

Катерина БОРИСЕНКО

**PROSIMETRUM  
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
БАРОКОВОЇ ДОБИ**

Донецьк  
«Норд-прес»  
2008

**Борисенко К.Г.**

**Б 82 Prosimetrum в українській літературі барокової доби:**  
Монографія. – Донецьк: Норд-Прес, 2008. – 124 с.

ISBN 978-966-380-220-6

**Рецензенти:**

– доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка БІЛОУС П.В.;

– кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератур і методик навчання Київського міського педагогічного університету імені Б.Д. Грінченка ВОЛОШУК Л.В.

Рекомендовано до друку вченою радою  
Київського міського педагогічного університету ім. Б.Д. Грінченка  
(протокол № 2 від 18 червня 2007 року)

У монографії Борисенко К.Г. досліджується явище *prosimetrum* (поєднання поезії та прози) в українській літературі XVII – XVIII ст. на матеріалі «учительних» книжок («Діоптра Віталія Дубенського, «Алфавіт духовний» Ісаї Копинського, «Руно орошенное» Дмитра Туптала, «Театрон» Івана Максимовича), полемічних трактатів («Nowa miaga...» Лазаря Барановича, «Месія правдивий» Іоанкія Галятовського, «Знаменія пришествія антихристового» і «Камінь віри» Стефана Яворського) та панегіриків («Bogaty wirydarz» Івана Орновського, «Redirivus phoenix. Lazarus Baranovich» Лаврентія Крщоновича, «Pełnia niewyuaiaęcy chwały...» та «Echo giosu...» Стефана Яворського, «Августейшей непобѣдимой императриць ея священнѣйшему величеству Слизаветь Петровнѣ» Мануйла Козачинського).

Для науковців, студентів-філологів та всіх, хто цікавиться історією української літератури.

ББК 63.3(4 Укр) 4  
ISBN 978-966-380-220-6

© Борисенко К.Г., 2008  
© Норд-Прес, 2008

## ВСТУП

Про опозицією «вірш – проза» почали замислюватися, здається відтоді, відколи почали розмірковувати про призначення літератури.

Виходячи з розуміння художньої мови як мистецтва творити образ засобом слова, інтелектуалісти, починаючи від Аристотеля, намагалися з'ясувати особливості поетичної та прозової мови. Про це може свідчити бодай процес виокремлення поетики з лона риторики.

Намагалася усвідомити цю різницю й сама література. Як слушно зауважив Ю. Лотман, у ній чергуються епохи домінування поезії й прози [1], – і за такої ситуації, як правило, виникають межові жанри (приміром метризована проза чи верлібр).

В українському літературознавстві на хистку межі між поезією та прозою вказував іще П. Гулак-Артемівський. У статті «О поэзии и красноречии» він зазначав, що «поезія і красномовство, порівняні між собою, можуть узагалі розглядатися в стані природному і в стані штучному. Очевидна їх схожість за першопочаткової епохи їхнього народження і різюча різниця за наступного періоду їхнього змужніння завжди виявляються в міру поступового вдосконалення суспільств: отже, обидві ці епохи природно зосереджуються в способі людської освіченості й розвитку її здібностей у розмаїтих стосунках і впливах, які на них можуть чинити різниця клімату, характер народу, звичаї, спосіб правління й життя, статути громадські й політичні, а найпосутніше – закони совісти й віросповідання» [2]. Перегодом О. Потебня розмірковуючи про ці матерії, зазначав: «Дійсність та ідея, закон – моменти,

спільні як у поезії, так і в прозі; і там, і там думка прагне привнести зв'язок і завершеність у розмаїття чуттєвих даних, але розбіжність притаманних їм засобів і результатів вимагає, щоб обидва ці напрями думки підтримували й доповнювали один одного... Поезія сприймає дійсність у її чуттєвому прояві (*wie sie Susserlich und innerlich empfunden wird*), не переймаючись тим, чому (*wodurch*) та – дійсність, ба навіть свідомо позбувається цього її характеру... Тим часом проза дошукується в дійсності саме того, чим дійсність коріниться в бутті, тих волокон, які поєднують дійсність із буттям» [3].

Відтак протягом історії маємо цілу низку текстів, де поєднано поетичне та прозове письмо. Окреслене явище отримало назву *prosimetrum*.

Так, словник «*Meyers Enzyklopädisches Lexikonin*» [4] визначає поняття *prosimetrum* як «поєднання поезії та прози». Натомість «*The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*» [5] окреслює його як «текст, що складається з фрагментів віршів та прози, які чергуються». Як правило, термін *prosimetrum* достосовують до текстів античних, середньовічних, ренесансових та барокових.

Варто вказати, що дослідження функцій поезії та прози в рамках *prosimetrum* набули протягом останніх років неабиякої популярності, про що свідчать студії Л.В. Євдокимової «У истоков французской прозы: Прозаическая и стихотворная форма в литературе XII века (М., 1997)», Ю.Б. Орлицького «Стих и проза в русской литературе» (М., 2002), чи збірник «Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения» (М., 2006).

Варто вказати, що саме термін *prosimetrum*, на нашу думку, якнайкраще достосовується до цілого корпусу текстів, створених за барокової доби, яскраво засвідчуючи потужне риторичне підложжя тогочасної літератури.

Як відомо, вітчизняна наука виявляє зацікавлення українською бароковою літературою з кінця XIX ст., що переконливо засвідчують розвідки М. Сумцова «Иоанникий Галятовский (К истории южно-русской литературы XVII в.)», «История южнорусской литературы в семнадцатом столетии. Лазарь Баранович», «Характеристика южно-русской литературы семнадцатого века», – при цьому дослідник неабияку увагу приділяє докладному аналізу риторичного інструменталію давнього письменства. Переходом

Д. Чижевський у студіях «Поza межами краси» та «Український літературний барок» вказує на синкретичність барокового письма як на одну з особливостей тогочасної літератури.

Низка ґрунтовних розвідок із цієї тематики з'являється в другій половині XX ст. Передовсім варто вказати на дослідження В. Кречотня, котрий, аналізуючи риторичні особливості барокових текстів, завважував: «Протягом XVII ст. дедалі пишніше розквітає на Україні ораторство релігійне, церковне, проповідництво, яке було потужною лабораторією, де культивувалися найрізноманітніші форми художнього словесного зображення й вираження. Мода на красномовство, перейшовши через смугу визвольної війни 1648–1654 років, зберігає й посилює свою значимість в українському культурному житті й після цього крутого історичного повороту, поступово слабнучи до кінця XVIII ст., – функції його поступово переходять до емансипованих і секуляризованих публіцистичних та власне художніх різновидів словесності. Як і в польській культурі, у нас мода на красномовство теж накладає відбиток риторичності на всю літературу і найбільше, звичайно, на літературу прозову» [6]. Саме В. Кречотень у розвідці «Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.» виокремив декілька форм побутування віршових вкраплень у прозових творах [7].

Ця проблема порушується також у студіях М. Сулими, В. Маслюка, Д. Наливайка, Г. Сивокона, присвячених давнім поетикам і теорії віршування загалом. Цікаві спостереження щодо єдності поетики та риторики зробила Б. Криса, вивчаючи природу барокового вірша. Окрім того, Б. Криса наголошує, що «особлива функція віршованого тексту виявляє себе у співіснуванні з текстом прозовим не лише як певна прикраса, а й у поділі цього тексту на завершені частини, у стислому повторенні сказаного, у тому динамізмі, що дозволяє відірватись від цього співіснування. Віршований спосіб передачі євангельської історії відкриває характерний бароковий простір, в якому кожна подія сприймається як кільце в ланцюгу творення й існування світу» [8].

На побутування в межах одного тексту поезії та прози вказував також Л. Ушкалов у працях «Світ українського барокко» та «Українське барокове богомислення: сім етюдів про Григорія Скороду», окреслюючи це явище як вияв риторичного первня тогочасного українського письменства.

Р. Радишевський у студії “Польськомовна українська поезія кінця XVII – початку XVIII ст.” вказував на те, що “польськомовна поезія Л. Барановича, а також його послідовників С. Полоцького, І. Галятовського, І. Величковського, Л. Крщоновича) була документом культури та виявом естетичних смаків барокової доби, вона характеризувала цілу епоху в розвитку староукраїнської поезії, являючи собою двостороннє культурне надбання українців та поляків. Існує тенденція розглядати давнє письменство як літературу однієї теми й одного сюжету. Головним сюжетом мала бути світова історія, а темою – смисл людського буття. Домінування одних і тих же тем та сюжетів, образів і мотивів, а також універсальних фігур узгоджувалося з тогочасною літературною традицією, вимогами риторизації поезії за рахунок топосів” [9]. О. Циганок у студії, присвяченій латиномовній українській поезії, зазначала: “Так само, як свого часу пізня латинська, частково середньовічна і ренесансна поезія, українське віршування XVII ст. зазнало сильної риторизації. Риторика була попередницею літератури не лише історично, а й онтогенетично в тому значенні, що її вивчали особи, котрі в майбутньому ставали поетами. Це навчання передбачало ретельний підбір аргументів, вимисел поєднувався з методичним пошуком “спільних місць” [10].

Однак, попри пильну зацікавленість риторичною основою барокового тексту, проблема поєднання поезії та прози (*prosimetrum*) досі не була предметом окремої спеціальної студії, яка би висвітлювала це складне та важливе явище.

Відтак, обираючи об’єктом дослідження учительні книжки, панегірики, полемічні трактати, ми прагнули відстежити *prosimetrum* у низці популярних тогочасних жанрів. При цьому ми враховували, що під ту пору за кожним жанром бодай частіше починала закріплюватися вимога вибору мови – поетичної чи прозової, а це дає можливість говорити про вкраплення інакше організованого матеріалу та його функції в тексті.

Тож наша розвідка є спробою бодай частіше наблизитися до розуміння проблеми *prosimetrum* в українському письменстві барокової доби.

## Література

1. Див.: Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 123.
2. Артемовский П. О поэзии и красноречии // Украинский журнал. – 1824. – № 4. – Ч. 2 – 4. – С. 175.
3. Потебня О. Мысль и язык. – [www.libtxt.info/lib\\_page\\_105522.html](http://www.libtxt.info/lib_page_105522.html).
4. 25 Bänden. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage Zum 150 jährigen Bestehens des Verlages mit 100 signierten sonderbei trägen. Bibliographisches Institut. Mannheim/ Wien/ Zürich., 1981, – b. 19, s. 316.
5. The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. – Princeton, 1993. – P. 981.
6. Кречотень В. Художність давньої української прози (XVII – XVIII ст.) // Кречотень В. Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – С. 20.
7. Див.: Кречотень В. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.03 / АН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1992. – С. 6 – 8.
8. Криса Б. Мотиви й сюжети в поезії українського бароко // Медієвістика. – Одеса: Астропринт, 1998. – Вип. 1. – С. 126.
9. Радишевський Р. Польськомовна українська поезія кінця XVII – початку XVIII століття: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.03 / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1996. – С. 55.
10. Циганок О. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI -XVII ст. – К.: Пед. преса, 1999. – С. 60.

## Розділ I

### ПРОЗІМЕТРИЯ В УКРАЇНСЬКИХ УЧИТЕЛЬНИХ ТЕКСТАХ XVII–XVIII століть

Дидактична література – повчальні твори, яким надається художня форма для легшого сприйняття і засвоєння філософських, релігійних, моральних, наукових знань та ідей [1].

Перші зразки дидактичної літератури знаходимо в давньогрецькій поезії, починаючи з поеми Гесіода “Роботи і дні”, де зображено землеробство, а згодом – у Ксенофана, Емпедокла, Нікандра, Парменіда. У давньоримській літературі до зразків дидактичної поезії належить зокрема знаменита “Ars poetica” Горация, “Georgica” Вергілія та “De rebus natura” Лукреція.

Природа дидактичної літератури та її суспільна необхідність виходять із передумови, що людина в житті – вічний учень, а обов’язок мудреця, покликаного Богом, – учити людей, передавати слово правди, допомагати досягнути сенс життя. Тому вона набуває популярності за християнської доби й побутує не лише в поемах, а й в інших жанрах (проповіді, апологи, мораліте, міраклі тощо).

Уже в III ст. н.е. віднаходимо зразки дидактичної літератури у Візантії. Тут найперше йдеться про другу частину трилогії Климента Александрійського, що має назву “Виховник” і містить поради щодо їжі, сну, розваг, розмов тощо, а також настанову в усьому наслідувати Христа. Згодом учительні книжки зустрічаємо й у доробку кападокійців (IV ст.). Так, Василію Великому належить “Великий устав”, що містить вісімдесят обґрунтованих текстами або фактами Нового Заповіту правил етичного життя, дотримання яких є обов’язковим для всіх християн – тобто приналежних як до стану духовного, так і світського. До дидактичної літератури належить також низка проповідей Григорія Богослова та моралізаторські бесіди Григорія Ниського.

Ведучи мову про західну гілку християнства, варто згадати “De officiis ministrorum libri tres” Амвросія Медіоланського, що є першою спробою систематичної етики на Заході й має за взір три

книги “De officiis” Цицерона. Книга Амвросія “підпорядковує етику поганського автора до надприродного порядку” [2].

Зазначмо, що учительна література як Сходу, так і Заходу здебільшого побутує в жанрі проповіді й бесіди – цей факт, на нашу думку, пояснюється бажанням донести постулати християнського вчення до якомога ширшого кола реципієнтів, а за часів середньовіччя до цього найкраще достосовувалися усні жанри.

Дидактична література починає розвиватися в Україні після прийняття християнства, коли на наші терени разом із іншими богослужбовими книжками проникають і зразки дидактичних творів. Ученими ченцями перекладаються з грецької тексти Григорія Богослова, Івана Златоустого, Василія Великого та ін. Першими оригінальними учительними творами за доби середньовіччя в Україні були проповіді, до дидактичних писань належить і “Повчання дітям” Володимира Мономаха.

Справжнього розквіту вчительна література сягає в XVII–XVIII ст., тобто за часів бароко. Цей факт можна пов’язати з постановням в Україні навчальних закладів європейського зразка та поширенням новочасних західних ідей, що вимагало переосмислення, здавалося б, давно знаних речей, пошуку нових підходів. Відповідно мінялися й засоби переконання реципієнта. Так, у 1604 р. в Острозі вийшла “Діоптра” о. Віталія Дубенського, де перекладений із грецької прозовий текст рясно помережаний оригінальними епіграмами, котрі розташовуються наприкінці кожного розділу й виконують функцію своєрідного резюме, стисло передаючи думки, викладені в прозовій частині.

Поділяючи думку В. Кречотня, зазначмо, що “питання про те, чи витворився той або інший прояв художнього зображення первісно на українському ґрунті, а чи був тільки засвоєний українською літературою, запозичений шляхом перекладу, переказу чи якоїсь складнішої трансформації, для нас має другорядне значення. Тим більше, що письменство всього християнського світу розробляло насамперед сюжети, мотиви і образи з єдиного міжнародного фонду, освяченого традицією. Навіть явища своєї дійсності письменник намагався зобразити, застосовуючи чужі – установлені, мандрівні літературні кліше. Майстерність письменника в ті часи вбачалася не в його здатності й умінні винайти новий сюжет, мотив чи образ для втілення того або іншого явища дійсності, а в

його здатності й умінні знайти ефектну аналогію між тим явищем і яким-небудь загальновідомим, авторитетним сюжетом, мотивом чи образом” [3].

Провідною у згаданому творі о. Віталія Дубенського є ідея швидкоплинності земного існування, а відтак виразна зневага до всіх його принад. Це, власне, один із ключових топосів, через які втілюється ванітативний мотив. У такий спосіб автор утверджує думку про “марнотність” цього світу, а можливий порятунок для людини вбачає у зреченні всього земного, та плеканні надії поєднатися з Творцем, що має стати для неї найбільшою втіхою:

*“Презирай всѣх; елика тя под солнцем улаждают, и воз-  
можшии душу свою возвысити на небо, и приймеши часть нѣ-  
кую утѣшенія ся. Мнози обая вкутъ хотят содержати: отдав-  
ши себе Богу еще прилѣплятися сластем и утѣшеніям мирским.  
Не открывает Бог таин своих пред свѣдителями ниже хоцет  
пресбывати с немирным иже себе обязует различными куплями  
никто же бываст міру любезный, аще кто пресжде не будет  
отгнан от Христа,*

Ниже кто Христу любезный бывает.  
Развѣ сей, іже мир презирает  
Никтоже может Бога любити,  
Аще себе, мир, не хоцет презрѣти.  
Поссм любимиче мой познаши,  
Аще любовь свою к Богу стяжаеши  
Сгда прсжде мира ся отречеши.  
И в слѣд Христов, день и ноц течеши.  
Тѣмже елико Бога возлюбиши,  
Толико вся земленая презриши [4].

Водночас тут зринає тема “цілісності” людини чи, радше, “цілісності” християнина. Як відомо, тривалий час ця проблема перебувала в річищі суперечки “поганство – християнство”, коли людина намагалася узгодити в собі ці два начала (про це свідчать іще старозавітні оповіді, де мова йде про одночасне поклоніння Богам і Ваалові (1 Цар., 18:21)), а відтак засуджується будь-яка роздвоєність особистості. Тож можемо зробити сміливе припущення, що в нашого автора, проблема поєднання земного й небесного є логічним продовженням цієї теми, – бо ж, урешті-решт, поганс-

тво й було звернене до земних утіх. Принаймні він послуговується тією само риторикою. Отже, о. Віталій, слідом за давніми авторами, засуджує людську роздвоєність, зневажає будь-який прояв тілесности, а сенс цьогосвітнього існування вбачає в остаточному усвідомленні земного призначення як служіння Богові:

Не хоцет Бог имѣти раздвосоно  
В нас седрце наше, ниже раздѣленно.  
Но цѣло всегда хоцет содержати,  
Тѣмже не достоит нам погубляти” [5].

Охочих “догодити” і тілу, й душі Віталій порівнює із людьми з розкряним серцем: бо як не може існувати тіло з розсіченим серцем, так і розполовиненій душі годі сподіватися спасіння. Варто завважити, що вже тут за влучним образом відстежується кордоцентрична філософія, а серце мислиться вмістилищем людських думок та прагнень.

Як бачимо, все земне, згідно з о. Віталієм, є тимчасовим, несправжнім. Серйозно сприймати цей світ можна, лише зваживши на те, що життя в ньому є випробуванням для людини і може стати шляхом до спасіння або до безодні. Тож земне життя автор потрактовує як вигнання, сповнене спокус (влада, багатство, гордіня), протиставляючи йому вічну Божественну любов; а смерть, згідно з о. Віталієм, лише оприявнює вади цього світу. Таким чином смерть у “Діоптрі” є певним мірилом життя. Вирішує автор цю проблему в річищі православної традиції. Відтак земне життя мислиться о. Віталієм як стан, що є “ненормальним” для людини. Єдине і справжнє життя – це існування при Богові. Життя на землі – лише етап по дорозі в “землю обітованную”, лише випробування перед Страшним Судом.

Отже, смерть, – вважає автор, – є благом для людини, бо ж лише страх перед нею здатен утримати від багатьох негідних учинків:

Аще во вѣки хоцет кто не согрѣшати,  
Должен естъ смерть, суд, ад и Небо поминати.  
Потрудися первых сих тріех убѣжати,  
И возмеш в четвертом всегда пресбывати [6].

Відтак міркування стосовно марности земного життя й потрактування його лише як підготовки до життя вічного, висловлені

в “Діоптрі” о. Віталієм, перебувають у рамцях питомої християнської науки про “чотири остаточні речі” (Смерть, Суд, Рай та Пекло) і спонукають людину до внутрішнього, етичного вдосконалення.

Як ми вже зазначали, у “Діоптрі” оригінальні поетичні вкраплення є ремінісценціями прозового тексту. Тут виразно оприявнюється вторинність тексту віршованого стосовно прозового. Час написання твору (1603) дозволяє трактувати “Діоптру” як “ключ до розуміння” інших авторів чи творів, подібних за методом, зокрема пізніших віршів Климентія Зіновієва та Івана Величковського, постичних сентенцій Івана Максимовича [7].

Спонукаючи автора до введення в перекладений текст оригінальних віршів могло також бажання поширити інформацію і в усному вигляді, – бо ж, як відомо, поезія краще надається до запам’ятовування. Подібний прийом, був відомим ще античній культурі, де, “доки поезія виділялася як носій художнього слова, проза залишалася носієм слова ділового. У цій ролі вона була найтісніше пов’язана з писемністю: поезія запам’ятовувалася на слух, проза для запам’ятовування потребувала письмової опори” [8]. Відтак *prosimetrum* можна пояснити прагненням, о. Віталія вийти за рамці “офіційного” тону повчання й надати своєму тексту більш виразного експресивного забарвлення, встановити емоційний контакт із реципієнтом, – і поезія якнайкраще надавалося до цього.

Також варто зважити й на саму специфіку жанру дидактичної літератури, що зароджувався як поетичний, а вже перегадом оприявнився і в прозі. Відтак обидва ці прояви мали вплив на наших барокових авторів.

Відомо, що “завдяки своїй більш високій мніметичній організації поетичні тексти краще надаються до точної усної передачі, ніж прозові. Особливістю будь-якого тексту є те, що створення його має на меті не лише засвоєння реципієнтом змісту, – це лише початковий етап взаємодії автора та реципієнта. На наступному, більш високому етапі реципієнт звертає увагу на те, як зміст передається. До речі, перехід до другого етапу взаємодії відбувається доволі рано – адже навіть диференціація реципієнтом поезії й прози передбачає наявність у нього уявлення про формальну та звукову організацію висловлювання, вміння не просто засвоювати зміст, але й оцінювати його, порівнювати один текст із іншим” [9]. Вочевидь на подібні речі, а саме на специфічну

організацію поетичного тексту та пов’язаний із цим особливий вплив його на аудиторію, автори звернули увагу вже давно. Тож це засвідчує як високий рівень художньої аудиторії, так і своєрідне бажання нашого автора “поконкурувати” з текстом оригіналу. До того ж саме через поезію текст «Діоптри» ставав явищем української культури, – адже, як вказував Б. Томашевський, «матеріал, що ритмізується, за своєю природою національний... Поезія... народна за своїм матеріалом. Поезія в такому сенсі значно національніша від прози, котра значною мірою є простою формою повідомлення думки, а думка уявна й поза рамцями національної культури. У прозі словесна форма не є настільки відчутною матеріальною сутністю мистецтва, як у поезії» [10].

Урешті варто зазначити, що “складне переплетіння прози й поезії у єдиній функціональній системі художньої свідомості виявляється тісно пов’язаним із більш загальними питаннями побудови творів мистецтва. Художній текст ніколи не належить одній системі або будь-якій єдиній тенденції: закономірність і її порушення, формалізація і нарешті – автоматизація та деавтоматизація структури тексту постійно змагаються одне з одним. Кожна з цих тенденцій вступає у конфлікт зі своїм структурним антиподом, але існує тільки співвідносно з ним. Тому перемога однієї тенденції над іншою означає не знищення конфлікту, а перенесення його в іншу площину. Тенденція ж, що перемогла, втрачає художню активність” [11].

Таким чином, за ситуації витіснення якоїсь літературної тенденції іншою або ж виокремлення однієї з іншої (чи постання, у нашому випадку, поезії та прози як самостійних явищ), є закономірним виникнення текстів, що містять ознаки їх обидвох.

Свідченням цьому може бути твір Київського митрополита Ісаї Копинського “Алфавіт духовний”, уперше виданий у друкарні Києво-Печерської лаври 1710 р. Тривалий час цей чималий за обсягом текст побутував лише в рукописному варіанті, однак був добре знаний в Україні, що впливає з передмови до згаданого видання “Алфавіту духовного”.

Принагідно завважмо, що публікація тексту “Алфавіту духовного” розпочинається з вірша Іллі, економа Печерського, на герб Іоасафа Кроковського:

Древньому Израилю Кровом Облак бяше  
Єгда в обѣтованну землю путь творяше  
Нынѣ же Церкви Святой Намет родовите

Вмѣсто Облака от зноя Покров знаменито  
Здс да витаєт гряды в Сьон вѣчной славы  
Под кровом путь прохладне, кто благіє єсть нравы [12].

Епіграма витлумачує основні елементи поданого на початку гербового малюнка: автор вірша проводить паралель між старозавітнім ізраїльським людом та Київським митрополитом і стверджує, що на благочестивих людей чекає “вічна слава” й Боже сприяння. Однак уводиться цей постичний текст не лише з метою уславлення Йоасафа Кроковського. Сповнене чеснот життя Київського митрополита, вочевидь, має стати своєрідною ілюстрацією до тексту “Алфавіту духовного”, головною метою якого є виховати доброго християнина.

Предметом нашого зацікавлення в тексті “Алфавіту духовного” є розділ “стихословії”, написаний ритмізованою прозою. Зазначмо, що цей твір уже в назві містить символічне значення, адже ще з часів середньовіччя “будь-який словесний книжковий твір був пов’язаний із прихованою символікою графічного знака... Графічний знак букви як означення першоелемента певного (азбучного) ряду вважався аналогією тих першоелементів, з котрих створено світ. Таким чином, він символізував собою таємницю створення, і в цьому сенсі був священним. містилося зашифроване знання про створення світу” [13].

Відтак назву “Алфавіт духовний” можна тлумачити як окреслення тих першочастин, з яких має складатися основа християнського життя (недарма на популярних у добу бароко емблематичних образах праведник тримає в руках книгу під назвою “Абетка світу”, а в літературі неабиякої популярності набувають алфавітні вірші та книги, в основі яких лежить алфавіт (досить згадати бодай “Азбучний вірш” Івана Величковського, “Алфавит собранный, ритмами сложенный” Івана Максимовича, “Алфавіт, альбо Букварь мира” Григорія Сковороди). Підтвердження цьому знаходимо в передмові:

*“Да пріємлем себѣ пособіє, и приличное недугу нашему врачеваніє, краткими же стихослогами написашася сія глаvizны, яко да возмозет кто удоб из уст навьикнути себѣ в требованіє страстного сопротивоборца: не всегда имѣяй время взирати в самую книжицу. Прочее здравствуй о Гос-*

*подѣ любезныи читателю, и о мнѣ грѣшном и немощном молитствуй” [14].*

Окрім того, алфавіт можна тлумачити як рух у межах однієї системи, де все взаємопов’язане й де з кожним кроком людина одночасно усвідомлює нові істини й наближається до досягнення суті, тобто провідної думки, закладеної автором у творі. Так, Ісаєа Копинський зазначає:

*“От разума и познанія раждается вѣра, от вѣри же заповѣдей Божіих храненіє, от храненія же заповѣдей Божіих упованіє на Бога, от упованія же на Бога Божественная любовь: Сей же умноженнѣи и бывшей, совершенное бывает со Богом соединеніє и исполненіє закона Пророков” [15].*

Як бачимо, твір промовляє насамперед до людського сумління, – адже, твердять богослови, лише людина, котра усвідомила, що нею рухає щось неземне, вище, може бути сумлінною [16]. Виховати ж релігійну людину, свідому свого призначення, й мав на меті автор “Алфавіту духовного”. Отже, завдання твору полягало в тому, щоб витлумачити основні засади християнської моралі. З огляду на це варто трактувати й використані в наведеному уривкові прийоми. По-перше, маємо на увазі застосування логічного інструментарію (індукції), коли автор веде до головної мети, послідовно нанизуючи аргументи, що водночас посилює емоційну напругу й надає текстові патетики. По-друге, застосовано суто риторичний прийом – повторення, що дозволяє закріпити в пам’яті реципієнта авторську думку. Усе це віддзеркалює один із основних принципів риторики – “ясність”, сформульований ще давньогрецькими інтелектуалістами, на якому постійно наголошувалося у курсах риторики за часів середньовіччя, ренесансу й бароко. Отже, під цим оглядом цікавим є текст “Алфавіту духовного”, до якого Ісаєа Копинський уводить згадані вже “стихословія”, написані метризованою прозою.

Як заважив іще В. Кречетень, “для староруського та староукраїнського письменства власне оповідний прозовий жанр не характерний – протягом XI–XVIII ст. він як самостійне, самодостатнє і самоцінне явище словесної творчості, тодішніми книжниками – письменниками і слухачами та читачами не усвідомлюється; в синкретичному вариві тогочасної прозової писемности кристалі-

зуються тільки його елементи і первісні примітивні форми” [17]. Також слушною є думка М. Гаспарова про те, що попри наявність ритму та рими в давньоруських літературних текстах, для того-часного реципієнта не існувало поняття “вірш”. Замість опозиції “вірш – проза” у свідомості староруської людини існувала інша: “текст співочий – текст, що виголошується”. При цьому до першої категорії однаково належали народні пісні й літургійні піснеспіви, а до другої – ділові грамоти й риторичне “плетіння слів”, хоч би й наскрізь просякнуте ритмом та римами. Ця протилежність була не єдиною. Не менш чітко відчувалася в давній Русі, наприклад, і опозиція “книжна словесність – народна словесність”. Але й накладаючись одне на інше, такі протиставлення не давали звичних нам понять “вірш – проза” [18]. Відтак лише в літературі барокової доби ці два поняття починають розрізнятися.

Однак окреслений процес відбувається поступово. Тогочасні автори або ж прагнуть “розбавити” перекладні прозові тексти власними епіграмами, як ми вже мали змогу переконатися на прикладі “Діоптри” о. Віталія Дубенського, або ж намагаються в оригінальних творах, принаймні в теоретичних відступах, увиразнити для читача опозицію “вірші – проза”. Таким чином усвідомлюється різниця між ними. Цей процес супроводжується появою “перехідних” форм, як-от метризованої прози. До речі, як зазначав свого часу Б. Томашевський, “немає таких жанрів, які б, подібно до математичних понять, зводилися до єдиної визначеної ознаки. Кожен жанр і явище живе, історичне, є системою поєднання ознак, меншою мірою обумовлених один одним... На уявній географічній карті літературних форм межі жанрів не є чітко окресленими лініями. Існують області “перехідних” жанрів... вірші і проза – теж не дві замкнені системи. Це два типи, що історично розмежовують царину літератури, але кордони їх розмиті й перехідні явища неунікненні” [19].

