинских народных песен / Подготовка к изданию, вступительная статья, комментарии *Елены Мурзиной*. Киев: «Музична Україна», 1991. 87 с.

149. Лира и ийи мотивы. Зибравъ въ Кыйивщыни *П.Демуцькый.* Кыйивъ: Нотопечатня и друкарня И.И.Чоколова, 1903. 58 с.

150. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впорядкування та примітки *Олекси Ошуркевича*. Нотні транскрипції *Юрія Рибака*. Рівне: «Рівненська друкарня», 2002. 139 с.

151. *Лисенко Николай*. Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и п±сенъ, исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ. Ноты къ думамъ и п±снямъ, исполняемымъ О.Вересаемъ // Записки Юго-западнаго Отд±ла Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. Томъ I. За 1873 годъ. Кіевъ: Въ типографіи Императорскаго Университета Св. Владиміра, 1874. С. 339–366, 1–28.

152. Листування Климента Квітки і Філарета Колесси / Упорядкування листів *Роксоляни Залєської*; вступна стаття, примітки *Анатолія Іваницького* // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Том CCXXIII. Львів: Видавництво НТШ, 1992. С. 309–416.

153. *Луговський Борис*. У «Десятуху» // Україна. 1924. Книга 4. С. 62–74.

154. *Луговський Борис*. Чернігівські старці // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Випуск 3. Київ: «Державне видавництво України», 1926. С. 131–177.

155. *Малинка Александръ*. Зам±тка о двухъ лирникахъ Черниговской губ. // Этнографическое обозр±ніе. 1902, №2. С. 148–160.

156. *Малинка Александръ*. Кобзари и лирники // Земскій Сборникъ Черниговской губерніи. Апр±ль. Черниговъ: Типографія Губернскаго Земства, 1903. С. 60–92.

157. *Малинка Александръ*. Кобзарь Петро Гарасько и Лирникъ Максымъ Прыщенко // Кіевская Старина. 1893. Томъ XLII. Сентябрь. С. 441–450.

158. *Малинка Александръ*. Лирникъ Ананій Гомынюкъ // Кіевская Старина. 1898. Томъ LXIII. С. 1–8.

159. *Малинка Александръ*. Лирникъ Евдокимъ Мыкитовычъ Мокровизъ // Кіевская Старина. 1894. Томъ XLVI. С. 434–444.

160. Малороссійскіе бандуристы // Русскій художественный листокъ. 1859, № 12. С. 31–34.

161. *Мартинович Порфирій*. Українські записи. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. 534 с.

162. *Маслович Василій*. О Басн± и Баснописцахъ разныхъ народовъ, изв±стїе объ ихъ жизни, съ н±которыми зам±чанїями на ихъ басни и самыя басни оныхъ. Въ Харьков±: Въ Университетской Типографїи, 1816. VI + 140 с.

http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/5173 (цифрова копія видання розміщена на цьому сайті, дата доступу: 24.04.2014)

163. *Масловъ Сергей*. Лирники Полтавской и Черниговской губерній // Сборникъ Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества. Томъ 13-й. Харьковъ: Типо-Литографія «Печатное Д±ло», 1902. С. 217–226.

164. Матеріяли до ярмаркового репертуару та побуту старцівства в Західній Чернігівщині / *Борис Луговський*, вступна стаття *Вільяма Нолла* // Родовід. 1993, № 6. С. 83–120.

165. *Матійчин Ірина*. Василіянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2009. 20 с.

166. *Матійчин Ірина*. До питання зародження нового етапу духовної пісні в Галичині кінця XIX – першої половини XX ст. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Вип. 2. Тернопіль: ТНПУ, 2012. С. 94–101.

167. *Махновець Леонід*. Григорій Сковорода. Біографія. Київ: «Наукова думка», 1972. 255 с.

168. *Мацієвський Ігор*. Ігри й співголосся. Тернопіль: «Астон», 2002. 172 с.

169. *Мацієвський Ігор*. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: «Нова книга», 2012. 464 с.

170. *Медведик Юрій.* Дві передвеликодні страсні пісні кінця XVII – початку XVIII століть (джерелознавчі, текстологічні, релігійно-виховні аспекти) // Мистецтвознавчі записки. Випуск 20. Київ: «Міленіум», 2011. С. 10–17.

171. *Медведик Юрій*. «Ліра і її мотиви». Інципітарій текстів. 4. «Царю Христе, Боже мылый!..» // *Демуцький Порфирій*. Ліра і її мотиви. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. С. 126–127.

172. *Медведик Юрій.* «Ліра і її мотиви»: науково-дослідницькі передумови створення збірника, його специфіка та репертуар // *Демуцький Порфирій*. Ліра і її мотиви. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. С. 18–43.

173. *Медведик Юрій*. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть. Львів: Видавництво УКУ, 2006. 324 с.

174. *Миронъ.* «Воянцка писня» // Кіевская Старина. 1888. Декабрь. С. 143–148.

175. *Мишанич Олекса*. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. Київ: «Наукова думка», 1980. 343 с.

176. *Мишанич Степан*. Один із підрозділів українських народних дум // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Том CCXXIII. Львів: Видавництво НТШ, 1992. С. 11–32.

177. Музичний архів М.Д.Леонтовича: Каталог / Укл. *Л.Корній*, *Е.Клименко*. Київ: НБУВ, 1999. 115 с.

178. Народні пісні в записах *Івана Франка* / Упорядкування, вступна стаття і примітки *О.І.Дея*. Видання друге. Київ: «Музична Україна», 1981. 336 с.

