МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Є. В. Джиджора

ГІМНОГРАФІЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII СТОРІЧ: СТРУКТУРНЕ ЦІЛЕ КАНОНУ МІНЕЙНОГО ЦИКЛУ

Монографія

За редакцією
О. В. Александрова,
доктора філологічних наук, професора

Одеса
«Астропринт»
2018

УДК 821.161'01-97«10/12»
Д412

Рецензенти:

Р. П. Радишевський, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка;
П. В. Білоус, доктор філологічних наук, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка;
Л. В. Ушкалов, доктор філологічних наук, професор, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Рекомендовано до друку вченою радою Одеського національного університету імені І. І. Мечникова *(протокол № 5 від 30 січня 2018 р.)*

Джиджора Є. В.
Д412 Гімнографія Київської Русі XI–XIII сторіч: структурне ціле канону мінейного циклу : монографія / Є. В. Джиджора ; за ред. О. В. Александрова. — Одеса : Астропринт, 2018. — 480 с.
ISBN 978–966–927–356–7

У монографії досліджено закономірності забезпечення зв'язності структурних елементів у літературно-художньому цілому такого популярного гімнографічного жанру літератури Київської Русі як канон мінейного циклу.

Книга розрахована на фахівців із середньовічної культури та літератури, студентів, аспірантів та усіх, хто цікавиться проблемами медієвістики.

УДК 821.161'01-97«10/12»

Наукове видання

ДЖИДЖОРА Євген Володимирович

ГІМНОГРАФІЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII СТОРІЧ: СТРУКТУРНЕ ЦІЛЕ КАНОНУ МІНЕЙНОГО ЦИКЛУ

Монографія

Надруковано в авторській редакції

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 27,90. Тираж 300 прим. Зам. № 96 (16).

Видавництво і друкарня «Астропринт». 65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855
e-mail: astro_print@ukr.net; www.astroprint.ua; www.stranichka.in.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

ISBN 978–966–927–356–7
© Джиджора Є. В., 2018

ЗМІСТ

Передмова 6

Вступ 8

Частина I
СЕРЕДНЬОВІЧНА ГІМНОГРАФІЯ
ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ:
НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПАНІВНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Розділ 1. Видання стародавніх рукописів та текстологічна характеристика гімнографічного твору 18

Розділ 2. Реконструкція структури східнохристиянського богослужіння 36

Розділ 3. Історичні типи та музично-поетичний характер східнохристиянського співу 43

Розділ 4. Літературні властивості давньогрецького та давньослов'янського гімнографічного твору 52

Частина II
ЛІТЕРАТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII СТОРІЧ:
СТРУКТУРА ГІМНОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Розділ 1. Уявлення про літературу Київської Русі як середньовічну

1.1. Література Київської Русі XI–XIII сторіч 62

1.2. Проблеми періодизації літератури Київської Русі XI–XIII ст. 72

Розділ 2. Канон мінейного циклу як жанр гімнографії Київської Русі

2.1. Мінея у корпусі гімнографічних збірок Київської Русі XI–XIII ст. 92

2.2. Структурна організація служби мінейного циклу 103
2.3. Структурне ціле канону мінейного циклу 118

Розділ 3. Символізація відтворюваного образу у гімнографії Київської Русі
3.1. Символізація як принцип побудови відтворюваного образу 131
3.2. Основні напрями символізації відтворюваного образу . . . 138
3.3. Ступені символічної співпричетності відтворюваного образу 148

Частина III
СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ МІНЕЙНИХ КАНОНІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Розділ 1. Ціле канону з найпростішою будовою образу 160
Канон архангелу Михаїлу «Вѣстꙋпль всемъ слꙋжьбьно...» 160
Канон пророку Іллі «Пѣвати ꙋбеждени...» 171
Канон пророку Єремії «Прѣжде зꙗданиꙗ ти проповѣдьно...» . . . 180
Канон на Різдво Богородиці «Свꙗтаꙗ свꙗтыхъ въ свꙗтꙋю церковь...» 191
Канон веригам апостола Петра «Праздьнꙋеть кꙋпьно...» 207
Канон на преставлення Бориса і Гліба «Дождь ми отъпꙋсть...» 218

Розділ 2. Ціле канону з ускладненою будовою образу 233
Канон на перенесення мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ꙋстенъ моихъ прими...» 233
Канон Пелагії Антіохійській «Предложивъши ꙗко дачꙋ...» 245
Канон на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимь вѣрнии...» 257
Канон Стефану Першомученику «Градѣте хвалами...» 272
Канон Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...» 285
Канон Димитрію Солунському «Отъ мьглы лютыꙗ...» 299
Канон на преставлення Миколая Чудотворця «Умъ просвѣти ми...» 313

Канон Феодосію Печерському «Богоугодивыи подвигъ стяжавъ...» 325

Розділ 3. Ціле твору з надскладною будовою образу 342

Канон Іоанну Богослову «Царство небесное...» 342

Канон Іоанну Златоусту «Покаянию бывъ проповѣдьникъ теплии...» 355

Канон Кирилу та Мефодію «Выя достоиныя принесу...» 369

Канон Кирилу Філософу «Въ чаши премудрости...» 388

Висновки 407

Бібліографія 418

Анотація 472

Summary 477

Світлій пам'яті свого Учителя
Олександра Васильовича Александрова
присвячую цю книгу

Передмова

Коли монографія вже була остаточно завершена та відредагована і я був готовий здавати її у видавництво, прийшла надзвичайно сумна новина. Перестало битися серце мого Учителя та головного ініціатора цієї праці — професора Олександра Васильовича Александрова.

Колись я прийшов до Олександра Васильовича і сказав, що хочу досліджувати давню літературу, яка захопила мене своєю загадковістю і духовною чистотою. Він погодився взяти мене до себе в аспірантуру і сказав, що це правильно, бо в житті потрібно займатися тим, що хочеться, і вивчати те, до чого тягнеться душа. З тих пір я намагаюся слідувати заповіту Олександра Васильовича. І тому після того, як під його керівництвом написав та захистив кандидатську дисертацію по агіографічним творам Єпіфанія Премудрого, за його же порадою взявся за дослідження гімнографічних пам'яток. Сталося це так. Ми зустрілися біля університетської бібліотеки. Йшов 2005 рік. І Олександр Васильович мені повідомив, що в Інституті літератури НАН України розпочинається масштабний проект з укладання новітньої Історії української літератури у багатьох томах. Але немає кому написати розділи з києворуської гімнографії. «То може візьметеся за цю тему, — запропонував Олександр Васильович. — Напишете відповідний розділ. А раптом зацікавитеся. І потім підготуєте докторську». Я зацікавився. Написав той розділ. А згодом підготував докторську дисертацію.

Впродовж усіх цих років Олександр Васильович не просто був моїм науковим консультантом. Ми були співрозмовниками, ми весь час вели медієвістичний діалог, а це стало набагато ціннішим і кориснішим для мене. Я завжди знав, що можу звернутися до Олександра Васильовича, розповісти про нові ідеї, про нові враження щодо якогось тексту або питання, яке відкривалося під час дослідження. Він був дуже мудрою, глибокомислячою людиною. Однак як науковець

професор Александров був наділений ще й неймовірною інтуїцією. Він швидко підмічав перспективні напрями роботи та дуже точно формулював дослідницькі проблеми. Мабуть, саме така проникливість та виваженість наукових поглядів, а разом з тим пошукова цілеспрямованість та відважність і допомогли йому побудувати символогічну теорію інтерпретації середньовічного твору, за своєю глибиною та системністю співмірну із концепціями видатних культурологів XX сторіччя Й. Ґейзинги та П. Біцілі. Я безмірно вдячний Олександру Васильовичу за всі роки нашого спілкування, за його поради, за обговорення ідей, почасти надто суперечливих, що виникали під час моєї роботи, та за редагування цієї книги, яке він встиг зробити.

Принагідно хочу подякувати й іншим вченим, без яких ця праця не побачила б світ. Насамперед, професорам Ростиславу Петровичу Радишевському, Леоніду Володимировичу Ушкалову та Петру Васильовичу Білоусу, які підтримали мене у непростий момент і люб'язно зголосилися написати рецензію на цю книгу. Також підтримала мене цінними порадами та зауваженнями теоретичного характеру професор Олена Андріївна Іванова, якій я висловлюю щирі слова подяки та пошани. А сам текст монографії допомогли мені вичитати професор Микола Іванович Зубов, доцент Олексій Борисович Холодов та старший викладач Бондар Світлана Олександрівна, і за це їм мій теплий постиск рук та гарячі обійми.

15 лютого 2018 року, Одеса

Вступ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Середньовічна гімнографія — сукупність літургійних співів, що призначалася для виконання під час церковного богослужіння. Гімнографічний твір належить до «малої» літературно-поетичної форми. Якщо не брати до уваги кондаки св. Романа Солодкоспівця (Мелода) та інших християнських поетів V-VI ст., уся середньовічна гімнографія — це відносно малі за обсягом тексти, об'єднані спільною темою певного християнського свята (великого двонадесятого, «господської» або «богородичної» ікони, пам'яті святого / святих тощо). Унікальність такої «малої» літературної форми полягає в багатошаровому компонуванні урочистого розмірковування навколо ущільнено концентрованого образу героя, відтвореного за допомогою символів. При оспівуванні того або іншого сакрального об'єкта короткі автономні співи змушують автора щодо змісту бути напрочуд точним, лаконічним, проте й вишукано виражальним. Саме специфічна структура не великого, проте складно упорядкованого символічного твору робить гімнографію надзвичайно цікавим феноменом для наукового вивчення.

В осмисленні середньовічної гімнографії слід враховувати умовність самого жанрового визначення. О. Кожушний зауважує, що через синтетичну природу церковно-музичного мистецтва, його особливих завдань та остаточної мети, — втілення у звуках поетично-музичного аспекту богослов'я, — виявляється недостатньо таких звичних жанрових критеріїв, як зміст, форма, функціональне призначення, тощо [Кожушний, 2009, с. 17]. Разом з тим, жанрова система східнохристиянської гімнографії, яка охоплює понад сімдесят жанрів та жанрових різновидів, виявила неабияку стійкість та спадкоємність традиції і тому цілком придатна для наукового використання [там само, с. 18]. Натомість І. Даниленко, шукаючи посутню межу між молитвословною та пісенною літургійною творчістю, пропонує чіткі критерії жанрового виокремлення. Спираючись на теоретичні праці М. Гаспарова [Гаспаров, 1984, с. 19], вчена приходить до висновку, що, по-перше, в основу жанрового розмежування потрібно покласти опозицію «текст, що вимовляється» / «текст, що співається», яка в середньовічній літературі замінює опозицію «проза» / «вірш». По-друге, варто зважати й на інше співвідношен-

ня: колективне виконання (гімн) / особисте промовляння (молитва) [Даниленко, 2008, с. 40].

Як сукупність літературно-пісенних жанрів гімнографія бере початок у текстах Старого та Нового Завітів [Мещерский, 2013, с. 249–278; Наумов, 2003, с. 23–25; Василик-web]. Через те «з усіх літургійних жанрів гімнографія відрізняється найсильнішим та чітко вираженим органічним зв'язком з біблійними текстами» [Йовчева, 2016, с. 267].

З-поміж інших гімнографічних жанрів найбільш репрезентативним є канон. Згідно із висновками В. Василика, упродовж раннього етапу становлення візантійської літератури у IV–IX ст. канон пройшов тривалу жанрову еволюцію від однопісенця до дев'ятипісенного твору [Василик, 2006, с. 5–30]. А вже у IX–XI ст. у східнохристиянській літургійній практиці дев'ятипісенні канони були розподілені по двох богослужбових циклах, рухомому та нерухомому [Мурьянов, 2003, с. 30; Никифорова, 2012, с. 192–193]. Рухомий цикл об'єднував покаянні та пасхальні канони, відповідно, у Пісну та Цвітну Тріоді. Нерухомий цикл згуртував урочисті, встановлені на певний день церковного календаря, оспівування Христа, Богородиці, Хреста та святих у Мінею, що залежно від літургійного призначення побутувала у формі Службової, Святкової та Загальної [Мещерский, 2013, с. 157–158].

У середньовічному гімнографічному каноні мінейного циклу спостерігаються декілька шарів структурних компонентів. З точки зору зовнішньої форми, мінейний канон становить непорушну парадигму із дев'яти пісень, пов'язаних спільною темою прославлення певного сакрального об'єкту. В окремих випадках дев'ятипісенна парадигма утримується за допомогою міцного композиційного каркасу — акровірша. При цьому кожна із дев'яти пісень, що зазвичай містить 3–5 окремих співів (ірмос + тропарі), завжди розкриває тільки свою, визначену жанровою традицією, локальну тему. Локальна ж тема і є тим інтегралом, якому підпорядковується обов'язково ірмос, а також або всі тропарі пісні, або лише деякі з них. З точки зору внутрішньої форми, мінейний канон — це проста / складносурядна побудова символічного образу, в якому може бути задіяний як один, так і більше семантичних центрів — семіотичних ядер, що відтіняється або не відтіняється семіотичною периферією. Тож канон мінейного циклу має структурну організацію багатоярусного конструкта, зв'язність елементів якого простежується на трьох рівнях:

– парадигмальному (у межах єдиної теми, що об'єднує дев'ять пісень твору й утримується / не утримується за допомогою акровірша);

– інтегральному (у межах дев'яти окремих локальних тем, що інтегруються в ірмос і тропарі);

– образному (у межах оспіваного образу, що складається з одного / кількох семіотичних ядер за наявності / відсутності семіотичної периферії).

Як такий складноутворений літературно-літургійний феномен, середньовічний канон мінейного циклу становить дослідницький інтерес «як для церковних науковців: богословів-літургістів, патрологів, церковних археологів, істориків християнського мистецтва, так і для світських: літературознавців, філологів-класиків, візантиністів, культурологів, музикознавців і всіх тих, хто не залишається байдужим, зустрівшись із глибиною богословської думки і поетикою її зовнішнього вираження» [Кожушний, 2009, с. 10]. Окреслений широкий погляд на здобутки вчених в осмисленні гімнографічного твору дозволяє виокремити чотири основні напрями, що тісно пов'язані між собою і тому часто синтезуються в окремих наукових роботах:

– текстологічний (враховуючи палеографічний, джерелознавчий та історико-лінгвістичний аспекти);

– історико-літургічний (церковно-історичний та богословський аспекти);

– музикознавчий (історичний та теоретичний аспекти);

– літературознавчий (історичний та теоретичний аспекти).

У діахронії та синхронії цих дослідницьких напрямів відстежується, коли і ким формувалися основні завдання вивчення середньовічного гімнографічного твору, які тенденції розуміння богослужбового співу домінували раніше і які домінують останнім часом, які нагальні ідеї висувалися на зорі становлення медієвістики і які розглядаються тепер.

На сьогоднішній день спільними зусиллями світових славістів Г. Попова, М. Мур'янова, Х. Ґанніка, М. Мещерського, Г. Прохорова, С. Кожухарова, М. Моміної, С. Темчина, Л. Матейко, М. Йовчевої, А. Турилова, Є. Верещагіна, В. Крисько, В. Василика, Р. Крівко, Н. Серьогіної, В. Легких, О. Нікіфорової, Ц. Досєвої, А. Пентковського, Ю. Ясіновського, Л. Щегольової, Н. Нечунаєвої, О. Кожушного, Н. Сиротинської та багатьох інших наукова спільнота стоїть на порозі грандіозної події — видання повного дванадцятитомного комплекту слов'янських богослужбових міней. І хоча на шляху до реалізації цієї амбітної цілі ще доведеться відкрити та прояснити чимало білих плям, хочеться вірити, що невдовзі такий проект відбудеться.

На цьому тлі одним із очевидних і термінових літературознавчих завдань ми вбачаємо теоретичне обґрунтування цілого в каноні мінейного циклу, що має складну багатошарову структуру. Якщо сучасна медієвістика вже виявила значну кількість оригінальних та перекладних слов'янських мінейних пам'яток, то настав час дослідження принципів поєднання текстових складових в єдиний формально-змістовий континуум. А цей аспект, зокрема, особливості зв'язності структурних елементів літературно-художнього цілого в каноні мінейного циклу, на жаль, залишається непроаналізованим. Звісно, до цього часу науковці здійснювали, подекуди дуже успішні, спроби встановити специфіку структурного цілого в каноні. Однак такі дослідження зводилися лише до реконструкції такого зовнішнього чинника узгодження всіх тропарів твору в єдине ціле, як акровірш [напр.: Ангелов, 1969; Иванова-Константинова, 1971; Крысько, 2014; Мирчева, 2001; Попов, 2003; Темчин, 2007а; Темчин, 2007б; Темчин, 2012б]. Вивчення ж закономірностей функціонування зовнішніх та внутрішніх чинників структурної організації мінейного канону як цілісного естетичного об'єкта в гімнографії Київської Русі XI–XIII ст. (взаємозалежність єдиної парадигмальної теми твору, дев'яти локальних тем та семіотичних складових оспіваного образу) наразі не проводилося.

У контексті визначеного об'єкта дослідження варто прокоментувати дефініцію «гімнографія Київської Русі XI–XIII ст.», під якою ми розуміємо:

– 1) слов'янську рецепцію текстів видатних візантійських гімнографів, зокрема, Андрія Критського, Іоанна Дамаскина, Козьми Маюмського, Йосифа Піснеписця, Феофана Піснеписця, Георгія Никомидійського, що знайшла відображення у таких богослужбових перекладах, як Ілліна книга, Путятіна Мінея, Службові мінеї 1095–1097 рр. та багатьох інших;

– 2) оригінальні слов'янські пам'ятки, укладені учнями Кирила та Мефодія, Григорієм, творцем канонів, Єфремом Переяславським та іншими книжниками й розміщеними в численних службових та святкових мінеях XI–XIII ст.

Слов'янська рецепція візантійських творів становить такий переклад, в якому книжники при повному збереженні жанрової форми прагнуть максимально передати значення грецьких слів, однак при цьому не дотримаються віршованого викладу. Тож на відміну від грецьких та південнослов'янських канонів, укладених за допомогою

певного поетичного метра та акровірша, руські перекладні та оригінальні канони є зразком ритмічної, проте не віршованої орації, що, як правило, не передбачає акровірш. Така суттєва різниця в структурній організації цілого дає підстави вважати гімнографічні пам'ятки Київської Русі XI–XIII ст. самодостатнім літературним феноменом, однак залежним від своїх першоджерел на ідейному та жанровому рівнях.

У самому визначенні літератури Київської Русі ми дотримуємося консолідованої позиції укладачів I тому новітньої «Історії української літератури: у 12 т.», робота над якою велася в стінах Інституту літератури НАН України. Описуючи літературний процес X–XIII ст. у Київській Русі, колектив вчених зазначає: «...принциповим вважаємо застосування щодо вітчизняних історико-культурних реалій X–XIII ст. термінів «Русь» і «Київська Русь», «Україна-Русь», а також похідних від них «києворуський» або просто «руський», що обумовлює розгляд літератури Київської Русі як органічного складника українського письменства, засвідчує тяглість і безперервність української літературної традиції протягом тисячоліття» [Історія, 2013, с. 50]. Таке розуміння цілком ґрунтується на твердженнях видатного вітчизняного вченого М. Грушевського, який у своїй фундаментальній «Історії української літератури» писав: «Культура XI–XII вв. була українська <...> Відтинати ж її від пізнішої галицько-волинської і новішої київсько-галицької літератури, а пришивати, під назвою «общерусскої», знов-таки до «русскої» — великоруської — се завсігди зостанеться операцією не науковою і науковим інтересам противною» [Грушевський, 1993, с. 56].

Насамкінець зауважимо, що хоча О. Кожушний і закликає пошуковців здійснити системну роботу з гімнографії («...що ж до комплексного аналізу мовно-поетичної, а також музичної організації текстів східнохристиянських гімнографів і, взагалі, щодо їх поетично-богословського мовлення, його традицій і спадкоємності, то ця тема ще чекає на своїх дослідників» [Кожушний, 2009, с. 13]), наше дослідження на такий науковий масштаб не претендує. Нас цікавитиме суто проблема структурної організації літературно-художнього цілого в каноні мінейного циклу.

Так само ми не прагнемо з'ясовувати текстологічні та джерелознавчі проблеми досліджуваних пам'яток. Через те ми не порівнюємо різні списки та редакції одного й того ж твору на предмет кодексів та палеографічних особливостей, встановлення наявності / послі-

довності тих або інших співів, лексичного / морфемного складу співів, особливостей перекладу певних визначень з давньогрецької на слов'янську тощо. Ми виходимо з того, що літературно-художнє ціле реалізується у творі будь-якої редакції, не залежно від його текстологічної або лексичної характеристики. Тож для вирішення проблеми структурної організації мінейного твору зосереджуємося на одному конкретному списку цікавої нам пам'ятки. Проте й висновки щодо структурного цілого стосуються винятково обраного списку.

Крім того, ми не розглядаємо канони мінейного циклу в контексті розв'язання історичних чи богословських проблем. Тож досліджувані пам'ятки цікавлять нас, насамперед, як естетичні об'єкти літературного процесу Київської Русі епохи Середньовіччя, а не як додаткові аргументи в питаннях становлення культу того чи іншого святого, його церковної канонізації, тощо.

Мета та завдання роботи. Виходячи із обґрунтування теми дослідження, ставимо собі за **мету** — встановити закономірності забезпечення зв'язності структурних елементів (загальної парадигмальної теми, локальних інтегральних тем та семіотичних складових відтворюваного образу) у літературно-художньому цілому мінейних канонів Київської Русі XI–XIII ст.

Для досягнення мети прагнемо розв'язати наступні **завдання**:

– надати науковий коментар до основних напрямів вивчення середньовічного гімнографічного твору (зокрема, текстологічного, історико-літургійного, музикознавчого та літературознавчого);

– охарактеризувати літературу Київської Русі XI–XIII ст. як середньовічну та визначити місце канону як репрезентативного гімнографічного жанру у літературному процесі Середньовіччя;

– визначити структуру служби мінейного циклу та канону як її головної складової частини;

– сформулювати уявлення про літературно-художнє ціле канону мінейного циклу;

– проаналізувати символізацію як основний принцип відтворення образу в середньовічному гімнографічному каноні мінейного циклу;

– встановити закономірності структурного цілого в мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з найпростішою будовою образу;

– встановити закономірності структурного цілого в мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з ускладненою будовою образу;

– встановити закономірності структурного цілого в мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з надскладною будовою образу.

Методи дослідження. У монографії для виявлення основних напрямів вивчення середньовічної гімнографії використаний описовий метод. Для окреслення головних дослідницьких тенденцій за кожним напрямом застосований історико-порівняльний метод. Для з'ясування особливостей функціонування складових літературно-художнього цілого у каноні мінейного циклу, а також для встановлення закономірностей літературно-художнього цілого в мінейних канонах з найпростішою, ускладненою та надскладною будовою образу було використано метод структурного аналізу тексту. А для інтерпретації оспіваного образу застосовано герменевтичний метод.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

– встановлено, що література Київської Русі XI–XIII ст. наділена такими ознаками літературної якості, як: відмінність власне літератури від не-літератури, умовний поділ давнього письменства на оригінальне й перекладне, слідування зразку, канонічність, риторичність, релігійність та особлива функціональність, що обумовлює специфічні зв'язки між автором, твором та читачем;

– з'ясовано, що служба мінейного циклу — це обумовлена волею автора (перекладача, редактора, компілятора) система різножанрових пісенних творів (зокрема, стихир, тропаря, кондаку, ікосу, канону), концептуально підпорядкованих єдиній меті та втілених у конкретному богослужбовому збірнику;

– виявлено, що літературно-художнє ціле канону мінейного циклу, одного з найбільш репрезентативних жанрів літератури Київської Русі XI–XIII ст., становить надскладну жанрову конструкцію, оскільки передбачає концептуальне взаємоузгодження парадигмальної теми усього твору, дев'яти локальних тем, що інтегруються в ірмос і тропарі усередині кожної пісні, та семіотичних складових оспіваного образу;

– обґрунтовано, що в середньовічному гімнографічному творі основним принципом відтворення образу є символізація — складний когнітивний процес, що містить особливе узгодження семіотичних складових — співпричетність типового визначальному, чотири напрями встановлення співпричетності семіотичних складових (називання, персоніфікацію, опредметнення, синергійність) та різні ступені співпричетності семіотичних складових (недостатньою / повною / переважаючою мірою);

– показано, що в мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. структурне ціле з найпростішою будовою образу реалізується у двох

варіантах: 1) в основі образу лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії; 2) в основі образу — одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії;

– продемонстровано, що в мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. структурне ціле з ускладненою будовою образу реалізується у двох варіантах: 1) в основі образу лежать два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії; 2) в основі образу — два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії;

– засвідчено, що й у мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. структурне ціле з надскладною будовою образу реалізується у двох варіантах: 1) в основі образу лежать три та більше семіотичних ядер за відсутності семіотичної периферії; 2) в основі образу — три та більше семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без залучення співавторів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та окремі аспекти роботи були викладені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях та круглих столах упродовж 2010–2016 рр.: II Міжнародній конференції «Studia Ingardeniana: Поетика художнього тексту» (Польща, Люблін, 2010); II Международной научной конференции «Серебряный век: Диалог культур», посвященной памяти проф. С. П. Ильева (Украина, Одесса, 2011); Круглому столі з приводу обговорення програми з дисципліни «Історія української літератури» для вищих навчальних закладів (Україна, Київ, 2012); Міжнародній науково-практичній конференції «Заснування київської митрополії та християнізаційні впливи на Русі-Україні за часів Великого князя київського Аскольда: 1150 років» (Україна, Київ, 2012); VII Международной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси» (Россия, Москва, 2013); VIII Міжнародній науковій конференції «Візантійсько-слов'янська гімнографія та церковна монодія» (Україна, Львів, 2013); Міжнародній науковій конференції «Преподобний Нестор Печерський в історії українського літописання та агіографії» (Україна, Харків, 2013); II Международной научно-практической конференции «Концепт святости в историческом контексте» (Беларусь, Мстиславль, 2014); Міжнародній науковій конференції «Святий рівноапостольний Володимир — творець української держави» (Україна, Київ, 2015); III Международной конференции «Афон и славянский мир» : К 1000-летию древнерусского монашества на Святой Горе (Украина, Киев, 2015); Міжнарод-

ній науковій конференції «Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці: Досвід 1000-річної присутності в українській історії» (Україна, Харків, 2015); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Софійські читання» (Україна, Київ, 2015 р.); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Духовна та світська освіта: Історія взаємин — сучасність — перспективи» (До 1000-ліття давньоруського чернецтва на Афоні) (Україна, Київ, 2016).

Структура та обсяг роботи. Монографія складається з трьох частин. Перша частина «Середньовічна гімнографія як об'єкт наукового вивчення: напрями дослідження та панівні тенденції» становить огляд наукової літератури за обраною темою. Перша частина містить чотири розділи, у кожному з яких висвітлюється певний напрям вивчення середньовічного гімнографічного твору у синхронії та діахронії. Друга частина «Література Київської Русі XI–XIII сторіч: структура гімнографічного твору» присвячена окресленню особливостей літератури Київської Русі XI–XIII сторіч, з'ясуванню місця канону як провідного гімнографічного жанру в літературному процесі Середньовіччя, а також встановленню особливостей символізації як головного принципу відтворення оспіваного образу в мінейному каноні. Відповідно друга частина складається з трьох розділів та підрозділів. У третій частині «Структурна організація мінейних канонів Київської Русі» проаналізовані церковнослов'янські канони з найпростішою, ускладненою та надскладною будовою образу. Відтак третя частина містить три розділи. Список використаних джерел нараховує 475 позицій.

Частина I

СЕРЕДНЬОВІЧНА ГІМНОГРАФІЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ: НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПАНІВНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Розділ 1
ВИДАННЯ СТАРОДАВНІХ РУКОПИСІВ ТА ТЕКСТОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГІМНОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Спостерігаючи за розвитком світової медієвістики, можна зробити висновок, що, починаючи з перших наукових зацікавлень і до сьогоднішнього дня, провідним напрямом вивчення середньовічних гімнографічних творів є текстологічний аналіз та тісно вплетені в нього палеографічні та джерелознавчі розвідки. Текстологія християнської гімнографії занадто широка наукова галузь, аби вичерпно представити її бодай ключові знахідки. Тож прокоментуємо лише ключові, з нашої точки зору, праці.

Ми вважаємо, що в публікаціях з текстології християнської гімнографії можна виокремити два періоди:

– ранній (60-ті рр. XIX ст. — 30-ті рр. XX ст.);

– пізній (70-ті рр. XX ст. — до наших днів).

У **ранній період** чітко простежуються два дослідницьких напрями:

– видання твору за рукописами та його палеографічна характеристика,

– історико-типологічний опис конкретного гімнографічного об'єкта.

1) У 60-ті рр. XIX ст. — 30-ті рр. XX ст. в осмисленні середньовічної християнської гімнографії найбільш поширеними виявилися видання творів та їхня палеографічна характеристика. Серед тих, хто перебував в авангарді вивчення давньогрецької церковної поезії та її слов'янського перекладу, можна назвати проф. Є. І. Ловягіна. Активна перекладацька діяльність спонукала Є. Ловягіна підготувати до друку служби на двонадесяті свята з грецьких та давньоруських святкових міней та цвітних тріодей [Ловягин, 1861]. У супровідних коментарях до кожної пам'ятки вчений стисло переказує зміст творів та описує деякі їхні формальні ознаки (пісенний склад служб, погодження ірмосів та тропарів у піснях канону, акровірш, метричний розмір давньогрецьких творів, наспіви).

При цьому особлива увага приділяється самому способу літературного викладу, що його застосовує автор гімнографічного тво-

ру. На думку Є. Ловягіна, переважна більшість опублікованих ним пам'яток — прозаїчні тексти. Винятками є усього декілька пам'яток, написаних шестистопним ямбом. Це канони Козьми Маюмського в Службі на Богоявлення (на 6 січня) та Службі на Воздвиження (на 14 вересня). Який спосіб викладу використовується в інших гімнографічних творах, ясно з коментарю дослідника до канонів Іоанна Дамаскіна та Андрія Критського в Службі на Різдво Богородиці (на 8 вересня): «За зовнішнім складом обидва канони укладені із належною подібним піснеспівам стрункістю, писані мовою прозаїчною, пристосованою до співу» [Ловягин, 1861, с. 144]. Тож у середньовічній християнській гімнографії Є. Ловягін розрізняє тонічну шестистопну поезію та ритмізовану богослужбову прозу, яка в музикальний пісенний спосіб покликана розкрити сутність певного свята в церковному календарі. І хоча дослідник не занурюється ані в особливості застосування ямбічного розміру, ані в специфіку «прозаїчного» викладу, для початкових кроків медієвістики його спостереження стали дуже цінними.

Схожі описово-текстологічні завдання ставлять перед собою й укладачі збірника на честь святих Кирила та Мефодія, виданого Московською спільнотою шанувальників руської словесності з нагоди 1000-літнього ювілею існування слов'янської писемності [Погодин, 1865]. У збірнику містяться видання служб слов'янським першоучителям, а також чотири присвячені ним розвідки. Однак, якщо В. Григорович аналізує Службу Кирилу Філософу (на 14 лютого), Службу Мефодію (на 6 квітня) та Службу Кирилу та Мефодію (на 6 квітня) за болгарським рукописом Службової мінеї з лютого по серпень, що була знайдена в Зографському монастирі на Афоні [Григорович, 1865], то А. Горський вивчає ці ж самі твори за списками святкових міней, що зберігаються у Синодальній бібліотеці [Горский, 1865].

У статті, що передує виданню служб слов'янським просвітителям, В. Григорович вдається до палеографічної та текстологічної характеристики пам'яток. Він показує пісенний склад служб, аналізує вжиті словоформи, розкриває значення надрядкових знаків тощо. У підсумку «образ письма» підказує вченому, що твір був укладений у X ст. під значним впливом грецьких міней [Григорович, 1865, с. 241–242].

Натомість А. Горський не обмежується тільки текстологічними характеристиками. По-перше, дослідник весь час проводить паралелі між аналізованою Службою св. Кирилу та Житієм св. Кирила. По-

друге, ретельно виявляє та роз'яснює усі біблійні алюзії, що зустрічаються в тексті [Горский, 1865]. І тому працю А. Горського можна вважати одним із перших джерелознавчих досліджень пам'ятки ранньої слов'янської гімнографії.

Дві інші публікації, розміщені в Кирило-Мефодіївському збірнику, присвячені текстологічному співставленню болгарських списків служб слов'янським просвітителям, які наводить В. Григорович, із синодальними списками служб, які аналізує А. Горський. Автор однієї статті — П. Казанський — уважно порівнює пісенний склад служб, мовні особливості, коментує фактологічну інформацію, передану в службах. І робить висновок: синодальні списки містять менше помилок і тому при різночитаннях треба віддавати перевагу їм, а не болгарським спискам, надрукованим В. Григоровичем [Казанский, 1865]. Автор другої замітки — А. Арсеньєв — порівнює списки лише на предмет текстологічних правок [Арсеньєв, 1865].

Перші текстологічні коментарі до виданих гімнографічних творів — це здебільшого палеографічний опис пам'ятки, порівняння списків з метою встановлення більш точного прочитання та виокремлення мовних особливостей. Останній аспект вивчення слов'янської гімнографії набуває неабиякого значення саме в 60-ті рр. XIX ст., адже тоді видатний філолог та історик І. Срезневський під час роботи над словником російської мови збирає всі відомі пам'ятки києворуської та болгарської літератури. Серед іншого вчений звертає увагу і тим самим вводить до наукового дискурсу вміст міней 1096–1097 рр., Путятіної мінеї, Пісної Тріоді XII ст., змішаної кириличної та глаголичної мінеї XII ст., тощо [Срезневский, 1863; Срезневский, 1865].

Широкий інтерес істориків мови до численних стародавніх гімнографічних рукописів знайшов продовження й у фундаментальній і досі актуальній праці чеського славіста В. Ягіча, присвяченій службовим мінеям осіннього циклу [Ягич, 1886]. Ця робота показова в кількох аспектах. По-перше, вчений підготував та видав вересневу, жовтневу та листопадову мінеї 1095–1097 рр. з фондів Синодальної бібліотеки. По-друге, написав розгорнутий палеографічний та текстологічний коментар до пам'яток, детально вказавши їхній пісенний склад, різночитання, особливості вжитку надрядкових знаків, тощо. По-третє, В. Ягіч подав теоретичний нарис, в якому перерахував основні пісенні жанри, що трапляються у давніх мінеях, описав їхнє походження та композиційно-функціональне місце під час богослужіння. Активне залучення грецького матеріалу дозволило авто-

ру роботи назвати й укладачів переважної більшості піснеспівів, що містяться в опублікованих мінеях. А співставлення текстів пам'яток із грецькими оригіналами дало можливість описати основні принципи перекладу, яких дотримувалися руські книжники XI ст. Тим самим у текстологічних дослідженнях було відкрито одну з дискусійних тем щодо специфіки слов'янських перекладів візантійських гімнографічних творів.

На думку В. Ягіча, «головним, навіть можна сказати єдиним прагненням перекладачів було дослівне узгодження перекладів із оригіналом». Як наслідок, у слов'янських текстах виникла плутанина: «Наші перекладачі не тільки не переймалися правильним узгодженням усіх частин речення, але й при перекладі окремих слів закрадалися помилки, що виникали через нерозуміння грецького оригіналу або заміни одного грецького слова на інше, близьке за звучанням, однак не відповідне за змістом» [Ягич, 1886, с. 79–81]. На ранньому етапі медієвістичних студій уявлення про дослівний переклад, іноді всупереч змісту, стало першою і вагомою характеристикою осінніх міней.

Варто відзначити, у текстологічних розробках В. Ягіча започатковується важливий літературознавчний підхід — розглядати гімнографію не тільки з точки зору історії становлення мови, але й з точки зору структурних ознак твору, авторської атрибуції, співвідношення оригіналу та перекладу тощо.

Зазначений підхід простежується й у дослідженнях історика М. Славнітського та арх. Леоніда, відомого знавця та каталогізатора рукописів Трійце-Сергієвої Лаври. Автор першої роботи зосереджується на вивченні києворуської Служби князю Володимиру [Славнитский, 1888]. Автор другої — на аналізі києворуської Служби на перенесення мощів Миколая (на 9 травня) [Леонид, 1889]. Цікаво, що обидва дослідники розв'язують суто історичні завдання. М. Славнітського цікавить проблема (до речі, актуальна й сьогодні), коли і за яких обставин було канонізовано Хрестителя Русі князя Володимира. А арх. Леонід намагається пояснити, коли могла бути укладена відсутня у грецьких мінеях Служба на перенесення мощів Миколая та хто з більшою імовірністю може вважатися її автором.

Для того, аби дати відповідь на поставлене запитання, М. Славнітський розшукав церковну службу князю Володимиру, надрукував її та дослідив на предмет фактографічної достовірності, давності мови та тих текстових особливостей, що характеризують старі рукописи. Як наслідок, вийшов змістовний аналіз пам'ятки, подібного якому

сучасна медієвістика не знає. М. Славнітський виділяє три редакції Служби, дає текстологічний та хронологічний опис кожної з них, висловлює гіпотезу щодо часу укладання твору та коментує декілька зіставлень відтворюваного образу князя Володимира із біблійними та священноісторичними персонажами.

У свою чергу, арх. Леонід публікує текст Служби на перенесення мощів Миколая, подає текстологічну характеристику пам'ятки, обрисовує історичний контекст, в якому вона могла виникнути та описує особливості відтворення образу чудотворця. Здійснений опис дозволяє вченому припускати, що автором твору міг стати або Єфрем, єпископ Переяславський, або печерський монах Григорій, творець канонів [арх. Леонид, 1889, с. 13]. А час укладання пам'ятки — рік встановлення свята на честь перенесення мощів святителя Миколая, а ця подія сталася не раніше 1091 р. [там само, с. 62].

На початку XX ст. у дослідженнях з текстології гімнографії дещо розширюється тематичний діапазон. Зокрема, Д. Абрамович зацікавився пам'ятками Борисо-Глібовського циклу і серед них — Службою на преставлення Бориса і Гліба (на 24 липня) та Службою на перенесення мощів Бориса і Гліба (на 2 травня) [Абрамович, 1916]. У своїй книзі вчений продовжує традиції В. Ягіча, М. Славнітського, В. Григоровича, А. Горського та ін. Основне завдання вченого — видання текстів та палеографічний коментар до них.

Д. Абрамович представляє Службу на преставлення св. Бориса і Гліба у чотирьох редакціях, а Службу на перенесення мощів у одній повній редакції та трьох неповних, без канону. Окрім текстологічних різночитань, учений приділяє значну увагу й питанню авторства опублікованих пам'яток. І хоча на цій непростій темі науковці ламають списи й по сьогодні, Д. Абрамович впевнено стверджує, що перша редакція Служби на преставлення Бориса і Гліба була укладена митрополитом київським Іоанном I і що пов'язувати Службу на перенесення мощів Бориса і Гліба із іменем печерського ченця Григорія, творця канонів, немає жодних підстав [Абрамович, 1916, с. 20–22].

Ще один дослідник — П. Лавров — вивчає твори Кирило-Мефодіївського циклу, зокрема, Службу Кирилу (на 14 лютого), Службу Мефодію (на 6 квітня) та Службу Кирилу та Мефодію (на 6 квітня) [Лавров, 1930]. П. Лавров знайомить читачів із двома редакціями служб: «руською» за Синодальними мінеями та «болгарською» за Зографською мінеєю. Послуговуючись попередніми виданнями пам'яток,

здійсненими А. Горським та В. Григоровичем, з метою більш точного прочитання вчений долучає нові списки, зокрема й глаголичні [Лавров, 1930, с. 43–45]. Як наслідок, вийшло якісне перевидання служб, і після вже згадуваного збірника М. Погодіна на 1000-ліття діяльності солунських братів, праця П. Лаврова стала другим важливим етапом опрацьовування Кирило-Мефодіївської гімнографії.

Отже, перші вагомі здобутки текстологів у вивченні середньовічної гімнографії — це видання тексту з усіма різночитаннями, палеографічно-текстологічний коментар до нього (враховуючи і лексично-фонетичний опис), виокремлення композиційних ознак побутування твору (узгодження пісенних жанрів у цілому служби) та розв'язання проблеми авторської атрибуції.

2) Другий напрям текстологічних досліджень, що проводилися у період з 60-х рр. XIX ст. до 70-х рр. XX ст., передбачає історико-типологічний опис конкретного гімнографічного об'єкту. Таким об'єктом могло стати або зібрання гімнографічних текстів, або якийсь певний твір, або постать самого гімнографа. Порівняно з першим, другий напрям представлений меншою кількістю знакових робіт.

Зосібна, І. Карабінов запланував дослідити склад та принципи формування таких гімнографічних книг, як Пісна та Цвітна Тріоді. На жаль, плани вченого здійснилися лише наполовину — була видана книга, присвячена тільки Пісній Тріоді [Карабинов, 1910]. У передмові автор попереджає читачів, що не має наміру розслідувати обставини походження служб Чотиридесятниці, а також заглиблюватися в історію візантійської церковної поезії. За словами вченого, він прагне «прослідкувати історію утворення збірника Пісної Тріоді, тобто пояснити історичний план цієї богослужбової книги, вказати, ким укладений або внесений той або інший її елемент, за неможливістю зробити це, принаймні, визначити місце, або хоча б приблизний час появи окремих її складових частин» [Карабинов, 1910, с. 3]. Утім, дослідження І. Карабінова розкриває й особливості поступового формування Пісної Тріоді, і надає багато корисної й цікавої інформації з церковної археології, літургіки, історії християнської поезії, а також історії візантійського літературного процесу. Позаяк у роботі містяться докладні роз'яснення богослужбових послідувань на свята, що випадають на Великий Піст, є відомості про виникнення тієї або іншої пам'яті, простежено обставини «вбудовування» цих пам'ятей у Тріодь. А зауваги щодо поетичного таланту окремих гімнографів, наприклад, Йосифа Піснеписця, мають цінне значення не тільки для

усвідомлення ролі останнього в створенні пісенних циклів упродовж церковного року, але й для окреслення всієї палітри укладених ним співів, від трипісенних до дев'ятипісенних.

Дослідження І. Карабінова, в якому чимало уваги приділено творчості Йосифа Піснеписця, передувало книзі священика Володимира (Рибакова) «Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность» [Рыбаков, 2002]. І хоча ця монументальна праця була завершена у 1926 р., а надрукована тільки тепер, у «новітні часи», її слід вважати не «теперішнім», а «тодішнім» продуктом інтелектуальної творчості.

В. Рибаков — один із піонерів «персонального» аналізу середньовічної гімнографії. У комплексному дослідженні, в якому розглядаються, зокрема, і текстологічні та джерелознавчі питання, учений сфокусований винятково на постаті видатного візантійського гімнографа. Відтак у книзі надається своєрідний довідник піснеспівів, написаних св. Йосифом: таблиці канонів за місяцями та за ликами святих, перелік стихир, список свят та святих, на честь яких були укладені гімнографічні твори, тощо [Рыбаков, 2002, с. 218–224].

Цікавими видаються спостереження вченого над літературними традиціями, яких дотримується Йосиф у своїй творчості. На думку В. Рибакова, у гімнографії Піснеписець орієнтувався на готові зразки поезії Іоанна Дамаскіна: «Взявши за зразок той або інший ірмос, Піснеписець до нього за розміром підводив свої тропарі». При цьому Йосиф дотримувався двох сформованих ним поетичних законів: «У силу першого закону ірмос та подібні до нього тропарі мають однакову кількість складів, а в силу другого закону тропарі відтворюють усі ритмічні наголоси ірмосу в однаковій кількості» [Рыбаков, 2002, с. 368]. Аналіз літературної спадковості у гімнографічних творах Йосифа Піснеписця видається ілюстративним та переконливим.

Тож на зорі становлення медієвістики слов'яномовні текстологічні студії над середньовічною християнською гімнографією — це фахове ознайомлення з новими, доти маловідомими, літературними пам'ятками, які одразу ж стають важливим об'єктом гуманітарних досліджень. При цьому слід зазначити, що у вказаний період текстологічні завдання, які ставили науковці, були вписані в загальний контекст осмислення середньовічного літературного процесу, що розглядався на матеріалі літописного, агіографічного, гомілевтичного та решти жанрів О. Шахматовим [Шахматов, 1908], Є. Голубінським [Голубинский, 1901; Голубинский, 1904], М. Нікольським [Николь-

ский, 1906; Никольский, 1907], С. Бугославським [Бугославский, 2005] та іншими славістами та візантиністами.

У 30-ті рр. XX ст. текстологічні студії над східнохристиянською гімнографією дещо уповільнюються і відновлюються лише у 70-ті рр. Тоді розпочинається **пізній період** вивчення середньовічної гімнографії. При цьому основні дослідницькі тенденції залишилися такими ж, як і у ранній період:

– історико-типологічний опис конкретного гімнографічного об'єкта (яким може бути не тільки постать гімнографа, збірка або певний твір, але й окремий пісенний жанр),

– видання творів за стародавніми рукописами та їхня палеографічна характеристика.

1) В описі конкретного гімнографічного об'єкта найбільш продуктивними виявилися відкриття видатного болгарського науковця Г. Попова. Перебуваючи під впливом масштабних пошуків свого старшого колеги Б. Ангелова, який атрибутував та прокоментував переважну більшість творів Климента Охридського [Ангелов, 1978], Г. Попов переконливо демонструє, що саме завдяки Клименту оригінальна слов'янська гімнографія з'явилася вже наприкінці IX — на початку X ст. Уважно вичитуючи акровірші канонів, цей улюблений атрибут візантійської, а згодом і південнослов'янської церковної поезії, учений доходить висновку, що у староболгарських мінеях цикл так званих загальних служб був укладений Климентом Охридським [Попов, 1995], а деякі послідування, що увійшли до староболгарської Пісної Тріоді, належать Костянтину Преславському [Попов, 1978; Попов, 1980].

Завдяки розробкам Г. Попова були надані відповіді на запитання, поставлені трохи раніше ще однією болгарською дослідницею К. Івановою щодо «невідомих» на той час служб із азбучним акровіршем у південнослов'янській святковій Мінеї [Иванова, 1971; Иванова, 1973]. Виявилося, що ці служби були написані учнями Кирила та Мефодія. Крім того, Г. Попов вважає, що саме учні видатних слов'янських просвітителів в один і той самий час уклали канони св. Кирилу та св. Мефодію, а зроблено це було не під час Великоморавської місії, як вважалося попередніми дослідниками [напр.: Погодин, 1865], а пізніше, уже у Болгарії [Попов, 2001, с. 14–20]. Відтак стараннями Г. Попова до славістики було введено великий масив репрезентативних творів оригінальної слов'янської гімнографії [Попов, 2002; Попов, 2003] (про роль Г. Попова у віднаходженні

болгарських богослужбових співів детально розмірковує К. Станчев [Станчев, 2010]).

Роботу Г. Попова з виявлення оригінальних пам'яток слов'янської гімнографії продовжив С. Кожухаров. Він атрибутував декілька канонів, укладених учнями Кирила та Мефодія — Костянтином Преславським та Наумом Охридським [Кожухаров, 1983; Кожухаров, 1984]. Згодом С. Кожухаров опублікував узагальнююче дослідження, присвячене процесу становлення староболгарського церковного співу. У цій книзі вчений описує коло богослужбових текстів, що з'явилися завдяки літературній діяльності послідовників перших слов'янських просвітителів [Кожухаров, 2004].

Наукові відкриття, здійснені у 70-х — на початку 80-х рр., дозволили наступному поколінню болгарських дослідників зосередитися на локальних проблемах середньовічної гімнографії. Зокрема, Ц. Досєва зацікавилася лінгвістичними особливостями новгородських міней 1095–1097 рр., києворуських Службових міней XI–XIII ст., ранніх південнослов'янських міней тощо [Досева, 1985; Досева, 1986; Досева, 2002]. У цих роботах основним предметом вивчення постає лексичний склад збірок слов'янських гімнографічних творів. В окремих випадках учена аналізує конкретні лексеми або частини мови [Досева, 2003; Досева, 2010].

Доволі значимими є також текстологічні розробки М. Йовчевої. У роботах М. Йовчевої можна виокремити декілька тематичних напрямів. Це власне текстологічний коментар до окремих пам'яток слов'янської гімнографії [Йовчева, 1999; Йовчева 2002; Йовчева, 2010]; текстологічний опис деяких гімнографічних збірок, на кшталт староболгарського Октоїху або староболгарської Мінеї на грудень [Йовчева, 2007; Йовчева, 2014]; перелік текстологічних завдань, що виникають при реконструкції творів слов'янського церковного співу [Йовчева, 2003; Йовчева, 2008; Йовчева, 2009]. Завдяки дослідженням М. Йовчевої значно розширилося уявлення про корпус оригінальної слов'янської гімнографії, а також були по-новому сформульовані проблеми, пов'язані з його вивченням.

У новітні часи болгарські дослідники продовжують описувати все нові й нові гімнографічні об'єкти та коментувати вже відомі твори. Наприклад, Б. Мирчева уважно вивчає текстологічні особливості Канону святим Кирилу та Мефодію та Канону св. Димитрію Солунському [Мирчева, 2001; Мирчева, 2003]. К. Станчев намагається з'ясувати, які типи службових слов'янських міней були поширені у ранній бол-

гарській церкві [Станчев, 2003; Станчев, 2007]. І. Христова-Шомова порівнює староболгарські мінеї XI–XII ст. із новгородськими мінеями на предмет лексико-фонетичних збігів та визначення спільного протографу [Христова-Шомова, 2008; Христова-Шомова, 2009; Христова-Шомова, 2010].