Варто наголосити, що “стихословія” Ісаї Копинського подекуди нагадують молитовну форму:

*Возлюблю тя Господи крѣпосте моя! Господь утверждєніє мое и прїбѣжище мое, и Избавитель мой, Бог мой, Помощник мой, и уповаю на него, Защититель мой, и рог спасєнія моего, и Заступник мой. Хваля призову Господа и от враг моих спасуся” [20].*

Виразне нав’язування до молитовної ритміки та стилістики мало викликати в реципієнта беззаперечне сприйняття авторської думки як певної аксіоми. Також у подібний спосіб втілювалася найголовніша мета, котру ставив перед собою бароковий автор, – уславити Бога. Автор робить це, користаючись усіма доступними йому художніми засобами. Твір, який, вочевидь, має за взір літургійні піснеспіви (до речі, деякі наші автори вживали поняття поема та літургія як синонімічні), вказує на суттєву деталь: вірш як такий ще не завжди мислився як явище, котре може існувати без музики, самостійно, тобто бути “в чистому вигляді” протилежністю прозі [21].

Переконатися в цьому можемо й на прикладі знаного “Перла многоцѣнного” Кирила Транквіліона Ставровецького, вперше надрукованого в Могилеві 1699 р., у якому автор сам вказує на те, що його вірші надаються до співу.

Звертаючись до цього тексту, зазначмо, що він густо помежований віршами. Так, автор вводить віршовану посвяту, поетичну ампліфікацію молитви “Отче наш”, низку духовних пісень, віршів на Різдво та Воскресіння Христове.

Твір розпочинається з епіграми (що, як засвідчують тогочасні тексти, було типовим для барокової літератури), де найперше заслуговує на увагу авторська спроба визначити завдання поезії. Тож, згідно з Кирилом Транквіліоном Ставровецьким, воно полягає в служінні справі ширення Слова Божого.

Згодом віднаходимо в тлумаченні назви таке:

*“Книга сия нарицаема перло многоцѣнное. Для двох причин поважных: для високого розума Богословского, и сладкоговораваго языка Риторского и для Постицкого художества” [22].*

Отже, автор свідомо застосовує prosimetrum, адже проза й поезія мисляться ним як дві складові єдиного цілого – мистецького оздоблення твору, власне того, що дозволяє нам розглядати його не лише як вияв тогочасної богословської думки, а як явище літератури.

Однак при цьому одразу ж стає помітним, що поетичні вставки суперечать правилам формальної поетики, адже порушують принцип рівноскладовості. Відтак, поділяючи думку Д. Чижевського, зазначмо, що вірші в тексті “Перла многоцѣнного” найперше мають

на меті тлумачення Біблії, головних засад християнського віровчення, врешті, відображають етичні погляди автора, – адже “в “Учительнім Євангелії” та “Перлі многоцѣнним” Ставровецький розвиває, почасти в дуже гарній формі, основні ідеї християнської етики” [23].

До того ж, на думку Б. Криси, “вірші Кирила Транквіліона легко можна віднести до явища “поетичної філософії”. За визначенням самого автора, “книга то святая філософії Бозскої”. На відміну від проповідей, що мають більш практичну мету, автор тут наставляє людські душі на дорогу небесної благодати. Скільки б він не наголошував на мистецтві тлумачення й розуміння Святого Письма, цього професійного мистецтва не можна досягнути поза бажанням людської душі до вічного надприродного життя” [24]. Врешті, стремління людської душі до Всевишнього є стрижнем християнського світосприйняття.

Відтак у подальшому тексті “Перла многоцѣнного” розробляється мотив, званий *vanitum vanitas*. Автор у рамках традиції трактує земне життя як скороминуще, повне спокус, і вбачає головне завдання людини саме в оминанні цього світних принад та приготуванні до життя вічного. Страдницьке життя Ісуса Христа має стати взірцем для людини, тому в книжці зринає мотив *imitatio Christi*, співстраждання із Сином Божим:

О сладчайшій мой Ісусе царю Ангелській;  
Упиши всѣ невинныи пресвятыи раны твои,  
Внутр сердца и душѣ моєй.  
Пресвятою кровію твоею,  
Я рад пріиму их душею моєю.  
Нехай мнѣ будет за вѣчную радость,  
И в любовь твоей Бозкой ненасытимую сладость [25].

Ця тема набула неабиякого поширення в українському бароковому письменстві – як у прозі, переважно церковній проповіді та полеміці (пригадаймо хоча б “Євангеліє учительное” того ж таки Кирила Транквіліона Ставровецького, “Тренос” Мелетія Смотрицького, “Трубы словес проповѣдных” Лазаря Барановича або “Вѣнец Христов” Антонія Радивиловського), так і в поезії (наприклад, у “Аполлоновій лютні” Лазаря Барановича чи “Саді Божественных пѣсней” Григорія Сковороди).

В одному з поетичних вкраплень у книзі Кирила Транквіліона Ставровецького Христос порівнюється з Пеліканом, котрий, за леген-

дою, розбивав собі груди та годував дітей власною кров’ю, – образ, що має багатющу іконографію, зокрема, в українській традиції:

Сынс Божій предвѣчный.  
Пеликанс мой Небесный чадолубивый,  
Милостю Бозкою над грѣшными запалчивый.  
яко видѣлесь мя от змія пекелного,  
ядом грѣховным надхненного.  
и смертю вѣчною лють уморенного.  
Прето Копісм хвалебныи перси свои отворяеш,  
И Кров свою пресвятую нещадно на душу мою выливеш.  
И Тою мене в Живот вѣчный нынѣ оживляеш.  
А сам межи грѣшниками сромотнос умираеш.  
а Кровію твоею грѣхи нашѣ омывасш,  
Чудныи то дѣла твои Господи земли являеш [26].

Завважмо, що жертва Спасителя осмислюється українською бароковою літературою як втілення найбільшого добра. Опозицію “добро – зло”, а відтак і “Бог – диявол” подибуємо чи не в кожному бароковому тексті. Тогочасні автори прагнули витлумачити людині суть її земного існування, і за взір тут неодмінно поставав Ісус Христос, котрий власною смертю проклав людині шлях до Неба.

Подолати в душі людини зародки зла, як стверджує наш письменник, допомагає Софія-Премудрість Божа та Богородиця. Недарма Кирило Транквіліон Ставровецький так часто звертається до її світлого образу:

О Госпоже моя пречистая Дѣвице,  
Преславная Небесная Царице.  
Пріими вѣнец славы твоей,  
От брэнной нынѣ руки моєй.  
С цвѣтов Раю небесного уплетенный,  
И ясно зрительным умом моим вынесенный  
На твою славу вѣчную [27].

Зазначмо, що образ “квітів небесного раю” (тобто, саду) є одним із найпоширеніших у світовій традиції й уособлює красу в християнському розумінні, тобто означає добродієність, мудрість, знання. Відтак у тексті образ саду, що символізує Діву Марію (Царицю небесного раю), поєднується зі значенням “сад – людські чесноти” (квіти саду) й приходить до основного значення – “саду

мисленого” (“ясно зрительным умом вынесенного”). Як відомо, “традиція “мисленого саду” мала багато ідейних та естетичних функцій, зокрема й просвітницьку. Ця символіка була смисловою домінантою, що керувала змістом. Довкола неї, як довкола вісі, оберталися, зазнаючи її постійного впливу, ключові теми “вертоградів” [28]. Варто зазначити, що в більш вузькому значенні hortus conclusus і є, власне, Богородиця.

Таким чином Кирило Транквіліон Ставровецький, поєднуючи різні смислові відтінки значення символу саду, насправді обертається довкола стрижневого образу, яким є Діва Марія. До речі, образ Пречистої саме в значенні hortus conclusus був чи не найпопулярнішим у тогочасній українській літературі. Він зринає в творах Лазаря Барановича, Івана Величковського, Дмитра Туптала, Антонія Радивиловського. У подальшому тексті “Перла многоцѣнного” Кирило Транквіліон Ставровецький присвячує Богородиці й прозовий розділ “О снятію с креста Тѣла Господа нашего... або Плач Пречистой Дѣви Маріи матери Господней... ибо словеса пречистой Дѣви плачливыи могут озяблюю душу загрѣвати; в Любобу Христову и от закаменѣлого сердца, слезы вывести на омытя грѣхов твоих” [29].

Образ Діви Марії, що виникає в “Перлі многоцѣнному”, можна трактувати як підтвердження автором ідеї “чотирьох світів” та способу подолання зла, адже Марія стає взірцем подолання земного, а відтак темного начала, і наближення людини до світлого й небесного. Це впливає із самого розуміння образу Богородиці, котра, сама народжена людиною, стала безпосередньо причетною до народження Бога. Власне це й зумовило особливе ставлення до неї людини, що чи не найперше саме в ній шукає розради та порядку.

Принагідно зазначмо, що Кирило Транквіліон Ставровецький першим із українських авторів обґрунтував філософську концепцію Серця. Чимало уваги він приділяє їй також у поетичних фрагментах “Перла многоцѣнного” та в їхніх прозових інтерпретаціях:

Прето и я славу твою проповѣдую,

А от радости сердцем и душею моею играю [30].

Тут є помітними алюзії на Послання святого апостола Павла (Рим., 10: 1–13; Ев., 3: 13–21). Автор надає Серцю значення центру, в

якому накопичуються позитивні відчуття. Водночас воно є певним мірилом людських учинків, здатним зреагувати на найменший прояв злого, темного, гріховного. Отже, недарма саме Серце Кирило Транквіліон Ставровецький вважає вмістилищем Божої ласки:

Прето молю тя сладкий мой Иисусе,  
Не гнушайся нынѣ слез моих нечистых,  
Но освяти их в Ранах твоих святых и пречистых.  
И тѣми очисти и освяти душу и сердце мое,  
Яко власнос и вѣчнос мешканя свое.  
О Сладчайшій мой Иисусе,  
Сам в души, и в сердци моем навѣки царствуй [31].

Зазначмо, що таке бачення було більше притаманне західній традиції, котра, як відомо, виробила навіть культ Серця Ісуса Христа, а в деяких настановах для братств Пресвятого Серця (Confreries du Sacre-Coeur) подаються правила для поєднання серцець, а також повчання, як поєднані молитвою серця прагнуть проникнути в отвір серця Ісуса й постійно занурюються в цю любовну рану (cette plaie amoureuse). Таким чином саме в західній традиції Серце постає вмістилищем людських почуттів, джерелом пізнання Бога.

Одним із топосів, через які реалізується у “Перлі многоцѣнному” Кирила Транквіліона Ставровецького ванітативний мотив, є смерть.

Так, Кирило Транквіліон Ставровецький зазначав:

*“Суета суетствій, всяческая суета, прожностъ и марность всѣ речи под солнцем, нѣчого певного; все бѣжит бѣгом непостоянным, яко тѣнь облака безводного, и свѣт сей; и все що в нем подобен есть Корчмі, а Господар в ней гнѣвливыи; смерть прудко нас выгонит с тоеси корчмы; з дому своего, и все нам любимое и красное несподѣване отбирает; през слуги свои злостливыи, и не милостивыи, котрыи сут подобныи разбойником, все нам гвалтом отбирают, а нас наго вытихают с тоеси корчмы; на путь невѣдомы о суета суетствій; всѣ рѣчи под солнцем марность [32].*

Письменник порівнює цей світ із корчмою, де владарює смерть. І тут одразу ж виникають алюзії на людську поведінку в

шинку: той, хто піддається спокусі питвом, швидко хмеліє, втрачає здатність гаразд мислити, адекватно оцінювати ситуацію, й відтак спускає все до останньої копійки; так і людина, що піддалася мирським спокусам, ніби втрачає розум, усе більше занурюючись у вир гріхів, й у висліді залишається “ні з чим” перед Вищим Суддею. Як огидний нікчемний пияк, так само огидна й людина, ество якої спустошене гріхами.

Натомість у віршованих фрагментах “Перла многоцѣнного” постає традиційний образ смерті-косаря, що був доволі поширеним в українській літературі барокової доби. Перегодом віднаходимо його в епіграмах Івана Величковського, у 10-й пісні “Саду божественных пѣсней” Григорія Сковороди. Традиційно смерть зображується тією безжальною силою, котра нищить усе живе й перед якою людина неминуче мусить відчути свою мізерність.

Однак із огляду на глибинний духовний зміст, котрим просякнута українська література бароко, ми подибуємо й інше тлумачення цього образу: смерть – новонародження. Таке тлумачення сягає ще часів античності, коли існував певний синкретизм понять “народження” й “смерть”. Згодом у християнській традиції виникло потрактування смерті як народження (переходу до життя вічного).

Відтак Кирило Транквіліон Ставровецький зазначає:

*“Прето не подобает нам; Боятися смерти, тылько грѣха бойся, Который посылает своих любителей; на муки вѣчныи, а смерть не страшна праведному, поневаж мы през смерть; яко през врата переходим от смерти в безсмертіе; и от дочасных речей до вѣчных, абовѣм смерть нас выводит ис тмы к свѣту от земли на Нѣбо, абысь з Богом Творцем своим; жил навѣки, и видѣл ясно; свѣт славы его Царства” [33].*

Отже, смерть стає початком того нового, в якому вирішуватиметься справжня доля людини. “Вона, – зазначає М. Іванек, – не є карою за грішне життя. З неї лише починаються наслідки земного життя – бажані для праведників, страшні для грішників. І то вони – наслідки – лякають людину, а не смерть. А коли так, то нема потреби ширше говорити про цей момент. Вистачить, що він повсякденно буде присутній у свідомості, чи скоріше у під-

свідомості людей. Не потрібно тоді відкликатися до сильних образів, які мали б порушити уяву. Вистачить існування самої лише ідеї. У випадку, коли смерть перестає бути загрозою, вона втрачає свої деструктивні властивості. А навіть навпаки – вона стає організатором життя” [34].

Значимо, що, зображуючи смерть, Кирило Транквіліон Ставровецький подає певні неестетичні описи. Це особливо помітно в поезії “Лѣкарство розкошником того свѣта”, що її зазвичай уважають за першу спробу ампліфікації ванітативного мотиву в українській літературі XVII–XVIII ст. Тут відстежується вихід “поза межі краси”, на що вказував Д. Чижевський, зазначаючи, що “зворот до інших естетичних вартостей поруч з красою був зв’язаний з загальним прагненням бароко до сильного вражіння, себто до того, щоб захопити людину, повести її за собою поза всяку ціну... Естетичний вплив краси значною мірою спокійніший, ба навіть заспокоює, згашує, послаблює інтимні бурхливі почуття, це той тип естетичної насолоди, над яким найбільше зупиняється естетична теорія, починаючи ще з Аристотеля. Щоб розбурхати людину, мистецький твір мусить посідати ще якісь інші якості, крім красивості” [35]. У цьому річищі “виходу поза межі краси”, на нашу думку, варто тлумачити й постійну нерівноскладовість віршів Кирила Транквіліона Ставровецького, – адже порушення літературних канонів як на змістовому, так і на формальному рівні здатне створити однаково сильний ефект.

Урешті, “Перло многоцѣнное” накреслює своєрідну «перспективу» розвитку української літератури, – адже поряд із епічним та ліричним складниками подибуємо в тексті й елементи драми.

Повертаючись до предмету дослідження, можемо зазначити, що поезія й проза розвиваються в тексті паралельно, взаємодоповнюючи одна одну. Вони об’єднані спільною темою, – але, як правило, розкривають її, послуговуючись різними образами: поетичні здебільшого засновані на традиції, натомість прозові зазвичай оригінальні, і з цим вочевидь пов’язане бажання автора детальніше їх витлумачити. Водночас у такий спосіб автор засвідчує і свою поетичну та риторичну вправність.

Варто наголосити, що, на відміну від “Алфавіту духовного” Ісаї Копинського, поетичні вкраплення в тексті “Перла многоцѣнного” не

є метризованою прозою, – попри певну формальну незграбність, це вже “вірші”, які мають за основу, як і “Алфавіт”, літургію. Вони передують прозовим коментарям, але не просто апелюють до почуттів реципієнта, а привносять елемент інтелектуальної гри, – як, скажімо, епіграми “Діоптри”. Та якщо о. Віталій Дубенський уводить поезію до перекладного твору, намагаючись таким чином дещо “осучаснити” давній текст і водночас продемонструвати свою поетичну вправність, то Кирило Транквіліон Ставровецький прагне поєднати в оригінальному творі прозову та поетичну лінію, – відтак *prosimetrum* у «Перлі...» дає змогу говорити й про певні тенденції розвитку прози, як-от поява рис оповідання, яке ґрунтується на біблійних сюжетах.

Ще більшою мірою оповідний елемент увиразнюється в творі Дмитра Туптала “Руно орошенное” (Чернігів, 1696) – славетній збірці див доби високого, “мазепинського” бароко. Найперше маємо на увазі вступи та “прилоги”.

Власне кажучи, кожен розділ цього твору складається з кількох елементів:

- 1) вступу, тобто опису дива, явленого іконою Іллінської Божої Матері;
- 2) “бесѣди”, в якій автор окреслює причину того чи іншого гріха;
- 3) “нравоученія”, що наставляє на “шлях істини”;
- 4) “прилогу”, котрий ілюструє порушену тему прикладом із життя праведників.

Така побудова (перші три параграфи є ентимемою, а четвертий – прикладом) узгоджується з вимогами Аристотелевої риторики [36]. Згідно з її настановами витримано і вступ до книжки, де автор, вихваляючи чесноти Івана Мазепи як гетьмана-мецената, зокрема зазначає:

Гедсону иногда образ бысть побѣди  
Руно, луна, денница, что и бысть послѣди  
Орошенное Руно се пророковаше,  
Его же денница и луна орошаше.  
Но что Руно и луна значит и денница  
Бысть то образ побѣды Марія дѣвица  
Гди Денница й луна Руно и здѣ росит,  
Знак побѣд Мазепѣ на враги приносит [37].

Думки, висловлені в цій епіграмі, автор поглиблює та обґрунтовує в прозовій передмові:

*“И кому еще приличнѣ принестися и мать Руно орошенное, яко Вельможности Вашей яко Гедсону мужественному и храброму иному возсуду израилскому служсе во всѣх добродѣтелях Вельможности Вашей уподобился еси, ибо якоже оному в Рунѣ орошенном, во образѣ Пресвятой Богородици Пречѣстными и чудодѣйственными слезами своими, аки росю орошенной, врагов Креста Господня низлагаш; в ноци тогда свѣтязцо Лунѣ и зрѣ Руно орошашеся, но от кол ише мысленное Руно, Чудодѣйственная Икона Пречистыя Богородѣци, от Гербовной Вслможности Вашей зари и луны, в ноци убожества нашего не водоточною, но среброточною и златоточною орошает Росюю” [38].*

Як бачимо, і в епіграмі, і в прозовій присвяті зринають образи Руна орошеного та Діви Марії – у такий спосіб автор пов’язує основні складники свого тесту. Тож реципієнт налаштовується на сприйняття сюжету. Димитрієві вдається майстерно ввести в контекст оповіди й гетьмана. До Мазепи автор апелює не випадково, адже той виступив меценатом видання та зробив щедрі пожертви на оздоблення чудотворної ікони Іллінської Божої Матері. Відтак виразно відчитується думка: тим, хто сприяє ширенню слави Божої, варто сподіватися небесного сприяння.

Також доречно вказати й на те, що автор вправно використовує в тексті основні елементи герба Мазепи – місяць та зорі, які мисляться світлом благочестя. Натомість земне існування людини Святитель вважає “убогою ніччю”. Відтак зринає метафора мисленого руна, котрим є Пречиста Діва, сльози якої він уподібнює срібній та золотій росі. Отже, життя – це темна ніч (адже таїть багато пасток, котрі подекуди важко розпізнати); світлом серед ночі є благочестиві вчинки, які варто наслідувати, а найбільшою втіхою – сподівання на заступництво Богородиці.

Зазначмо, що Дмитро Туптало вдається до розлогої метафори образу Діви Марії, адже руно, роса, сльози, золото, срібло – усе це символи чистоти. Подібний прийом справляє потужний візуальний ефект, його можна співвіднести із вишивкою білим

по білому. Відтак з усього цього вимальовується образ Пречистої. Принагідно зауважмо, що в бароковій традиції доволі часто вдавалися до подібних грашок стосовно тлумачення богородичної символіки – пригадаймо бодай тексти Івана Величковського, Лазаря Барановича та інших авторів. Тож маємо підстави стверджувати, що застосований Димитрієм прийом радше належить до сфери поетичної.

Урешті маємо переосмислення старозавітньої символіки в річищі новозавітньої історії. Якщо роса для гедеонового війська – це лише знак божественного сприяння у відповідальній битві, то роса Маріїних сліз – це знак заступництва та надії на спасіння.

Завважмо, що сам Мазепа порівнюється з біблійним Гедеоном, що зумовлено як контекстуально, – адже образ старозавітнього полководця безпосередньо пов'язаний із символікою орошеного руна, чия семантика, як ми вже переконалися, є ключовою в тексті Туптала, – так і приписами тогочасних риторик і поетик, що радили віднаходити такі промовисті паралелі задля більшої переконливості.

До того ж, такий прийом не суперечить християнським засадам, адже ще Григорій Ниський зазначав, що “для нас цілком достатньою була б пам'ять про когось одного із тих відомих своїм життям, щоб послужити дороговказним вогнем і показати, що тій пам'яті під силу привести душу до тихої спокійної гавані добродетельності, не покинувши її поневіряти серед життєвих бур і не даючи бути розбитою вщент у морській безодні зла безугавними напливами страждань. Бо, очевидно, задля цього спосіб життя великих мужів і має докладно розповісти, як у наслідуванні тих, хто став кращим за наведеними взірцями, скерувати своє життя до добра” [39].

Однак при пильнішому аналізі можемо відстежити, що образи чудотворної ікони та полководця теж зринають не випадково. Згадаймо бодай історію явленого дива, яке сталося під час облоги Чернігова татарами. Саме тоді, згідно з легендою, винесена на міський вал ікона Божої Матері заплакала й відвернула ворога. Тож у нашому випадку маємо чіткі аналогії: військо захищає від ворогів – і чудотворний образ теж зупиняє їх. Відтак гетьман має “збройною рукою” оберігати християнський люд, тоді як Божа Матір є його заступницею на небі.

Завважмо, що в тексті маємо поєднання епідиктичного та повчального тексту; це цілком відповідає аристотелівській традиції, – адже, як зазначав давній мислитель, “похвала й порада подібні за своєю суттю, тому що те, що може слугувати порадою, коли радимо, стає похвалою, змінивши при цьому засоби вираження: коли ми знаємо, як маємо чинити й якими повинні бути, для висловлення поради нам необхідно змінити, а потім переставити вислови... Отож, коли ти хочеш хвалити, подумай, що б ти міг порадити, а коли хочеш порадити, подивися, що б ти міг похвалити” [40].

Таким чином “Руно орошенное” Дмитра Туптала витримано в річищі барокового красномовства, котре, як відомо, мало за взір саме Аристотелеву концепцію ораторського мистецтва.

Типовим для барокової естетики є також застосування антиномій як базового елемента тексту. Такий прийом подибуємо й у “Руні орошеному”:

*“Образ пречистыя Дѣви плакаше, почто? да ты человѣче сый образ Божій, навикнеши не смѣятися, горе імѣюцимся, мір сей ест юдоль плачевный, то како в нем смѣятися? Смѣх ваш в плач обратится и радость в сѣтованіе. Здѣ плачи, да тамо возрадуєшися и радости твоея никто же возмет от тебе, бо плачи же от грѣсех твоих, да очистишися, понеже по свѣдѣтелству Пстра Дамаскинскаго, очищеніе без плача небывает. Не можєши плата черна убѣлѣти без воды, тако и грѣхов без слез теплых, слезы и сѣіона убѣлят” [41].*

Зазначмо, що антиномія “плач – сміх” була однією з найпоширеніших в українській літературі доби бароко. Тож святий, потрактовуючи земне життя як місце скорботи, юдоль плачу, говорить про неможливість сміху. Лише плач над людськими гріхами, що тяжіють над світом, а відтак і усвідомлення власної гріховності здатні настановити людину на шлях спасіння. Отже, саме сльози постають у Димитрія засобом самозаглиблення та самопізнання, в дзеркалі сліз так відбивається внутрішня суть людини, як у дзеркалі води відбивається її зовнішність.

Як бачимо, Дмитро Туптало є блискучим ритором. Підтвердженням тому є й майстерне послуговування метафорою. Зокрема

доволі часто подибуємо в тексті “Руна” вже згаданий образ води, котрий, як відомо, має багату семантику. Однак стрижневим є його потрактування в контексті очищення, самозаглиблення й народження до нового життя. Саме в цьому сенсі відчитує його й наш автор. Причому маємо і прямі покликання (як у наведеному фрагменті, де йдеться про воду, що “убіляє”, та сльози очищення), й опосередковані, де образ води постає контекстуально. Приміром, автор вдається до слово “теците”, котре асоціюється з водою, а відтак і прагненням духовного очищення:

Ко Богородици вси людїе тцїте,  
Царїе смирснно и Кнзя припадѣте,  
В купѣ и Патриарси, и Архїерсе,  
Тецѣте, и согласно рцѣте иерсе,  
О все пѣтая Мати! От всякой напасти  
Избави нас покровом си, не токможе нинѣ  
Но покрїи на всяк час и при смертней годинѣ  
Жаждай да грядет ко мнѣ так Христос глашает  
Так и Христова Матер к себѣ призывает:  
Призывает яко кокош под крылѣ простерши,  
Под крила до ней бѣжит грѣшни от смерти.  
Дано орла велика Дѣвы той двѣ крилѣ  
Дабы под сѣнню тѣх грѣшнїя вмѣстили,  
Под сѣнь Богородици грѣшнїи бѣжѣте,  
Яко птенца под крила ей купно припадѣте [42].

Тож грішники мають іти до Діви Марії, мов до цілющого джерела. Однак, окрім метафори води, маємо тут ще й іншу, яка стосується вже богородичної символіки. Йдеться про образ “кокоші”, що збирає під крила своїх пташенят. Відтак перед нами ніби постає зображення ікони Покрова Божої Матері; тут знов-таки оприявнюється виразна візуальність образів Дмитра Туптала, що є однією з характерних ознак його стилю. Урешті маємо взаємоперетин цих образів, – адже лише розкаяний грішник може сподіватися на заступництво Пречистої Діви.

Влучними метафорами характеризуються й ті віршовані рядки, що передують кожному “прилогу” або подекуди вкраплюються в “бесѣду”:

З дожда сѣмена растут; з росы маргарита,  
З плача радость плачущим зде, та в небѣ скрита [43].

Ці ряди виразно пройняті духом барокового концептизму; вони відображають головну вимогу до тогочасних текстів – дотепність. Як відомо, під ту пору здатність образно, лаконічно висловити думку вважалася ознакою поетичної вправності:

Вѣтр свѣшу угашает, грѣх разум губит:  
Отвергает Христа, иже злато любит [44].

Ці поетичні відступи є епіграмами, введеними до тексту знов-таки як елемент своєрідної інтелектуальної гри. З цього приводу Д. Чижевський зазначав, що “інтелектуальний зміст епіграм, несподіване зв’язування ніби не пов’язаних між собою речей, незвичні звороти та “вїбрики” думки... можна вважати “красою зовнішньої форми” – добрий словесний вислів, розуміється добра рима, правильний розмір тощо. Але не можна забувати, що до цих елементів приєднується..., і то саме як головний елемент епіграми, суто інтелектуальний елемент...” [45].

Авторське вміння побачити подібне в доволі віддалених речах, а потім подати це в творі цінувалося дуже високо:

*“Мати с отрочатем бѣжит в Єгипет, по что? не можаше укрытїся от Ирода покрываяй и храняй вселенную? можаше, но Дѣва Богородица призрит на злѣя Єгїптяны, и призрѣніем своим исправит я, но добры сотворит сокрушиши их Идолы, того ради емлется єгїпетская пути. Нынѣ о Мати Царя Небеснаго,*

Вѣм по что с Сином си в Єгипет градши,  
Да вся Єгїпїтскїя Идолы сотрешї.  
Єгїптом ми ест сердце, а Идолы страсти,  
Зде призрѣвши повели, Идолом низпасти.

*Солнце на висотѣ сіяя и глубочайшія низїны свѣтом своим просвѣщает, от коль глаголет Давїд: нѣсть иже укрывається теплоты его” [46].*

Тут маємо, як і в текстах Віталія Дубенського та Кирила Транквіліона Ставровцького, елементи кордоцентричної філософії, де людське серце знов-таки мислиться вмістилищем людських бажань – як добрих, так і злих. Відтак Димитрій уподібнює його давньому Єгипту, а зачаєні пристрасті – ідолам, котрі мусять зникнути під промінням Божої любові. Тут автор також править про особливе призначення

Діви Марії як людської заступниці. Як бачимо, він тлумачить втечу Богородиці до Єгипту як особливу місію, покликану зруйнувати тамтешню поганську релігію. Тож як зглянулася вона на єгиптян, подавши їм світло християнської віри, так заступить своєю милістю й усіх, хто щиро прагне спасіння.

Як бачимо, віршовані фрагменти допомагають авторові увиразнити свою думку: коротке, влучне формулювання, яке культивував жанр барокової епіграми, дозволяло авторові виокремити найпосутніше, надавши йому легкої, невимушеної форми. У такий спосіб Дмитро Туптало напевне прагнув сконцентрувати увагу реципієнта на розумінні істинного, тобто, на дидактичному первні, заради чого власне й писався твір, – адже “поетичний начерк істини, що визначає знаковим своє утвердження всередині витвору, ніколи не збувається в порожнечі й невизначеності. Істина у витворі радше прокидається її грядущим охоронникам – людству в його історичному здійсненні” [47].

Отже, твір Дмитра Туптала “Руно орошенное” постає, спираючись на традиції барокової риторики, що мала за взір теорію красномовства Аристотеля. Відтак ведучи мову про *prosimetrum* в тексті, можемо стверджувати, що йдеться в основному про прозовий твір, у тексті якого поетичні вкраплення можна тлумачити як засіб виокремлення основних ідей, що розробляються в творі, а також як засіб спонукання реципієнта до інтелектуальної роботи.

Інтелектуальна гра напевне спонукала й іще одного знаного українського письменника “мазепинської” доби Івана Максимовича ввести епіграми до тексту свого “Театрона” – одного з перших трактатів української літератури, де домінує світський елемент.

Як відомо, праця Івана Максимовича є перекладом “Театру політичного” папського каноніка та професора богослов’я Амвросія Марліана, що містить низку морально-політичних настанов. Однак сам Іван Максимович не вказує на те, що його твір є перекладом, і не зазначає імені католицького автора. Намагаючись пояснити цей факт, О. Лаппо-Данилевський свого часу зауважував, що “Максимович і не хотів подати повний переклад... трактату: він змінив у тексті оригіналу дещо “супротивне вірі”. Попри все, й у... перекладі, що вийшов під трохи зміненим заголовком, легко віднайти думки,

просякнуті духом католицизму, про “істинну віру й благочестя”, про стосунки авторитету духовного й світського” [48].