179. Народні пісні в записах *Івана Франка* / Упорядкування, передмова та примітки *О.І.Дея*. Львів: «Каменяр», 1966. 428 с.

180. Народні пісні в записах *Лесі Українки* та з її співу / Упорядкування і примітки *О.Дея* та *С.Грици*, вступна стаття *О.Дея*. Київ: «Музична Україна», 1971. 436 с.

181. Народні пісні з галицької Лемківщини. Тексти й мельодії / Зібрав, упорядкував і пояснив д[окто]р *Филарет Колесса* // Етноґрафічний збірник. Томи XXXIX – XL. У Львові: З друкарні НТШ, 1929. LXXXII+469 с.

182. Народні пісні з голосу Параски Павлюк / Зібрав та упорядкував *Василь Сокіл*. Львів: «Афіша», 2009. 208 с.

183. Народні пісні з-над Дністра в записах *Євгенії Ярошинської* / Упорядкування, вступна стаття і примітки *М.В.Гуця*. Київ: «Музична Україна», 1972. 324 с.

184. Народнїй календар / *Михайло Зубрицький* // Материяли до українсько-руської етнольоґії. Том III. Львів: З друкарні НТШ, 1900. С. 33–60.

185. Народные стихи. Записаны въ с. Крутицкомъ Спасскаго у±зда Рязанской губерніи *И.Т.Гл±бовымъ* // Л±тописи русской литературы и древности. Томъ III. Москва: Въ типографіи Грачева и комп., 1861. С. 174–176.

186. Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси. Собраніе, составленное *Я.ß.Головацкимъ*, и изданное съ Предисловіемъ и разными объясненіями *О.М.Бодянскимъ*. Часть I. Думы и думки. // Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университет±. Книга третья. Москва: Въ Университетской Типографіи, 1863. С. I–XII + 1–130.

187. Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси. Собраніе, составленное *Я.ß.Головацкимъ*, и изданное съ Предисловіемъ и разными объясненіями *О.М.Бодянскимъ*. Часть I. Думы и думки // Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университет±. Книга четвертая. Москва: Въ Университетской Типографіи, 1863. С. 131–388.

188. Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси. Собраніе, составленное *Я.ß.Головацкимъ*, и изданное съ предисловіемъ и разными объясненіями *О.М.Бодянскимъ*. Часть II. Обрядныя п±сни въ окрестностяхъ Збруча, п±сни Русскаго Маковицкаго люда въ Угріи и п±сни Галицкихъ Лемковъ // Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университет±. Книга третья. Москва: Въ Университетской Типографіи, 1866. С. 625–738.

189. Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси, собранныя *Я.ß.Головацкимъ* и изданныя *О.М.Бодянскимъ*. Часть Третья. Разночтенія и дополненія: Думы господарскія и скотарскія, нравственно-поучительныя и религіозныя // Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университет±. 1870, книга четвертая. Москва: Въ Университетской типографіи, 1871. С. 133–288.

190. Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси, собранныя *Я.ß.Головацкимъ*. Часть I. Думы и думки. Москва: Въ Университетской типографіи, 1878. 388 с. Часть II. Обрядныя п±сни. Москва: Въ Университетской типографіи, 1878. 841 с. Часть III. Разночтенія и дополненія. Отд±леніе I. Думы и думки. Москва: Въ Университетской типографіи, 1878. 523 с. Отд±леніе II. Обрядныя п±сни. Москва: Въ Университетской типографіи, 1878. 747 + 16 + 24 + LXXX с.

191. Народныя п±сни, собранныя въ западной части Волынской губерніи, въ 1844 году, *Николаемъ Костомаровымъ* // Малорусскій литературный сборникъ. Издалъ *Д.Мордовцевъ*. Саратовъ: Въ типографіи губернскаго правленія, 1859. С. 179–353.

192. Народныя южнорусскія п±сни. Изданіе *Амвросія Метлинскаго*. Кіевъ: Въ университетской типографіи, 1854. XVIII + 472 + IV с.

193. *Науменко Владиміръ*. Пасхальная вирша по старой записи // Кіевская Старина. 1900. Томъ LXXI. Октябрь. С. 14–20.

194. *Науменко Владиміръ*. Рукописный альбомъ Андрея Ищенка 1780 – 82 гг. // Кіевская Старина. 1889. Февраль. С. 488–495.

195. *Нолл Вільям*. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920 – 30 років. Київ: «Оранта», 1999. 560 с.

196. Нотографічний покажчик видань музичних творів М.В.Лисенка / Укл. *Ольга Осадця*. Львів: НБ, 2001. 418 с.

197. Нотолінійні рукописи XVI – XVIII століть / Укл. *Ю.Ясиновський* за участю *О.Дзьобана*. Львів: Ротапринт ЛНБ, 1979. 114 с.

198. «Ой видно село»: Народні пісні села Арданово Іршавського району Закарпатської області / Записи, упорядкування, вступна стаття та примітки *Івана Хланти*. Ужгород: «Закарпаття», 2003. 664 с.

199. *Оксманъ Юліанъ*. Кровавый бандуристъ. Новыя страницы Н.В.Гоголя // Нива. 1917, № 1. С. 2–6.

200. *Орестъ Халявскій*. Сковорода, украинскій д±ятель XVIII в±ка. (Матеріалы для исторіи южнорусской литературы.) // Основа. 1862, № 9. С. 39–96.

201. *Орестъ Халявскій*. Сковорода, украинскій писатель XVIII в±ка. (Матеріалы для исторіи южнорусской литературы) // Основа. 1862, № 8. С. 1–39.