Звичайно, тут далеко не повний перелік болгарських науковців та їхніх робіт із слов'янської гімнографії (з більшим списком можна ознайомитися в працях М. Йовчевої та Є. Міневої [Йовчева, 2014; Mineva, 2004; Mineva 2006]). Тим не менш, вказані публікації дозволяють зробити висновки щодо проблем, генерованих болгарськими медієвістами в пізній період текстологічних студій. Отже, ученими було з'ясовано:

– склад та функціонування слов'янських гімнографічних книг (Міней, Пісної та Цвітної Тріоді, Октоїху, Кондакаря, тощо);

– обсяг оригінальної слов'янської гімнографії, що постала в епоху Кирила та Мефодія та їхніх учнів Климента Охридського, Костянтина Преславського, Наума Охридського тощо;

– пісенно-композиційний та лексико-фонетичний склад південнослов'янських міней порівняно із давньогрецькими протографами та давньоруськими списками.

Ще одним першопроходцем вивчення східнохристиянської гімнографії можна вважати Г. Прохорова. Ще на початку 70-х рр. у контексті масштабних досліджень літератури епохи Куликовської битви та культури XIV ст. учений зацікавився літургічною поезією візантійського патріарха-ісихаста Філофея Коккіна [Прохоров, 2009]. У роботах Г. Прохорова текстологічний аналіз гімнографічних творів Філофея Коккіна переплітається із історико-літературним (про що ми скажемо у відповідному розділі). У той же час, вчений приділяє належну увагу кодикологічному опису вказаних пам'яток; перекладає деякі твори або уривками, або повністю, демонструючи особливості мови оригіналу та мови перекладу; подає повне видання маловідомих текстів (зокрема, Триптиху Всесвятій Богородиці, укладеному за допомогою поширеної у візантійській літературі композиційній моделі діалогу). Унікальні дослідження Г. Прохорова, що містять розгорнуті лінгвістичні та джерелознавчі коментарі до маловідомих пам'яток, дозволяють виміряти обсяги впливу візантійського літературного, мовного та літургійного процесу на давньоруську богослужбову практику.

В осмисленні середньовічної слов'янської гімнографії важливою віхою стала книга М. Мур'янова «Гимнография Киевской Руси», на-

писана у середині 80-х рр., однак видана пізніше [Мурьянов, 2003]. У своїй роботі М. Мур'янов формулює широке коло дослідницьких завдань. Серед них знаходиться місце й текстологічним та джерелознавчим питанням. По-перше, учений береться описати корпус гімнографічних творів, що побутували в літературі Київської Русі. По-друге, розмірковує про характерні відмінності між грецькою та слов'янською системою укладання богослужбових пісенних книг. По-третє, намагається виокремити власне оригінальні слов'янські пам'ятки та проаналізувати їх на предмет давньої лексики та словотворення.

Щоправда, шукаючи оригінальні слов'янські тексти, М. Мур'янов не враховує попередні досягнення болгарських вчених, які за допомогою віднайдених акровіршів зуміли атрибутувати значну кількість слов'янських пам'яток, зокрема, укладених учнями Кирила та Мефодія. Через те доводиться частково погодитися із суворою критикою А. Турилова, який зауважує: «У результаті цього *(ігнорування можливості виявити акровірш у пам'ятках слов'янської гімнографії. — Є. Д.)* його *(Мур'янова. — Є. Д.)* дисертаційна праця, яка могла стати колосальним проривом у розробці проблематики, безнадійно застаріла не тільки на момент посмертного видання монографії, але й, можна сказати, ще до її написання» [Турилов, 2010б, с. 65–66]. З нашої точки зору, різка думка А. Турилова щодо наукової вартості книги М. Мур'янова справедлива і несправедлива водночас. Так, ігнорування такого важливого композиційного елементу канону, як акровірш, безумовно, можна віднести до суттєвих недоліків дослідження. Разом з тим, не можна не відзначити й намагання автора здійснити комплексний аналіз, що дозволяє розглядати гімнографічний твір як феномен культури, тобто як історичний, літургійний, музичний, літературний та мовний об'єкт. Без сумніву, сучасна медієвістика потребує всеохоплюючого вивчення середньовічної гімнографії. І книга М. Мур'янова — прекрасний приклад такого підходу.

Натомість литовський дослідник С. Темчин добре усвідомлює визначальну роль акровіршу в адекватному прочитанні та інтерпретації гімнографічного твору. У низці публікацій, присвячених відомим перекладним та оригінальним канонам, що побутували у середньовічних слов'янських літературах, вчений реконструює втрачений або затемнений акровірш шляхом зворотного перекладу церковнослов'янських інципитів на «їхні передбачувані грецькі відповідники» [Темчин, 2012а, с. 247]. У такий спосіб С. Темчину вдалося встановити грецьке, а не слов'янське, як вважалося раніше

у медієвістиці, походження, таких пам'яток, як: Служба св. Кирилу Філософу (на 14 лютого) [Темчин, 2007а; Темчин, 2007б], Канон св. Димитрію Солунському на (26 жовтня) [Темчин, 2009], Служба на преставлення свв. Бориса і Гліба (на 24 липня) [Темчин, 2012б]. З іншого боку, компаративістські співставлення текстових фрагментів в окремих гімнографічних творах дозволяють науковцю вирішувати й важливі джерелознавчі проблеми. Зокрема, переконливо доведена теза про те, що києворуська Служба на перенесення мощів св. Миколая Мірлікійського (на 9 травня) є літературною переробкою грецької Служби на повернення мощів Апостола Варфоломія (на 24 серпня), що була укладена видатним візантійським гімнографом Йосифом Піснеписцем [Темчин, 2014а; Темчин, 2014б]. Крім того, С. Темчину належить узагальнююча праця «Етапи становлення слов'янської гімнографії», де вчений не тільки називає основні церковнослов'янські гімнографічні твори та збірки, але й наводить солідну бібліографію із вказаної проблематики, що відображає сучасну російську, болгарську, македонську, словацьку та сербську наукові традиції [Темчин, 2004а; Темчин, 2004б].

У контексті прояснення специфіки відомих та маловідомих гімнографічних об'єктів варто згадати і книгу В. Легких, присвячену двом пам'яткам на честь св. Миколая Чудотворця — Службу на преставлення (на 6 грудня) та Службу на перенесення мощів (на 9 травня) [Легких, 2011]. Цим дослідженням учена долучається до масштабної наукової традиції вивчення миколаївської гімнографії [Василик, 2004; Йовчева, 2010; Желтов, 2010].

Основне завдання, яке ставить перед собою В. Легких, полягає у виокремленні та детальному текстологічному коментуванні усіх редакцій двох основних пам'яток про святого. Завдання це не просте, оскільки в слов'янській рукописній традиції XII–XVII ст. служби св. Миколаю були дуже поширеними творами і тому часто піддавалися авторським компіляціям, редагуванню та іншим трансформаціям. Зрештою В. Легких виділяє шість редакцій Служби на преставлення [Легких, 2011, с. 24] та три макроредакції і тринадцять мікроредакцій Служби на перенесення мощів [там само, с. 114]. У книзі всі редакції текстів прокоментовано, показано різночитання, наведено паралелі із відповідних місць грецьких редакцій тощо. Щоправда, дослідниця не ставить перед собою мету виявити можливі джерела, що лягли в основу Служби на перенесення мощів, тому їй не вдається зробити те відкриття, яке здійснив С. Темчин, і показати літературний зв'язок

твору із грецькою Службою на повернення мощів Апостола Варфоломія [Темчин, 2014а]. Проте в її праці велику увагу приділено встановленню самих богослужбових послідувань на свята преставлення та перенесення мощів святого, що становить наукову цінність для літургістів та істориків.

Так звані загальні служби активно досліджують сербські славісти. Аналізуючи Службу Савве Сербському, укладену хиландарським монахом Феодосієм, С. Елесиєвич приходить до висновку, що низка стихир — це літературна переробка стихир Загальної служби святителю єдиному [Елесиевич, 2008]. Про відкриття інших сербських гімнографічних пам'яток та їхню текстологічну характеристику [Симић, 1978; Богдановић, 1980; Богдановић, 1991].

Утім, об'єктами текстологічних розслідувань стають не тільки конкретні гімнографічні твори, але й великі зведення. Серед таких — південнослов'янський Октоїх, описаний у роботі О. Крашенінникової «Древнеславянский Октоих св. Климента, архиепископа Охридского» [Крашенинникова, 2006]. Як уже зазначалося вище, упродовж тривалого часу Октоїхом уважно займалися болгарські фахівці в особі Г. Попова, М. Йовчевої та ін. Тим не менш, російській дослідниці вдалося доповнити своїх попередників та надати панорамну картину типів слов'янського Октоїху, а також тих гімнографічних джерел, що були використані Климентом та його послідовниками при укладанні цієї збірки щоденних богослужінь. Особливо цікавими, на нашу думку, є текстові паралелі між Октоїхом часів Іоанна Дамаскина, давньогрузинською збіркою піснеспівів на вісім гласів, що називається Іадгарі, та власне слов'янським Октоїхом Климента Охридського [Крашенинникова, 2006, с. 292–295].

Не менш вагомим внеском у змиванні темних плям середньовічної гімнографії стала книга Л. Щегольової, в якій подається розгорнутий текстологічно-композиційний аналіз однієї з найстаріших пам'яток києворуської літератури XI ст. — Путятіної Мінеї [Щеголева, 2001]. Архаїчна лексика, достудійське розташування піснеспівів у цілому служби, зв'язок з болгарськими протографами — усі ці теми цікавлять науковців у контексті вивчення Путятіної Мінеї, починаючи ще з часів В. Ягіча [Ягич, 1886, с. 51–53]. Одною з центральних проблем у дослідженні Л. Щегольової є проблема перекладу Путятіної Мінеї з грецької на церковнослов'янську мову. Дослідниця вважає, що ці переклади відбувалися із суттєвими смисловими замінами: слов'янські книжники вдавалися або до заміни образно-описових виразів на

конкретно-предметні, або до заміни цілих образів [Щеголева, 2001, с. 396–405].

Тож Л. Щегольова дає змістовні відповіді на питання, сформульовані не одним поколінням славістів. Крім загальної характеристики збірки та широкого кола різночитань кожної служби, дослідниця перекладає деякі твори Путятіної Мінеї, що є особливо цінним для історичних та мовознавчих студій.

Підвищений інтерес сучасних науковців до середньовічної Мінеї простежується ще в низці робіт. Насамперед, варто прокоментувати працю естонської дослідниці Н. Нєчунаєвої «Минея как тип славяно-греческого средневекового текста». У книзі вчена ставить досить широке коло завдань, що зводяться до окреслення лінгвотекстологічної типології списків Мінеї, інтерпретації змісту тексту Мінеї та виокремлення специфічних мовних особливостей різних списків Мінеї [Нечунаева, 2000]. На наш погляд, робота Н. Нечунаєвої є досить системним та всеохоплюючим вивченням тих списків середньовічних слов'янських міней, що описані у Зведеному Каталозі 1984 р. [Каталог, 2014].

А ось у роботі О. Нікіфорової «Из истории Минеи в Византии: гимнографические памятники VIII–XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае» розглядається важливий історичний аспект функціонування візантійської Мінеї [Никифорова, 2012]. Як і у роботі О. Крашенінникової, у книзі О. Нікіфорової здійснений величезний екскурс, який дозволяє побачити основні етапи формування грецького Тропологія, що з часом трансформувався у місячні Мінеї. Крім того, дослідження О. Нікіфорової містить довідкову інформацію (перелік пам'ятей церковного календарного року за синайськими та грецькими Мінеями, імена авторів канонів на кожний день церковного календаря, інципіти піснеспівів щоденних служб за місяцями грецькою та слов'янською мовами тощо). Безумовно, у вивченні історії становлення та змісту грецької службової Мінеї книга О. Нікіфорової є дуже важливим, етапним дослідженням.

Локальні лінгвістичні та джерелознавчі проблеми, пов'язані із підготовкою до видання Мінеї за лютий, вивчаються у статтях В. Криська [Крысько, 2009]. Схожа проблематика, присвячена Мінеї за серпень, реалізується у працях Р. Крівка [Кривко, 2007; Кривко, 2010]. Зосібна у публікаціях Р. Крівка розглядається досить широкий спектр наукових питань з текстології, мови та літературних особливостей середньовічної гімнографії. Щодо текстологічного аспекту, то вчений

дає лінгвістичну характеристику Кондака великомученику Димитрію Солунському [Кривко-web]. А в іншій підсумковій роботі «Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках» досліджує мову, літературне парафразування та поетичний розмір ще низки слов'янських кондаків [Кривко, 2011б]. Відзначимо, що це дослідження складається з двох частин, і перша частина містить вичерпний аналіз наукових публікацій, присвячених виявленню поетичного метру в слов'янській церковній поезії [Кривко, 2011а]. А зважаючи на те, що Р. Крівко є ще й автором солідного огляду наукових робіт із середньовічної гімнографії за період з 1985 по 2004 р., його дослідження можна вважати такими, що мають і бібліографічне значення [Кривко, 2004].

Виявлення характерних мовних особливостей у Мінеях править за предмет дослідження також у публікаціях М. Малигіної. Вчена зосереджена на проблемах словотворення, лексикографії та морфології у Мінейному Стихирарі XII ст. [Малыгина-web; Малыгина, 2014б]. Слов'янське зібрання стихир до свят, що увійшли до річних Міней, це матеріал, який тільки очікує на своїх дослідників. Тож не випадково М. Малигіна присвячує частину своїх публікацій з'ясуванню самого «репертуару» Стихираря [Малыгина-web].

З-поміж німецьких дослідників слід виокремити наукові здобутки Д. Кристіанс, яка досліджує слов'янські переклади Різдвяного канону Іоанна Дамаскина, а також Канон Мефодію Патарському, Канон Евтимію Великому та інші давньослов'янські гімнографічні пам'ятки [Кристианс, 2008; Christians, 2003; Christians, 2006]. У вказаних працях вчена робить цікаві спостереження над особливостями структурної організації творів — акровіршем та однаковою метричною структурою всіх тропарів. Зокрема, е слов'янському перекладі Різдвяного канону, на думку Д. Кристіанс, зберігається ізосилабічна структура грецького оригіналу. Це означає, як пише дослідниця, що слов'янська версія грецького твору могла виконуватися на ту ж мелодію, що й грецьке першоджерело [Кристианс, 2008, с. 29].

Інший німецький вчений Х. Роте займається вивченням богословської термінології та риторичних форм у літургічних текстах давньослов'янської гімнографії. При цьому вчений робить багато цікавих спостережень над давньослов'янськими списками пам'яток східнохристиянської гімнографії, зокрема, Канону Кирилу Філософу [Rothe, 2007].

Резюмуючи вищезазначені здобутки науковців-текстологів, слід зазначити, що за останні десятиліття завдяки історико-типологічним

описам конкретного гімнографічного об'єкта було значно розширено коло досліджуваних сирійських, візантійських та давньослов'янських творів, а відтак — сформульована низка нових проблем, пов'язаних з їхнім осмисленням. Серед таких проблем варто назвати:

– виникнення та формування грецьких, південнослов'янських, східнослов'янських Міней та інших богослужбових книг;

– структура та жанрове розмаїття східнохристиянської гімнографії;

– окреслення обсягу літературної спадщини видатних гімнографів східної Церкви (Андрія Критського, Козьми Маюмського, Іоанна Дамаскина, Йосифа Піснеписця, патріарха Філофея Коккіна, учнів Кирила та Мефодія, києворуських письменників тощо);

– встановлення літературних традицій та джерельної бази південнослов'янських та східнослов'янських гімнографічних творів;

– з'ясування характеру архаїчної лексики, словотворення та інших мовних особливостей у гімнографічних пам'ятках.

2) Другий напрям досліджень текстологів пізнього періоду — видання творів за стародавніми рукописами та їхня палеографічна характеристика.

З-поміж основних видавців-коментаторів стародавніх гімнографічних пам'яток, насамперед, виділимо Є. Верещагина та В. Криська, які ввели в науковий обіг одну з найстаріших пам'яток Київської Русі — Ілліну книгу. Упродовж тривалого часу вченими проводилася колосальна робота з описання пісенного складу, композиційної організації та мовних особливостей цього збірника [Верещагин, Крысько, 1999а; Верещагин, Крысько, 1999б; Ильина книга, 2015]. Відтак напрацьований дослідницький матеріал було втілено одразу у двох виданнях пам'ятки: лінгвістичному, із широким залученням грецьких та болгарських протографів та факсимальному, із розгорнутим історичним та богословським коментарем [Ильина книга, 2006].

Активно займаються виданням слов'янських міней уже згадувані німецькі дослідники Д. Кристіанс та Х. Роте. Вони підготували до друку слов'янську мінею за лютий (за списком Син. ти 164) [Rothe, 2003; Rothe, 2006; Rothe, 2009; Rothe, 2010] та квітень (за списком Син. тип. 165) [Christians, Rothe, 2010; Christians, Rothe, 2011; Christians, Rothe, 2014а; Christians, Rothe, 2014б]. Крім того, Х. Роте в співпраці із російськими вченими Є. Верещагіним, О. Кравецьким та О. Крашенінніковою видав мінею за грудень (за списком Син. тип. 162) [Rothe,Vereščagin, 1996; Rothe,Vereščagin, 1997; Rothe,Vereščagin, 1999; Rothe,Vereščagin, 2006]. Ці видання супроводжуються розгорну-

тим палеографічним коментарем, а також текстовими паралелями із грецьких міней, складом послідувань у грецьких джерелах та аналізом біблійних цитат, що вжиті в грецьких та слов'янських текстах.

Більш локальними, з точки зору охоплення матеріалу, є статті та монографія К. Рогачевської. За предмет її вивчення править гімнографічна та молитословна творчість видатного києворуського книжника XII ст. Кирила Туровського [Рогачевская, 1998б; Рогачевская, 1999]. Зокрема, в одній із публікацій, де здійснюється видання твору за давнім рукописом, вчена встановила, що у Покаянному каноні, який увійшов до Требника 1622 р., використовуються оригінальні (у сенсі — невідомі, нетрадиційні) ірмоси. Тож є велика імовірність того, що Кирило Туровський написав повний «комплект» покаянного канону [Рогачевская, 1998б, с. 368–369]. Це важливе спостереження, адже зазвичай у своїй літературній практиці південнослов'янські та києворуські гімнографи укладали лише тропарі й користувалися вже готовими ірмосами, створеними попередніми візантійськими поетами.

Схожою проблематикою, зокрема атрибуцією та різночитаннями в нововиданих покаянних канонах Кирила Туровського, активно займається і Н. Понирко [Понырко, 2004]. Давньоруські покаянні богослужбові послідування вивчає також В. Кириллін. У низці статей вчений публікує та аналізує Великий Покаянний канон Андрія Критського, розміщений у Вологодському збірнику XIV ст., що містить гімнографічні твори із Пісної та Цвітної Тріодей [Кириллин, 2000]. В. Кириллін дає палеографічну характеристику виданному твору, коментує його календарне призначення (згідно із приписом Вологодського збірника Канон повинен був виконуватися не на Утреній у четвер п'ятого тижня Великого Посту, а на Вечірні у середу цього ж тижня) [Кириллин, 2003]. Позаяк науковець прискіпливо вивчає пісенний склад Великого Покаянного канону, зокрема, відзначає відсутність обов'язкових тропарів на честь Андрія Критського та Марії Єгипетській. І хоча віднайдена В. Кирилліним редакція відомого твору за складом та кількістю пісень суттєво відрізняється від редакцій, що містяться у києворуських Пісних Тріодях XII–XIII ст., вважаємо розвідки вченого серйозним внеском у розуміння форм побутування гімнографічних пам'яток у літературному процесі Середньовіччя.

У контексті видань творів за стародавніми рукописами та їхньої палеографічної характеристики слід також назвати низку вже згадуваних праць, що містять не лише текстологічний чи історико-лі-

тературний аналіз середньовічних гімнографічних творів уривками або повністю. З-поміж інших це: статті Г. Прохорова, в яких представлені канони патріарха Філофея Коккіна [Прохоров, 2009]; книга М. Мур'янова, в якій наводяться такі давні тексти, як Канон Максиму Сповіднику (на 13 серпня), Канон Максиму Сповіднику (на 21 січня), Канон на обретення мощів Климента Римського (на 14 лютого), Канон Аполлінарію Равенському (на 23 липня) та деякі інші [Мурьянов, 2003]; книга Л. Щеголевої, де показана значна частина Путятіної мінеї [Щеголева, 2001]; книга Ю. Бегунова, в якій опублікована вся літературна спадщина Григорія Цамблака і, зокрема, Служба Іоанну Новому та Стихира на Успіння Богородиці [Бегунов, 2005]; книга О. Гладкової, що у ній здійснене монументальне дослідження всього корпусу агіографічних пам'яток на честь мученика Евстафія Плакиди, а також надрукована Служба цьому святому за трьома списками (Син. тип. 84; Синод. 159; Син. тип. 85) [Гладкова, 2013]; книга В. Криська, яка є новітнім масштабним вивченням Канону Кирилу Філософу і в якій доводиться теза про грекомовного укладача пам'ятки, датованої «першими роками після беатизації Кирила Філософа» [Крысько, 2014].

Тож видання гімнографічних пам'яток за стародавніми рукописами залишається важливим дослідницьким напрямом у текстологічних розвідках останніх десятиліть. Завдяки здійсненим виданням та палеографічним та історико-лінгвістичним коментарям до наукового дискурсу було залучено велику групу грецьких, болгарських, давньослов'янських гімнографічних творів.

Таким чином, текстологічні студії, що містять палеографічні, джерелознавчі та історико-лінгвістичні розробки, уже понад сто п'ятдесят років збагачують медієвістику новим дослідницьким матеріалом. Обсяги та характер цього матеріалу дозволяють реконструювати історичний, літературний, мовний та літургійний процеси в епоху східнохристиянського Середньовіччя.

Розділ 2
РЕКОНСТРУКЦІЯ СТРУКТУРИ СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОГО БОГОСЛУЖІННЯ

Уже перші видання маловідомих гімнографічних творів та досягнення науковців в описі конкретних пам'яток обумовили появу узагальнюючих історико-літургійних робіт, в яких простежується одна єдина тенденція — відтворення структури східнохристиянського богослужіння.

Хронологія цих досліджень виглядає ще більш умовною, ніж періодизація текстологічних студій. Тож обмежимося зауваженням, що в історико-літургійних пошуках можна розглядати **ранній** (кінець XIX ст. — початок XX ст.) та **пізній** (кінець XX ст. — по теперішній час) етапи.

1) Серед важливих ранніх робіт з реконструкції структури східнохристиянського богослужіння, перш за все, слід згадати панорамне за своїм характером дослідження арх. Філарета (Гумілевського) «Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви» [Филарет (Гумилевский), 1902]. Арх. Філарет ставить перед собою мету здійснити історичний огляд життя і творчості всіх відомих йому грецьких піснеписців та показати їхню роль у становленні християнського богослужіння. У формуванні літургійної поезії дослідник пропонує виділяти три періоди:

– від апостольських часів до початку іконоборства у 626 р.,

– від початку епохи іконоборства — до часів патріарха Фотія,

– від перемоги іконошанувальників — до XVII ст. [Филарет (Гумилевский), 1902, с. 4].

Огляд кожної епохи подається у хронологічному порядку. Арх. Філарет наводить біографічні дані того або іншого поета, перераховує його гімнографічні твори за типами (служби Господу, Богородиці, мученикам, преподобним, святителям, тощо), показує вплив того або іншого книжника на формування богослужбових книг (Мінеї, Октоїху, Тріоді) та богослужбових послідувань. Крім того, вчений дає стислу характеристику деяким творам, коментуючи їхній зміст у зв'язку із святковою подією у церковному календарі та роз'яснюючи музикальну тональність. Загалом, арх. Філарет описує творчість близько ста

грецьких піснеписців, що власне є вагомою цінністю для церковно-історичної, літургійної та філологічної наук.

У світлі відтворення структури східнохристиянського богослужіння повинна бути розглянута також книга М. Скабаллановича «Толковый Типикон». Задля ґрунтовного аналізу становлення Типікону православної церкви, дослідник суттєво занурюється в історичний контекст і ділить свою працю на три частини:

– історія формування Типікону та Місяцеслову від апостольських часів до сьогодення,

– історія, сутність та літургійне призначення співів Всенощної,

– історія, сутність та літургійне призначення співів змінюваних частин Літургії [Скабалланович, 1910–1915].

Відтак М. Скабалланович не тільки показує послідовність повсякчасних церковних служб, але й описує, коли, за яких обставин і де виникли ті чи інші літургійні жанри, як відбувалося формування їхніх назв, хто із відомих грецьких поетів посприяв цьому найбільше, тощо. Детальний історичний аналіз, глибока етимологія літургійних понять, роз'яснення композиційної та функціональної ролі пісенних жанрів у християнській богослужбовій практиці, а також введення в науковий обіг спеціальної термінології наразі дозволяє вважати працю М. Скабаллановича найвагомішим дослідженням усієї системи православного Типікону загалом, і середньовічної гімнографії зокрема.

Помітною роботою стала також «емігрантська» книга викладача Паризького богословського інституту Ф. Спаського «Русское литургическое творчество» [Спасский, 1951]. Не зважаючи на назву, вказана праця цілком присвячена гімнографічним пам'яткам, що в різні часи були укладені слов'янськими (болгарськими, сербськими, чеськими, руськими) й грецькими книжниками та увійшли до руських міней, не маючи аналогій у візантійських богослужбових книгах.

На відміну від текстологів, Ф. Спаський не публікує жодної служби. Більше того, він розглядає мінеї, видані наприкінці XIX ст. Адже його мета — перерахувати пам'ятки оригінальної слов'янської гімнографії та стисло охарактеризувати їхні змістові, а також певні формальні параметри в контексті становлення Мінеї у Руській церкві. Відтак вчений протиставляє пам'ятки київського періоду, які, на його думку, створювалися під значним впливом афонської гімнографії, та пам'ятники московського періоду, що успадкували південнослов'янську пісенну традицію [Спасский, 1951, с. 6]. При цьому типологія служб, що її пропонує Ф. Спаський при розгляді

київського та московського етапів формування руської Мінеї, є спорадичною. Автор аналізує «неруські» (грецькі, болгарські, сербські) служби, служби Пахомія Логофета, служби на честь ікон Богородиці, служби преподобним, юродивим тощо — тобто різні типи творів, які не можна об'єднати за якоюсь певною ознакою. Через те простежити тенденції укладання текстів визначеного типу (скажімо, служби князям, або преподобним, або Богородиці), а також указати власне поетичні традиції гімнографічної творчості в київський, московський або пізній (у XVII–XVIII ст.) періоди досліднику не вдається. Тим не менш, слід визнати, що Ф. Спаський здійснив важливу роботу зі збирання та енциклопедично-довідкового описування оригінальної слов'янської гімнографії у руській Мінеї.

Натомість у книзі арх. Кіпріана (Керна) «Литургика. Гимнография и эортология» серед церковно-історичних та літургічних розв'язуються ще й богословські завдання. Зокрема, автор показує концептуальні зв'язки між біблійними піснями та християнською гімнографією, окреслює жанрову ієрархію церковних співів, виводить певну періодизацію церковної піснотворчості, побіжно аналізує поетичні моделі, якими послуговуються видатні гімнографи (Роман Мелод, Йосиф Піснеписець та ін.) [Киприан-web]. Глибокі спостереження арх. Кіпріана над богословським змістом Октоїху, Пісної та Цвітної Тріодей та інших богослужбових книг дають можливість значно ґрунтовніше представити функціональну роль, що її виконував той або інший спів (твір, зібрання) у християнському богослужінні.

2) З-поміж історико-літургічних робіт, що постали на сучасному етапі, виділимо книгу В. Василика «Происхождение канона». У своєму історико-богословському дослідженні автор уважно аналізує виникнення та всі ключові етапи формування зазначеного гімнографічного жанру, зокрема, хронологію переходу однопісенного та двопісенного в дев'ятипісенний канон (у цьому аспекті монографія В. Василика перегукується із масштабною роботою О. Нікіфорової, присвяченою етапам історичного «перевтілення» церковного Тропологію у Мінею). Крім того, обґрунтовується теза про те, що вихідною точкою відліку канону у літургічній практиці стало кафедральне єрусалимське богослужіння, що його здійснювали перші християни [Василик, 2006, с. 49].

Серед робіт, в яких історико-літургійні завдання розв'язуються на перетині із філологічними, назвемо книгу Н. Мещерського «История христианской литургической письменности». Це дослідження

становить зібрання лекцій вченого, прочитаних у 80-х рр. XX ст., але надрукованих лише тепер зусіллями його вдячних слухачів та учнів [Мещерский, 2013а].

Н. Мещерський прагне не просто прокоментувати всі гімнографічні книги, але й показати функціональне призначення кожної з них у християнському богослужінні. Через те вчений описує добовий цикл церковних служб, а також детально коментує структуру та історію формування важливих богослужбових збірок, що використовуються впродовж цього циклу. Н. Мещерський приділяє увагу Псалтирю, Октоїху, Пісній та Цвітній Тріодям, Мінеї. У контексті аналізу структури та функціонування вказаних гімнографічних зведень особливо вагомими видаються розмірковування про принципи співвідношення Октоїху із мінейним та тріодними циклами, а також критичні зауваження на адресу В. Ягіча, який, на думку Н. Мещерського, часто зовсім не виправдано вказував на помилки при перекладі грецьких міней на церковнослов'янську мову [Мещерский, 2013а, с. 142–152].

Змістовними слід вважати й інші розділи книги, присвячені жанрам гімнографічної творчості та поетичній спадщині окремих гімнографів. Відтворюючи панорамну картину християнських піснеписців, дослідник зосереджується не тільки на творах видатних поетів (Романа Солодкоспівця, Іоанна Дамаскина, Андрія Критського, Йосифа Піснеписця та багатьох інших), але шукає гімнографічні основи у старозавітні, новозавітні, раннєхристиянські часи та навіть у період перших Вселенських соборів. Обираючи такий підхід Н. Мещерський, вочевидь, наслідує традиції арх. Філарета (Гумілевського), який також намагається показати біблійне та ранньохристиянське зародження гімнографічної творчості. З іншого боку, виявлення біблійних та близькосхідних поетичних традицій у східнохристиянській гімнографії дозволяє вченому стверджувати, що на формування візантійського богослужіння визначальний вплив справила сирійська поезія. Канони, що побутували у грецькій церкві, демонструють «синтез грекомовної та сирійської поезії», тож учений наполягає на тому, що ці твори правильніше називати не візантійськими, а загальносхідними, християнськими [Мещерский, 2013а, с. 202].

Близький до цієї тези і Р. Крівко. У фундаментальній статті про вплив близькосхідної поезії на слов'янську модель богослужіння вчений розмірковує над композиційною організацією такого гімнографічного жанру, як канон. Зокрема, Р. Крівко стверджує, що поширений у слов'янській літургічній практиці принцип пропускати другу

пісню канону, перетворюючи дев'ятипісенний твір на восьмипісенний та не використовувати кондаки після шостої пісні, а богородичні у дев'ятій пісні, сягає саме синайсько-палестинської гімнографічної традиції [Кривко, 2008]. Ця традиція була по-різному засвоєна на візантійському та слов'янському ґрунті. Через те, на думку вченого, не візантійська, а саме палестинська поезія має вважатися родоначальницею християнського церковного співу.

Про вплив македонської та болгарської гімнографії на становлення слов'янського і, зокрема, києворуського богослужіння пише С. Темчин [Темчин, 2004а; Темчин, 2004б]. Вчений виокремлює п'ять основних етапів формування слов'янського православного богослужіння і послідовно описує літургічні та гімнографічні процеси, що відбувалися впродовж кожного з них. Реконструюючи типи слов'янського богослужіння, дослідник намагається з'ясувати, яку роль у його становленні відіграли тексти, написані Кирилом та Мефодієм, а також їхніми учнями [Темчин, 2004а]. Активно послуговуючись попередніми науковими відкриттями, С. Темчин погоджується із думкою, що Климент Охридський був автором загальних мінейних служб «нижчим» ликам святих. Крім того, науковець висловлює припущення, що в македонський період (894–916 рр.) з'явилося тільки соборно-приходське, однак уже слов'яномовне, богослужіння, яке і було прийнято на Русі і згодом реформовано після того, як за часів преп. Феодосія у Києво-Печерській Лаврі був впроваджений Студійський Типікон [Темчин, 2004б].

Позицію С. Темчина щодо обмеженого корпусу книг, який міг забезпечити лише соборно-приходське богослужіння у Болгарії в македонський період, заперечує М. Йовчева. У низці робіт дослідниця аналізує дві гіпотези походження слов'янських щоденних службових міней — південнослов'янську та східнослов'янську [Йовчева, 2008; Йовчева, 2014]. І стверджує: немає підстав вважати буцімто «щоденна літургійна практика слов'янською мовою здійснювалася у Східній Болгарії лише під час змінюваного кола церковного року» [Йовчева, 2008, с. 197; Йовчева, 2014, с. 17–22]. Навпаки, наявність певних гімнографічних корпусів, наприклад, чернечої та літургічної книжності часів «пізнього» Преслава (927–970 рр.), вказує на те, що на початку X ст. склався повний слов'янський цикл щоденних богослужінь [Йовчева, 2008, с. 198].

М. Йовчева прагне систематично, на різному матеріалі, прокоментувати цю проблему. У роботі «Славянское богослужение в Великомо-

равии и его гимнографические компоненты» дослідниця намагається дати відповідь на питання, який тип богослужіння, монастирський чи соборно-приходський, здійснювали Кирило та Мефодій під час Великоморавської місії [Йовчева, 2013]. І хоча однозначної відповіді на поставлене запитання М. Йовчева не дає, тим не менш вона пристає до думки інших болгарських вчених (зокрема, Г. Попова), які стверджують, що Служби Кирилу та Мефодію були написані не одразу після смерті просвітителів, а пізніше у Болгарії, у середовищі учнів солунських братів [Йовчева, 2013]. Це припущення та інші аргументи вказують на те, що під час Великоморавської місії Кирил та Мефодій ще не мали повного циклу щоденних богослужінь слов'янською мовою (цікаві думки з цього приводу, а також щодо того, які саме тексти були спершу перекладені і введені у моравське богослужіння просвітителями Кирилом та Мефодієм, висловлює й інший авторитетний болгарський науковець К. Станчев [Станчев, 2012, с. 57–72]).

Корпус оригінальної слов'янської гімнографії IX–X ст. у контексті літургійної практики досліджують також А. Турилов та А. Пентковський. Зокрема, А. Турилов розмірковує над проблемами та завданнями вивчення корпусу гімнографічних творів, що побутували в богослужінні Давньої Русі. Насамперед, вчений цікавиться творами, що складають святкову Мінею. При цьому А. Турилов зауважує, що «саме поняття «оригінальна слов'янська святкова Мінея» — це наукова реконструкція, далека від повноти навіть з урахуванням усіх гілок рукописної традиції» [Турилов, 2010б, с. 66]. Цієї повноти наразі не вдається досягнути через відсутність оригінальних слов'янських служб на такі двунадесяті свята, як Різдво Богородиці, Воздвиження Хреста, Благовіщення, Преображення та деяких інших, що належать до тріодного циклу [там само].

Натомість А. Пентковський переймається місцем появи перших слов'янських гімнографічних текстів та тими літургійними традиціями, які наслідувало слов'янське богослужіння. На думку вченого, початковий комплекс оригінальної гімнографії був створений наприкінці IX — на початку X ст. в охридських монастирях. Відтак у цей період слов'янська літургійна традиція поширювалася у південно-західній частині Першого Болгарського Царства і залежала від фесалонікійської, а не від константинопольської літургічної традиції [Пентковский, 2007, с. 24–25]. В іншій публікації А. Пентковський показує літературну та літургійну залежність давньоруських богослужбових книг від південнослов'янських. Тож науковець вважає,

що східнохристиянська літургічна традиція XI–XIII ст. «другорядна щодо південнослов'янської» [Пентковский-web, с. 52–54].

Зважаючи на суперечливі думки з цього приводу М. Йовчевої, С. Темчина, А. Турилова, К. Станчева можна зробити висновок, що віднайдення повного корпусу оригінальних гімнографічних творів, а також визначення часу і місця початку формування слов'янського богослужіння залишається однією з найбільш дискусійних тем у медієвістиці.

У цьому розділі представлені, безумовно, далеко не всі, а тільки найбільш важливі, з нашої точки зору, історико-літургійні роботи, що в них здійснюється спроба відтворити структуру східнохристиянського богослужіння. Як бачимо, якщо перші дослідження кінця XIX — початку та середини XX ст. були зосереджені на певній каталогізації усієї гімнографічної спадщини, що лягла в основу східнохристиянського богослужбового обряду, то новітні розробки більшою мірою стосуються функціональній ролі того або іншого пісенного жанру, твору, книги (рідше постаті) у формуванні слов'янської літургічної практики. Відтак вказаний напрям наукових студій є одною з найголовніших ланок у розумінні середньовічної гімнографії.

Розділ 3
ІСТОРИЧНІ ТИПИ ТА МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ХАРАКТЕР СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОГО СПІВУ

Принципово інший напрям вивчення середньовічної східнохристиянської гімнографії спостерігається у низці робіт, що об'єднані музикознавчою проблематикою. Наявність такої проблематики обумовлена внутрішньою структурою та призначенням гімнографічного твору — релігійного співу, що виконується під час церковного богослужіння. На думку самих музикознавців, зокрема, Ю. Ясіновського, музичний аспект функціонування гімнографічних творів набагато менш досліджений у наукових працях, ніж текстологія та літургіка [Ясіновський, 2011, с. 26]. Разом з тим, вивчення музичних основ середньовічної гімнографії розпочалося досить давно, ще на початку XIX ст. Тож за такий тривалий період у роботах музикознавців можна виокремити дві чіткі тенденції осмислення церковного богослужіння:

– виявлення основних типів християнського співу та аналіз особливостей їхнього поширення у різних національних середовищах;

– встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного об'єкта (твору, зібрання творів, богослужбової книги, тощо).

1) Виявлення основних типів християнського співу становить дослідницький напрям, що спостерігається впродовж усього періоду музикознавчих студій. Серед перших наукових зацікавлень, що залишили помітний слід у медієвістиці, варто назвати праці: Н. Сахарова [Сахаров, 1849], Д. Разумовського [Разумовский, 1867–1869; Разумовский, 1886], І. Вознесенського [Вознесенский, 1890], С. Смоленського [Смоленский, 1901], Д. Аллеманова [Аллеманов, 1911] та багатьох інших видатних знавців християнського співу (детальніше про наукові відкриття у роботах вищевказаних вчених [Пожидаева, 2007; Пожидаева, 2015; Мещерина, 2008; Ясіновський, 2011]).

Окремо слід зупинитися на працях прот. В. Металлова. У його книгах «Богослужебное пение русской церкви» [Металлов, 1912], «Очерки истории православного церковного пения в России» [Металлов, 1915] середньовічна гімнографія постає зразком християнського молитовного співу, що бере свій початок у Св. Письмі (схожу тезу обстоюють арх. Філарет (Гумілевський) та Н. Мещерський). В. Металлов

послідовно аналізує становлення християнської мелодики (давньогрецькі музикальні лади, осьмогласний спів тощо), що була прийнята святими отцями до вжитку в літургійній практиці ранньої церкви, згодом, у часи розквіту візантійської церкви і, нарешті, у період становлення східнослов'янського богослужіння. Особлива увага при цьому приділяється характерним розспівам Руської православної церкви, зокрема, знаменному розспіву [Металлов, 1915, с. 45–55]. Водночас, у своїх книгах науковець чимало місця приділяє коментарю до праць фахівців-попередників, широко висвітлюючи здобутки не тільки російськомовних, але й західноєвропейських вчених [Металлов, 1915, с. 120–139]. Панорамні спостереження та систематичні узагальнення дають підстави вважати книги прот. В. Металлова такими, в яких виявлення основних типів християнського співу та їхнє поширення в конкретному середовищі здійснюється повніше порівняно з іншими «ранніми» роботами.

У першій половині XX ст. аналіз основних типів християнського співу, зокрема, виникнення та поширення осьмогласної системи співу та з'ясування ролі Іоанна Дамаскина в укладанні Октоїху, успішно продовжив Е. Веллес [Wellesz, 1949]. А історію знаменного розспіву в Руській церкві досліджували А. Преображенський [Преображенский, 1924], М. Бражніков [Бражников, 1949].

М. Бражніков вводить поняття попівки, що її визначає як «засіб інтонаційної характеристики гласів, а відтак й інтонаційної відмінності їх один від одного» [Бражников, 1949, с. 59]. Означена позиція вченого вплинула на подальше осмислення музичної складової руського церковного співу, оскільки знайшла своїх прихильників серед наступного покоління фахівців. Адже як пише О. Мещерина: «Праці вченого *(М. Бражникова. — Є. Д.)* складають основу сучасних уявлень про давньоруську професійну музику, визначають підходи до її вивчення, необхідні і в наш час» [Мещерина, 2008, с. 51].

Дещо інші акценти поставлені в роботах, в яких за предмет досліджень править особлива українська рецепція східнохристиянського співу. У цьому контексті, насамперед, варто згадати працю видатного українського фольклориста та музикознавця М. Гринченка «Історія української музики» [Гринченко, 1922]. У своїй монографії вчений з'ясовує питання походження українського співу. Поділяючи його на народний та церковний, що, в цілому, є традиційним для слов'яномовного музикознавства, М. Гринченко зауважує: перший різновид українського співу ще більш-менш вивчався попередніми

поколіннями фахівців, а щодо другого — «то тут справа майже не починалася» [Гринченко, 1922, с. 35]. Власне через те дослідник і береться за матеріал, розрізняючи в історії української церковної музики добу одноголосся (пов'язує її із часами Хрестителя Русі Володимира, його сина Ярослава Мудрого) та добу гармонійну (активно проявляється у XVI ст.). Багато уваги М. Гринченко приділяє й перехідному періоду, коли для організації церковного співу долучаються композитори. Відтак науковець аналізує музичне надбання Д. Бортнянського, М. Березовського, П. Ніщинського, М. Лисенка та багатьох інших [Гринченко, 1922, с. 147–148, 171–172, 196–247].

Праці Б. Кудрика та Ф. Стешка не відрізняються панорамністю у висвітленні матеріалу, однак вони становлять важливі віхи в історії українського музикознавства. У книзі Б. Кудрика розглядається становлення української церковної музики, зокрема, аналізуються умови запровадження партесно-мензуральної музики та перераховуються перші українські та російські нотні кодекси [Кудрик, 1937]. А стаття Ф. Стешка присвячена середньовічним нотованим пам'яткам, що побутували на Русі в епоху Середньовіччя [Стешко, 1929].

У другій половині XX ст. виявленням основних типів християнського співу і, зокрема, проблемою походження слов'янської музики та її залежністю від візантійського церковного обряду активно займаються В. Бєляєв [Беляев, 1962], Е. Кошмідер [Koschmieder, 1966], М. Успенський [Успенский, 1971], М. Велімірович [Velimirović, 1966; Velimirović, 1971] Ю. Келдиш [Келдыш, 1983], Є. Герцман [Герцман, 1988; Герцман, 1996], К. Ґаннік [Hannick, 1972; Hannick, 1994] Т. Владишевська [Владышевская, 2006] та інші. Про особливості наукової рецепції та спільні завдання сучасного музикознавства та лінгвістики розмірковує Р. Якобсон [Jakobson, 1989].

З-поміж інших такими, що охоплюють значний історичний та тематичний матеріал, є спостереження Є. Герцмана, К. Ґанніка та Т. Владишевської. У низці робіт, серед яких варто назвати «Византийское музыкознание» [Герцман, 1988], «Гимн у истоков Нового Завета» [Герцман, 1996] та «Тайны истории древней музыки» [Герцман, 2007], Є. Герцман, вочевидь, наслідує науковий напрям, запроваджений видатним вченим XX століття О. Лосєвим у масштабному дослідженні з античної філософії та мистецтва «История античной эстетики» [Лосев, 1979]. Як і О. Лосєва, Є. Герцмана цікавлять витоки античної музики, вплив античної музикальної культури на становлення раннєхристиянської гімнографії, а також стилі візантійської церковної

та світської музики. Відтак науковець робить цікаві спостереження щодо прямої обумовленості мелодики співу від літературного ритму гімнографічного твору [Герцман, 1988, с. 107].

Наукові розробки німецького славіста К. Ґанніка здебільшого стосуються походження слов'янської церковної музики (зокрема, літургічних співів) та її міцним зв'язкам із візантійською музичною культурою. У питанні повного запозичення візантійської системи мелодій та тривалого використовування їх у слов'янському богослужінні, вчений розвиває думки А. Преображенського, Е. Кошмідера та М. Бражнікова [Hannick, 1972; Hannick, 2005]. Що ж до становлення візантійської музики та ритміки, К. Ґаннік виділяє в її вивченні три періоди та коментує всі важливі здобутки вчених у кожному з них [Hannick, 1991]. Про особливості візантійської монодії, що згодом була запозичена для слов'янського богослужіння, багато пишуть також польські та німецькі дослідники [Waloszek, 1977; Wellesz, 2006; Begórski, 2012; Bielawski, 2012].

У книзі Т. Владишевської «Музыкальная культура Древней Руси» розглядаються не тільки релігійні християнські коріння давньоруського музичного співу, але й дохристиянські народні традиції (сімейно-побутові, обрядові пісні, тощо), які вплинули на розвиток музичної культури Середньовіччя. Відтак вчена неухильно дотримується точки зору, згідно з якою у музикальній свідомості давніх русичів паралельно співіснували дві творчі тенденції — релігійна та народна [Владышевская, 2006, с. 26–27].

Окремо дослідниця зосереджується і на типах церковного співу, що домінували в богослужінні. У книзі аналізуються особливості осьмогласся, руського знаменного розспіву, демественого розспіву тощо. Цікавим науковим надбанням автора слід вважати розмірковування з приводу структурних змін у церковній мелодиці в епоху Бароко та після появи старообрядців. А ще у книзі наведені практичні рекомендації щодо правильного виконання певних жанрів (зокрема, дворядних та трирядних самогласних, подобних та ін.) [Владышевская, 2006, с. 331–337].

На початку XXI ст. науковий інтерес до виявлення основних типів християнського співу не уповільнюється. Адже щонайменше Г. Пожидаєва та О. Мещерина продовжують пошуки в цьому напрямі. У книзі Г. Пожидаєвої «Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля» розглядається становлення руського церковного співу за увесь період Середньовіччя, з XI по XVII сторіччя. На думку дослід-

ниці, упродовж зазначеного періоду в Руській церкві були задіяні два типи співу — монодія та багатоголосся. Вчена аналізує принципи та основні структурні особливості монодії: описує відмінності між силабічним та силабо-мелізматичним співом, приділяє увагу різновидам розгорнутого співу (кондакарного, демественого). У монографії висвітлені також структурні особливості багатоголосся: форми викладу на ранньому і пізньому етапах, принципи розспіву, зв'язок багатоголосся із монодією, тощо [Пожидаєва, 2007].

Щодо книги О. Мещериної «Музыкальная культура средневековой Руси», то вона написана на перетині історико-богословського та музикознавчого підходів. Дослідниця прагне розкрити історичні передумови виникнення та поширення церковної музики на Русі. При цьому одним із ключових аспектів роботи стає усвідомлення характеру богослужбового співу в чернечому ісихастському середовищі. З нашої точки зору, напрочуд змістовними видаються розмірковування О. Мещериної з приводу духовної сутності попівок, гласів та знамен, що виконувалися під час богослужіння. Так само цікавими видаються намагання розгледіти «орнаментацію звука» в оформленні давньоруських нотних рукописів і тим самим зв'язати ісихастську концепцію слова, що з легкої руки Д. Ліхачова стала називатися стилем «плетенія словес», із самою мелодикою церковного співу [Мещерина, 2008].

Отже, упродовж майже двохсотлітньої історії медієвісти-музикознавці прагнуть виявити основні типи християнського співу (монодію та багатоголосся), а також проаналізувати особливості поширення цих типів в античній, візантійській та слов'янській культурі. Науковці погоджуються з тим, що система візантійської церковної музики була сформована під впливом трьох чинників — давньоєврейських пісень, що знайшли своє втілення у біблійних книгах, сирійсько-палестинських мелодій, напрацьованих першими близькосхідними гімнографами, та античної музики, з якої були добре обізнані грецькі церковні діячі. Саме ця готова система візантійської церковної музики і була «пересаджена» на слов'янський ґрунт, де з часом дала свої унікальні «паростки» (попівки, розспіви тощо).

2) Другий блок музикознавчих досліджень — встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного об'єкта (твору, зібрання творів, богослужбової книги тощо). Цей дослідницький напрям проявляється у наукових працях уже на початку XX ст. і на сьогоднішній день є одним із провідних у музикознавстві.

Одним із перших науковців, чиї публікації були присвячені локальним музично-поетичним проблемам, є П. Крип'якевич. Статті П. Крип'якевича присвячені широкому колу питань східнохристиянської гімнографії. Утім музикознавчі проблеми займають чільне місце в цьому колі. З-поміж інших важлива стаття вченого про функціонування богородичного тропаря у грецьких канонах [див. перевидання статті у: Крип'якевич, 2010]. У ще одній цікавій праці розглядається музично-тональна композиція 118 псалма, що виконується під час богослужіння. П. Крип'якевич пропонує сприймати складну структуру твору, а відтак — його специфічне музичне виконання, крізь історичну призму давньоєврейського упорядкування музичних ладів. Як відомо, 118 псалом складається з таких строф, кожна з яких містить по вісім речень. А саме вісім струн мала давньоєврейська арфа [див. перевидання: Крип'якевич, 2002, с. 286].