Твір розпочинається і завершується віршами до читача. Кожен розділ має прикінцеву епіграму, де у стислій формі подано головну думку, яка структурує розділ.

Трактат Івана Максимовича побачив світ 1709 р. У цей складний для Української держави час Чернігівський архієпископ робить спробу подати образ ідеального правителя:

*“Началник бо добродѣтели украиен, в позор всѣх подначалныхъ представлен, все тицаніе должен повседневно прилагати, общесе добро разширяя, и муци в мѣсто знаменія природного природное изображение, сосуд стклян, свѣт в себѣ содержащи, с приложеннымъ написаніем, равный внѣ и внутр*

*Якова мя о дружбе внутр сосуда зриши  
таков внѣ обрѣтаюся, инак несудиши.*

*Сіє царское реченіє да не удалится от сердца твоего о возлюбленій державный, прилагаю ти, пчелник исполненнымъ пчелами, медом з сотами с приложеннымъ Віргилія написаніем: тако, вы, не вам:*

*носите вы не собѣ ины поядают  
труд ваш на снѣденіє не вам соблюдают”* [49].

Зазначмо, що зацитований вірш Вергілія належить до четвертої книги “Георгік”, де античний автор проводить паралелі між людським суспільством та організацією життя бджіл.

Відтак мудрий державник, – стверджує Іван Максимович, – має піклуватися про добробут своїх громадян, не переймаючись власною вигодою. Лише такий володар матиме постійну підтримку, запорукою якої є любов підлеглих:

*“Укрѣпленіє стѣны, прекрѣпкые грады, неприступные валы, благонадежны Началнику в защищеніє, но несовершенно многочастнѣ сицевый измѣною или мудростію хитростною необѣждаемы, и предаемы в ину власть бывають, сердца же народовъ человеческимъ союзомъ любви совокупленна отнюд не разрушаются, страж неприступна и непобѣдима, любовь гражданска к Началнику, се неприступный град, защищенія*

*гражданска нестрбвати. Множає силнѣйшая любов на вос-  
пріятіє жєлаємых, нежє страх на изобрѣтеніє любви, нѣсть  
лучишаго дѣла, яко любити. Любовь утверждаєт царство, страх  
опровергает; любовь совокупляет, страх вся раздрушает. Един  
на любовь, энмоцна и некрѣпка сильным и непреоборимым тво-  
рит” [50].*

Принагідно зазначмо, що над темою влади письменники та фі-  
лософи розмірковували ще з часів античності. Досить згадати твори  
Платона, Аристотеля, а перегадом Н. Макіавеллі, Т. Мора, Т. Кампа-  
неллі, Б. Грасіана. У східній християнській традиції про функції влади  
розмірковували зокрема Іван Златоуст та Григорій Назіанзін, форму-  
ючи в такий спосіб основи православного розуміння ролі володаря. Ці  
ідеї з часом знайшли відображення в українській літературі. Та все ж  
Іван Максимович, звертаючись до теми володаря, обирає для перекла-  
ду твір папського каноніка (адже “Театр політичний” був сучаснішим,  
а відтак зрозумілішим), хоча й намагається якомога більше узгодити  
його з православною традицією:

*“Найпаче началнѣйшіє Властелины, да не житія свое-  
го безчиннаго злонравіи, подначалных своих повредят; ибо  
каковы градо- Началници, подобно им все гражданское  
созжителство; се же пагубніє не токмо злонравіи вредят  
самы себе, паче изливают на всѣх своя беззаконія... Начал-  
ник бо на подобіє Солнца, всѣх на ся обрацаєт очи, того  
ради благонравнѣ жителствовати долженствует, ибо вси  
граждане нравы своя к нему обрацают, и аки божественны  
магнит к себѣ подручных привлекаєт” [51].*

Таким чином правитель має стати взірцем доброчесности для  
підлеглих, бо ж цього віддавна вимагає Церква. Відтак дотриман-  
ня християнських норм є необхідною передумовою успішного во-  
лодарювання, а опіка домом Господнім має стати одним із найго-  
ловніших завдань правителя:

*“Всяка Властелина имѣет быти дом молитвенный, око  
премудрости, разсмотреніє истины, мужества непоколѣби-  
ма престола, правнаго воздержанія, благоговѣнства образ,  
любви сіяніє, источник благодати, учитель согласію премуд-*

*рых селеніє, совѣтов собраніє, труждающихся воздаяніє, ни-  
щих трапеза, незлобливых упованіє, неповинных прибѣжище,  
всѣх бѣдных благонадежноє защищеніє:*

*В добры нравы, началник должен облецися,  
Подначальный восхоцет о том попецися.  
На перводвижимое звѣзды равно текут  
Течет тѣнь за тѣлом, так всѣ согласно рекут” [52].*

Зазначмо, що ця тема доволі активно розроблялася новочас-  
ною західною гуманістикою. Опрацюючи проблему “правитель  
і Церква”, англійський мислитель Т. Гоббс, ідеї якого починають  
проникати в Україну за часів бароко, зазначав: “Оскільки слова (а  
отже, і атрибути Бога) набувають свого значення за домовленістю й  
постановою людей, то повагу виражають ті атрибути, які люди спе-  
ціально для нього визначають. А все, що може зробити воля окре-  
мих осіб там, де немає іншого закону, окрім розуму, може зробити  
воля держави, виражена в цивільних законах. А оскільки воля і за-  
кони держави – то лише воля і закони того чи тих, хто має верховну  
владу, то звідси випливає, що атрибути, які суверен встановлює для  
прославлення Господа під час відправи, мають вважатися єдино від-  
повідними вказаній меті, і їх належить дотримуватись приватним  
особам і під час відправлення ними державного культу” [53].

До речі, спостерігається певний перегук думок Івана Макси-  
мовича й Томаса Гоббса, коли йдеться про проблему покарання, –  
хоча при цьому варто наголосити на обстоюванні обома авторами  
загальнохристиянських принципів.

Отже, “Театрон” віддзеркалює політичні погляди Івана Макси-  
мовича, які він намагається витлумачити якнайдокладніше. Задля  
цього письменник використовує у своєму творі й поганські міти:

*“Нѣкогда Афины во Ареопагу сотвориша совѣт, коєму  
бы богу имѣли предати град в соблюденіє. Поссидон, и Афы-  
на, тицится кіиже до правленіє воспріяти, а Афиней соизво-  
лиша сему предати град, кто бы нарочитое нѣкое сотворил  
знаменіє. Поссидон во скорѣ изелмиши тризубно орудіє, возму-  
тивши воду, изведе два конѣ неслыхано во правду знаменіє.*

*Афина же милости любителница, жєзлом легко косну-  
ся земли, и се внезапу изыиде цвѣтущеи масліны сучец, или*

*вѣтъ, знаменіс сіе не всма, и не зѣло удиви, нижайшаго чину людій...” [54].*

Рясно вживані у творі мітологічні образи та сюжети виконують функцію ілюстративного матеріалу й застосовуються з метою полегшити читачеві сприйняття певних концептуальних положень. У цьому контексті варто потрактовувати й той факт, що в “Театроні” Івана Максимовича поряд із оригінальними віршами доволі часто віднаходимо переклади з античних авторів:

*“Фотіон Афинскій вѣщае, много лучше на земли почивати, упокоенно сердце и муци, неже смущенно на многоцѣнном одрѣ; яко бо дрѣва на высоких горах израстшия, молніям и бурным вѣтром подлежат тако человекѣ на высочайшия вознесены чести вѣтрали печалей сокрушаются. Прочтѣте Горация:*

*Без престанно высоко древо колѣблется,  
Вѣтром, тяжѣ высокіи столп низлагается,  
На высочайши горы молнія падает,  
В ноци, во дни на всяк час зѣлнѣ сокрушают.*

*Праведно написати реченное нѣкогда. Пророку Єлісею: сѣ житіє града благо; но воды злы и земля неплодна. Внѣ баграница, скипетр, престол. Се благо житіє, но злы воды и неплодна земля, вся бо бѣд преисполненна, вездѣ въздыханіє і смерти образ” [55].*

Іван Максимович наводить тут уривок із десятої оди другої книги “Од” Горация, присвяченої Ліцинію Мурені, родичеві Мецената, що згодом був страчений за участь у змовах проти імператора Августа. Цей уривок з Горациєвого твору якнайкраще достоворується до прозового тексту, що йому передує, – адже фактично вірш дослівно повторює головну тезу, висловлену в прозі, таким чином підсилюючи авторську думку авторитетом одного з найславніших римських поетів, чия творчість була добре знана в старожитній Україні.

Такий прийом дає змогу також вести мову про полівалентність тексту, в якому “слова відсилають нас одразу у двох напрямках; ігнорування будь-якого з них веде до нерозуміння тексту” [56]. Наразі акцентується давня зацікавленість людства подібною темою й свідоме співвіднесення автором свого тексту з певною європейською

літературною традицією. Цікавим є саме поєднання, здавалося б, несумісного, як-от цитати з поганського автора та біблійного пророка. Однак маємо тут типовий бароковий прийом – концепт, що є яскравим втіленням основного барокового принципу – дивувати читача й спонукати його до роздумів. Недарма-бо у вступі Іван Максимович зазначав:

*Трудившагося имя хочеш друже знати.  
Сто осмдесят едио число звол собрати  
Благодатное имя, данно собѣ носит  
В Архісрѣйском сану о всѣх Бога просит  
Да причтенны будете к старцем пречестным,  
Сядете на престолѣ с Агнцем небесным [57].*

Наведений уривок містить у собі певну “грашку”. Власне кажучи, автор зашифрує у вірші власне ім’я і просить читача розгадати його, подаючи як підказку такі рядки: “Сто осмдесят едио число звол собрати, Благодатное имя, данно собѣ носитѣ”. Тут фактично маємо дві підказки: спочатку вислів “благодатное имя” потрактовуємо як ЮАНН, що власне в перекладі з давньоєврейської означає “благодать Божа”; далі складаємо разом усі числа, що їх позначають літери імені: І – 10, О – 70, А – 1, Н – 50, Н – 50. У результаті отримаємо – 181, себто число, на яке указує нам поет.

Протягом усього твору автор виявляє себе вправним майстром концепту:

*“В превысоких бо дѣлех, в правленіє и разсужденіє предложеніях, не удобно естѣ всѣм благодаритѣ Не удобная вещь всенародно и муцу правленіє; всѣх удоволствовати:*

*Тысяц людских лиц разнo всѣх упражненіє,  
Кождо своих ищет всѣх разнo хотеніє [58].*

Подібна сконцентрованість думки, лаконічність вислову є головною ознакою барокової епіграми.

Завершуючи твір, Іван Максимович, зокрема, завважує:

*“Всѣх же божественная благодать в долгое время цѣлых, зравых благополучных да сохранил, да в златом пребываніи торжествующе, от радост изобилной, удостоимся с всею церквію воспѣти: вся благополучна имѣем.*

*Кто Церков почитает, честный пребывает,  
 Кто нечит, прзирает, вѣчне погибает,  
 Милость с вышше приймете, чин духовный чтѣте  
 Нужды их исполните усердно любите.  
 Благословит вас Господь, вся блага умножит  
 По смерти в Небѣ вѣнецъ на главу возложит.  
 Все святой: Троици буди благодареніе,  
 Чтущих молю творѣте о мнѣ моленіе.  
 Типографска в книзѣ ссей счислят паденія  
 Нелѣт многа узриши zde, погрѣшенія.  
 Стоочный Аргос своси невагасе юницы,  
 Множає погрѣшит двѣ илущи зѣницы,  
 Что неприятно узрише молим тя исправи,  
 Богом исправлен будеш ты на пути правы” [59].*

Така форма “гри з читачем” була доволі поширеною в українській бароковій літературі. Приміром, ув одній зі своїх епіграм попередник Івана Максимовича на чернігівській кафедрі Лазар Баранович говорить подібні речі [60]. Несподівані висновки, сформульовані в останніх рядках обох епіграм, є також одним проявом барокового концептизму.

Зазначмо, що до застосування концептів усе ж більше надаються жанри поетичні, адже “поезія – це вид мови, котрий прагне до надлишку порядку, відрізняється високим ступенем “поетичності” мови і висуває на перший план як найголовнішу цінність доцентрову спрямованість словесного повідомлення, котра в інших випадках відіграє лише роль противаги... Надмірна “зорованість” створює одночасно нову інформацію; повідомлення збагачується інформацією, предметом якої є воно само” [61].

Таким чином проза прагне донести (чи, стосовно дидактичної літератури, – витлумачити) реципієнтові певні істини, тоді як вірш насамперед має давати естетичну насолоду, бо ж, як слушно завважив іще Петро Гулак-Артемівський, “із-поміж усіх високих мистецтв поезія – найбагатша, оскільки вона є мистецтвом творчим, у діях вільним, і в корінному значенні своєї назви такою, що зосереджує в собі все інше, чинить дивну дію в душі нашій і вивищується над нашою волею; з іншого боку, напрочуд рідкісний справдешній дар казання, що керується тими самими важелями смаку, повчаючи людей моральних обов’язків співіснування, пе-

реймає в поезії творчу силу живої уяви, поєднує щирий голос серця з мужнім казанням розуму, подобається, бере за живе, переконує, захоплює і таким вивищується над уявою і чутливістю, що разом пояснюють розум, підкріплюють його зусилля на шляху пошуку істини, в пізнанні серця людського. Тобто, Риторіку можна сприйняти за Піїтику для Оратора й навпаки...” [62].

За часів бароко цю функцію часто перебирав на себе концепт. Під цією категорією розумілася дотепність, влучність, гострота вислову, про що свідчить бодай “Риторика” Теофана Прокоповича [63].

Окрім того, польський теоретик М.К. Сарбевський, чия “Поетика” високо поцінювалася тогочасними українськими авторами, окреслюючи природу концепту, вказував на те, що концепт виникає тоді, коли з вислову впливає щось неочікуване або протилежне, коли “узгоджене” стикається з “неузгодженим”. Відтак уміння поєднувати суперечності поцінювалось як властивість гнучкого розуму, адже воно давало змогу відчутти гармонію в суперечливому довоколишньому світі. Саме тому дотепне поєднання протилежностей стало основою естетики бароко, а містичність, метафоричність, гіперболічність, парадоксальність, антиномічність – характерними рисами літератури бароко загалом.

Prosimetrum у “Театроні” Івана Максимовича так само можна тлумачити як один із проявів концепту. Відтак головне завдання, що стояло перед автором, – переконливо довести свою думку до читача й подати йому нову інформацію. Проте Максимович, певно, чудово розумів, що зміна ритму тесту сама собою здатна «розрушити» читача. Г.-Г. Гадамер з подібного приводу стверджує, що “найбільше інформації несуть порушення очікуваного порядку. Виразним місцям тексту в читацькому сприйнятті відповідає категорія здивування” [64]. Останнє ж і є прикметною рисою бароко, коли влучність, несподіваність, афористична загостреність вислову цінувалися найбільше. Саме це має на думці один із теоретиків бароко Б. Грасіан, зазначаючи: “не варто триматися попередити, ба навіть знешкодити замір... Досвідчений гравець не зробить того ходу, на який чекає, а тим паче, якого бажає супротивник” [65].

Отже, проаналізувавши учительні трактати о. Віталія Дубенського, Ісаї Копинського, Кирила Транквіліона Ставровецько-

го, Дмитра Туптала та Івана Максимовича, можемо виокремити дві тенденції, що зумовили з'яву прозіметрії в межах тексту.

Найперше варто вказати на те, що українська учительна література мала за взір літургію й, відповідно до цього, намагалася запроваджувати до прозових текстів дидактичних праць вірші, наслідуючи літургійні піснеспіви ("Алфавіт духовний" Ісаї Копинського, "Перло многоцѣнное" Кирила Транквіліона Ставровецького). Цей факт є свідченням того, що вірш іще не усвідомлювався як самостійне явище, яке може існувати поза межами прози та без застосування музики.

Другу лінію можна пов'язати з поширенням західних барокових літературних теорій, що в своїй основі мали вчення про концепт, котре пов'язувалося з інтелектуальним потенціалом автора ("Діоптра" Віталія Дубенського, "Руно орошенне" Дмитра Туптала, "Театрон" Івана Максимовича). Відтак саме вірші значно більше надавалися до експериментування, дозволяючи водночас сконцентрувати увагу реципієнта на найсуттєвішому; до того ж саме оригінальні вірші, уведені до перекладних текстів, робили їх явищем національним, легшим для розуміння читача ("Діоптра" Віталія Дубенського, та почасти "Театрон" Івана Максимовича).

## Література

1. Див.: Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. Кожевникова, П. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.; Słownik terminów Literackich / Pod red. J. Siawinskiego. – Wrocław, etc, 1976/ – 577 s.; Кречотень В. Художність давньої української прози (XVII–XVIII ст.) // Кречотень В. Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – С. 4–141; Криса Б. Пересотворення світу: Українська поезія XVII–XVIII століть. – Львів: Свічадо, 1997. – 214 с.
2. Лаба В. Патрологія: Життя, письма і вчення отців церкви. – Л.: Свічадо, 1998. – С. 321.
3. Кречотень В. Художність давньої української прози (XVII–XVIII ст.) // Кречотень В. Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – С. 16.
4. Діоптра или Зерцало живота в мирь сем человеческого. – Кутейно: Типография общежительного монастыря. – 1659. – Арк. 2 (зв.).
5. Там само. – Арк. 2 (зв.) – 3.
6. Там само. – Арк. 113 (зв.).
7. Див.: Іванек М. Мотив смерті в поезії українського барокко // Варшавські українознавчі записки / Гол. Ред. С. Козак. – Зошит 1. – Варшава: Василяни, 1989. – С. 103.
8. Гаспаров М. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Гаспаров М. Избранные труды: В 3-х т. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 1: О поэтах. – С. 526.
9. Садур В. Восприятие текста в различных культурах // Структура и функционирование поэтического текста: Очерки лингвистической поэтики). – М.: Наука, 1985. – С. 88.
10. Томашевский Б. Стих и язык // Томашевский Б. Стих и язык: Филологические очерки. – М.: Гослитиздат, Л., 1959. – С. 28.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 123.
12. Алфавіт духовный. – К., 1710. – Арк. 1 (б. п.) (зв.) (вступ).
13. Матхаузерова С. "Слагати" или "ткати"? (Спор о поэзии в XVII веке) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. – М.: Наука, 1976. – С. 198.
14. Алфавіт духовный. – Арк. 1 (зв.).
15. Там само. – Арк. 20 – 20 (зв.).
16. Див.: Виндельбанд В. Святыня: Очерк по философии религии // Виндельбанд В. Избранное: Дух и история: Пер. с нем. – М.: Юристь, 1995. – С. 253 – 271.
17. Кречотень В. Художність давньої української прози... – С. 14.

18. Гаспаров М. Оппозиция “стих – проза” и становление русского литературного стиха // Гаспаров М. Избранные труды: В 3-х т. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 3: О стихе. – С. 41.
19. Томашевский Б. Стих и язык. – С. 11 – 12.
20. Алфавіт духовний. – Арк. 174.
21. Див.: Гаспаров М. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Гаспаров М. Избранные труды: В 3-х т. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. 1: О поэтах. – С. 48.
22. Транквіліон Ставовецький К. Перло многоцѣнное. – Могилів, 1699. – Арк. 1.
23. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Мюнхен, 1983. – С. 33.
24. Криса Б. Пересотворення світу... – Львів: Свічадо, 1997. – С. 106–107.
25. Транквіліон Ставовецький К. Перло многоцѣнное. – Арк. 129 (зв.).
26. Там само. – Арк. 107.
27. Там само. – Арк. 46 (зв.).
28. Сазонова Л. Поэзия русского барокко: Вторая половина XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1991. – С. 172.
29. Транквіліон Ставовецький К. Перло многоцѣнное. – Арк. 160 (зв.).
30. Там само. – Арк. 101.
31. Там само. – Арк. 129.
32. Там само. – Арк. 158 (зв.).
33. Там само. – Арк. 202.
34. Іванек М. Мотив смерті в поезії українського барокко. – С. 103–104.
35. Чижевський Д. Поза межами краси (до естетики барокової літератури). – Нью-Йорк: Українсько-американське видавниче товариство, 1952. – С. 8.
36. Див.: Аристотель. Риторика // Аристотель. Поэтика. Риторика: Пер. с древнегр. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 232.
37. Ростовський Д. (Туптало). Руно орошенное. – Чернігів, 1696. – Арк. 1 (зв.) (б. п.).
38. Там само. – Арк. 3 (б. п.).
39. Ниський Г. Життя Мойсея: Пер. з давньогр. – Львів: Свічадо, 2001. – 26.
40. Аристотель. Риторика. – С. 136.
41. Ростовський Д. (Туптало). Руно орошенное. – Арк. 12 (зв.) – 13 (б. п.).
42. Там само. – Арк. 6 (зв.) (б. п.).
43. Там само. – Арк. 14 (б.п.).

44. Там само. – Арк. 39 (б.п.).
45. Чижевський Д. Поза межами краси... – С. 6.
46. Ростовський Д. (Туптало). Руно орошенное. – Арк. 75.
47. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1993. – С. 105.
48. Лаппо-Данилевский А. История русской общественной мысли и культуры XVII–XVIII вв. – М.: Наука, 1990. – С. 87.
49. Максимович И. Феатрон, или Позор нравоучительный царем, князем, владыком. – Чернігів, 1708. – Арк. 10.
50. Там само. – Арк. 37.
51. Там само. – Арк. 2 – 2 (зв.).
52. Там само. – Арк. 14.
53. Гоббс Т. Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної: Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2000. – С. 329.
54. Максимович И. Феатрон... – Арк. 36.
55. Там само. – Арк. 83.
56. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: “за” и “против”: Сборник статей / Под ред. Е. Басина и М. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 58.
57. Максимович И. Феатрон... – Арк. 5 (зв.) (б. п.) (передмова).
58. Там само. – Арк. 86.
59. Там само. – Арк. 13.
60. Див.: Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. / Упоряд. прим. і вступ. стаття В. Кречотня; Ред. тому О. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 294.
61. Славинский Я. К теории поэтического языка // Структурализм: “за” и “против”: Сборник статей / Под ред. Е. Басина и М. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 263.
62. Артемовский П. О поэзии и красноречии // Украинский журнал. – 1824. – № 4. – Ч. 2 – 4. – С. 174.
63. Див.: Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: У 3-х т. – К.: Наукова думка, 1979, – Т.1. – С. 400–401.
64. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 27.
65. Грасіан Б. Кишеньковий оракул або Наука розсудливості, де зібрані афоризми, взяті з творів Лоренсо Грасіана: Пер. з рос. – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, 2001. – С. 20.

## Розділ II

### УКРАЇНСЬКИЙ БАРОКОВИЙ ПАНЕГІРИК ЯК ПРОЗІМЕТР

Панегірик – жанр ораторської та поетичної творчості, що виник у Стародавній Греції. Попередниками панегірика можна вважати епідиктичні промови на честь видатних осіб та подій, а також енкомії – гімни на честь певної особи, що виникли в надрах хорової лірики XII ст. до н.е. Одним із перших панегіриків є “Похвала Єлені” Горгія (V ст. до н.е.).

Назву “панегірик” уперше дав своєму творові – “Промові на всеелінських зборах” – письменник і ритор Ісократ у 380 р. до н.е. На основі розробленої Ісократом теорії красномовства складається специфічний жанр панегіричної промови на честь монарха [1].

У часи “другої софістики”, в умовах втрати греками політичної свободи, ораторське мистецтво звернулося до епідиктичного жанру. Перед оратором постало завдання: експромтом, без підготовки прославити героїчне минуле Еллади чи героя давнього міту, виголосити похвальне слово великому оратору, політичному діячеві минулого або навіть самому Гомерові. Софіст і ритор цієї пори витісняють поета, проза стає провідним жанром, – але рафінована, пройнята ритмом і складними риторичними прикрасами, вона набуває рис поезії.

У ранньовізантійській літературі саме в панегіриках володарям простежується явище ритмізації прози. Першим, хто виокремив панегірик як жанр у візантійській літературі, був Гермоген із Тарса (II–III ст.). Він поділив промови на дві групи – “політичні” (зокрема й судові) та “панегірики”, побудовані згідно з класичними взірцями. Психологічний ефект гермогенівської прози посилюється ще й тяжінням до ритміки, яке виявилось в II ст. й призвело до встановлення ритмічного закону (закону Майєра) [2].

Як відомо, перші візантійські панегірики творилися поганськими риторамі, але згодом вони стали взірцем красномовства і для християнських авторів, слугували підґрунтям для агіографічної літератури.

У 70–90 рр. IV ст. певною мірою формується культ святих та мучеників, що вимагав особливого різновиду панегіричних проповідей, спеціальних виражальних форм, розвитку й поглиблення панегірика як жанру риторики.

У Василя Великого жанр християнського панегірика набуває поетичної піднесености. Його знаменитий твір “Про сорок мучеників” став свого роду гімном християнству, що міцно ствердило свої позиції.

Промови Григорія Назіанзіна досягали великого емоційного ефекту, що надавало його панегірикам (монодіям, надгробним промовам) проникливості. Григорій Богослов збагатив жанр панегірика, наповнивши його християнськими ідеями, модифікував план і характер надгробної промови, поєднавши її з “християнським утішанням”, перетворив надгробну промову на уславлення християнського життя [3].

У давньоримській літературі найбільш знаним є панегірики Плінія Молодшого на честь імператора Траяна та Назаріуса на честь імператора Костянтина. Варто також згадати Ціцерона, твори якого є вершиною епідиктичного красномовства. Елементи панегірика знаходимо в “Георгіках” Вергілія, де в другій книжці вміщено похвалу Італії. Горацій подає низку творів, що виголошують хвалу знайомим мужам. “Carmina saeculare” містить хвалу богам, що опікуються Римом. “Carmina liber quartes” звеличує Тіберія, прославляє Августа. Лукрецій цікавий нам як автор панегірика “Похвала Епікуру”, що вплинув на твори цього жанру в наступні епохи.

У II–III ст. у цьому жанрі починають працювати християнські автори. Зокрема Арнобій створює панегірик Христу, близький за стилем до “Похвали Епікуру” Лукреція.

Розквіт панегіризму в новолатинській поезії італійських гуманістів припадає на XIV–XV ст. Варто виокремити “Панегірик Герцогові Бургундському” Еразма Роттердамського, що не лише звеличує згадану в назві історичну постать, а є також викладом політичної програми автора. Згодом подібний прийом став чи не найпоширенішим і в українській бароковій літературі.

Звертаючись до історії жанру панегірика у вітчизняній традиції, зазначмо, що відпочатку він перебуває в рамках епідиктичного

красномовства, котре переживає тут у XI–XII столітті справжній злет. Зазначмо, що однією з провідних рис тогочасного ораторсько-го мистецтва є ритмічна побудова мови.

Однак розквіт жанру панегірика маємо саме за барокової доби, коли поети прославляють шляхту, козацтво, меценатів, а також події, які, на їхній погляд, мають історичне значення. Популярними також стають епіграми на честь книговидавання.

Як відомо, панегірики середини XVII ст. хоча й присвячувалися високим особам – царям, гетьманам, церковним ієрархам, – однак не завжди виконували функції етикетної поезії; часто у такій спосіб автори висловлювали свої політичні, моральні та естетичні погляди, що цілком узгоджувалося з вимогами популярних поетик; адже, як зазначав тогочасний польський теоретик літератури М.-К. Сарбєвський, “поет мусить бути високоосвіченим, мусить використовувати постулати єдності науки й мистецтва, повинен відображати сучасність, адже тільки в мистецтві може відбуватися синтез творчої думки та наукового доробку. Отже, він мусить творити світ ще недоступний, невідомий, поет мусить проектувати його” [4].

Як відомо, сама “мода” на панегірики в польській літературі (адже на той час переважно саме польські джерела були взірцевими для українських письменників) є свідченням, з одного боку, того, що доля творів досить часто залежала від волі меценатів, а з іншого – обумовлювалася відповідним рівнем розвитку тогочасного польського суспільства, що потребувало етикетної, зокрема панегіричної, літератури. Так, Ч. Гернас зазначав, “що барокові панегіристи справляли потужний вплив на становлення етикетних ритуалів, які залишилися в польських обрядах” [5].

Ця традиція надовго закріпилася і в українській літературі, прикладом чого є панегірик Івана Орновського на честь харківського полковника Федора Донця-Захаржевського “Bogaty w parantelę sławę u honory, wirydarz herbownemi wielmożnych ich mośćow panow p. Zacharzewskich, Pozornie po swych Kwaterach zasadzony, Rozami. Na Ozdobę rodowitey, Sławney, u Zamożney w gonory prozapiecy, in triade roz, wysymbolizovaney. IEGO carskiego najasnieyszego maiestatu, stolnika u połkownika charkiewskiego. Wielmożnego iegomosci pana P. THEODORA ZACHARZEWSKIEGO niesmiertelnemu im iemu Oyczyzsta Muza, przez

przychylnego uczynliwego służe, IANA ORNOWSKIEGO w Prezeńcie szczyrey zyczliwości, ODDANY” (1705), котрий Р. Радишевський назвав чи не найліпшим твором польськокомовної української літератури часів бароко.

У творі подибуємо покликання на Горація, Вергілія, Боеція, Івана Златоуста, Ісократу й М.-К. Сарбєвського. Зазначмо, що апелювання до авторитетних джерел у цьому випадку не лише наголошувало на “одвічності” теми чи додавало аргументації, – воно давало змогу письменнику ввести свій твір у контекст світової літератури.

Панегірик “Bogaty wirydarz...”, містить опис життя Григорія, Костянтина, Василя, Федора Донців-Захаржевських і покликаний звеличити “мужність”, “добročинність”, “мудрість” кожного. Однак у центрі – життя Федора Донця-Захаржевського (вочевидь, сучасника автора), який, продовжуючи військові традиції роду, непохитно боронив рідну землю. При цьому автор наголошує, що уславилися Захаржевські не лише на полі борні – щедрі пожертви на храми Божі є свідченням їхньої високої духовної культури:

OLSZANA, IZIUM, z swoiemi Cerkwiami,  
Są mi na wieczność szczęśliwa prawiami,  
Te mię wprowadziły,  
Z smiertelney mogiły...  
A nadanie, na Monastyr w Zmiiowie,  
Co też o moiey Szczodrey ręce powie... [6].