202. *Ошуркевич Олекса*. Лірники Західного Полісся (Біографічні довідки) // Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. та примітки *О.Ф.Ошуркевича*. Нотні транскрипції *Ю.П.Рибака*. Рівне: «Рівненська друкарня», 2002. С. 119–122.

203. *Ошуркевич Олекса*. Лірництво на Поліссі // Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. та примітки *О.Ф.Ошуркевича*. Нотні транскрипції *Ю.П.Рибака*. Рівне: «Рівненська друкарня», 2002. С. 3–13.

204. *Пасичникъ Рудый Панько*. Вечера на хутор± близъ Диканьки. Вторая книжка. Санктпетербургъ: Типографія А.Плюшара, 1832. XI + 354 с.

205. *Пелешенко Юрій*. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Київ: «Фоліант», 2004. 423 с.

206. *Перетцъ Владиміръ*. Историко-литературныя изсл±дованія и матеріалы. Томъ I. Изъ исторіи русской п±сни. Часть 1. Начало искусственной поэзіи въ

Россіи. Изсл±дованія о вліяніи малорусской виршевой и народной поэзіи XVI – XVIII в. на великорусскую. Къ исторіи Богогласника. С.-Петербургъ: Типографія Ф.Вайсберга и П.Гершунина, 1900. 425 с.

207. *Петров Віктор*. Українські варіянти легенди про неплідну матір та ненароджені діти // Матеріяли до етнології й антропології. Томи XXI – XXII. Частина 1. Львів: З друкарні НТШ, 1929. С. 201–214.

208. *Петровъ Николай*. Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII и XVIII в±ковъ. Кіевская искусственная литература XVII – XVIII вв., преимущественно драматическая. Кіевъ: Тип. Акц. О-ва «Петръ Барскій въ Кіев±», 1911. 2+IV+532+4 с.

209. *Підгорна Лілія*. Тематика «пісень про історичні події» у записах Миколи Костомарова з Волині // Міфологія і фольклор. 2012, № 1 (10). С. 14–21.

210. Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року / Транскрипція, коментарі і дослідження *Юрія Медведика*. Львів: «Місіонер», 2000. 148 с.

211. Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти / Запис, упорядкування, вступна стаття і примітки *Ольги Харчишин*. Нотні транскрипції *Христини Ізотової*. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2010. 196 с.

212. Пісні літературного походження / Упорядкували *Володимир Бойко* (тексти), *Андрій Омельченко* (мелодії). Київ: «Наукова думка», 1978. 496 с.

213. Пісні Тернопільщини / Упорядкували *Степан Стельмащук, Петро Медведик*. Вип. 2. Київ: «Музична Україна», 1993. 636 с.

214. Покаянні та похоронні пісні / Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., примітки *Івана Хланти*; розшифрування мелодій *Федора Копинця*. Ужгород: «Патент», 2007. 272 с.

215. *Попов Павло*. Григорій Сковорода й українська література // Г.С.Сковорода: Збірник доповідей з нагоди 220-річчя з дня народження. 1722 – 1942. Уфа: Видавництво Академії наук УРСР, 1943. С. 27–43.

216. *Попов Павло*. До текстів т. зв. «Калинівських» пісень // Етнографічний вісник. Кн. 4. У Київі: З друкарні Української Академії Наук, 1927. С. 8–30.

217. *Потебня Александръ*. Обзоръ поэтическихъ мотивовъ колядокъ и щедровокъ // Русскій филологическій в±стникъ. 1886, № 2. С. 261–343.

218. П±сни набо́жны¢. Въ Перемышли: Въ Друка́рн± Епі́скопской, при Собо́рномъ Хра́м± рождества̀ С. Їоанна Крест'тел¢ и Предите́чи, 1834. 136 с.

219. П±сноп±нія Богогласника Холмскаго народно-церковнаго росп±ва въ четырехголосной гармонизаціи *Е.Витошинскаго*. Leipzig: Inst. lith. de C.G.Röder, G.m.b.H., 1910. 55 с.

220. П±снь Пресвятôй Богородици Чудотворнôй Почаевскôй // Зоря. Рôкъ I. 1880. Число 9. С. 121.

221. П±снь Пресвятой Богородиц± Почаевской // Холмскій народный календарь на 1885 годъ. Кіевъ: Въ Типографіи Кіево-Печерской Лавры, 1884. С. 176–177, 191–192.

222. П±сьни русиновъ-лемковъ въ Галиціи, собранныя *Алекс±емъ Ивановичемъ Торонскимъ* // Народныя п±сни Галицкой и Угорской Руси, собранныя *Я.В.Головацкимъ*. Часть II. Обрядныя п±сни. Москва: Въ Университетской типографіи, 1878. С. 718–738.

223. *Ревуцький Дмитро*. Українські думи та пісні історичні. Київ: Друкарня Товариства «Час», 1919. 300 с.

224. Русскія народныя п±сни, собранныя *Петромъ Кир±евскимъ*. Часть I–я. Русскіе народные стихи // Чтенія въ Императорскомъ Обществ± Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университет±. Годъ третій. № 9. Москва: Въ Университетской Типографіи, 1848. С. 145–226.

225. *Савицький Роман*. Українська пісня та американські композитори // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Випуск 17. Київ: НМАУ, 2001. С. 184–199.

226. Сборникъ русскихъ духовныхъ стиховъ. Составленный *В.Варенцовымъ*. Санктпетербургъ: Типографія товарищества «Общественная польза», 1860. 248 с.

227. *Свєнціцкий Іляріон*. Опис рукописів народного дому з колєкції Ант. Петрушевича. Частина друга // Українсько-руський архив. Т. VI. Львів: З друкарні НТШ, 1911. IX+294 с.