Ще одна помітна постать серед музикознавців — М. Антонович. У його працях вивчаються різні аспекти побутування давньогрецького церковного співу та особливості його східнослов'янської рецепції. Велика кількість статей, написаних у європейській період діяльності вченого, увішла до збірника «Musica sacra» [Антонович, 1997]. Серед них і стаття «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики». Предмет публікації — ірмоси канонів Мінеї та Октоїху — не часто досліджується науковцями, тим більше з позиції музичної теорії. М. Антонович доводить, що ірмоси канонів, укладені візантійськими гімнографами у VII — IX ст., переважно збереглися в незмінному вигляді, про що свідчать пізнєсередньовічні українські Ірмологіони [Антонович, 1997, с. 39]. Така статичність жанру обумовлюється, насамперед, біблійним походженням ірмосів, а також їхньою особливою музикальною функцією. Адже, як відомо, ірмоси встановлюють мелодику та ритм усіх тропарів пісні й тим самим забезпечують внутрішню музикальну цілісність у каноні.

А М. Велимирович розглядає Канон св. Димитрію як давній зразок слов'янської поезії та мелодики. Уважно порівнюючи слов'янський переклад твору із грецьким оригіналом, вчений показує, в яких тропарях слов'янські вірші виявилися довшими. Крім того, М. Велимирович доводить, що, з точки зору використаних наспівів, в основу Канону св. Димитрію покладений Канон на Успіння Богородиці [Велимирович, 1990, с. 7–14].

У контексті встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного об'єкта не можна обійти увагою роботи Н. Серьогі-

ної. В її книзі «Песнопения русским святым» розглядаються стихири, що містяться в службах святим мінейного циклу. Відтак дослідниця аналізує мелодику та текстологію стихир князю Володимиру, княгині Ользі, мученикам Борису і Глібу, Федосію Печерському, Антонію Печерському, Євфросінії Полоцькій, Олександру Невському, митрополитам Петру та Олексію, Сергію Радонезькому, на освячення храму св. Георгія у Києві та інші тексти [Серегина, 1994]. І хоча в дослідженні Н. Серьогіної розв'язуються не тільки музикознавчі, а ще й текстологічні, історичні та літературознавчі завдання, вважаємо її книгу дуже цінною з точки зору демонстрації попівок та розспівів, вказаних у нотних руських мінеях.

Так само на перетині кількох наукових традицій написана ще одна монографія Н. Серьогіної «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века». У цьому дослідженні автор ставить собі за мету описати лексичну та структурно-композиційну спільність видатної києворуської пам'ятки «Слово о полку Игореве» із іншими гімнографічними творами XII сторіччя. Як наслідок, вченій вдається запропонувати нове лексичне та інтонаційно-синтагматичне прочитання відомого тексту і обґрунтувати тезу про пісенно-канонну гімнографічну композицію пам'ятки [Серегина, 2011]. Разом з тим, текстологічна та літературознавча призми аналізу не заважає Н. Серьогіній робити й суто музикознавчі спостереження. Зокрема, у роботі показані «монодичні принципи формоутворення», а також роль фольклорно-пісенних елементів у структурі Слова. На наш погляд, фундаментальна і в чомусь революційна монографія Н. Серьогіної показує, наскільки сучасна медієвістика ще далека від повного, не кажучи вже про вичерпне, уявлення про основні властивості та функціональне призначення середньовічної книжності.

На початку XXI ст. тенденція до встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного об'єкта представлена узагальнюючими працями Ю. Ясіновського та Н. Сиротинської. У монографії «Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» Ю. Ясіновський вивчає українсько-білоруський нотолінійний Ірмолой кінця XVI — початку XVII ст. Крім текстологічних та палеографічних розвідок про нотолінійні Ірмолої княжої та барокової доби, яку вчений називає епохою «ранньомодерного часу», дослідження містить панорамний нарис історії становлення візантійської гімнографії. На думку вченого, саме візантійські церковно-поетичні твори послужили основою формування

слов'янської літургічної традиції: «Так, Успенський писав про майже буквальне наслідування при великокняжих дворах Володимира та Ярослава візантійських мистецьких форм, церковного обряду та щоденного побуту аж до дрібних деталей, що також добре підтверджують і найдавніші нотовані пам'ятки княжого Києва й Русі» [Ясіновський, 2011, с. 40]. Тож й український церковний спів «ранньомодерного часу» має візантійські витоки. Слід зауважити, що у книзі Ю. Ясіновського представлена найбільш повна, на сьогоднішній день, історіографія та бібліографія робіт науковців, що займаються музикознавчим вивченням східнохристиянського богослужбового співу [Ясіновський, 2011].

Монографія Н. Сиротинської «Перло многоцінноє: музично-поетичний світ богородичної гимнографії» присвячена розкриттю образа Богородиці в українській бароковій гімнографії. Богородична тема — одна з найбільш популярних у слов'янських літературах, особливо це стосується середньовічної української книжності. Тож і матеріал, що його досліджує Н. Сиротинська, є багатий та надзвичайно різноманітний: це і гімнографічні стихири, і кондаки та тропарі служб, і окремі вірші відомих барокових поетів, тощо. Утім, найбільш цінним науковим здобутком автора нам видається її аналіз богородичних піснеспівів в українській сакральній монодії. Тут вчена зосереджується на власне мелодиці богородичних співів у поєднанні із поетичною структурою гімнографічного твору. Як і книга Ю. Ясіновського, монографія Н. Сиротинської містить історіографічний нарис та солідну бібліографію досліджуваної проблеми, через що також може вважатися узагальнюючою музикознавчою роботою із східнохристиянського співу [Сиротинська, 2014].

Конкретний матеріал вивчення спостерігається також і в статтях російської дослідниці С. Черкасової. Уже тривалий час вчена займається осмисленням руських піснеспівів на честь св. Миколая Мирлікійського [Черкасова, 2009; Черкасова, 2010]. І хоча для публікацій С. Черкасової характерний еклектичний підхід, що містить історико-літургійний, літературознавчий та музикознавчий аспекти, вважаємо її праці серйозним внеском у розуміння руських попівок та розспівів у миколаївській гімнографії.

Дослідницький напрям, в якому науковці прагнуть встановити музично-поетичний характер певного гімнографічного об'єкта, напряму пов'язаний із ключовою тенденцією сучасної медієвістики — максимально повно описати конкретний гімнографічний твір, або зі-

брання творів, об'єднаних за якою-небудь ознакою, або богослужбову книгу, або творчу спадщину визначеного гімнографа. Треба сказати, що на шляху до фахового опису локального матеріалу музикознавці значно просунулися вперед і так само, як текстологи та літургісти, не пасуть задніх у медієвістичних дослідженнях.

Відтак у сучасному музикознавстві актуальними залишаються обидва визначених напрями наукових пошуків. Виявлення основних типів християнського співу зосереджено навколо поступу візантійської та слов'янської монодії, а потім слов'янського багатоголосся. А при встановленні музично-поетичного характеру певного гімнографічного об'єкта береться до уваги як відомий і значущий, так і малодосліджений гімнографічний матеріал.

Розділ 4
ЛІТЕРАТУРНІ ВЛАСТИВОСТІ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО ТА ДАВНЬОСЛОВ'ЯНСЬКОГО ГІМНОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

З точки зору осмислення східнохристиянської гімнографії у загальному літературному процесі Середньовіччя, найменш розробленим, на нашу думку, залишається літературознавчий напрям. Літературознавчі студії над церковною гімнографією розпочалися ще наприкінці XIX ст. Однак у розумінні літературної складової східнохристиянського співу вчені, на жаль, не можуть похвалитися серйозними успіхами і, об'єктивно кажучи, у науково-пошуковому компоненті значно відстають від своїх колег текстологів, літургістів-істориків та музикознавців [Джиджора, 2016а].

Разом з тим, у літературознавчих розвідках на тему давньогрецької та давньослов'янської гімнографії можна виділити декілька дослідницьких напрямів, або, скоріше, окреслених намірів:

– виявлення поетичних принципів організації гімнографічного твору;

– встановлення композиційних закономірностей гімнографічного твору;

– моделювання образної системи гімнографічного твору.

1) Виявленню поетичних принципів організації гімнографічного твору поклав початок видатний французький джерелознавець, палеограф та теолог кардинал Ж.-Б.-Ж. Пітра [про його життя і творчість див.: Ясіновський, 2012]. У процесі пошуку невідомих грецьких святоотецьких рукописів для Ватиканської бібліотеки кардинал Пітра дійшов висновку, що візантійська гімнографія — це не просто ритмізований текст, а поезія, якій притаманний особливий поетичний розмір — силабічна симетрія. Аналізуючи, зокрема, кондаки Романа Мелода, дослідник розтлумачив незрозумілі до нього надрядкові знаки (червоні крапочки), а відтак розкрив закономірності поєднання складних одинадцятискладових та простих коротких віршів [Pitra, 1867; Pitra, 1876; Pitra, 1888]. Певні гімнографічні твори, реконструйовані кардиналом Пітрою як поетичні, свого часу прокоментував Є. Ловягін [Ловягін, 1876].

Поетичні відкриття та численні публікації грецьких гімнографічних пам'яток, які здійснив кардинал Пітра, стали серйозним поштовхом до наукового вивчення середньовічної християнської поезії. У роботах, передусім, західноєвропейських медієвістів з'являються панорамні картини візантійського літературного процесу. Перш за все, стає можливим укласти антологію християнської поезії. Її створюють В. Кріст та М. Паранікас, які не лише атрибутують велику кількість грецьких піснеспівів, але й представляють систему візантійської ритміки, обґрунтовують залежність складів тропаря від складів ірмосу в середині канону [Crist, Paranikas, 1871]. Згодом, спираючись на концепції Ж.-Б. Пітри та В. Кріста — М. Паранікаса, К. Крумбахер публікує величезну працю, де описує три системи віршування у візантійській літературі, починаючи від епохи імператора Юстініана і завершуючи падінням Імперії у 1453 р. [Krumbacher, 1897] (на початку XX ст. хорошу систематизацію концепцій В. Кріста та К. Крумбахера здійснив львівський богослов М. Залєський [передрук його праці див.: Залєський, 2012]).

У цьому ж контексті слід назвати і дослідження вченого грецького походження А. Пападопуло-Керамевса, присвячені гімнографічним творам Романа Мелода, патр. Германа, Козьми Маюмського, Феофана Начертаного та інших християнських поетів [Papadopulo-Keramevs, 1893; Papadopoulos-Keramevs, 1900]. Інші важливі відкриття у вивченні середньовічної гімнографії, здійснені німецькими, грецькими, італійськими та американськими візантиністами, докладно обговорюються у працях О. Каждана та В. Томеллери [Каждан, 2002; Каждан, 2012; Томеллери, 2015].

Власне і сам О. Каждан активно досліджує поетичні принципи укладання грецьких гімнографічних творів. У багатотомній праці «Історія візантійської літератури» вчений здійснює детальний огляд тематичних, композиційних та ритмічних особливостей гімнографічної поезії, створеної Андрієм Критським, Козьмою Маюмським, Іоанном Дамаскіним, Феофаном Сповідником та ін. Зокрема, детальне вивчення ритмічної будови канонів дозволяє О. Каждану поділити тексти, що приписують Іоанну Дамаскіну, на дві групи:

– традиційні («канони, написані у традиційній середньовічній ритмічній формі, в якій кожна пісня зберігає одну й ту саму ритмічну структуру, задану першою строфою (ірмосом), тоді як кожний ірмос має свій власний ритмічний малюнок, що відрізняється від ірмосу іншої пісні»);

– ямбічні (такі, що належать до класичного метричного розміру та зберігають однаковість впродовж всього гімну) [Каждан, 2002, с. 123].

Особливості становлення східнохристиянської гімнографічної поезії аналізуються й у працях Г. Прохорова. Насамперед вчений наголошує на тому, що унікальність феномена візантійської гімнографії обумовлена її подвійним походженням: «Щасливе поєднання традицій еллінської ритмічної ораторської прози, з одного боку, із принципами та формами сирійської християнської поезії, з другого боку» [Прохоров, 2009, с. 127].

На думку дослідника, у становленні такого «літературного синкретизму» визначальну роль відіграв Роман Солодкоспівець, який «рішучо» відмовився від античного метричного принципу віршування, що втратив сенс після зникнення в живій мові різниці у звучанні довгих та коротких голосних. На противагу метричному принципу св. Роман вдався до відомого у біблійній та сирійській поезії тонічного викладу, де «віршоутворюючим елементом є інтонація — ритм збільшувань та знижувань голосу» [Прохоров, 2009, с. 127]. Слід зауважити, що висновки Г. Прохорова повністю кореспондуються із спостереженнями таких авторитетних фахівців у поетичній спадщині св. Романа, як О. Кожушний, П. Маас, К. Трипаніс, С. Євстрадіадіс та ін. [див.: Maas, Trypanis, 1963]. Зокрема, О. Кожушний доводить численними прикладами силабізмів, що в кондаках Роман Солодкоспівець створив власний тонічний розмір і, як наслідок, власну метрику [Кожушний, 2009, с. 27–29].

Аналізуючи форми середньовічного тонічного віршування, Г. Прохоров називає більше типів гімнографічного викладу, ніж О. Каждан. Він коментує:

– гекзаметр, або шестистопний дактиль;

– шестистопний ямб;

– прозово-віршовий, або логаєдичний розмір (чергування дактиля та хорея).

Водночас учений цікавиться й досягненнями слов'янських книжників, що перекладали твори візантійської гімнографії і мали проблему адекватного передання давньогрецьких ритмів. Г. Прохоров визнає, що поетичні «втрати» при перекладі на церковнослов'янську мову були значними, набагато більшими, аніж при перекладі з єврейської та сирійської на грецьку. Утім, науковець наполягає на тому, що «говорити про слов'яномовні гімни та молитви просто як про про-

зові або навіть ритміко-прозові видається надзвичайно спрощеним» [Прохоров, 2009, с. 136]. Адже при перекладі слов'янським книжникам вдавалося відтворити «ритмічні інтонаційно-смислові «удари» на початках рядків та «паралелізм» сусідніх синтаксичних конструкцій». На думку вченого, саме такі «інтонаційні ритми» і повинні були відчути слов'янські слухачі [там само, с. 138].

Схожі висновки робить і М. Мещерський. У статті, присвяченій художньо-зображальним засобам гімнографії Київської Русі, учений категорично стверджує: «глибоко помилково» вважати, що давньослов'янські переклади грецьких гімнографічних творів є «непоетичними» [Мещерский, 2013б, с. 450]. Дослідник погоджується з тим, що слов'янські переклади не мали звичних віршованих розмірів. Утім, «крім метра, — пише М. Мещерський, — усі інші поетико-стилістичні засоби вказують на приналежність гімнографічних творів до поетичних пам'яток літератури» [там само, с. 451]. Саму ж віршовану форму в цих творах науковець пропонує називати «молитовним віршем».

На думку М. Мещерського, основи молитовного вірша були закладені ще в строзавітній давньоєврейській поезії. Давньоєврейському молитовному віршу притаманний «паралелізм смислу та синтаксису» (один і той самий образ висловлюється двічі — різними словами та в різних граматичних формах) [Мещерский, 2013б, с. 451]. Саме такий паралельний спосіб поетичного викладу і засвоїли слов'янські книжники при перекладі давньогрецьких гімнографічних текстів. При цьому яскравою особливістю візантійської та слов'янської гімнографії стали прийоми краєгранесії (акровірша) та краєсогласія (анафори — повтор однакових начал слів та епіфори — збігання закінчень слів) [там само]. Крім краєгранесії та краєсогласія, дослідник звертає увагу на такі поетичні прийоми, як евфоніка (повтор голосних та приголосних звуків) та алітерація (використовування слів, що починаються на один і той самий приголосний), які також активно використовувалися слов'янськими гімнографами при організації поетичного викладу [там само, с. 453].

Такі детальні розроблення слов'янської поетичної системи в гімнографічній творчості вказують на те, що і Г. Прохоров і М. Мещерський, хоч і не говорять про це ніде, але долучаються до концепції італійського славіста Р. Піккіо, який вважає, що в середньовічних церковнослов'янських текстах використовується ізоколонний принцип ритмічного викладу [Пиккио, 2003б; Пиккио, 2003в].

У новітні часи проблемою ритмічного упорядкування слов'янської гімнографії цікавляться Р. Крівко [Кривко, 2011а; Кривко, 2011б] та М. Малигіна [Малыгина, 2014]. Позаяк обидва дослідники здебільшого переймаються перекладами грецьких гімнографічних пам'яток. І прийшли до висновку, що, попри труднощі збереження рівної кількості складів у церковнослов'янському колоні при перекладі з грецької мови, слов'янські книжники все ж усвідомлювали її необхідність і тому намагалися зберігати поетичний компонент у гімнографічних творах [Малыгина, 2014, с. 66].

У процесі літературознавчого виявлення поетичних принципів організації гімнографічного твору вченим вдалося сформулювали декілька принципово важливих тез:

– давньогрецькі гімнографічні твори функціонували за законами християнської тонічної поезії, покладеної на музику;

– «точкою відліку» християнської тонічної поезії стала творчість Романа Мелода;

– при перекладі грецьких творів церковнослов'янською мовою слов'янські книжники прагнули зберегти ритмічне звучання.

2) Другий напрям літературознавчих студій, пов'язаний зі встановленням композиційних закономірностей гімнографічного твору, розпочинається в уже згадуваній монографії прот. В. Рибакова «Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность». Крім текстологічних та історичних завдань, поставлених у книзі, дослідник намагається також встановити характерні сюжетно-композиційні відмінності служб на честь різних типів святих.

Вчений вважає, що гімнографічні канони Йосифа Піснеписця у більшості випадків становлять літературну переробку мартиріїв та житіїв. За структурою такі «пісенні енкомії» мають трьохскладову «схему», що містить «передмову», «середню частину» та «кінцівку». Найбільшу увагу В. Рибаков, звісно, приділяє «середній», тобто основній, частині твору. У ній дослідник намагається знайти певну логіку викладу матеріалу, хоча при цьому й зізнається, що, на відміну від житіїв святих, у гімнографічних творах не спостерігається «порядок у розташуванні матеріалу» [Рыбаков, 2002, с. 346–347].

Утім, В. Рибаков усе ж виявляє тематичну послідовність, якої дотримується Йосиф Піснеписець при укладанні канонів. На думку вченого, у «передмові», зазвичай, міститься молитовне звернення до святого; у «середній частині» — етимологія імені (часто), тема посвяти, ставлення до майна, навчання, ставлення до шлюбу, різноманітні

діяння та подвиги, кончина святого та реакція на це самого письменника; у «кінцівці» — посмертне прославлення подвижника [Рыбаков, 2002, с. 347–357]. Звичайно, у спробі В. Рибакова реконструювати послідовність викладу ключових енкоміастичних тем у гімнографічному творі прослідковується аналогія до відомих праць Х. Лопарьова, в яких було поставлено і розв'язано завдання з віднаходження чітко визначеної послідовності похвальних тем у середньовічній агіографії [Лопарев, 1914].

На превеликий жаль, дослідження В. Рибакова залишилося невідомим широкому загалу фахівців-медієвістів. Без сумніву, якби серйозні спостереження вченого своєчасно дійшли до наукової спільноти, вищезазначені ідеї обов'язково були б підхоплені та розвинуті.

Певною мірою тематичну послідовність у гімнографічному каноні розглядає також і Н. Сєрьогіна в монографії «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века». Учена вважає, що видатна києворуська пам'ятка XII ст. є «подвійним каноном», що містить двадцять пісень, «кожна з яких складається з трьох або чотирьох віршів, що мають між собою структурну схожість, немов би вони мають у своїй основі один формоутворюючий прототип» [Серегина, 2011, с. 31].

У композиції «Слова» Н. Сєрьогіна виділяє: «зачин» (перші три пісні за градацією викладу, здійсненою самою дослідницею); оповідь про похід Ігоря (наступні три пісні); сьома пісня — «перемикання» дії на історичний аналіз; продовження оповіді про Ігорів похід (наступні три пісні); сон Святослава (одинадцята пісня); «злато слово» Святослава (наступні три пісні); історичні ремінісценції про двох половецьких князів (п'ятнадцята та шістнадцята пісні); плач Ярославни (сімнадцята пісня); заключна частина, яка вміщує оповідь про побіг Ігоря, діалоги князів та епілог-прославлення (останні три пісні). При цьому ключову композиційну функцію виконує «золоте слово» Святослава, оскільки воно знаходиться в «точці золотого розтину» й тим самим урівноважує всю композицію «Слова».

Однак найбільш цікавими, на наш погляд, є міркування вченої щодо гімнографічної ролі, що її виконує перша та остання пісня у творі. На думку Н. Сєрьогіної, першу пісню «можна уподібнити до вступних стихир служби», а двадцята пісня «співзвучна заключному розділу служби — стихирам «на хвалитех» [Серегина, 2011, с. 31–32]. Якщо такі обов'язкові компоненти «Слова», як перша та остання пісня, прирівнюються до початкових та похвальних стихир служби, то,

вочевидь, це означає, що дослідниця допускає можливість розглядати всі піснеспіви одної служби (стихири «на Господи возвахъ», стихири «на стиховнѣ», канон, сідальний, ікос із кондаком, стихири «на хвалитехъ», тощо) як єдину концептуальну цілісність. З нашої точки зору, це надзвичайно важлива, однак замало вивчена ідея, що розширює уявлення не тільки про структуру, але й про повноту відтворюваного образу в цілому гімнографічного твору.

Окреслена тематична послідовність унаочнює уявлення Н. Сєрьогіної про «зовнішню» композицію видатної пам'ятки. Однак учена приділяє увагу й «внутрішнім» принципам організації твору, зокрема: симетрії та асиметрії, архітектонічній противазі, контрасту, асонансам тощо [Серегина, 2011, с. 32]. Показові приклади вказаних композиційних прийомів переконують у слушності спостережень та умовисновків дослідниці.

З'ясування тематичної послідовності в каноні — не єдиний підхід до вивчення гімнографічної композиції. Розглядаючи способи літературного викладу, О. Каждан та Є. Верещагін також установлюють певні закономірності гімнографічної композиції.

За визначенням О. Каждана, у канонах слід розрізняти дескриптивний та наративний способи викладу матеріалу. Дескриптивний виклад науковець пов'язує із частим вживанням прикметників у мові автора, а наративний — із широким послуговуванням маркерів руху (дієслів та дієприкметників). Показовим прикладом наративного викладу, на думку О. Каждана, постає Служба на Воздвиження Животворного Хреста (на 14 вересня), укладена Козьмою Маюмським [Каждан, 2002, с. 152–153].

На противагу О. Каждану, Є. Верещагін вважає, що наративні твори — це тексти, які «відрізняються від усіх інших своєю установкою на послідовний виклад певних подій» [Верещагин, 1996, с. 162]. У середньовічній літературі така установка, на думку вченого, спостерігається, наприклад, у житіях святих. Натомість у гімнографічних творах помітне інше призначення, тут автор «ні про що нове не розповідає; він виходить із того, що слухачам та читачам завчасно відомі ті або інші перипетії», тож його завдання «полягає в актуалізації для будь-якої цілі тієї інформації, що вже є в адресата». Подібний спосіб викладу, а відтак і подібні тексти Є. Верещагін називає алюзивними (від allusio — лат. «натяк») [Верещагин, 1996, с. 164].

Співставлення оповідальних агіографічних та розмірковувальних гімнографічних текстів як наративних та алюзивних (що можуть міс-

тити й ознаки дескриптивного викладу) видається нам надзвичайно перспективним. І хоча останнім часом учені виділяють й інші аспекти зіставлення агіографії та гімнографії [див.: Шумило, 2014], вважаємо окреслений підхід таким, що дозволяє поставити та з'ясувати проблему літературного викладу в середньовічному мінейному творі.

Вочевидь, композиція гімнографічного твору потребує фундаментальних досліджень. Проте, уже зараз можна говорити про щонайменше дві суттєві проблеми, окреслені у зв'язку з вивченням цього компоненту «цілого»:

– установлення тематичної послідовності в гімнографічному творі;

– установлення характерних ознак неоповідального розмірковувального викладу.

3) І нарешті третій напрям літературознавчих студій — моделювання образної системи гімнографічного твору. Це найменш досліджена тема, що намітилася в роботах учених лише в останні десятиліття.

Зокрема, російська вчена О. Нікіфорова цікавиться особливостями відтворення простору в середньовічній гімнографії. Для розв'язання поставленого завдання дослідниця порушує такі питання: «Чому гімнографічний текст, що розповідає про реальні події історії, лежить поза реальною часопросторовою системою координат?..», «Який «часопростір», або «хронотоп», діє в тексті?» [Никифорова, 2015, с. 18]. Шукаючи відповіді на сформульовані запитання науковець доходить висновку, що в середньовічній гімнографії книжники прагнуть показати особливий простір — сакральний. Цей сакральний простір розкривається в образі Небесного Єрусалиму. У моделюванні такого образу О. Нікіфорова виділяє наступні складові:

– індиферентність до реального часу та простору;

– наділення простору символічними та релігійно-моральними значеннями;

– час як чиста одночасність усього;

– включення молитовника до сакрального часопростору тексту [Никифорова, 2015, с. 21–30].

Тож на думку О. Нікіфорової, у середньовічній гімнографії, що функціонує як богослужбове прославлення сакральних постатей, насельників Царства Божого, відтворюється універсальний християнський образ Небесного Єрусалима, що характеризується умовністю часу й простору.

Інша російська дослідниця Н. Смєлова ставить перед собою мету дослідити типологію образу Діви Марії у богородичних сирійських

канонів IX–XI ст. Таке завдання можливе, оскільки, на думку науковця, східнохристиянські гімнографи запозичили й літературно апробували відповідний екзегетичний метод тлумачення Св. Письма у своїх похвальних співах. Відтак, за спостереженнями Н. Смєлової, у сирійських гімнографічних творах Пресвята Богородиця постає: «незгасимою лампадою», «жезлом, що розцвів», «духовною горою», «зачиненими дверима», «гаванню», «скінею», «колісницею херувимів», «священними судинами раю», «джерелом», «престолом духовним», «неопалимою купиною», «новим небом та новою землею», «престолом слави Великого», «виноградною лозою», «сходами», «кадильницею» тощо [Смелова, 2009]. І хоча дослідниця сприймає перераховані визначення як епітети, ми все ж вважаємо, що йдеться про символічні образи, які вперше з'являються в текстах Старого та Нового Завітів саме як завуальовані прообрази-найменування Пресвятої Богородиці.

Аналогічне виявлення богородичних образів здійснює й О. Кожушний у книзі, присвяченій гімнографічній спадщині видатного піснеписця Романа Мелода. Вчений перераховує особливі імена й хайретизми (метрико-мелодійні та змістові єдності), що ними позначається Діва Марія в Акафісті Богородиці. Тож у творі знайдено близько ста п'ятдесяти утаємничених визначень: частина з яких є одиночними символами біблійного походження (на кшталт: «чаша», «скінія», «скала» тощо), а інша — символічні описові конструкції («Ти, що маєш силу нездоланну») [Кожушний, 2009, с. 152–155]. За багатством і різноманітністю богородичних образів творчість Романа Солодкопівця визнається вченим вершиною східнохристиянської гімнографічної поезії.

Зацікавленість відтворенням одного з найголовніших літературних образів — Пресвятої Богородиці — вказує на спробу науковців описати закономірності побудови всієї образної системи в гімнографічних творах. І хоча ця масштабна робота ще попереду, уже зараз можна говорити про те, що в гімнографії ключовим принципом передання образу є символізація. Проте, механізми символізації, її характерні відмінності в текстах, присвячених різним типам святих, — у науковій літературі наразі належним чином не досліджено.

Частина II

ЛІТЕРАТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII СТОРІЧ: СТРУКТУРА ГІМНОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Розділ 1
УЯВЛЕННЯ ПРО ЛІТЕРАТУРУ КИЇВСЬКОЇ РУСІ ЯК СЕРЕДНЬОВІЧНУ

1.1. ЛІТЕРАТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII ст.

У вивченні феномена літератури Київської Русі XI–XIII ст. потрібно врахувати декілька важливих чинників: походження, умови розповсюдження, структурні параметри (зовнішні та внутрішні ознаки літературної якості) та їхнє кодування у мові. Окремо слід розглянути проблеми хронології.

Література Київської Русі XI–XIII ст. належить до східно-середземноморських середньовічних літератур, що характеризуються таким типом художньо-естетичної свідомості, який культурологи називають традиціоналістським або нормативним. Традиціоналістський тип художньо-естетичної свідомості приходить на зміну архаїчній міфології тоді, коли відбувається «виокремлення літератури як особливої форми ідеології та культури» [Аверинцев, 1994, с. 15]. У Східному Середземномор'ї такі процеси розпочинаються в VI-V ст. до Р. Х. і тривають десь до середини XVIII ст.

У «розпал» становлення середньовічного традиціоналізму Київська Русь приймає хрещення й тим самим приєднується до загально-християнської ойкумени. Одним із відчутних наслідків цього акту духовного сполучення стає зародження самобутньої авторської літератури.

Зародження й подальше розповсюдження літератури Київської Русі відбувалося унікальним способом. Література Київської Русі постає клерикально-інтелектуальним супроводом християнського світогляду, його основним словесно матеріалізованим атрибутом. Таку атрибутивність література Київської Русі «підгледіла» у близькосхідної, візантійської та староболгарської літературах, релігійних за світоглядом. Тож література наших пращурів виникає під впливом інших літератур середземноморського регіону, які раніше долучилися до християнства. У медієвістиці активні запозичення основних тенденцій і явищ візантійської літератури (і ширше — культури) за посередництва болгарської культури й літератури прийнято називати першим південнослов'янським впливом (про києворусько-

південнослов'янський літературний взаємообмін [Мошин, 1998; Успенский, 2002; Турилов, 2011а; Турилов, Флоря, 2002]).

Утім, Д. Ліхачов наполягає на тому, що при всій семантичній глибині визначення «вплив» не може повністю розкрити ситуацію зародження та подальшого розповсюдження руської літератури. Адже впродовж початкового етапу християнізації Русі візантійські та південнослов'янські літературні пам'ятки (а заодно — і письменницькі тенденції) буквально «переносяться» з одного культурного виміру до іншого, духовно близького. Відбувається процес трансплантації: «Пам'ятки «пересаджаються», трансплантуються на новий ґрунт і тут продовжують самостійне життя в нових умовах і іноді в нових формах» [Лихачев, 1999, с. 21]. Одна література, що вже відбулася, передає «вогник життя» іншій літературі, що торує собі шлях схожими, але власними «стежками». Причому «вогником» стають не тільки літературні явища (жанрова система, тематика, образний склад, стильова своєрідність), але й вишукана книжна культура (оздоблення та оформлення книг, книжкова графіка, тощо) [Білоус, 2013б, с. 95–99].

Безумовно, руський ґрунт, у який «пересаджувалася» візантійська література, був хоча й новим, але не «порожнім». На момент прийняття християнства, а відтак і християнської літератури, Київська Русь була потужною державою з високорозвинутою культурою. І проявами цієї культури була, за визначенням П. Білоуса, «автохтонна усна творчість і писемна традиція, були, образно кажучи, і садівники, котрі дбали про києворуський «сад» [Білоус, 2013б, с. 95]. Як наслідок, література Київської Русі формується на перетині двох художньо-естетичних кодів — візантійського та язичницького [Білоус, 2011, с. 282]. Безумовно, обидва ці коди взаємодіють між собою, але не випливають один з одного.

Схожу позицію щодо двох естетичних систем провадить й інший вітчизняний дослідник О. Александров, який стверджує, що література Київської Русі «синтезувала два художні коди: візантійської літературної традиції й творчого генія народу» [Александров, 2010б, с. 18]. Тож у літературних творах закладаються як архаїчна міфопоетика («дологічні», синкретичні уявлення, що передбачають «установлення внутрішньої семантичної тотожності явищ, не зважаючи на їхні зовнішні розбіжності»), так і християнський символізм (уявлення про те, що в літературному творі відбувається відтворення, повтор Божественного творчого акту). В усьому масиві руської літератури неможливо вирахувати пропорційні частки автохтонної та запозиченої

традицій. Однак під час споглядання літературних явищ це співвідношення необхідно пам'ятати. Адже точне встановлення типу творчого мислення, що породжує міфопоетичну чи символічну картину світу в давньому творі, «дозволяє побачити розходження візантійської, болгарської, української й інших середньовічних літератур, які сучасна медієвістика не помічає» [Александров, 2010б, с. 19–21].

Унаслідок «синтетичного» культурного «породження» література Київської Русі стає частиною великої літературної спільноти, що відзначається духовною єдністю, спільними параметрами літературної якості та однаковим літературним кодом (церковнослов'янською мовою). Видатний італійській славіст Ріккардо Піккіо називає таку літературну спільноту «цивілізацією Slavia Orthodoxa», розуміючи під цим «сукупність культурних установок, що рівною мірою властиві тим, що створюють, і тим, що споживають, літературні тексти в тому або іншому суспільстві» [Пиккио, 2003а, с. 6]. Slavia Orthodoxa — це й духовне об'єднання слов'янських народів, і тип культури, в основу якої покладений східний християнський обряд, й узагальнене визначення літературного дискурсу, спільного для православних слов'ян у Середні віки.

Єдиний літературний дискурс південних та східних слов'ян («цивілізацію Slavia Orthodoxa») Ю. Пелешенко пропонує вважати «металітературою», вкладаючи в цей термін «греко-слов'янсько-східнороманську спільність», яка «спиралася на візантійську духовну спадщину й користувалася грецькою та створеною на її основі слов'янською писемністю» [Пелешенко, 2012, с. 4]. Православно-слов'янська металітература характеризується не тільки загальною ідейною близькістю та функціональним призначенням творів, але й схожістю форм макро- й мікропоетики. Через те твори, що укладалися або перекладалися в Моравії, Болгарії чи на Афоні, легко «приживалися» на Русі, читалися, редагувалися, тиражувалися тощо.

Структурні параметри літературної якості яскраво демонструють, що за зовнішніми та внутрішніми ознаками література Київської Русі значною мірою відповідає «старшим» східно-середземноморським християнським літературам, від яких вона й була «трансплантована».

Однією з помітних зовнішніх ознак, якими візантійська література наділила києворуську, є **відмінність власне літератури від не-літератури**. На необхідності такого розмежування наполягає знаний візантолог XX ст. О. Каждан. Коментуючи академічні праці своїх попередників К. Крумбахера, Г. Хунгера та Х.-Г. Бека з історії візантійської літера-

тури, О. Каждан пише: «У жодній із цих робіт не зазначалася відмінність між літературою та писемністю, і так само не порушувалося питання про те, що робить певний текст витвором літератури» [Каждан, 2002, с. 19]. Якщо брати за основу критерій призначення та характер висловлювання, то не-література відрізняється від літератури тим, чим понятійний вислів думки (юридичні, астрономічні, медичні та інші тексти) відрізняється від образного вислову, при якому «автор ставить собі за мету не просто висловити ідею за допомогою значущих, оформлених речень, але й прикрасити її не обов'язковими для передання понять «формами», що не формулюються та й по суті не можуть формулюватися словами» [там само]. Відтак середньовічна власне література — це художньо завуальований вислів, що тяжіє до багатозначного витлумачення. Тоді як не-література — предметно-понятійний вислів, що тяжіє до однозначного тлумачення.

Не менш вагомим зовнішнім параметром православно-слов'янської металітератури є вкрай умовний, або **«механічний поділ давнього письменства на оригінальне й перекладне»** [Пелешенко, 2012, с. 15]. Традиція розглядати середньовічну літературу як дві окремі групи «перекладених» (завезених і адаптованих у відповідних соціокультурних умовах) та «оригінальних» (створених на місцевому ґрунті) текстів сягає ще медієвістичних студій XIX ст. (огляд концепцій [Білоус, 2009, с. 15–30]) і активно впроваджується у радянському літературознавстві [Кусков, 1998; История, 1980]. Однак медієвістичні студії другої половини XX ст. переконливо доводять, що у літературі Київської Русі «перекладені» твори часто наділяються статусом *пере-укладених*, *пере-записаних*, фактично заново створених. З поміж багатьох інших такими є, скажімо, «Історія Юдейської війни» Йосифа Флавія (не просто відредагований твір, а «переказаний своїми словами», змінений стилістично та композиційно за рахунок численних інтерполяцій містичного змісту [Мещерский, 1958]), анонімна «Александрія» та власне візантійська гімнографія — поезія, переведена слов'янськими книжниками у ритмізовану прозу.

«Оскільки, — пише Ю. Пелешенко. — Перекладачі й переписувачі часто виступали як співредактори та співавтори текстів, то й самі твори, як перекладні, так і оригінальні, зазнавали певних змін, залежно від місця, часу, естетичних уподобань та рівня володіння мовою автора того чи іншого списку» [Пелешенко, 2012, с. 16]. І тому можна погодитися із Р. Піккіо, який вважає, що «перекладачі» (як правило, з грецької на слов'янську) — такі ж творці нових текстів, як і безпосе-

редньо автори, переказувачі або компілятори [Пиккио, 2003а, с. 21]. Відтак металітература Київської Русі — це таке поєднання «перекладної» та «оригінальної» літератури, яке дозволяє вважати її одним цілим — літературою з чітко визначеними мотивами, сюжетами, образами [Білоус, 2013, с. 97]. Тож у контексті гімнографії Київської Русі XI–XIII ст. слід говорити не стільки про перекладені пам'ятки видатних візантійських поетів Йосифа і Феофана Піснеписців, Іоанна Дамаскіна, Андрія Критського тощо, скільки про їхню слов'янську рецепцію — про літературну обробку, що була виконана книжниками для побутування цих текстів у літургічній практиці неофітів.

Середньовічний традиціоналізм продукує й внутрішні параметри літературної якості. Одним із помітних параметрів є **слідування зразку**. На загальному рівні слідування зразку означає, що «будь-який твір будувався за певним стереотипом, будь-який сюжет описувався за відомою схемою, а персонаж зображувався за тим чи іншим зразком» [Білоус, 2013б, с. 110]. Така, на перший погляд, несамостійна, завчасно змодельована «робота» начебто позбавляє літературу статусу творчої художньої діяльності. І, можливо, тому в деяких дослідників давньої російської книжності виникає «спокуса» відмовитися від «літератури» як усталеної наукової дефініції. Зокрема, сучасний медієвіст А. Каравашкін пропонує вважати «літературним звичаєм» те, що прийнято називати «літературою». У своїй книзі вчений категорично заявляє: «Літератури» у сучасному сенсі цього слова у Давній Русі не існувало» [Каравашкин, 2011, с. 10]. Разом з тим, А. Каравашкін усе ж надає середньовічному автору право на творчість і уточнює, що не можна зводити давню книжність лише до «ремісного відтворення готових форм» [там само].

Літературне відтворення готових форм забезпечують так звані «загальні місця» («loci communes» — у давньоримській риторичній традиції), або «топоси» («τόποι» — у давньогрецькій риторичній традиції). Серед них, на думку О. Конявської, належить розрізняти «аргументи, що будуються на основі загальновизначених ідей» (типові сюжетні епізоди, характерні висловлювання-штампи, тощо), та «загальноприйняті логічні зв'язки між цими елементами» (словесні вирази, що скріплюють сюжетні епізоди) [Конявская, 2004, с. 80].

Широке застосування «зовнішніх» та «внутрішніх» топосів — ключова ознака такої художньо-естетичної установки середньовічної літератури й культури, як **канонічність**. За визначенням Ю. Пелешенка, «коло художньо-стильових засобів, якими користується митець, ста-

новить літературний канон, що визначає, як повинен бути побудований той чи інший образ у творі, щоб відповідати вимогам етикету» [Пелешенко, 2012, с. 11]. Літературний канон виконує функцію «дороговказу», він задає стратегію викладу, дозволяє «не розгубитися» і «не забути» про необхідні тематичні блоки впродовж нарації. Позаяк літературний канон не передбачає «переписування» персонажів та сюжетних ситуацій з одного твору до другого, третього, тощо. Книжнику лишень достатньо знати, «як, згідно з літературним каноном, мусив діяти його герой у даних обставинах і що він мав при цьому думати» [там само].

Канонічність літературного твору тісно пов'язана із ще однією художньо-естетичною установкою — **риторичністю** [більше про це: Черноиваненко, 1997, с. 90–122]. Риторичність середньовічної літератури, насамперед, полягає у дотриманні жанрового канону, а також — у послуговуванні «кращими» та «готовими» зразками сюжетно-композиційного, образного та вербального складу. «Кращі» та «готові» — зразки, що були визнані найбільш дотепними й переконливими в літературній традиції. Утім, на думку С. Бройтмана, «кращими» та «готовими» ці зразки визнаються не лише тому, що вже відбулися у минулому, а ще й тому, що відбулися в мові авторитетного іншого. Водночас, відібрані зразки є й «не готовими», адже слово весь час має «вдосконалюватися, культивуватися для того, аби наблизитися до свого ідеалу» [Бройтман, 2004, с. 142–144].

Використовування кращих-готових і тому найчастіше вживаних образів та слів породжує особливий характер цитування в середньовічній літературі. Видавання «чужого» слова замість «свого» — «сутнісна анонімність», властива, як стверджує С. Аверинцев, ще старозавітній літературі. У старозавітному письмі «неважливо, хто сказав слово: у будь-якого творця надто багато співтворців — передусім, ясна річ, його Бог, потім мудреці минулих часів, зі скарбниці яких він може вільно черпати, не боячись докору в плагіаті» [Аверинцев, 1996, с. 20]. Саме таку старозавітну манеру наслідують християнські письменники. У наповненні власного мовлення загальновідомими цитатами середньовічні книжники бачили не лише «один із головних способів одухотворення», а й «постійний і головний аргумент», що надавав промові мудрості й особливого духовного прикрашення [Бычков, 2012, с. 156].

У середньовічній літературі апелювання до авторитетного, «біблійного» або «літургійного», слова має багатоаспектний характер.

У зв'язку з цим італійський славіст Марчелло Гардзаніті запропонував розгорнуту класифікацію прямих та непрямих цитат у творах Slavia Orthodoxa:

«I. Посилання на поняття та реалії (події або особи):

1. Згадування без жодного коментаря.

2. Тлумачення понять або опис реалій (виклад подій, перелік їхніх учасників тощо).

II. Цитата:

Алюзія.

Парафраз або переказ.

Пряма цитата.

III. Інсценування (переказ події або поняття в діалозі):

Парафраз.

Цитата.

Композиційне об'єднання цитат» [Гардзанити, 2014, с. 12–13; попередній варіант концепції у: Гардзанити, 2007].

М. Гардзаніті погоджується із загальноприйнятим літературознавчим уявленням про те, що в середньовічному творі «функція біблійних цитат зводиться до чистого аргументування у так званому inventio дискурсу». Разом з тим, учений вказує й на те що «звернення до біблійних цитат пов'язане із наміром автора передати актуальність вчення Св. Письма у сучасному йому світі, розвинути власне тлумачення своєї історичної епохи» [там само, с. 15–17]. Водночас, німецький славіст Ф. Томсон вважає, що цитування києворуськими книжниками святоотецьких та біблійних творів свідчить про високий культурний рівень Київської Русі [Thomson, 1999, с. 60–73].

Цитування Св. Письма, богослужіння або висловів авторитетного попередника і відтак «привласнення» готових зразків викладу — характерна властивість металітератури Київської Русі, в якій «чуже» слово часто не маркується, а розчиняється у «своєму» слові. Завдяки узгодженню чужого-свого вислову руська література становить особливу наративну цілісність, яку можна вважати таким собі інтегрованим метатекстом.

А найголовнішим внутрішнім параметром літератури Київської Русі є її **релігійність**. Оскільки література є ключовим атрибутом християнства на Русі, у пам'ятках відтворюється релігійна картина світу та ієрархічна система сакральних цінностей. Сенс цієї картини полягає у монотеїстичному віросповіданні, прагненні спасіння душі, визнанні сакральності Св. Письма як Одкровення Божого та особливому іє-

рархічному сприйнятті часу й простору [Аверинцев, 1997, с. 110]. За християнським уявленням час протікає у двох формах — історичне «врем'я» підводить до безмежної «вічності» [детал.: Громов, Мильков, 2001, с.199–223; Шумило, Грецкая, 2014а]. На думку мовознавця Т. Вендиної, «у старослов'янській мові чітко прослідковується семантичне протиставлення понять «вік» та «врем'я», адже «у самих поняттях вічного та врем'яного реалізовувалося протиставлення божественного та земного» [Вендина, 2002, с. 200–201]. Простір теж ділиться на два виміри — «цей», «свій» світ протиставляється «потойбічному», в якому на людські душі очікує або Царство Небесне, або пекло. За твердженням Т. Вендиної, «свій світ середньовічна людина сприймає як велике «село», тобто як місце, «н а с е л е н е» людьми. Світ-село — це низ, а верх — це небо, саме там «знаходяться істинні цінності людського життя» [там само].

Релігійний «дух» літератури Київської Русі свідчить про її приналежність софійній культурі. На думку В. Бичкова, софійність культури полягає «у дивній спроможності давньоруських книжників та іконописців виражати за допомогою художніх засобів основні духовні цінності свого часу, сутнісні проблеми буття в їхній загальнолюдській значущості, у глибинному відчутті та усвідомленні давніми русичами єдності мудрості, краси та мистецтва і у вмінні його оптимально художньо втілювати» [Бычков, 2012, с. 318].

Сповнені релігійного, містико-софійного пафосу твори літератури Київської Русі є: дидактичними (стверджувально-повчальними), есхатологічними (попереджувально-пророцькими), символічними («завуальованими» за допомогою спеціального художнього «коду», яким обов'язково має володіти реципієнт [Мітосек, 2008, с. 211–212]), екзегетичними (такими, що вимагають релігійної та естетичної інтерпретації), алюзивними (такими, що містять впізнавані сюжети та образи, які актуалізують культурну пам'ять читачів) та афористичними (маркірованими відомими біблійними, літургійними або святоотецькими виразами, які у тексті зазвичай виконують функцію «тематичного ключа» [Пиккио, 2003б]). Вочевидь, саме дидактичність, есхатологічність, символічна алюзивність та екзегетичність дають підстави відомому німецькому славісту Герхарду Подскальски називати словесність Київської Русі «богословською літературою» [Подскальски, 1996].

Такий богословський характер впливає на особливу **функціональність** літератури Київської Русі. Літературні пам'ятки здебільшого

мали клерикальне призначення, адже використовувалися під час храмового богослужіння та монастирських келійних служб. Насамперед, це стосується агіографічних, гімнографічних, гомілевтичних і частково хронографічних творів. Через те між «учасниками» естетичної діяльності — автором, твором та читачем — сформувалися специфічні зв'язки.

За спостереженнями С. Бройтмана, у середньовічній літературі автор наділений «нероздільно-ейдетичною» природою і щодо твору та героя перебуває у «зворотній перспективі». Через те автор завжди знаходиться всередині твору і як його «неопосередкований суб'єкт має предзадану моральну мету» [Бройтман, 2004, с. 131].

Разом з тим, автора середньовічного твору доцільно вважати «суб'єктом творчої діяльності» [Мітосек, 2008, с. 211]. Адже до створення тексту має відношення не тільки той книжник, який власне спричиняє літературний дискурс з будь-якого приводу (подвижницького життя праведника, знайдення або перенесення мощів праведника, хронології князівства, прославлення богородичної ікони, тощо), але й ті книжники, які в різні часи долучаються до цього дискурсу. Вони редагують, перекладають, стилістично переробляють написане до них і зрештою створюють «нове», яке насправді є «проміжним», адже їхня «робота» не є вичерпно остаточною та теж підлягає творчому переробленню наступних переписувачів, компіляторів і редакторів. Через те, коли ми, припустімо, зустрічаємо в мінеях другої половини XII ст. Службу на пам'ять преподобної княгині Ольги, підписану як «твір Кирила Мниха», ми маємо розуміти, що Кирило Мних не обов'язково є першим автором цієї пам'ятки, він міг бути або її редактором, який замінив одні тропарі на інші, або компілятором, який взяв стихири із однієї богослужбової книги, а канон — із іншої, або просто переписувачем. Оскільки ж Кирило Мних міг бути далеко не першим, хто здійснив певну літературну обробку Служби княгині Ользі, то перероблений ним текст відображає і його волю (тут варто доповнити позицію Д. Ліхачова і сказати, що йдеться не тільки про авторську волю [Лихачев, 2001], але й про редакторську, компіляторську тощо). А тому підписана якимось Кирилом Мнихом Служба — певною мірою і його твір.

Відтак середньовічна літературна пам'ятка — це щоразу завершене, але «відкрите» утворення у тому сенсі, в якому це розуміє видатний італійський структураліст Умберто Еко. Середньовічний літературний твір є не тільки таким естетичним об'єктом, в якому «кожне речення,

кожний образ відкриті на різноманітність значень, які реципієнт повинен виявити» [Еко, 2001, с. 528], але й таким, який при кожному наступному переписуванні може бути докорінно зміненим (доповненим, скороченим або трансформованим). Оскільки ж твори виникають для богослужбових потреб, то їхніми «споживачами» є не стільки читачі, скільки слухачі. Середньовічні тексти переважно сприймаються «на слух», тому вони не перечитуються, а неодноразово прослухуються. Тож і тріада «учасників» літературно-естетичної діяльності виглядає по-іншому: суб'єкт творчої діяльності (ініціатор дискурсу / редактор / компілятор, тощо) — «відкрите» утворення — слухач.

Вищеперераховані зовнішні ознаки (відмінність власне літератури від не-літератури, умовний поділ на оригінальне й перекладне письменство) та внутрішні ознаки (слідування зразку через послуговування топосами, канонічність, риторичність із визначальною роллю «чужого» слова, релігійність та характерна естетична функціональність) становлять ключові структурні параметри якості літератури Київської Русі XI–XIII ст. У контексті цих параметрів ми й розглянемо пам'ятки мінейної гімнографії, що побутували в давньоукраїнській літературі XI–XIII ст.