Відтак авторові закономірно «бракне слів», аби достойно звеличити всі чесноти харківського полковника, і він змушений кликати на допомогу самого Феба та Муз. Зазначмо, що цей топос був доволі поширеним під ту пору, адже поети “постійно скаржилися на своє невміння висловити всю силу ліричного почуття, яке вони мали стосовно героя чи події” [7]. Вдається до нього й наш автор:

O Jakoś chwalny Zacharzewskich kwiecień?  
Krwawym rumieńcem uminiowny.  
Masz się czym szczyć Lecho Polski świecie,  
W kolczystą zbroję nadobnie przybrany.  
Wy Gelikońskie Muzy, opowiećie,  
Jak ten Dom z wiekow światu zawołany?  
On sam sobie iest, y był ROZĄ krwawą /  
Cierńistą idąc do sławy oblawa [8].

Щойно колонізовані землі Слобожанщини прагнули просвіти, тому й запрошує сюди автор Феба та його супутниць. Тож якщо раніше “по Україні Аполлон та музи мандрували за маршрутом: Львів – Острог – Київ” [9], то відтепер їхня дорога пролягла й до Харкова. Закликає жителів Гелікону наш автор з єдиною метою – аби ті по всій землі рознесли славу про слобожанських достойників. Як відомо, образ слави, котра не має меж і розлітається в усі кінці світу, є традиційним для барокової панегіричної топіки. Подибуємо його й у панегірику Івана Орновського:

Auzońkich krain Purpurowa słowo:  
Marsowa zabawo:  
Wszystka Lat Twoich w tym zawisła sprawa,  
Ześ pilnował prawa  
Gradiwowego, Mąż nie ustraszony,  
Aiax ozbroiony [10].

Для полководця гідним пристанищем слави є поле борні. Але захист рідних земель потребує не лише військової вправності, він вимагає також зведення міцних укріплень, фортець. Довкола останніх згодом постають міста, котрі теж множать славу засновників:

Stat GREGORZ ZACHARZEWSKI, pilnie na to czuie,  
By mógł wiekować w późney potomości,  
Mocne fortece, twierdze, y miasta funduie:  
Gdzie Izium swych wod dziwi się piękności  
Miasto podoboimienne,  
Z niskich gruntow, wywodzi:  
Te / y po dziś dzień niezmiennie,  
Wiszna Mu SŁAWE rodzi [11].

Однак у прозовому відступі автор нагадує, що слава чекає на тих людей, які опікуються власним внутрішнім світом, дбаючи не лише про звитягу на Марсовому полі, а й, що найголовніше, про власну душу. Тож чергування прозового й поетичного тексту давало змогу наголосити на різних чеснотах шанованої особи. Відтак саме в рамках прозіметру автор міг не лише контекстуально, а також ритмічно й графічно виокремити різні аспекти оповіді, поєднати елементи стилю проповідника з історичним викладом та поетичною вправністю. Урешті, прагнення до універсалізму є характерною ознакою барокової епохи.

Прикметним є той факт, що поряд із топосом слави виникає чи не найпоширеніша в тогочасній літературі тема смерті. У цьому разі вони тісно пов'язані, адже військова слава і смерть – речі невід'ємні. Іван Орновський зазначає:

Z krwi sława rod Swoy wywodzi:  
Przez śmierć życie sobie rodzi  
Nikt z mężnych nie zginie:  
Bo pamiatka słynie [12].

Згідно з комплексом лицарських уявлень, автор говорить про мізерність смерті перед вічною славою, котру забезпечують добрі вчинки впродовж життя:

*Cie śmierci ciało grobu oddane: zyst Cnoty. Sława nie śmertelna. Żywy zmarłego rodzica konterfecie, wielmożny mości panie stolniku y POŁKOWNIKU CHARKOWSKI, MECEONASIE MOY Łaskawy. Nie cale, per recessum animæ a corpore, rozbrat z uczynił światym: kto w pamiętnym życzliwych serce ludzkich Archiwe. Wiekująca imienia swego złożył reminiscencia.*

*Ani śmierć takiego, może byc zwéna, privato animæ; z kim oraz do lochu grobowiego SŁAWA nie wstąpiła [13].*

На підтвердження цього поет вводить до тексту панегірика епітафії, де вкладає в уста харківського полковника таку промову:

Ia com był ROZ mych niedawno czarłetem,  
Sykulskim Marsa okolony płatem:  
Dziś proch blady. Lecz mych ślady  
Quid superbis terra & cinis? Orig. Homil. In Ezech.  
Cnot wieczyste; Bo staliste,  
Mężną Krwia spleuskane [14].

Як бачимо, боротьба з невірними, від чіх набігів потерпало православне населення краю, подається в цьому творі чи не найголовнішою рисою “взірцевого християнина”, а ворожа кров, пролита в боях, стає запорукою вічного життя. Отже, смерть не страшна звитяжцям із роду Захаржевських, що уславилися достойними справами й залишаться в пам'яті нащадків.

Прикметно, що в обох епітафіях, введених автором до тексту, панегірична оповідь ведеться від першої особи. Зазначмо, що цей прийом був добре знаний в українській бароковій літературі.

Він застосований уже в гратуляційній композиції Касіяна Саковича “Вірші на жалосний погреб... Сагайдачного” (1622). Очевидно, на наші терени він потрапляє з польської літератури, – адже, при-міром, “у вірші “Napis i wyznanie wiary na grobnie zachnego Pana Biekiesza, Hetmana Węgierskiego” герой, подібно до Сагайдачного, після смерті, як живий, виголошує промову, де йдеться про вдово-леність своїм життям і подвигами. Так само Гроховський задовго до Саковича запропонував зразок епітафії на смерть гетьмана За-мойського, де доволі вдало зобразив значущість цієї втрати й пере-лічив усі подвиги покійного. Наприкінці сам гетьман, як пізніше у віршах Саковича Сагайдачний, повчає сина, щоб той завжди зали-шався у вірі предків і любив добродетельність” [15].

У панегірику подибуємо й суто фізіологічний образ смерті:

Krew ołęanidla: zadrzą żyły całe:  
Z tego strachu snadnie,  
Trup mi na twarz padnie [16].

Такий прийом був доволі поширеним і мав на меті зайвий раз продемонструвати тлінність та скороминущість усього тілесного – на противагу вічному. Орновський якраз доволі яскраво окреслює цю опозицію:

A niby przez sen, widzę, szedziwego  
Męża, w lilię włosow przybranego... [17].

Власне образ «мężа, w lilię włosow przybranego», себто Ісуса Христа, й символізує вічне життя. І наблизитися до нього, побачи-ти його може лише людина, що уславилася гідними вчинками.

Відтак символом людських чеснот у панегірику Івана Орновського виступає сад. «Hortus est symbolem virtutes», – зазначає автор. І це справді так, адже з ласки панів Захаржевських, що, як досвід-чені садівники, опікуються Слобідською землею, вона розквітла пишним цвітом. Тут у великій пошані мужність, працьовитість, науки. Автор ніби проводить читачів дивним садом, у якому, до речі, все відповідає приписам садово-паркової архітектури. Голо-вною окрасою саду є троянди (елемент герба Захаржевських).

Образ троянди, що має багату семантику, зринає впродовж усього твору. Ця “царственна квітка” змальовується вже на почат-ку панегірика:

FLOS ROSÆ longe pæsstat alis floribus: qua –  
Propter inter flores, Rex nuncupatur.  
Unde Anacreontes:  
Si floribus, vellet  
Iupiter imponere regnum,  
Excellit ROSA flores:  
Est veri ROSA curæ;  
Et gratæ sunt superis ROSÆ [18].

Тут символ троянди достосовується безпосередньо родини Захаржевських, найперше означаючи владу та військову звитягу.

To, gdzie wirydarz rozami natkniony,  
Purpurowę swe, z słońcem, dzieli skrońie,  
Do Sarmaciey dawno przeniesiony,  
Z Krain Auzońskich: niech w piękney koronie,  
Chor Jowiszaneek stanie ubostwiony:  
A gdzie Mars laurem swoię cieni błońie:  
By ZACHARZEWSKIM, WIENIEC wysnowały,  
Z ROZ ich dziedzicznych, nigdy niezwiędnały [19].

Як бачимо, у творі Івана Орновського один із найпоширени-ших епітетів до слова “троянди” – “пурпурові”. Пурпуровий (баг-рянний) колір символізує царську владу. Отже, Захаржевські, за логікою автора панегірика, є повноправними володарями Слобо-жанщини. До того ж пурпуровий колір – це символ крові (кри-вавий – теж часто вживається на означення кольору троянд), яку пролили на полях битв представники славетного роду. Урешті, обидва символи органічно доповнюють один одного.

Також троянда символізує людські чесноти й, до того ж, є од-нією з найулюбленіших квітів Бога, – у цьому контексті автор за-стосовує до неї епітет «біла». Нарешті, послуговуючись символом троянди, автор простежує історію роду Захаржевських у контек-сті світової історії: як пелюстка, допасована до пелюстки, складає дивну квітку, що є окрасою саду, – так і кожне покоління Захар-жевських, не залишаючись осторонь важливих подій, складає сла-ву роду. Опоередковано троянда є символом і самої Слобожанщи-ни, що розквітає на місці Дикого Поля.

Автор вправно вводить до свого твору фрагменти з інших авторів. Приміром, уривки з творів давніх письменників, наве-

дені на початку панегірика Івана Орновського, виконують роль епіграфів. Так, поет подає фрагмент із Овідієвих “фастів”:

Hortus odoratis fuberat cultissimus herbis,  
Sectus humum, rivoletone fonantis aquæ,  
Ouid. z: Fast  
Ogrod stał ustroiony wonnemi kwitami.  
Wruszniemi, z źrodela letac wodł, KNAŁAMI [20].

Як бачимо, цитата з Овідія має на меті увиразнити стрижневий образ панегірика – сад.

Наступна згадка – вже про “Енеїду” – так само не випадкова: цитата з Вергілієвого твору постає вдалою метафорою, де квіти мусять асоціюватися з родиною Донців-Захаржевських.

Purpureos spargam flores  
Virg. G. Æneid.  
Cu roźsiecicie KWIATY,  
Od ziane w szarłaty [21].

Композиція Івана Орновського навіть структурно подібна до античної поеми, адже згодом ми подибуємо тут образ Енея співвідносно до Федора Захаржевського, котрий, за аналогією до давньоримського героя, мав освоювати нові, щойно колонізовані землі Слобожанщини:

*Ale dadymy ćuź pokoy, gloriosis Rossiyskiego Æneasza manibus: same iego nieśmiertelne Czyńy; z głębokich milezeńia ćieńiy na widok swiata encomiaste calamo, wypronađzimy. Ktore aby bezpieczniey wiekowały: pod Twym MOSCI PANIE ŚTOLNIKU Y POŁKOWNIKU CHARKOWSKI imieniem, in fastos wieczności, z BOGATEGO WIRYDARZA, przenieść usiłuię [22].*

До того ж, у панегірику, як і в “Енеїді” Вергілія, спостерігаємо протистояння світлого і темного начал, добра і зла. Втіленням першого є козацькі полки на чолі з Донцями-Захаржевськими, другого – татарські орди. Перемога світлих сил визначається постановням нових міст, містечок, козацьких слобід:

Gdzie w odłogach długo żyły;  
gdzie puste spały brody;

Tam się kłosy rozmnożyły,  
tam wzbudziły się Grody.  
Kupianka, Ostropole, SENKOW zbudowany:  
Toż y od міста Carborysowa,  
Po pod rzeką Doncem zryk rozlicznych stawiany  
Twierdz twą, GREGORZE to sprawa, Twą głowa  
Tam się potem oblewała,  
gdzie dzis leży LEWKOWKA:  
A redy na nogi wstała,  
budowna SPEWAKOWKA [23].

Урешті зло подолане, і доказом цього є потужний розвиток Слобожанщини:

W mowne Kamieny, przewiodłem kamienie,  
Co Czystey PANNY, w głos sławia, Dsnienie:  
Tam, gdzie się CHARKOWA  
Można wznosi głowa...  
Od wolności, kray SŁOBODZKI nazwany,  
Jest to na głowę mą WIENEC ROZANY.  
WONNOSC, Cerkwie święte,  
W Czci swey nie poięte [24].

Таким чином маємо тут ще одну аналогію з поемою Вергілія, у якого перемога світлого начала увінчана постановням Риму та піднесенням імперії, – натомість в Орновського у висліді маємо постановня Харкова та розквіт Слобожанщини.

В основу панегірика покладено події, пов’язані з колонізацією Слобідського краю. Однак автор не мислить розвиток цих земель осібно, тому залучає історію краю у світовий контекст. Утім, до цього могла спонукати автора й сама специфіка щойно заселеної території, котра створила свою культуру, увібравши особливості різних місцевостей України.

Поетично змальовуючи тогочасні події, Іван Орновський конкретизує їх прозовими коментарями, що подають точні відомості про зображуване:

*Miasto, CZERKASIE, pod CZERKASKIM lasem,  
Wałowym w Koło okrążone pasem,  
Kędy się swojego,  
DOLINA GOŁEGO  
Nurtu dopomaga, są to ćale Twego,*

*Gregorze, oraz KONSTANTYNOWEGO,  
Dawody stroieñia,  
CAROM zaleceñia,  
Za miasta CZERKASKIEGO zbudowanie, pod czerkaskim  
lasem, nadrzeczką nazwaną GOLLECODOLINA, GREGOROWI,  
y KONSTANTYNOWI ZACHARZEWSKIM, przystane są Carskie  
dary, y list pochwalny. Roku zbawieñia 1685 [25].*

Завважмо, що якраз під ту пору Теофан Прокопович, указуючи на різницю між поетичною та історичною розповідями, наголошував: “Поети, зрозуміла річ, зображуючи конфлікт, довше зупиняються на подробицях, тому що вони говорять не про військові взагалі, а рельєфно й поіменно показують багатьох учасників битв... А історик має показати в цілому, яка частина і як боролася, як довго й хоробро чинила опір” [26].

Відтак, зваживши на розвиток усіх тогочасних жанрів у лоні риторики, цілком закономірним видається той факт, що елементи історичної літератури знаходимо в поетичних текстах, а вірші – в літописах, одним із прикладів чого є вірші Івана Величковського в тексті літопису Самійла Величка.

Уславлюючи рід Донців-Захаржевських, автор вводить до тексту низку геральдичних епіграм, відкриваючи ними кожен із трьох розділів панегірика.

Так, на початку твору Іван Орновський, зазначає:

Na staro Polski znamienity Gerbowny KLEYNOT WIELMOZNYCH  
ICH MOSCIOW PP. ZACHARZEWSKICH. techony DOLIWA.  
Ze przez błękitne Pole, Białym w Nebo szlakiem,  
Te się ROZE Podnoszą; pewnym mi iest znakiem,  
Ze czystey skronie zdobic astrei żądają:  
Ze krwawe, od Bellony ten rumieñiec mają,  
Nad niemy w Gelmie, TRĄBY, sława swe złożyła;  
By ZACHARZEWSKICH Jmi, pod niebem głosiła [27].

Отже, в цій епіграмі йдеться про стародавнє шляхетське коріння роду та його клейнотів. Однак славетний дослідник історії Слобідського краю Д. Багалій з цього приводу зазначав так: “Рід цей належав до гербу Доліви, й Орновський перелічує всіх видатних особистостей, що належали до численних родів цього

старовинного герба. Та власне про рід Захаржевських говорить мало – згадується тільки про ротмістрів Яна та Матвія Захаржевських на основі відомої геральдичної книги Папроцького. До них був близький по крові й Григорій Захаржевський – полковник Харківський. Неясні, нечіткі генеалогічні вказівки першої частини книги є звичайно доказом того, що тільки вже у Федора Григоровича Донця з’явилася думка пов’язати свій рід зі старим дворянським родом Захаржевських – це завдання і мав узяти на себе й вирішити автор, беручи за основу генеалогічні польські розвідки Папроцького, Окольського та ін... Питання полягало не в тому, чи існував рід Захаржевських у Польщі – там він справді існував, – а в тому, чи походив із цього роду Григорій Єрофійович Донець і чи були в нього докази такого походження. Але саме цей головний пункт і оминає наш автор, обмежуючись... заявами, що такий зв’язок таки існував” [28].

Відтак гербовий вірш до другого розділу акцентує увагу на теперішніх здобутках Донців-Захаржевських:

RESPIRANT GROCEIS DEPICTA COLORIRUS ARMA Kortunat.  
RZEKŁ by ktoś; że te ROZE wiecznie już zwiędniały:  
Gdy ię grobowym piaskiem Parki przysypały:  
Lecz Ja mowię: te KWIATY czyż kiedy zniędnie  
Na którą, Mars z Minervą, Stroy kasztalski leją.  
Nadto, że z GREGORZEM, są w ELIUSH przeniešione:  
Toe tam ustawiczey są wiošnie zaczlubione.  
Hic ver purpureum viridantia gramina gignit,  
Et paradisia spargit odore ROSAS. Fortunat [29].

Автор зводить до купи Марса та Мінерву, наголошуючи на тому, що користь краєві здатен принести лише той володар, котрий міг поєднати в собі мудрість та мужність.

Відтак третя епіграма містить побажання на майбутнє:  
Na intyulacją OZDOBNEGO GABINETU.  
Z Mošiądzuli? Z spiży li? PAŁAC znamienity,  
W poszrodku, Swiata, twierdzą SŁAWIE być wybity.  
Medbam. Tani toczszee. Metal droższy złota:  
Zasługi Szczęšćia dary, y nie spletna Cnota.  
Z tych, gdy THEODOROWI PAŁAC się buduje;  
Niech że mu, y SŁAWY DOM, z placu ostępuie [30].

Урешті геральдична епіграма – це данина традиції, адже цей жанр був одним із найпопулярніших під ту пору, а відтак якнайкраще надавався для демонстрації версифікаційної вправності. Слідом за геральдичними віршами в тексті панегірика Івана Орновського маємо прозові вступи, котрі розвивають думки, закладені в епіграмах. До того ж у поетичному тексті кожну згадку про визначальні події (битви, заснування міст) супроводжує прозовий коментар, котрий виконує функцію стислої історичної довідки. Тут, вочевидь, варто згадати й популярну під ту пору риторику Квінтіліана “Про правила ораторського мистецтва”, у якій говориться про те, що “між історією та поезією існує тісний зв’язок. Перша з них – свого роду необроблений вірш, вона пишеться для розповіді, не для доказів... У відступах можна вдатися до строка того стилю історика” [31]. Відтак *prosimetrum* пояснюється й впливом на панегірики літописного жанру.

Також постання барокового панегірику як прозіметру можна пояснювати й впливом гомілетики, – адже проповідник мав докладно витлумачити, чому ті чи інші якості мусять переважати в людині, а відтак чому автор обирає для прославлення саме цю особу. До того ж, у прозовій передмові автор мав змогу обґрунтувати свої політичні пріоритети, світоглядні позиції, сконцентрувати увагу реципієнта на певних історичних фактах. Про це свідчить зокрема творчість Стефана Яворського.

Як відомо, ще Іван Франко, окреслюючи діяльність Єпифанія Славинецького, Симеона Полоцького, Стефана Яворського, Дмитра Туптала, Теофана Прокоповича та інших українських авторів барокової доби, зазначав: “Усі вони – вихованці київської школи, що прагнула досить механічно поєднати латинсько-єзуїтські прийоми навчання з православним змістом” [32]. Про механічність цього поєднання, на нашу думку, можна говорити, хіба що ведучи мову про початки освітньої реформи Петра Могили. До того ж, варто зазначити, що запозичення західних прийомів та форм (освітніх і літературних) було конче необхідним, адже візантійська культура припинила свій розвиток. Відтак українська православна культура мусила звернутися до західних засобів вираження, щоб продовжити розвиток духовних підвалин, закладених православною традицією, і власну еволюцію.

В Україні це поєднання стає органічним за часів “золотої доби” українського бароко.

Підтвердженням цьому є творчість Стефана Яворського – першого українського поета-лауреата, – зокрема його панегірик на честь Варлаама Ясинського “*Pelnia niewbywaiącey chwały w herbowym xiężycu z trzech primae magnitudinis luminarow, Barlaama świętego Pieczarskiego, iednego dnia nowembra, 19. Na niebie cerkiewnym swięcących. Pod hieroglyphikiem swiata od nichże podeptanego. Iasnie w Bogu przeosweconemu iegomosci oycu Barlaamowi Iasinskiemu prawoslawnemu archiepiskopowi metropolicie Kiiowskiemu Halickiemu y wszystkiey Rossiey. Przy do rocznym festu patronskiego recursie plausibus gratulatoris reprezentowana rudi calmo & Minerva iegoż Alumna, w Duchu Świętym Syna, y sługi nayniższego, hieromonacha Stephana Iaworskiego, praefekta szkół Kiiowo-Mohilaeanskich y philosophiey professora. Anno quo Pulchra vt Luna Maria in perfecto a sole iustitiae stetit plenilunio, 1691*”. Відповідаючи формальним вимогам до цього жанру, виробленим західною традицією, панегірик Стефана Яворського пройнятий питомо православним світовідчуттям.

Твір розпочинається з віршів до небесних покровителів та на герб Ясинських. Далі йде прозова посвята, а тоді три цикли віршів, у яких оспівується праведне життя Варлаама Пустельника, Варлаама Мученика й Варлаама Печерника. Відтак – фінальна прозова частина, де докладно наголошується на чеснотах Варлаама Ясинського, та низка віршів, що уславлюють добropорядні вчинки.

Варто зазначити, що панегірик має начебто дві частини, нашаровані одна на одну: в одній із них превалює елемент сакральний (вірші до небесних покровителів, тезоіменні вірші, фінальна прозова частина), в іншій – почасти увиразнюється світський елемент (вірші на герб Ясинських, передмова, прикінцевий віршований цикл “*Mnemosine sive recordatio patrocini stephanica*”). Причому в основі першої частини – ім’я, а в основі другої – родовий герб Ясинських.

Гербові вірші не просто уславлюють клейноти роду Ясинських – у них автор майстерно обіграє також назву своєї книжки:

*Dum Tua Virgineis completur Luna cothornis,  
Illinc crede mihi Totum compleuerit orbem.  
Gdy Srebrzyste Xiężycza Herbowego rogi,*

Za podnożek pod czyste Panny ścięlesz Nogi,  
Wiedz zapewnie Pasterzu, że się to wypełni,  
Iż Twoy Xiężyc trwać będzie w iasney zawsze Pełni [33].

У прозовій передмові Стефан Яворський просить Київсько-го митрополита прийняти його скромний дарунок. Відтак, виконуючи один із головних елементів герба – місяць, Стефан Яворський продовжує розробляти ідею про “повноту” як досконалість, утілену в образі Трійці. Тож у тексті з’являється образ трьох небесних покровителів – як трьох світочів, що супроводжують митрополита протягом життя. Завершується передмова притаманною тогочасній риторичній формулою самоприниження автора:

*Świątobliwości waszey pany temy miłosciwemu, Pasterzowi w Dushu świętym oycu, patronowi y Dobrodzieiowi, wszelkich Dobrocale żychliwym Bogomodlca, ws: Duchu Synem, Alumnem y slugą naynyszim, Niegodny Hieromonach Stephan Iaworski [34].*

Отже, якщо епіграма вимагала від автора лаконічності, то прозова присвята якраз і дозволяла конкретизувати певні положення, на яких базувався текст, що власне й сприяло розвиткові й ширенню прозіметрів.

Як бачимо, від гербового вірша автор переходить до т. зв. “тезоіменного привітання”, де засобом паралелізму «підкреслює уподібнення адресата святому, котрий виступає вже не стільки як самостійний персонаж, скільки як алегорія» [35].

Так, звертаючись до образу Варлаама Пустельника, автор подає у віршах розповсюджену історію про Варлаама та Йоасафа, котра набула поширення ще в XI – XII ст. на теренах Київської Русі. Тривалий час цей твір приписувався перу Івана Дамаскіна. Такої думки дотримувався й Стефан Яворський, указуючи на твори Івана Дамаскіна як на першоджерело.

У віршованій формі в панегірику Яворського подано також життя Варлаама Мученика й Варлаама Печерника.

Дослідники творчості Стефана Яворського вже зазначали, що “метафора та алегорія належать до числа найулюбленіших художньо-риторичних засобів... [письменника. – К. Б.] і входять до загальної системи його стилю” [36]. Підтвердженнями цьому рясніє текст аналізованого панегірика. Так, у розділі “PHAROS IGNITA DIVUS

MARTUR” читаємо про Мученика Варлаама, якого автор уподібнює до вогненного маяка, що розсіює темряву. Відтак автор говорить про світло, яке випромінювали святі мученики християнські, а далі про тих, хто поніс це світло до людей – блискучих проповідників Василя Великого та Івана Дамаскіна. Як наслідок, виникає алюзійний образ: Варлаам Мученик випромінює світло – Варлаам Ясинський отримує “вогонь” у дарунок від небесного патрона й несе як проповідник це щире світло до українського люду. Та чи не найяскравішим постає тут образ серця – вогненної чаші, що зігріває людей та винищує скверну; відтак подвиг жертвовного мучеництва автор закономірно порівнює з пожежею, що освітлює шлях. Зазначмо, що в цьому розділі Стефан Яворський також обирає цікаву форму організації тексту, яка базується на риторичних питаннях і чи не найкраще надається до інтелектуальної гри, котру автор проводить із читачем.

У розділі “ULYSSES INTER SYRENES DIVUS BARLAAM PIECHARIENSIS” життя порівнюється з океаном, сповненим небезпек та спокус, які, мов мітичні Сцилла з Харибдою, нищать “мореплавців”. Гріхи, наче солодкий спів Сирен, заманюють необачних людей у свої тенета, з яких майже неможливо звільнитися:

Tumultuantia sunt ventoum prælia,  
Quibus agitata vitæ mortalius Carina  
Decumanis plerumquæ fluctibus absorbentur.  
Quot quot illecebræ an verius fortunæ mendacia,  
totidem infidiæ sunt,  
& ad Promontorium Bonæ Spei Remora  
SURENUM QUANTA PLUPALITAS! [37].

Тож людина мусить оминати цьогосвітні принади, подібно до того, як Одиссей уникнув звабливих Сирен.

Quarum blandas voces audire, est perire.  
NON DESUNT TAMEN ETIAM SYRENIBUS SUI ULYSSES [38].

Прикметно, що образ Улісса-Одіссея був одним із найулюбленіших у нашому давньому письменстві. Мислячи життя як сповнену смертельних спокус мандрівку, наші інтелектуалісти апелювали до античного вигнанця, чия подорож правила за взір земного існування. Відтак людина поставала тут питомим “мандрівником”, “перегрином”, а її земне життя – повсякчасною “мандрівкою”.

Досить часто увагу українських барокових авторів привертає еплінське втілення ідей “перегринації” – велемудрий Улісс, що його образ подибуємо в текстах Петра Могилы, Антонія Радивиловського, Теофана Прокоповича, Івана Максимовича, Василя Григоровича-Барського, Митрофана Довгалевського, Григорія Сковороди та інших. При цьому парадигма “середнього”, “царського” шляху посутньо поєднує Улісса з Христом” [39].

За аналогією до античного Одиссея постає образ українського святого Варлаама Печерника, котрий зміг усвідомити скоромину-щість цьогосвітніх принад, чи не найголовнішою з-поміж яких був шлюб, і присвятив себе служінню Богу. Цікаво, що шлюб і смерть автор панегірика подає як речі подібні, звертаючись до образу Даліли, що постає уособленням жіночої підступності

Тож тільки Божественна любов є справжньою любов’ю, – підсумовує поет. Розвиваючи цю тему, автор говорить про оманливість зовнішньої краси та вбачає єдиний порятунк у вірі, що постає в образі богині веселки Ірис-Іріді. Правлячи про марнотність цього світу, Стефан Яворський найперше вказує на його несталість, де кожна перемога є поразкою, а сміх обертається плачем. Відтак лише віра має бути єдиною втіхою для людини. Поет подає прекрасну метафору віри, порівнюючи її з веселкою, що постає кризь пелену дощу, ніби усмішка кризь сльози. Відтак можемо відстежити суто контекстуальне поєднання античної та християнської символіки: якщо перша виразно проступає в тексті, то друга відчитується на рівні біблійного розуміння веселки як знаку «угоди» між Богом та людьми.

У віршованій частині автор констатує певну істину, а в прозовій – докладно витлумачує її (зокрема витлумачує символіку античної богині Ірис). Варто також зазначити, що саме у прозовому відступі дві сюжетні лінії (антична та християнська), котрі розвивалися паралельно, зливаються в єдину, й далі постає образ “Божественного Улісса Варлаама” (GLORIOSSIME ULYSSES BARLAAM).

Відтак виникає алюзійний образ: святий Варлаам Печерник – Варлаам Ясинський. Отже, Київський митрополит знає, як розпізнати й оминати цьогосвітні принади, а відтак його життя теж стає прикладом для наслідування. Подібні розлогі метафо-

ри, як уже зазначалося, є дуже характерними для стилю Стефана Яворського. Так, А. Морозов вказує, що “Яворський вибудовує метафоричні ланцюжки, в яких метафори утворюються шляхом нескінченних наближень і переосмислень окремих “речень”, найчастіше взятих із Біблії, з яких виокремлюється метафоричний смисл. Яворський мало зважає на те, в якому значенні ці “речення” вжиті в першоджерелі. Він створює новий динамічний контекст, у якому одне і те ж слово змінює своє значення в якійсь безперервній круговерті” [40].

Тож саме цей «динамічний контекст» Стефанової метафори вочевидь потребував зміни текстового ритму, аби все ж витлумачити певні значеннєві нюанси. Відтак саме *prosimetrum* якнайкраще тут достосовувався. Урешті, такий спосіб організації тексту є певною мірою суголосним проповіді, коли промовець мав дбати і про красу викладу, й про те, аби реципієнт не втратив головної сюжетної лінії, що мала на меті виховати гідного християнина. Недарма ж Стефан Яворський зосереджує увагу читача на чеснотах Варлаама Ясинського, адже земне життя швидкоплинне – тож, мандруючи ним, християнин мусить підготуватися до зустрічі з Творцем, перед яким доведеться відповісти за свої земні вчинки.

У прозовій частині панегірика “*Pelnia nieubuywaiącey chwały...*”, що зветься “*Stephanoma sive corollarium gratitudinis erga celebrantem suos sanotos patronos patronum autoris huius operis Stephani*”, автор також у цікавий спосіб обіграє власне ім’я, яке в перекладі з грецької означає “вінок”. Відтак Яворський складає вінець своєму покровителеві не з квітів, а зі слів, послуговуючись риторичним мистецтвом.