228. *Сироїд Олена*. Духовні пісні в записах Івана Франка // Франкознавчі студії. Випуск 4. Дрогобич: «Коло», 2007. С. 303–311.

229. *Сироїд Олена*. Духовні пісні з Ільника // Вісник Львівського університету. Випуск 31. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2003. С. 395–402.

230. *Сироїд Олена*. Пісні Григорія Сковороди в усній традиції // Григорій Сковорода: загадковість присутности. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2005. С. 64–72.

231. *Сироїд Олена*. Пісні Григорія Сковороди в усній традиції середини XIX століття // Переяславські Сковородинівські студії. Вип. 1. Переяслав-Хмельницький: ПДПУ, 2011. С. 97–105.

232. *Сироїд Олена.* Проблематика студій над «Самарянкою» // Міфологія і фольклор. 2013, № 1. С. 39–55.

233. *Сироїд Олена*. Псальми Дмитра Туптала в усній традиції // Дмитро Туптало у світі українського бароко: Збірник наукових праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. – Вип. 1]. Львів: «Артос – Апріорі», 2007. С. 153–166.

234. *Сироїд Олена*. Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності: У 2 книгах. Книга 1. Київ: «Міленіум», 2007. С. 212–218.

235. *Сироїд Олена*. Українська духовна пісня в записах і дослідженнях Філарета Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття. Львів: Видавничий центр ЛНУ, 2005. С. 219–228.

236. *Сироїд Олена*. Українська духовна пісня усної традиції в польських виданнях першої половини XIX століття // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Том CCLIX. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2010. С. 423–441.

237. *Сковорода Григорій*. Повне зібрання творів: У двох томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1973. 532 с.

238. *Сковорода Григорій*. Сочиненія въ стихахъ и проз±. Санктпетербургъ: [Изд. Лысенкова], 1861. 322 с.

239. *Снегирёвъ Иванъ*. Украинскій Философъ Григорій Саввичь Сковорода // Отечественныя записки. 1823. Часть шестьнадцатая. № 42. Октябрь. С. 96–106. № 43. Ноябрь. С. 249–263.

240. Собраніе п±сень Южной Россіи. Изданіе *А.П.Червякова*. С.-Петербургъ: Типографія А.П.Червякова, 1866. IV+95 с.

241. *Сокіл Василь*. Християнські мотиви в історичній народній прозі // Народознавчі Зошити. 2003, № 1 – 2. С. 12–14.

242. *Сокіл Ганна*. Поверніться, матусю, у пісні // Народознавчі зошити. 2016, № 3. С. 728–741.

243. *Сперанскій Михаилъ.* Духовные стихи изъ Курской губерніи // Этнографическое обозр±ніе. 1901, № 3. С. 1–66.

244. *Сперанскій Михаилъ*. Малорусская п±сня въ старинныхъ русскихъ печатныхъ п±сенникахъ // Этнографическое обозр±ніе. 1909, № 2 – 3. С. 120–144.

245. *Сперанскій Михаилъ*. Южно-русская п±сня и современные ея носители // Сборникъ Историко-Филологическаго общества при Институт± князя Безбородко въ Н±жин±. Томъ V. Кіевъ: Типографія И.И.Чоколова, 1904. С. 97–230.

246. «Співайте Богові нашому, співайте» / Упорядкування *Івана Хланти*. Ужгород: «Патент», 2008. 848 с.

247. *Срезневскій Измаилъ*. Отрывки изъ записокъ о старц± Григорі± Сковород± // Утренняя зв±зда. Книжка 1. Харьковъ [Москва: Въ Типографіи С.Селивановскаго], 1833 [1834]. С. 67–92. Цифрова копія цього видання розміщена на сайті: http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/3545 Дата доступу: 3.10.2016

248. *Страхов Олександр*. Народна духовна культура та християнство // Родовід. 1992, № 4. С. 41–43.

249. *Студинський Кирило*. Лїрники // Зор₵. 1894. Ч. 11. С. 257–261. Ч. 12. С. 284–286. Ч. 14. С. 324–326. Ч. 15. С. 345. Ч. 16. С. 365–366. Ч. 17. С. 385–387. Ч. 18. С. 403–404. Ч. 19. С. 425–426.

250. *Сумцовъ Николай.* Зам±тки о малорусскихъ думахъ и духовныхъ виршахъ // Этнографическое обозр±ніе. 1895, № 1. С. 79–107.

251. *Сумцовъ Николай.* Очерки исторіи южно-русскихъ апокрифическихъ сказаній и п±сенъ. Кіевъ: Тип. А.Давиденко, 1888. 161 с.

252. *Терещенко Александръ*. Бытъ русскаго народа. Часть I. Санктпетербургъ: Въ типографіи Министерства внутреннихъ д±лъ, 1848. X + 510 с. Часть II. Санктпетербургъ: Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. 619 с. Часть III. Санктпетербургъ: Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. 130 с. Часть IV. Санктпетербургъ: Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. 338 с. Часть V. Санктпетербургъ: Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. 185 с. Часть VI. Санктпетербургъ: Въ типографіи военно-учебныхъ заведеній, 1848. 225 с. Часть VII. Санктпетербургъ: Въ типографіи Министерства внутреннихъ д±лъ, 1848. 350 с.

253. *Тихонравовъ Николай*. Сочиненія. Томъ первый. Москва: Типографія А.И.Мамонтова, 1898. XCVII+358+137 с.

254. *Толстая Светлана.* Из славянской фольклорной библии: Христос и самарянка // Роль библейских переводов в развитии литературных языков и культуры славян. Москва: Институт славяноведения РАН, 1999. С. 64–67.