Разом з тим, уся література Київської Русі має особливу семіотичну «оболонку» — церковнослов'янську мову. Церковнослов'янська мова — плід інтелектуальної творчості видатних християнських просвітителів Кирила та Мефодія (а також їхніх послідовників — Климента Охридського, Наума Охридського, Костянтина Преславського тощо), які з метою катехізації мешканців Великої Моравії (а згодом — Болгарського Царства) створили слов'янський алфавіт та переклали грецькі книги, необхідні для богослужіння. Цей релігійно-просвітницький процес розпочався у другій половині IX ст. Відтоді церковнослов'янська мова функціонує як «наднаціональна мова, яка впродовж кількох віків використовувалася значною частиною слов'янського світу для створення текстів, переважно, хоча і не виключно, пов'язаних із сакральною сферою життя та релігійними традиціями православного слов'янства» [Пиккио, 2003в, с. 363]. При цьому ключовою особливістю такого наднаціонального функціонування стає «злиття мовних компонентів місцевих діалектів із компонентами «мови православного слов'янства» [там само, с. 389]. Як наслідок, церковнослов'янська мова стає комунікативною умовою вербального вираження, а отже і загальноприйнятим літературним койне великої цивілізації Slavia Orthodoxa.

Отже, література Київської Русі XI–XIII ст. — це «трансплантований», однак оригінальний феномен, що органічно вписується у культурний контекст східно-середземноморської православно-слов'янської спільноти. Релігійна за характером та клерикальна за призначенням, руська література продовжує традиції близькосхідної, візантійської, болгарської та інших християнських літератур. Саме тому літературні явища Київської Русі (зокрема, гімнографічні мінейні пам'яткі) потрібно розглядати крізь призму основних тенденцій цих «старших» літератур [Джиджора, 2013в].

1.2. ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII СТ.

Окреслення характерних особливостей літератури Київської Русі XI–XIII ст. не може бути повним без висвітлення її періодизації. Ця тема варта окремого дослідження, оскільки на сьогоднішній день у медієвістиці накопичений величезний досвід осмислення закономірностей протікання літературного процесу в культурному просторі Slavia Orthodoxa. Відтак на науковий коментар очікують різноманітні, подекуди суперечливі, концепції розвитку літератури східних слов'ян. А оскільки література Київської Русі XI–XIII ст. є органічною частиною давньої української літератури X–XVII ст., а також ідейною та художньо-естетичною «предтечею» літератури Московського Царства XIII–XVII ст., вважаємо за потрібне розглянути думки провідних науковців щодо хронології всього українського та російського літературного Середньовіччя [Джиджора, 2016б].

Упродовж дореволюційного, а згодом радянського літературознавства в основу вивчення середньовічної східнослов'янської літератури здебільшого був покладений **історичний підхід**. Згідно з історичним підходом, розвиток літератури визначали найважливіші етапи життя давніх русичів. Такого бачення значною мірою дотримувалися М. Сперанський, В. Істрін та інші видатні історики літератури кінця XIX — початку XX ст. [Сперанский, 1914; Истрин, 1922]. У радянські часи схожим дослідницьким шляхом йшли О. Орлов, В. Кусков, Н. Гудзій, Д. Ліхачев та їхні численні послідовники. У працях цих поважних учених наголошується на тому, що середньовічний літературний процес протікав відповідно з культурно-історичним роз-

витком східних слов'ян. Відтак хронологія становлення літератури виглядає таким чином:

– література Київської Русі (XI — початку XII ст.);

– література періоду феодальної роздробленості (середина XII — початок XIII ст.);

– література періоду татаро-монгольського нашестя (початок XIII — кінець XIV ст.);

– література періоду створення централізованої держави (кінець XIV — початок XVI ст.);

– література періоду укріплення централізованої держави і переходу до Нового часу (кінець XVI — XVII ст.) [порів.: Кусков, 1998; Гудзий, 1976; История, 1980].

Цілком очевидно, що при укладанні подібної періодизації враховуються не зміни літературної якості середньовічних творів (їхні основні структурні параметри), а історичний поступ спочатку Київського князівства, а потім Московського царства.

Для того, аби встановити власне літературні риси зазначених періодів Д. Чижевський та Д. Ліхачов у різні часи звертаються до теорії «стилів епох», заявленій академіком В. Перетцем ще на початку XX ст. [Перетц, 1922, с. 14–15]. Зосібна, Д. Чижевський бачить такі віхи в розвитку української літератури:

– епоху монументального стилю (XI ст.),

– епоху орнаментального стилю (XII–XIII ст.),

– літературу XIV — XV ст.,

– епоху Ренесансу та Реформації (XVI ст.),

– епоху Бароко (XVII — XVIII ст.) [Чижевський-web].

Визначення епох вказує на те, що Д. Чижевський прив'язує зміни художнього стилю до історичного розвитку держави (до її зародження, утвердження, переживання Ренесансу, церковної Реформації, тощо). Цікавим видається погляд вченого на епоху Ренесансу та Реформації. Утім, розглядаючи цю епоху, Д. Чижевський наполягає на тому, що в українській літературі ренесансні й тим більше реформаційні явища були не такими репрезентативними, як в інших європейських літературах [там само].

В інтерпретації ж Д. Ліхачова теорія стилів зводиться до принципу «художнього обличчя», що ним наділена кожна історична епоха. А оскільки «художнє обличчя» — особливе естетичне втілення, характерне для всіх видів мистецтва, то описані стилі стосуються не тільки літератури, а й культури в цілому.

У культурі давніх русичів Д. Ліхачов виділяє:

– стиль монументального історизму (XI–XIII ст.),

– епічний стиль (XI–XIII ст.),

– експресивно-емоційний стиль (кінець XIV–XVI ст.),

– стиль психологічного умиротворення (XV ст.),

– стиль біографізму, що ідеалізує (XVI ст.),

– підкреслено буденний стиль демократичної літератури (XVII ст.),

– стиль патетичного опрощення людини (XVII ст.),

– стиль бароко (другої половини XVI ст.) [Лихачев, 1970, с. 89–91].

Позначені періоди свідчать про те, що вчений дотримується концепції поступової еволюції художньої манери вираження. При цьому зміна етапів відбувається тоді, коли завершується попередній період суспільного розвитку і розпочинається наступний. Виходить, перехід від однієї стильової парадигми до іншої обумовлений історичними факторами.

Попри прагнення Д. Чижевського та Д. Ліхачова надати літературності історичному підходу, бачення вчених усе ж не дозволяє встановити естетичні закономірності поступу літератури Середньовіччя. Тим не менш, не можна не визнати, що теорія «стилів епох» зіграла важливу роль у медієвістиці XX ст.

Серед сучасних прихильників історичного підходу, насамперед, варто прокоментувати позицію вітчизняного дослідника В. Яременка, укладача декількох багатотомних хрестоматій з історії давнього українського письменства. У передмовах до цих видань вчений ставить перед собою завдання представити альтернативу традиційному радянському історизму в науці: «Виходячи з методологічної настанови про класову боротьбу і про дві культури в кожній національній культурі, у літературі давноминулих часів шукали демократичні елементи, вияви, тенденції й громили релігійні, конфесійні тенденції як реакційні, антинародні, схоластичні, відірвані від життя народу тощо» [Яременко, 2002, с. 14]. Тож всупереч «класовому» підходу в становленні української літератури В. Яременко пропонує розглядати три культурно-історичні епохи:

– Середньовіччя (IX–XV ст.),

– Ренесанс (XV-XVI ст.),

– Бароко (XVII–XVIII ст.) [там само, с. 15].

У наведеній хронології перша і третя епохи не викликають жодних сумнівів. А друга — спонукає до дискусії. Особливо на тлі обережних

висловлювань з цього приводу Д. Чижевського, а також таких корифеїв російської та української медієвістики, як Д. Ліхачов [Лихачев, 1985, с. 461–468], Д. Наливайко [Наливайко, 1981, с. 72–73] та О. Мишанич. Якраз О. Мишанич неодноразово вказував на те, що про епоху Відродження в Україні можна говорити тільки умовно, накладаючи її на культуру Бароко [Мишанич, 2002, с. 25]. Натомість В. Яременко стверджує, що саме в XV–XVI ст. в українській літературі зароджуються зовсім нові ідеї та форми їхнього поетичного вираження. Це відбувається значною мірою завдяки тому, що українська культура долучається до європейського гуманізму [Яременко, 2006, с. 14–15]. А оскільки європейська література XV–XVI ст. є ренесансною за своїм характером, то, за логікою науковця, й українська література є ренесансною.

Щодо епохи Середньовіччя, то в ній потрібно розрізняти:

– ранній етап (триває впродовж IX ст., до Хрещення Русі у 988 р.),

– високий, або «розвинутий» етап (від Хрещення до 1240 р., коли Київ був захоплений монголами),

– пізній етап (з 1240 р. по 1471 р., тобто по той рік, коли помер останній київський князь Омелькович) [Яременко, 2002, с. 15].

Вочевидь, подібна періодизація не може сприйматися без певних застережень. По-перше, не вказані критерії поділу літератури епохи Середньовіччя на три відрізки. Уникаючи історичної обумовленості, притаманної «імперським» ученим, В. Яременко ще щільніше прив'язує літературний процес до ключових подій. Проте обрані ним історичні події навряд чи можуть вважатися переламними в художньо-естетичній площині. Скажімо, взяття Києва монголами, безперечно, позначилося на тематиці давніх творів, але не змінило ані їхню літературну якість, ані сам характер києворуської книжності. Через те важко зрозуміти, чому написане, наприклад, Іларіоном, Володимиром Мономахом, Данилом Паломником, Кирилом Туровським, Нестором Літописцем до 1240 р. належить до «високого» («розвинутого») періоду, а Києво-Печерський патерик, Галицько-Волинський літопис, Діоптра та багато інших великих пам'яток не належать? Невже цими «пізніми» творами завершується українське Середньовіччя?

По-друге, досить дивно охарактеризований «ранній» період києворуської літератури. До Хрещення, на думку В. Яременко, на Русі побутувала усна народна творчість: билини, дружинні пісні, щедрівки (?), колядки (?), Велесова книга [ЗС, с. 50–158]. Однак не будемо

забувати, що у цей, винятково гіпотетичний, період жодний «твір» досі не атрибутований, а давнє походження «Велесової книги» компетентні науковці категорично спростовують [Алексеев, 2004]. І найголовніше: фольклорні тексти не можуть вважатися зародженням авторської літератури, адже це різні типи творчості! У цьому контексті можна погодитися із П. Білоусом, котрий називає спроби поєднати усні перекази та письмову літературу патріотичними, але аж ніяк не науковими [Білоус, 2009, с. 8].

Тим не менш В. Яременко не самотній у своєму баченні літературного процесу в Київській Русі та Україні. Схожі уявлення висловлює ще одна вітчизняна дослідниця — О. Сліпушко. Періодизація давньої української літератури О. Сліпушко по суті не відрізняється від хронології, описаної В. Яременком, проте різниця все ж таки є. В історії української літератури вчена також розглядає три епохи: Середньовіччя, Ренесанс та Бароко. При цьому Середньовіччя поділяється на такі періоди:

– дохристиянський (до 988 р.),
– ранній християнський (від 988 р. до початку XII ст.),
– високий християнський (XII ст.),
– пізній християнський (XIII ст.) [Сліпушко, 2002, с. 35].

Тож О. Сліпушко звертає увагу на християнську основу літературних пам'яток, що, звісно ж, є абсолютно виправданим. Саме тому, на відміну від В. Яременко, дослідниця вважає, що раннє Середньовіччя розпочалося не до, а після Хрещення Русі. Разом з тим, знову виникає просте запитання, чому «високе» Середньовіччя тривало лише впродовж XII ст.? Виходить, що літературна якість у Слові про Закон і Благодать може вважатися «високою», а у Словах Серапіона Володимирського вже ні? Не справедливим видається й інше твердження, про те, що Середньовіччя завершується у XIII ст. Якщо пристати до такої думки, то слід визнати, що масштабна літературна та перекладна діяльність, розгорнута видатними південнослов'янськими митрополитами Кіпріаном та Григорієм Цамблаком на території України в XIV та XV ст., є не середньовічною за своїм характером. Відтак і стиль «плетення словес», що його використовували ці неординарні письменники, теж є не середньовічним. Однак таке припущення є неприйнятним. Адже літературна манера зазначених митрополитів — успадкування творчості великих болгарських та грецьких книжників, серед яких визнанні майстри саме середньовічної (!) риторики Євтимій Тирновський, Філофей Коккін та багато інших.

На жаль, до періодизацій, укладених В. Яременко та О. Сліпушко, залишається чимало запитань. І хоча обидва вчені ставили перед собою мету знайти новий, «деідеологізований», підхід до літератури, приходиться констатувати, що в результаті цієї спроби з'явилося не менш вульгаризоване тлумачення літературного процесу Київської Русі. Через те навряд чи можна погодитися із запропонованими В. Яременко та О. Сліпушко не повними, багато в чому не мотивованими періодами епохи Середньовіччя.

Більш змістовними і менш суперечливими виглядають періодизації інших українських учених, що, разом з тим, залишаються в руслі історичного підходу. У цьому контексті, насамперед, прокоментуємо бачення літературного процесу, що знайшло відображення у І та ІІ томах новітньої академічної «Історії української літератури у 12 т.». У І та ІІ томах становлення давньої української літератури пов'язано, по-перше, із визначальними віхами вітчизняного націєтворення і, по-друге, із ступенем естетичного втілення спочатку середньовічного, а згодом барокового типів творчості. В «Історії» виділяються:

– література Київської Русі: раннє та зріле Середньовіччя (X — перша половина XIII ст.),

– література пізнього Середньовіччя (другої половини XIII — першої половини XVI ст.) [Історія, 2013, с. 837–839],

– література національного відродження та раннього Бароко (другої половини XVI — першої половини XVII ст.),

– література зрілого Бароко (другої половини XVII — першої половини XVIII ст.),

– література пізнього Бароко (друга половина XVIII ст.) [Історія, 2014, с. 838–839].

Поділ давньої української літератури на два основні типи, у кожному з яких виділяються «рання», «зріла» та «пізня» стадії, цілком прийнятний для академічної праці. Порівняно із періодизаціями В. Яременка та О. Сліпушко, названі тут стадії не викликають запитань. Хоча дефініції «рання», «пізня» і, особливо, «зріла» слід вважати умовними.

Деякі автори колективної «Історії української літератури у 12 т.» мають і власний погляд на розвиток середньовічної книжності, втілений в окремих історіографічних працях. Скажімо, П. Білоус вважає, що у давній українській літературі чітко простежуються лише два періоди:

– середньовічний (з XI до середини XVI ст.),

– бароковий (з другої половини XVI — XVIII ст.).

У свою чергу, середньовічний період теж ділиться на періоди:

– раннє Середньовіччя (XI — перша половина XIII ст.),

– пізнє Середньовіччя (друга половина XIII — перша половина XVI ст.).

У концепції П. Білоуса критерієм поділу на «великі» періоди виступають не тільки історичні, але й світоглядні та естетичні особливості літератури. На думку вченого, у середньовічний період спостерігається домінування християнської ідеології, символіко-алегоричне сприйняття дійсності, жанрова система, сформована під впливом візантійської культури. А у бароковий період у літературних творах активно розвивається світське начало, розширюється тематика та змінюються жанрово-стильові форми [Білоус, 2009, с. 10–11].

Духовно-естетичний принцип дозволяє дещо ширше подивитися на хід літературного процесу, аніж при суто історичному підході. Однак П. Білоус не дотримується обраного принципу настільки, аби пояснити художні закономірності поділу середньовічної літератури на «локальні» періоди, серед яких, на відміну від академічної «Історії української літератури у 12 тт.», немає, наприклад, «зрілого Середньовіччя». Тож попри панорамний погляд, хронологічна концепція П. Білоуса залишається «недорозвинутою».

Певною мірою «недорозвинутою» виглядає періодизація ще одного вітчизняного літературознавця — архієпископа Ігоря (Ісіченко). У ґрунтовному та енциклопедично повному вивченні епохи українського Бароко вчений виділяє три періоди розвитку (і це частково співпадає із тими періодами, які позначені у II т. «Історії української літератури у 12 тт.»):

– ранній (перша третина XVII ст.),

– зрілий (30-ті рр. XVII — початок XVIII ст.),

– пізній (20-ті рр. XVIII — кінець XVIII ст.) [Ісіченко, 2011, с. 32–33].

За задумом архієпископа Ігоря, критерієм поділу є літературно-естетичні, суспільні та культурні чинники. «Ранній» період ознаменований поширенням полеміко-публіцистичних тенденцій при інтенсивному відродженні Києва як духовного та інтелектуального центру української культури. При цьому деякі риси «раннього» періоду, як переконує вчений, можна спостерігати вже наприкінці XVI ст. у творчості Герасима Смотрицького (з такою думкою цілком погоджуються й інші вітчизняні фахівці по Бароко [напр.: Поплавська, 2007]). У «зрілий» період в українській літературі відбувається стрімке повернення до середньовічних клерикальних жанрів, а також запозичення

поетичних та драматургічних форм західноєвропейської літератури за остаточного утвердження Києва як другого Єрусалима. Нарешті, у «пізній» період стається певне зрощення офіційної (книжної) та народної (усної) літературних традицій за занепаду суспільного і, як наслідок, культурного життя на Лівобережжі України та безпосередньо в Києві [Ісіченко, 2011, с. 33–39].

У періодизації архієпископа Ігоря суспільні та культурні чинники все ж відтіняють літературно-естетичні. До того ж немає докладного роз'яснення, як саме літературно-естетичні чинники впливають на хід літературного процесу, на початок і завершення «раннього», «зрілого» та «пізнього» періодів Бароко. Вочевидь, окрім виявлення головних тенденцій суспільного і культурного життя, що виступають на перший план у певний історичний момент, цій концепції не вистачає глибокого аналізу структурних особливостей барокових літературних творів (їхнього жанрово-стильових особливостей, авторської свідомості, ідейно-тематичного змісту та інших важливих зовнішньо-внутрішніх параметрів літературної якості).

Концепції П. Білоуса та архієпископа Ігоря (Ісіченко) містять багато адекватних та продуктивних ідей для вивчення літературного процесу в Київській Русі та Україні. Разом з тим, не можна не визнати, що історичний підхід, який передбачає виокремлення суспільно-соціальних, цивілізаційних або культурно-історичних епох, значно застарів. І тому ті зусилля, що їх в наші дні докладають сучасні послідовники радянських вчених О. Орлова, В. Кускова, Н. Гудзія, Д. Ліхачова та багатьох інших, а також українські дослідники В. Яременко, О. Сліпушко, П. Білоус та архієпископ Ігор (Ісіченко), на жаль, слід визнати не надто перспективними. Хоча б з тієї причини, що у такий спосіб не вдається пояснити естетичні закономірності переходу літератури від одного стану до іншого.

Концептуально близьким історичному підходу слід визнати дослідницький шлях, де головною «одиницею» поділу є тип художньої свідомості, що продукує той або інший стан культури й літератури. Будемо називати такий підхід **типологічним**. Одним із основоположників типологічного підходу слід вважати С. Аверинцева. Виходячи з того, що в історії культури середземноморських народів поступово змінилося три типи художньої свідомості, вчений виділяє три стани культури, що принципово відрізняються один від одного:

– дорефлекторний традиціоналізм (триває десь до V–IV ст. до Р. Х.),

– рефлекторний традиціоналізм (триває з V–IV ст. до Р. Х. — до XVIII ст.),

– кінець традиціоналізму як такому (культура Нового часу) [Аверинцев, 1981, с. 7–8].

Подібна класифікація відображає еволюцію художньої свідомості у світовому масштабі. Через те градація станів культури цілком узгоджується з: тріадою Античність — Середньовіччя — Новий час в історичному підході, трьома типами літературної творчості архаїчною — традиціоналістською — новаторською у тематичному підході, трьома станами поетики синкретизмом — ейдетичністю — художньою модальністю у поетологічному підході. Водночас, сформульовані С. Аверинцевим типи культури є надто широкими етапами хронології, що потребують конкретизації.

Таку конкретизацію прагне запропонувати С. Бройтман. В історії світового мистецтва вчений виділяє три епохи, що характеризуються особливим станом функціонування художніх форм:

– епоха синкретизму (з давніх-давен до предмистецтва античності),

– епоха ейдетичної поетики (з VII–VI ст. до Р. Х. — до середини XVIII ст.),

– епоха поетики художньої модальності (з середини XVIII ст. — по сьогоднішній день) [Бройтман, 2001, с. 15].

На думку С. Бройтмана, твори стародавньої літератури відрізняються ейдетичністю — нероз'єднувальною образно-понятійною цілісністю естетичного об'єкту. За ейдетичної поетики літературний твір орієнтований на традиційне і типове, його структура «організована так, аби вона відповідала очікуванням читача, а не порушувала їх» [Бройтман, 2001, с. 136]. Такий підхід цілком узгоджується із позиціями інших науковців, які вказують на слідування традиції як на ключову особливість поетики давніх творів (наприклад, Ю. Лотмана, котрий пише про «естетику тотожності» [Лотман, 2002, с. 294–314]). Разом з тим, класифікація С. Бройтмана виконує функцію лише загальної хронології світового літературного процесу, адже кожна із вказаних епох потребує конкретних уточнень як історичного, так і естетичного характеру.

На локальному матеріалі підхід С. Аверинцева та С. Бройтмана намагається впровадити український теоретик Є. Черноіваненко. Детально аналізуючи попередні підходи до вивчення літературного процесу, вчений намагається критично осмислити усі відомі йому

базові категорії, що коли-небудь використовувалися для побудови періодизації. Найбільш продуктивними науковець визнає категорії «тип художньої свідомості» та «тип літератури» Відтак у дослідженні російської словесності X–XX ст. Є. Черноіваненко розрізняє:

– релігійно-риторичний тип художньо-літературної свідомості та тип літератури (XI — середина XVII ст.),

– світсько-риторичний тип художньо-літературної свідомості та тип літератури (середина XVII — перша третина XIX ст.),

– естетичний тип художньо-літературної свідомості та тип літератури (друга третина XIX ст. — сьогоднішній час) [Черноиваненко, 1997, с. 22–23].

Типологічний підхід, представлений концепціями С. Аверинцева, С. Бройтмана та Є. Черноіваненко, дозволяє побачити глобальні естетичні процеси в історії світової культури і літератури зокрема. Однак категорія тип художньої свідомості виступає надто загальною, вона не сприяє уважному простеженню літературних змін упродовж одного великого періоду (наприклад, епохи релігійно-риторичного типу, не кажучи вже про культуру рефлекторного традиціоналізму, що охоплює понад дві тисячі років!).

«Загальність» і через те «обмеженість» типологічного підходу відчуває сучасний російський дослідник О. Ужанков. У цілому комплексі наукових публікацій, що відзначаються системністю та широким охопленням накопиченого на сьогоднішній день теоретичного та історичного матеріалу, вчений прагне відродити дещо забутий **стадіальний підхід** (апробований колись Г. Поспєловим на європейських літературах [див.: Поспелов, 1988]) і застосувати його саме щодо давньої російської літератури. При цьому науковець переслідує чітку мету — побудувати нову історію давньої літератури, яка б суттєво відрізнялася від попередніх концепцій: «Мова йде не просто про по-новому написану історію російської літератури, розмову слід вести про її концептуально нову наукову платформу» [Ужанков, 2009а, с. 14].

У пошуках такої платформи О. Ужанков розгорнуто коментує концепції, зокрема, С. Аверинцева (враховуючи і думки, висловлені в колективній праці С. Аверинцева, М. Андреєва, М. Гаспарова, П. Гринцера, О. Михайлова, присвяченій проблемам історичної поетики) та Є. Черноіваненка. Щоправда, критикуючи позицію останнього, вчений припускається термінологічної помилки — епоху «релігійно-риторичного типу» (за визначенням Є. Черноіваненка) називає «релігійно-історичною» [Ужанков, 2008, с. 52].

Внаслідок наукового моніторингу О. Ужанков приходить до висновку, що для побудови хронології літературного процесу з-поміж усіх можливих «одиниць» поділу найбільш продуктивною є категорія художнього методу. На думку вченого, категорія художнього методу використовується винятково до літератури Нового та Новітнього часу, в якій домінує індивідуальна творча свідомість окремого взятого письменника [там само, с. 98]. Однак, якщо брати до уваги, що художній метод втілює певні світоглядні орієнтири, то він підлягає аналізу й у контексті середньовічної літератури: «Цілком очевидно, що без встановлення «художнього методу» російської середньовічної літератури (і середньовічної культури загалом) і, перш за все, його специфічності, неможливі загальнотеоретичні праці, що розглядають історію розвитку художньої зображальності (або «художніх систем») у літературі та культурі XI–XVII ст., не кажучи вже про періодизацію історії давньої російської літератури та зображального мистецтва, заснованій не на соціально-економічних явищах та подіях, як це практикувалося до останнього часу (а у підручниках з давньої російської літератури практикується й досі), а на виявлених об'єктивних законах еволюції культури та літературного процесу, пов'язаних з еволюцією християнського світогляду та суспільної й особистої свідомості» [Ужанков, 2009а, с. 69].

Пошуки художнього методу в середньовічній літературі — не нова ідея в медієвістиці. З останніх робіт на цю тему слід згадати працю білоруської дослідниці Л. Левшун, яка детально роз'яснює роль духовних переконань у східнослов'янській художній творчості. При цьому називаються декілька методів, що їх використовували середньовічні книжники (типологічна екзегеза, алегорична ампліфікація та зворотна типологія) [Левшун, 2001, с. 31–77].

Натомість О. Ужанков вважає, що у давній російській літературі XI–XVII ст. був поширений особливий середньовічний метод відображення-пізнання, оснований на християнському світогляді. І у становленні цього світогляду вчений виділяє п'ять стадій, кожна з яких «відрізняється від попередньої та наступної як способом пізнання Всесвіту, так і провідним синкретичним методом пізнання та образного (або літературного) відображення дійсності» [Ужанков, 2009а, с. 80]. Ці стадії дозволяють побудувати хронологію розвитку середньовічної культури, а відтак і літератури:

– стадія світосприйняття (XI–XII ст.),

– стадія світоспоглядання (XIII — перша половина XIV ст.),

– стадія світорозуміння (друга половина XIV — до 90-х років XV ст.),

– стадія світоусвідомлення (з 90-х років XV до 40-х років XVII ст.),

– стадія світоуявлення (з 40-х років XVII до 30-х років XVIII ст.) [Ужанков, 2009а, с. 81].

У вищеозначеній періодизації ідея стадіального розвитку літератури ґрунтується на таких тезах. Оскільки релігійний світогляд безпосередньо впливає на середньовічний літературний процес, то і фіксувати потрібно етапи становлення «ірраціонального» пізнання світу давньою людиною. Тож спочатку русичі «сприйняли» християнську картину світу такою, якою вона була ним представлена іншими хрещеними народами. Далі відбувалося «споглядання» світу та накопичування знань про нього. Потім накопичені знання трансформувалися у «розуміння» основних закономірностей буття. А після розуміння розпочався процес самостійного осмислення — «усвідомлення» світобудови. І у результаті такого усвідомлення змінилося «уявлення» давньої людини про світ [там само, с. 82].

За задумом О. Ужанкова, основні процедури пізнання вибудовуються у послідовну хронологічну лінію. Якщо це видається коректним, то тоді потрібно дати відповідь на хоча б такі запитання: яким чином та або інша процедура пізнання позначається на літературних творах доби і за якими художньо-естетичними ознаками середньовічні пам'ятки мають бути віднесені до кожного із запропонованих етапів. Адже виходить, що авторська свідомість у Житії Феодосія Печерського — втілення особливого раннєхристиянського світосприйняття, а у Києво-Печерському Патерику — це відображення зрілого християнського світоспоглядання. Проте вже Єпіфанію Пермудрому, Пахомію Логофету, Максиму Греку не притаманне світоспоглядання, оскільки ці видатні письменники творять в епоху світорозуміння. А ось Сімеон Полоцький, Сильвестр Медведєв, Феофан Прокопович позбавлені можливості світорозуміння, бо їм вже властиво світопредставлення. Подібні умовисновки свідчать або про дивне (можливо, не чітко обґрунтоване) бачення вченим співвідношення світогляду і літератури, або про невдалий вибір дефініцій.

Уявлення О. Ужанкова про послідовність пізнання продукує розширену періодизацію літературного процесу, в основу якої покладений новий критерій — характер світогляду. Вчений стверджує, що впродовж історії російської культури змінюється три світоглядні парадигми: теоцентрична, антопоцентрична та егоцентрична (ті ж самі думки і

визначення висловлені й у книзі Л. Левшун [Левшун, 2001, с. 75–77]). Відтак у літературному процесі можна виділити три формації:

– перша літературна формація (XI–XV ст.),

– друга літературна формація (кінець XV — 30-ті роки XVII ст.),

– третя літературна формація (40-ві роки XVII — перша третина XVIII ст.).

Першій літературній формації відповідає теоцентричний світогляд (стадії світосприйняття, світоспоглядання, світорозуміння), який «характеризується ідеалістичним (або релігійним) пізнання світу «розумом» — «очами духовними» через божественну благодать — віру». Друга літературна формація розвивається під знаком антропоцентричного світогляду (стадія світоусвідомлення), який відкриває «проблему особистості, особистого спасіння шляхом обоження людини». І третя літературна формація — перехідний етап від Середньовіччя до культури Нового часу, коли зароджується егоцентричне ставлення до навколишнього світу (стадія світопредставлення). Відтак давній російський літературний процес позначений трьома формаціями, кожна з яких має свій спосіб пізнання світу: по благодаті, на основі книжного знання та по благодаті, за допомогою почуттів [Ужанков, 2008, с. 212–213].

Концепція літературних формацій, кожна з яких репрезентує ту або іншу світоглядну парадигму, є більш-менш прийнятною для побудови давнього російського літературного процесу. Щодо стадіального підходу, то за умови вжитку тих дефініцій, якими О. Ужанков описує хронологію становлення стародавньої літератури (а на справді — процес пізнання світу), його використання виглядає сумнівним. Проте не можна заперечити перспективність досліджування такого співвідношення, як світогляд-література.

Наступний підхід до вивчення східнослов'янського Середньовіччя — **тематичний**. Серед фахівців, що дотримуються тематичного підходу, насамперед, слід назвати одного з провідних сучасних медієвістів Росії А. Дьомина. В осмисленні розвитку давньої російської літератури А. Дьомін пропонує використовувати таку наукову категорію, як «тип літературної творчості», розуміючи під цим синтез текстологічних, ідеологічних, стилістичних, поетичних, семантичних та естетичних характеристик тої або іншої пам'ятки. Опираючись на цю категорію, вчений вважає, що давня російська література представлена такими «вельми умовними» періодами:

– архаїчною літературною творчістю XI–XII ст.,

– традиційною літературною творчістю XIII–XVII ст.,

– новаторською літературною творчістю XVII — I половини XVIII ст.

При цьому «архаїчна» — початкова книжність на Русі, «традиційна» — така, що опрацювала традиції попередніх культурних епох, а «новаторська» — творчість, що продемонструвала схильність до «явних новацій» [Демин, 2003, с. 9].

Періодизація А. Дьоміна вказує на те, що за критерій поділу літературного процесу взята відповідність / невідповідність тих або інших явищ літературним тенденціям Нового часу. Однак такій хронології не вистачає внутрішньої автономності. Адже не зрозумілими видаються декілька питань: у чому полягає літературно-естетична своєрідність кожного періоду, не зважаючи на культуру Нового часу? На яких саме особливостях літературного процесу і якою мірою позначається перехід від архаїчної до традиційної творчості і від традиційної до новаторської?

На ці запитання частково намагається відповісти сам А. Дьомін. В одній із своїх робіт вчений аналізує, якими «явищами поетики» були представлені давні російські твори XI — середини XIV ст., тобто у періоди архаїчної та традиційної літературної творчості. Серед «явищ» перераховуються: зображальність, символіка, порівняння, семантика перерахувань, зовнішність людини [Демин, 2009, с. 13–162]. Відтак, досліджуючи зображально-виразний склад пам'яток, від Сказання про Бориса і Гліба та Слова про Закон і Благодать до текстів Куликовського циклу, А. Дьомін показує динаміку змін семантики давніх творів упродовж XI–XIV ст. Як наслідок, науковець робить висновок, що давні російські твори слід гуртувати не за століттями, як це прийнято у вчених, що послуговуються історичним підходом, а за найпоширенішими темами: «Тематичний поділ, мабуть, набагато більш властивий давній російській книжності, ніж хронологічний чи вузько жанровий» [История, 2008, с. 9]. Не конкретизуючи за періодами, А. Дьомін бачить в історії давньої російської літератури наступну палітру наскрізних тем: «Найбільший обсяг давньої російської літератури склали твори історичні — на темі світової історії, церковної історії та житійно-біографічні. На другому місці стояли твори, так би мовити, суспільствознавчі — на теми морально-релігійні, церковно-засадничі, життєво-мирські та пригодницькі. Нарешті, на третьому місці за сукупним обсягом знаходилися твори світоописові — на теми космологічні, географічні та природничі» [там само]. При цьому

дослідник підкреслює, що в багатьох давніх російських творах різні теми могли узгоджуватися і тому наведений розподіл не можна вважати однозначним. Разом з тим, запропонована ієрархія тем дозволяє побачити основні тенденції літературного процесу на Русі.

Подібний тематичний підхід застосовує й Ю. Пелешенко. В історії давньої української літератури вчений досліджує лише пізній період, позначаючи його хронологічні межі з другої половини XIII до XV ст. На думку фахівця, з моменту вторгнення Орди в українській літературі з'являється нова проблематика, що виражається темою нашестя ворога, а також покутницькими та есхатологічними настроями. А починаючи з кінця XIV — початку XV ст. в літературу проникають передренесансні тенденції. Цей факт дає підстави досліднику поділяти пізнє Середньовіччя на два періоди:

– з середини XIII до середини XIV ст.

– з середини XIV до кінця XV ст. [Пелешенко, 2012, с. 12].

У періодизації Ю. Пелешенка за критерій змін править поява нових тематичних ліній у літературному процесі. Безумовно, тематичні лінії є важливим показником твору, але, вочевидь, не єдиним і далеко не основним. А тому представлені періоди потребують більш переконливого обґрунтування, що може виникнути за рахунок аналізу й інших параметрів літературної якості давніх творів (авторської свідомості, жанрової своєрідності, композиційних моделей, функціонального призначення, тощо). Водночас, розгляд тематичних ліній дозволяє диференціювати помічені періоди.

Тематичний підхід А. Дьоміна та Ю. Пелешенка свідчить про пошук альтернативи застарілому історизму. Однак слід розуміти, що ідейно-тематичне вивчення давніх творів не є всеохоплюючим і тому отримати на його основі повноцінне уявлення про літературний процес Середньовіччя навряд чи можливо. Адже виявлення тематики або встановлення жанрово-тематичних пріоритетів у середньовічній літературі є допоміжними елементами в герменевтичних студіях і тому навряд чи можуть вважатися самостійним та вагомим підходом. Тож без аналізу інших структурних параметрів літературної якості опис тематики та навіть витлумачення семантики творів виглядає як певна преамбула до більш масштабних наукових звершень.

На наше глибоке переконання, у сучасній медієвістиці найбільш перспективним підходом до вивчення середньовічної літератури є **структурно-функціональний підхід**, що активно розвивається у другій половині XX ст. Відповідно до наукової традиції, описаної Я. Му-

каржовським, структурно-функціональний підхід дозволяє замість змісту / форми акцентувати на виявленні матеріалу / прийому в естетичному об'єкті [Мукаржовский, 1994, с. 259–260]. А у середньовічному літературному творі вивчення властивостей художнього матеріалу дозволяє розкрити зовнішньо-внутрішні параметри стародавніх пам'яток. У свою чергу, спостереження за структурою творів неминуче сприятиме реконструкції періодизації літературного процесу.

У намаганні пояснити хронологію розвитку літератури через зміни структури творів важливі кроки здійснені візантологом О. Кажданом. У своїх фундаментальних працях з історії візантійської літератури вчений виділяє суспільно-історичні періоди:

– «темні» століття (кінець VII — середина VIII ст.),
– літературу чернечого відродження (775–850 рр.),
– літературу візантійського енциклопедизму (850–1000 рр.).

За критерій правлять показники структури пам'яток — жанр, тематика, автор та його аудиторія, герой, форми сюжету, форми композиції, словесний матеріал [Каждан, 2002, Каждан, 2012]. Тож вчений дотримується думки, що в історії візантійської літератури періоди змінюються тоді, коли основні структурні параметри творів наповнюються новим змістом. Це означає, що головною «одиницею» членування етапів протікання літературного процесу О. Каждан бачить структуру твору.

Саме на таку «одиницю» аналізу літератури вказує й О. Александров. У своїх працях дослідник намагається осмислити важливу категорію «тип творчого мислення» (або «тип творчості») [вперше ця ідея була оприлюднена у: Александров, 1997]. При цьому йдеться про вербальну творчість у широкому сенсі слова, а не, скажімо, про романтичний чи реалістичний типи творчості, як про це раніше писав Л. Тімофеєв [Тимофеев, 1976, с. 102–103]. О. Александров стверджує: «Вивчаючи літературний процес не тільки як чергування епох та художньо-естетичної свідомості, але й як еволюцію типів авторства та творчого мислення, а також властивих їм прийомів артикуляції і синтезу, можна побачити, що існують різні історичні форми цілісності твору» [Александров, 2012, с. 212]. Виходячи з цієї тези, учений розглядає цілісність стародавнього твору як той критерій, що може бути використаний для виокремлення періодів історії літератури Київської Русі. Причому цілісність розуміється як результат специфічної взаємодії основних «суб'єктів творення» тексту — Бога, автора та читача [Александров, 2010а; Александров, 2010б]. На думку О. Алексан-

дрова, література Київської Русі виникає завдяки міфопоетичному та символічному типам вербальної літературної творчості, представленим як у «чистому» (наприклад, у Читанні про Бориса і Гліба), так і у змішаному вигляді (скажімо, у Сказанні про Бориса і Гліба). При цьому науковець зауважує: «Ідентифікувати твори або їхні елементи щодо належності літературній епосі та типу творчого мислення можна шляхом аналізу структури світу і персонажів, бо саме в структурі особливості творчого мислення виявляються найбільш чітко» [Александров, 2010б, с. 19].

У вивченні середньовічного літературного процесу вкрай важливо простежити всі можливі співвідношення міфопоетичного та символічного типів вербальної творчості. На наш погляд, таких співвідношень є чотири:

– твір виникає на основі символічного типу творчості,

– твір виникає на основі міфопоетичного типу творчості,

– твір виникає на перетині символічного та міфопоетичного типів творчості, однак символічне начало переважає,

– твір виникає на перетині символічного та міфопоетичного типів творчості, однак міфопоетичне начало переважає.

Встановлення співвідношення типів вербальної творчості можна вважати однією з ключових підстав для побудови хронології руської літератури. Другою підставою слід визнати співвідношення стратегій мовленнєвого викладу (поезія / оповідь), що на думку Б. Овчарека, відповідає ключовому завданню структуралістських досліджень [Овчарек, 2008, с. 219].

Про співвідношення форм середньовічного літературного викладу докладно пише Р. Піккіо. Науковець зазначає: у літературних пам'ятках Slavia Orthodoxa чітко простежується «стійкий зв'язок» між формальним визначенням твору та типом мовлення, адресованого слухачеві. Адже створюючи **слово**, **пѣснь** слов'янські книжники природно дотримуються манери розмірковування, що у класичній риторичній термінології відповідає категорії oratio. А укладаючи **повѣсть** — частіше за все вдаються до оповіді, що відповідає категорії narratio [Пиккио, 2003г, с. 493] (більше про співвідношення оповіді, опису та розмірковування-характеристики як композиційних форм побудови літературного мовлення пишуть теоретики літератури [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004, с. 227]).

Принципову різницю між наративними та не-наративними середньовічними текстами помічає також і сучасний російський науко-

вець Є. Верещагін. Прикладом перших для вченого служать агіографічні твори, а прикладом других — гімнографічні [Верещагин, 1996, с. 162]. Можна дискутувати із дослідником щодо наративної природи житійних творів (про це нижче), так само можна обговорювати запропонований ним поділ давньої літератури на жанри (виділяються скріптурні, літургічні, віроучительні, проповідницькі, житійні, каноніко-юридичні, меморіальні, наукові та побутові твори) [там само, с. 5–6]. Однак слід зголоситися на такий поділ середньовічної книжності, який передбачає, щонайменше, дві групи жанрів, що розрізняються за способом літературного викладу і відтак репрезентують дві мовленнєві стратегії: оповідь та розмірковування.

Як вказує Р. Піккіо, специфічність слов'янської та києворуської літератур полягає у тому, що «oratio і narratio не тільки співіснують, але й об'єднуються і взаємно обумовлюють одне одного, виражаючи у добре прорахованій пропорції семантичний задум» [Пиккио, 2003г, с. 494]. Узгодження розмірковувальної та оповідальної стратегій викладу — загальна тенденція середньовічної літературної творчості.

Взаємопроникнення та «приховування» однієї стратегії в іншій якнайкраще простежується на прикладі агіографічних творів, що традиційно вважаються оповідальними текстами. Однак, на переконання німецького славіста Йогана Ґольтґузена та його італійської послідовниці Юлії Аліссандратос, середньовічне житіє святого не є оповіддю [Holthusen, 1967; Alissandratos, 1982]. Житіє святого побудоване за чіткою схемою похвального (або посмертного скорботного — у мартиріях) **розмірковування**, що залежно від літературної інтенції автора (редактора, компілятора, переписувача) може обростати численними життєвими подробицями, які передаються в оповідальний спосіб. Відтак житіє будь-якого типу — як правило, розмірковування про досягнення святості, тематичні блоки якого (народження, дитячі роки, обрання подвижницького служіння, діяння, передсмертний час, смерть та посмертні чудеса) можуть розкриватися оповідальними історіями в необмеженій кількості (свого часу ми показали цю дихотомію на прикладі агіографічних творів Єпіфанія Премудрого [Джиджора, 2012а]). Саме можливістю варіювати кількість оповідальних ілюстрацій похвальної схеми пояснюється широке побутування так званих «коротких» та «розгорнутих» редакцій житійних пам'яток у середньовічній книжності (у деяких редакціях, наприклад, Житіє Андрія Юродивого, Чудеса Миколая Чудотворця розтягувалися за рахунок кількох десятків оповідальних історій, що були відсутні в ін-

ших, більш відомих, редакціях). Користуючись термінологією Р. Піккіо, визначимо таку композиційну пропорцію як пасивну функцію narratio за генеральної функції oratio [Пиккио, 2003г, с. 496].

Проте у середньовічній літературі можлива й протилежна ситуація. У хронографічних (Повісті врем'яних літ, Історії Юдейської війни), космологічних (Християнській Топографії, Шестодневі Іоанна Екзарха Болгарського), а також у деяких умовно гомілевтичних творах (Слові о полку Ігоревім, Слові про загибель руської землі) помітна інша композиційна пропорція, при якій пасивне oratio служить генеральному narratio.

Органічне поєднання оповідальної та розмірковувальної стратегії літературного викладу артикулюється й жанровою дифузією, характерною для словесності Середньовіччя. Резюмуючи основні риси візантійської літератури в «епоху енциклопедизму» (850–1000 рр.), О. Каждан з цього приводу пише: «Зникла тонка умовна межа, що відділяла цей жанр *(йдеться про гімнографію. — Є. Д.)* від гомілій: гімнограф Гавріїл зробив спробу укласти довгий кондак, що оповідає про життя святого, порушуючи при цьому традиційну структуру церковного гімну. Мала місце і зворотна тенденція: житія святих, написані у віршах і без дотримання канонів церковного гімну, називалися проповідями» [Каждан, 2012, с. 355].

Разом з тим, у середньовічній літературі наявне і використовування одної з двох форм літературного викладу в «чистому» вигляді. Зокрема, oratio покладено в основу деяких пропедевтичних (скажімо, повчань Феодосія Печерського, слів Кирила Туровського, слів Серапіона Володимирського), діалогічних (наприклад, Діоптри Філіпа Пустельника), а також гімнографічних творів. А narratio — в основу тих літописних частин, що з часом стали самостійними пам'ятками (наприклад, Повість про взяття Царьграда 1204 р., Повість про спустошення Рязані Батиєм та багатьох інших).

Відповідно до класичної риторичної традиції будемо розрізняти **оративний** та **наративний** типи літературного викладу. Відтак виділятимемо оративні та наративні твори як такі, що в них задіяна лише одна форма літературного викладу, а також — змішані, що в них спостерігається пропорційне узгодження oratio та narratio.

Отже, києворуські пам'ятки словесності представлені щонайменше чотирма типами літературного викладу:

– тільки oratio,

– тільки narratio,

– oratio виконує допоміжну функцію в narratio,

– narratio виконує допоміжну функцію в oratio.

Крім того, що зазначені типи викладу є вагомим концептуальним підґрунтям для описання жанрової системи, вони ще можуть посприяти побудові хронології усієї середньовічної книжності. Питання можуть бути поставлені таким чином: який тип / типи мовленнєвого викладу домінують на певному етапі розвитку літературного процесу? якими естетичними, суспільно-історичними, релігійними процесами це обумовлено? Відповіді на ці запитання разом із з'ясуванням співвідношення типів творчого мислення (а, можливо, і ще деяких параметрів літературної якості) дозволить просунутися на шляху до укладання періодизації літератури Київської русі, де критерієм виміру слугуватимуть саме ті або інші структурні особливості твору.

У вищенаведених міркуваннях представлений лише дослідницький напрям, а не повноцінна періодизація стародавньої літератури. Тим не менш, вважаємо цей напрям перспективним та посилатимемося на його окреслені положення під час вивчення мінейної гімнографії Київської Русі XI–XIII ст. Позаяк руські мінейні пам'ятки XI–XIII ст. (як оригінальні, так і перекладні) виникають на основі символічного типу творчості та організовані за допомогою оративного принципу літературного викладу.

Розділ 2
КАНОН МІНЕЙНОГО ЦИКЛУ ЯК ЖАНР ГІМНОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

2.1. МІНЕЯ У КОРПУСІ ГІМНОГРАФІЧНИХ ЗБІРОК КИЇВСЬКОЇ РУСІ XI–XIII ст.

Гімнографія Київської Русі XI–XIII ст. — сукупність літературних творів, призначених для пісенного виконання під час церковного богослужіння. За своїм походженням ця гімнографія є «прямою спадкоємицею» південнослов'янської, а відтак візантійської та сирійської ранньохристиянської гімнографії (про визначальну роль палестинської поезії у формуванні естетичних, літературних та світоглядних тенденцій середньовічної східнохристиянської гімнографії переконливо розмірковує Н. Мещерський [Мещерский, 2013а, с. 202]; ця ж теза наявна в роботах Ю. Ясіновського [Ясіновський, 2011, с. 18]; Н. Сиротинської, яка посилається на опис сирійських поетичних жанрів, здійснений о. Петром Крип'якевичем [Сиротинська, 2014, с. 71]; Р. Крівком [Кривко, 2008, с. 68–80]; Н. Смеловою [Смелова, 2009, с. 97] та багатьма іншими науковцями). Однорідність руської та «загально-християнської» (Н. Мещерський) гімнографії дозволяє побудувати певний континуум, в якому перша є невід'ємним елементом становлення одного з найбільш репрезентативних жанрів середньовічної клерикальної словесності (про києворуські-візантійські паралелі в пісенній богослужбовій книжності, а також розгорнута бібліографія проблеми — в одній з останніх робіт Г. Пожидаєвої [Пожидаева, 2015]).

На думку арх. Філарета (Гумілевського), християнська богослужбова гімнографія (її слід відрізняти від «небогослужбової» гімнографії, представленої гімнами, елегіями, плачами, віршами та іншими поетичними жанрами, не характерними для давньої руської літератури досліджуваного періоду) бере початок у літургійній практиці апостолів та перших християн, які упорядковували та утверджували нові форми молитви та спільного дійства [Филарет (Гумилевский), 1902, с. 8–9]. А вже у III ст. з'являється розгалужена система церковних співів, що визначає основні ознаки гімнографічних жанрів.

Посилаючись на концепцію В. Коляди, О. Кожушний виділяє три головні періоди формування східнохристиянської гімнографії у І тисячолітті:

– Перша половина III ст. — поява нового типу богослужіння (цей процес містить: переосмислення давньоєврейських старозавітних піснеспівів, впровадження таких пісенних жанрів, як сідальний, світильний, антифон тощо);

– Друга половина III — початок VI ст. — активний розвиток церковно-пісенних жанрів (поява таких піснеспівів, як богородичний, тропар, кондак, ікос, стихира, тощо);

– Початок VII ст. — жанровий синтез (поява акафісту, канону, «перемога» канону над акафістом) [Кожушний, 2009, с. 19].

Поступ гімнографічних жанрів, вказаний О. Кожушним, узгоджується з хронологіями, запропонованими й іншими дослідниками. Зокрема, арх. Кіпріан визнає «умовність» та «схематичність» історичного поділу, однак вважає, що для досягнення «схоластичної мети» це цілком прийнятно. Тож у розвитку східнохристиянської церковної поезії дослідник називає:

– Підготовчий період (до V ст.);

– Розквіт церковної поезії (V–VII ст.);

– Домінування канонів (з VIII ст. — до наших днів) [Керн-web, с. 63].

А О. Крашенінникова цікавиться питанням співвідношення сирійської та слов'янської гімнографії і тому більшою мірою зосереджується на становленні близькосхідної поезії. Дослідниця виділяє:

– Давній період (V–VII ст. — псалми та поетичні монострофи (тропарі), що належали анонімним поетам);

– Новий період (кінець VII–IX ст. — поява стихир та канонів у результаті реформ Іоанна Дамаскіна) [Крашенинникова, 2006, с. 294].