Водночас формі вінка або кола відповідає структура тексту, де теми, котрі намічались наприпочатку твору, у вірші до святих покровителів, згодом розробляються у фінальній прозовій частині:

Przed Trzecim nadchodzącym Dniem BOGORODZICY  
Ofirowania TROYCY, Trzyletnie DZIEWICY,  
Trzech Świętych Barlaamow DZIEN święci iedny,  
Wiodących ku IEDNEMU w TROYCY na wchodzniny:  
Pustelnika z KAMIENEM nioszacowanym,  
Do Korony Niebiskiey Iosaphowi danym;  
Męcznika z Ofiarą w Ręku goraiącą...  
PIECZARSKIEGO też w ciele Aniola Świętego,

Senatorską swą lasność w ciemność kryją cego  
BOGU w Troycy IEDNEMU Ci zalendo swieca  
Kto ich ma za Patronow, TEMU pomoc wznieca...  
Przełoż od BOGA w TROYCY maia Trzy Korony,  
Do ktorych y ich Alumn będzie przypuszczony [41].

Автор найперше акцентує на “дарах”, котрими щедро наділили Варлаама Ясинського його небесні покровителі, а також на божественному сприянні всім, хто має світлі думки та піклується про ближніх. Тут знову зринає паралель: три небесні покровителі – три шляхи до триєдиного Бога. Автор звертає увагу на число 3, яке символізує Божественну любов і досконалість, трьох покровителів Варллама Ясинського, Святу Трійцю, образ Богородиці-Трилітници. У такий спосіб Стефан Яворський знову повертається до ідеї повноти, довершености. Місячне коло, вінок, семантика числа 3 – все це застосовується автором передовсім для увиразнення центрального образу, що структурує текст усього панегірика, – Божої Матері. Як відомо, саме Богородиця символізує зліті воедино початок і кінець, шлях від земного до небесного. Тож у прикінцевому прозовому розділі автор повторює тези вірша, водночас поглиблюючи їх:

*Wspod niżli na Cerkiewnym Niebie w Słonecznym  
żaiasniala Splendarze Ona, która jest Wybrana iako Słońce,  
Przenaydostoyniejsza Matka Boska, marszałkuią oney w  
Lutrenkowej Lasności, Twoi Trzey Patronowie Święci  
Barlaamowie, Iasne w Bogu Przeswiecony Pasterzu, Miłosciny  
moy Patronie. Tylko co ma wshodzić w Cerkiew Świętą niby  
Sponsa ad Thalamu Ona Niebieska Duchu Święte Oblubienica  
Przena Świętsza Panna, alic awę classicu wytrębene hasło: Ecce  
Sponsa, exite obuiam illi. Coż na to? Cto innym iako niemądrym  
Pannom Serdeczne w oziębłym Affercie gasną kagance, a Twoi  
Patronowie Święci, Patrone moy, patrz iaki na przywitalnie Tey  
Niebieskiej Oblubienicy przygotowali apparament: Wychodzą in  
occrsum Oney z niegasnącemi y mroku żadne nigdy nieznaiącemi  
Luminarzami. Barlaam Święty Męczennik, miasto zapoloney  
pochodnie, własną Rękę ogniem, niby Złoto Wulkanowym  
poleruie płomieniem. Barlaam Święty Pustelnik, miasto palaią  
cego Luminarza, Drogi prezentuie Kamien, wszystkie Chryzolity  
Ceną y Iasnością przewyszszaiący, od ktorego cała roziasniala*

*India. Barlaam Święty Pieczarski, miasto świecącey Lampy,  
Iasnie-Oswiecone Xiążęce prezentuie Tituły, które tym barziej  
większym iasnieią glanssem, im zwyczajnie wydatniejsza bywa  
przy Umbrach Pieczarnym Iasność [42].*

Така структура тексту відповідає вимогам до жанру проповіді, де тези, висунуті у вступі, мали повторюватися у висновках.

Центральним образом фінального циклу віршів, доданого до панегірика “Pelnia niewbywaiącey chwały...”, є сад, який символізує чесноти (hortus est symbolem virtus). Людські достоїнства тут уособлює розмаїття квітів:

*Sława w oczach Persona bogato przybrana,  
A złotemi łańcuchy zewszad skępowana,  
Na szacie zaś rozliczne roznych kwieci wzory,  
Znac iż samey robota kwiecciorodney flory.  
Tu Narcyss, tu Rozmaryn, tu zas tulipany,  
Tu Lilia owdzie zaś kwiat wdzięcznorożany:  
Zgoła ni Ariadny kręte Labyrynty,  
Takie w sobie miewatty niegdy Gyacynty,  
Iakie tam na tym stroiu w ten czas widzieć było,  
W stoocznego Argusa zmienić by się miło.  
Mniemałem że to samey wiosny iest Persona,  
Albo kwitąca flora, albo też Pomona.  
Z stroiu iednak poznałem iż to wdzięczność była,  
Ktorą tak DOBROCZYNNOSĆ Twoia ustroiła [43].*

Про людські чесноти автор говорить як про певні абстракції, й це також вказує на близькість панегірика Яворського до проповіді. З-поміж усіх людських достоїнств автор виокремлює добродієність, а нести добро іншим – це одна із засад християнського життя. Власне, саме життя Київського митрополита виконує роль взірця. Як зазначав свого часу Ю. Самарін, “від проповіді у вузькому значенні, мабуть, відрізняються деякі роди промов, як то: урочисті слова з приводу важливих подій, надгробні слова, похвальні слова тощо. Однак це теж проповіді, складені з двох частин згідно із загальними законами та з урахуванням приватних особливостей; різниця в тому, що проповідник зближує їх не для розкриття суперечностей, а навпаки – заради усвідомлення їхньої подібности. Він прославляє й вихваляє яку-небудь справу або особу тому, що

бачить їхню злагожденість і бажає спонукати слухачів до наслідування” [44].

Аналіз панегірика Стефана Яворського “*Pelnia niewbywaiąceu chwały...*” дозволяє стверджувати, що текст структурно тяжіє до жанру проповіді, де вірші до святих покровителів розглядаємо як *exordium*, віршовану частину тезоіменного привітання – як *paratio*, а фінальну прозову частину – як *conclusio*. Однак маємо й іншу композиційну лінію, яка значно більшою мірою відповідає вимогам панегіричного жанру: вірші на герб Ясинських, прозова передмова та фінальні вірші. Послання цих двох ліній є свідченням того, що хоча вже на початку XVI ст. панегірик був сформований як окремий жанр, та його тривале перебування в лоні проповіді відчутно позначилося на композиційній структурі. Прозові вкраплення в поетичний текст із метою якнайдокладнішого витлумачення певних істин чи обґрунтування авторської позиції і є, на нашу думку, залишковими явищами проповіді. Власне переплетіння проповіді й панегірика й зумовило *prosimetrum* у тексті.

На відміну від “*Pelnia niewbywaiąceu chwały...*”, панегірик Стефана Яворського на честь гетьмана Івана Мазепи “*Echo giosu...*” відзначається більш чіткою структурою. Відтак прозові вкраплення до поетичного тексту мають тут дещо інше смислове навантаження.

У основі назви біблійний сюжет про Івана Хрестителя, що вважався небесним покровителем Мазепи. Починається панегірик із низки геральдичних спіграм, які інтерпретують основні елементи герба Івана Мазепи та “додані до нього клейноти”, що є підложжям для низки образів, значення котрих витлумачується в тексті панегірика, й визначають тематику твору. У прозовому вступі “*Jasnie wielmoznemu iego mosci panu P. Ianowi Mazepie Hetmanowi woysk Jch Carskiego Prieswiencgo majestatu zaporozkich. Długoletnego zdrowia, Pomystnych pociech y nad wszelkim nieprzyiacielem Tryumfow*” автор звертається до гетьмана, окреслюючи причини, що спонукали його до творчості:

*Czy podobna milczeń, Jasnie Wielmozny Amnie Wielce  
Miłosciwy Panie, Panie y Dobrodzieiu ani znalezytym do roczney  
Patrona Świętegō Rewolucyey tam ozwać się powinszowaniem,  
gdzie y same przychylne ziemiano Nieba, Facundo ore temi*

*czasy do nas słowo Przednieczne co y rzekty? Czyli można tam  
powinnych Wielinożności Waszey na Congratulacyą pohamowac  
słow, gdzie ysamego dzisieysze Festu, Głos woloiącego na puszczy,  
wzajemnie na zyczliwy, odgłos od serdeczney Reflexyey prowokuie  
echo? Czy podobna wostatku z holdowniczą uprzymego affektu  
tam obmytescere Kontestą, gdzie y same przy Solenym Patrona  
Twego applawzie, nieme Zachariusza usta na wysmienite in solita  
metamorfosi zamieniwczy się oracula, do podobnego prodromo  
grepu stymuluią zawodu? Mowic tedy trzeba, a mowic nietylko  
oratorskimi wytwornych słow Krasomownich periodami, ale  
ad JOANNEM, in sui nominis ethymo Gratreas, Chwalne one  
Tręs Gratias trzeba by na Panegyryczne zaciągnąc Encomia,  
pomniąc na to, że*

*De calamis Magnis Komina magna fluust.*

*Wiem w prawdzie że od Rhetorskiej wymowy emendicatis  
clarescere nichcą Luminibus, Herbowe JASNIE WIELMOZNOSCI  
Wszey PLANETY Ktore ną Roxolanskim Niebie takowemi ad  
invidias orbis jasnieą... [45].*

Стефан Яворський стверджує, що задля того, аби гідно прославити гетьмана, замало лише ораторської майстерности, тут має долучитися ще й мистецтво поетичне. Як відомо, подібний риторичний прийом був одним із найпоширеніших у бароковій літературі (наприклад, його подибуємо в панегірику імператриці Єлисаветі Мануйла Козачинського, про який ітиметься далі). У віршах автор продовжує розвивати тему про “родові планети”, котрі освітлюють “роксоланське небо” сяйвом гетьманових чеснот:

*Assistuią mu, iak Gwiazdy gloncowne,  
Twe cnoty zacznym blaskiem polorowne.  
Jasnieie przed nim w herbowey Twey Zorże  
Panską przypilnym rostopnosc dozorże.  
Ktora swym trybem idąc naturalnym  
Rey wszystkim Cnotom prowadzi moralnym.  
Za Luną tuż gwiazd piękne chryzolity  
Splendor widaią Cnych Cnot znamienity  
Gdzie wslad za nią Planeta Merkury  
A ten wrodzony ma przymiot z natury,  
Ze Swych Klorownych glaneow bez przysady.*



прикладом, гідним наслідування. Цю тему Стефан Яворський порушив іще в передмові:

*Wielmoznosc Waszq Veneramur. Vznaiac felicięx perimerto iz niewiele szkodzą Hebowym Waszym Xięzycem fatalne. Przodkow dekrescyę, kiedy Luna decrescens, z natury swoiey, Crezctetis, prodromus et nuntium agit. Y ten to iest a nie inny. Wielmoznosci Wszy Censu honoris, naprzod augusto de saugaine sanguis. Ktory w recopensę Krwie wylaney, ducalem byssum, Wielm: W: tanguas Tyrys depinxit coloribus. Nieposlednia do tak Wysokiey funkcyey promocyя, Krwawe Przodkow zasługi Ktore znacznyemi będąc wysokich Profeminencyi stopniami do prsyuczoney Rękom Waszym Bulawy, Victoriosis passibus, znamienicie, wtorowany wiel: Waszey zostawity dosciniec [53].*

Далі в поетичному тексті автор згадує про службу Мазепи при дворі польського короля й російського монарха, наголошуючи на тому, що гетьман завжди переймався інтересами “землі Роксоланської”, а отже, його зірка яскравим світлом виблискує в “роксоланському зодіакові”:

Gdy Twa Jutrzenka w Herbie znamienita  
Przed Polskim nigdy Tytanem swieciła  
W ten czas było ze iasny dzien swita  
Сnym Roxolanom y pogoda miła.  
Jakoż Jutrzenka to blaskiem okryta  
Na mniey tym znakiem nas nie omyliła  
Kiedy podzisdzien kozdemu do smaku  
Na roxolanskim świeci Zodiakudiaku [54].

Отже, проаналізувавши функціонування *prosimum* у панегірику “*Pełnia niewbywaiącey chwały...*”, можемо констатувати, що основна тканина тексту лишається питомо поетичною, натомість прозові вкраплення зумовлені прагненням автора докладніше витлумачувати, а нерідко й попереджувати з’яву тих чи інших образів у поетичному тексті. Окрім того, вони є своєрідним полем для вияву авторських філософських рефлексій. Урешті варто не забувати й про те, що барокова культура наскрізно риторична, а відтак беззаперечним лишається вплив епідиктичного красномовства на етикету поезію.

Упродовж другої половини XVII та першої половини XVIII ст. створити образ ідеального володаря намагалися й інші українські

панегіристи. Прикладом цього є гратуляційна композиція Мануїла Козачинського “Августешей непобедимой імератриць ея священнейшему величеству Єлисаветъ Петровнѣ” з нагоди відвідин нею Києва. Як свідчать історичні факти, після тяжких років біронівщини в Києві Єлизавету приймали з великим ентузіазмом [55].

Поетична частина цього твору представлена зоровою поезією:

“Єгдаж ТАЯ ВСЕБЛАГАЯ  
Прошедшая грады,  
Въсть приспѣла, прилетѣла  
В училищ ограда,  
Люботрудный кіих чудный,  
Могила начало,  
Совершенство, о блаженство!  
Рафаилом стало,  
Извѣстнѣйше, и скорѣйше,  
Ридмоторцев трубы,  
Сколко силы, глас воспѣли  
Радости сугубый.  
Став окружно, Музы дружно,  
Играют на лірѣ  
Гласят слично необычно  
Гласят по всем мірѣ  
А к ним велій, и веселый,  
Ритор съединился  
Восклицая, тож вѣщая,  
Чтоб мір удивился.  
Восток с югом, мір со кругом,  
Море с окіаном  
Да внимаєт, да внушаєт  
Что вѣм Россіаном  
Єсдир мирна, правовѣрна,  
Кров багрянородна,  
МОНАРХИНЯ ГЕРОИНЯ,  
Владѣєт Природна.  
Та ПЕТРОВО, имат слово,  
ПЕТРОВ жезл, и дѣло,  
Дѣло живо, Ум остр, в диво  
Храбр дух, сердце смѣло” [56].

Як бачимо, літери кожного першого рядка катрена разом складають ім’я «ЄЛИСАВЕТ», а самі вірші – “краєстрочія” чи “краєгранія” – є

типовими для постичних шукань доби бароко. Звернувшись до по-рад тогочасної науки стосовно засобів якнайкращого уславлення достойної особи, віднайдемо також поради поетам щодо механізму використання в ліричних текстах образів античних богів та музичних інструментів [57], яким також скористався наш поет.

Однак у контексті нашого дослідження цікавий той момент, де автор сам наголошує, що заради того, аби слава про імператрицю покотилася світами, він мусить послуговуватися найвишуканішими постичними та риторичними засобами. Тож ритор законірно «долучається» до «гласу» Муз, риторичний тон стає визначальним для усього панегірика, стаючи своєрідним підложжям тексту. Щоби переконатися в цьому, варто пригадати, поради тогочасної теорії красномовства щодо гідного уславлення поважних осіб. Приміром, Теофан Прокопович у своїй «Риторичі» зазначав, що «похвали особам черпаються з таких п'яти джерел: з природи, долі, навчання, вчинків, обставин. До категорії долі автор відносить, «по-перше, достойність роду, знаменитість і славу предків, по-друге, могутність, багатство, силу, по-третє, почесність, по-четверте, спорідненість і дружбу із визначними мужами, начальниками, імператорами і т. д.» [58].

Мануїло Козачинський у своєму творі якраз і наголошує, що Єлизавета – донька Петра I, який:

Обаче аще тѣлом умре, но Дѣлами  
Живет: не пошли бо в гроб, но остались с нами:  
И будут жить во вѣки в Россійской Державѣ  
Жил ПЕТР на земли, живет и в небѣ во славѣ [59].

Отже, теза «Єлизавета – донька Петра I» є магістральною лінією, довкола, якої автор вибудовує текст. Відтак імператриця має продовжити традиції, започатковані батьком.

Найперше від неї чекали опікування науками та православною Церквою:

*“Каковаго ж Сорбонскую оную тогожде и Киевскую  
Тот же Блаженныя и Вѣчностойныя ПАМЯТИ МОНАРХ  
сподобил щастія Академію...”*

*...ВАШЕ ІМПЕРАТОРСКОЕ СВЯЩЕННѢЙШЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО не толико Академіи Скипетр Самодержавствія,*

*колико паче утварей дражайшыя дражайшаго Родителя  
своего ПЕТРА ВЕЛИКАГО отца ОТЕЧЕСТВІЯ самодержца  
ВСЕРОССІЙСКАГО Добродѣтели во всем наслѣдствовать,  
все тицаніе и неусыпное старательство имѣет, то явѣ есть,  
что тосжде ВЕЛИЧАЙШЕЕ Благоутробіе туюж Высочай-  
шую милость, ко всім ищущым ся Всемилостивіише являют  
по прыродѣ всегда БЛАГОСОИЗВОЛЯЕТЬ” [60].*

Таким чином саме ці бажання, викладені в передмові, – підтримати інтелектуальний осередок, тобто Києво-Могилянську академію, та посприяти оновленню підупалих на той час київських храмів, – стають визначальними для всього твору. Вони лейтмотивом проходять крізь текст усього панегірика:

СЕ И ДЕВОРА ТВОЯ, О РОССІЕ, МАТИ,  
НЕ ДАВШАЯ. Сісарам тобою обладати:  
Тебѣ ж православная о ЦЕРКВИ ХРИСТОВА  
Восточня, сія есть ПУЛХЕРІА нова,  
Царствующи, ерессей смири волны:  
Истреби ж враги твоя И СІЯ довольны [61].

Зміцнення авторитету православної Церкви, боротьба з ереями мають, на думку автора, забезпечити Єлизаветі Петрівні тривале та щасливе царювання:

Єліссавет, на многа царствуй лѣта  
Здрава, Щаслива, без всяка навѣта.  
Тишина буди, щастіе безмѣрно  
Служащым вѣрно.  
А не пріязных тебѣ и ДЕРЖАВѣ  
ТВОСИ, Всевышній да погубить явѣ  
И предаст сих всѣх, иже не суть друзи  
Во твои узы [62].

Мануїло Козачинський асоціює імператрицю з весною, що мала внести свіжий струмінь в українське культурне та інтелектуальне життя, яке вже починало пригасати. Зокрема, автор зазначає:

Не медлим же, хотяще благодарни быти,  
Таков от сердец привѣт потщимся сложити:  
Здравствуй АУГУСТО, ПЕТРОВ ОБРАЗЕ дражайшій,  
Здравствуй един по многих День наш пресладчайшій.

Аки весна, гдѣ явиш зрак ТВОЙ АУГУСТЪЙШІЙ  
Твориши воздух здравый, и день тот свѣтлѣйшій [63].

Як відомо, метафори й алегорії були одними з найпоширеніших художньо-риторичних засобів доби, адже “у риториці метафора розглядалась як щось на кшталт вдалих хитрощів, зіпертих на гнучкість слів. Вважалося, що її застосування доречно лише в певних випадках і вимагає особливого мистецтва” [64]. Однак автор завжди зважав на обізнаність реципієнта, котрий за алегоричними образами мав легко розпізнати приховану думку. Так, звертаючись до опису Полтавської битви, автор порівнює Петра I з Александром Македонським:

Полтавская имѣлась баталія главна,  
В которой одержанна Побѣда преславна:  
Здесь бо как дрѣвле сошлись древніи Герои  
Александр з Дарієм сами и их вои,  
Так ПЕТР ВЕЛИКІЙ з Свієм сами по теи тати,  
Єдин против другого сошлись было стати.  
А как Александрова прострѣся в мір слава,  
Когда ним Дарієва сотрѣся держава,  
И велики так силы малым числом стерты,  
Что аж побѣжали страхом пораженный смерти [65].

Подібне зіставлення ретельно продумане, адже обидва ці царі вели війну задля збільшення своїх володінь, обидва отримали ймення Великий, їм обидвом притаманний військовий талант і державна мудрість. Тогочасний читач панегірика мав чітко усвідомити цю аналогію.

Відтак можемо запримітити цікаву особливість: панегірик, писаний на честь імператриці Єлизавети, уславлює здебільшого її батька Петра. Вочевидь, автор твору хотів створити образ, гідний наслідування. Адже, як вчили тогочасні риторики, “тут похвала безпечна, тому що не залишається жодного місця для недоліків, які могли б знеславити минуле життя, і вона [промова – К. Б.] досконала, тому що не можна вже нічого додати до минулих чеснот; і вона здається правдива і щира, бо, як, з одного боку, немає жодної причини, так з другого, здається, немає жодної підозри в підлабузництві” [66].

Відтак, прославляючи Петра I, Мануйло Козачинський вводить до тексту “ЖУРНАЛ ИЛИ ОПИСАНІЄ ЛѢТ, И Преславных

Высокоторжественных Побѣд, БЛАЖЕННЫЯ И ВѣчноДОСТОЙНЫЯ Памяти ПЕТРА ВЕЛИКАГО Отца Отечества ПЕРВАГО ИМПЕРАТОРА ВСЕРОССІЙСКАГО” [67]. Цей “журнал” є, власне кажучи, життєписом імператора у віршах, де докладно подано рік, число події та вік Петра I на той час.

Введення наприкінці твору життєпису царя – прийом, притаманний історичному жанру, – адже, згідно з приписами того ж таки Теофана Прокоповича, “у заключній частині історики, звичайно, подають додаток, якщо описують чие-небудь життя, або коротко змальовують характер якогось мужа...” [68]. Очевидно, Мануйло Козачинський звертається до віршованої форми задля того, аби полегшити сприймання та запам’ятовування поданих ним історичних подій, – адже, як уже зазначалося, вірші до цього надається краще. Та все ж, як бачимо, «проростають» вони із засадничих принципів риторики, а відтак prosimetrum можна пояснити «риторизацією» поезії.

Принагідно зазначмо, що характерною ознакою українського бароко, як вказував іще Д. Чижевський, є багатомовність [69]. Цей факт яскраво потверджує панегірик Мануйла Козачинського, на початку якого автор зазначав:

*“Сіє то наипаче Академію Кіевскую возбуждаст, в до-  
стодолжнїйшоє поздравленїє, рифми сія, по мѣрѣ малаго ис-  
куства, трєми Діалекты: Славенским, яко природным и во  
Европѣ преизобильнѣйшим: Латинским яко прочїих во иску-  
ствѣ умствованїя Філософскаго славнѣйшим: Полским аки  
Кіеву порубѣжным, ВАШЕМУ ИМПЕРАТОРСКОМУ СВЯ-  
ЩЕННѢЙШЕМУ ВЕЛИЧЕСТВУ принести всѣподданѣйше.*

*Протчеими же, яки то, священным Еврейским и пре-  
мудрым Греческим, ктому и Нѣмецким языками, (которїи  
во Академіи Кіевской тцанїєм и старательством Преос-  
вященнаго Архієпископа Митрополита Кіевскаго Рафаїла  
Заборовскаго Богомолца ВАШЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО  
СВЯЩЕННѢЙШАГО ВЕЛИЧЕСТВА о 1738 года септемб-  
рія, даже доселѣ художнѣ по правилам дѣйствително пре-  
даются) не за не искусством учителей, но за неимуществом  
тѣх діалектов печати, издати здесь невозможно...” [70].*

Багатомовність якнайкраще пасувала саме панегіричному жанру, адже автори панегіриків, співаючи хвалу тій чи іншій особі, прагнули, щоб слава полинула світом, а люди в усіх кряях дізналися про визначну постать.

Усталеним прийомом авторів панегіриків були скарги на брак слів чи рим, аби достойно уславити шановану особу. Так, у прозовій передмові до свого твору Мануйло Козачинський зазначає:

*“Все Пресвѣтлѣйшая Самодержавнѣйшая Природная наша Государыня Императрица Елисавет Петровна Всяя Россіи.*

*Коего вѣрноприсяжная все поданческая должность, толико не сущным упованием, колико ревностнѣйшим желаніем от многих лѣт ожидала щастія, тоє нынѣ при свѣтлом ѿ веселовидном общем всѣх Торжествованіи, сієсть верх прсвоисделѣннаго своего благополучія, Академія Кіевская обрѣтаст, егда Великолѣпному Природныя своєя Государыни Вашего Священнѣйшаго Императорскаго Величества Всепресвѣтлѣйшему лицу, со всежелательными рифмы всеподаннѣйше предстати сподобляется. Аще бо от преславнаго Пришествія Вашего Священнѣйшаго Императорскаго Величества произшедшее нам щастіє, ни риторским краснорѣчієм, ни рифмотворческим слоги, довольно изобразити єя может, однакож и молчанієм то прейти недолжно и невозможно єсть, ибо якоже совершенная радость не вѣсть молчати, тако вѣрноподданическое усердіє внѣшним вида знаменієм не свидѣтельствовать, себе не терпит быти облагодѣтельствовано” [71].*

Тож поєднати прозовий і поетичний текст автора спонукала “неможливість” восхвалити імператрицю лише засобами поезії або лише засобами прози. Відтак неважко помітити, як “крізь систематику ліричних родів проступає риторичне вчення про функціональні роди красномовства: урочисто-похвальна (епідиктична) промова (genus demonstratum), дорадча промова (genus deliberatum), судова промова (genus iudiciale). Таким чином, у літературній теорії, що проектує панегіричну поезію на урочисте красномовство, фіксується момент близькості між цими видами

творчості” [72]. Отже, нову йдеться про потужне риторичне підложжя тогочасної поезії.

Підсумовуючи, зазначмо, що prosimetrum у панегіричному жанрі можна пояснити загальною тенденцією до риторизації поезії, що було зумовлено головню двома чинниками:

1. Впливом проповідницького жанру, який тривалий час залишався в українській літературі єдиним зразком епідиктичного красномовства; така особливість більшою мірою характерна для творів, присвячених церковним достойникам (“Pelnia niewbywaiącey chwały...” Стефана Яворського).

2. Впливом історичного жанру, що передбачав життєписи видатних осіб у межах хронік та допускав поетичні вкраплення у текстах літописів, – відтак, закономірно, елементи цього жанру стали проникати до панегіриків, що виявилось здебільшого в текстах, писаних на пошану політичних діячів (“Bogaty wirydarz” Івана Орновського, “Echo giosuъ” Стефана Яворського, “Августешей непобѣдимой імератрицѣ єя священнейшему величеству Елисаветѣ Петровнѣ” Мануйла Козачинського).

## Література

1. Борухович В. Ораторское искусство древней Греции // Ораторы Греции / Ред. М. Гаспаров. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 8–11. Див також: Исократ. Панегирик // Ораторы Греции / Ред. М. Гаспаров. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 39–65.
2. Див.: Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – С. 239–243.
3. Див.: Курбатов Г. Риторика // Культура Византии. IV – первая половина VII в. / Отв. ред. З. В. Удольцова. – М.: Наука, 1984. – С. 331–337.
4. Sarbiewski M. K. Wykiady poetyki (praescepta poetica). – Wroclaw; Krakow, 1958. – S. 230.
5. Hernas Gz. Barok. – Warszawa: PWN, 1976. – S. 241.
6. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Kiiyw, 1705. – Арк. 44 (зв.) (б. п.).
7. Циганок О. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI–XVII ст. – К.: Пед. преса, 1999. – С. 158.
8. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Арк. 8 (зв.) (б. п.).
9. Циганок О. З історії латинських літературних впливів... – С. 94.
10. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Арк. 46 (б. п.).
11. Там само. – Арк. 34 (б. п.).
12. Там само. – Арк. 23 (б. п.).
13. Там само. – Арк. 27 (б. п.).
14. Там само. – Арк. 48 (б. п.).
15. Перетц В. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVII веков. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1962. – С. 147.
16. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Арк. 43 (зв.) (б. п.).
17. Там само. – Арк. 43 (зв.) (б. п.).
18. Там само. – Арк. 1 (зв.) (б. п.).
19. Там само. – Арк. 8 (б. п.).
20. Там само. – Арк. 1 (б. п.).
21. Там само. – Арк. 1 (б. п.).
22. Там само. – Арк. 27 (зв.) (б. п.).
23. Там само. – Арк. 34 (зв.) – 35 (б. п.).
24. Там само. – Арк. 45 (б. п.).
25. Там само. – Арк. 39 (б. п.).
26. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво // Прокопович Ф. Філософські твори: У 3-х т. – К.: Наукова думка, 1979, – Т.1. – С. 350.
27. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Арк. 3 (зв.) (б. п.).

28. Багалея Д., Миллер Д. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): Историческая монография: В 2-х т. / Репринтное издание. – Х., 1993. – Т. 1. – С. 457–458.
29. Ognowski I. Bogaty wirzydarz... – Арк. 26 (зв.) (б. п.).
30. Там само. – Арк. 51 (зв.) (б. п.).
31. Квинтилиан Ф. Правила ораторского искусства: Пер. с лат. – СПб., 1896. – С.6.
32. Франко И. Южнорусская литература // Брокгауз Ф., Эфрон И. Энциклопедический словарь: в 81 т. – СПб.: Типография акц. общ. “Издательское Дело”, Брокгауз-Эфрон, 1904. – Т. 81. – С. 306.
33. Iaworski S. Pelnia niewbywaiącey chwały... – Kiiyw, 1691. – Арк. 3 (б. п.).
34. Там само. – Арк. 4 (зв.) (б. п.).
35. Сазонова Л. Поэзия русского барокко: Вторая половина XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1991. – С. 148–149.
36. Морозов А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы / Отв. ред. М. Алексеев. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – С. 35.
37. Iaworski S. Pelnia niewbywaiącey chwały... – Арк. 25 (б. п.).
38. Там само. – Арк. 25 (б. п.).
39. Див.: Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII століть. – Х.: Акта, 1999. – С. 75–76.
40. Морозов А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского. – С. 36–37.
41. Iaworski S. Pelnia niewbywaiącey chwały... – Арк. 2 (зв.) (б. п.).
42. Там само. – Арк. 29 (б. п.).
43. Там само. – Арк. 32 (б. п.).
44. Самарин Ю. Стефан Яворский и Феофан Прокопович // Самарин Ю. Избранные сочинения. – М.: Московский философский фонд РОС-СЛЭН, 1996. – С. 302.
45. Яворський С. Панегірик на пошану гетьмана Мазепи. – Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – І. 4193. – Арк. 4 – 4 (зв.).
46. Там само. – Арк. 21.
47. Циганок О. З історії латинських літературних впливів... – С. 60 – 61.
48. Див.: Радишевський Р. Польськомовна українська поезія кінця XVII – початку XVIII століття: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.03 / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1996. – С. 62.
49. Яворський С. Панегірик на пошану гетьмана Мазепи. – Арк. 5.