255. *Толстая Светлана*. Полесские версии стиха о «грешной девке» // Живая старина. 1997, № 2. С. 57–58.

256. *Толстая Светлана.* «Самарянка»: баллада о грешной девушке в восточно- и западнославянской фольклорной традиции // W zwierciadle języka i kultury. Lublin: Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. S. 58–81. Цю статтю 3 березня 2004 року розміщено на сайті: http://www.ruthenia.ru/folklore/tolstaya3.htm Дата доступу: 20.06.2010.

257. *Трембіцький Анатолій*. Лірницькі пісні та лірники Поділля // Народна творчість та етнографія. 2003, № 4. С. 75–86.

258. Украинськи зàпыси *Порфирія Мартиновича* // Кіевская Старина. 1904. Февраль. С. 257–313. Мартъ. С. 452–477. Апр±ль. С. 149–191. Май. С. 339–399. Іюнь. С. 531–566. Іюль-августъ. С 11–50. Сентябрь. С. 304–321. Октябрь. С. 65–80. Ноябрь. С. 227–259.

259. Українська література XVIII ст. / Вступна стаття, упорядкування і примітки *О.В.Мишанича.* Київ: «Наукова думка», 1983. 695 с.

260. Український кант XVII – XVIII століть / Упорядкування, вступна стаття, коментарі *Лариси Івченко.* Київ: «Музична Україна», 1990. 199 с.

261. Українські Народні Мелодії / Зібрав *Климент Квітка* // Етнографичний Збірник. Том II. Київ: «Слово», 1922. XII + 236 с.

262. Українські народні пісні в записах *Зоріана Доленги-Ходаковського* / Упорядкували *Л.Малаш*, *О.Дей*. Київ: «Наукова думка», 1974. 780 с.

263. Українські народні пісні з Лемківщини / Зібрав *Орест Гижа*, загальна редакція *Софії Грици*. Київ: «Музична Україна», 1972. 404 с.

264. *Ушкалов Леонід*. Григорій Сковорода і антична культура. Харків: «Знання», 1997. 180 с.

265. *Ушкалов Леонід*. «Нема в світі Правди…» // Україна молода. 2013, 3 січня. С. 13.

266. Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали *Ганна Сокіл* та *Василь Сокіл*. У ноти завела *Лариса Лукашенко*. Львів: «Місіонер», 1998. 615 с.

267. *Франко Іван*. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том CXIII. Львів: З друкарні НТШ, 1913. С. 5–22.

268. *Франко Іван*. Зібрання творів: У 50 томах. Том 28. Київ: «Наукова думка», 1980. 440 с. Том 32. Київ: «Наукова думка», 1981. 519 с. Том 36. Київ: «Наукова думка», 1982. 488 с.

269. *Франко Іван*. Карпато-руське письменство XVII – XVIII вв. Львів: З друкарні НТШ, 1900. 162 с.

270. *Франко Іван*. Пісня про Правду і Неправду // Записки Наукового товариства імени Шевченка. Том LXX. Львів: З друкарні НТШ, 1906. С. 5–70.

271. *Франко Іван*. Студії над українськими народніми піснями // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. Т. CXI. Львів: З друкарні НТШ, 1912. С. 25–52.

272. *Франко Іван*. Ю.Яворскій – Духовный стихъ о гр±шной д±в± и легенда о нерожденныхъ д±тяхъ // Записки Наукового товариства імени Т.Шевченка. Т. LXVII. Львів: З друкарні НТШ, 1905. С. 16–21.

273. *Франко Иванъ*. Нашû коляды. Львôвъ: Зъ друкарн± товариства имени Шевченка, 1890. 59 с.

274. *Хай Михайло*. Микола Будник і кобзарство. Львів: «Астролябія», 2015. 320 с.

275. *[Харків Володимир]*. Мелодії т. зв. «Калинівських» пісень // Етнографічний вісник. Кн. 4. У Київі: З друкарні Української Академії Наук, 1927. С. 1–4.

276. *Харчишин Ольга*. Жива легенда з львівського бруку Теодор Фурта і його пісенний скарб // Пісні з голосу столітнього львів'янина Теодора Фурти / Запис, упорядкування, вступна стаття і примітки *Ольги Харчишин*. Нотні транскрипції *Христини Ізотової*. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2010. С. 5–22.

277. *Хиждеу Александр*. Избранное. Поэзия, проза, публицистика, письма, мысли, заметки, аналекты. Кишинёв: «Литература артистикэ», 1986. 318 с.

278. *Хиждеу Александръ*. Григорій Варсава Сковорода. Историко-критическій очеркъ // Телескопъ. 1835. Часть XXVI. № 5. С. 3–24. № 6. С. 151–178.

279. *Хиждеу Александръ*. Три п±сни Сковороды // Телескопъ. 1831. Часть шестая. № 24. С. 578–583.

280. *Хоткевичъ Игнатий*. Н±сколько словъ объ украинскихъ бандуристахъ и лирникахъ // Этнографическое обозр±ніе. 1903, № 2. С. 87–106.

281. *Цалай-Якименко Олександра*. Духовні співи давньої України. Київ: «Музична Україна», 2000. 220 с.

282. Церковні пісні. Львів: «Стрім», 1995. 416 с.

283. *Черемський Кость*. Шлях звичаю. Харків: «Глас», 2002. 447 с.

284. *Чикаленко Евгеній*. Лирныкъ Василій Морозъ // Кіевская Старина. 1896. Томъ LII. Мартъ. С. 79–87.