Однак найбільш повною та уважною до дрібниць, на наш погляд, є концепція літературно-богослужбової трансформації однопісенного співу в дев'ятипісенний канон, що її обстоює В. Василик. Коментуючи жанрову ґенезу християнської богослужбової поезії, вчений акцентує увагу на таких періодах:

– Старозавітна епоха (впровадження рефрену або приспіву до таких біблійних пісень, як Пісня Мойсея, Пісня трьох отроків, тощо);

– II ст. (поява гімну, що ґрунтується на Пісні трьох отроків);

– III ст. (поява деяких тропарів, першої частини Великого Славослав'я);

– Середина IV ст. (однопіснець обростає кількома строфами, причому перша строфа визначає розмір усіх наступних);

– Початок V ст. (Пісня Богородиці та тропарі на «ѵеличитѫ»);

– Друга половина V — початок VI ст. (двопіснець стає ядром «перемінного» та «стабільного» трипіснця);

– VII ст. (дев'ятипісенний канон як вищий гімнографічний вираз мімесису, уподібнення ангельському світу та ангельському співу) [Василик, 2006, с. 253–260].

Детальні спостереження над жанровою трансформацією простого однопісенного твору в складний дев'ятипісенний канон В. Василик завершує важливим твердженням: «Ключовими в його *(канону. — Є. Д.)* народженні були не літературні чинники, а релігійні та літургічні — необхідність спільної участі у богослужінні, яка стала імпульсом до створення приспівів, а потім і тропарів» [Василик, 2006, с. 261].

Тож у VII ст. у візантійській літературі укладається система гімнографічних жанрів, що використовувалася під час богослужбової практики. Та формування повного календарного циклу службових міней розтягнулося у часі, що й не дивно, адже, за свідченням О. Нікіфорової, дванадцятитомна грецька мінея містила понад тисячу гімнографічних послідувань. Це були пам'яті святих усього візантійського світу — «від Константинополя до провінцій Візантійської імперії» [Никифорова, 2012, с. 193]. Переважна більшість гімнографічних творів, що увійшли до грецьких, а згодом були перекладені для слов'янських службових міней, були написані видатними східно-християнськими поетами — Андрієм Критським, Іоанном Дамаскіним, Козьмою Маюмським, Феофаном Піснеписцем та Йосифом Піснеписцем [Нечунаева, 2000, с. 62]. Найбільш плодотворним, без сумніву, варто визнати останнього. Адже за твердженнями прот. В. Рибакова, Йосифом Піснеписцем було укладено чотириста шістдесят чотири мінейні служби, при цьому деяким святим (св. Василію Великому, св. Іоанну Златоусту, св. Георгію Побідоносцю та ін.) — щонайменше по одному твору на кожний з восьми церковних гласів [Рыбаков, 2002, с. 218–219] (повний грецький місяцеслов та поіменні репертоpії, тобто переліки служб, укладені східнохристиянськими гімнографами на усі дні церковного календаря впродовж року, представлені у книзі О. Нікіфорової [Никифорова, 2012, с. 300–346]).

Відтак у IX ст. зусиллями вказаних близькосхідних поетів християнська богослужбова гімнографія поступово набуває завершеного вигляду. Щоправда, не всі науковці погоджуються з таким датуванням.

За спостереженнями М. Мещерського, остаточне формування грецької дванадцятитомної Мінеї можна уналежити лише до X ст. [Мещерский, 2013а, с. 157–158]. Однак за словами В. Лазарева, гімнографічне заповнення грецької щоденної мінеї тривало з IV по XI ст. включно, тож «у Візантії ще в кінці XI ст. далеко не кожний день мав свого святого, чия пам'ять прославлялася під час богослужіння. Так само було і на Русі у домонгольський період» [цит. за: Мурьянов, 2003, с. 30].

У свою чергу, О. Нікіфорова та О. Пентковський наголошують на тому, що в IX ст. у візантійській церкві сталася знаменна подія, яка вплинула на формування дванадцятитомної службової мінеї. О. Нікіфорова вказує на перемогу іконошанувальників: «Напевно, її *(мінеї. — Є. Д.)* створення стало одним із характерних для Візантії IX ст. енциклопедичних проектів, спровокованих епохою іконоборства та перемогою іконошанувальників (843 р.)» [Никифорова, 2012, с. 95]. А О. Пентковський пише про те, що після перемоги іконошанувальників у грецькій церкві затверджується монастирський тип богослужіння, який вимагає наявність щоденних пам'ятей святим: «Центральне місце у візантійській літургічній традиції післяіконоборчого періоду посідало монастирське богослужіння, що регламентувалося Студійським синаксарем та його редакціями, розвиток якого визначав та характеризував розвиток візантійського богослужіння в цілому» [Пентковский, 2007, с. 17]. Хай там як, але стає очевидним, що слов'янська літургійна поезія, яка виникає наприкінці IX ст. у середовищі учнів Кирила та Мефодія, вбирає всі попередні етапи пісенного розвитку і тому виражає кінцеву точку жанрової еволюції.

Сама ж слов'янська гімнографія на початковому етапі свого становлення проходить, за визначенням С. Темчина, п'ять значущих періодів:

– кирило-мефодіївський (863–865 рр.);
– загальноболгарський (886–893 рр.);
– македонський (894–916 рр.);
– преславський (894–970 рр.);
– давньоруський (1062–1097 рр.) [Темчин, 2004а].

Останній період ознаменований, на думку С. Темчина, запровадженням Студійського Типікону у Києво-Печерській обителі, який регламентував необхідні тексти для щоденних монастирських богослужінь. На цій підставі дослідник вважає за можливе констатувати, що, як і у Візантії, уже наприкінці XI ст. на Русі був створений повний дванадцятитомний комплект службових міней, які з часом лише до-

повнювалися новими слов'янськими та іншими християнськими датами [Темчин, 2004б, с. 76].

На думку М. Мур'янова, збірки, що містять церковні гімни і називаються Мінеями-Петьїми («μηναῖα» — з грец. «місячні» [про етимологію поняття та його семантику детальніше див.: Мурьянов, 2003, с. 26]), слід відрізняти від Міней-Четьїв, які є оповідальною прозою, призначеною для небогослужбового читання — у монастирських трапезних, або у келіях [Мурьянов, 2003, с. 25; Легких, 2011, с. 12; Мещерский, 2013а, с. 149].

«Завдяки своєму основному призначенню, — пише Н. Нечунаєва. — Мінея належить до текстів, що обов'язково використовуються у богослужінні, і включається у корпус перших слов'янських перекладів» [Нечунаева, 2000, с. 13]. Зародження слов'янської святкової мінеї відбувається тоді ж, коли виникають перші слов'янські гімнографічні твори — у IX–X ст. [Темчин, 2004а, с. 34–41]. Ця теза підтверджується й дослідженнями М. Йовчевої, в яких доводиться, що оригінальні болгарські служби, зокрема, тексти грудневої мінеї, написані ще учнями Кирила та Мефодія [Йовчева, 2014, с. 285–320].

Із прийняттям християнства на Русі слов'янські гімнографічні збірники з'являються й у Києві (про співвідношення болгарських та києворуських міней розмірковують С. Єлесієвич та І. Христова-Шомова [Елесиевич, 2008; Христова-Шомова, 2009]). При цьому слід розуміти, що корпус гімнографічних творів Київської Русі «не є його *(візантійського корпусу. — Є. Д.)* простим відтворенням іншою мовою. На слов'янському і, зокрема, давньоруському ґрунті йшов прискіпливий відбір матеріалу для перекладу з грецької мови, це вважалося справою державної та церковної політики» [Мурьянов, 2003, с. 51].

Позаяк варто відзначити відносно швидке і при цьому стадіальне затвердження літургійних текстів у літературі Київської Русі. Вочевидь, це пояснюється тим, що необхідні твори запозичувалися з грецьких та південнослов'янських монастирів (охридських, де подвизалися св. Климент та св. Наум) вже в готовому вигляді, відповідно до календарної потреби: «Слов'янські мінеї, тріоді та октоїхи, які містили слов'янські гімнографічні тексти, не існували і не розвивалися незалежно від інших слов'янських богослужбових книг та слов'янської літургічної традиції візантійського обряду в цілому. Вони є складовою частиною комплексу слов'янських богослужбових текстів, що розвивався східчасто, на відміну від плавного розвитку візантійського комплексу богослужбових книг» [Пентковский, 2007, с. 16].

На початковому етапі (до реформи св. Феодосія Печерського) києворуське богослужіння було зорієнтоване на південнослов'янську літургічну традицію [Пентковский-web, с. 55]. А наприкінці XI ст. (після реформи) можна вже говорити про вплив константинопольської літургійної традиції. Суміжність цих літургійних моделей пояснює наявність двох редакцій богослужбових міней на ранній стадії розвитку літератури Київської Русі. Це — «архаїчна» редакція (представлена, наприклад, Путятіною мінеєю, Ілліною книгою, тощо) та «студійська» редакція (осінні мінеї 1095–1097 рр., тощо) [там само, с. 60]. Вивчення літературних пам'яток пізніших періодів (з XIII–XIV ст.) дозволяє познайомитися також із гімнографічними творами «єрусалимської редакції» [про її особливості: Нечунаева, 2000, с. 20–21; Легких, 2011, с. 15].

За підрахунками Н. Нечунаєвої, у Зведеному каталозі церковнослов'янських рукописів XI–XIII ст., виданому у 1981 р., вказано п'ятдесят три списки службової Мінеї та чотирнадцять списків святкової Мінеї [Нечунаева, 2000, с. 15; Сводный каталог, 1981]. Натомість у Каталозі пам'яток давньоруської писемності XI–XIV ст., що вийшов друком у 2014 р. і відтак служить уточненням та доповненням до попереднього видання, враховано вже сімдесят сім списків службової Мінеї та вісімнадцять списків святкової Мінеї [Каталог, 2014, с. 54–59]. Така кількість рукописів свідчить про те, що мінеї є одними з найбільш поширених книг серед інших богослужбових збірників у літературі Київської Русі XI–XIII ст.

Відповідно до традицій візантійського Типікону в літературі Київської Русі XI–XIII ст. усі службові Мінеї-Петьї поділялися на два типи: святкові та повсякденні (місячні) [Каталог, 2014, с. 54–59]. **Святкова Мінея**, яка, на переконання М. Мещерського та Н. Нечунаєвої, давніша за повсякденну [Мещерский, 2013а, с. 157; Нечунаева, 2000, с. 72], містить богослужіння на двунадесяті свята та пам'яті найбільш значимих святих. **Повсякденна Мінея** — богослужіння на всі дні впродовж календарного місяця (про функціональні відмінності святкових і повсякденних міней більше у книзі В. Легких [Легких, 2011, с. 13]). У візантійській літературі перші повсякденні мінеї виникають у IX–X ст., а вже у XI–XII ст. вони, за твердженням О. Нікіфорової, входять у постійне використання і тим самим витісняють Тропологій, що побутував раніше [Никифорова, 2012, с. 94]. У цей же час повсякденні мінеї впроваджуються й у слов'янських літературах.

Окремо слід виділити **Загальну Мінею**. Ця книга містила спеціальні типові служби, в яких дозволялося підставляти ім'я потрібно-

го святого, якщо «під рукою» були відсутні піснеспіви на його честь [Мещерский, 2013а, с. 150]. Такою книгою користувалися в тих парафіях, у яких з певних причин не було повного комплекту службових міней. Саме з тієї причини Загальна Мінея була поширена й у слов'янському середовищі. Адже поки не було перекладу усіх необхідних грецьких текстів, слов'янські клірики послуговувалися загальними службами. Укладачем цих служб був Климент Охридський [Ангелов, 1969].

Найдавніші слов'янські мінеї, що побутували в літературі Київської Русі: Путятіна мінея XI ст. на травень (Соф. 202) [Щеголева, 2001]; мінея Дубровського XI ст. (РНБ, F.п.I.36) [Сиротинська, 2014, с. 140]; Ілліна книга, святкова мінея XI ст. (Син. тип. 131) [Верещагин, Крысько, 1999а; Верещагин, Крысько, 1999б]; осінні мінеї 1095–1097 рр. [Ягич, 1886].

Святкові та повсякденні службові мінеї складають так званий «нерухомий» (незмінюваний) гімнографічний цикл. Його піснеспіви мають чітко визначену дату в церковному календарі. Натомість «рухомий», тобто змінюваний цикл — це піснеспіви, що не мають фіксованої дати, оскільки кожного року вона міняється в залежності від дня святкування Пасхи.

З-поміж гімнографічних зведень, що належать до «рухомого» циклу, слід вказати **Тріодь**. Ця книга містить богослужіння пасхального періоду. Піснеспіви від Неділі митаря та фарисея до Великої Суботи становлять **Пісну Тріодь**. А починаючи із Пасхальної служби і завершуючи Неділею всіх святих — **Цвітну Тріодь**. На переконання М. Мещерського, у візантійській церкві тріодь була цілісною [Мещерский, 2013а, с. 117]. Однак уже слов'янські списки XI–XIV ст. вказують на поділ тріоді на дві частини [Каталог, 2014, с. 70–71]. При цьому в XI ст. Тріодь була повністю сформована [Мещерский, 2013а, с. 139].

Як пише М. Моміна, Цвітна Тріодь була перекладена на слов'янську мову зусиллями св. Климента Охридського не пізніше 916 р. [Момина, 1983, с. 27]. Інший послідовник свв. Кирила та Мефодія — Костянтин Преславський — переклав текст Пісної Тріоді, вмістивши у нього оригінальні седмічні співи, що були об'єднані спільним акровіршем [Пентковский, 2007, с. 23; Темчин, 2004а, с. 42] (історичні типи Тріоді, її пісенний склад та основні етапи формування змістовно описані в книзі І. Карабінова [Карабинов, 1910]).

Назва книги («τριῴδιου» — грец. «три пісні») відображає певний тип піснеспівів, що вона містить. Це — трипіснеці, які у пасхальний період

виконуються впродовж усіх днів тижня, за винятком неділі, коли співається повний канон, що складається з дев'яти, але фактично з восьми пісень. Найбільш відомі слов'янські тріоді в києворуській літературі досліджуваного періоду: Пісна Тріодь XII ст. (ГИМ, Син. 319), Цвітна Тріодь XII–XIII ст. (РДАДА, Син. тип. 381, № 138), Тріодь Мойсея Киянина кінця XII — початку XIII ст. (РДАДА, Син. тип. 381, № 137).

Крім Цвітної та Пісної Тріоді, у києворуській літературі XI–XIII ст. «рухомий» цикл представлений ще й такою гімнографічною книгою, як **Октоїх**. Назва цієї книги — калька з грецької мови («ὀκτώηχος» — з грец. «вісім гласів», тобто Осьмогласник, що містить щоденні богослужіння на кожний з восьми церковних гласів). У дохристиянські часи в елліністичній культурі сформувалися чотири основні музикальні лади. Уже в християнський період ці лади отримали свої похідні — утворилися чотири прямі (автентичні) та чотири непрямі (плагальні) гласи. Разом усі вісім гласів становили повний склад мелодій, що використовувався у християнському богослужінні (назви автентичних і плагальних гласів, їхній опис та літургійна семантика детально розглядаються у монографіях Н. Сиротинської та М. Мещерського [Сиротинська, 2014, с. 42–52; Мещерский, 2013а, с. 109–111]).

Створення грецького Октоїху пов'язується з іменем св. Іоанна Дамаскіна. Утім і О. Каждан, і М. Мещерський спростовують це припущення. На думку О. Каждана, роль св. Іоанна Дамаскіна у створені Октоїха є «дискусійною» [Каждан, 2002, с. 121]. З цього приводу М. Мещерський пише: «Іоанну Дамаскіну належить лише недільна служба Октоїху і та не вся. Склад Октоїху поповнювався до XVI ст. включно. Багато було зроблено в XI ст. на території Візантії. Феофан та Йосиф Студити значно поповнили творчість Іоанна Дамаскіна, дуже вдало потрапили у його тональність» [Мещерский, 2013а, с. 110]. (Про типи Октоїху, його пісенний склад, співвідношення із службами Тріоді та про найбільш відомих авторів цієї книги детально розмірковує М. Мещерський [Мещерский, 2013а, с. 113–115] та В. Сулима [Сулима, 2013, с. 165–166]).

У той же час, відомо, що в літературі Київської Русі існувала слов'янська версія Октоїху. Як вважає О. Крашенінникова, слов'янський Октоїх був створений св. Климентом Охридським наприкінці IX ст., а вже в XI ст., не пізніше 1037 р., цей збірник почав використовуватися на Русі [Крашенинникова, 2006, с. 382]. Вочевидь, роботі св. Климента передувала перекладацька діяльність його вчителів — святих Кирила та Мефодія. Адже як встановив С. Темчин, ще до смерті

св. Кирила (у 869 р.) «солунські брати переклали на слов'янську мову Шестоднев службовий, причому Костянтин-Кирил займався щоденними (загальними) службами на понеділок-суботу, а Мефодій — недільним октоїхом» [Темчин, 2004а, с. 39]. Водночас, Г. Пожидаєва зазначає, що основна відмінність раннього слов'янського Октоїху від грецького полягає у молебних стихирах, що дуже рідко зустрічаються у візантійській літургічній традиції IX–XI ст. [Пожидаева, 2015, с. 203].

Дослідження Ю. Ясіновського показує, що з княжої доби (XI–XIII ст.) до нашого часу дійшло декілька октоїхів і серед них лише два з нотними знаками: Параклітик кінця XII — початку XIII ст. (Син. тип. 80) та Октоїх ізборний XIII ст. (Соф. 122) [Ясіновський, 2011, с. 80–82].

Усі інші гімнографічні зведення, що ними послуговувалися у богослужінні київських церков, є другорядними за своїм призначенням. Наприклад, **Ірмологіон** — переважно нотована гімнографічна книга, яка містила ірмоси різних канонів. Ірмос — важлива структурна частина, що встановлює віршовий розмір та мелодію всієї пісні канону. Адже ірмос — це строфа, якою починається кожна з дев'яти його пісень [детальніше: Сулима, 2013, с. 167–168].

За спостереженнями Е. Кошмідера, у візантійській літургічній традиції побутували два типи Ірмологія. Відповідно до першого типу ірмоси записувалися по канонах, які в повному викладі слідували один за одним. Другий тип передбачав послідовність ірмосів по гласах, тобто спочатку йшли ірмоси першої пісні одного гласу, потім ірмоси другої пісні наступного гласу, тощо [Koschmieder, 1952, s. 105]. Г. Пожидаєва вважає, що у Візантії був поширений перший тип, які дослідники пов'язують із константинопольською та афонською літургічною традицією. А на Русі прижився другий тип, який, імовірно, сягає палестинської та синайської літургічної традиції [Пожидаева, 2015, с. 205].

У середньовічних канонах ірмоси часто повторювалися, тож зазвичай їх не записували у мінеях, тріодях та октоїхах. Книжники лише вказували декілька початкових слів ірмосу перед кожною піснею канону. Досвідчений виконавець повинен був згадати потрібний ірмос за першими словами. А менш обізнані читці перевіряли себе за спеціальною книгою, в якій і зберігалися усі ірмоси. Утім Ю. Ясіновський вважає, що поява окремої книги ірмосів була спричинена конкретними навчальними завданнями: «Виділення ірмосів в окрему книгу й переважно з нотними знаками було зумовлене навчальними потребами: співці вивчали ірмоси напам'ять і за цими зразками навчалися співати тропарі різних канонів» [Ясіновський, 2011, с. 85].

Слов'янський переклад ірмосів виник, як припускають, за безпосередньої участі св. Мефодія, брата св. Кирила. За спостереженнями Ю. Ясіновського, з досліджуваного нами періоду дійшло лише три нотовані ірмологіони, що датуються кінцем XII — початком XIII ст.: Воск. 28; Син. тип. 149, 150; та список, який розділений на три частини (Григ. 37, Бичков I.75 та уривок з Хіландарського монастиря на Афоні, № 308) [Ясіновський, 2011, с. 83].

Наступна важлива книга, яка виконувала допоміжну функцію під час церковної служби, — **Стихирар**. Як і Ірмологіон, Стихирар — богослужбова книга, що містить твори одного жанру — стихири. Зазвичай Стихирар складають самогласні стихири, тобто такі, що виступають зразками для інших піснеспівів служби.

Е. Веллес вважає, що Стихирар як окрема літургійна книга сформувався у IX ст. На той час візантійські мінеї вже мали близько вісімдесяти пам'ятей, до служб яких входили стихирі [Wellesz, 1949, s. 177]. Слов'янський переклад Стихираря з'явився невдовзі після появи перших богослужбових текстів слов'янською мовою, і вже у X–XI ст. цей збірник був серед інших церковних книг, прийнятих на Русі [Серегина, 1994, с. 11]. При цьому Стихирар вже раннього періоду включав не тільки свята руського походження, такі як Покрова, свято св. Георгія, небесного покровителя Ярослава Мудрого, але й співи першим київським святим: Борису і Глібу, Феодосію Печерському, княгині Ользі, князю Володимиру, тощо [Пожидаева, 2015, с. 201; Малыгина, 2011].

Ю. Ясіновський пропонує класифікувати усі стихирарі за двома типами: мінейний (стихири розташовані за річним календарем свят кожного місяця); тріодний (охоплює стихири пісної та цвітної тріоді) [Ясіновський, 2011, с. 89–90]. Мінейні стихирарі Київської Русі XI–XIII ст. представлені п'ятнадцятьма нотованими списками. Тріодні стихирарі — сімома нотованими списками, що належать до XII–XIII ст. [перелік усіх списків у: Ясіновський, 2011, с. 90–92].

За спостереженнями Н. Серьогіної, на руському ґрунті Стихирар постійно поповнювався новими гімнографічними творами. Причому розширення збірника відбувалося за трьома основними напрями: за місяцесловом, за літературним та за музикальним вмістом (про еволюцію руського Стихираря за вказаними напрямами, а також про особливості художнього оформлення книги детальніше у монографії Н. Серьогіної [Серегина, 1994, с. 13–28]).

І третє зібрання гімнографічних творів, яким послуговувалися під час церковного богослужіння на Русі, — це **Кондакар**. Ця книга склад-

на за змістом та музичною стилістикою, адже нотована спеціальною кондакарною нотацією [Ясіновський, 2011, с. 93].

Д. Мієрс вважає, що кондакарний спів виник у літургійній практиці Великої Церкви (константинопольської Софії), а його витоки пов'язані з близькосхідними сирійськими музичними стилями та винаходами таких видатних поетів та мелодістів, як Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іоанн Дамаскін та ін. [Myers, 1988, p. 703].

Кондакар — багатожанровий збірник, що складається з двох частин. Перша — основна частина, яка містить власне кондаки. Тут співи розташовані за церковним календарем. Друга частина — змішана. Її зміст — перемінні піснеспіви, укладені за окремими гласовими циклами: світильні, троїчні, тропарі та інші жанри [Ясіновський, 2011, с. 97–98]. Руський Кондакар відповідає ранньовізантійській літургічній традиції і є збірником обраних співів, здебільшого кондаків, що належать до всіх циклів богослужіння: добового, тижневого та річного [Пожидаева, 2015, с. 208].

До наших днів збереглися шість кондакарів кінця XI — початку XIII ст. Серед них: Типографський кондакар кінця XI — початку XII ст. (СК 57), Благовіщенський кондакар кінця XII — початку XIII ст. (СК 153, 154), Успенський кондакар 1207 р. (СК 173), тощо [більше про походження та зміст усіх відомих києворуських редакцій: Ясіновський, 2011, с. 96–99].

У найдавнішому Типографському кондакарі особливо помітним є кондак на Благовіщення Пресвятої Богородиці. На думку Н. Сиротинської, цей твір має оригінальну структуру, бо завершується двадцятьма чотирма ікосами, тоді як зазвичай кондаки мають один ікос [Сиротинська, 2014, с. 133].

Отже, основний корпус гімнографічних пам'яток, необхідний для ведення повноцінної богослужбової практики, у літературі Київської Русі формується впродовж X — початку XI ст. (вище ми перерахували тільки основні, але далеко не всі гімнографічні зведення, більш панорамна картина богослужбових книг представлена в узагальнюючому огляді Г. Пожидаєвої [Пожидаева, 2015]). При цьому службові та святкові мінеї займають чільне місце в ієрархії богослужбових книг, адже саме ці збірники представлені найбільшою кількістю списків, що датуються княжою добою [Джиджора, 2017а].

2.2. СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ СЛУЖБИ МІНЕЙНОГО ЦИКЛУ

Відповідно до традицій структуралізму та філософії систем під терміном «структура» ми розуміємо усю «сукупність відносин між елементами», далеко не тільки системоутворюючими [Уемов, 1978, с. 127]. При цьому сама система трактується в атрибутивний або реляційний спосіб, тобто як «довільна річ, коли якісь її відносини задовольняють певній властивості», або як «довільна річ, якісь властивості якої задовольняють певному відношенню» [Цофнас, 1999, с. 52–53].

У вивченні літературних властивостей Мінеї як типу середньовічної богослужбової книги ключовою проблемою видається окреслення структурної організації її локальної складової — служби. У медієвістичних дослідженнях з текстології та літургіки ця проблема, зазвичай, розглядається з точки зору встановлення автентичності того або іншого співу в службі, часової відповідності певного співу щодо решти текстів твору, функціональних відносин між різними співами, наявності акровірша в каноні служби, тощо [див.: Металлов, 1912; Hannick, 1994; Каждан, 2002; Кожухаров, 2004; Легких, 2011; Йовчева, 2014; Крысько, 2014]. При цьому серед фахівців побутує цілком логічне переконання, що вивчення служби передбачає не послідовний, а окремий аналіз тих її співів, які виникли в результаті творчості одного автора. Адже служба — це своєрідна літературна мозаїка [Седакова, 2017, с. 24], що може бути зібрана з канону, укладеного одним автором, стихир, написаних іншими авторами, сідального, ікоса з кондаком та тропарей — ще іншими книжниками.

При цьому якщо укладачем канону, стихир, сідального, ікоса та кондака може бути конкретна постать, то автор служби — збірна категорія. Через те пропонуємо вважати *автором гімнографічної служби мінейного циклу — літературно та історично обумовлену закономірність об'єднання тематично узгоджених текстів в єдиний концептуальний континуум*. Репрезентантами такої літературної закономірності можуть бути декілька гімнографів, що жили в різні часи і твори яких поступово долучалися один до одного. Проте саме ця розтягнута у часі закономірність виступає літературним організатором тієї кінцевої структури служби, що ми спостерігаємо в певній гімнографічній збірці. Відтак *служба є обумовленою волею автора систему різножанрових пісенних творів, концептуально підпорядкованих єдиній меті та втілених у конкретному богослужбовому збірнику*.

У структурі служби мінейного циклу необхідно визначитися із наявністю піснеспівів та послідовністю їхнього розташування. Для цього нагадаємо, що в літературі Київської Русі XI–XIII ст. гімнографічні пам'яткі за типом редакції здебільшого поділяються на два види: архаїчні та студійські. Пісенний склад та їхня послідовність у творі суттєво відрізняє один тип редакції від іншого.

Типова мінейна служба архаїчної редакції, представлена, наприклад, у Путятіній мінеї або в Іллініій книзі, має невелику кількість співів, що розташовані наступним чином: канон, три або більше стихир «на Господи возвахъ», один або два сідальних [див.: Путятина минея]. Натомість типова мінейна служба студійської редакції, що збереглася, приміром, в осінніх мінеях 1095–1097 рр., має дещо інший вигляд: сідальний, подобний, три або більше стихир «на Господи возвахъ», канон [див.: Ягич, 1886]. У деяких святкових або повсякденних мінеях служба містить ще й тропар свята, більше сідальних, стихири «на слава и нынѣ», стихири «на хвалитехъ», стихири «на стиховнѣ», а також кондак з ікосом [див.: Служба на Воздвижение].

Як бачимо, за наявністю та кількістю піснеспівів служба архаїчної редакції значно відрізняється від служби студійської редакції. З іншого боку, обидві редакції мають різне розташування співів у середині твору. Ця відмінність пояснюється різними традиціями східнохристиянської літургічної практики, що була поширена до та після реформи Типікону в Студійському монастирі [Верещагин-Крысько, 1999а, с. 18–19; Легких, 2011, с. 19–23].

Не залежно від кількості та розташування піснеспівів, усі служби мінейного циклу Київської Русі представлені декількома гімнографічними жанрами, які беруть свій початок у візантійській клерикальній літературі I тис. н.е. Усю «мозаїчну» структуру твору розглянемо на прикладі Служби на Воздвиження Хреста, яку було укладено св. Козьмою Маюмським у VIII ст. і вже на поч. XI ст. перекладено на Русі й розміщено у Мінеї під 14 вересня [Служба на Воздвижение].

У Службі на Воздвиження центральним об'єктом гімнографічного оспівування постає Хрест — особлива Животворна форма древа, на якому Христос рятує людський рід від первородного гріху. Відтак у Службі естетизується один із найбільш значимих християнських символів (проте, як справедливо стверджує Р. Генон, хрест — універсальний символ культури, що зустрічається у багатьох народів, у різні епохи та у всіляких формах [Генон, 2008, с. 43–44]).

Найпростішим за змістом та мелодикою гімнографічним жанром, що входить до складу досліджуваної служби, постає *стихира* («στιχηρά» — з грец. «віршик»). Стихира — це піснеспів, що тематично тісно пов'язаний із біблійним віршем і певною мірою продовжує його. На думку В. Легких, за місцем виконання у богослужінні усі стихири поділяються на чотири типи:

– стихири «на Господи возвахъ» (виконуються на Вечірні);

– стихири «на стиховне» (виконуються на Вечірні або Утреній);

– стихири «на хвалитехъ» (виконуються на Утреній, після канону);

– стихири під час Літії (виконуються на Вечірні) [Легких, 2011, с. 17].

На відміну від гімнографічних пам'яток XI–XIII ст., у пізньосередньовічній богослужбовій практиці кількість стихир упродовж служби могла варіюватися залежно від статусу події, що відзначалася. Наприклад, «на Господи возвахъ» стихир могло бути: у неділю — десять; на всі двонадесяті свята і на Великдень, а також у день пам'яті «великих» святих — вісім; на «менших» святих — шість; на «малих» — тільки три [Скабалланович, 2003, с. 114–116]. Функціональне призначення цих співів наступне. На початку Вечірні стихири завдяки спрощеній композиції ніби підводять до більш вагомої Утрені. Наприкінці Вечірні повніше розкривають суть свята. А на Утрені виступають «завершальним акордом» усієї урочистості. Загалом тісного тематичного зв'язку між стихирами немає. Проте і на Вечірні, і на Утрені призначення кожної з них полягає або у прославлянні богонатхненої особи, або у згадуванні подій, у яких Творець явив світові свою велич та силу.

У Службі на Воздвиження Хреста (РНБ, Соф. зібр. № 188) є вісім стихир «на Господи возвахъ», що вказують на значний статус святкування. У цих стихирах оспівується низка проявів божественної сили через Хрест:

– у першій прославляються дії Мойсея, який під час битви євреїв з іноплемінниками розставив руки, відтворивши образ Хреста, і таким чином здолав Амалика: «Моисеи прообразуꙗ руцѣ вꙁдѣвꙗ на высоту и побѣжаꙗ Амалика мучителꙗ крьстꙗмь чьстьнымь»[1];

– у другій звеличується хресна перемога Христа над дияволом, з рук якого було вирвано людину: «Крьстꙗ вꙁдвиꙁаемꙗ на немь

[1] Тут і далі (крім цитат за виданням Библїа сирѣчь книги Свѧщеннаго Писанїѧ Ветхаго и Новаго завѣта. 2 изд. — СПб. : Синодальная типография, 1900) подається спрощена версія церковнослов'янського набору, де «оу» замінено на «у», «ѧ» — на «ꙗ», «ѱ» — на «пс», «ѡ» — на «о», «ї» — на «и», «ѿ» — на «от», «ж» — на «у», «ѭ» — на «ю».

вѫзнесенѹмѹ страсть пречистѹю пѣти повелѣваетъ твари всеꙗ на томъ бо ѹбивъ насъ ѹбившаго и ѹмьрщвении вѫставихомѫсꙗ»;

– у третій висловлюється подяка хресній силі за надану допомогу в духовному піднесенні після гріхопадіння: «Крьсте преславьный! Тꙗ хвалꙗтъ чиновє англьсции вѫпьюще дньсь вѫзносима Божиемъ велѣниемъ» [Служба на Воздвижение, с. 482].

Оскільки у Службі на Воздвиження центральним об'єктом символічної естетизації виступає Хрест, на якому був розіп'ятий Христос, на самому початку твору нам представляються предмети та умовні символічні дії, що прямо вказують на чудотворну форму Животворного Древа.

Натомість у заключній частині Вечірні, у стихирах «на стиховнє», висловлюються посутні богословські ідеї самого свята Воздвиження Хреста:

– в одній зі стихир Хрест називається тим Древом, яке повернуло людей до життя, і протиставляється райському древу, через яке люди пізнали смерть: «Иже вѫ Єдеме ран древле древо сьнѣдьное прозꙗвлѧ есть посрѣдѣ садовнꙗ цьркы же твоꙗ Христе крьстѫ твои процвьтѣ источьшаго вьсемѹ мирѹ жизнѫ»;

– у наступній стихирі звеличується хресне знамення, вчинене Мойсеєм при переході через Чормне море: «Моѷеова палица чьстьныи Крьстѫ твои прообразоваше Спасе нашь тѣмь бо спасаеши ꙗко из глѹбины морьскыꙗ люди своꙗ Человеколюбьче» [Служба на Воздвижение, с. 484].

Тож у стихирах «на стиховнє» гімнограф згадує відомі біблійні прообрази Хреста.

За повнотою в розкритті самої урочистості наймісткішим є *тропар* свята («τροπάριον» — з грец. «мелодія») — піднесений за виразністю спів, що виконується на початку та наприкінці служби. За спостереженнями В. Легких, у середньовічних богослужбових книгах «тропар» вживається у трьох значеннях:

– як родове поняття гімнографічного жанру, тобто вірш, що має певний ритм та наспів;

– як самостійний твір, в якому стисло викладається загальна суть свята;

– як строфа пісні канону, що залежить по ритму та сюжету від ірмосу [Легких, 2011, с. 17].

У Службі на Воздвиження Хреста тропар свята — самостійний піснеспів, поданий у формі молитовної подяки Богу за отримання Животворної сили: «Живꙗщии Крестѫ Твоеꙗ благости єгоже даровꙗ намѫ

недостоинныимъ Господи Тебе приносимъ въ молитвꙋ» [Служба на Воздвижение, с. 480]. У «заглавній» пісні твору Хрест називається ключовою умовою спасіння людського роду.

Близьким до тропаря свята за наспівом, змістом та будовою є *сідальний* («κάθισμα» — з грец. «те, що дозволяє сидіти», тобто під час його виконання дозволялося сидіти) — протяжний за мелодикою спів. Як правило, сідальний доповнює основну ідею торжества, висловлену в тропарі свята. Зокрема, у сідальних Служби на Воздвиження (а їх декілька) конкретизуються дії Животворної сили, звеличеної у початковому тропарі: надання віруючим перемоги над пристрастями, зцілення їх від гріхів, визволення від пекла, об'єднання всіх народів [Служба на Воздвижение, с. 480]. У всіх сідальних позначається оновлення світу силою Хреста.

Ще одну змістову та мелодійну спорідненість демонструють *кондак* та *ікос*. Кондак («κοντάκιον» — з грец. «сувій») задає музичний наспів та позначає тему, що потребує розгортання. Сама ж тема розкривається в ікосі («οἶκος» — з грец. «дім», «храм»). Відтак кондак виступає своєрідною «судиною», а ікос — його наповненням. Через те за типом мелодики кондак завжди «самогласний», тобто індивідуальний за наспівом, який не схожий на інші пісні служби. А ікос винятково «подібний» — обов'язково того ж наспіву що й кондак, за яким він і слідує [Скабалланович, 2003, с. 283]. Кондак (позначення ідеї) та ікос (її повне розкриття) співвідносяться між собою як загальне / конкретне. Така композиційна модель бере свій початок ще в «кондакарному» типі богослужіння часів св. Романа Мелода (щоправда, тоді єдиний кондак розгортався 18, а то й 24 ікосами) [Кожушний, 2009, с. 22–40].

У пізньосередньовічних редакціях служб мінейного циклу, зокрема в єрусалимській редакції, сідальний, кондак та ікос виконували, за визначенням М. Мур'янова, функцію композиційної «вставки», що розчленовувала «однаковість дев'ятипісенного канону» та являла собою «зміну музикальної тканини гімнодичної панорами» [Мурьянов, 2003, с. 70]. Одна така «вставка» (сідальний) розміщувалася після третьої пісні канону, а друга (кондак з ікосом) — після шостої. Водночас, за спостереженнями Р. Крівко, «найбільш давньою, палестино-синайською за походженням формою є служби без кондаків, представлені в Ільїній книзі». Разом з тим, «наявність кондаків уже у більш пізньому прототипі Путятіної мінеї (XI ст.) свідчить про початок витіснення архаїчної палестинської практики в тій частині

константинопольської традиції, на яку посилалися слов'янські переклади» [Кривко, 2008, с. 76].

У Службі на Воздвиження Хреста кондак представлений молитвою християн до Творця про дарування милості: «Вѣзнесынеꙗ на крьстѣ волею тьзкнꙋмꙋ и нынѣ градꙋ твоемꙋ щедроты твоꙗ подаждь». А в ікосі оспівується спосіб, яким віруючі сподіваються втримати надані «щедроти»: «Того ꙋбо и мы извѣстьно дьржимъ Крьста Господнꙗ похвалꙋ вьсѣхъ есть бо намъ спасьное се древо» [Служба на Воздвижение, с. 480]. У кондаці формулюється прохання до Бога надати допомогу, а в ікосі воно підкріплюється наміром вшанувати отриману хресну силу. Разом ці два узгоджені співи деталізують одну вагому тему — потребу людини в благодатній моці Животворного Древа.

Але найвиразнішим з музично-поетичної та тематичної точки зору гімнографічним жанром, що належить до складу служби, є *канон* («κανών» — з грец. «правило», «норма», «зразок»). Канон займає чільне місце на Утрені й тому глибше та повніше, ніж інші співи, удає сутність свята, маючи при цьому доволі складну структуру. За змістом канони здебільшого присвячені тій або іншій події церковного календаря, що у них залежно від характеру літургічного циклу або прославляються Лиця Св. Трійці, Богородиця та святі (у мінейних та цвітно-тріодних співах), або грішник оплакує свої провини й молиться Богу (у пістно-тріодних співах). Однак, за спостереженнями М. Мещерського та Г. Прохорова, канони укладалися і «на усі випадки життя»: на суспільні потреби (бездощів'я, землетрус, епідемію, смерть вірянина та багато іншого), на нашестя іноплемінників, «за кнꙗзꙗ и за люди», на ратний подвиг та ін. [Мещерский, 2013а, с. 201–215; Прохоров, 2009, с. 139–140].

З точки зору відтворюваного образу, канони поділяються на такі, що:

– у творі оспівуються святий певного рангу як такий (наприклад, лик мученика або преподобного; це так звані загальні канони, що містяться у Загальній мінеї і передбачають замість «имꙗрѣк» вживання імені конкретного святого);

– у творі оспівується один конкретний святий (наприклад, св. Миколай Чудотворець, св. Іоанн Богослов, тощо);

– у творі оспівуються святі, що здійснили спільний подвиг (наприклад, св. Кирило та Мефодій);

– у творі оспівується сакральна пара святих (наприклад, св. Борис і Гліб);

– у творі оспівується група осіб, що здійснила один подвиг (наприклад, сорок севастійських мучеників).

Від перерахованих видів канонів слід відрізняти так звані комбіновані канони. Комбіновані канони утворювалися внаслідок узгодження співів Тріоді і/або Мінеї із Октоїхом. Адже під час служби потрібно було узгодити добові, тижневі та рухомі / нерухомі календарні цикли. Як наслідок, під час служби в кожній пісні канону співці могли задіяти один тропар з мінейного канону, інший тропар — з тріодного канону, третій тропар — з октоїшного канону [більше про співвідношення тріодного циклу із Октоїхом та Мінеєю див: Мещерский, 2013а, с. 147–148]. У такому випадку об'єкт відтворення канону (певний святий) заміщався узагальненим образом святих, ідеєю святості християнських подвижників. Водночас, комбінований канон, що передбачає поєднання тропарів різних мінейних / тріодних / октоїшних канонів, що у них прославляється конкретний святий, не є загальним каноном, в якому оспівується певний тип святого.

В. Василик вважає, що у медієвістиці тривалий час панувала думка, згідно з якої слово «κανών» у значенні «гімнографічний жанр» вперше з'являється у св. Феодора Студита (у VIII ст.), відтак припускалося, що цей термін — пізній та не палестинський. Однак відкриття, здійснені вченим при дослідженні грецьких рукописів, дозволяють йому припускати, що «κανών» у значенні «гімнографічний жанр» — термін, яким послуговувалися вже у VI ст. і саме у Палестині [Василик, 2006, с. 23].

Крім встановлення точної етимології слова «κανών», В. Василику належить найбільш виважене та всеохоплююче визначення цього гімнографічного жанру. На думку дослідника, канон — «цільнооформлена низка строф, що об'єднані метричною та мелодійною єдністю, пов'язані із біблійними піснями, де строфи кожної пісні підпорядковуються своїй парадигматичній строфі, що має назву ірмос, котрий визначає строфічну, ритмічну та мелодичну побудову решти строф, які називаються тропарями» [Василик, 2006, с. 24]. Прокоментуємо наведене визначення, виокремивши основні його складові.

Отже, канон — «цільнооформлена низка строф, що об'єднані метричною та мелодійною єдністю...». Дійсно, композиційно канон складається з дев'ятипісенної парадигми, що локалізується в окремих інтегральних темах, які порушуються в *ірмосі* («εἱρμός» — з грец. «плетення», «зв'язок», але й «кормило», «кермо»), а далі розкриваються декількома *тропарями* (строфами), що метрично та мелодійно відповідають своєму ірмосу.

Утім, дев'ятипісенна структура канону потребує уточнень. Як зауважує М. Мещерський, усі східнохристиянські канони поділяються на шість груп, що відрізняються одна від іншої і за складом пісень і за кількістю тропарів:

– унікальний Великий канон св. Андрія Критського (понад 250 ірмосів та тропарів);

– нечисленні повні канони (мають усі дев'ять пісень);

– найпоширеніша група канонів, що складаються з восьми пісень, оскільки друга пісня опущена;

– четверопісенці (містять шосту, сьому, восьму та дев'яту пісні), що виконуються під час пасхального циклу;

– трипісенці (комбінуються різні пісні канону, в залежності від дня тижня), які також виконуються впродовж Великого Посту;

– двопісенець — канон, що має дві пісні (виконується у вівторок, на Страсному тижні) [Мещерский, 2013а, с. 202–204].

Якщо канони, які складаються із восьми пісень, можна вважати такими, що у великій кількості наявні в середньовічних службових та святкових Мінеях, то дев'ятипісенці, четверопісенці, трипісенці, двопісенці та Великий Покаянний канон — богослужіння, що входять до складу Пісної та Цвітної Тріоді. При цьому в змістовому та музичному відношенні служби Тріоді «більш розгорнуті та величаві, ніж в октоїху та мінеях» [Мурьянов, 2003, с. 33].

Досліджуючи восьмипісенний склад канону, не можна обійти увагою так звану «проблему другої пісні», а також функціональне призначення дев'ятої пісні. Тривалий час у медієвістиці завдяки, зосібна, Е. Веллезу вважалося, що вилучення другої пісні зі складу дев'ятипісенного канону було пов'язано із її покаянним пафосом [див.: Wellesz, 1949]. Через те вважалося, що у східнохристиянському богослужінні утвердилася традиція виконувати другу пісню канону тільки під час Великого Посту — періоду, встановленого для щирого каяття [Мещерский, 2013а, с. 42]. Науковці встановили, що, у візантійському богослужінні якийсь час канони були повними, а з XI–XII ст. «почалося цілеспрямоване скорочення другої пісні канонів, що призвело до руйнування акровіршів, а потім і єдності текстів» [Никифорова, 2012, с. 190].

Проте «публікації та дослідження в галузі візантіністики, що з'явилися за останні роки, а також численні слов'янські дані свідчать про цілу літературну традицію у візантійській гімнографії незмінного календарного циклу, в якій друга пісня була обов'язковим компо-

зиційним елементом» [Кривко, 2008, с. 61]. Грузинські та синайські тропології вказують на те, що «відома у слов'янській писемності практика інтерполяції другої пісні у восьмипісенний гімнографічний канон зародилася у палестино-синайській гімнографічній традиції VIII-IX ст.» [Кривко, 2008, с. 67]. Тож друга пісня не вилучалася, а додавалася у пізнішій візантійсько-слов'янській літургійній практиці. Відтак восьмипісенний канон — більш рання особливість палестинської гімнографії, що з певних причин змінилася у VIII–IX ст. [Кривко, 2008, с. 68–69].

Спостереження Р. Крівко повністю підтверджують розвідки прот. В. Рибакова, які, на превеликий жаль, свого часу залишилися не поміченими науковою спільнотою. Вивчаючи поетичні твори Йосифа Піснеписця ще на початку XX ст., вчений зауважує, що усі знайдені ним другі пісні канонів видатного гімнографа «зовсім не покаянного змісту». Тим самим В. Рибаков пристає до критичних роздумів О. Пападопуло-Керамевса з цього приводу [Papadopulo-Keramevs, 1893] і тому в завершальній частині своєї книги досить категорично постулює: «Абсолютно несправедливою є сформована думка, що другі пісні характерні тільки для Великого Посту» [Рыбаков, 2002, с. 568].

Щодо дев'ятої пісні канону, то у середньовічному гімнографічному творі вона завжди присвячувалася Богородиці, тому її тропарі називалися «богородичними». За твердженням Р. Крівко, богородичні, як і друга пісня, вводилися у канони поетів палестинської школи [Кривко, 2008, с. 80]. Це свідчить про те, що богородичні запозичувалися із більш пізніх служб Октоїху та Мінеї, які, втім, визнавалися повнішими та зразковими.

«Стабільність збереження дев'яти пісень у каноні, — підсумовує В. Василик, — скоріш за все пов'язана із сакральним символізмом, а саме з числом ангельських чинів у небесній ієрархії та із впливом твору «Про небесну ієрархію» Діонісія Ареопагіта». Це означає, що «дев'ятипісенний канон символічно пов'язаний із ангельським світом та ангельською похвалою». Таким чином, «канон як структура — еклесіологічний» [Василик, 2006, с. 27].

Наступна частина визначення В. Василика присвячена зв'язку пісень канону із відомими біблійними співами. Оскільки призначення ірмосів — відсилати до відомих ветхозавітних прообразів майбутнього примирення Бога та людини, то в гімнографічному каноні усі дев'ять ірмосів незмінно відтворюють один і той самий біблійний контекст:

– в ірмосі I оди завжди виражається подяка Мойсея Творцю за визволення євреїв (символ майбутніх християн) з єгипетського рабства (диявольського ярма гріху та пристрастей) (Вих. 15, 1–18);

– в ірмосі II оди лунає гнівне звинувачення Мойсея на адресу непокірливих євреїв, котрі, не зважаючи на постійне піклування про них Бога в пустелі, раз по раз відвертаються від Нього (Втор. 32, 1–43);

– в ірмосі III оди — сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління — дарування їй сина (1 Царс. 2, 1–10);

– в ірмосі IV оди подається пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння (Ав. 3, 2–19);

– в ірмосі V оди повідомляється про наближення обіцяної Богом допомоги (Іс. 26, 9–19);

– в ірмосі VI оди — плач пророка Йони (уособлення кожного грішника), який три доби перебував у пащі морської риби (як Христос у пеклі або грішник у хвилях пристрастей) і молився Спасителю про порятунок (Йон. 2, 3–10);

– в ірмосі VII оди прославляється Бог, який подав росу (божественну благодать) трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі (символ Діви Марії, через яку зійшов Святий Дух) (Дан. 3, 26–55);

– в ірмосі VIII оди тема порятунку отроків продовжується закликом до всіх звеличувати милостивого Бога (Дан. 3, 56–90);

– в ірмосі IX оди виражається вдячність Творцю за Його прихід у світ і визволення людства від прокляття первородного гріху (Лк. 1, 47–55) [детальніше: Скабалланович, 1913, с. 256–258; арх. Киприн-web, с. 23–24; Мещерский, 2013а, с. 41–42; Прохоров, 2009, с. 124–126; Василик, 2006, с. 24–25].

Тож гімнографічний канон — «правило», «зразок» у тому сенсі, що у будь-якому творі спостерігається дотримання чіткої біблійно-тематичної парадигми оспівування відтворюваного образу (святого або події церковного календаря). Щоправда, потреба в дотриманні такої канонічної послідовності не зобов'язувала гімнографів всі тропарі кожної пісні присвячувати встановленій темі. Позаяк на визначену біблійну тему обов'язково мав бути ірмос. Щодо тропарів, то вони або всі відповідали біблійній темі та своєму ірмосу, або деякі з них, або зовсім не відповідали.

Далі у визначенні В. Василика йдеться про підпорядкування тропарів пісні канону своєму ірмосу, що призводить до «...ритмічної та

мелодичної побудови решти строф...». У зв'язку з цим при розгляді структури канону актуальним питанням постає тематичне підпорядкування, а також роль мелодій, що об'єднують ірмос та тропарі однієї пісні в єдине ціле.

Загалом у гімнографічному каноні функція ірмосу полягає, по-перше, у тематичному узгодженні кожної оди канону із певним біблійним співом, а, по-друге, у встановленні форми (наспіву, ритму та обсягу) для тропарів цієї ж оди. Як це виглядає на практиці, добре показано у монографії прот. В. Рибакова, присвяченій гімнографічній спадщині Йосифа Піснеписця. На думку дослідника, преп. Йосиф створював пісні канонів за наступним поетичним правилом: «Взявши за зразок той або інший ірмос, Піснеписець до нього за розміром підводив свої тропарі, дотримуючись двох законів. У силу першого закону ірмос та подібні до нього тропарі мають однакове число складів, а в силу другого закону тропарі відтворюють усі ритмічні наголоси ірмоса в однаковій кількості» [Рыбаков, 2002, с. 368].