50. Там само. – Арк. 9.  
 51. Там само. – Арк. 16.  
 52. Там само. – Арк. 15–15 (зв.).  
 53. Там само. – Арк. 6.  
 54. Там само. – Арк. 19.  
 55. Див.: Субтельний О. Україна: історія. – К.: Либідь, 1992. – С. 156.  
 56. Козачинський М. Августійшей непобъдимой імператриць Єлисаветъ Петровнѣ – К., 1744. – Арк. 12.  
 57. Див.: Sarbiewski M. K. Wykiady poetyki (praescepta poetica). – S. 65–68.  
 58. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво. – С. 384–385.  
 59. Козачинський М. Августійшей непобъдимой імператриць Єлисаветъ Петровнѣ – Арк. 39 (зв.).  
 60. Там само. – Арк. 2 (зв.) – 3.  
 61. Там само. – Арк. 19.  
 62. Там само. – Арк. 27 (зв.).  
 63. Там само. – Арк. 32.  
 64. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. / Вступ. ст. и сост. Н. Арутюновой. – М.: Проресс, 1990. – С. 45.  
 65. Козачинський М. Августійшей непобъдимой імператриць Єлисаветъ Петровнѣ – Арк. 38.  
 66. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво. – С. 398.  
 67. Козачинський М. Августійшей непобъдимой імператриць Єлисаветъ Петровнѣ – Арк. 37–37 (зв.).  
 68. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво. – С. 351.  
 69. Див.: Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 245–246.  
 70. Козачинський М. Августійшей непобъдимой імператриць Єлисаветъ Петровнѣ – Арк. 3.  
 71. Там само. – Арк. 2.  
 72. Сазонова Л. Поэзия русского барокко. – С. 49.

### Розділ III

#### ПОЄДНАННЯ ПОЕЗІЇ ТА ПРОЗИ В РАМЦЯХ БАРОКОВОГО ПОЛЕМІЧНОГО ДИСКУРСУ

Полемікою називається дискусія, де сторони намагаються довести одна одній свої погляди як єдино правильні. На відміну від диспуту, де опоненти задаються метою виробити спільне вирішення обговорюваної проблеми, полеміка передбачає суперечку, де у висліді має бути прийнято позицію однієї зі сторін.

Трактат (лат. tractatus) – науково-теоретична праця, в якій аналізується складна проблема, всебічно регламентується нова концепція автора. Трактат передбачає строгу послідовність викладу думок і чітку їх аргументацію.

Таким чином під окресленням “полемічний трактат” ми схильні розуміти твір, у якому, доводячи опонентові свою позицію як єдино правильну, автор, послуговуючись науковою аргументацією, вибудовує власну концепцію проблеми, що стала об’єктом дискусії.

Поняття “полемічна література” варто розуміти широко. Окрім трактатів, вона включає також епістолярію, есеї, поетичні твори тощо.

Початки християнської полемічної літератури сягають суперечок християн та поган (II–III ст. н. е.), де чи не найвідомішим є твір Юліана Відступника “Проти галилейців” та низка християнських апологій, спрямованих як проти поган, так і проти тогочасних ересей (гностицизм, монтанізм). Згодом активно полемізували між собою противники та прихильники Орігена. Як зазначав о. Василь Лаба, “з IV ст. виринають у Церкві по черзі великі ересі: тринітарні (аріянізм, македоніянізм), христологічні (аполінаризм, несторіянізм, монофізицизм) і антропологічні (пелагіянізм, семіпелагіянізм). Церква поборює ці ересі урядово своїми рішеннями на великих вселенських Соборах (I Нікейський, I Царгородський, I Єфеський і Халкедонський), а рівночасно з тим поборюють їх і церковні письменники приватно в своїх письмах. Найбільше за-

слуг кладуть тут завдяки своїм спекулятивним даруванням Отці східної Церкви і св. Августин” [1].

Із розколом Церкви на Східну та Західну, остаточно закріпленому на Соборі 1054 р., розпочинається доба полеміки між представниками цих двох найпотужніших гілок християнства. Перегодом вона знаходить собі благодатний ґрунт і на українських теренах. Як зазначає Л. Ушкалов, “надзвичайно важливу роль в досекулярній українській літературі відігравали полемічні писання. Впродовж восьми віків – од антикатолицького “скрипту” “Про опрісноки” Київського митрополита, з роду грека, Леонтія (початок XI століття) до анонімного трактату “Правдивий волинський громадянин” та відповіді Георгія Кониського на сповнений “лібертинського” скепсису лист Вольтера (кінець XVIII століття) – був створений величезний, картатий із погляду мовного і жанрового корпус полемічних творів” [2].

Історію полемічних розправ в Україні часів бароко можна умовно поділити на два періоди:

- 1) писання острозької доби;
- 2) писання моголянської та помогилянської доби;

Перший період пов’язаний із Острогом, – школою, що постала там завдяки князю Острозькому, та друкарнею. Одним із найперших полемічних творів української літератури зламу XVI та XVII століть є “Ключ царства небесного” Герасима Смотрицького, що цікавий радше стилістично, бо ж, попри обмаль виваженої богослівської аргументації, сповнений патетики: дотепних закликів, ліричних відступів, відвертої лайки. Мова трактату ритмізована і, як зазначив іще Д. Чижевський подекуди «нагадує ритміку дум або деяких віршів» [3]. Завершує цей період “Пересторога”, що є спробою історіософського осмислення церковної боротьби як боротьби диявола проти Церкви.

Як слушно завважив Л. Ушкалов, характерною рисою цього періоду є те, що “гранична напруженість релігійних змагань часто перехоплювала через край. Добре знаючи про те, що християнинові “не подобає сваритися, но тиху быти во всѣм учительну й незлобливу, с кротостию показуючу противная”, а християнський світ мав би прагнути злагоди бодай перед лицем зовнішніх напастей, високоосвічені та набожні українські теологи дозволя-

ють собі, приміром, кепкувати з фізичних вад супротивника..., збиткуватися над старожитними церковними звичаями..., потчувати один одного добірною лайкою. Завзятість козацтва, котре воювало за свою прадідівську віру не так пером, як мечем, вразно відлунує в закликіві отця Даміана Наливайка “пролити власну кров” за явлену “Треносом” “Божу правду”, а в нещадних інвективах Івана Вишенського, що малює похмурі есхатологічні образи всеосяжного тріумфу диявола-миродержця, вчувається непідробний патос Христового апостола, який раптом опинився серед поганського люду” [4].

На нашу думку, є ще одна присутня деталь, що характеризує писання цього періоду: «світлий» образ супротивника є чільною складовою трактату, почасти заступаючи власне теологічний аспект дискусії. Власне момент усвідомлення давніми авторами цих двох складників полемічного тексту позначиться на розвитку жанру.

Другий етап розвою полемічної літератури пов’язаний з ім’ям Петра Могили та зорганізованою ним у Києві академією. До того ж, саме в цей період бере початок практика тимчасового переходу здібних студентів із православної віри на католицьку з метою отримання освіти в західних університетах та колегіях. Згодом, повернувшись у лоно православ’я, наші студенти протистояли католикам, послуговуючись “позиченою в них же зброєю”. Як зазначає сербський дослідник М. Павич, “тією зброєю була школа, котру в Польщі, а переогодом і в Литовській державі започаткували й ствердили єзуїти, які на той час протистояли як протестантизму, так і православ’ю. Православ’я ж боронило себе найвірнішими засобами – засобами освіти. Під ту пору зорганізувалися церковні братства, котрі вже в другій половині XVI ст. були неабиякою силою: саме тут знайшло прихисток православ’я і саме вони почали створювати православні школи, найзнаніша посеред них... – Київська академія. Окрім богословської полеміки як основи тогочасної книжності, розвивалося й схоластичне духовне казання..., шкільна драма, силабічне віршування, формальна поезія” [5].

Полеміка з царини емоційної потроху переходить у царину інтелектуальних змагань, хоча сам Могила, як відомо, ще вдається до «експресійно» забарвлених прийомів, не шкодуючи для супротивника ні добірної лайки, ні «компрометуючої» аргументації. Од-

нак уже в писаннях митрополита «урівноважено» суто особистісний та теологічний аспекти.

Навзагал же “українське православне богослів’я доби бароко” присутньо відбігає від українського православного богослів’я домогилянської пори. Либонь, саме тому наші барокові теологи тільки вряди-годи покликаються на писання православних полемістів зламу XVI – XVII століть..., а твори найбільш ревного і талановитого оборонця Східної Церкви “великого старця Іоана Вишенського” – що на початку XVII століття зажили найбільшої слави в “кієвських монастирах, и у Вилни, и в Могилевѣ в Кутейной и... в Скиту”, трохи перегадом в Україні геть забулися” [6].

Відтак розвиток жанру в помогилянську добу пов’язуємо найперше з ім’ям Лазаря Барановича, який одним із перших репрезентує нову сторінку в історії української полеміки. До того ж, із-поміж тогочасних полемічних розправ його тексти вирізняються яскравою образністю, посиленою увагою до поетичного слова. Тут уже образ супротивника не відіграє присутньої ролі, а на перший план виходить теологічна проблематика.

Розглянемо його полемічний трактат “Nowa miara starey wiary”, що побачив світ 1676 року як відповідь на спрямований проти православ’я трактат Павла Бойми “Stara wiara” (Вільно, 1668).

Як відомо, створюючи свій трактат, Лазар Баранович звертався за допомогою до Інокентія Гізеля, Варлаама Ясинського, Теодосія Сафоновича. Цей факт якраз і дозволяє говорити про твір Барановича не як про поодинокий випадок, а як про новий етап розвою української полемічної літератури, – “адже, як слушно заважив іще М. Сумцов: “участь Гізеля у виправленні “Нової міри” безсумнівна, досить можлива участь у цій справі Сафоновича, Галятівського і Ясинського; широке листування... письменників у другій половині XVII ст. з приводу видання того чи іншого твору... змушує дивитися на кожен твір того часу, зокрема на кожен твір Барановича, як на висловлення думок не однієї особи, а широкого кола духовних осіб” [7].

Принагідно зазначмо, що “Stara wiara” Павла Бойми “отримала” ще дві відповіді – “Об истинной вѣрѣ” Інокентія Гізеля та “Stary Końcioł” Іоанікія Галятівського, але, попри спільну тему, твори різняться стилістично.

Варто заважити, що під ту пору українська література постала перед двома перспективами – візантійською (співвідносною зі старою православною традицією) та західною (співвідносною з католицизмом). Як слушно заважив П. Михед, “візантійська риторична традиція, що була вибрана східнослов’янською мовною культурою, мала за взірець не правила і форми, що генерували творчість, а окремі тексти, що слугували парадигмою при створенні нових творів. На противагу їм, латинська лінія розвитку риторики сповідувала інший спосіб народження текстів, зіпертий на правила і форми, які стають єдиним шляхом структуралізації мовної стихії як початку і прикладу структуралізації інших сфер життя” [8]. Сама творчість Лазаря Барановича певною мірою репрезентує ці дві тенденції, адже його проповіді витримані в річищі греко-слов’янської традиції, натомість поезія й полеміка виразно виказують латинську основу. Однак за пильнішого розгляду можемо переконатися, що обидві лінії в основі мають грецьку, зокрема аристотелівську, традицію. Урешті, наше давнє письменство в різні часи обирало різні її інтерпретації. Тож писання Барановича вкотре засвідчують потужне грецьке підложжя української культури.

Як відомо, в основі концепції Аристотеля – вчення про наслідування (imitatio). Українська барокова література виділяє два види “наслідування”: imitatio naturae та imitatio operis. Наслідування природи спирається безпосередньо на Аристотеля та його пізніших інтерпретаторів. Відтак «imitatio naturae не мислиться тут винятково ілюзіоністським актом», натомість наслідування твору культивується українською бароковою систематикою як настанова “на підкорення індивідуальної творчості літературній традиції... При цьому imitatio operis тлумачиться, з одного боку, як шкільне вправляння у “мистецтві поетичному” (ars poetica) чи “мистецтві риторичному” (ars rhetorica), з іншого – як необхідний момент становлення усякого літературного тексту” [9].

Обидва ці принципи втілюються в трактаті Барановича, що постає, спираючись на засади тогочасних риторик, – адже відстежується чітке дотримання приписів щодо ведення суперечок і добору переконливої аргументації та певне наслідування взірця, зокрема помітним є вплив стилю Григорія Богослова.



цілком умотивовано зринає в тексті й образ Мінерви – богині, що символізувала мудрість. Храм Мудрости постає вмістилищем головного знання про Божественну Трійцю (варто вказати, що випадки, коли християнські автори шукали підтримки своїм думкам у поганській історії, не поодинокі, у чому ми ще переконаємося). Відтак саме мудрість надається людині, аби та прагнула прийняти в серце Бога.

Разом із тим Лазар Баранович вказує й на обмежені можливості людського розуму, стверджуючи, що він не здатен перевершити можливості віри щодо сприйняття божественної суті:

Razem Syn, razem y Duch z Oycy wypływaia,  
Oycu zrzodło, tym strumień Święci przyznawaia,  
Wyraznie Dyonizy Bostwa Oycu zrzodło,  
Sunu z Duchem Kwiat, strumien nawodzi nie podło.  
Ciekawość Scholastykow nie potrzebna zgoła,  
Nie wstydz przyznać, rozum nasz temu nie wydoła [15].

Відтак мудрість є лише добрим підкріпленням віри, адже допомагає розпізнати істину. Продовжуючи міркування на тему істинної віри, Лазар Баранович зокрема зазначав:

Rodźić Syna, tchnąć Ducha ze źrózłta to ćieczy  
Oycy; wierzać, nie szperać o tym ći człowieczy.  
W Gołębiey Ducha widzimy postaci,  
Jakby z naturą gołębią się braci.  
A Gołąb którą przyimuie ofiarę.  
Ziarna, gorczyzyczne ziarno znamy wiare.  
Tey iako Gołąb od nas potrzebuie  
Duch Święty, w innym ziarnie nie smakuie.  
Pochodzącego iego, tylko wiara  
Niechay piastuie, a ćiekawość wara.  
A w ięzykach się Duch ognistych ziawił,  
By u nas ostrożną o nim mowę sprawił [16].

Як бачимо, автор розробляє тут євангельський мотив про гірчичне зерно (Мт., 13: 32; Лк., 13: 18; Мр., 4: 31 – 32). Згідно з Лазарем Барановичем, віра є тим зерном, котрим живиться Голуб-Дух. Іншим виявом Святого Духа є вогненні язики. Обидва символи означають народження після смерті, адже зерно помирає в землі, щоб дати життя колоскові, а вогонь, спопеляючи, очищує

від скверни. Таким чином, письменник утверджує думку, згідно з якою людина має відректися від усього злого, а надто від “хибних” тлумачень святих речей.

Звертаючись до теми Filioque, що була справжнім “яблуком розбрату” між Західною та Східною Церквою, Лазар Баранович спирається на попередню богословську традицію, повторюючи добре знані аргументи, – адже, як зазначав М. Сумцов, “з приводу походження Св. Духа так багато було написано й висловлено до Барановича, що йому не було змоги сказати щось нове або оригінальне. Оригінальність ученого-дослідника, що зважився на вирішення богословського питання такого загального рівня, як питання, що розроблене в “Новій мірі”, полягала в розподілі готового матеріалу, в багатоманітності та влучності силогізмів, у побудові й тоні висловів, у ясності й простоті мови” [17]. Саме тому Лазар Баранович так часто покликається на авторитет отців Церкви й залучає до власного тексту виривки з писань Григорія Богослова, Івана Златоуста, Івана Дамаскіна та інших авторитетних богословів.

Виклад богословських матерій у цьому творі позначений особливою “літературністю”. Баранович “висловлюється коротко, образно, шукає першого-ліпшого випадку, щоб навести яку-небудь подобу порівняння або розповідь, виявляє схильність до віршування, сипле римами й віршами” [18]. Зазначмо, що М. Сумцов, окреслюючи цю особливість стилю Лазаря Барановича, вказує на те, що подібні речі “переобтяжують” текст. Із таким присудом можна погодитися, маючи на увазі суто науковий дискурс “Нової міри”. Однак варто вказати й на те, що Лазар Баранович мислить свій текст не лише як явище з царини богословської дискусії, а водночас і як художній твір. Однак тут варто згадати міркування О. Потебні, який, порівнюючи поезію й науку, зазначав: «Поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, тоді як науковий факт що більшою мірою роздроблений, тобто що більше розвинулося з нього суджень – то краще він осмислюється нами. Звідси що легше аперцепуються поетичні образи і що більша насолода, яка походить од них, – то досконалішими й завершенишими видаються нам ці образи; тоді як – на противагу цьому – що краще ми розуміємо науковий факт, то дужче буваємо вражені неповнотою його розробки. Є багато створених поезією образів, до яких

нічого не можна ні додати, ні прибрати, але немає й не може бути досконалих наукових творів» [19]. Вочевидь, Баранович відчував оцю неподільність поетичного слова, його первинність, а відтак і сакральність. Саме влучність поетичних образів спричиняла куди більший вплив на почуття реципієнта, ніж ґрунтовна наукова аргументація. Власне це, мабуть, і спонукало Барановича наситити науково виважений текст образними віршованими вкрапленнями. Тож *prosimetrum* є наслідом поєднання наукового й художнього тексту.

Тут варто наголосити, що, засвоївши західну риторичну модель, українське письменство зберегло присутній емоційний компонент, що був притаманний «греко-слов'янській традиції», – чи не найяскравіше це увиразнилося саме в полемічній літературі. Однак якщо раніше виявом граничної авторської напруги почасти була лайка, то тепер наші автори, зокрема Лазар Баранович, знаходять вияв своїм емоціям у віршах. До того ж, поетичні вкраплення надають оповіді неабиякого динамізму:

*RZECZESZ. Nie przykładając od Syna, masz pænitere de malo commisso, & bono omislo. Masz pokutować o zlu popelnionym y o dobru opuszczonym. Nie słuchać Soboru florenskiego, a Soborow każą słuchać; bo tam starši byli, a tych słuchać trzeba, To zle popelniasz nie przydając od Syna. Ze Syn iest Bog, a ten tylko dobry, Zaczyn dobro opuszczasz.*

*ODPOW.: Frangenti fidem, fides frangatur eidem.*

*Złamać wiarę gorzi, Kto toż tobie rodzi.*

*Kto łamie wiarę, Też mu oczyn miarę.*

*Res mihi fracta fide, res diffidendo retenta.*

*Co wierząc utracilem, To nie wierząc naprawilem.*

*Sobor florenski złamał wiarę Soborow siedmiu, ktore y Aniołom przydawać nad to bronily, takąż miarą y iemu się odmierza [20].*

Як бачимо, в наведеному уривкові добре структурується динаміка авторської думки. Динамізм, як відомо, є однією з визначальних рис бароко. Відтак є зрозумілим прагнення Лазаря Барановича використати ті можливості, котрі надає письменникові ритмічна організація тексту. До того ж, сама барокова традиція вимагала

влучности та лаконічности формулювань, що переважно досягалося засобами саме віршованої мови. Відтак богословська дискусія в трактаті плавно перетікає в поетичний текст.

Із-поміж іншого тут варто вказати на той полемічний тон, що за часів бароко панував у нашій літературі, зокрема в поезії, й зводився не лише до критики римо-католиків та унії. Як зазначає Б. Криса, в цьому явищі “треба вбачати формування полемічної свідомости української поезії”, що давалася взнаки на всіх рівнях поетичного мислення, котре виконувало головну з'єднувальну роль між автором та художньою аудиторією [21].

Відчуття динамізму посилюють образи, що зринають у тексті. Так, виникає образ мандрівника, який прагне бодай наблизитися до розуміння Святої Трійці, але не може досягнути її таїну людським розумом:

*Ociec iak morze, Syn Duch rzeki płyną,  
Zkąd wypłynęły, iak to kiedy miną.  
Oćiec bez Syna nie bywa y Ducha,  
Jeden bez tych dwuch nigdy się nie rucha  
Oycze, Synie, Duchu, rodź, rodź się, puść Ducha,  
Jako gołębiem niech się do nas rucha.  
Po morzu świata iak korab pływamy,  
Do Trojcy morza na wieki zmierzamy.  
Oycze wołay na Syna: Syn moy ukochany [22].*

Як бачимо, Святий Дух та Син розглядаються саме як шляхи, повноводі ріки в контексті зв'язку “Людина – Бог-Отець”, а світ порівнюється з морем. До того ж, автор вибудовує тут опозицію “світ як море – Бог як море”. Таким чином життєвому морю марнотних пристрастей та небезпечних спокус протиставлене тут море Божественної любови та мудрости, до якої має прагнути людина, оминаючи цьогосвітні принади.

Вірними напутниками людини Лазар Баранович зображує Сина та Святого Духа:

*Uszy na głos naklonim by nam był słyszany.  
Na morzu świata często wstaiają wały,  
Bez twego Syna kto dopłynie cały  
Wiatry y morza mile go słuchaia,  
Chocby naywieksze wały wnet stracaia.*

Day za sternika Syna kochanego,  
Im do płyniemy do brzegu wiecznego.  
Niech nad wodami y Duch nosi Święty,  
Korab tak będzie zapewne przyięty.  
Gdzie nad niebo się wody rozlewaia,  
Walow nie znaią lub wiecznie pływaia [23].

Наведені рядки одразу ж співвідносяться з євангельською історією про те, як Ісус ходив по воді (Мт. 14: 22 – 33; Мр. 6: 45 – 52; Ів. 6: 16 – 21), та зі старозавітною – як Святий Дух витав над водою (1 М., 1: 1 – 6). Як бачимо, метафора води була однією з найпоширеніших у нашому бароковому письменстві: вода мислиться як символ народження, символ чистоти, символ створення світу. Її подибуємо подекуди в доволі несподіваних значеннях. Так, Баранович послуговується нею знов-таки для роз'яснення природи Святої Трійці:

To moie, iedno, a troie.  
Ocieć źródło, Syn rzeka, a Duch święty woda,  
Ze źródła, z rzeki, z wody, stworzeniu ochłoda.  
Jedna w nich woda kto się z niey napije,  
Zywiąca woda, przeto y on żyie [24].

Як бачимо, Бог-Отець співвідноситься із джерелом, Син – із рікою, Св. Дух – зі святою водою. Відтак зринає алюзія на хрещення.

Тож поетичний текст, окрім усього іншого, постає звичайною формою пропаганди релігійних ідей. Як зазначав свого часу В. Перетц, мода використовувати вірші задля релігійної пропаганди з'явилася спершу в католиків, які оспівували у віршах різні євангельські події, – адже “віршована форма робила відсторонені догмати якщо не більш зрозумілими, то більш прийнятним за формою для мас, і тому віршування на релігійні теми стає незабаром звичним прийомом пропаганди й у католицького духівництва, й у різних відгалуженнях протестантизму” [25]. Отже, Лазар Баранович, “позичивши зброю” опонентів, у такий спосіб прагне популяризувати православні догмати.

Доволі цікавою для розуміння природи барокового полемічного тексту є присвята автором трактату “Stara wiara” Павлу Боймі:

Kiedy wiatr na Twą Wiareę ze Wschodu się rzucił,  
Zaraz pierwsza literę W w gorę wywrocił.  
Z wywroconego W, M litera się stała,

A tak z twey wiary, u mnie Miara się zdziałała.  
Stara się odnowiła, bo z Rzymu starego  
Do nowego przeniosła, Nowa Miara z tego.  
Mierzyć ią będę, iaka Stara Wiara twoia,  
Jana świętego u mnie Miara, a nie moia;  
Kochany był Jan Panu, a iam sługa iego,  
Kocham też mile Jana ucznia Kochanego [26].

Як бачимо, Лазар Баранович застосовує “грашку”, аби продемонструвати поетичну та інтелектуальну вправність. Вишуканість та легкість, з якою автор втілює це в епіграмі, задає настрої усьому подальшому текстові й налаштовує реципієнта на те, що з такою ж легкістю буде поруйновано всі аргументи супротивника.

Трактат Лазаря Барановича має ще одну особливість – м'який, спокійний тон викладу. Досить пригадати полемічні трактати Івана Вишенського, Мелетія Смотрицького, Петра Скарги чи Петра Могили, щоб належно оцінити стриманість, зрештою, високий рівень освіти та культури Чернігівського архієпископа. М. Сумцов указував на те, що Баранович взагалі відкидає полемічну різкість та грубість. “Я завжди був переконаний у тому, – писав Лазар Баранович у червні 1671 р., – що заперечувати їм (тобто, “латино”-уніатам) слід миролюбно, щоб вони сприйняли це з повагою; важливий сам предмет, котрий мусить бодай зацікавити їх, – і перемога наша” [27]. Тут знову, вочевидь, простежується вплив Григорія Назіанзіна, котрий, як відомо, теж відкидав будь-яку різкість та грубість у веденні полеміки.

Слід зауважити, що трактат Лазаря Барановича засвідчує новий етап розвитку полемічної літератури: од відвертих образ на адресу опонента діячі православ'я переходять до ясної, чіткої аргументації своїх позицій. Отже, епоха середньовічної полеміки, а також доба полеміки ренесансно-реформаційної відходить, поступаючись місцем новим формам дискусії, які передбачали перш за все наукове підґрунтя. Водночас, звертаючись до свого супротивника, тогочасний автор прагне дотримуватися й головної барокової вимоги – подивувати.

На нашу думку, саме в цьому річищі варто розглядати віршовані вкраплення до прозового тексту трактату “Nowa miara”, – адже, як слушно зауважив іще М. Сумцов, Лазар Баранович завжди був



У тексті “Месії правдивого” маємо декілька розділів, присвячених докладній аргументації християнських постулатів про неспорочне зачаття та божественну місію Ісуса Христа. Однак Іоаникій Галятовський звертається до художніх засобів із метою підсилення власної мотивації у найдискусійніших питаннях християнської історії, котрі власне й спонукали автора до написання трактату. Тут варто зазначити, що “риторичне мислення не слід протиставляти науковому як специфічно художнє. Риторика притаманна науковій свідомості тією самою мірою, що й художній. У царині наукової свідомості можна виокремити дві галузі. Перша – риторична – галузь наближення, аналогій та моделювання. Це галузь висунення нових ідей, встановлення неочікуваних постулатів: гіпотез, що раніше здавалися абсурдними. Інша – логічна” [32]. Врешті, поетична чи ритмізована мова, що була властива давнім сакральним текстам, мала посутніший вплив на реципієнта, а відтак надавала більшої правдивості й авторським свідченням.

Тож, ведучи мову про Воскресіння та Вознесіння, Іоаникій Галятовський, попри викладені прозовим текстом наукові доводи, підкріплені, до того ж, авторитетом отців церкви, також вдається до поетичної обробки “Віщувань Сивіл”:

*“Знайдується и о тым пророцтво в Книгах Сибиллиных, же тѣлом чловѣчим Бог приодѣтым Месія наш мѣл быти на Крест прибитый, и Крест той маєт подчас страшного Суду на Небѣ показатися, бо Книга вѣршиов Сибиллиных такою Крест читит нѣснєю*

*О щасливос Дрво! Бог был на котором!*

*Земля тебс непоймєт! Лєч Небесным тороц!*

*Прохошатися будєш, гды сядєт на тронѣ*

*И свѣт судити будєт новыи Бог в Сіонѣ*

*Знайдуєся и о тым Пророцтво в Книгах а Сибулинєх, же Месія на головѣ своєй мѣл носити Корону Терновую, и Бог єго мѣл жєлтѣрєкая копією пробити, бо там написано:*

*Корону з Терней будєт на Главѣ носити.*

*Бок єго маєт рука влєчєнєю пробити.*

*Знайдуєся тамже в Книзѣ 1 пророцтв Сибиллиных пророцтво и о тым, жеє Месія мѣл трєтєго дня з мертвых*

*встати. И през обокол до Неба вступити, бо там написаны сунт вѣрши такая:*

*Трєтєго дня гды з мертвых он повстанєт,*

*и свѣтлєсть єго науки настанєт.*

*До Небєсного вознесєтєся гмаху;*

*на оболєках, до горного даху.*

*Любо тєды многєи пєвныи знаки Пророцтва и фѣгуры о Месіє написании показалєм тобѣ з которых достатєчнє можєш зрозумѣти, же юєж прїишєл на свѣт Месія обѣцанныи и очєкєванный” [33].*

Як відомо, віщування Сивіл доволі плідно використовували в світовій літературній практиці. Чи не найзнанішим із-поміж усіх є Вергілієве опрацювання пророцтв, що його подибуємо в IV еклєзі “Буколік”. У давній Україні вони зажили теж неабиякої слави. Відтак звернення до поганської мітології мало підсилити аргументи Іоаникія Галятовського, вказуючи на додаткове джерело інформації, яке під ту пору користалося неабияким авторитетом. Як бачимо, воно виконує функції, подібні до тих, що й у «Nowoj miagi» Лазаря Барановича – тлумачать дохристиянську історію людства лише як очікування Благодати. Варто вказати й на те, що віщування Сивіл були одним із найулюбленіших сюжетів самого Галятовського, адже до них трохи в іншій поетичній обробці він вдається й у «Небі новому».

Відтак проsimetrum знов-таки зумовлено поєднанням наукового та художнього тексту. Проза, що домінує, є “цариною” наукових аргументів, натомість поетичні вкраплення в текст “Месії правдивого”, залишаючись підпорядкованими суворій логіці, виконували функцію емоційного впливу на реципієнта і, виходячи з давньої традиції поетичної мови як безпосередньої ознаки сакрального тексту, самою ритмічною організацією підсилювали авторські аргументи.

На противагу трактатові Іоаникія Галятовського, поетичні вкраплення до твору Стефана Яворського “Знаменія пришествія антихристова...” покликані увиразнити авторські емоції.

Полемічний трактат Стефана Яворського “Знаменія пришествія антихристова...” було спрямовано проти церковного розколу, котрий активно ширився саме за часів прибуття митрополита до

Росії. Відомо, що з приходом до влади Петра I й запровадження ним політики реформ як у церковному, так і в світському житті, старовіри з новою силою почали розповсюджувати чутки про втіленого в монархові апокаліптичного Антихриста (так звана ересь Талицького) [34]. Як зазначав Юрій Самарін, “у скрутні часи Стефан Яворський взяв у руки кормило Церкви. Усередині неї розкол, озлоблений утисками, лютував серед простолюду та чернецтва. Невідомі й небачені проповідники ширили всюди грізні передбачення й спонукали до страждання та мученицької смерті за загибле, згідно їхніх слів, православ'я. Супроти цього натовпу бузувірів, що безтямно ухопилися за порожні перекази... давнини, Стефанові належало – захищати реформу, новий час” [35].