285. *Чубинскій Павло*. Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край. Томъ первый. Выпускъ первый. С.-Петербургъ: Типографія В.Безобразова и комп., 1872. XXX+224 с. Томъ третій. Народный дневникъ. С.-Петербургъ: Типографія В.Безобразова и комп., 1872. II + VIII + 486 + II с. Томъ пятый. С.-Петербургъ: Типографія Майкова, 1874. XXV + 1209 с.

286. *Шевченко Тарас*. Назаръ Стодоля // Основа. 1862. IX. С. 3–39.

287. *Шеффер Тамара*. Канти і псальми // Історія української музики: В шести томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1989. С. 217–231.

288. *Шреєр-Ткаченко Онисія*. Григорій Сковорода – музикант. Київ: «Музична Україна», 1972. 96 с.

289. *Щеглова София*. «Богогласникъ». Историко-литературное изсл±дованіе. Кіевъ: Типографія Университета Св.Владиміра, 1918. IX + 347 с.

290. *Щепотьевъ Владимиръ*. Главныя темы религіознаго п±сеннаго творчества украинскаго народа въ христіанскій періодъ // Труды Полтавской ученой архивной коммиссіи. Выпускъ седьмой. Полтава: Электр. тип. Г.И.Маркевича, 1910. С. 1–45.

291. *[Эремичъ Иванъ]*. Очерки Б±лорусскаго Пол±сья // В±стникъ Западной Россіи. 1867. Книжка X. Томъ IV. Отд±лъ IV. С. 1–20.

292. *Яворский Юлиан*. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси // Knihovna sboru pro výzkum slovenska a Podkarpatské Rusi při Slovanském Ústavu v Praze. Číslo 8. V Praze: Tiskem “Politiky”, 1934. С. 5–345.

293. *Яворскій Юліанъ*. Очерки по исторіи русской народной словесности. II. Духовный стихъ о гр±шной д±в±. Кіевъ: Лито-Типографія И.И.Чоколова, 1905. 66 с.

294. *Яворскій Юліанъ*. Очерки по исторіи русской народной словесности. I. Легенда о панщин±. Львовъ: «Уд±ловая типографія», 1901. 27 с.

295. *Ярошевич Володимир*. Похоронні звичаї на Самбірщині // Берегиня. 2001, № 3. С. 63–69.

296. *Ярошевич Володимир*. Похоронні звичаї на Самбірщині // Берегиня. 2005, № 2. С. 65–71.

297. *Ярошевич Володимир*. Похоронні звичаї на Самбірщині // Бойки. 1992, № 3. С. 14.

298. *Ясиновський Юрій*. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть. Львів: «Місіонер», 1996. 624 с.

299. *Bystroń Jan Stanisław*. Polska pieśń ludowa // Bibljoteka Narodowa. Serja I. Nr. 26. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, [1925]. Ss. 170.

300. *Chudzik Jan*. Praca nauczyciela na polu muzycznem // My młodzi. 1927. Zeszyt 2. S. 5–6.

301. *Gołębiowski Łukasz*. Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony. W Warszawie: W drukarni A.Gałęzowskiego i społki, 1830. Ss. 325.

302. *Izopolski Erazm*. Badania podań ludu. II. Śpiewy religijne chrześcijańskie // Athenaeum. 1843. Tom piąty. S. 49–60.

303. *Kasjan Jan Mirosław*. Usta i pióro: Studia o literaturze ustnej i pisanej. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1994. Ss. 175.

304. *Kolberg Oskar*. Chełmskie. Tom I. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1890. Ss. VII + 369. Tom II. Kraków: Drukiem Wł.L.Anczyca i spółki, 1891. Ss. VI + 265.

305. *Kolberg Oskar*. Dzieła wszystkie. Tom 29. Pokucie, część I. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1962. Ss. XIV + 360. Tom 30. Pokucie, część II. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1963. Ss. X + 300. Tom 33. Chełmskie, część I. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1964. Ss. XII + 372. Tom 34. Chełmskie, część II. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1964. Ss. X + 268. Tom 35. Przemyskie. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1964. Ss. XX + 244. Tom 36. Wołyń. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1964. Ss. XII + 452. Tom 49. Sanockie-Krośnieńskie, część I. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1974. Ss. LX + 552. Tom 50. Sanockie-Krośnieńskie, część II. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1972. Ss. 448. Tom 56. Ruś Czerwona, część I. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1976. Ss. LXXXI + 445. Tom 57. Ruś Czerwona, część II. Zeszyt 1. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1978. Ss. 768. Zeszyt 2. Wrocław – Poznań: Ludowa spółdzielnia wydawnicza, 1979. S. 769–1435.

306. *Kolberg Oskar*. Pokucie. Tom I. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1882. Ss. IX + 360. Tom II. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1883. Ss. IV + 300.

307. *Kolberg Oskar*. Przemyskie. Kraków: W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1891. Ss. XX + 243.

308. *Kolberg Oskar*. Wołyń. W Krakowie: Spółka wydawnicza polska, 1907. Ss. XI + 450.

309. *Kotula Franciszek.* Znaki przeszłości. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. Ss. 514.

310. *Mioduszewski Michał Marcin*. Przemowa // Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafijalnych przez X. *M.M.Mioduszewskiego* zgrom. XX. Miss. zebrane. Kraków: W Drukarni Stanisława Gieszkowskiego, 1838. S. 3 – 6.

311. Naczatki zytyia Nebesnaho Na Zemły: Czerez Soiedynenyie so Bohom i Swiatymy Jeho: Na wsiak deń w sedmycy razpołozennyie Ko błahoczestyiu Chrystyanskomu So proizwołenyiem Włastytelstwa izdannyie. [Без зазначення місця і року друку, приблизно середина XVIII ст.]. Ss. 326.