Із прокоментованого визначення В. Василика витікає, що *гімнографічний канон — це досить ємна музикально-поетична парадигма, елементи якої (біблійні пісні / ірмос / тропарі) перебувають в інтегральному композиційно-ієрархічному, тематико-алюзивному та мелодико-ритмічному підпорядкуванні*.

У мінейному каноні дев'ять (однак, частіше за все, вісім) обов'язкових біблійних тем встановлюють композиційні рамки (ідейний напрямок, інтонаційний ритм та музикальну мелодику), в яких має здійснитися естетизація відтворюваного образу. Кожна з цих тем має свій власний розвиток за рахунок тропарів, з яких складаються пісні канону. З іншого боку, розвиток усякої теми відбувається в межах заданого приводу для оспівування — прославлення певного святого або події церковного календаря. З точки зору такої багаторівневої структури, канон можна вважати найбільш складним жанром середньовічної гімнографії.

У каноні Служби на Воздвиження у восьми темах (друга пісня опущена) автор оспівує Животворяще Древо, що на ньому Христос приніс жертву за людство. В основу цього оспівування покладена символічна естетизація — винайдення виразних символічних предметів або символічних дій, що прямо або завуальовано вказують на чудотворну форму Хреста.

Серед таких предметів найбільшу увагу привертають символи з актуалізованою вітальною енергією. У третій пісні канону, яка за

жанровою традицією має бути присвячена сповненню віри у прийдешні дари Божі, Хрест ототожнюється з предметами, що породжують життя:

– розквітлим жезлом Аарона: «Жьзлъ въ образъ таинѣ приемлеть-ся прозꙗбениемь во расꙋди нерꙗ. Неплодꙗщи же прежде цьркꙋвь ныне процвьте дрѣво крьста вꙋдьржавꙋ и ꙋтвьрждение»;

– камінням, з якого потекла вода: «Ꙗко испꙋсти ꙋдарꙗемъ водꙋ камень противнымъ людьми жестосрьдымъ богозꙋванѣи цьркꙋви прославꙗаше таинꙋ еиже крьстъ дьржава и ꙋтвьрждение» [Служба на Воздвижение, с. 486].

Порівнюючи знаряддя духовного спасіння» із «живими» об'єктами природи, гімнограф тим самим обґрунтовує вітальну потенцію, що нею наділений Хрест. У Службі на Воздвиження символи з актуалізованою вітальною енергією можна вважати найбільш репрезентативними як у кількісному, так і у семантичному сенсі, адже вже у вступних стихирах Хрест співвідноситься із деревом («дрѣво чистое имьже въспрꙗхомъ въ Єдеме бесмьртнꙋю пищю»), садом («животворꙗн садъ») та гроном («гьрзи испълнь живота»), тобто із «живими» об'єктами [Служба на Воздвижение, с. 482].

Символ розквітлого жезлу є біблійний за своїм походженням [Чис. 17, 1–9]. Символ води, що тече з каменю, також біблійний (контекстуальним першоджерелом виступає розповідь про те, як Мойсей вгамував невдоволення ізраїльського народу у пустелі, вдаривши по каменю, з якого потекла питна вода [Чис. 20, 8–11]). За спроможністю оживлювати Хрест, яким увінчана Церква, відповідає жезлу Аарона, що розцвів, та каменю, з якого по волі Всевишнього потекла вода. Розквітлий жезл та камінь, що дав воду, осмислені укладачем канону як символічні прообрази Хреста — Древа, що уможливлює неможливе. Хрест як потужний вітальний символ і є тим даром Божим (згідно обов'язкової теми III-ої біблійної пісні), на який очікує людство.

У концепції прославлення Творця, котрий явив світові всеперемагаючу Силу, показовими також є дії, що позначають чудодійну форму хресного знамення. Зокрема, у першому тропарі першої пісні, в якій відповідно до жанрової традиції має висловлюватися подяка Богові за визволення євреїв з рабства, згадується, як під час втечі ізраїльтян з Єгипту Мойсей перехрестив своїм жезлом море: «Крьстъ начьртавъ Моисеи въпрꙗмъ жьзлъмъ Чьрмьное пресѣче Израилю проходꙗщꙋ то же обрацъ на фараона съ колесницами ꙋдари сѧвꙋкꙋпи въпрекы написавъ непобѣдимо орꙋжие» [Служба на Воздвижение, с. 484]. Після того, як

пророк окреслив вертикальну лінію, море розсунулося, і ізраїльтяни перейшли його. Тоді пророк провів горизонтальну лінію, море зімкнулося, і фараон із своїм військом втопилися. Дві лінії, невидимо схрещені у повітрі, виявилися «переможною зброєю» Мойсея.

Символ хресного знамення, здійсненого пророком Мойсеєм, біблійного походження. Першоджерелом виступає один із найвідоміших старозавітних епізодів [Вих. 14, с. 16–30] (хоча у старозавітній книзі йдеться про те, що Мойсей лише «простер руку», а не відтворив спочатку пряму лінію, а потім поперечну, тим не менш, на думку О. Каждана, уже за часів Іустина мученика (II ст.) цей епізод однозначно тлумачиться як знамення Хреста [Каждан, 2002, с. 153]). У вказаному символі за ознакою застосування непереможної зброї хресне знамення, що ним Мойсей рятує ізраїльтян від фараонового війська, відповідає Хресту, що ним Христос рятує людство від духовної смерті. Відтак дерев'яний жезл, яким пророк перехрестив море і переміг єгиптян, стає прообразом Хреста, на якому Христос здобув перемогу над дияволом та смертю.

У першій пісні канону, в ірмосі якої задана ідея тріумфу над ворогом, відтворюються ще дві переможно-хрестообразні дії пророка:

— «Образъ древле Моисеи пречистыꙗ страсти на сѣбѣ прообразова свꙗщеною середѣ стоꙗ крьстъ же вꙁображьсꙗ простертама побѣдꙋ дланьма вꙁдвиже дьржавꙋ погꙋбивъ Амалика вьсегꙋбителꙗ»;

— «Горѣ вꙁдвиже Моисеи на копие исцѣление тьлꙗтворенꙗ избавление и ꙗдовитаго ꙋꙗденꙗ. И древꙋ образъмь крьста пресмыкаема по земли змиꙗ привꙗꙁа лꙋкавьное о семь обличивъ вредъ» [Служба на Воздвижение, с. 484].

В одному тропарі згадується, як Мойсей стояв із простягнутими руками під час битви євреїв із військом Амалика. А в іншому — як Мойсей підняв на списі змію, що мала зцілювати від отрути. За своїм літературним походженням обидва епізоди, в яких описуються символічні дії пророка-визволителя, є біблійними. Першоджерелом виступає відтворення битви ізраїльтян із амаликитянами, під час якої Мойсей не опускав руки аж до повної перемоги над ворогом [Вих. 17, 8–13], та розповідь про те, як Мойсей виставив мідного змія для того, аби хворі люди дивилися на нього і тим самим одужували [Чис. 21, 8–9]. За ознакою унаочнення переможної фігури розпростерті руки Мойсея на горі тотожні розпростертим рукам Христа на Хресті. А за ознакою позбавлення смерті підняття на списі того, що зцілює, тотожне Христу, піднятому на Хресті заради спасіння людського роду.

Таким чином, утримування Мойсеєм розпростертих рук — прообраз «пречистыꙗ страсти» Христа на Хресті, а виставлення списа, який зцілює від отрути, — прообраз Хреста, на якому Спаситель здійснює від «тѣлꙗтворениꙗ избавление».

Укладач Канону на Воздвиження Хреста згадує переможно-хрестоподібні символічні дії й інших старозавітних пророків. Зокрема, у шостій пісні канону, в якій відповідно до жанрової традиції йдеться про триденне перебування пророка Йони у пащі морської риби, гімнограф представляє означену подію таким чином: «Водꙗнꙋ звѣри вх ꙋтробѣ длани Иона крѣстообразꙋно распростѣрх спасѣнꙋю страсть проображаше ꙗснѣ тѣмь тридꙗневѣн ишѣдх премирѣное вхскрѣсение прописаше плꙗтѣю пригвождена Христа Бога и тридꙗневѣнымх вхскресеннимѣ мира просвещꙗшаго» [Служба на Воздвижение, с. 488]. Перебуваючи всередині морського звіра, пророк Йона зложив руки хрестоподібно і через три дні врятувався. Як і у випадку з Мойсеєм, який з піднятими руками спостерігав за битвою з амаликитянами, переможно-символічні дії — це хрестоподібно зложені руки.

Описана в Каноні символічна дія пророка Йони біблійна за своїм походженням (першоджерелом служить старозавітна оповідь про те, як Господь повелів великому китові поглинути Йону і тримати у пащі три дні й три ночі [Йон. 2, 1–4]). У вказаному символі за ознакою способу триденного страждання хрестоподібно складені руки пророка ідентичні розіп'ятим рукам Христа на Хресті. Відтак триденне перебування Йони у пащі морського звіра — складний багатошаровий прообраз одразу трьох дій Спасителя: хресної смерті, сходження у пекло і воскресіння на третій день.

Наступним пророком, чиї символічні переможно-хрестоподібні дії згадує укладач Канону, є старозавітний патріарх Яків. Цікаво, що про ці дії йдеться одразу у двох самостійних тропарях тієї ж шостої пісні канону (пісні, яка має бути присвячена чудесному визволенню від смерті):

— «Старостꙗ преклонѣсꙗ и недꙋгꙗмх отꙗгꙗченх исправисꙗ Иꙗковх рꙋце преложѣ дѣвѣствѣе ꙗвлꙗꙗ живодавѣца крѣста»;

— «На ꙋнаꙗ вхзложѣ длани божѣствѣный Израиль крѣста образꙋно на главꙋ ꙗвлꙗꙗше ꙗко старѣйши слава законѣнослꙋжѣбнии людие» [Служба на Воздвижение, с. 488].

Старий Яків благословив своїх онуків, поклавши на них схрещені руки. У черговий раз констатуємо: символічну дію, що позначає животворну силу Хреста, спричинює певний рух руками. Однак, якщо

пророки Мойсей та Йона простягають руки (прообразуючи положення тіла, в якому страждатиме Спаситель на Хресті), то праотець Яків схрещує їх (виявляючи сам образ страждання, а відтак і духовного визволення людей).

Звичайно, схрещене покладання рук є біблійною символічною дією (в основі лежить розповідь про те, як Йосиф підводив своїх синів до батька Якова, який правою рукою благословив меншого Єфрема, що стояв ліворуч, а лівою — старшого Манасію, що стояв праворуч [Бут. 48, 14]). Тож схрещені руки Якова виступають прообразом Хреста — форми духовного благословення.

Окрім хрестоподібних рухів руками, у Каноні на Воздвиження Хреста показовими є ще й дії пророка Мойсея, що також наділені символічним значенням. У четвертій пісні Канону, яка повинна бути присвячена пророкуванню Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння, з метою естетизації образу Хреста як символу духовного спасіння гімнограф згадує вчинок пророка Мойсея, що був покликаний вгамувати невдоволення ізраїльтян у пустелі: «Горькочадьныꙗ преложи древѣмъ Моисеи воды въ пꙋстꙋни древле крьстѣмъ на благочьстие ꙗзыкъ проꙗвлꙗꙗ преложение» [Служба на Воздвижение, с. 486]. Кинувши дерево у гірке джерело, пророк тим самим змінює посутню якість явища — вода стає придатною для пиття.

Перетворення води — біблійна символічна дія (першоджерелом виступає розповідь про те, як Мойсей кинув дерево, вказане йому Господом, у джерело із гіркою водою, відтак вода стала солодкою, ізраїльтяни напилися та їхнє невдоволення вщухле [Вих. 15, 22–25]). За ознакою змінювання вмісту перетворення води, що його здійснює Мойсей, тотожне оновленню людської природи, що його здійснює Христос. На таке ототожнення вказує, зокрема, предмет, яким діють спочатку Мойсей, а потім Христос. Цим предметом є дерево. Тож зіставлені об'єкти-дії відповідають одна одній.

З іншого боку, у розглянутому символі важливо звернути увагу на те, що явищем, яке посутньо перевтілюється, є вода. А, як відомо, саме вода визнається головним провідником божественної благодаті в біблійних творах (на думку єпископа Касіяна, найяскравіше ця ідея розкрита в Євангелії від Іоанна, однак нею «просякнуте» усе Св. Письмо [Кассиан (Безобразов), 2001а]). Виходить, що у цій складній символізації дерево, кинуте у воду, є прообразом цілющого Животворного Хреста, а вода, перетворена на питну, тобто придатну

для життя, є прообразом тієї євангельської води, якою Христос постійно здійснює численні чудотворіння (під час Хрещення, на весіллі у Кані Галілейській, біля Овечої купальні, біля колодязя самарянки, біля купальні Сілоам тощо).

Як бачимо, ключові структурні компоненти Канону на Воздвиження Хреста (біблійні пісні, теми ірмосів та тропарів, символічні предмети та символічні дії персонажів) підпорядковані загальній ідеї прославлення Творця за силу, явлену Ним у Животворящому Древі. А оскільки Хрест — цілюща енергія, якою ще у старозавітні часи видатні праотці та пророки оживлювали неживе і тим самим перемагали диявола, то автор Канону весь час апелює до культурної пам'яті своїх читачів, переповідаючи численні христо- і хрестоцентричні події Св. Історії. Саме за рахунок цих релігійних алюзій виклад тексту і носить жвавий «рухомий» характер (про особливу динаміку Канону на Воздвиження, в якому домінують дієслова та дієприкметникові звороти, розмірковує О. Каждан [Каждан, 2002, с. 152]).

Отже, у структурі будь-якого гімнографічного канону встановлені християнською традицією теми виступають обов'язковою парадигмою, що її належить гімнографу використати для прославлення святкової календарної події. Тож канон — це щораз нове «вписування» якої-небудь події (день пам'яті Воздвиження Хреста, преставлення святого, перенесення мощів святого, тощо) в непорушну модель примирення Бога та людини. При цьому канон слід визнати найбільш глибоким і, водночас, складним системним елементом служби як з точки зору обсягу (всього у каноні нараховується вісім / дев'ять пісень, кожна з яких, частіше за все, містить 3–5 тематично завершених піснеспівів), так і з точки зору вмісту (передбачається складнопідрядна музично-поетично-тематична «в'язь» біблійних пісень, ірмосів та тропарів).

2.3. СТРУКТУРНЕ ЦІЛЕ КАНОНУ МІНЕЙНОГО ЦИКЛУ

Складна структурна організація мінейного канону потребує окремого вивчення. Зокрема, важливо розуміти, яким чином забезпечується зв'язність структурних елементів літературно-художнього цілого. Як відомо, ціле — загально-філософська категорія. У філософії систем та герменевтичній теорії ціле розуміється як «сума частин», при цьому «частини передують цілому», однак «ціле причинно обу-

мовлено частинами» і тому «пізнається через знання частин» [Блауберг, 1997, с. 77]. «Цілість, — пише Л. Врубель, — може бути зрозумілою лише через її частини, які, своєю чергою, можна розуміти тільки у співвідношеннях із цілістю, яку вони будують і якій належать» [Врубель, 2008, с. 60].

У літературному творі художнє ціле відрізняється від його структури як певна закономірність узгодження системних елементів відрізняється від їх сукупності (Я. Мукаржовський визначає структуру як «систему складників, естетично актуалізованих й організованих у складну ієрархію, яка тримається на домінуванні одного зі складників над іншими» [цит. за: Мітосек, 2008, с. 205]). Ціле твору є «продуктом» його структури. Тож визначимо *ціле як таке поєднання системних елементів літературного твору, в якому реалізується концептуально завершене повідомлення*. Однією із ключових атрибутивних властивостей цілого постає *цілісність*, яку М. Гіршман вважає головною ознакою естетичного об'єкту [Гиршман, 2002, с. 12–13]. Утім, ми будемо розуміти цілісність в її суто функціональному прояві, тобто як *ступінь зв'язності системних елементів літературного твору*.

На наш погляд, у середньовічному мінейному каноні ціле варто розглядати на трьох рівнях, що розкривають його структурну ієрархію за принципом «матрьошки» (наголошуємо, що ми не беремо до уваги тріодні, октоїшні і тим більше комбіновані канони, де організація цілого має зовсім інший характер):

– композиційного узгодження дев'яти пісень у єдиному тематичному континуумі усього твору;

– композиційного узгодження тропарів у єдиному тематичному континуумі кожної окремої пісні канону;

– композиційного узгодження семіотичних складових в єдиному семантичному континуумі відтворюваного образу.

1) На рівні узгодження пісень ціле мінейного канону є *типовим*, *завершеним* та *дискретним*.

Ціле будь-якого мінейного канону типове у тому сенсі, що виникає винятково в межах дев'яти парадигмальних тем, регламентованих жанровою традицією для оспівування певного християнського свята і втілених в ірмосах. Водночас, типове ціле канону є завершеним, адже оспівування церковної події вичерпується цією визначеною кількістю обов'язкових жанрових тем. Крім того, завершене ціле є дискретним, оскільки канон складається із самостійних пісень, кожна з яких присвячена «своїй» темі та не обумовлена темою попередньої пісні.

У мінейному каноні на дискретність цілого не впливає такий вагомий зовнішньо-композиційний елемент парадигмальної структури, як акровірш. Як відомо, у гімнографічному каноні може використовуватися алфавітне або фразове краєгранесіє. У грецькій гімнографії акровірш використовується дуже часто, натомість у слов'янських перекладах його зберегти не вдалося. В оригінальних слов'янських творах акровірш подекуди зустрічається, але загалом також не характерний. Цей зовнішньо-композиційний елемент зв'язує, зазвичай, кожну першу літеру (іноді слово) кожного наступного тропаря усіх пісень канону в послідовну вербальну вервечку, що дозволяє прочитати зашифроване авторське послання до читачів (як правило, ім'я укладача, або ім'я святого, на честь якого виголошується твір) [більше: Акростих-web; Мещерский, 2013а, с. 206–208; Hannick, 1973]. Наявність акровірша призводить до композиційної стрункості цілого канону, проте не позбавляє його дискретності, адже в тематичному плані кожний спів — автономна текстова «одиниця».

У мінейному каноні завдяки дискретній, завершеній, але при цьому типовій структурі цілого актуалізується проблема «готового сюжету». За спостереженнями С. Бройтмана, у середньовічному творі сюжет може бути названий «готовим» у декількох випадках:

– якщо його архетип уже заданий у міфологічному сюжеті;

– якщо вже сформувалися кумулятивні та циклічні сюжети;

– якщо сюжет вибудовується не тільки за заданою архетипічною схемою, але й за готовими блоками-мотивами;

– якщо сюжет не належить автору в тому розумінні, що не є його творінням, а прийшов до нього з традиції [Бройтман, 2004, с. 170].

Безумовно, тематично змодельоване оспівування християнського свята, зафіксованого саме у традиції, дозволяє припустити, що у мінейному каноні наявний «готовий сюжет». Проте, з нашої точки зору, у досліджуваному гімнографічному жанрі питання сюжету як системного елементу художнього цілого є зовсім не однозначним.

У з'ясуванні проблеми сюжету, по-перше, слід брати до уваги ту принципово важливу обставину, що мінейний канон є не наративним, а оративним твором. Тож ціле канону організовано за допомогою міркувальної форми літературного викладу. По-друге, гімнографічне oratio є досить специфічним. Завдяки своїй дискретності воно не вибудовується в послідовний виклад одної зв'язної думки, що порушувалася б у першій пісні, розгорталася впродовж решти пісень і завершувалася в останній. У цьому сенсі укладач канону не

створює ані historia, що у ній спостерігається суцільний розвиток дії (як, наприклад, в оповідальних епізодах житія святого, сказанні, повісті тощо), ані homilia, де кожне наступне речення концептуально пов'язано із попереднім (як, скажімо, у проповіді, повчанні, похвальному слові тощо).

Гімнографічний канон — особливий оративний твір, в якому автор у довільний нелінійний спосіб розмірковує про примирення Бога та людини за допомогою автономних думок, не зв'язаних єдністю дії або поступальним розгортанням думки. Відтак у каноні спостерігається мозаїчна розсип окремих авторських вражень, спостережень, урочистих вигуків, втілених у тропарях та «розфасованих» по дев'яти / восьми парадигмальних темах.

У структурі цілого мінейного канону концептуально самостійні, не обумовлені одна одною втілення обов'язкових жанрових тем пропонуємо називати *тематичними локалізаціями*. У мінейному каноні кожний тропар кожної пісні становить собою окрему тематичну локалізацію. При цьому в цілому канону кожна тематична локалізація має «своє» фіксоване місце, жорстко регламентоване акровіршем. Через те ціле канону є дискретним, однак ця дискретність не передбачає довільного розташування тематичних локалізацій, що можуть зайняти будь-яке місце у пісні.

Як найменша структурна одиниця цілого тематична локалізація може бути первинною, тобто такою, що її «винайшов» автор, та вторинною, тобто такою, що її автор запозичив із літературної традиції. При цьому вторинні тематичні локалізації не порушують авторський монолог гімнографа, в якому «чуже» слово вживається як «своє».

Автономне функціонування тематичних локалізацій у гімнографічному цілому розглянемо на прикладі вже згадуваного Канону на Воздвиження Хреста (за редакцією Служби, що зберіглася у РНБ, Соф. зібр. № 188). Сам Канон присвячений поетичному оспівуванню Бога за духовне визволення людського роду силою Животворящого Древа. Ця загальна тема локалізується у кожній пісні канону, отримуючи вісім окремих втілень (нагадаємо, що друга пісня опущена):

– у тематичних локалізаціях I пісні автор звеличує хресні образи спасіння, явлені пророком Мойсеєм;

– у тематичних локалізаціях III пісні стверджується, що через Животворящий Хрест Бог подає світові благодать;

– у тематичних локалізаціях IV пісні йдеться про допомогу, яку в хресних образах Бог надавав євреям у пустелі;

– у тематичних локалізаціях V пісні відбувається прославлення Хреста як форми Божої допомоги;

– у тематичних локалізаціях VI пісні — про порятунок від смерті, що його надає Хрест;

– у тематичних локалізаціях VII та VIII пісень — подяка Богу за наданий Хрест як ту росу, що врятувала трьох вавилонських отроків;

– у тематичних локалізаціях IX пісні — подяка Богу, Богородиці та Хресту за спасіння людського роду [Служба на Воздвижение].

Як бачимо, заявлена у першій пісні тема не обумовлює тему другої пісні, тема другої — тему третьої, тощо. Це означає, що при побудові цілого твору автор не має наміру дотримуватися принципу єдності сюжетної дії або принципу послідовного аналізу проблеми.

Отже, специфіка оративного гімнографічного розмірковування полягає у втіленні автономних і винятково тематично споріднених локалізацій. Через те вважаємо за можливе постулювати: у середньовічному мінейному каноні сюжет як системний елемент літературно-художнього цілого відсутній. Подібне твердження стосується як мінейного, так і тріодного канону. В інших гімнографічних жанрах, незважаючи на їхню оративну природу, сюжет має місце. Особливо це помітно в тих пам'ятках, в яких задіяний діалогічний принцип викладу: Акафісті Богородиці Романа Мелода, Триптиху Богородиці Філофея Коккіна та багатьох інших.

Попри те, що в цілому мінейного канону автономні тематичні локалізації не складаються в єдиний наративний сюжет або суцільне лінійне міркування, між деякими з них (не усіма!) можуть виникати зв'язки, однак суто тематичні. Упродовж твору автору властиво повторювати одну й ту саму думку в окремих тематичних локалізаціях різних пісень. Такі повторювальні локалізації пропонуємо називати *тематичними рефренами*.

У Каноні на Воздвиження одним із тематичних рефренів є теза про те, що Хрест зруйнував державу диявола. У цілому твору цей рефрен реалізується 6 разів у тематичних локалізаціях першої, п'ятої та дев'ятої пісні. Щоправда, кожного разу означена думка розкривається на новому матеріалі:

– у I тропарі першої пісні сказано, що завдяки піднятим рукам Мойсея було подолано супротив ворога — безбожного Амалика;

– у II тропарі першої пісні згадується, як Мойсей підняв спис і тим самим переміг смерть;

– у II тропарі п'ятої пісні стверджується, що сили пекла бояться Хреста, навіть начертаного у повітрі;

– у IV тропарі дев'ятої пісні йдеться про те, що завдяки хресному «плоду» назавжди подолано духовну смерть;

– у V тропарі дев'ятої пісні прославляється Христос, який силою Хреста знищив давнього вбивцю;

– у VI тропарі дев'ятої пісні ще раз прославляється Христос, який силою Хреста вивільнив Адама [Служба на Воздвижение].

У цілому твору тематичні рефрени виконують ідейно-композиційну функцію. З одного боку, рефрени забезпечують тематичний зв'язок між окремими співами різних пісень канону, а з іншого, виступають концептуальним стрижнем, що дозволяє побачити загальну тему твору.

У мінейному каноні тематичний рефрен не є обов'язковим елементом структури цілого. Відтак з точки зору наявності / відсутності тематичного рефрену, мінейні твори характеризуються:

– низьким ступенем парадигмальної цілісності (за абсолютної відсутності рефрену);

– середнім ступенем парадигмальної цілісності (за наявністю лише одного, або декількох не узгоджених між собою рефренів);

– високим ступенем парадигмальної цілісності (за наявності двох і більше пов'язаних між собою тематичних рефренів).

Концептуальне узгодження тематичних рефренів відбувається за принципом співвідношення причини і наслідку (детальніше — у Частині III).

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле мінейного канону є *типовим*, *відкритим* та *дискретним*.

Кожна пісня мінейного канону типова у тому сенсі, що у ній завжди реалізується «своя», визначена жанровою традицією, тема. Разом з тим, кожна пісня канону є відкритою. Адже у різних творах одна й та сама тема щоразу отримує нові втілення. Більше того, у піснях канону локалізацій може бути рівно стільки, скільки автор вважає за потрібне для розкриття заявленої теми. Наприклад, у розміщеній у Службовій мінеї за вересень (РДАДА, Син. друк. № 84, 1096 р.) Службі на Різдво Богородиці виявлено два канони другого та восьмого гласів. У першій пісні першого Канону на Різдво Богородиці «Градѣти вѣрнии...» обов'язкова жанрова тема визволення євреїв із єгипетського рабства розкривається чотирма локалізаціями, в яких Діва Марія як умова здійснення порятунку людства постає «чистою Матір'ю» та

«рабою Христа Бога» [Канон на Рождество Богородицы-а, 53.2]. А у першій пісні другого Канону на Різдво Богородиці «Свѧтаꙗ свѧтыхъ въ свѧтꙋю церковь...» ця ж тема розкривається сімома локалізаціями, в яких Діва Марія із тою ж семантикою умови здійснення спасіння оспівується вже як «вихованка ангелів», «розквітлий жезл», «беззлобна агнеця», тощо [Канон на Рождество Богородицы-б, 55.1–55.2].

І так само, як і ціле всього канону, кожна його пісня є дискретною у тому сенсі, що складається з автономних локалізацій, об'єднаних суто тематично. І тому за відсутності акровірша тропарі можуть бути розташовані в довільному порядку без жодного порушення структури пісні та її змісту (крім богородичного, який зазвичай є останнім). За наявності ж акровіршу тропарі мають своє чітко фіксоване місце, що жодним чином не може бути змінене.

Ось, якими тематичними локалізаціями представлена перша пісня Канону на Воздвиження:

– в ірмосі «крѣстъ начертавъ» йдеться про начертання Хреста, що його здійснює Мойсей при переході через море після втечі з Єгипту;

– у першому тропарі згадуються підняті руки Мойсея під час битви з амалитянами, в якій ізраїльтяни здобути перемогу;

– у другому — гімнограф розмірковує про змія, якого Мойсей підняв на своєму списі для того, аби хворі зцілювалися;

– у третьому — похвала Богу за духовну перемогу, здійснену Христом на Хресті [Служба на Воздвижение, с. 484–486].

У першій пісні Канону на Воздвиження обов'язкова жанрова тема подяки за визволення від рабства отримує чотири тематичні втілення, абсолютно не залежні одне від одного з точки зору послідовності сюжетної дії або логіки лінійного розмірковування. Проте усі тематичні локалізації узгоджені між собою за допомогою інтегрального зв'язку, встановленого ірмосом. Позаяк в ірмосі, а потім й у кожному тропарі пісні розкривається одна й та сама теза — силою Хреста вірні здобувають перемогу над ворогом.

Інтегральний зв'язок, завдяки якому тематичні локалізації вибудовуються усередині пісні, підпорядкований загальному парадигмальному зв'язку, що поєднує тематичні локалізації у цілому всього твору. Через те в мінейному каноні спостерігається подвійна залежність тематичних локалізацій. З одного боку, вони відповідають загальній темі твору, а з іншого боку — конкретній темі своєї пісні.

Усередині пісні між тематичними локалізаціями утворюються декілька форм інтегрального зв'язку. Ці форми обумовлені різним спів-

відношенням таких структурних елементів, як біблійна тема, ірмос та тропарі. Тож у пісні канону обов'язкова жанрова тема може бути втілена:

– тільки в ірмосі (тоді у пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності);

– в ірмосі та деяких тропарях (середній ступінь інтегральної цілісності);

– в ірмосі та всіх тропарях (високий ступінь інтегральної цілісності).

Показово, що ціле мінейного канону, як правило, збирається із пісень, що мають різні ступені інтегральної цілісності. Скажімо, у Каноні на Воздвиження перша, сьома, восьма та дев'ята пісні наділені високим ступенем інтегральної цілісності. А решта пісень — низьким ступенем. Крім того, у каноні немає прямої залежності інтегральної цілісності від парадигмальної. Тож пісня із низьким ступенем інтегральної цілісності може входити до складу канону, що характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності, і навпаки.

У піснях канону із середнім та високим ступенем інтегральної цілісності особливу функцію виконує риторичний ритм. У літературознавстві прийнято вважати, що ритм виражає «життєву» динаміку художнього світу [Гиршман, 2002, с. 69] та є «невід'ємною складовою частиною структури поетичного твору», що «оволодіває усіма її елементами, починаючи від звукових і закінчуючи надскладним смисловим елементом — темою» [Мукаржовский, 1994, с. 271].

У пісні канону ритм задається, перш за все, мелодією ірмосу, що служить поетичним зразком для кожного тропаря. Проте гімнографічний ритм має не тільки музичні, але й власне літературні ознаки. Зокрема, ритмізація пісні часто відбувається завдяки використовуванню анафори / епіфори або в усіх співах (і в ірмосі і в тропарях), або лише у деяких (в ірмосі та кількох тропарях). Наприклад, у першій пісні Канону на Воздвиження ірмос та усі три тропарі закінчуються одним і тим самим молитовним вигуком: «Тѣмь Христа вѣспоимъ Бога нашего ꙗко прославися». А у сьомій пісні і ірмос і тропарі — молитвою «прѣпѣтыи отьцѣ нашихъ Боже благословенъ» [Служба на Воздвижение, с. 484–488]. Анафоричний / епіфоричний ритм виступає як показником середнього / високого ступеню інтегральної цілісності, так і композиційним елементом, що унаочнює важливу літературну тенденцію в організації цілого.

На рівні узгодження тропарів пісні ще однією помітною тенденцією організації мінейного цілого можна вважати використання «то-

посу скромності». Зазвичай, автор реалізує цей структурний елемент у I-II тропарях першої пісні канону. У середньовічній гімнографії «топос скромності» містить поетичний маніфест (ars poetica) — твердження, що лише з допомогою Бога / святого книжник може вправно висловитися про прийдешню святкову подію. Утім, «топос скромності» є не обов'язковим елементом цілого.

3) На рівні узгодження складових відтворюваного образу ціле мінейного канону є *завершеним*, *інваріантним* та *символічним*.

У мінейному каноні образ як структурний елемент цілого завершений у тому сенсі, що відтворюється винятково в межах обов'язкових жанрових тем, і саме цими темами його літературна естетизація вичерпується. Завершеність відтворюваного образу змушує розглянути його внутрішню будову. Як пишуть теоретики літератури: «Завершеність та зосередженість художньої реальності досягається завдяки наявності ціннісного центру — інстанції героя, до якого автор ставиться естетично». «Естетична діяльність зі створення художньої реальності є ціннісним ущільненням уявлюваного світу навколо «я» героя як «ціннісного центру» цього світу» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004, с. 52–53].

Оскільки в середньовічному мінейному каноні відтворювання «героя» завжди вписане у незмінну схему розмірковування, є підстави вважати, що його внутрішня будова — це щоразу нова реалізація одного інваріанту. У мінейному каноні, в якому прославляється святий, загальним інваріантом є модель служителя Небесного Єрусалиму. Під «Небесним Єрусалимом» ми розуміємо сакральний хронотоп, що по-особливому реалізується у середньовічній гімнографії (більше про це — у монографії О. Лідова [Лидов, 2014] та статті О. Нікіфорової [Никифорова, 2015]). Небесний Єрусалим — той Божий світ, Боже Царство, в якому Христос із Богородицею та святими править «вічну Літургію праведників» [Лидов, 2014, с. 99]. «Вічне служіння» зумовлює функціональні ролі, що їх виконують святі у Небесному Єрусалимі.

Про літературне втілення загального інваріанту писав свого часу прот. В. Рибаков. У монографії, присвяченій гімнографічній спадщині Йосифа Піснеписця, дослідник стверджує, що в численних канонах видатного візантійського гімнографа чітко вимальовується схема прославлення відтворюваного святого, яка складається із передмови, головної (або історичної) частини та завершення. Тематичне наповнення цієї схеми таке: «Найменша із вказаних трьох частин перша,

вона майже завжди складається з одного тропаря першої пісні; у небагатьох випадках обіймає два тропарі. Вона містить у деяких канонах загальні указівки про предмет піснеспіву — наприклад, пам'ять святого, його урочистості, успіння (преставлення), перенесення мощів, тощо; у більшості же випадків представляє молитовне звернення до святого або від імені співця, що укладає канон, або від імені богомольців, що відзначають його пам'ять, його свято, його успіння, тощо». В основній, або історичній, частині твору В. Рибаков бачить наступні компоненти: етимологія імені святого, посвята на подвиг святого, чесноти святого, діяння та подвиги святого, смерть та ставлення до неї поета, посмертні чудеса святого (зазвичай у IX пісні канону). Щодо третьої, завершальної, частини канону, то вона, як встановив В. Рибаков, «у більшості обіймає одну IX пісню, а іноді лише останні 2–3 тропарі її» [Рыбаков, 2002, с. 347–357].

За висновками науковця, у канонах Йосифа Піснеписця зведення образу святого розпочинається або із називання причини оспівування, або із молитви до відтворюваного подвижника. В «основній» частині моделювання образу передбачає розмірковування про ім'я святого, про обрання ним способу служіння Богові, а також — перелік основних подвигів або чеснот. А у завершальній частині традиційне жанрове прославлення Богородиці містить ще й загальну похвалу святому, звернення до вірян із закликом зібратися, вшанувати подвижника та помолитися до нього. При цьому відзначимо, що окреслена в такий спосіб будова образу святого нагадує біографічну модель, поширену в класичній візантійській агіографії [див.: Лопарев, 1914].

Поетико-тематичну модель прославлення святого, що її розглядає В. Рибаков на матеріалі гімнографічних творів Йосифа Піснеписця, можна вважати загальним образним інваріантом, що у кожному окремому каноні отримує конкретне втілення. Зрозуміло, що виокремлення єдиного інваріанту виглядає природним, насамперед, у контексті дослідження поетики одного гімнографа, як це робить прот. В. Рибаков. Утім, зважаючи на той незмінний жанровий принцип, згідно з яким для відтворення гімнографічного образу необхідно розкрити обов'язкові теми, стає очевидним, що загальний образний інваріант наявний у кожному мінейному каноні.

Інваріантність відтворюваного образу свідчить про те, що у цілому мінейного канону реалізується «готовий герой». За спостереженнями С. Бройтмана, у середньовічній літературі «готовність» героя — «це

передусім збіг зі своєю роллю, що задається Богом і долею та не залежить від авторського свавілля». Тож «даність», або «готовність» героя «обумовлена тим, що творчий акт Бога вже відбувся у минулому, задум про героя — предзаданий і його доля вирішена» [Бройтман, 2004, с. 139]. У мінейному каноні мало того, що «творчий акт Бога» щодо оспіваного святого вже відбувся у християнській історії, ще й його відтворення відбувається за встановленим інваріантом. Тож констатуємо, що у досліджуваному гімнографічному жанрі за відсутності «готового» сюжету герой як структурний елемент цілого є «готовим».

Утім, інваріантна «готовність» героя не означає, що, оспівуючи одного і того ж святого, книжники звертають увагу на одні й ті самі обставини його подвижництва і виражають їх в однаковій формі. Скажімо, у вже згадуваних канонах Служби на Різдво Богородиці «Гꙗдѣти вѣрнии...» та «Свꙗтаꙗ свꙗтыхъ вх свꙗтꙋю церковь...» автори розмірковують абсолютно про різні форми подвижництва Діви Марії (детальніше про це у Частині III).

І остання характеристика завершеного та інваріантного образу в мінейному каноні — його символічність. Коротка (2–3 рядки) форма автономних співів зобов'язує гімнографа вдаватися до пошуку такого принципу літературного викладу, який дозволив би передати ємний концентрований образ. Цим принципом є символізація. Однак у мінейному цілому символічна будова образу досить складна. Оскільки канон — це безсюжетний мозаїчний твір, то оспівуваний у ньому образ представляє «суму» семіотичних складових, «розкиданих» по різних тематичних локалізаціях. У цій «сумі» можна виділити основний семантичний шар та другорядні семантичні нашарування.

Відповідно до наукової традиції структурно-семіологічних досліджень основний семантичний шар образу будемо називати *семіотичним ядром*. А його другорядні семантичні нашарування — *семіотичною периферією* [див.: Мукаржовский, 1994; Лотман, 1992].

В окресленні семіотичного ядра автор використовує не просто низку символів, а декілька символічних блоків. Усі символи окремого блоку репрезентують одну конкретну ідею. У багатьох гімнографічних пам'ятках у побудові образу спостерігається виведення не одної, а двох і більше семантичних домінант. У такому випадку в образі слід розрізняти кілька семіотичних ядер-ідей. Відтак з точки зору узгодження складових відтворюваного образу в структурі цілого, мінейні пам'яткі розрізняються як такі, що у них автор здійснює:

1) найпростішу будову образу;

2) ускладнену будову образу;

3) надскладну будову образу.

За найпростішої побудови у відтворюваному образі задіяне одне семіотичне ядро. За ускладненої — два семіотичні ядра. За надскладної — три та більше семіотичних ядер.

В окресленні семіотичної периферії автор вдається до таких символів, що наділені окремим значенням, яке не збігається із значеннями інших символів. В образній будові семіотична периферія виконує важливу функцію — відтіняє і тим самим підкреслює його головний семантичний шар / шари.

Зауважимо, що семіотичне ядро та семіотична периферія можуть повторюватися у різних канонах, особливо присвячених одному лику святих або одному святому. Однак такі повтори радше є винятком, аніж правилом. А загалом, в окремих редакціях кожного мінейного канону спостерігається нова «сума» символів. Тож аналізуючи усі відомі канони на честь одного святого (скажімо, «миколаївська» гімнографія налічує понад п'ятдесят творів), у відтворюваному образі щоразу матимемо різні втілення загального образного інваріанту і через те різну смислову «суму» ядра і периферії. Крім того, у канонах, в яких оспівується сакральна пара або група святих, що здійснили спільний подвиг, смислова «сума» може бути як одною, так і різною для двох і більше образів.

З точки зору співвідношення ядра і периферії, ціле мінейного канону наділене різними ступенями образної цілісності. Зокрема:

– високим ступенем образної цілісності (у відтворюваному образі одне або декілька концептуально пов'язаних семіотичних ядер за відсутності семіотичної периферії);

– середнім ступенем образної цілісності (у відтворюваному образі одне / декілька семіотичних ядер, концептуально узгоджених із семіотичною периферією);

– низьким ступенем образної цілісності (у відтворюваному образі одне / декілька семіотичних ядер, не узгоджених із семіотичною периферією).

У смисловій «сумі» відтворюваного образу концептуальна неузгодженість ядра і периферії стає можливою винятково завдяки тому, що мінейне ціле — сукупність порізнених тематичних локалізацій, які не передають суцільну дію / думку. При цьому в цілому твору немає прямої залежності образної цілісності від парадигмальної / інтегральної. Образ з високим ступенем цілісності може бути реалізований у

пісні із середнім ступенем інтегральної цілісності та в каноні із низьким ступенем парадигмальної цілісності. І навпаки (символізація як принцип відтворення літературного образу розглядається у Розділі 3, а співвідношення семіотичного ядра та периферії — у Частині III).

Таким чином, у гімнографічному творі образ становить найнижчий рівень структурної організації. Проте саме відтворюваний образ є тим системоутворюючим матеріалом та «постійною величиною», що забезпечує ідейно-композиційну зв'язність тематичних локалізацій у цілому мінейного канону.

Розділ 3
СИМВОЛІЗАЦІЯ ВІДТВОРЮВАНОГО ОБРАЗУ У ГІМНОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

3.1. СИМВОЛІЗАЦІЯ ЯК ПРИНЦИП ПОБУДОВИ ВІДТВОРЮВАНОГО ОБРАЗУ

У цілому мінейного твору одним із основних системоутворюючих елементів є оспівуваний образ. У побудові образу визначальну роль відіграє символ. Символ — фундаментальна константа традиціоналістичного мислення, що передбачає представлення світу в категоріях схожості, тотожності та протиставлення. В епоху християнського Середньовіччя саме за допомогою символічного мислення людина ідентифікує себе та світ, в якому живе. Як зазначає С. Аверинцев, символічна ідентифікація відбувається шляхом «загадування» та «розгадування» певних явищ [Аверинцев, 1997, с. 135]. Цю «за-/розгадувальну» тенденцію видатний нідерландський культуролог Йоган Ґейзинга пояснює наступним чином: «Для середньовічної свідомості будь-яка річ була б нісенітницею, якби значення її вичерпувалося її безпосередньою функцією та її зовнішньою формою» [Хейзинга, 2011, с. 343]. Тож людина знає, що все навколо неоднозначне, проте ця неоднозначність пізнавана.

Принципи символічного представлення світу закладаються у близькосхідній арамейській словесності (зокрема, у біблійних книгах). Через те для вивчення категорії символу виняткове значення має засвоєння екзегетичних методологій тлумачення сакрального тексту. Як відомо, у східному Середземномор'ї впродовж раннього періоду становлення християнства виникли три богословські школи, кожна з яких напрацювала свою методологію інтерпретації Біблії. Александрійська школа (розквіт припадає на III ст.) в особі Філона, Климента, Оригена, Кирила та інших запропонувала символіко-алегоричний підхід, згідно з яким написане у Св. Письмі визнавалося притчеюіносказанням, що продукує багатозначне сприйняття [Саврей, 2012а, с. 163]. Натомість антіохійська школа (розквіт у IV ст.) в особі Лукіана, Феодорита Кирського, Іоанна Златоуста, Якова Афраата, Єфрема Сирина та інших обстоювала буквальний підхід, що передбачав

дослівне прочитання біблійних сюжетів як точних типів-прообразів майбутнього [Саврей, 2012б, с. 62]. Нарешті каппадокійська школа (розквіт у IV ст.) в особі Василія Великого, Григорія Богослова, Григорія Нисського та інших синтезувала два попередні підходи, допускаючи буквальне тлумачення, якщо це «йде на користь», і вдаючись до символічного, якщо в богоодкровеному творі реалізується притча, «темне місце», «загадка», «мудрий вислів» [Саврей, 2012в, с. 143]. Серед екзегетичних методологій окреме місце займає бачення фундатора західнохристиянського богослов'я Августина Блаженного, який, утім, у своїх працях послуговується категорією знака (signa), а не символа (σύμβολον), як це було прийнято у східнохристиянський екзегетичній традиції [див.: Августин-web] (більше про знакову природу символа [Мамардашвили, Пятигорский, 2011; Борев, 2015]).

У пошуках сенсу біблійних творів усі три богословські школи розглядають реальний та містичний плани Св. Письма, однак сперечаються щодо форм вираження містичного. Зрештою, обираючи між символом та прототипом, прихильники того або іншого підходу до інтерпретації сакрального тексту в будь-якому випадку змушені оперувати категорією «прихованого». Внаслідок герменевтичних операцій над «прихованим» якраз і розкривається «закодований» вміст Біблії.

Святоотецькі уявлення про символізацію як методологію інтерпретації Божого Слова було систематизовано у так званому «Корпусі Ареопагітикум» Діонісія Ареопагіта (V ст.) та в трактатах його коментатора Максима Сповідника (VII ст.). А ще повнішою теорія символа постає в період іконоборчих суперечок в кінці VII — на початку VIII ст. (здебільшого в працях Іоанна Дамаскіна), коли, як стверджує В. Живов, «перед іконошанувальниками було поставлене принципове завдання — виправдати практику поклоніння іконам» [Живов, 1982, с. 108]. У цей час християнське уявлення про символ набуває ознак завершеного фундаментального вчення.

У листі до Тита (стислому переказі втраченого трактату «Символічне богослов'я») Діонісій Ареопагіт обґрунтовує функціональне призначення символу таким чином: «Ми часто не віримо буквальному значенню висловів, що ними описуються божественні таємниці, і сходимо до цих таємниць шляхом споглядання почуттєвих символів, які їм відповідають» [Ареопагитикум, с. 411]. З цього вислову витікає, що, за християнським уявленням, навколишній світ — це складна і водночас цікава Книга, написана Великим Митцем і Премудрим

Художником (до речі, образ Бога як Творця-Архітектора, Творця-Скульптора, Творця-Землероба, Творця-Домоустроїтеля широко представлений у візантійській гімнографії та гомілетиці [Василик, 2001, с. 114–117]). Значить, життєве призначення християн — читати цю Книгу, знаходити приховану суть у тому, що може бути пізнаним: «Увесь видимий світ є сукупністю символів світу духовного, того, що пізнається розумом, системою його матеріальних відбитків, за допомогою яких він і може бути пізнаним» [Бычков, 1999а, с. 340]. Прихована суть — «логос» за неоплатоновською термінологією Діонісія Ареопагіта, або — «валентність логосу», закладена Богом у певну річ [Карабыков, 2013, с. 39]. Проте, умовою віднаходження логосів речей є ясність духовного зору: «Для тих, хто наділений духовним зором, увесь пізнаваний розумом світ видається таємничо відбитим в усьому почуттєвому світі за допомогою символічних образів» [Мистагогия, с. 159]. Тож Книга-світ піддається «прочитанню» за певних умов та у відповідних формах.

Однією з форм духовно-інтелектуального представлення світу у символах є літературна діяльність. Літературна діяльність — унікальний вид мистецтва. Завдяки «алегоричній» функції мови література дозволяє створювати естетичний об'єкт, в якому «будь-який вираз, що наділений зміненим значенням, позначаючи одну річ, у той же час позначає й *іншу* річ, не перестаючи позначати першу» [Рикер, 2008, с. 116]. Художня потенція продукувати множинні смисли перетворює середньовічну літературу на суцільний екзегетичний коментар («екзегетичну книжність», за висловом М. Гардзаніті [Гардзанити, 2014, с. 20]) до Св. Письма та християнської історії.

Ключовою ознакою екзегетичної книжності є послуговування символом як головним матеріалом відтворення образу. Як відомо, символ представляє дихотомію зображального та виражального. У середньовічній літературі пріоритет надається виразності. Утім, на переконання О. Дьоміна, не можна ігнорувати й зображальний потенціал символу. У поетиці середньовічного твору вчений розрізняє предметну описовість та художню зображальність. Під предметною описовістю розуміється «зв'язок двох і більше предметів». Це — предметні характеристики, тобто «предметні мотиви в окремих описах об'єктів або предметні наскрізні теми про той або інший об'єкт» [Демин, 2009, с. 13]. Натомість, у художній зображальності дослідник бачить два різновиди явищ: зображальні мотиви, що їм можуть бути «надані незвичні, навіть фантастичні якості, які не існують у звич-

ній реальній дійсності» та художні образи, які «виникають тоді, коли у автора один предметний об'єкт асоціюється із іншим предметним об'єктом» [Демин, 2009, с. 14].

Спроможність породжувати асоціативні зв'язки обумовлена складною структурою символа, в якій потрібно виокремити три ключові властивості.

1) Перша — це *особливе узгодження семіотичних складових символа*. Відомі теоретики середньовічної симвології Й. Ґейзинга, П. Біціллі, Р. Генон та О. Александров сходяться на думці, що символічний образ складається з двох семіотичних елементів, які узгоджуються між собою на підставі характерних ознак. Як зазначає Й. Ґейзинга, у мистецтві Середньовіччя символ виникає тоді, коли «дві речі виказують одну й ту саму суттєву загальну властивість, котра співвідноситься з чим-небудь, що є спільною цінністю» [Хейзинга, 2011, с. 345]. Оскільки обидві семіотичні складові символа об'єднані загальною ознакою (або декількома ознаками), то між ними відбувається семантичний обмін: «На символ переносяться властивості того, що символізується. І навпаки: те, що символізується, офарбовується у колір символу» [Бицилли, 1995, с. 33]. Внаслідок такого семантичного взаємообміну між семіотичними складовими вибудовується «ієрархічна субординація», яка встановлює «часткову — неповну!!! — схожість» між елементами [Александров, 2003, с. 72].

У літературному символі ієрархічне упорядкування семіотичних складових виконує дві важливі функції. По-перше, субординація визначає, який елемент символа вагоміший за інший: «Будь-який символічний зв'язок необхідно передбачає наявність вищого та нижчого: рівноцінні речі не можуть бути символами одна одної» [Хейзинга, 2011, с. 349]. По-друге, субординація встановлює призначення одного елементу щодо іншого: «Символи вищі причетні за своєю природою символам нижчим, *представляють* їх собою і через те відіграють, так би мовити, подвійну роль: відтворюючи «незримі речі», вони у той же час відтворюють і «видимі», що стоять нижче їх» [Бицилли, 1995, с. 54].