Задля того, щоб протиставити теоріям старовірів (котрі, до речі, суттєво підривали авторитет царської влади) науку офіційного православ'я, й з'являється праця Стефана Яворського. Російські дослідники здебільшого схиляються до думки, що свої “Знаменія...” він узяв із книжки іспанського богослова Мальвенди “Про антихриста” [36], однак Ігор Захара довів, що трактат Яворського хоча й виказує знайомство нашого автора зі згаданим твором, проте є оригінальним, оскільки спрямований супроти такого специфічно російського явища як розкол та захищає світську особу – царя Петра [37]. Варто зазначити, що подібна практика, коли на основі іноземного джерела створювався власний текст, була притаманна українській бароковій традиції, – досить пригадати вже аналізовані нами тексти «Діоптри» о. Віталія Дубенського, створеної на основі грецького першоджерела, чи “Театрону” Івана Максимовича, що спирається на твір папського каноніка Амвросія Марліана. Тож трактат Яворського так само перебуває в цій площині.

Починається текст із міркувань про людське бажання довідатися про кінець світу:

*“О кончинѣ міра мудрствовать может быть человекъ зѣло полезно, может же быти и зѣло вредно, по подобію меча изошрєнна, иже может быти и полезный человекъ в сохранєніи, может же быти и вредный во убійствѣ ближнего. [Читателю благочестивый.] Аще бо кто кончину міра приім в помышленіе, абіе восходит на кончину житія своего и страшный суд, при кончинѣ хотяцій быти, муку же вѣч-*

*ную злым и мздовоздаяніе благим во умѣ си воображает: сицевыя кончины мудрствование воистинну зѣло есть человеком благопотребно и полезно” [38].*

Як бачимо, Стефан Яворський вдається до метафори, яка базується на цілком реальних речах, тож мусила викликати в реципієнта сильне враження. Це цілком узгоджується з тодішньою традицією, – адже, як вказував іще Дмитро Чижевський, “основи символів бароко є такими, що в цілому, за допомогою інтерпретації можна легко відкрити їх глибоке значення. Але не завжди слід досягати їх цілковитої зрозумілості: глибина може тримати у свідомості читача також загадковий характер темного й багатозначного” [39]. Тож образ меча, що до нього вдається автор, у одних одразу закріплює переконання про обережне ставлення до тлумачення біблійного тексту, в інших – створює враження отого “темного й багатозначного”, що теж застерігає від помилки, у нашому випадку – від намагання довільно трактувати апокаліптичну символіку.

Відтак, переслідуючи цілком конкретну мету – переконати вірних православної церкви у хибності, ба навіть підступності розкольницького вчення, митрополит Рязанський вдається до начебто простішої метафорики, порівнюючи Книгу за сімома печатами зі скріпленими сургучем царськими наказами та грамотами, у такий спосіб підводячи читача до думки про те, що коли самовільне втручання в справи земних царів призводить до недобрих наслідків, то нехтування законів Царя Небесного й поготів. Однак такі паралелі можуть видатися дещо спрощеними лише на перший погляд, – якщо зважити на те, що трактат створювався також із метою зміцнення авторитету Петра I, то подібний прийом видається цілком умотивованим. До речі, він перебуває в царині барокової естетики, котра, як відомо, культивувала сильні враження. Тож тогочасні автори полюбили “бавитися” з читачами в інтелектуальні ігри, дивуючи його несподіваними поворотами думки й схиляючи до розумової роботи. Урешті, поєднання складного та простого є характерною ознакою стилю “Знаменій...”, де абстрактні поняття часто розкриваються через конкретні речі, причому апелювання до останніх суттєво підсилює авторську думку, увиразнює її й сприяє кращому засвоєнню реципієнтом. До того ж,

Стефан Яворський свідомий того, що аудиторія, до якої звернена його праця, не є інтелектуалістами-теологами, радше навпаки – це малоосвічена громада. Тому автор і не прагне, щоб вона занурилася в тонкощі богослів'я, – він просто хоче означити певну грань, за яку не вільно заходити людині.

Відтак, ведучи мову про користь та шкоду міркувань щодо кінця світу, автор зазначає:

*“...аще кто кончину помышляя недовѣдомыя и от вѣка сокровенныя тайны, при кончинѣ хотящыя быти любопытнѣ взыскуют, и сусмудрствіем своим истязуют, и не имѣя ключа разумѣнія, отверзает и входит в скринию сокровенных тайн, и никомуже точію единому Архієрею грядущих благ проходну. Сицево мудрствование о кончинѣ міра весьма челоуѣку не полезно, рску же истину, ѿ грѣшно естъ” [40].*

Як бачимо, тут виразно вказується на хистку межу між праведним та грішним, а отже, застерігається від спокуси “передбачити” останні дні людства. Варто зазначити, що подібні міркування не раз висловлювали українські богослови, – про це, приміром, править Дмитрій Ростовський у “Розыску о раскольнической брынской вѣрѣ”, застерігаючи від намірів визначити дату кінця світу. Причому головним аргументом обидвох авторів є слова Ісуса Христа: “Про день же той чи про годину не знає ніхто: ні Ангели на небі, ні Син, – тільки Отець. Уважайте, чувайте й моліться: бо не знаєте, коли той час настане!.. Пильнуйте, – не знаєте бо, коли прийде пан додому: увечері, чи опівночі, чи як півні співатимуть, чи ранком. Щоб вас не застав, що спите, коли вернеться він несподівано. А що вам я кажу, те всім я кажу: Пильнуйте!” (Мр. 13: 32–33, 35–37).

Таким чином, можемо переконатися, що Стефанові Яворському доводиться говорити про речі елементарні, котрі має знати будь-який християнин, не кажучи вже про вчених богословів, якими мислили себе проводирі розкольників. Відтак митрополит не шкодує слів для характеристики цих “вчителів, що “нїцїи в плоти суцїи”, зокрема зазначаючи:

*“...вышше небес возстают, божественнаго Духа недосязасмыя дерзостно испытуют, и кормилцем скудоумія*

*своего, пророческих и апостолских таин, хотяще изслѣдовати пучину, различныѣ блядословія отрыгают о пришествіи истиннаго антихриста, мняще и научающе его уже в мір пришедшаѣ Москву вавилоном и жителей в нем благочестнѣ обитающих вавилонянами, слугами антихристовыми, сынами погибели именууют, и прочими нестерпимыми досадами нас неотродных матери нашея Церкви святыя сынов уничижают и ругают. И аще бы врази нашии поносиша нам аще бы римляне или иніи противовѣрцы, претерпѣли бы быхоль; но се творят нам врази нашии домашніи, иже бяху недавно с нами равнодушнія, знасмїи нашии, иже купно наслаждахуся с нами брашна негиблющаго, и хождаху, в храмѣ Божіи единомышленіемъ” [41].*

Такі гнівні інвективи в бік супротивника подибуємо в Україні в полемічних розправах «острозької» та подекуди “могилянської” доби.

Усе ж значно цікавішою є форма викладу. Тут Стефан Яворський вдається до ритмізованої прози, мова сповнюється поетичної патетики, текст автора органічно перетікає в текст Псалма («Да придет же смерть на ня...»). Зазначмо, що такий “риторичний механізм” покликаний справити присутній “тиск” на супротивника, “обеззброїти” його, позбавити можливості будь-що закинути у відповідь.

Однак, сягнувши піку напруги, автор різко змінює тон – звинувачувальна промова переходить у плач. Стефан сумує над долею Матері-Церкви, яка терпить муку від власних дітей:

*Но Церковь святая, аки мати чадолюбивая, аще и злонравным сыном своим, не смерти, ниже погибелаго в ад снизхожденія, но обращенія и покаянія онѣм уссрдно желает: и якоже кокош птенцы собирает под крилѣ тако и она терпеливодушнѣ ждет обращающихся с готовыми и распростертыми, на обятіе матернее дланми. О мати болѣзненна! мати утробою лютѣ уязвленна Церкви святая! Многопечальная Рахиль плачущая о чадѣх своих, и не хотящая утѣшитися! Не ты ли во утробѣ своей зачениши нас от сѣмене Слова Божія носила еси; Не ты ли водою и духом, банею паки бытія нас отродила еси; двѣма сладчайшими сощами ветхаго и новаго завѣта, млеко божественных ученій*

*и догматов православных источающими воспитала еси; потом же твердою пищею тѣла и крове Христовы в музеи совершнных вскормила еси откуда убо се нынѣ сыном твоим сицевая, звѣрси пресвосходящая ярость, яко оставиша ти жестокосердїи и возненавидѣша тя, Воздающе ти злая за благая и неправь за возлюбленіе твое. (Псалом 108) Сїя ли тсбѣ воздаша за твое многоболѣзненное их рождєніе, изверги паче, а не чада... [42].*

Як бачимо, плач завершується своєрідним осудом тих, хто чинить наругу над Православною Церквою, – й тут знову авторський текст органічно переплітається із псалмом, що є свідченням популярності останніх, а відтак зрозумілим є прагнення наших авторів наслідувати їхній стиль.

А далі знову гнів межує із сумом й переростає у присуд “скорпієв вселютїйших, утробу матерє своєя угрызающих” [43]. Подібне “нагнітання” окличних речень, застосування влучних порівнянь та метафор (котрі викликають алюзії на текст “Треносу” Мелетія Смотрицького) створює відчуття динамізму, що, як уже зазначалося, є характерною ознакою барокової традиції.

Маємо тут також інший яскравий бароковий прийом – каталогізацію: здається, автор наводить усі популярні під ту пору образи, які застосовувалися на означення Церкви Божої й, що найцікавіше, Богородиці. Принаймні майже всі наведені тут метафори подибуємо і в тексті “Руна орошенного” Дмитра Туптала – твору, що мав неабиякий вплив на Яворського, про що свідчить бодай те, що він свого часу був переписаний автором “Знаменій...” [44]. До речі, подібні “перегуки” між творчістю цих авторів не поодинокі – зокрема в богословській полеміці супроти розколу віднаходимо їх доволі часто.

Увесь подальший текст трактату витримано в такому ж річищі, з огляду на що варто вказати на бездоганну композиційну побудову твору, яка повністю відповідає тогочасним вимогам до жанру.

Тож, як бачимо, автор вправно володіє риторичною технікою. Його природний талант та майстерність, вироблена кївською школою, сприяли можливості як виказувати у тексті власні емоції, так і (що найголовніше) з легкістю впливати на емоції реципієнта. Як свідчили сучасники, “силою свого слова він міг змусити слухачів і плака-

ти, і сміятися” [45]. Урешті, як слушно зауважує Леонід Ушкалов, «помічні писання, а надто ті, що з’являлися під добу бароко, зазвичай є барвистою сумішшю різних artes liberales» [46].

Як бачимо, в трактаті виразно відстежується вплив тогочасної го-мілетики, і зумовлено це головно розумінням автора, що в основному його аудиторія буде сприймати текст на слух, через низький рівень грамотности населення Московщини. Власне остання обставина й сприяла поширенню ідей старовірів, а трактат Яворського так і не досягнув бажаної мети – не зміг бодай “загальмувати” ріст популярности розкольніцького вчення. Хоча була на те й інша причина – митрополит (як, до речі, й інші вихідці з України, призначені Петром I на високі церковні посади в Московії) так і лишився “чужим” і “незрозумілим”, а відтак несприйнятим росіянами.

Тим часом Стефан Яворський у своєму трактаті послуговується й суто “книжними” прийомами. Так, на титульному листі він подає вірш, який, окрім типової для українського бароко функції книжкової окраси, мав цікаве смислове навантаження. Ця поезія повинна була налаштувати реципієнта на сприйняття трактату, який містить екзегезу апокаліптичних знаків:

Аще хочете любимицы знати,  
Кто есть дерзнувший сїя написати,  
Грѣшникъ есть, но Богъ грѣшныхъ влещушъ горѣ  
ВоСхоТѣ сѣму быти в омоФорѣ  
И оселъ в ризахъ Апостолскихъ бѣше,  
Егда господа своего Ношаше.  
Обаче Молю не на Лице зрите,  
не кТо на начертѣ вы того судите.  
Но что наПиса, и какО вѣщастъ,  
истиною ЛИ глаголъ утверждастъ  
Вѣсте бо, яко бысть нѣкое время;  
в неже и оселъ носѣяшъ тяжко бремя.  
Истину рече, от желѣЗА люта,  
изНесъ своего вСадниКа дерзнута.  
Тѣм же не кто но что начнетъ вѣщати,  
МУДРОМу вСяКо предлжИтъ внимати [47].

Як бачимо, цей текст є т. зв. «прикнижним» реквізитом, де Стефан Яворський вдається до популярної барокової “грашки” – подає своє ім’я в мезовірші. Водночас текст застерігає читача від поспіш-

них висновків, котрі ґрунтуються на поверхових (таких, що часто свідомо ігнорують істину) ознаках. Відтак варто окреслити композицію твору, де у тексті вірша стисло, у тезовій формі, сконцентровано думки, котрі більш докладно автор витлумачує в передмові.

Завважмо, що поетичне вкраплення до тексту “Знаменій пришествія антихристово...” Стефана Яворського, є засобом виявлення авторських емоцій. Подібне подибуємо і в трактаті “Nowa miąga...” Лазаря Барановича, – вочевидь, це зумовлюється тим впливом, що його Баранович справив свого часу на творчість Яворського.

Отже, можемо стверджувати, що застосування в богословсько-полемічному трактаті “Знаменій пришествія антихристово...” таких прийомів як поєднання конкретного й абстрактного, різка зміна настроїв та форми викладу виказує Стефана Яворського як блискучого ритора. Йому засобами слова вдається як виказувати власні емоції, так і впливати на реципієнта.

Prosimetrum тут зумовлено самою природою барокового письма, що прагнуло подивувати реципієнта, а відтак використовувало поезію і як засіб книжкового оздоблення, на кшталт словесної гравюри, що мала прикрасити текст і візуально й інтелектуально. Урешті, малюнки й описативні вірші були ознакою фактично кожної тогочасної книжки (пригадаймо бодай розкішні роботи Інокентія Щирського чи Іларіона Мигури). На це вказував іще В. Кречотень вказуючи, що «для тодішнього літературного побуту характерні вірші, котрі виконують функції реквізиту і декоративного орнаменту книги – віршовані передмови, посвяти, гербові вірші на честь меценатів видання, віршовані вкраплення в прозовий текст. Такі “реквізії” чи “орнаментальні вірші” знаходимо майже в кожній тогочасній книжці» [48]. Відтак, зваживши на те, що видання «Знаменій...» не містить жодного живописного вкраплення, автор зберігає бодай інший традиційний елемент – «вступну» поезію. Відтак, зваживши на те, що видання «Знаменій...» не містить жодного живописного вкраплення, автор зберігає бодай інший традиційний елемент – «вступну» поезію, уводячи її таким чином й у контекст мистецтва.

Дещо осібно з-поміж українських барокових полемічних писань стоїть твір Стефана Яворського “Камень вѣры”, – адже якщо перші три полемічні праці, що стали об’єктом нашого досліджен-

ня, тяжіють до епістолярного жанру, то цей трактат є радше ґрунтовною науковою розвідкою.

Зазначмо, що антипротестантський трактат “Камень вѣры”, як зазначає Ю. Самарін, було написано переважно для тих людей, котрих сколихнула протестантська проповідь; для їхнього переконання Стефан Яворський виклав усі православні догмати, що їх заперечували протестанти, навів докази й заперечення щодо цих закидів. Тому “вся книга є зображенням двобічного – позитивного й негативного” [49].

Цікавою є символіка слова “камінь”, що означає й міцність, непорушність устоїв, прихисток для гнаних та знедолених, і старозавітні скрижалі, дані Мойсееві, а водночас викликає алузії на популярну під ту пору легенду про журавлиного сторожа, котрий в одній лапі тримає камінь [50]. Тож священник асоціюється з невисипущим охоронцем, який ревно пильнує паству та стежить за дотриманням обряду. Знов-таки маємо посилену метафоричність образу – одну з найхарактерніших ознак стилю Стефана, – адже, як зазначив А. Морозов, Яворського цікавлять перш за все «сміслові можливості слова, позбавлені безпосередньої оречевлености. Він ніколи не зображує предмета, а ніби виокремлює з нього есенцію. Метафори Стефана Яворського взаємодіють одна з одною. Велику роль виконують звичні асоціації та уявлення, що набувають нового, незвичного значення. Метафори різного стильового плану та рівня інтерферують, накладаються та напливають одна на одну. Виникає своєрідне метафоричне поле» [51].

“Камень вѣры”, як і творчість Стефана Яворського загалом, розглядався в дискурсі західної традиції, – найперше тому, що він базується на чітких логічних засадах і позбавлений емоційности викладу. При цьому, наголошувалося на його тривалому навчанні о в єзуїтських колегіях. Врешті, авторові закидали відверті симпатії до католиків, що справді простежуються у творі. Утім, варто наголосити, що Стефан Яворський надавав перевагу католицизмові лише перед протестантизмом, – адже, як засвідчує листування єзуїтів, він рішуче відкидав будь-які пропозиції останніх щодо співпраці.

Ведучи мову про стиль “Каменя вѣры”, зазначмо, що отримана західна освіта, звичайно, мала неабиякий вплив на автора,

але не варто ігнорувати також і того потужного впливу, котрий справила на Стефана Яворського творчість східних патристів, до творів яких апелює митрополит, зокрема правлячи про речі притаманні східному обряду. Так наприпочатку розділу про святі ікони він безпосередньо покликається на авторитет Івана Дамаскіна:

*Твердость камене вѣры, от благочестиваго ученія богоглаголивых отцов святых употрѣблѣныи и от тѣх же почитаныи вѣдѣти же предлѣжит яко свидѣтельства послѣдствующих здѣ отцов святых взята суть от Дамаскина святого от трісх бсѣд я же богомудрѣ написал ест от почитанія икон святых діалектом греческим [52].*

Відтак у розділі, що руйнує концепції протестантів, котрі заперечували поклоніння образам, відстежується вплив не лише думок, а й стилю «Трьох слів на захист супроти тих, хто ганить святі ікони та їх зображення». Наш автор розробляє ідеї Дамаскіна, виходячи зі своїх реалій. Урешті певну стилістичну подібність виявляємо в способі організації матеріалу, коли на потвердження власних думок автори вдаються до рясного цитування, фактично подаючи своєрідну «бібліографію» питання. Недарма ж бо «Слова...» Дамаскіна досить часто називають «підручником» з іконошанування, а «Каменя вѣры» Яворського – «енциклопедією православного богослов'я».

Раніше ми вже зазначали, що полемічні трактати суворо дотримувалися приписів риторики, – адже для того, щоб переконати слухача (яким мислився в контексті православно-протестантської полеміки не так безпосередній ідейний опонент, а найперше член православної громади, що піддався спокусі супротивного вчення), наш автор мусив показати, що його висновки зіперті на таке підґрунтя, котре для нього є незаперечним, і зробити це так, щоб ні в кого не виникло жодного сумніву з приводу його аргументації. Таким чином і посилення, й аргументи складали той спосіб мислення, в переконливості якого слухач був упевнений наперед. Відтак засобами риторики треба було підсумовувати й узагальнювати ці способи мислення, ці загальноприйняті навички, судження, що були засвоєні всіма й відповідали вимогам часу. Варто також зауважити, що «з одного боку, риторика зосереджувалася на таких речах, які якимось по-новому (інформація) прагнуть переконати

слухача в тому, він іще не знає; з іншого, вона домагається цього, виходячи з того, що вже якимось чином слухачеві відоме й бажане, намагаючись довести йому, що припустиме рішення є необхідним, постає з цього знання і бажання» [53].

У тексті «Каменя вѣры» подибуємо ритмізовані вкраплення. Так, ведучи мову про необхідність постів, Стефан Яворський зазначає:

*Разділяється же пост на чотири часті:  
На пост духовный  
На пост нравственный  
На пост естественный  
И на пост церковный [54].*

Як бачимо, наведений уривок властиво не є тим, що зазвичай розуміємо під терміном «вірш», адже він позбавлений образности. Таким чином, віршований фрагмент міг застосовуватися із суто дидактичною метою – для кращого запам'ятовування. З огляду на це варто вказати, що «уже в рукописах XVII ст..., перш за все, наголошувалося на різниці між поезією й іншими видами відображення, зокрема наукою, між віршуванням поетичним і простою версифікацією (звичною тоді й у науковій літературі)» [55]. У такий спосіб утверджувалася аристотелівська теза про те, що «Історію» Геродота теж можна написати віршами, але від цього вона не стане поезією.

Підтверджує цю думку й інше віршоване вкраплення:

*Три полчища здѣ якоже оныя древнія трістаты египетскія на крест святыи ополчуются  
Первое полчище иудеов  
Второе еретиков  
Третие расколников  
Но якоже тогда Моисей, Креста жезлом начертав оныя крѣпкія трастаты, в мори потопи. Тако и нынѣ силою животворящаго Креста Господня и распятого на нем Іисуса Христа, вси врази Креста Христова расточатся и о камень претыканія, во тмѣ заблужденія ходящія, разбитыя [56].*

Вірші, що навіть графічно виокремлюються з-поміж іншого тексту, мали зацентрувати увагу реципієнта на якихось присутніх

моментах, До того ж, вірші чи метризована проза, уклинюючись у прозовий текст своєю інакшою ритмічною організацією, позбавляли вклад монотонності. У такий спосіб виокремлювалися певні важливі деталі:

*Прсрѣкают противницы и глаголют: Евхарістія и по освещеніи*

*нарицается хлѣб сей*

*Отвѣщая: реченіе сіе:*

*Сей хлѣб есть тѣло мое.*

*Может имѣти трічисленное разумѣніе*

*1. Сей хлѣб есть образ,*

*или знаменіе Тѣла моего.*

*2. Сей хлѣб есть пресуществленіе,*

*есть Тѣло мое.*

*3. Сей хлѣб непреложно*

*есть Тѣло мое.*

*Первое разумѣніе есть калвінское. Второе есть Православнокафолическое. Третіе явственно ложное [57].*

Водночас, зважаючи на художній талант Стефана Яворського, його бажання займатися передусім літературною творчістю, можемо зазначити, що мистецький хист позначився і на наукових писаннях не лише на формальному рівні. Подекуди автором оволодівають щирі емоції, в результаті чого маємо образні поетичні тексти:

*Не слышиши ли что Златоуст вѣщает; яко мѣжайшая может Бог сотворити, нежесли человек, паче же вся человекы и Ангели помыслити.*

*Скудная велми*

*Умов наших мѣра,*

*Аще не тую наворачает вѣра.*

*Око не видит,*

*ниже ум вмѣщает*

*яже едина вѣра постизает.*

*Крылами Глаголов Божіих перната,*

*проходит чувствам*

*не входная врата [58].*

Як бачимо, доволі поширене у тогочасній богословській літературі питання про можливість людського розуму та віри, котре активно дискутувалося не лише православними теологами (саме про це, як ми вже переконалися, править і Лазар Баранович), але і їхніми опонентами, відобразилося й у творчості Стефана Яворського. Автор вирішує його в річищі української православної традиції – говорить про мізерність інтелекту перед силою Божою, на котру зіперта віра. Певно, тривалий стійкий інтерес до цієї теми, а надто доволі сміливі, як на традиційне богослів'я, “випади” протестантів і спричинилися до з’яви в тексті наукового трактату емоційно насиченого поетичного фрагменту. Адже, як слушно зауважив О.Потебня, «Призначення поезії – не лише готувати науку, але й тимчасово обляштовувати й завершувати невисоко від землі зведену її споруду. У цьому полягає давно помічена подібність поезії та філософії. Але філософія доступна небагатьом, важковаговий хід її не навіює довіри почуттю незадоволення однобічною відірваністю («отрывочностью») життя й дуже повільно лікує моральне страждання, що походить звідси. У цих випадках людину рятує мистецтво, особливо поезія і первинно тісно пов’язана з нею релігія» [59].

Урешті, саме ця емоційна домінанта, засвоєна нашим письменством із «греко-слов’янської» традиції (вона яскраво увиразнена в трактаті Барановича, однак почасти простежується і в “Камені вѣры” Стефана Яворського), свідчить про синтез східної та західної традиції в українській літературі «золотої» доби.

Також варто сказати й про те, що в Україні за барокової доби починається – процес, що його пройшла європейська література ще за ренесансу. Як вказує В. Татарквич, «приєднувати поезію до мистецтв було найлегше: ще Аристотель, укладаючи правила трагедії, витлумачив її як уміння, а отже, мистецтво. У середні віки це трактування поринуло в забуття, але тепер його треба було тільки пригадати. І коли в середині XVI сторіччя Аристотелеву «Поетику» видали й прокоментували в Італії, коли вона викликала подив і здобула силу наслідувачів, належність поезії до мистецтва не викликала вже жодних сумнівів» [60]. Відтак через поезію, що найперше співвідносилася з художнім письмом, і починається у нашій бароковій культурі (адже саме ця епоха «відкривала» на

вітчизняних тернах спадок античності, фактично перебравши на себе ту роль, яку в Західній Європі виконав ренесанс) визнання мистецького призначення літератури.

Тож *prosimetrum* у «Камені вѣри» та «Знаменіях...» Стефана Яворського, в ґрунті речі, є репрезентантом наукового та художнього викладу в рамках одного тексту а також яскраво репрезентує перехід від усвідомлення літератури в рамках філософії до розуміння її як одного з видів мистецтва.

Підсумовуючи, слід зазначити, що полемічні трактати XVII–XVIII ст. є яскравим виявом прозиметрії. По суті вони поєднують наукове та художнє письмо, при цьому перше виразно превалує (виняток становить хіба («*Nowa miara starey wiary*» Лазаря Барановича, де художній компонент почасти виходить на передній план). Відтак зрозуміло, що основний виклад залишається прозовим. Натомість поетичні фрагменти вводилися до полемічних трактатів найперше з метою емоційного «пожвавлення» тексту. З одного боку, вони були засобом вияву авторських почуттів, витіснивши лайку як прийом, доволі поширений раніше («*Nowa miara starey wiary*» Лазаря Барановича, «Знаменія пришествія антихристова» та почасти «Камень вѣри» Стефана Яворського); з іншого – засобом впливу на емоції реципієнта і, виходячи з давньої традиції ритмізованої поетичної мови як безпосередньої ознаки сакрального тексту, і самою мовною організацією підсилювали авторські аргументи («Месія правдивий» Іоанікія Галятовського). До того ж, віршовані відступи вводилися з метою дидактичною, щоб покращити запам'ятовування та популяризувати біблійні сюжети («Камень вѣри», («*Nowa miara staroу wiary*»). Також поетичні вкраплення виконували роль «прикнижного реквізиту», що найвиразніше відслідковується в текстах посвят і вступів («*Nowa miara starey wiary*», «Месія правдивий», «Знаменія пришествія антихристова»), а подекуди і в текстах наукових писань («Камень вѣри»). Нарешті, віршовані вступи до прозових текстів мали налаштувати читача на відповідний «тон», тобто в такий спосіб автор заздалегідь забезпечував адекватний до теми та способів її потрактування настрої реципієнта («*Nowa miara starey wiary*», «Месія правдивий», «Знаменія пришествія антихристова»).

## Література

1. Лаба В. Патрологія: Життя, письма і вчення отців церкви. – Л.: Свічадо, 1998. – С. 182.
2. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Х.: Акта, 2001. – С. 12.
3. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С. 222.
4. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. – С. 17.
5. Павић М. Барок. – Београд: Досије: Научна књига, 1991. – С. 21.
6. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. – С. 19.
7. Сумцов Н. История южнорусской литературы в семнадцатом столетии. Лазарь Баранович. – Х., 1884. – С. 130.
8. Михед П. Українська літературна культура бароко і російська література XVII–XIX ст. (Про дві хвили впливу) // Київська старовина. – 1998 – №4. – С. 29.
9. Ушкалов Л. Світ українського барокко: Філологічні етюди. – Х.: Око, 1994. – С. 13–14.
10. Цит. за.: Сумцов Н. История южнорусской литературы... – С. 131.
11. Ушкалов Л. Світ українського барокко. – С. 16.
12. Baranowicz J. Nowa miara starey wiary. – Nowogrod-Siewierski, 1676. – S. 4 (зв.) (б. п.) (przydatek).
13. Лотман Ю. Текст как смыслодержательное устройство // Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 53.
14. Baranowicz J. Nowa miara starey wiary. – S. 123.
15. Там само. – S. 295–296.
16. Там само. – S. 298.
17. Сумцов Н. История южнорусской литературы... – С. 135.
18. Там само. – С. 136.
19. Потебня О. Мысль и язык. – [www.libtxt.info/lib\\_page\\_105522.html](http://www.libtxt.info/lib_page_105522.html)
20. Baranowicz J. Nowa miara starey wiary. – S. 257.
21. Див.: Крыса Б. Феномен античности в процессе становления украинской поэзии // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура / Ред. кол. В. М. Ничик и др. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 228.
22. Baranowicz J. Nowa miara starey wiary. – S. 315.
23. Там само. – S. 315.
24. Там само. – S. 315–316.
25. Перетц В. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVII веков. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1962. – С. 141.