312. Narodziny i chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowicach, powiecie Stryjskim opisał *Jan Kolessa* // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Tom XIII. W Krakowie: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1889. S. 117–150.

313. Národnié zpiewanky čili pjsně swětskě slowákůw w Uhrách gak pospolitého lidu tak i wyššjch stawůw / Sebrané od mnohých, w pořádek uwedené, wyswětlenjmi opatřené a wydané od *Jana Kollára*. Djl druhy. W Budjně: W Král. Universické Tiskárně, 1835. Ss. IV+566.

314. Peregrinacya dziadowska // Pomniki do historij obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku wydane z rzadkich druków przez *J.I.Kraszewskiego*. Warszawa: W Drukarni pod firmą Maxymilijana Chmielewskiego, 1843. S. 57–103.

315. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi zebrał *Żegota Pauli*. Tom pierwszy. Lwów: Drukiem Józefa Schnaydera, 1839. Ss. 180. Tom drugi. Lwów: Drukiem Piotra Pillera, 1840. Ss. 218.

316. Pieśni narodowe, dziś powszechnie po kościołach polskich śpiewane, dawne i nowe. Z nótami. Wydanie nowe, znacznie pomnożone. Bruxella [Lipsk: W Drukarni Bera & Hermanna], 1862. S. 1027–1070.

317. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez *Karola Lipińskiego*. Zebrał i wydał *Wacław z Oleska*. We Lwowie: Nakładem Franciszka Pillera, 1833. Ss. LIV+529.

318. Pieśń Preświatiy Bohorodycy Czudotwornoy Poczaiewskoy. Pasły Pastyry owcy na hori. [Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 80 – 90-ті роки XVIII ст.]. [2] арк.

319. Piosenki gminne ludu Pińskiego. Zbierał i pzrekładał *Romuald Zieńkiewicz*. Kowno: W Drukarni M.Zymelowicza Typografa, 1851. Ss. XVII + 424.

320. Pomniki do historij obyczajów w Polsce z XVI i XVII wieku wydane z rzadkich druków przez *J.I.Kraszewskiego*. Warszawa: W Drukarni pod firmą Maxymilijana Chmielewskiego, 1843. Ss. 269.

321. Ruska pieśń o śmierci, z wieku XVII // Lwowianin. 1841. Zeszyt 3. S. 61–62.

322. *Stecki Tadeusz Jerzy*. Wołyń. Tom I. Lwów: Druk i nakład Zakładu Nar. im. Ossolińskich, 1864. Ss. XII + 280.

323. Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafijalnych przez X. *M.M.Mioduszewskiego* zgrom. XX. Miss. zebrane. Kraków: W Drukarni Stanisława Gieszkowskiego, 1838. Ss. 378.

324. *Šembera Alois Vojtěch*. Jazyk morawský w pruském Slezku // Časopis Českého Museum. 1842. Swazek třetj. S. 394–404.

325. *Tarko Medard*. "Ruś Czerwona" Oskara Kolberga. II. // *Kolberg Oskar*. Dzieła wszystkie. Tom 56. Wrocław – Poznań: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. S. XXVIII–LII.

326. *Wacław z Oleska*. Rozprawa wstępna // Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez *Karola Lipińskiego*. Zebrał i wydał *Wacław z Oleska*. We Lwowie: Nakładem Franciszka Pillera, 1833. S. III–LIV.

327. *Wójcicki Kazimiérz Władysław*. Stare gawędy i obrazy. Tom II. Warszawa: W Drukarni Maxymilijana Chmielewskiego, 1840. Ss. 323. Tom III. Warszawa: W Drukarni Maxymilijana Chmielewskiego, 1840. Ss. 332.

328. [Z]rodło ogrodow… / przez *Gabryela Andrzeia Kaſparowicza.* [We] Lwowie: Drukarni J.K.M.Collegium S.J., 1765. Ss. 28.

329. *Zubrzycki Dyonyzij*. O śpiewach ludu pospolitego // Pielgrzym Lwowski, czyli według Nadpoziomu Lwowskiego ułożony kalendarz na rok po Narodzeniu Chrystusa 1823. Rok drugi. Lwów: Drukiem Józefa Jana Pillera, [1822]. S. 49–50.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Сироїд О. Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала // Медієвістика. Вип. 2. Одеса: «АстроПринт», 2000. С. 124–133.

2. Сироїд О. Псальма Дмитра Туптала “Мати милосерда! Ты еси ограда”: особливості ритмомелодики // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Вип. 11. Тернопіль: ТДПУ, 2002. С. 49–59.

3. Сироїд О. Духовні пісні з Ільника // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 31. Львів: Видавн. центр ЛНУ, 2003. С. 395–402.

4. Сироїд О. Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності: у 2 кн. Кн. 1. Київ: «Міленіум», 2007. С. 212–218.

5. Сироїд О. Псальми Дмитра Туптала в усній традиції // Дмитро Туптало у світі українського бароко: зб. наук. праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. Вип. 1]. Львів: «Артос – Апріорі», 2007. С. 153–166.

6. Сироїд О. Духовні пісні в записах Івана Франка // Франкознавчі студії. Вип. 4. Дрогобич: «Коло», 2007. С. 303–311.

7. Сироїд О. До проблеми рецепції духовної пісні усної традиції кінця XVIII – першої половини XIX ст. // Українознавчі студії. 2007–2008. № 8–9. С. 460–468.