Французький культуролог Рене Генон описує цю ієрархію елементів символічної пари через закон відповідності. «У силу цього закону, — зауважує вчений, — будь-яка річ, що по суті походить із метафізичного Першопринципу та завдячує йому своєю реальністю, передає або виражає цей Першопринцип на свій лад і на своєму рівні існування; отже, від одного рівня до іншого всі речі утворюють ланцюг відпо-

відностей, сприяючи загальній та повній гармонії, яка у множинності втілень відображає саму початкову єдність» [Генон, 2008, с. 44]. Іншими словами, тлумачення «втілень» дозволяє краще зрозуміти «Першопринцип»: «І якщо невидиме бачиться за допомогою видимого, як написано, то для тих, хто досяг успіху в духовному спогляданні, легше буде усвідомити видиме через невидиме» [Мистагогия, с. 160].

Виходячи із вищенаведених спостережень, постулюємо: *середньовічний символ — це двоскладне утворення, в якому один з елементів пари є вагомим визначальним, а другий — підпорядкованим йому типовим*. Зв'язок типового та визначального — це онтологічне повернення образу до свого архетипу, завдяки чому відбувається відкриття божественного задуму щодо якого-небудь предмету [Живов, 1982, с. 115–116]. З іншого боку, релігійно-естетичні пошуки визначального у типовому можна вважати проявом художнього паралелізму, який сягає біблійного паралелізму і є підбором адекватних відповідностей відтворюваним подіям, особам та явищам [Десницький, 2007, с. 499].

У традиціоналістичній культурі визначальним архетипом є те, що вважається найбільш авторитетним, сакральним і тому нормативним. У межах християнської ціннісної системи сакральним і нормативним є, перш за все, священне Богоодкровення. Біблійні сюжети та образи, священноісторичні події, а також діяння святих отців та їхні висловлювання виступають тим первинним матеріалом, на тлі якого об'єктивна реальність вимірюються на предмет відповідності / невідповідності, правильності / неправильності, доцільності / недоцільності, корисності / некорисності тощо. Відтак типове — те, що відбувається «у теперішній час» і що може бути оцінено крізь призму сакрального. Наприклад:

– мучеництво Бориса і Гліба через старозавітне вбивство Каїном Авеля або принесення жертовного агнця Богу у творах Борисо-Глібівського циклу;

– невдалий похід князя Ігоря через новозавітну притчу про блудного сина в Слові о полку Ігоревім;

– заміна недосконалого Закону досконалою Благодаттю через старозавітні взаємини рабині Агар та вільної Сарри у Слові про Закон та Благодать.

Етико-естетична залежність відтворюваного образу від священноісторичного архетипу вказує на те, що середньовічні твори пооособливому пов'язані із Св. Письмом. Біблійні персонажі та сюжетні епізоди виступають прообразами «теперішнього». При цьому «тепе-

рішнє» виступає «вторинною знаковою системою» [Лотман, 1992]. Однак саме ця «вторинна знакова система» і є предметом літературного висвітлення у середньовічних пам'ятках.

Під час символізації визначальне функціонує як текстове першоджерело, що наділяє типове своїми властивостями. Тож типове наділяється не лише самим іменем першоджерела, але й його ознаками, за якими, власне, і відбувається їхнє типологічне зближення. Позаяк середньовічні мислителі засвоїли неоплатонівську тезу про те, що річ та її функціональні властивості становлять нерозривну цілісність. З цього приводу Й. Ґейзинга зауважує: «Символічне уподібнення на основі спільності відмінних ознак має сенс лише тоді, коли ці ознаки є для даних речей чимось суттєвим, коли властивості, що ними володіє як символ, так і символізоване, розглядаються як їхня дійсна сутність» [Хейзинга, 2011, с. 346]. Таким чином визначальне є типовим, а типове набуває вагомості визначального.

Залежність типового образу від визначального архетипу вказує на те, що особливою формою узгодження двох складових середньовічного символа є *співпричетність*. У філософсько-богословському понятійно-категоріальному апараті Діонісія Ареопагіта «співпричетність» використовується для визначення відносин, що встановлюються між усіма навколишніми явищами, створеними Єдиним Богом: «Усе виявляється співпричетним усьому і весь світ є органічним цілим, в якому Сама Причина і являє світові зв'язки, утримуючи собою буття» [Арабаджи, 2008, с. 172]. Християнська доктрина про співпричетність усіх явищ дозволяє згадати відому формулу авви Дорофея, яка передає ключовий принцип символічності буття: чим ближче речі до Бога, тим ближче вони між собою. Через те будь-що, здатне виявляти певну дотичність до зовнішнього світу, може сприйматися символом наближення / віддалення від Бога [там само, с. 532]. А це означає, що релігійне представлення світу через символи полягає у з'ясуванні ступеню зближення / віддалення різноманітного типового від сакрального визначального.

2) Друга особливість середньовічного символа — його *семантична поліфонія*. Під семантичною поліфонією вчені розуміють багатозначність, що нею наділений будь-який літературний символ. «Кожна річ зі своїми різноманітними властивостями, — пише Й. Ґейзинга, — може бути символом багатьох інших речей, і навіть одна й та сама властивість може означати різні речі» [Хейзинга, 2011, с. 349]. Звичайно, така широка варіативність обумовлена не тільки худож-

ньою функцією символа, але й герменевтичними здібностями потенційного читача: «Кожний символ (= знак = образ) може мати низку значень залежно від контексту, в якому він використаний, та від особистих властивостей («природи») споглядача» [Бычков, 2012, с. 91].

Внаслідок співтворчості книжника та його слухачів у середньовічних пам'ятках спостерігаються два види символічних образів, що діалектично співвідносяться між собою. З одного боку, це — різноманіття символів-синонімів, що позначають одне й те ж саме явище. Наприклад, у Каноні на Воздвиження (на 14 вересня) ціла низка образів символізують Животворний Хрест:

– райський сад,
– дерево, що цвіте,
– виноградне гроно,
– розквітлий жезл Аарона,
– камінь, з якого потекла вода у пустелі,
– підняті вгору руки Мойсея у битві проти амалікитян,
– жести Мойсея на березі Чормного моря,
– порятунок пророка Іони з пащі морського звіра,
– благословення патріархом Яковом своїх синів.

З іншого боку, зустрічаються універсальні символи, що в різних творах позначають різну суб'єктність або мають різний семантичний обсяг. Скажімо, образ агнця символізує:

– жертовність братів-мучеників у Каноні на преставлення Бориса і Гліба,
– смирення Діви Марії у Каноні на Різдво Богородиці.

3) І третьою структурною властивістю середньовічного символа є *різні ступені співпричетності типового образу визначальному архетипу*. У літературному творі типове може бути співпричетним визначальному на підставі однієї або декількох схожих ознак. Однак середньовічний символ — це таке складне утворення, яке передбачає різні ступені співпричетності втілюваного образу першоджерельному архетипу.

Різні ступені співпричетності типового визначальному закладені в апофатичному богослов'ї Діонісія Ареопагіта. У «Корпусі Ареопагітикум» розрізняються катафатичні (стверджувальні) та апофатичні (спростувальні) позначення Божества. Так звані стверджувальні позначення — це «подібні уподібнення», тобто такі абстрактні символи, що за своїм значенням можуть повною мірою виражати Божественну сутність (Життя, Розум, Світло, Добро, Краса тощо). Натомість спростувальні позначення — «неподібні уподібнення», конкретні

символи, значення яких виражає Божественну сутність лише частково (Сонце, Зірка, Вогонь, Вода, Роса, Камінь тощо) [Ареопагитикум, с. 265]. «Несхожі образи мають знаково-символічну природу особливого ґатунку, — пояснює В. Бичков. — Удаючи низькі предмети матеріального світу, вони повинні нести в їхній недостойній формі інформацію, що не має нічого спільного з цими предметами. Самою «невідповідністю зображення» несхожі образи вражають глядача (або слухача) та орієнтують його на дещо, протилежне зображеному — на абсолютну духовність» [Бычков, 2012, с. 93]. Тож неподібні уподібнення дозволяють віднаходити не тільки схоже, але й відмінне між визначальним і типовим.

За великим рахунком, подібні та неподібні уподібнення — це ототожнення більшою або меншою мірою. Тож у процесі літературно-художньої символізації якого-небудь об'єкту формується певна шкала тотожності. На цій шкалі помітні два полюси:

– у «нижній» позначці типове відповідає визначальному недостатньою мірою (тоді можна говорити про низький ступінь семіотичної цілісності символу);

– у «нульовій» позначці типове відповідає визначальному повною мірою (середній ступінь семіотичної цілісності символу);

– у «верхній» позначці типове відповідає визначальному переважаючою мірою (високий ступінь семіотичної цілісності символу) (у параграфі 3.3. шкала тотожності розглядається детальніше).

Отже, перераховані властивості — особливе узгодження семіотичних складових, семантична поліфонія та різні ступені співпричетності типового образу визначальному архетипу — репрезентують складну багатошарову структуру та відповідне функціонування символа в літературі Середньовіччя [Джиджора, 2015в; Джиджора, 2016ґ].

3.2.ОСНОВНІ НАПРЯМИ СИМВОЛІЗАЦІЇ ВІДТВОРЮВАНОГО ОБРАЗУ

У середньовічній літературі символізація відтворюваного образу здійснюється за чотирма напрямами [Джиджора, 2016в].

1) Перший напрям пов'язаний із особливим називанням типового. Тож вважатимемо це:

– *встановленням співпричетності типового впізнаваному імені / назві*.

У гімнографічному творі особливе називання відтворюваного образу О. Кожушний вважає поетонімом / іменем-поетизмом і розуміє під цим «власні імена (або синонімічні до них за значенням поетичні вислови-словосполучення, описові конструкції, а іноді й цілі речення) в контексті художнього твору». Вчений зазначає, що у середньовічних пам'ятках складна поетика власного імені «примушує нас вивести ці слова (вислови-словосполучення, описові конструкції) із розряду звичайних, перетворивши їх на слова широкого конотативного змісту і навіть на слова-символи, імена-ситуації» [Кожушний, 2009, с. 64].

Особливості функціонування поетонімів полягає у взаємозамінюванні та збільшенні. «Теперішній» герой або ситуація мають художню потенцію настільки відповідати «першоджерелу», що замість справжніх імен або назв автор починає використовувати біблійні або християнські імена та назви, «віднайдені» у багатій культурній пам'яті. Як наслідок, у середньовічному творі герой та ситуація отримують декілька альтернативних іменувань. Серед них є й номінативні позначення духовного або соціального статусу відтворюваних осіб. У тексті такі позначення виконують функцію звернення: «Спасе», «Владыце», «Дѣво», «блажене», «мꙋдре», «славне», «свѧте», «кнѧже».

У середньовічній літературі символічне називання відтворюваного образу бере початок у відповідній біблійній традиції. За спостереженнями єпископа Іларіона (Алфєєва), біблійне ім'я є формою повного та дійсного вираження предмету або особи. Причому це стосується як найменування Бога людиною, так і найменування людини Богом. У першому випадку людина визначає функцію Бога щодо себе: «Будь-яке ім'я, що його дала людина Богові, вказує на якусь-небудь дію Божу щодо людини» [Иларион (Алфеев), 2002, с. 22]. Саме тому в Старому та Новому Завіті зустрічається близько ста функціональних імен Божих, зокрема: «Бог» (мій Бог), «Господь» (мій Господар), «Владика» (мій володар), «Всевишній» (Той, Хто на горі, Той, Хто вище за всіх), «Саваоф» (Господь воїнства), «Еммануїл» (З нами Бог), «Ягве» (Сущий, Той, Хто є), тощо. У другому випадку Господь надає людині характерних властивостей: «У Біблії ім'я має не відсторонений чи теоретичний, а життєво-практичний характер: значення імені — не вербальне чи словесне, а реальне чи дійсне. У мові Біблії ім'я — не просто умовне позначення тієї або іншої особи чи предмету: ім'я вказує на основні характеристики свого носія і тому є його глибинною сутністю. Ім'я, крім того, визначає місце, що його носій

повинен займати у світі» [Иларион (Алфеев), 2002, с.18]. Подібні ідеї аналогічно резюмовані в теоретичних працях:

– філософа О. Лосєва: «Ім'я невід'ємне від іменованої сутності і через те є сама сутність <...> Ім'я сутності є енергія сутності, а енергія є виражений та зрозумілий сенс; відтак, що є в сенсі, то є й в імені» [Лосев, 2001, с. 416];

– сучасного бібліїста А. Десницького «Зміна імені явно означає певну сутнісну переміну в долі людини» [Десницький, 2007, с. 110].

Як показують деякі епізоди Старого та Нового Завітів, саме з метою соціального позиціонування та духовного преображення Господь перейменовує своїх вірних служителів, закладаючи в них «сутнісні переміни» / нову «сутнісну енергію» і тим самим наділяючи спроможністю розпочати певний подвиг. З-поміж багатьох інших про це розповідається, зокрема, у таких історіях:

– покликанні патріарха Авраама: «И ѧзъ се завѣтъ мои съ тобою и бꙋдеши отець множества ꙗзыкѡвъ. И не наречетсѧ ктомꙋ имѧ твое Аврамъ но бꙋдетъ имѧ твое Авраамъ: ꙗкѡ отца многихъ ꙗзыкѡвъ положихъ тѧ» [Бут. 17, 4–5];

– перейменуванні патріарха Якова після зіткнення з Богом: «Рече же емꙋ: что ти имѧ есть. Онъ же рече: Ꙗковъ. И рече емꙋ: не прозоветсѧ ктомꙋ имѧ твое Ꙗковъ, но Ісраиль бꙋдетъ имѧ твое: понеже обꙋкрѣпилсѧ еси съ Богомь и съ человѣки силенъ бꙋдеши» [Бут. 32, 27–28];

– наданні Апостолу Петру ключів від Церкви: «И ѿвѣщавъ Іисꙋсъ рече емꙋ: блаженъ еси Сімѡне варъ Іѡна ꙗкѡ плоть и кровь не ꙗви тебѣ но Отець мои иже на небесѣхъ. И ѧзъ же тебѣ глаголю ꙗкѡ ты еси Петръ и на семъ камени созижꙋ церковь мою и врата адова не ѡдолѣютъ ей» [Матф. 16, 17–18];

– перевтіленні фарисея Савла, який раптово осліп, однак хрестився і став Апостолом Павлом: «Пойде же Ананїа и вниде въ храминꙋ и возложь нань рꙋцѣ рече: Саꙋле брате Господь Іисꙋсъ ꙗвлентисѧ на пꙋти имже шелъ еси посла мѧ ꙗкѡ да прозриши и исполнишисѧ Дꙋха Свѧта. И абие ѿпадоша ѿ очїю егѡ ꙗкѡ чешꙋѧ: прозрѣ же абие и воставъ крестисѧ» [Діян. 9, 17–18]).

Біблійна трансформація шляхом перейменування знаходить відображення й у середньовічній свідомості. На думку А. Карабикова, у Середні віки люди «намагалися скорегувати участь людини і спрямувати її життя в нове русло за допомогою зміни її імені». Саме тому «ім'яназивання до певного ступеню розумілося як вид символічної діяльності» [Карабыков, 2013, с. 93–95].

Про літературну символізацію за допомогою імені якнайкраще свідчить семантика церковнослов'янських лексем, що використовуються для позначення власне процесу іменування. У своїй багатотомній праці «Древняя Русь: Наследие в слове» В. Колесов наводить таку послідовність семантичних впливів одного поняття на інше: **именовати** (дія) → **имѧ** (номінація) → **знаменовати** (дія) → **знамѧ** (номінація) → **значити** (дія) → **знак** (номінація). Такий номінативно-предикативний ланцюжок дозволяє вченому вивести надзвичайно важливу для розуміння середньовічної філософії імені закономірність ім'яназивання суб'єкта / об'єкта. «Імен могло бути багато, — пише В. Колесов. — Зокрема, й у одної речі або у одної й тої самої особи, що дозволяло у різні моменти буття іменувати конкретну, заледве усвідомлювану якість як спеціальну характеристику речі або явища. Ім'я настільки ж реальне, як і сама людина, одна з його посутніх ознак, причому — на різних етапах його розвитку; цим пояснюється зміна імен при досягненні певного віку. Ім'я повинне відповідати становищу, віку та функції його носія. При народженні, при посвяченні у воїни, беручи шлюб, після першого подвигу — завжди людина змінює своє ім'я, і в кінці-кінців носить багато імен» [Колесов, 2011, с. 263–268].

На думку А. Большакової, середньовічна багатоіменість передбачає певну градацію: «поділ імен на первинні та вторинні», при цьому «первинність імені напряму пов'язана із найменуванням його *(відтворюваного образу. — Є. Д.)* сутності, тоді як вторинність — з іменуванням явища / властивості, тобто похідної (від цієї сутності) ознаки» [Большакова, 2015, с. 45].

Символізація за напрямом встановлення співпричетності типового впізнаваному імені / назві — надзвичайно поширена літературна тенденція, що наявна не лише в гімнографії Київської Русі, але й у інших пам'ятках XI–XIII ст. Завдяки цій тенденції відтворюваний образ часто отримає подвійне, а подекуди — і потрійне ім'яназивання. Передусім, така багатоіменність стосується київських князів — Хрестителя Русі Володимира, його бабусі — Ольги та його синів — Бориса і Гліба. При цьому ім'яназивання князя Володимира, який, на думку Н. Нікітенко та Н. Верещагіної, отримав декілька християнських імен, «слідувало перейнятій з Візантії традиції царського антропонимикона, і було напряму пов'язано із церковно-політичними завданнями християнізації Русі» [Никитенко, Верещагина, 2009, с. 23].

У Слові про Закон і Благодать митрополит Іларіон так звертається до князя: «**Да аще единого чьловѣка обороти́вшюѹмѹ толико вѣзмьзде**

отъ благаго Бога то каково ѹко сѫпасение обрѣте о Василие!» [СЗБ, с. 88].

А у Пам'яті та похвалі монаха Якова княгиня Ольга охарактеризована не просто як та, що була охрещена на честь видатної матері першого християнського імператора Костянтина, але як її пряма духовна спадкоємиця, котра іменем і внутрішнім укладом повністю відповідає її образу життя:

«Вѣзыска спасения и приꙗ отъ бабѣ своеи Олзѣ како шедши къ Царюграду и приꙗлъ бꙗше свꙗтое крещение и пожи добрѣ предъ Богомъ вѣчьми добрыми дѣлы ѹкрасившисꙗ и почти с миромъ о Христѣ Иисѹсѣ и по вѣрѣ блазѣ. То все слышавъ кнꙗзь Володимеръ отъ бабѣ своеи Олзѣ нареченнѣи въ свꙗтемь крещении Елена тоꙗ и житие подражꙗ свꙗтыꙗ царица Елены блаженыꙗ кнꙗгинꙗ Олги» [Пам'ять і похвала, с. 253–254].

Поєднання світських та хрестильних імен чітко прослідковується і у ранніх києворуських творах Борисо-Глібівського циклу. Як відомо, брати Борис і Гліб були охрещені на честь відповідно християнського співця Романа та старозавітного царя Давида. Ця обставина дозволяє деяким книжникам при укладанні літературної оповіді послуговуватися здебільшого хрестильними іменами князів. Скажімо, автор Канону на преставлення Бориса і Гліба вживає тільки (!) хрестильні імена князів — Роман і Давид. Натомість інші книжники прагнуть розгорнуто поміркувати про духовну спорідненість перших київських святих та їхніх небесних патронів. Укладач Читання про Бориса і Гліба — преп. Нестор — обґрунтовує подвійність княжих імен таким чином:

«Бꙗше же блаженомѹ Борисѹ створено имꙗ въ крьщеньи Романъ: ꙗко же бо и на ономь почиваше Дѹхъ Свꙗтыи измлада»; «Свꙗтомѹ же Глѣбови створено имꙗ Давыдъ. Видиши ли благодать Божию изъмлада на дѣтици? Створиша бо рече имꙗ емѹ Давыдъ: како или кымъ образомъ? Не им же ли: онъ бѣ мнии въ братьи своеи тако же и сии свꙗтыи? И пакы: ꙗко же пророкъ Давыдъ изиде противѹ иноплеменьникѹ и погѹби и отъꙗтъ поношенье отъ сыновъ Израилевыхъ; тако же и сии свꙗтыи Давыдъ изиде противѹ сѹпостатѹ дьꙗволѹ и погѹби и и отъꙗ поношение отъ сыновъ Рѹскыхъ» [ЧБГ, с. 204–206].

Щодо власне візантійської гімнографії, то, на думку О. Нікіфорової, характерним різновидом символічного перейменування відтворюваного образу стало «етимологічне зближення власного імені святого із іменуванням тої або іншої чесноти: Василій (грец. Βασίλειος) і царювання (грец. βασιλεία), Феофан (грец. Θεοφάνης) і богоявлен-

ня (грец. Θεοφάνεια), тощо» [Никифорова, 2012, с. 128]. При цьому дослідниця уточнює: «Ця властивість візантійської гімнографії була втрачена слов'янськими перекладачами» [там само].

Окрім перейменування відтворюваних постатей, символічні назви отримують і сакральні об'єкти простору. Наприклад, головне княже місто Київ, з якого поширюється християнство по Русі. Саме тому в багатьох києворуських літературних творах (у Слові про Закон і Благодать, Повісті врем'яних літ), а також в архітектурних пам'ятках відобразилася важлива історіософська доктрина: Київ — Небесний Єрусалим. На це вказують, зокрема, біблійні слова, що становлять напис навколо мозаїчного образу Богоматері Оранти у соборі святої Софії Київської: «Богъ посреди ея и не подвижется поможетъ Богъ Утро заутра» [Пс. 45, 6]. На думку Н. Нікітенко та В. Корнієнка, цей надпис був запозичений із розпису Софії Константинопольської як те обов'язкове прославлення Небесного Єрусалиму, що «з давніх-давен і до сьогоднішнього дня виголошується при закладанні храму» [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 34].

Однак символічне перейменування стосувалося не тільки святих міст та їхніх сакральних центрів — храмів. Нову назву могли отримати й менші міста, або знакові місця, де відбулася важлива подія (наприклад, подвиг святого) або де зберігалося щось цінне (мощі святих). У цьому контексті можна згадати, як у Сказанні про Бориса і Гліба руське місто Вишгород прирівнюється до грецької Солуні, оскільки в обох містах знаходяться цілющі мощі видатних християнських мучеників. Спільна ознака дає можливість побачити у Вишгороді «руську Солунь»:

«Блаженъ по истинѣ и высокъ паче всѣхъ градъ руськыихъ и вышии градъ имыи въ себе таковое съкровище. Ему же не тъчьнъ ни вьсь миръ. Поистинѣ Вышегородъ нареческа – вышии и превышии городъ всѣхъ; въторыи Селунь глависа въ Руськѣ земли имый въ себе врачьство безмьздьное не нашему единому языку тъкъмо подано бысть бъгъмь нъ и вьсеи земли спасение» [СБГ, с. 350].

У середньовічному творі символічне перейменування суб'єкта / об'єкта призводить до семантичного помноження відтворюваного образу. Зберігаючи основне ім'я, а відтак і його значення, книжник артикулює друге / третє ім'я, а з ними — і нові значення. При цьому причина присвоєння додаткового імені є тою ознакою, за якою типове співвідноситься із визначальним, а оспівуваний герой на додаток до основного імені отримує ще й символічне іменування.

У побудові образу символізація за напрямом встановлення співпричетності типового впізнаваному імені / назві виступає важливим способом продукування номінативних сенсів.

2) Другий напрям символізації образу передбачає релігійно-естетичне оцінювання типового на тлі впізнаваних осіб. Внаслідок такого оцінювання-вимірювання автор вказує на характер та ступінь наближення відтворюваного образу до визначального архетипу. Такий напрям символізації вважатимемо:

– *встановленням співпричетності типового відомій персоні*.

Встановлення співпричетності типового відомій персоні відбувається шляхом зіставлення, порівняння, зрівняння або уподібнення відтворюваного об'єкту до впізнаваної священноісторичної постаті. Через те в гімнографічних пам'ятках використовуються відповідні мовленнєві маркери — займенники та прикметники «вторыи», «дрꙋгыи», «новыи» (у Каноні князю Володимиру Хреститель Русі постає «другим Павлом» та «новим Костянтином») або порівняльні сполучники та сполучникові слова («наче», «акы», «ꙗкоже», тощо).

У гімнографічних творах серед найбільш вагомих постатей, що ними позначається типове, виступають Христос, старозавітні праотці та пророки Авраам, Ісаак, Яків, Мойсей, Йона, Давид, три вавилонські отроки, а також апостол Павло. Відтак у відтворюваному типовому артикулюється суб'єктне начало визначального. Позаяк типове — це завжди конгломерат суб'єктних начал декількох сакральних персонажів. Скажімо, у агіографічному та гімнографічному образі князя Володимира реалізується «мойсеєве», «павлове» та «костянтинове» суб'єктні начала (детальніше — у Частині III).

Сам процес встановлення співпричетності типового відомій персоні та/або сакральному явищу включає одну важливу умову: за відповідністю визначальному типове може бути співпричетним архетипу недостатньою / повною / перевершеною мірою. Особливості різнототожної співпричетності типового образу визначальному архетипу розглядаються у параграфі 3.3.

У побудові образу символізація за напрямом встановлення співпричетності відомій персоні репрезентує персоналізовані сенси.

3) Третій напрям символізації образу передбачає релігійно-естетичне оцінювання типового на тлі сакральних явищ. Внаслідок такого оцінювання-вимірювання автор також вказує на характер та ступінь наближення відтворюваного образу до визначального архетипу. Цей напрям літературно-художньої символізації будемо називати:

— *встановлення співпричетності типового сакральному явищу.*

Встановлення співпричетності типового сакральному явищу відбувається таким саме чином, що і встановлення співпричетності відомій особі. Відтворюваний об'єкт прирівнюється до певного явища, що в священній історії наділяється сакральним значенням. Відтак відтворюваний образ стає новим втіленням священноісторичних подій.

Сам процес встановлення співпричетності передбачає ту ж саму умову: різнототожну відповідність типового визначальному.

У побудові образу символізація за напрямом встановлення співпричетності сакральному явищу дозволяє актуалізувати предметні сенси.

4) Четвертий напрям літературно-художньої символізації, що передбачає енергійне взаємопроникнення відтворюваного образу і Бога, визначатимемо як:

— *встановлення співпричетності Богу*.

Оскільки середньовічна релігійна картина світу постулює, що все породжено Божою волею, то будь-які явища співпричетні Творцю певною мірою. «Саме з Добра все виникло та існує, будучи виведено із сутнісної Причини, — розмірковує Діонісій Ареопагіт. — І саме у Ньому все утворилося і зберігалося та містилося як би у всеосяжній глибині, і у Нього все повертається як у свою для кожного межу, куди усе прагне» [Ареопагитикум, с. 279]. На думку В. Бичкова, у цій тезі «Ареопагітиків» сформульований принцип функціонування Божественного Еросу: «Бог, або Першопричина всього, як *Єдине-благе-і-прекрасне*, є улюбленим і бажаним для усіх істот Універсума, тобто для людей і духовних чинів, що знаходяться у небесній сфері (ангелів, архангелів, херувимів, серафимів тощо). Завдяки Йому та за Його участі всі істоти люблять одне одного: нижчі — звертаючись до вищих, рівні — спілкуючись один з другим, вищі — піклуючись про нижчих. При цьому усі вони прагнуть *Єдине-благе-і-прекрасне* і спрямовані до Нього у своїй любові» [Бычков, 2012, с. 31].

Християнське віровчення допускає не просто гармонійну взаємодію, а навіть духовне взаємопроникнення суб'єктів на основі вищої щирої любові [у святоотецькій літературі ця тема висвітлена надзвичайно широко, науковий коментар до її найсуттєвіших положень та бібліографію див.: Бирюков, 2009; Бирюков, 2015]. Взаємопроникнення Творця і відтворюваного образу забезпечують енергії (грец. «ενέργειαι» — ключова категорія містичного православного світосприйняття [Хоружий, 2012, с. 28–29]) — прояви Божественної сут-

ності, що відкривається світові в різних формах: богообразній красі, благодатних пахощах, неземному світлі та чудесній силі.

Коментуючи «Корпус Ареопагітику», В. Бичков стверджує, що під богообразною красою Діонісій розуміє виявлення сутності Прекрасного (Єдиного-благого-і-прекрасного) як умонеосяжної творчої потенції Бога [Бычков, 2015, с. 65]. У свою чергу, благодатні пахощі — це той «аромат» світу, який насолоджує наш нюх і тим самим символізує пахощі самого Ісуса Христа, що дарує нам божественну насолоду [там само, с. 41]. А неземне світло — вічне божественне світлодавання (фотодосия), або світловодження / світловозводження, що будь-якої миті може бути сприйнятим підготовленим духовним зором [там само, с. 75].

У середньовічній літературі енергійний «діалог» відтворюваних суб'єктів можливий завдяки екстатичності Бога: «Божественний Ерос за природою своєю екстатичний (з грец. «ἔξτασις» — вихід із себе, несамовитість, любовне збудження), тобто активно спрямований на предмет бажання, не допускає його самостійного існування, прагне оволодіти ним» [Бычков, 2012, с. 31]. У середньовічних пам'ятках божественна екстатичність передається енергіями Творця, що зображуються в просторі героя. Відтак образ, енергійно причетний до Бога, наділяється надзвичайними властивостями. Зокрема, у творах, в яких оспівуються християнські подвижники, святий «словом і ділом» спроможний творити чудеса. Через те автор, як правило, звертається до святого з проханням молитися за нього, за свій народ, за свою землю, тощо.

Ось, як це у Слові про Закон і Благодать: «Имь же благыимь дѣломь и инѣмь вѫзмьздне приемлꙗ на небесьхъ блага ꙗже ѹготова Богъ вамъ любꙗщиимъ его. И зьрѣнꙗ сладъкаго лица его насыщꙗꙗсꙗ помолисꙗ о земли своеи и о людьхъ въ нихъ же благовѣрьно владычьствова» [СЗБ, с. 98–100].

А так молиться до перших руських святих анонімний укладач Сказання про Бориса і Гліба: «По истинѣ вы цесарꙗ цесаремъ и кнꙗзꙗ кнꙗземъ ибо ваю пособиемь и заступленниемь кнꙗзи наши противѹ вѫстаюцꙗ дьржавьно побѣжають и ваю помощию хвалꙗтьсꙗ. Вы бо тѣмъ и намъ орѹжие землꙗ Рѹсьскыꙗ забрала и ѹтвьрьжение и меча обоюдѹ остра има же дьрзость поганьскѹю низъвлагаемъ и диꙗволꙗ шатанꙗ въ земли попираемъ. По истинѣ несѹмьньнѣ рецѝ вѫзмогѹ: вы ѹбо небесьнꙗ чловѣка еста земльнꙗ ангела стѫлпа и ѹтвьрьжение землѣ нашеꙗ. Тѣмьже и корета по своемь отьчьствѣ и пособита» [СБГ, с. 348].

Впевненість середньовічного автора у винятковій, надлюдській силі святого якнайкраще свідчить про його співпричетність Богу. У такому разі святий постає символом Творця, втіленням Його постійної божественної присутності та піклування про світ.

У християнській антропології символічна співпричетність святого Богу визначається як синергія (грец. συνέργεια) — погоджена, злагоджена дія божественної та людської енергій [Хоружий, 2012, с. 86]. У середньовічному творі синергія божественного та людського і породжує той особливий сакральний хронотоп, який ми визначили слідом за О. Лідовим як «Небесний Єрусалим».

У побудові образу символізація за напрямом встановлення співпричетності типового Богу сприяє продукуванню *синергійних сенсів*.

Отже, у середньовічному гімнографічному творі естетичне відтворення будь-якого образу містить чотири процедури літературної символізації. Варто зауважити, що автор здійснює ці когнітивні процедури не поетапно, а одночасно:

– називання відтворюваного образу (найменування / перейменування типового відповідно до впізнаваних християнських постатей та хронотопів),

– персоніфікація відтворюваного образу (співставлення типового із священноісторичними особами, що несуть в собі релігійні цінності й тому мають стати авторитетним взірцем, за допомогою якого образ отримає належні позитивні або негативні характеристики),

– опредметнювання відтворюваного образу (співставлення типового із сакральними подіями та явищами, що стають ідейним тлом, за допомогою якого образ отримає належні позитивні або негативні характеристики),

– надання синергійності відтворюваному образу (окреслення форм духовного зближення / віддалення типового від Бога, що є визначальним показником святості / гріховності образу).

Відповідно до перерахованих когнітивних процедур у зведенні образу задіяні чотири типи символів-конструктів:

– номінативні;

– персоніфіковані;

– предметні;

– синергійні.

3.3. СТУПЕНІ СИМВОЛІЧНОЇ СПІВПРИЧЕТНОСТІ ВІДТВОРЮВАНОГО ОБРАЗУ

За напрямами встановлення співпричетності впізнаваній особі / сакральному явищу типове може бути тотожним визначальному недостатньою / повною / переважаючою мірою. Це дозволяє виокремити в персоніфікованих та предметних символах низький / середній / високий ступінь семіотичної цілісності.

Почнемо з ототожнення повною мірою, яке можна вважати найбільш поширеною формою символічної співпричетності, що реалізується у середньовічній літературі. Ця форма передбачає, що типовий образ прирівнюється до визначального першоджерела за характерною ознакою / ознаками. При цьому прирівнювання має настільки очевидні підстави, що автор називає типове іменем визначального, іноді додаючи уточнення на кшталт: «новий», «другий», «як», тощо. У такий спосіб не тільки у гімнографічних, але й в агіографічних, гомілевтичних, хронографічних та інших жанрах символізуються «теперішні» герої (святі, благовірні правителі, прості віряни), сакральний простір (місто, місцевість, храм) та сакральний час (вагомі історичні періоди, суспільні духовні стани, тощо).

Для наведення авторитетного «першоджерела» залучаються, насамперед, біблійні персонажі та сюжетні ситуації. Наприклад, у Слові про Закон і Благодать митрополит Іларіон ототожнює два періоди релігійного часу із старозавітними жінками Саррою та Агар:

«Образъ же Законꙋ и Благодѣти Агарь и Сарра роботьнаꙗ Агарь и свободьнаꙗ Сарра роботьнаꙗ преже ти по томь свободьнаꙗ <...> Сарра же глагола къ Авраамꙋ: Се заключи мꙗ Господь Богь не раждати вслѣзи ꙋбо къ робѣ моеи Агари и родиши отъ неѣ. Благодать же глагола къ Богꙋ: Аще нѣсть времене сходити ми на землю и сходити миръ сниди на горꙋ Синаи и Законъ положи» [СЗБ, с. 34].

За ознакою значущості часу Агар та Сарра ототожнюються із Законом і Благодаттю повною мірою. Адже допоки не прийшов *той час*, рабині Агар належить виконувати функцію матері сина Авраама. Однак приходить *той час*, і Агар змінює вільна Сарра, яка стає матір'ю іншого сина Авраама. Так само і з релігійними періодами, що протікають у світовій історії: поки був *не час*, людство отримало Закон. Але прийшов *той час*, і Закон змінила Благодать. У Слові про Закон і Благодать відомі старозавітні персонажі стають тим визначальним, на тлі якого автор символізує образи сакрального часу.

А ось як Єпіфаній Премудрий характеризує волхва Пама у Житії Стефана Пермського: «О прелестниче и развращенью начальниче вавилонское сѣмя халдѣиски родъ хананѣиское племя тмы темныя помраченое чадо пентаполиевъ сынъ египетскыя прелестныя тмы внуче и разрушенаго столпотвореныя правнуче!» [ЖСтП, с. 132].

В очах християнського просвітителя язичницький жрець — спокусник та розпусник. Тож волхв символізується за допомогою тих біблійних персонажів, що уособлюють спокусу та розпусту у вселенському масштабі. За ознакою відвертої непокори Богу чародій Пам прирівнюється до боговідступників та богоборців повною мірою. Він — їхня «плоть від плоті» і через те постає і сім'ям Вавилону, і нащадком халдейського роду (Халдея — царство, столицею якою був Вавилон), і представником ханаанського племені (до того, як євреї переселилися у землю обітовану, у Ханаані жили язичники), і чадом темного мороку, і сином Пентаполісу (тобто П'ятиграддя, серед яких значилися осередки розпусти Содом і Гоморра), і онуком єгипетської темряви, і правнуком зруйнованої вавилонської вежі [Руди, Прохоров, 1995, с. 271]. Вдаючись до впізнаваних старозавітних грішників, Єпіфаній Премудрий реконструює родовід боговідступника — від «пращурів» до «батьків».

Крім власне біблійного матеріалу, для позначення «типового» залучаються й ті герої та явища Св. Історії, що стали відомі вже у християнські часи і тому не увійшли до Св. Письма. Скажімо, у ранніх києворуських текстах, присвячених прославленню хрестителя Русі, поширеною є символізація князя Володимира за допомогою образу видатного римського імператора Костянтина Великого. Щонайменше, у семи різножанрових творах XI — початку XII ст. св. Володимир ототожнюється із імператором ромеїв, адже називається «новим» або «другим» Костянтином.

Ось, як про це сказано у так званому «звичайному» Житії св. Володимира, пам'ятці, що на думку М. Брайчевського та Є. Голубинського, могла бути не просто одним з перших творів про князя, але й одним з перших літературних творів на Русі [Брайчевский, 1988, с. 186; Голубинский, 1901, с. 228]:

«И бысть вторыи Костянтинъ въ Руской земли Володимеръ се есть новыи Костянтинъ великаго Рима иже крестивыся самъ и люди своя крести: тако и се сотвори подобно ему» [ЖВ, с. 235].

А так з цього ж приводу висловлюється монах Яків у «Пам'яті та похвалі»: «И ты блаженныи княже Володимерю подобно сотвори Вос-

тѧнтинꙋ великомꙋ. Ꙗко же вѣрою онѣ великою и любовию Божиею подвигсѧ ꙋтверди всю вселеннꙋю любовию и вѣрою и свѧтымѣ крещениемѣ просвѣти весь миръ и законѣ Божий по всей вселеннѣи заповѣда и раздрꙋши храмы идольскыѧ сѣ лжеименными богы свѧтые же церкви по всеи вселеннеи поставѣ на хвалꙋ Богꙋ вѣ Троици славимомꙋ Отцꙋ и Сынꙋ и Свѧтомꙋ Дꙋхꙋ <...> Тако же и блаженныи кнѧзь Володимерѣ сѣтвори с бабою своею Олгою» [Пам'ять і похвала, с. 257–258].

Фрагменти вищеозначених творів вказують на те, що обидва книжники бачать св. Володимира рівним св. Костянтину повною мірою. Позаяк Хреститель Русі здійснив той самий подвиг, що й римський імператор, — сам охрестився і привів свій народ до Бога. У вказаних творах вже не біблійна, а священноісторична постать стає тим визначальним, що ним вимірюється «теперішній» образ київського князя.

Поряд із священноісторичним матеріалом, «першоджерелом» можуть бути й загальнолюдські істини, усталені народні образи та релігійні імперативи, що наповнюють християнську картину світу. У такий спосіб символізація відтворюваного образу набуває особливої поетичності.

Тут достатньо пригадати, як здійснюється опредмітнення образів святих мучеників Бориса і Гліба в завершальній частині літописної статті 6523 р. (1015 р.) у Повісті врем'яних літ:

«Радꙋйтесѧ Борисе и Глѣбе богомꙋдраѧ ꙗко потока точита отъ кладѧзѧ водь живоносныѧ исцѣленниѧ истѣкають вѣрнымъ людемъ на исцѣление. Радꙋйтасѧ лꙋча светозарнаѧ и ꙗвистасѧ ꙗко свѣтилѣ озарѧющиѧ всю землю Рꙋскꙋю всегда тмꙋ отгонѧщиѧ ꙗвлѧющасѧ вѣрою неꙋклоньною. Радꙋйтасѧ недрѣманьнаѧ ока стѧжавша дꙋша на свѣршение Божиихъ свѧтыхъ заповѣдии приимша вь сердци своемь блаженнаѧ. Радꙋйтасѧ брата вкꙋпѣ в мѣстѣхъ златозарныхъ в селѣхъ небесныхъ и вь славѣ неꙋвѧдающеи еѧже по достоѧнию сподобистасѧ» [ПВЛ, с. 618].

У релігійній свідомості літописця перші руські святі повною мірою прирівнюються до тих явищ, які у християнській картині світу визнаються провідниками божественної благодаті. Борис і Гліб зцілюють віруючих, через те вони — потоки цілющої води. Борис і Гліб освітлюють усю землю руську, тому вони — світосяйні проміні та світила. Борис і Гліб вмістили божественні заповіді в серці, відтак вони стали очима що не дрімають та дбають про благочестя. А ще Борис і Гліб перебувають у златозарних місцях, у небесних поселеннях, тож вони — духовно споріднені брати, окутані нев'янучою славою. Для символічного позначення князів-мучеників укладач Повісті вдається

не до священноісторичного, а до загального матеріалу, що відображає християнський досвід сприйняття вірних служителів Божих.

Утім, у структурі середньовічного символу визначальним можуть бути і народні уявлення, адаптовані у християнському контексті. Такі приклади знаходимо у Слові о полку Ігоревім: «Темно бо бѣ въ ѿ день: два солнца помѣркоста оба багряная стлъпа погасоста и съ нима молодая мѣсяца Олегъ и Святъславъ тьмою ся поволокоста и въ морѣ погрѫзиста и великое бѫйство подаста хинови. На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла: по Рѫскои земли простроншася половци аки пардѫже гнѣздо» [СПІ, с. 372–374].

Описуючи протистояння русичів із половцями, укладач Слова поетично співставляє князів із природними явищами. На думку автора, для свого люду князі уособлюють сяйво, добро та благо. Відтак очільники військового походу Ігор та Всеволод — це два сонця, два багряних стовпи. А Олег та Святослав, син та племінник князя Ігоря, — два молодих місяці. Коли під час битви на річці Каялі половці тиснуть русичів, поет сумує з приводу «заходу» цих світил. Описувані природні явища використовуються як основні персоніфіковані позначення князів, а тому тут є підстави говорити про ототожнення «типового» і «визначального» повною мірою.

Літературна символізація, при якій «теперішній» образ повністю відповідає архетипу, призводить до заміни типового на визначальне. Причому така заміна стосується не тільки самого образу, але й його функцій. Скажімо, у Слові о полку Ігоревім руські князі оспівуються як світила, відповідно вони наділяються властивостями померкнути, згаснути, зануритися.

Якщо повне ототожнення типового першоджерельному визначальному можна вважати більш поширеною формою символічної співпричетності, то два інших різновиди — значно менш поширеними. Ототожнення недостатньою мірою передбачає таку співпричетність, при якій типове співставляється із визначальним за якоюсь атрибутивною ознакою, при цьому автор підкреслює, що саме за цією ознакою типове не досягає і тому не відповідає визначальному. Натомість ототожнення переважаючою мірою — це така співпричетність, при якій типове порівнюється із визначальним за певною ознакою, і укладач твору наголошує на тому, що саме за цією ознакою типове перебільшує визначальне.

Утім, різновиди символічної тотожності (недостатньою мірою та переважаючою мірою) все ж реалізуються у гімнографічних творах

Київської Русі. Особливо, у покаянних співах, що входять до складу Пісної Тріоді. Зокрема, у Великому Покаянному каноні, укладеному св. Андрієм Критським імовірно в Константинополі на початку VIII ст. [Каждан, 2002, с. 65–66; Игнатия, 2005, с. 125] і відомий за слов'янськими богослужбовими книгами вже XII ст. (ми розглянемо той список, що у Пісній Тріоді XII в. (ГИМ, Син. 319)).

Як пише архієпископ Філарет (Гумілевський), Покаянний канон «великий не за кількістю лише віршів, але й за внутрішньою гідністю, за висотою думок, за глибиною відчуттів і за силою виразів» [Филарет (Гумилевский), 1902, с. 197]. Завдяки щирому сповідальному плачукаяттю такий натхнений шедевр скорботного співу був вміщений до обов'язкових богослужінь Великого Посту (коли це сталося — невдовзі по написанню або пізніше — невідомо), під час якого і виконувався на п'ятому тижні — у середу на Утрені [Кириллин, 2003, с. 84–86].

Великий Покаянний канон вміщує по кілька десятків тропарів у кожній з дев'яти пісень. Усього ж нараховується близько двохсот п'ятдесяти строф, які разом становлять підвищений за емоційною напругою вилив почуттів «нечуваного грішника». Як справедливо наголошує О. Каждан, у Великому каноні відтворене як «особисте», так і «надособисте» каяття (тобто колективне передано через індивідуальне, а індивідуальне розчинене в колективному), і тому його зміст однаковий для будь-якого вірянина, що сповідує свої падіння [Каждан, 2002, с. 77]. Синтетичною є й форма такого особистого / надособистого каяття: «Це і сповідь, — зауважує В. Кириллін. — І жаль, і самовикриття, і покаянний плач, і згадування біблійних подій про грішників та праведників, і молитва, і прохання, і страх, і сподівання, і радість» [Кириллин, 2000, с. 171]. Оскільки ж усі форми духовного стану розкриваються через сентенції відомих біблійних епізодів, С. Аверинцев воліє називати цей гімнографічний твір «зводом» моралей до десятка відсутніх у ньому байок» [Аверинцев, 1997, с. 108].

Разом з тим, «велике каяття» св. Андрія Критського — душевний стогін віруючої людини як такої. А тому цей твір — і розповідь про гріховні вчинки, і благання милості, і порівняння себе з відступниками віри, і щире славослів'я Богу. Подібне жанрове нашарування можна вважати органічним узгодженням плачу та похвали, що відображає динаміку традиційних християнських взаємин між віруючим та Творцем. Позаяк якщо у І пісні гімнограф скаржиться на свої гріхи, зіставляючи себе з найвідомішими у Священній Історії грішниками, то у IX пісні з надією просить у Бога милості, наводячи багато

прикладів новозавітних грішників, котрим Спаситель відпустив усі провини. Таким чином, жанрова особливість Покаянного канону полягає в поступовій заміні скорботного плачу сповненою віри похвалою.

Структурне ціле Великого канону характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності. По-перше, протягом усіх дев'яти пісень повторюється один тематичний рефрен — герой називає себе найбільшим боговідступником. По-друге, почавши гімн поетичною настановою «отѯкꙋдꙋ начнꙋ плакатисꙗ страстнаго ми житиꙗ дѣлѧ кое начало скажю Христе сего ѷданиꙗ» [ВПК, 224.1], автор надалі перелічує свої гріхи, ототожнюючи себе з порушниками Божих заповідей за біблійною хронологією — від Адама та Каїна аж до розбійника, котрий був розіп'ятий на хресті праворуч від Спасителя. Отож загальна тема гріхопадіння, проілюстрована конкретними вчинками героя-сповідника, представлена у кожній пісні Канону.

Саме покаяння побудоване як суцільний діалог, у якому чергуються дві форми викладу. Сповідник весь час звертається то до власної душі, оплакуючи свою безпорадність та пасивність у духовному трудівництві, то до Творця, благаючи визволення від пристрастей. Звернення до душі мають нещадно викривальний характер, а звернення до Бога — піднесено вдячний.

Композиційна модель багатовекторного діалогу обумовлює складну символічну побудову героя. Оскільки сповідник зіставляє себе із відомими біблійними грішниками та праведниками, то при відтворенні його образу автор послуговується різнототожною співпричетністю. При цьому типовим постає грішник, що оплакує свої падіння, а визначальним — винятково біблійні персонажі, що маркують «зразкову» поведінку віруючих або боговідступників.

Для того аби показати специфіку різнототожної символізації у Великому Покаянному каноні, спершу звернімо увагу на ототожнення повною мірою, які мають декілька форм. Перша форма — прирівнювання героя до винного / винних в якомусь духовному злочині. Зокрема, уже в першій пісні Канону автор засвідчує відповідність героя першому грішнику на землі — Адаму: «Пьрвозьданаго Ѧдама преступлению порьвьновахѧ разꙋмѣхисꙗ обнаженѣ отъ Бога и присносꙋщаго цьсарьствиꙗ и пищи моихъ ради грѣховъ» [ВПК, 224.1]. За ознакою вчиненного гріхопадіння сповідник такий самий, як і Адам. Він вдався («порьвьновахѧ») до тих самих дій, що й Адам, тому лишився голим і позбавленим вічного царства.

В інших випадках визначальним стає умовний тип грішника. Наприклад, у другій пісні автор визнає героя тим будівельником, який мрів звести вавилонську вежу [Бут. 11, 1–9]: «Стѧлпѫ ѹмысли сѧзѫдати дѹше и твьрдо вѫдрѹжити своими помышлении аще не бы сѧмѣсилѫ Творьца на земли мыслити и низложилѫ ѹхытренниꙗ твоꙗ» [ВПК, 229.2]. Грішник планував збудувати стовп зі своїх помислів. Саме на цій підставі його прирівнено до будівничих вежі, що мала дістати до небес. Тут за визначальне править не конкретна постать, а узагальнений тип безумця, що мріє піднятися до Бога.

Подібним чином у шостій пісні герой ототожнюється з юдеями, які висловлювали незадоволення під час блукання пустелею, пригадуючи, що в Єгипті вони вдосталь мали їжі та пиття [Вих. 16, 2–3]: «Свинаꙗ ты мꙗса и котѧлын егюптьское брашьно небесьскаго паче дѹше изволи акы преже егюпьтьстиниꙗ едне вѫ пѹстыни» [ВПК, 239.2]. Грішник віддав перевагу «м'ясній» їжі, ніж духовній. І тим самим зрівнявся із зневіреними юдеями, які воліли лишатися ситими рабами в Єгипті, аніж стати вільним богообраним людом на новій землі, дарованій Богом.