26. Ваганович J. Nowa miara starey wiary. – S. 1 (б. п.) (присвята).
27. Цит. за: Сумцов Н. История южнорусской литературы... – С.138.
28. Галятовський І. Месія правдивий Ісус Христос Сын Божій. – К.: Типографія Печерської лаври, 1669. – А рк. 1 (зв.) (б. п.).
29. Кречотень В. Художність давньої української прози (XVII–XVIII ст.) // Кречотень В. Вибрані праці. – К.: Обереги, 1999. – С. 21.
30. Галятовський І. Месія правдивий... – Арк. 421 (зв.).
31. Там само. – Арк. 422.
32. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 33.
33. Галятовський І. Месія правдивий... – Арк. 423 (зв.).
34. Див.: Самарин Ю. Стефан Яворський і Феофан Прокопович // Самарин Ю. Избранные сочинения. – М.: Московский философский фонд РОССЛЭН, 1996. – С. 232 – 234.
35. Там само. – С. 228 – 229.
36. Див.: Знаменский П.В. История русской церкви. – <http://www.klikovo.ru/db/book/msg/1270>; Флоровский Г. Западные влияния в русском богословии. – <http://www.pravbeseda.ru/www/library/index.php?page=book&id=316>.
37. Див.: Захара І. Стефан Яворський. – Л.: Каменярь, 1991. – С. 70.
38. Яворський Ст. Знаменія пришествія антихрїстова и кончини вѣка. – М., 1703. – Арк. 3.
39. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – С. 126.
40. Яворський Ст. Знаменія пришествія антихрїстова... – Арк. 4 – 4 (зв.).
41. Там само. – Арк. 8 (зв.) – 9.
42. Там само. – Арк. 8 (зв.) – 10 (зв.).
43. Там само. – Арк. 12 (зв.).
44. Див.: Яворський С. Сборник разных христианских размышлений и поучений. – Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – VIII. 57/37. – 197 арк.
45. Знаменский П.В. История русской церкви. – <http://www.klikovo.ru/db/book/msg/1270>.
46. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К.: Факт – Наш час, 2006. – С. 121.
47. Яворський Ст. Знаменія пришествія антихрїстова... – Арк. 2 (титул).
48. Кречотень В. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.03 / АН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1992. – С. 7.
49. Див.: Самарин Ю. Стефан Яворський і Феофан Прокопович. – С. 43.

50. Див.: Чижевський Д. Український літературний борок: нариси / Підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олекси Мишанича. – Х.: Акта, 2003. – С. 341 – 342.
51. Морозов А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы / Отв. ред. М. Алексеев. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – С. 36 – 37.
52. Яворський С. Камень вѣры. – К., 1730. – Арк. 27.
53. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию: Пер. с ит. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 101.
54. Яворський С. Камень вѣры. – М., 1749. – Арк. 847.
55. Сивокінь Г. Давні українські поетики. – Х: Акта, 2001. – С. 70.
56. Яворський С. Камень вѣры. – К., 1730. – Арк. 227.
57. Яворський С. Камень вѣры. – К., 1730. – Арк. 454.
58. Там само. – Арк. 423.
59. Потєбня О. Мысль и язык. – [www.libtxt.info/lib\\_page\\_105522.html](http://www.libtxt.info/lib_page_105522.html).
60. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання/ Пер. з пол.В. Корнієнка. – К.: «Юніверс» 2001. – С. 20.

## ВИСНОВКИ

Проаналізувавши низку текстів української літератури XVII–XVIII ст. і зважаючи на ту обставину, що *prosimetrum* є однією з її найхарактерніших ознак, ми дійшли таких висновків:

I. Ведучи мову про поєднання поезії та прози, варто розрізняти такі його різновиди:

1. Віршовані вкраплення до прозових текстів (учительних книжок та полемічних трактатів), що побутували у формі присвят, гербових епіграм, епіграфів, своєрідних резюме.

2. Прозові вкраплення до поетичних текстів (панегіриків), котрі подибуємо у формі передмов, післямов, авторських коментарів.

II. *Prosimetrum* в українській бароковій літературі був зумовлений такими чинниками:

1. Превалюванням духовного елемента над світським, а відтак тяжінням багатьох творів до системи церковних обрядів та жанрів.

Поетичні вкраплення в твори дидактичної літератури мисляться авторами в контексті літургії, точніше, літургійних піснеспівів. Тут варто вказати також на те, що вірш не завжди усвідомлюється тогочасними письменниками як окремий літературний жанр, котрий може існувати самостійно, без музичного супроводу чи включення його в певне обрядове дійство (“Перло многоцїнное” Кирила Транквіліона-Ставровецького). Окрім того, подібна залежність спричинилася й до виникнення межових явищ, як от метризована проза (“Алфавіт духовний” Ісаї Копинського).

2. Загальною тенденцією до «риторизації» поезії, найголовнішою ознакою чого є уведення до поетичного тексту т. зв. *loci communes*.

Відтак прозові вкраплення до текстів пангіриків можна пояснити:

2.1. Упливом проповідницького жанру, адже, уславляючи того чи іншого достойника, автор мусив витлумачити, чому він обрав для похвали саме цю особу, наголосити на її чеснотах та закликати реципієнта наслідувати ці найкращі якості (“*Pelnia niewbywaiąsę chwały...*” Стефана Яворського).

2.2. Ведучи мову про панегірики, слід також наголосити на впливі історичного жанру (це найперше стосується панегіриків “*Echo giosu...*” Стефана Яворського, “*Bogaty wirydarz*” Івана Орновського, “*Августійшей непобедимой імператриці єя священнійшому величеству Єлизаветі Петровній*” Мануїла Козачинського), коли автори вводять прозові коментарі, деталізуючи обставини певних подій чи дотримуючись чіткої хронології. Однак, попри всю історичну конкретику, головним завданням панегірика було подати образ християнина, що вартий наслідування, тому вплив проповіді тут превалює.

3. Естетикою бароко, що вимагала від авторів дотепності, в основі якої лежав концепт, тобто суто ігровий елемент. Українські автори насамперед дотримувалися поглядів на природу концепту, викладених польським теоретиком М.К. Сарбевським, який вказував, що концепт виникає тоді, коли з вислову випливає щось неочікуване або протилежне, коли “узгоджене” стикається з “неузгодженим”. Уміння поєднувати суперечності поціновувалося як властивість гнучкого розуму, адже давало змогу відчутти гармонію в суперечному довоколишньому світі. Саме тому дотепне поєднання протилежностей (концепт) стало основою естетики бароко, а містичність, метафоричність, гіперболічність, парадоксальність, антиномічність – характерними рисами літератури бароко загалом. “Концептні” вірші подибуємо переважно в учительних книжках (“*Діоптра*” Віталія Дубенського, “*Руно орошенное*” Дмитра Туптала, “*Театрон*” Івана Максимовича) та подекуди в полемічних трактатах (“*Nowa miąga...*” Лазаря Барановича).

III. Поєднання поезії та прози в українських барокових текстах мало на меті здебільшого таке:

1. Віршовані вкраплення в прозовий текст, як правило, перебирають на себе суто емоційну функцію:

1.1. Вони є засобом віддзеркалення авторських емоцій. Тут найперше йдеться про полемічні трактати (“*Nowa miąga...*” Лазаря Барановича, “*Знаменія пришествія антихриста*” Стефана Яворського), коли письменник веде дискусію, спираючись на важені богословські аргументи, а почуття, що сповнюють його, висловлює в поетичних відступах.

1.2. Віршовані вкраплення є формою впливу на емоції реципієнта, (віщування Сивілл у трактаті “*Месія правдивий*” Іоанкія Галятовського). Водночас автор враховував те, що ритмізована

мова є безпосередньою ознакою сакрального тексту, а відтак самою своєю організацією вона підсилює авторські аргументи.

1.3. У дидактичній літературі доволі часто подибуємо поєднання обидвох згаданих вище засобів, – адже, переконуючи реципієнта в необхідності дотримання моральних норм християнського життя, автор почасти сам доходить певної екзальтації (“Алфавіт духовний” Ісаї Копинського).

2. Віршовані присвяти виконують роль своєрідного “прикнижного реквізиту”. Окрім того, доволі часто вони покликані “задавати тон” всьому подальшому викладу, налаштовуючи реципієнта на адекватне сприйняття твору (“Nowa miąga...” Лазаря Барановича, “Знаменїя пришествія антихриста” Стефана Яворського, “Месія правдивий...” Іоанікія Гаятовського). Зрештою, незрідка вони слугують своєрідним унаочненням, прикладом, що підтверджує основну думку твору (“Руно орошенное” Дмитра Туптала та “Алфавіт духовний” Ісаї Копинського).

3. Варто виокремити й суто дидактичну функцію поетичних вкраплень: вони мали на меті полегшити сприйняття та запам’ятовування певного матеріалу (євангельські вірші в тексті “Nowey miąga...” Лазаря Барановича, поетичні вкраплення “Камень вїры” Стефана Яворського).

4. Урешті, введені до перекладного тексту оригінальні епіграми робили цей текст явищем національним, доступнішим для розуміння (“Діоптра” Віталія Дубенського, “Театрон” Івана Максимовича).

5. Натомість прозові вкраплення до поетичних текстів можна потрактувати як своєрідну “царину” для філософських та богословських рефлексій автора, а також як засіб витлумачення чи конкретизації певних образів, подій тощо (“Pełnia niewbywaiącey chwały...” та “Echo giosu...” Стефана Яворського, “Bogaty wirydarz” Івана Орновського, “Августейшей непобѣдимой імператриці єя священнїйшему величеству Єлизаветї Петровнї” Мануйла Козачинського).

IV. Prosimetrum в українській бароковій літературі також зумовлений переходом від усвідомлення літератури в контексті філософії до розуміння її в рамках мистецтва.

Отже, prosimetrum простежується в найрізноманітніших жанрах української літератури XVII–XVIII ст., виявляючи тим самим її глибинне риторичне підґрунтя.

## ДОДАТОК

### ТВОРЧИСТЬ ЛАВРЕНТІЯ КРЩОНОВИЧА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО “ЗОЛОТОЇ” (МАЗЕПІНСЬКОЇ) ДОБИ

Творчість Лаврентія Крщоновича дотепер іще не стала предметом комплексного розгляду. Скажімо, студія Павла Попова “Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу – невідоме чернігівське видання 80-х років XVII в.” [1] подає опис твору “Redivivus Phoenix...” (“Воскреслий Фенікс...”), низку нових матеріалів до життєпису Барановича та дрібку біографічних відомостей про самого Крщоновича. Тим часом розвідка російського історика літератури Віталія Вомперського “Риторика” Лаврентія Крщоновича (1698)” [2] приділяє увагу головно теорії красномовства ншого письменника.

Натомість пропонована розвідка спирається на повний корпус текстів Крщоновича. Зокрема нам вдалося віднайти панегірика “Redivivus Phoenix” [3], вірші на герб та прозову присвяту Лазарю Барановичу до чернігівського видання “Тріоді квітної” (“Триодион си єсть трипеснец”) [4], вірші на герб та прозову присвяту Іванові Мазепі й “Предмову к читателю” до видання “Молитвослова” 1691 р. [5], а також присвяту Іванові Обидовському “Молитвослова” 1697 р. [6].

Варто сказати, що сам Лаврентій Крщонович неабияк пишався власними передмовами до книжок. Так, у листі до гетьмана Мазепи він зазначав, що є автором “конклюдій и афикацій, тут пред тим в Малой Россіи нѣгди не бивалих, а тепер многим особам, почавши от самого монархи, з завистію римлянов дедикованих” [7]. Хоч потім саме за це йому докорятимуть критики кінця XIX століття. Наприклад, Орест Левицький, коментуючи наведені рядки, зазначав: “Чи варто говорити про те, які шкідливі наслідки для розвитку літератури мала панегірична манія! Вона була ледь не головною причиною її вікового безпліддя” [8].

Утім, розглянуті нами тексти Крщоновича свідчать про неслухняність такої оцінки. Його передмови та дескриптивні вірші

не лише виконують роль прикнижного реквізиту, а й виказують автора, що вправно володів мистецтвом концепту, вміючи побачити спільні риси в доволі віддалених речах. Так, готуючи до друку коштом Івана Мазепи “Треакафістний молитвослов” 1691 р., Крщонович розпочинає присвяту гетьманові з гербового вірша:

Крест на себе взложивши молитви зачати  
Церков узаконила и все начинати

И твой Крест не инакши токмо Христов знасм  
Твоим Крестом книжицу сію зачинасм [9].

З усіх елементів герба автор обирає хрест (тоді як, приміром, у геральдичній епіграмі Стефана Яворського до панегірика Мазепи “Echo giosu...” за основу взято зірки). Вочевидь, це не випадково, адже цей вірш є компонентом присвяти меценатові видання, згідно з поширеною практикою за доби бароко. Отже, він, як і присвята загалом, мав налаштовувати читача на сприйняття основного тексту, яким у цьому разі є три акафісти. У цьому можна добачити й певний вплив на стиль Крщоновича його наставника Лазаря Барановича, котрий у епіграмі на герб царської родини, вміщеній до збірника проповідей “Меч духовний” (К., 1666), писав:

Крест на облацех Ісусов сіяет,  
Пресвѣтлий Царській дом Ваш просвѣщает [10].

Ще більшою мірою цей вплив Барановича увиразнюється в прозовому тексті. Так, звертаючись до Мазепи, Лаврентій Крщонович каже, що дає йому до рук духовну зброю: “Воину изыщнѣйшему и начальнѣйшему Войск Вожду Велможности твоей, от нас менших богомольцев приносится Духовное оружїе... Треакафистная Молитва” [11]. Про духовну зброю “глагола Божого”, як відомо, говорив і Лазар Баранович, подаючи до царських рук свій “Меч духовний” [12].

Подальший текст присвяти роз’яснює, чому було обрано саме такі акафісти: Святій Трійці (бо збірник укладався в Святотроїцькій обителі), Страстям Христовим (“яко имущїи пред очима стоявшую под Крестом, и Христовї болѣзненним сердцем сострадавшую, Матер Ісусову Чудотворной ея Иконѣ”) та Святій Варварі (котра “Троицу святую, Тремї в бани окнами усмотрѣла, да сего ради в обители Троицкой... почитаема будет”) [13].

Насамкінець Крщонович зазначає, що він разом із братією приносить цей “Молитвослов” Іванові Мазепі на знак подяки за його піклування про поширення слова Господнього та щедрі пожертви на окрасу православних храмів і висловлює щире сподівання на те, що це “духовное оружїе” допоможе йому перемагати “врагов Креста Святого”, а “по многолѣтном житїи и благополучном владѣнїи добрую християнськую кончину” [14]. Як бачимо, текст присвяти витримано в духовному річищі. Письменник не просто вславлює гетьмана, а, віддаючи належне його добрим вчинкам, як мудрий пастир, дає настанови щодо норм християнського життя.

Однак у сенсі літературному для нас більш цікавою видається присвята Обидовському до другого видання “Треакафістного молитвослова” (Чернігів, 1697). В її основу покладено три камені – один із основних елементів герба: “Треакафістний молитвослов, аки трикаменїє в гербовом клейнотѣ твоєм добродѣтелми себѣ приличним сияющїя, приносим тебѣ наш Велце Милосостивий Пана Обѣдовский, камени уподобляется Молитва” [15]. Відтак і сама присвята скомпонована ніби з трьох частин: з’ясування властивості каменів, їхнього символічного значення в річищі духовному та в контексті роду Обидовських.

До малюнку герба, вміщеного в тексті, додається перекладений з Назіанзіна вірш:

Искра внутр в нас молитва яко велий пламень,  
Затворен в мкамени, вторий егда камень  
Жельзом ударяеш, тогда огонь являет  
Так молитва не скоро в нас земних паласт:  
Но егда многократне, тогда ясно свѣтит  
Токмо не престан, а Бог сердце ти освѣтит [16].

Далі автор докладно витлумачує в контексті чеснот Обидовського значення кожного каменя з огляду на їхні лікувальні та “охоронні” властивості, а також характеризує їхнє символічне сакральне значення. Відтак багато тлумачень витримано в річищі середньовічної традиції: “орловий” камінь оберігає від отрути та змій, “змієвий” – лікує від отруєння, “ластовичний” – сприяє дару красномовства, коханню, успішному завершенню всіх справ, стищує гнів та лікує хвороби очей. Однак нас більше цікавить символічне значення, коли зі згаданим каменем співвідносяться акафісти. Отже, орловий камінь, що має круглу форму й осердя, символізує, за Крщоновичем, Бога-Отця, “ветхїй де-

ними, круглий Божеством, предвѣчний, бо початкуи конца не імію- щий” [17], а осердя співвідноситься зі Святим Духом. Так само тов- чений орлиний камінь оберігає від фізичної отрути та змії, тоді як “толцанієм і молитвою” можна уберегтися від “яди та змії грѣховния” [18]. Принагідно завважмо, що круглій формі надавалося містичного значення ще від часів античності, коли коло символізувало гармонію й безсмертя. До того ж два камені та згадка про Бога-Отця, що “єсть бѣл ветхостию” натякають на дві скрижалі, дані Мойсеєві (2 М., 31.18).

Камню ж зміїному уподібнюється акафіст Страстям Ісуса Христа. На джерело цієї символізації, з одного боку, вказує сам автор, наводячи слова Спасителя: “Яко же Мойсей вознесе змію во пустині. Тако подобает вознестися Сину человекскому” (Ів., 3, 14), з другого боку – змія, що затисла в роті власного хвоста, в античній філософії була знаком вічності, злитих воєдино початку й кінця, альфи й омеги. Символ змії-кільця був досить популярний у бароковій літературі, наприклад у творчості Григорія Сковоро- ди. Варто вказати й на те, що Іоаникій Галатовський у другій про- повіді на Стрітіння Господне також порівнював Ісуса з коштовним камінням. Отже, це порівняння було популярним за часів бароко, а інформацію про властивості каменів тогочасні автори вочевидь брали з середньовічних “Фізіологів”.

Акафіст св. Варварі “уподобляється камени ластовичному”. Тут упадає в очі суто фольклорне порівняння, коли автор називає вели- комученицю “ластовицею сладкоглаголіваю” й акцентує увагу ре- ципієнта на тому, що свята “пяточисленно лѣкарственнія имѣет доб- родѣтели”, співвідносні з цілющими властивостями каменя [19].

Відтак у тій частині, де йдеться про чесноти Івана Обидовсь- кого, орлиний камінь символізує “високопарних орлов шляхетно- го дому шляхетних Обѣдовских”, а його осердя, “втори камѣнь”, “всякими додродѣтелми дарованій Духа Святого звинящій всякія же ядовитости... от гнѣзда вашего... отгоняющій”, а також висо- кий розум та “місленни очі”, спрямовані до Бога [20]. Принагід- но варто згадати, що образ “місленних” очей, тобто очей розуму, був одним із найулюбленіших за доби бароко. Зокрема, Лазар Ба- ранович засновує на ньому свою проповідь “На другу неділю по Великодню”, де розробляє євангельський мотив “Коли на руках Його знаку відцвяшного не побачу” (Ів., 20. 25.).

Камінь зміїний указує на богобоязливість Обидовських; як зазначає Крщонович слідом за Златоустом, “здравіє єсть боязнь Божія, иже мисли исправляет, проганяет неправости, добродѣтели стяжевает, и всякого добра подает богатство” [21].

Тим часом камінь ластовичний указує на п’ять головних чес- нот Івана Обидовського, з-поміж яких привертає до себе увагу згадка про те, що в роки навчання він зажив слави вправного поета й красномовця. Відтак йому приносять у дар цей “Молитвослов”, що допоможе досягнути “несмертелной свѣтлости” [22].

Як бачимо, у цьому тексті щонайяскравіше втілюються ос- новні приписи барокової теорії красномовства, котра вимагала від авторів ясности, вмотивованости кожного звороту, дотепности й несподіваности. Відтак три камені герба Обидовських блискуче пов’язуються автором на змістовому (три акафісти, три властиво- сті каменів (“практичне”, символічне та родове значення)) та ком- позиційному рівні (текст присвяти складається з трьох частин).

Зазначмо, що названі видання містять також передмову до чи- тача, писану Крщоновичем, де автор говорить про “Молитвослов” як про нові крила (беручи за взір рядок із псалма: піст і молит- ва – це два крила, які обрамлюють віру, що “в сердці аки злато сіяюща” [23]), здатні піднести його до “висоти небесної”. Тут пись- менник використовує легенду про орла, здатного відновити свою молодість, та популярні під ту пору метафори Церкви-вертограду та Церкви-Голубиці Христової, чий зусилля спрямовані на те, аби християнин, “яко шестикрилатий Серафим”, думкою сягав Божого престолу. Завершується передмова порадами щодо днів застосу- вання кожного з акафістів.

Маємо тут поєднання практичної та художньої компоненти, притаманне бароковій літературі загалом. Ця обставина ще раз потверджує думку про те, що під ту пору кожна книжка мислилася як унікальне мистецьке явище й вимагала прикрас як на графічно- му (художнє оформлення), так і на змістовому рівні.

Більше знаною є присвята Лазареві Барановичу до видання “Тріоді квітної” (Чернігів, 1685), котру можна вважати своєрідним панегіриком книжкам. Ведучи мову про засновану Чернігівським архієпископом друкарю, Лаврентій Крщонович порівнює її з роз- кішним садом, де кожне видання – дивна квітка: “Книги бо а цвѣ- ти не малое от обою имут подобіє. Подобні сут книги цвѣтам, яко

же бо цвѣти приносят плод, тако книги чтущим их приносят ползу, яже плодм естъ духовним, и яко от цвѣтов соплѣтається вѣнец, тако от чтенія книжного составляється примудрость” [24]. Можемо завважити, що подібні порівняння є своєрідною ампліфікацією слова “антологія” (з греки – “зібрання квітів”); цю думку підтверджує й те, що “Тріодь квітна” є збірником церковних піснеспівів.

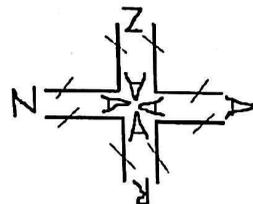
Краса та емоційна насиченість образів, за допомогою яких Крщонович окреслює значення книжки, наводять на думку про “Слізне прощання з книгами” Стефана Яворського, написане ним на схилі літ. Ця подібність може пояснюватися тим, що обидва автори належали до “чернігівського гуртка” Лазаря Барановича.

Крщонович указує й на особистий літературний доробок Чернігівського архієпископа: “Преосвященство Ваше многія Книги церкви святой от Богодухоенного разума своего подал еси, на их же листвях напсал еси имя Божіе и Богородично и всѣх святых избранних словеси премудрими и полезными почтил и тѣми яко цвѣтамизлачное поле, тако церков украсив, множество душ, Божія слова алчущих напітал еси” [25]. Як бачимо, з усіх книг Лазаря Барановича автор особливо виокремлює “Труби словес проповідних” (К. 1674). Чому саме так, ми не можемо сказати напевне, однак припускаємо, що він хотів звернути увагу якраз на жанр проповіді, розрахований за тих часів був на найширше коло реципієнтів, бо сприймався як в письмовій (книжка), так і в усній (безпосереднє виголошення в церкві) формі.

На звороті титульного аркуша тут також розміщено геральдичну епіграму:

*Обикоша издавна Люде именовати,  
Различнѣя печати в родѣх своих мѣти  
Кто звѣром, кто птенцем ДОМ свой печатлѣет,  
Кто мечем, кто стрѣлою, кто солнцем свѣтлѣет.  
А ЛАЗАР БАРАНОВИЧ сим славится словом:  
Не хвалюся, точію о КРЕСТѢ ХРИСТОВОМ [26].*

Варто зазначити, що свого часу на основі цього тексту Павло Попов робив припущення про “несправжність” клейноту Барановича, вочевидь, обраного ним тоді, коли він уже був високим церковним достойником. Ми схильні розглядати тут цей текст як певний прообраз панегірика на честь Лазаря Барановича що так само починається з геральдичної епіграми:



Таке вкраплення формальних віршів є типовим для тогочасного панегіричного жанру. Із цього приводу Микола Сорока твердить: “Зорові форми в поезії були зручними для панегіричного вжитку. Поруч із урочистими промовама на честь заслуженої особи, з приводу якоїсь дати чи події, цінувалось високо і письмове привітання, що сприймалось адресатом у наочній, зоровій формі. Це вимагало від виконавця вміння і знань для створення зорового образу, який мав довершити досконалість твору в цілому і викликати несподівані емоції” [27].

Відтак маємо тут емблематичний вірш у формі хреста й кількох літер, котрі, складені разом, утворюють ім'я Лазар. У такий спосіб автор обіграє клейнот та ім'я Чернігівського архієпископа, а потім подає дві епіграми, в основу яких покладено головні елементи цього герба. Цікаво, що тут Крщонович не лише використовує клейноти, а й тонко вказує на одну із книжок Барановича:

#### NA HERB

Rzeczysz czemuż taką broń ŁAZARZOWI dano:  
Czem takiey pobożności krzyż dźwigać zadziano:  
O Gdy by wraczono, pałaszem lub działem;  
Dawnob już nieba dobył, wszedł by nanie zciałem [28].

Ключове слово pałasz – меч “відсилає” реципієнта до збірки проповідей “Меч духовний”. У такий спосіб автор також акцентує увагу на пастирській діяльності архієпископа, котрий словом наставляв на шлях правди. Відтак автор подає вірш, де мовиться про гідного церковного діяча та про щасливу громаду, котра має його за свого наставника.

Думки, висловлені в гербових поезіях, Лаврентій Крщонович розвиває та поглиблює в прозовій частині панегірика. Ця частина складається з декількох розділів: “Ad lektorem”, “Ad Illustrissimum ac Reverendissimum Partem LAZARUM BARANOVICH Archiepiscopum

Czerninaucensem Nouogrodecensem Totisque Seueria”, “Admitte Clementissime Pater...”, в яких також прославляються чесноти Лазаря Барановича, розробляється євангельський сюжет про воскреслого Лазаря. Таким чином виникають алюзії на мітичного птаха фенікса, що спалював себе, аби народитися знову. Так постає центральний образ твору: Фенікс – Лазар.

Водночас автор, послуговуючись символічними образами, говорить про смерть як про перехід до нової, більш досконалої форми життя. Відтак зринає ідея вічності, котра й структурує текст. Вічна слава, вічна пам'ять вдячних нащадків є тим стрижнем, довкола якого розвивається сюжет. Із-поміж численних чеснот Лазаря Барановича автор найперше виокремлює мудрість, завдяки якій Чернігівський архієпископ чудово зорганізував пастирську діяльність та церковні справи.

Чільне місце відведено також уславленню Барановича-письменника. В одному з віршів панегірика перелічено всі видані під ту пору його книжки (зазначмо, що схожий прийом застосовував у своєму вірші “Lucubraticula” також Іван Величковський). У творі подибуємо й цікаві богословські рефлексії, зокрема мотив про два крила: Сина Божого та Пречисту Діву, – котрі дозволяють людині піднятися до Божого престолу.

Як бачимо, створюючи панегірик Лазарю Барановичу, Крщонович прагне не тільки уславити архієпископа, а й подати приклад життя, гідного наслідування.

Отже, проаналізувавши низку творів Лаврентія Крщоновича, можемо стверджувати, що їхньому авторові вдалося майстерно поєднати практичну та художню компоненту. У своїй творчості письменник намагався спрямувати людину до духовного та естетичного ідеалу, дати їй відчуття насолоди інтелектуальної праці, іншими словами, показати гармонію небесного й земного начала. Разом із тим творчість Крщоновича дає змогу глибше зрозуміти значення жанру присвяти й передмови для тогочасної української літератури, ба навіть культури, адже саме ці жанри під ту пору мали на меті не лише налаштувати читача на сприйняття подальшого тексту чи уславлювати мецената видання, а стати, поряд із ілюстрацією, однією з основних окрас текстів.

## Література

1. Попов П. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу – Невідоме чернігівське видання 80-х років XVII в. – К., 1927.
2. Вомперский В. “Риторика” Лаврентия Крщоновича (1698) // Вомперский В. Риторика в России XVII – XVIII вв. – М.: Наука, 1988. – С. 62 – 70.
3. Krzconowich L. Rederivus Phoenix. Lazar Baranowich. – Kiiyw, 1691.
4. Триодь цветная. – Чернігів, 1685.
5. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1691.
6. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1697.
7. Лѣтопись Величка, III, 418.
8. Левицкий Ор. Афанасий Зарудский, малорусский панегирист конца XVI и начала XVIII ст. – К., 1896. – С. 5.
9. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1691. – Арк. 1 (б.п.)(зв.).
10. Там само.
11. Там само. – Арк. 2 (б.п.) – 2 (б.п.)(зв.).
12. Баранович Л. Меч духовный сжесть глагол Божий. – К.: Кисво-Печерська Лавра, 1666. – С. 12.
13. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1691. – Арк. 5 (б.п.) – 5 (б.п.)(зв.).
14. Там само. – Арк. 6 (б.п.)(зв.) – 7 (б.п.).
15. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1697. – Арк. 3 (б.п.) – 3 (б.п.)(зв.).
16. Там само. – Арк. 3 (б.п.)(зв.).
17. Там само.
18. Там само. – Арк. 4 (б.п.)(зв.).
19. Там само. – Арк. 6 (б.п.) – 6 (б.п.)(зв.).
20. Там само. – Арк. 7 (б.п.)(зв.).
21. Там само. – Арк. 8 (б.п.)(зв.).
22. Там само. – Арк. 10 (б.п.) – 10 (б.п.)(зв.).
23. Треакафистный молитослов. – Чернігів, 1691. – Арк. 8 (б.п.) – 8 (б.п.)(зв.).
24. Триодь цветная. – Чернігів, 1685. – Арк. 2 (б.п.).
25. Там само. – Арк. 2 (б.п.)(зв.).
26. Там само. – Арк. титульний (зв.).
27. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі XVII–XVIII ст.: Автореф. канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. – К., 1995. – С. 12.
28. Krzconowich L. Rederivus Phoenix. Lazar Baranowich. – Kiiyw, 1691. – S. 1.

## Зміст

|   |     |
|---|-----|
| Вступ.....  | 3   |
| Розділ I  |     |
| Прозиметрія в українських учительних текстах<br>XVII–XVIII століть .....                              | 8   |
| Розділ II   |     |
| Український бароковий панегирик як прозиметр .....  | 42  |
| Розділ III  |     |
| Поєднання поезії та прози в рамцях барокового полемічного<br>дискурсу .....                           | 77  |
| ВИСНОВКИ .....  | 110 |
| ДОДАТОК   |     |
| Творчість Лаврентія Крщоновича в контексті українського<br>бароко “золотої” (мазепинської) доби ..... | 113 |

*Наукове видання*

**Катерина БОРИСЕНКО**

## **PROSIMETRUM В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ БАРОКОВОЇ ДОБИ**

*Монографія*

Редактор І. Андрусяк  
Коректор Н. Деркач  
Верстка О. Пилипенко

Підготовлено до друку та надруковано  
у видавничому домі “Норд-Прес”  
вул. Разенкова, 6  
83003, м. Донецьк, Україна  
Тел. 8 (062) 389-73-84

**Борисенко К.Г.**

**Б 82 Prosimetrum** в українській літературі барокової доби:  
Монографія. – Донецьк: Норд-Прес, 2008. – 124 с.

ISBN 978-966-380-220-6

ББК 63.3(4 Укр) 4

Катерина БОРИСЕНКО

**PROSIMETRUM**  
**В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**  
**БАРОКОВОЇ ДОБИ**