8. Сироїд О. Українська духовна пісня усної традиції в польських виданнях першої половини XIX століття // Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Т. CCLIX. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2010. С. 423–441.

9. Сироїд О. Пісні Григорія Сковороди в усній традиції середини XIX століття // Переяславські Сковородинівські студії: зб. наук. праць / [за заг. ред. М. П. Корпанюка]. Вип. 1. Переяслав-Хмельницький: ПДПУ, 2011. С. 97–105.

10. Сироїд О. Духовна пісня в записах і спостереженнях Еразма Ізопольського // Spheres of culture. 2012. Vol. III. S. 382–391.

11. Сироїд О. Проблематика студій над «Самарянкою» // Міфологія і фольклор. 2013. № 1. С. 39–55.

12. Сироїд О. Псальма «Царю Христе…»: особливості функціонування й інтерпретації в усній традиції // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 38. Київ: Видавн.-поліграф. центр «Київський ун-т», 2013. С. 232–242.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Сироїд О. ”Взирай с прил±жаніем, тл±нний челов±че” Дмитра Туптала: співвідношення віршової і музичної форм // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Ч. 1. Львів: «Світ», 1999. С. 500–506.

14. Сироїд О. Іван Франко про психологію кобзарської творчості // Тези доповідей наукової конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Івана Франка. Львів: Видавн. центр ЛНУ, 2002. С. 83–84.

15. Сироїд О. Пісні Григорія Сковороди в усній традиції // Григорій Сковорода: загадковість присутности. Львів: Дослідно-видавн.центр НТШ, 2005. С. 64–72.

16. Сироїд О. Українська духовна пісня в записах і дослідженнях Філарета Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття. Львів: Видавн. центр ЛНУ, 2005. С. 219–228.

17. Сироїд О. Духовна пісня // Українська фольклористика. Словник-довідник / уклад. і загал. ред. Михайла Чорнописького. Тернопіль: «Підручники і посібники», 2008. С. 91–92.

18. Сироїд О. Згадки про українські духовні пісні та їх народних виконавців у польських виданнях першої половини XIX ст. // Gente ukrainus, natione ukrainus. Літературні шляхи старожитньої України: зб. наук. праць [на пошану д.філол.н., проф. Миколи Корпанюка з нагоди його 60-річчя] / [упоряд.: В. М. Подрига, М. М. Малинка]. Київ: «Євшан-зілля», 2010. С. 365–372.

19. Сироїд О. Особливості функціонування й інтерпретації псальми «Ой зійшла зоря вечоровая…» // Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): зб.наук. праць та матеріалів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. С. 363–379.

20. Сироїд О. Народна релігійність у спостереженнях Миколи Гоголя // Матеріали Дев’ятих всеукраїнських наукових фольклористичних читань, присвячених професору Лідії Дунаєвській. Київ: Видавн.-поліграф. центр «Київський університет», 2016. С. 139–141.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (до 150-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті) (Львів, 23–25 жовт. 1998 р., очна форма участі).

2. Всеукраїнська наукова конференція, присвячена 145-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 17–19 жовт. 2001 р., очна форма участі).

3. Всеукраїнська наукова конференція «Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття» (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) (Львів, 22–24 листоп. 2001 р., очна форма участі).

4. Щорічна березнева наукова сесія Наукового товариства імені Тараса Шевченка, літературознавча секція «Григорій Сковорода: загадковість присутности» (Львів, 24–25 берез. 2003 р., очна форма участі).

5. XIX щорічна наукова Франківська конференція (Львів, 13–14 жовт. 2004 р., очна форма участі).

6. XII Всеукраїнські Сковородинівські читання (Переяслав, 6–7 жовт. 2005 р., очна форма участі).

7. Міжнародний симпозіум «Orbis terrarum Івана Франка» (Дрогобич, 21–22 жовт. 2005 р., очна форма участі).

8. Міжнародна наукова конференція «Дмитро Туптало у світі українського бароко» (Львів, 25–26 трав. 2006 р., очна форма участі).

9. Наукова конференція “Semper tiro” – “Semper magister” (до 125-річчя від дня народження Михайла Возняка) (Львів, 21 груд. 2006 р., очна форма участі).

10. XIII Всеукраїнські Сковородинівські читання (Переяслав, 4–5 жовт. 2007 р., очна форма участі).

11. Міжнародна наукова конференція «Рецепція візантійської духовної спадщини: Схід, Захід» (Одеса, 7–10 лип. 2008 р., очна форма участі).

12. Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (до 160-річчя заснування кафедри української словесності у Львівському університеті) (Львів, 20–21 листоп. 2008 р., очна форма участі).

13. Наукова конференція «Осягаючи літературу на перехрестях віку» (до 75-річчя з дня народження Миколи Ільницького) (Львів, 24 верес. 2009 р., очна форма участі).

14. Міжнародна наукова конференція до 70-річчя Кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси у Львівському університеті (Львів, 15–17 жовт. 2009 р., очна форма участі).

15. XV Всеукраїнські Сковородинівські читання (Переяслав, 6–8 жовт. 2011 р., очна форма участі).

16. III Колессівські Читання: «Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій» (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси) (Львів, 20–22 жовт. 2011 р., очна форма участі).

17. II Великопосні читання «Муки Христа Спасителя: співпереживання і співінтерпретація» (у межах наукового семінару «Проблеми української медієвістики») (Львів, 26 квіт. 2016 р., очна форма участі).

18. Дев’яті всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській (Київ, 20–27 трав. 2016 р., заочна форма участі).

19. Щорічні звітні конференції викладачів та аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, 1999 – 2017 рр., очна форма участі).