Другий різновид повномірного ототожнення виникає під час зіставлення героя із особою, яка чинить певну, іноді навіть духовно корисну, справу. Як, скажімо, блудниця або митар, що оплакують свої провини. Герой канону неодноразово співставляється з ними. Зокрема, у другій пісні автор виголошує таке: «Сѧгрѣшихѫ ꙗко блѹдьница вѫпию ти»; «Оцѣсти мꙗ ꙗко мытарь вѫпию ти Сѧпасе оцѣсти мꙗ» [ВПК, 228.1]. Сповідник визнає, що згрішив так само, як блудниця або митар. Через те він прагне уподібнитися до них духовною практикою — слізним молінням.

Третій різновид передбачає, що герой співвідноситься із об'єктом, щодо якого була здійснена якась дія (шкода, допомога, тощо). У першій пісні канону автор бачить героя тим перехожим з євангельської притчі, якого побили розбійники і мимо якого пройшов спочатку ієрей, а потім левіт [Лук. 10, с. 25–37]: «Нерѣки мꙗ прѣже видѣвѫ мимо иде и левгитѫ зьрꙗ вѫ зѫлыихѫ и окинѹсꙗ нага нѫ отѫ Марииꙗ вѫсиꙗвѫ Исѹсе варивѫ ты мꙗ ѹщедри» [ВПК, 225.2–226.1]. Побитий гріхами та пристрастями, сповідник очікував на допомогу. Проте ніхто, крім Ісуса, цієї допомоги йому не надав. Тож за ознакою покинутого на дорозі герой Покаянного канону — перехожий, не помічений ієреєм та левітом, однак врятований добрим самарянином.

Серед визначальних об'єктів, щодо яких була здійснена певна дія, автор використовує не тільки людей, але й тварин та предмети, що

їх читач має впізнати за відомими біблійними епізодами. Скажімо, у третій пісні Канону герой постає сотою вівцею, заради якої добрий пастир залишає стадо, йде на пошуки та зрештою знаходить [див.: Лук. 15, 4–6]: «Ты еси пастырь добрыи взыщи мене овьцате и заблужьша не презьри мене» [ВПК, 230.2]. Сповідник заблукав так само, як вівця, що відбилася від отари. І тому він потребує бути віднайденим, як та зникла тваринка, що її віднайшов Добрий Пастир.

І четвертий різновид — герой імперативно ототожнюється із праведниками або грішниками, що зуміли змінити своє ставлення до духовного життя і стали взірцями релігійної поведінки. Імперативність такого ототожнення полягає в тому, що автор наголошує на необхідності герою бути схожим на того або іншого зразкового персонажа. Ведучи діалог зі своєю душею, сповідник закликає себе уподібнитися Аврааму, Ісааку, Лоту, тощо. А у низці тропарів п'ятої пісні — Мойсею: «Въ пустыни вселися великыи Моисеи того подражаа и пречистое житие да и купиньнаго богоявлениа душе въ видении будеши достоина» [ВПК, 237.1–237.2]. Усамітнившись у пустелі, Мойсей показав чисте життя. Ця обставина задає той духовний орієнтир, якого грішник прагне досягти. Відтак закликаючи героя уподібнитися до Мойсея, автор тим самим символізує його образ на тлі образу смиренного пустельника.

Чотири вищеозначені різновиди повномірного ототожнення між типовим і визначальним демонструють доволі широкий діапазон авторських можливостей при символізації образу героя у Великому Покаянному каноні. Утім, лише повномірними ототожнення не вичерпуються. Упродовж гімнографічного викладу автор неодноразово зіставляє свого героя і з тими біблійними персонажами, яких той переважає або не досягає за певними ознаками. Унікальною властивістю аналізованого твору є те, що одне й те саме визначальне в одній тематичній локалізації може бути рівним типовому, а в іншій тематичній локалізації — більше або менше типового.

В одному із тропарів першої пісні стверджується, що за ознакою потурання пристрастям герой відповідає Каїну: «Яко Каинно вѣдуще страстьнаа всѣхъ Творьцю дѣла скверьньнаа и хульно жьртво и не благожитие принесоховѣ окаттѣмьсяа осудиховѣ». Однак в іншому тропарі цієї ж першої пісні сповідник зізнається, що перевершив злочин Каїна [Бут. 4, 8]: «Каиново прошьдъ убийство изволениемь быхъ убица скверсти душевьныа оживъ въ плоть на ню скверьнымии ими помыслы» [ВПК, 224.2]. Зіставляючи себе із першоубивцею, герой канону

стверджує, що і він теж убивця, але не конкретної людини, а свого сумління. Через те сповідник вважає себе більшим злочинцем — він вбив власну душу, а Каїн вбив брата. Тож в одній тематичній локалізації герой Канону — Каїн, а в іншій ситуації він — понад-Каїн.

Те ж саме спостерігаємо й у п'ятій пісні. В одному тропарі автор категорично заявляє, що за ознакою праведного смирення герой має відповідати покірному і цнотливому Йосифу [Бут. 39, 6–20]: «Иосифа правьдьнаго и цѣломудрьнаго умꙋ подражаи грѣшьнаꙗ и погꙋбленаꙗ дꙋше и немꙋчи себе беззаконьными нравы присно беззаконьнꙋющи». Але в іншому тропарі цієї ж пісні йдеться про те, що за ознакою перенесення заподіяної шкоди герой Канону «переважає» Йосифа. Адже якщо Йосиф підкорився волі заздрісних братів, які продали його до рабства [Бут. 37, 18–28], то сповідник сам продав себе гріху: «Отъ братиꙗ правьдиваꙗ дꙋша продаса и въ образъ любьзныи и въ образъ сꙗпасовъ тыже сама сꙗ дше продазилыими своими» [ВПК, 236.2–237.1]. Над Йосифом вчинили наругу його брати, а герою Канону ніхто не завдав лиха, окрім нього самого. Саме в цьому сенсі сповідник постає понад-Йосифом.

Надмірність, що виникає в результаті ототожнення типового образу із визначальним архетипом, може мати й безособову форму. Як, скажімо, у другій пісні твору, де автор стверджує, що його герой перевершив будь-якого грішника на землі: «Сꙗгрѣшихъ паче всѣхъ чловѣкъ единъ сꙗгрѣшихъ ти» [ВПК, 226.2]. За ознакою вчинених гріхів сповідник прирівнює себе до категорії грішників. Однак усвідомлення ступеню духовного падіння змушує визнати себе більшим, тяжчим грішником. Тут герой Канону є понад-грішником.

Розглянуті приклади можна вважати відповідно конкретним та узагальненим різновидами надмірного ототожнення. Укладач твору вказує чіткі ознаки, за якими типове переважає визначальне, тобто відповідає йому більшою мірою. Позаяк у Великому Покаянному каноні має місце й протилежна ситуація. У ній автор показує, у яких випадках та за якими ознаками типове не дорівнює визначальному. При цьому одне й те саме визначальне в одній тематичній локалізації теж може відповідати типовому повною мірою, а в іншій — меншою мірою.

Наприклад, в одному з тропарів другої пісні за ознакою вчиненого злочину автор ототожнює героя із старозавітними персонажами Каїном та Ламехом: «Комꙋ ꙋподобисꙗ многогрѣшьнаꙗ дꙋше тѣкмо порьвьнꙋи Каинꙋ и Ламехꙋ ономꙋ умориваꙗ тѣло свое зилыими дѣлы и ꙋбивъши умъ скотъскыими житиемь». Оскільки герой Кано-

ну замордував своє тіло злими вчинками та вбив розум недостойним твариноподібним життям, то він дорівнює вбивцям Каїну та Ламеху повною мірою. Однак в іншому тропарі цієї ж пісні стверджується, що сповідник не досяг духовного рівня Ламеха: «Мужа убиха рече на язву секѣ и уношю на струпа Ламеха плача вопиаше ты же нетрепещеши о душе моя оскверньшися плоть и ума уклавши зѣло» [ВПК, 229.1–229.2]. Ламех зізнається в тому, що вбив чоловіка, і через те він гірко оплакує свій злочин [див.: Бут. 4, 23–24]. На відміну від нього, герой Канону осквернив свою душу, але зовсім не переймається цим. В авторському розумінні такий грішник відповідає Ламеху неповною мірою. Виходить, за своєю структурою символ Ламеха є діалектичним. Адже за допомогою цього символу укладач Канону показує, що герой — і Ламех у тому сенсі, що грішник, і — не-Ламех у тому сенсі, що не здатний сповідати свій гріх.

У Великому каноні ототожнення типового визначальному меншою мірою не завжди породжує діалектичний символ. У четвертій пісні герой постає тільки не-Йовом: «Иова же на гноищи слышавши душе моя оправьдана того рьвьности нѣси доблевала ни крѣпости ся тьрпѣнию имѣла на явися яже искуси и яже уциде безъ висетьрпѣниа» [ВПК, 234.1]. Сповідник схожий на Йова — він теж зазнав злиднів. Однак Йов показав стійку віру сидячи на гноїщі, а грішник не має ані того терпіння, ані кріпості духу. Тож автор зіставляє і, водночас, протиставляє Йова та героя. Адже за ознакою духовного переживання вчиненого гріху сповідник відповідає Йову недостатньою мірою.

Аналогічні ототожнення недостатньою мірою містяться й у інших піснях Канону. Зокрема, у восьмій пісні герой співвідноситься із старозавітним пророком Єлісеєм [4 Царст. 2, 1–15]: «Єлисѣи прѣже вспринимъ милоть Илинну приа сугубъ дарь отъ Господа ты же о душе моя сего невъсприа дара невъздьржаниемь» [ВПК, 245.2]. На відміну від смиренного й покірливого Єлісея, якому залишилася в спадок милість пророка Іллі, герой твору не отримав ніякого божественного дару через свою нестриманість у гріхах. За ознакою неспроможності прийняти Божий знак та допомогу він — не-Єлісей.

Вказані форми символізації відтворюваного образу можна вважати спростувальними ототожненнями, або апофатичними, якщо точно слідувати традиційній богословській термінології. Літературна функція апофатичних символів полягає в окресленні тих духовних чеснот, яким відтворюване типове не відповідає. У середньовічному літературному творі книжник послуговується апофатичними сим-

волами для свого роду альтернативної характеристики. У такому випадку семантична формула «не-N» («не-Той») або «не-n» («не-те») покликана назвати ті конкретні типи поведінки, що при відтворенні образу мають бути викреслені.

Якщо ототожнення недостатньою мірою є апофатичними, то зрозуміло, що всі чотири різновиди ототожнень повною мірою та два різновиди ототожнень збільшеною мірою слід визнати катафатичними. Літературна функція катафатичних символів полягає у перерахуванні тих духовних чеснот та загальновизнаних особистісних якостей, яким об'єкт символізації відповідає. Тут семантична формула «такий, як N» або «більший, ніж N» покликана перелічити конкретних осіб та форми їхньої поведінки, що їм точно відповідає відтворюваний образ. Власне, по цих символічних маркерах-відповідниках автор і відтворює свого персонажа.

Звичайно, узгодження катафатичних та апофатичних символів призводить до складної, подекуди діалектичної, будови образу у середньовічній літературній пам'ятці. Разом з тим, різнототожна відповідність типового визначальному, проілюстрована у Великому Покаянному каноні, є показовим прикладом неоднорідної, вишуканої символізації образу щирого покутника у сповненій релігійно-ціннісного пафосу літературі. При відтворенні героя таке масштабне застосування трьох ступенів тотожності слід визнати якщо і не унікальним, то принаймні рідкісним явищем у середньовічній гімнографії. До слова, в інших гімнографічних творах тріодного циклу, де об'єктом символізації постає знедолена душа грішника (скажімо, у Каноні про митаря та фарисея, або у Каноні про блудного сина), а також у певних варіаціях на Великий канон (наприклад, у Покаянних канонах св. Кирилла Туровського [Рогачевская, 1998б; Понырко, 2004]) подібний підхід менше артикульований.

Частина III

СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ МІНЕЙНИХ КАНОНІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Розділ 1
ЦІЛЕ КАНОНУ З НАЙПРОСТІШОЮ БУДОВОЮ ОБРАЗУ

Мінейні канони з найпростішою будовою — це канони, в яких у відтворенні образу задіяне лише одне семіотичне ядро. За найпростішої будови образу можливі два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У першому випадку в основі образу лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії. У другому випадку — одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії.

Прикладами відтворення образу з одним семіотичним ядром за відсутності семіотичної периферії можуть бути, зокрема, наступні гімнографічні пам'яткі: «архангельський» Канон архангелу Михаїлу «Вѡстꙋпль всемѫ слꙋжьбьно...» та «пророцькі» Канон пророку Іллі «Пѣвати ꙋбєждени...», Канон пророку Єремії «Прѣжде зꙗданиꙗ ти про повѣдьно...».

* * *

Канон «Вѡстꙋпль всемѫ слꙋжьбьно...» входить до складу Служби архангелу Михаїлу (на 8 листопада) у Службовій мінеї 1097 р., РДАДА (ф. 381), Син. тип. № 91 [археографічні данні та бібліографія у: Сводный каталог1981, с. 49–50; Ягич, 1886]. У вказаному збірнику Служба містить: сідальний, кондак, ікос, три стихири «на Господи возвахъ», три стихири «подобни», одну стихиру «на стиховни», одну стихиру «на заꙋтрени» і канон четвертого гласу «Вѡстꙋпль всѣмѫ слꙋжьбьно...».

Служба архангелу Михаїлу була досить поширеною у болгарській, а згодом і у давній руській літературі. На думку О. Пентковського, популярність цього твору обумовлена становленням культу архангела Михаїла у І Болгарському Царстві, адже у 864 р. болгарський цар Борис охрестився іменем Михаїл і з цього часу розпочалося широке вшанування архангела у південнослов'янських землях [Пентковский, 2012, с. 401]. А у Давньому Києві архангел Михаїл вважався покровителем князя та дружини в протистоянні з варварами [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 49].

У Каноні «Вѣстꙋпль всѣмъ слꙋжьбьно...» спостерігаємо два об'єкти гімнографічного оспівування. Окрім архангела Михаїла, у творі прославляється ще й архангел Гавріїл. Спільне оспівування архангелів обумовлене історичним становленням їх пам'яті в церковному календарі. Позаяк у давній єрусалимській традиції свято на честь Михаїла та Гавріїла припадало на один день — 14 листопада. Ця традиція перейшла до константинопольського Типікону і відтак знайшла відображення й у службових мінеях Київської Русі. Проте у слов'янському Типіконі була обрана інша дата святкування. Собор небесних сил на чолі з архангелом Михаїлом був встановлений на 8 листопада [Афиногенова, Лосева-web].

Канон «Вѣстꙋпль всѣмъ слꙋжьбьно...» має у своєму складі вісім пісень (друга за традицією пропущена), кожна з яких включає ірмос та чотири-п'ять тропарів. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення найближчих небесних помічників Божих архангелів Михаїла та Гавріїла. Попри те, що в Каноні об'єктом естетизації виступають два небесні служителі, більшість співів все ж присвячена архангелу Михаїлу. При цьому ціле твору виглядає наступним чином.

Перша пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «отверзꙋ ꙋста моꙗ» гімнограф восхваляє чудо, сотворене Божою Матір'ю, — народження Христа [Ирмолог XIV, 68об] (тут і далі звірятимемо ірмоси за Ірмологом XIV ст., що зберігається у рукописних фондах бібліотеки Свято-Троїцької Сергієвої Лаври);

– у I тропарі небесні сили скликаються вшанувати архістратигів день;

– у II тропарі стверджується, що в цей святковий день Господь явив мудрого Гавріїла світові;

– у III тропарі архангел Гавріїл визнаний заступником та служителем Божим, який відганяє хмари пристрастей від вірних;

– у IV тропарі йдеться про те, що найбільш «тихий» серед інших небесних сил архангел Божий оберігає від скорбної бурі;

– у V богородичному тропарі — прославлення Діви Марії.

У першій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема подяки Творцю за визволення з рабства знаходить вербальне втілення тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовний статус небесних архангелів.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі вживає форму «архистратигъ» та двічі — «Гаврилъ».

З метою надання синергійності типовому автор вказує на співпричетність архангелів Св. Духу. Адже у тропарях пісні йдеться, по-перше, про світло, що в ньому перебувають архангели, по-друге, про їхню спроможність захищати людей від життєвих негараздів.

Третя пісня представлена такими піснеспівами:

– в ірмосі «твоꙗ песнословь» гімнограф звертається до Богородиці із проханням утвердити вірних в божественній славі [Ирмолог XIV, 72об-73];

– у I тропарі стверджується, що по молитвах архангела Михаїла Господь посилає дощ, який служить росою для Всесвіту;

– у II тропарі Михаїл постає тим, хто спрямовує вірних на Божі шляхи і уберігає від диявольських;

– у III тропарі архангели оспівуються як переможці, оскільки перепоясані Божою десницею;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема сповнення віри як відповідь на божественне благовоління втілена тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях йдеться про духовну велич архангелів.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі вживає ім'я «Михаїл», один раз — звернення «архистратиже» і один раз — «архангели». З метою надання синергійності автор показує співпричетність архангелів Богу. Адже, по-перше, по молитвам Михаїла Господь посилає дощ, по-друге, Михаїл наділений силою вести людину праведними шляхами та уберігати від спокус, по-третє, архангели перемагають диявола, бо «перепоясані» десницею Божою.

У четвертій пісні наявні такі співи:

– в ірмосі «неисл҃ѣдномꙋ Божию свѣтꙋ» гімнограф згадує, як пророк Авакум напророчив народження Сина Божого від Діви [Ирмолог XIV, 75об-76];

– у I тропарі пояснюється, що архістратиг Михаїл тому є непереможним у битві, що опирається на силу Божу: «Крѣпостию окложенꙗ сильнаго Божиею архистратиге силою сего ꙗвисꙗ непобѣдимꙋ присно вꙗ браньхꙗ силꙋ имы Михаиле архистратиге» [Служба архангелу Михаилу-а, 325];

– у II тропарі архангели оспівуються як Божі слуги, що озаряються світлом і вогнем;

– у III тропарі стверджується, що мовчазне архангельське осяяння перевершує силу усякого слова;

– у IV тропарі висловлене захоплення красою і добротою архангела — служителя світла;

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у попередніх піснях, у четвертій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Локальна тема пророцтв про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння вербалізована лише в ірмосі. Усі інші тематичні локалізації присвячені прославленню небесних архангелів.

У відтворенні образів з метою адекватного іменування типового гімнограф чотири рази вживає звернення «архистратиже» та один раз — «Михаїле».

З метою адекватної персоніфікації типового автор наділяє архангелів статусом «слуг Божих». Зважаючи на те, що це визначення неодноразово повторюється у піснеспівах Служби, зокрема, у стихирах, його можна вважати таким, що у будові відтворюваних образів виконує функцію символу. Прирівняння архангелів до слуг Божих має біблійні аналогії [Дан. 8, 16; Одкр. 12, 7–8]. За ознакою виконання божественних доручень Михаїл та Гавріїл відповідають Божим слугам рівною мірою. Служіння Творцю — головне функціональне призначення архангелів, упродовж викладу гімнограф весь час наголошує на цьому. Тож у Каноні слуга Божий є одним з найбільш помітних символів відтворюваних образів небесних сил.

З метою надання синергійності типовому укладач твору показує співпричетність архангелів Богу. Співпричетність проявляється, по-перше, в непереможності архістратига Михаїла, який діє Божою силою, по-друге, у сяйві світла та вогню, що у ньому перебувають обидва архангели.

П'ята пісня має у своєму складі наступні співи:

– в ірмосі «Ꙋдивишасѧ всѧ» йдеться про диво утримування Вічного Бога у череві Діви [Ирмолог XIV, 79–79об];

– у I тропарі висловлена теза, що архістратиг відганяє «темного князя» вогняними словесами та полум'яним повелінням;

– у II тропарі йдеться про те, що архангели налаштовують вірян на миролюбні, божі думки;

– у III тропарі — заклик до архангелів допомагати людям;

– у IV тропарі — звернення до архангела Гавріїла, котрий названий «нашим заступником» і разом із Михаїлом — проповідником;

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, що відбувається шляхом зіставлення її із «царським жезлом» (приклад

реалізації ідеї незбагненної Форми — загального символогічного принципу відтворення образу Богородиці у мінейній гімнографії).

У п'ятій пісні Канону спостерігається середній ступінь інтегральної цілісності, адже локальна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується в ірмосі, а також у III і IV тропарях. У вказаних тематичних локалізаціях гімнограф показує, що архангели якраз і виступають тією обіцяною божественною допомогою світу.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф тричі вживає звернення «архистратиже» і по одному разу називає архангелів їхніми іменами Михаїл та Гавріїл. З метою адекватної персоналізації Гавріїл визначений як заступник вірних, а обидва архангели — як проповідники. Безумовно, подібні визначення, що у них виражена певна чеснота праведника, слід вважати «загальним місцем» у християнській літературі. І з метою надання синергійності типовому автор показує співпричетність архангелів Богу. Адже у пісні йдеться про те, що архістратиг відганяє диявола божественною благодаттю — вогнем та полум'ям, а ще архангели заступаються за людей перед Богом.

Шоста пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «божественое се и всечестьное» гімнограф оспівує свято народження Бога від Діви [Ирмолог XIV, 82об];

– у I тропарі стверджується, що архістратиг сяє більше, ніж сонце, оскільки приймає це сяйво від Творця: «Непостоганьно сигание приемлиа Творца неба архистратиже ими же просвети зарами паче солнца блистаеши человекомъ ѹко слѹжа» [Служба архангелу Михаилу-а, 326];

– у II тропарі оспівується могутність архістратига, перед яким тремтять усі народи;

– у III тропарі згадується архангел Гавріїл, який у світлому видінні приніс людям світлу радість;

– у IV богородичному тропарі — вихваляння Діви Марії, яка названа нареченою Божою.

У шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема визволення пророка Йони з пащі морської риби реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовний статус оспіваних архістратигів.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі використовує звернення «архистратиже» і один раз — «Гаврие».

З метою адекватного опредметнення у I тропарі укладач твору порівнює архістратига із сонцем. Оскільки у тексті вказано, що архістратиг сяє сильніше за сонце («паче солнца»), адже отримує сяйво від Бога («сиꙗние приемлꙗ Творца неба»), то можна констатувати, що за ознакою освітлювання вселенського простору архангел Михаїл рівний сонцю збільшеною мірою. Архангельське сяйво — це сяйво Бога, через те воно більше за сонячне сяйво. «Вищість» архангельського світла за сонячне демонструє ієрархію цінностей у християнській картині світу: божественне сіяння «паче» природного. Тож у шостій пісні Канону архангел Михаїл постає понад-сонцем.

Варто зазначити, що ідея превалювання божественного сяйва над сонячним є одною з домінант у відтворенні гімнографічного образу архангела Михаїла. В іншій редакції досліджуваної Служби, що зберіглася у києворуській Іллінiй книзі, у четвертій пісні Канону «Просвѣщьи ѹмы древле...» співається таке: «Вꙁꙁпиимх вьси иногласно дьньсь свѣтьло ликꙁствоѹюще ѹмы же своꙗ очищьше вѣрою Михаилѹ чьстьно емѹ вꙁꙁпиимх нынѣ поющее ꙗко свѣтх сы вторыи исплъни ны свѣта пьрваго пьрвыи архангеле» [Служба архангелу Михаилу-б, 190]. Тут автор називає архістратига «другим світлом», що набралося сили від «першого» — Творця.

Ідея превалювання божественного сяйва над природним виступає також одною з ключових у відтворенні образу в іншій «архангельскій» пам'ятці — Каноні «Ꙗко свѣте сѹщаꙗ...», що входить до складу Служби архангелу Гавріїлу у Святковій Мінеї XIV ст. (зберігається у Відділі рідкісних видань та рукописів Одеської національної наукової бібліотеки під порядковим номером 1/120). У першій, третій та шостій піснях Канону автор називає архангела Гавріїла «другим світлом», «багатосвітлою сонячною зорею» [Служба архангелу Гавриилу, 103–105]. А у четвертій пісні стверджується, що одяг Гавріїла сяє «паче слнца»: «Вх иже паче слнца божественѹю одеждѹ славою непристѹпною блистаю-щѹсе одѣвлемь воевода слѹжителемь царѹ прѣдстоиши небесномѹ веселее» [Служба архангелу Гавриилу, 104зв]. Тут начебто символізується одяг архангела. Однак у творі чітко зазначено, що під «одягом» архангела розуміється неприступна божественна слава. Тож йдеться про те, що архангел Гавріїл зодягнутий у божественну енергію. А відповідно до богословського уявлення, енергія сутності суб'єкта — це й є його сутність [Арабаджи, 2008, с. 275]. Тож це сам архангел Гавріїл постає сильнішим за сонце («паче слнца»). Таким чином укладач Канону архангелу Гавріїлу «Ꙗко свѣте сѹщаꙗ...», як і гімнограф Канону архангелу Михаїлу

«Вѣстꙋпль всемꙋ слꙋжьбьно...», вдається до символізації образу небесного воєводи шляхом його ототожнення із сонцем збільшеною мірою.

На думку О. Пентковського, породження «першим» Світлом «другого» ілюструє ранньохристиянське богословське уявлення про «вторинність» ангельського світла щодо «первинності» Божественного [Пентковский, 2012, с. 410]. Крім того, текстологічний аналіз «архангельської» гомілетики (зокрема, Похвального слова архангелам Михаїлу та Гавріїлу), гімнографії різдвяно-богоявленського циклу, а також творів, що увійшли до слов'янського Октоїху, дають О. Пентковському підстави стверджувати, що у прославленні небесних сил символ «другого» світла — «загальне місце», притаманне поетичній творчості видатного болгарського просвітителя та письменника Климента Охридського [там само, с. 419–420].

У шостій пісні досліджуваного Канону надання синергійності типовому реалізується так: архангел Михаїл співпричетний Богу, оскільки отримав від Нього понад-природне сяйво та особливу міць, що перед нею тремтять усі народи. А архангел Гавріїл співпричетний Богу, бо перебуває у світлі. Тож обидва архангели з'єднані з Богом енергією неземного сяйва.

Сьома пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «не послꙋжиша» гімнограф прославляє отроків, що силою Божою здолали вогонь [Ирмолог XIV, 84об-85];

– у I тропарі — молитовне звернення до архістратига;

– у II тропарі йдеться про те, що сіяючі архангели з'явилися згори;

– у III тропарі висловлена думка, що архангели очищають душі від гріховного народження;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні спостерігається середній ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема прославлення Бога за подану трьом отрокам росу має безпосереднє втілення в ірмосі, а також у II та III тропарях. У вказаних тематичних локалізаціях йдеться про те, що небесні архангели являються згори і допомагають людям як та роса, що нею Бог рятує світ.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф тричі вживає звернення «архистратиже». З метою надання синергійності автор показує співпричетність архангелів Богу. Адже у пісні стверджується, що Михаїл та Гавріїл зійшли з неба, окутані сяйвом.

У восьмій пісні використані такі співи:

– в ірмосі «отрокы благочестивие» горіння і не згорання отроків у печі постає прообразом Богородиці [Ирмолог XIV, 87–87об];

– у I тропарі оспівується світоносне блищання благодаті, що в ній перебуває архістратиг;

– у II тропарі йдеться про те, що світоносне явлення архангелів розганяє «ніч лестощів»: «Нощи безбожныи льсти разгоните свѣтоносныимь явлениемь святии архистратизи и лучами сиѧете свѣтодавьча и творьца вкипиюци вѣрно» [Служба архангелу Михаилу-а, 327–328];

– у III тропарі висловлене прагнення хвалити Бога разом із архангелами, які повсякчас славлять Господа пречистими вогненосними вустами;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у попередній, у восьмій пісні Канону також спостерігається середній ступінь інтегральної цілісності. Локальна тема возвеличення милостивого Бога за врятованих отроків знаходить безпосереднє втілення в ірмосі та у II тропарі. У вказаній тематичній локалізації архістратиги постають світлом, що перемагає темряву. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовне поєднання архангелів із Богом.

У відтворенні образу, як і у попередніх піснях, задіяні лише перший та останній напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф двічі вживає звернення «архістратиги». І з метою надання синергійності автор вказує на співпричетність архангелів Богу. В одному тропарі йдеться про те, що Михаїл та Гавріїл світоносні й тому розганяють безбожну ніч, а в іншому — що постійно славлять Господа вогняними вустами.

В останній дев'ятій пісні наявні такі співи:

– в ірмосі «всяка земьнь» автор закликає звеличувати Божу Матір [Ирмолог XIV, 91];

– у I тропарі висловлена думка, що архангел Михаїл прийняв від Бога непереможну державу;

– у II тропарі описується грізний вигляд архангела Михаїла — раба Христового, який стереже Божу красоту та сяйво: «Видѣ страшьнѣ явився непостоянныи и неудальнѣ браньмѣ всѣмѣ чтущинимѣ архистратига сладость Божию красную и сиянию благодати сиянне весельное тихо обавляеши яко раба Христовѣ» [Служба архангелу Михаилу-а, 328];

– у III тропарі — прохання до Бога сповнитися бажання і разом із безплотними силами оспівувати Творця;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема звеличення Христа за Його прихід у світ реалізується лише в ірмосі. Решту тематичних локалізацій присвячено духовній характеристиці небесних архангелів.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз вживає звернення «архистратиже» і один раз — «Михаилѣ». І з метою надання синергійності автор показує співпричетність архангелів Богу. У пісні йдеться про те, що архангел Михаїл сповнився енергії – прийняв божественну силу для того, щоб стерегти могутню державу Творця.

Отже, у Каноні «Вѣстꙋпль всѣмъ слꙋжьбьно...», що входить до складу Служби архангелу Михаїлу (на 8 листопада), розміщеній у Службовій мінеї 1097 р. (Син. тип. № 202), структурне ціле має таку структуру.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про небесних співслужителів Божих — архангела Михаїла та архангела Гавріїла. Означене розмірковування розкривається сорока трьома тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

З-поміж цих локалізацій є такі, що повторюють одну й ту саму думку і тому виконують функцію тематичного рефрену:

– твердження, що небесні архангели осяяні світлом Божим — 5 разів;

– оспівування непереможності архангела Михаїла — 4 рази.

Вказані тематичні рефрени узгоджені між собою таким чином, що перша думка є причиною, а друга — її наслідком. Через те, що небесні архангели осяяні Божим світлом, архістратиг Михаїл є духовно непереможним. Подібне концептуальне погодження тематичних рефренів свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

Для порівняння, у згаданому вище Каноні «Ꙗко свѣте сꙋщаа...», що входить до складу Служби архангелу Гавріїлу (на 25 березня), артикульований лише один рефрен: архангел Гавріїл приніс благу звістку Діві Марії про народження Сина Божого (6 разів). Особливість цього рефрену в тому, що він реалізується у кожному богородичному, окрім восьмої та дев'ятої пісні Канону. Тож на відміну від інших мінейних канонів, у цій пам'ятці згадується той новозавітний епізод, який пов'язаний саме з архангелом Гавріїлом. Йдеться про привітання «Радꙋйсе!», з яким архангел сповістив Діву Марію про майбутнє на-

родження Спасителя. Безумовно, слід враховувати, що за церковним календарем Служба архангелу Гавріїлу припадає на 25 березня, тобто на день Віддання великого християнського свята Благовіщення. А під час Благовіщення звернення архангела Гавріїла до Богородиці є ключовою святковою подією. Тим не менш таке «вплетіння» богородичних в оспівування архангела Гавріїла є оригінальним явищем у середньовічній гімнографії.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене декількома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім п'ятої, сьомої та восьмої, традиційні біблійні теми реалізуються тільки в ірмосі. У п'ятій, сьомій та восьмій піснях — в ірмосі та деяких (не всіх!) тропарях. Це означає, що в зазначеному аспекті цілого Канон наділений низьким та середнім ступенями інтегральної цілісності.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образами архангела Михаїла та архангела Гавріїла. У відтворенні двох образів небесних сил спостерігаємо смисловий континуум, утворений за допомогою здебільшого номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. Тож укладач Канону архангелу Михаїлу майже не вдається до такої когнітивної процедури, як символічне опредметнення, що є цілком логічним з огляду на християнське уявлення про безплотні небесні сили. Виняток становить лише порівняння архістратига Михаїла із сонцем.

У Каноні «Вѣстꙋпль всѣмꙗ слꙋжьбьно...» смислове ціле відтворюваного образу (зосередимося на образі архістратига Михаїла) складається лише із одного семіотичного ядра за відсутності семіотичної периферії. Це ядро зводиться навколо ідеї, що архангел — найперший служитель божественного Світла.

Вказана ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності «типового» впізнаваному імені. У Каноні використовуються такі поетоніми:

– «Архистратигꙗ» — 18 разів;

– «Михаилꙗ» — 4 рази.

У досліджуваному Каноні поетонім «архістратиг», насамперед, адресується архангелу Михаїлу як головній дійовій особі, що прославляється у зазначений день. Упродовж твору автор весь час підкреслює, що саме архангел Михаїл — верховний слуга Божий, перший серед інших. Християнська ангелологія стверджує, що архангел Михаїл є не тільки головним слугою, але й головним воїном-захис-

ником Творця. Адже, по-перше, саме він повстав проти Люцифера і вигнав його з небес зі словами «Хто як Бог?» (давньоєврейською ця фраза звучить як *«mi ka el?») [Иванов-web]. По-друге, саме архангел Михаїл повинен перемогти диявола у вирішальному апокаліптичному двобою [Одкр. 12, 7–8]. Відтак укладач Канону дотримується святоотецької традиції усвідомлення першості архістратига серед слуг Божих у Небесному Єрусалимі.

По-друге, зазначена ідея виражається символами, що виникають внаслідок персоніфікації. Архангел Михаїл (проте ці символи стосуються і архангела Гавріїла) оспівується як:

– слуга Божий;

– заступник вірних;

– проповідник.

У побудові образу вказані символи функціонують як загальні місця, характерні для середньовічного літературного прославлення святого.

По-третє, ідея найпершого служителя виражена символом, що виникає внаслідок єдиного опредметнення. У Каноні архангел Михаїл постає:

– понад-сонцем.

У цій символізації відзначаємо ототожнення збільшеною мірою.

По-четверте, ідея найпершого служителя виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. У кожній пісні Канону стверджується, що архангел Михаїл пов'язаний із Творцем божественними енергіями — неземним світлом (як ми вже зазначили вище, упродовж твору цей тематичний рефрен повторюється 5 разів) та чудодійною силою (повторюється 4 рази).

У Каноні архангелу Михаїлу «**ѥвѵстꙋпль всѣмъ слꙋжьбьно**...» загальний образний інваріант розкривається одним семіотичним ядром за відсутності семіотичної периферії. Відтак у відтворенні образу артикульований один смисловий вектор. Архістратиг Михаїл оспівується як:

– найперший служитель божественного Світла.

Наявність одного семіотичного ядра, що йому семантично підпорядкована усі символи, свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

Структурне ціле з найпростішою будовою образу, в основі якого лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії, реалізується і в «пророцьких» канонах. Наприклад, у Каноні «Пѣвати ѹбѣждени...», що входить до складу Служби пророку Іллі (на 20 липня), розміщеній у богослужбовому збірнику Ілліна книга [усі археографічний данні та бібліографія: Ильина книга, 2005; Ильина книга, 2015]. Дослідники Ілліної книги вважають, що кваліфікувати її як святкову мінею проблематично [Верещагин, Крысько, 1999а, с. 24; Верещагин, Крысько, 1999б]. У вказаному збірнику Служба пророку Іллі містить: канон другого гласу «Пѣвати ѹбѣждени...», сідальний та три стихири «на Господи возвахъ». Щоправда, про зміст двох останніх стихир залишається лише здогадуватися, адже видавцям Ілліної книги не вдалося їх ідентифікувати.

У Каноні «Пѣвати ѹбѣждени...» об'єктом оспівування є пророк Ілля. У біблійній історії він прославився, зокрема, тим, що наслав посуху на боговідступників та вознісся на небо на вогняній колісниці. Досліджуваний Канон має у своєму складі вісім пісень, кожна з яких містить ірмос та три тропарі разом із богородичним (така структура пісні — особливість цілого в усіх пам'ятках, що увійшли до Ілліної книги). Загальна парадигмальна тема твору — прославлення старозавітного пророка, що вознісся на небо. При цьому ціле має таку структуру.

Перша пісня представлена співами:

– в ірмосі «градѣте люди» автор від імені вірян славить Господа, який розсунув море і вивів свій народ з рабства [Ирмолог XIV, 24об];

– у I тропарі — оспівування Іллівих чудес, що їм Бог надає «огнедѫхновенньѹ силѹ»;

– у II тропарі йдеться про те, що Христу послужив святий, який мав надприродну силу («паче естьства»);

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема визволення народу із рабства втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф звеличує божественну силу, що нею діє пророк Ілля.

У відтворенні образу задіяні перший та останній напрями символізації. З метою адекватного найменування типового один раз вжито власне ім'я пророка — Ілля. І з метою надання синергійності —

вказано на енергійну співпричетність святого Богу. Про це свідчать надприродні чудодійні здібності святого, що їх автор оспівує у I та II тропарях.

У третій пісні наявні такі піснеспіви:

– в ірмосі «на камени мга веры» стверджується, що Господь надихнув вірних [Ирмолог XIV, 27об-28];

– у I тропарі пророк Ілля оспівується як вишуканий бенкетник, який щоранку отримує їжу по Божому благоволінню (переказ старозавітного епізоду 3 Цар. 17, 4–6): «ꙗко пиритель пророче изꙗцьнѣ творꙗн ти враномъ вꙁвеселие единъ насытꙗ всꙗко животьно благоволение емꙋже вси поемъ ты еси Бог наш и нѣсть» [Служба пророку Илье, с. 642];

– у II тропарі пророк Ілля постає повелителем хмар, який «зачиняє» небеса і тим самим припиняє дощ (переказ старозавітного епізоду 3 Цар. 17, 1); а також — чудотворцем, який щодня перетворює залишки їжі на «брашно» (переказ іншого старозавітного епізоду 3 Цар. 17, 12–13): «Затвори тꙋченосьны облакы дѫждити пица не имеꙗ сареве,о,ины останѫкы и брашьно славно росити сѧтвори ты же вѫпиꙗше ꙗко нѣсть свꙗта паче тебе Господи» [там само];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

На відміну від першої пісні, у третій спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема сповнення віри у відповідь на небесне благовоління реалізується як в ірмосі, так і тропарях. У цих тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує над тим, як Господь подавав пророку щоранку їжу і як сам Ілля припиняв дощ та благословляв їстівні залишки, що вони примножувалися.

У відтворенні образу задіяні тільки два напрями символізації. Цікаво, що в пісні не вжито жодного імені святого. Натомість, з метою адекватної персоніфікації типового гімнограф порівнює пророка із вишуканим бенкетником, повелителем хмар та їжі. В одному тропарі стверджується, що пророк Ілля є бенкетником, адже щоранку отримує божественну відраду (їжу). А в іншому тропарі пророк Ілля — повелитель хмар та чудотворець, оскільки «зачиняє» небеса та благословляє їжу. За походженням символи вишуканого бенкетника та повелителя хмар є біблійними, адже виникають внаслідок авторського переказу відомих старозавітних епізодів, що містяться у Третій Книзі Царств [3 Царст. 17, 1–14]. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні між собою рівною мірою. Способом досягнення тотожності є переказ як форма цитації. Гімнограф точно

передає ті образи, які утворив укладач 3 Книги Царств. Через те, як і у біблійному творі, у досліджуваному Каноні пророк Ілля оспівується як бенкетник, що отримує їжу з небес, благословляє та примножує її. А також — як повелитель хмар, який спроможний «зачинити» небеса.

З метою надання синергійності типовому гімнограф показує співпричетність пророка Богу. Формою співпричетності постають небесні дари у вигляді їжі, що їх отримує Ілля дивним чином. А також — чудодійства пророка, який «зачиняє» небеса та щодня перетворює залишки їжі на повноцінний обід.

Четверта пісня Канону складається із таких співів:

– в ірмосі «Услышахъ Господи» згадується пророцтво Іоанна Предтечі про Сина Божого [Ирмолог XIV, 30–30об];

– у I тропарі пророк Ілля оспівується як викорінювач злоби та насаджувач чесноти: «Корѧсѣчьць ѩвисѧ злобѣ ѩвѣ пророче добродѣтели же садитель тѣмьже тѧ вьси блажимь» [Служба пророку Илье, с. 644];

– у II тропарі згадується старозавітна вдова, що хвалила пророка за здійснені ним чудотворіння (переказ 17 глави 3 Книги Царств);

– у III богородичному тропарі — прославлення Пресвятої Діви.

У четвертій пісні Канону знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема пророцтв про майбутнє пришестя Христа втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовну міць пророка Іллі.

У відтворенні образу помітні такі тенденції. На рівні символічного найменування гімнограф двічі використовує звернення «пророче».

На рівні символічної персоніфікації — прирівнює святого до розсудливого садівника, котрий викорінює шкідливе та висаджує корисне. За літературним походженням символ розсудливого садовника є біблійним (в Євангелії Бог-Отець та Бог-Син часто постають тими садівниками, що вміють вчасно зрізати стару гілку або викорінити безплідне дерево для того, щоб виросло нове і плодове [Лк. 13, 6–9; Іоан. 15, 1–5]). І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. За ознакою спроможності правильно обробляти Божі «насадження» пророк Ілля дорівнює розсудливому садівнику. Тож садівник, один із поширених біблійних символів, позначає також і означеного пророка.

Надання синергійності типовому відбувається аналогічно попередній пісні. Гімнограф перераховує чудотворіння (благословення їжі, воскресіння отрока), здійснені пророком у вдови. Це свідчення енергійної єдності, що у ній перебувають Творець та його служитель.

У п'ятій пісні Канону такі співи:

– ірмос — «свѣта податѣлю», в якому автор просить Бога наставити вірних у світлі Його повелінь [Ирмолог XIV, 32];

– у I тропарі пророк Ілля постає істинним молитовником, якому підкоряються стихії: «Законх отечь тїа ꙗко молителїа истинѣ показа чюдителїа прѣмѣнꙗющїа рода стꙋхиѥ Илиѥ дивьно чюдо попалꙗющїа водами» [Служба пророку Илье, с. 644];

– у II тропарі пророк Ілля оспівується вже як істинний служитель Світла, котрий отримує силу від Св. Трійці;

– у III богородичному тропарі — Пресвята Діва прославляється як Та, що вмістила невмістимого Бога («вмѣщьшїа Бога невмѣстимаго» [там само, с. 646]).

У п'ятій пісні, як і у третій, спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується і в ірмосі, і у тропарях. Тут в усіх тематичних локалізаціях автор розмірковує про те, як в особі пророка Іллі, котрий взаємодіє із стихіями, Господь посилає світові Своє благовоління.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування гімнограф двічі називає пророка по імені, один раз із супровідним епітетом: «блаженѥ Илиѥ». З метою адекватної персоніфікації автор визначає пророка як істинного молитовника та істинного служителя Божого. Звісно, у творах середньовічної клерикальної літератури, в яких оспівуються духовні чесноти християнських праведників, подібна символізація є звичним явищем. Через те у досліджуваному Каноні це символогічне «загальне місце». І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує співпричетність пророка Богу. Показником цієї співпричетності є сила, що її отримує Ілля від Бога. Саме завдяки божественній силі пророку Іллі підкоряються стихії та відкривається світло.

Перейдемо до шостої пісні Канону:

– ірмосом слугує відомий спів «бездьна мꙗ», в якому згадується моління пророка Йони, що його поглинула «многагрѣховнаꙗ» безодня [Ирмолог XIV, 36об];

– у I тропарі пророк Ілля названий «садителем» благочестивого життя та ангельської чистоти;

– у II тропарі йдеться про те, що пророку було під силу відігнати дощову хмару;

– у III богородичному тропарі — прославлення Діви Марії.

У шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема плачу пророка Йони, який три доби пе-

ребував у пащі морської риби і молився про порятунок, реалізується тільки в ірмосі. Усі інші тематичні локалізації присвячені звеличенню пророка Іллі.

У відтворенні образу помітні такі тенденції. З метою найменування типового гімнограф двічі вживає ім'я пророка, проте з різними епітетами. В одному випадку — «богоносе», в другому — «прѣславьне». З метою адекватної персоніфікації автор вдруге вдається до символу розсудливого садівника, що веде благочестивий ангельський спосіб життя. І з метою надання синергії типовому гімнограф показує енергійне єднання пророка із Богом. У ІІ тропарі стверджується, що Ілля спромігся відігнати дощову хмару. Тож святий причетний до божественної сили.

Сьома пісня має у своєму складі:

– ірмос — «о телѣ златѣ», в якому згадуються три отроки, що знехтували безбожним повелінням і за те горіли і не згорали в печі, співаючи і прославляючи Бога [Ирмолог XIV, 37–37об];

– у І тропарі сказано, що пророк Ілля вбрався у божественну силу (поїв), якої йому вистачило на сорок днів подорожі до гори Хорив (черговий переказ 3 Царст. 19, 8): «Прѣславьнꙋ от Бога данꙋ ти вꙗ сидꙋ обꙋлкꙋсꙗ пищю четвертодесꙗтьнꙋ Илие прѣславьне прѣдꙋлꙗго шьствова ты пꙋти тѣмже вꙗ Хоривѣ ликꙋꙗ поꙗше прѣпѣты» [Служба пророку Илье, с. 648];

– у ІІ тропарі пророк Ілля порівнюється із пророком Мойсеєм: «Богоꙗвленнꙗ сꙗподобисꙗ пророчествова ꙗкоже велии Моисеи пророкы помазаꙗ дꙋхомь Илие прѣславьне и царꙗ славы вꙗ Ѳаворѣ Христꙋ видитель бꙋвꙗ вꙗпна прѣпѣтыи благословенꙗ» [там само];

– у ІІІ богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема порятунку трьох отроків, кинутих до печі, вербалізована в ірмосі та у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про божественну силу, що в неї зодягнувся пророк і витримав сорокаденну подорож. Формою узгодження співів є молитва «Прѣпѣтыи благословенꙗ», що нею завершується І та ІІ тропарі.

У відтворенні образу наявні цікаві форми символізації. Гімнограф двічі називає пророка «прѣславьне Илие». Крім того, вперше у творі пророк символізується не за допомогою абстрактних суб'єктних визначень, на кшталт «насадитель», «молитовник», «викорінювач», а завдяки співставленню із реальним священноісторичним персо-

нажем — пророком Мойсеєм. За своїм літературним походженням зіставлення Іллі із Мойсеєм є біблійним. За визначальне править євангельська розповідь про Преображення Христа, що відбулося в присутності найближчих учнів та двох видатних пророків, які зійшли з небес та розмовляли з ним [Матф. 17, 1–6]. За ознакою причетності до таємниці духовно-тілесного оновлення Христа у нетварному світлі зазначене співвідношення робить пророків тотожними один одному рівною мірою. Символічне зіставлення згаданих пророків є очевидним. Прославлення Іллі як свідка просвітлення Спасителя передбачає згадування і Мойсея. Адже про епізод фаворської зустрічі Христа та трьох його учнів із старозавітними пророками розповідають три євангелісти.

Очевидним також є й надання синергійності відтворюваному образу. У сьомій пісні пророк Ілля постає таким, що вбрався у силу Божу, та таким, що був присутнім на горі Фавор, коли відбувалося духовно-тілесне преображення Христа у божественній енергії — світлі.

Восьма пісня досліджуваного Канону складається із таких піснеспівів:

– в ірмосі «пещь огньна» згадується подвиг трьох отроків [Ирмолог XIV, 40];

– у I тропарі гімнограф переказує черговий старозавітний епізод, в якому йдеться про прокляття роду царя Ахава, що його наложив на нього пророк Ілля [3 Царст. 21, 21–25];

– у II тропарі — переказ епізоду про двох безбожників, на яких зійшов вогонь з небес та попалив їх [4 Царст. 1, 9–11];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема порятунку отроків, яких захищає милостивий Бог, реалізується в ірмосі та інших тропарях. Формою композиційного узгодження співів є молитва «Благословите дѣла Господня», що нею завершується I та II тропарі.

У відтворенні образу задіяні лише символічні називання та синергійність. По-перше, гімнограф один раз вживає власне ім'я святого і один раз — його біблійне прізвисько «тезвитѣнинъ». По-друге, наголошує на особливому енергійному зв'язку Творця і пророка, який спроможний викликати силу Божу та небесний вогонь і карати грішників.

I остання дев'ята пісня Канону представлена такими піснеспівами:

– ірмос — відомий спів «иже прѣжде солнца», в якому йдеться про те, що Бог прийшов на землю [Ирмолог XIV, 44–44об];

– у I тропарі йдеться про славний життєвий шлях пророка Іллі;

– у II тропарі переповідається епізод вознесіння пророка Іллі на небо і останні напоумлення, що він дає учневі Єлісею [3 Царст. 2, 2–6];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні також спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема подяки Христу за Його прихід у світ реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф оспівує духовну велич пророка Іллі.

У відтворенні образу варто звернути увагу на те, що з метою адекватного найменування типового укладач Канону один раз називає пророка прізвиськом «тезвитѣнинъ». Інших імен у пісні не вжито. З метою надання синергійності гімнограф згадує, як пророк Ілля вознісся на небо на вогняний колісниці. Святий настільки співпричетний Богу, що залишає земний світ і переміщується у небесний.

Отже, у Каноні «Пѣвати ѹбѣждени...», що входить до редакції Служби пророку Іллі в богослужбовому збірнику Ілліна книга, структурне ціле таке.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про видатного старозавітного праведника, що вершив Промисл Божий божественною силою. Означене розмірковування розкривається тридцятьма двома тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

Частина тематичних локалізацій виражає одну і ту саму думку. Впродовж розмірковування автор наголошує на тому, що:

– пророк Ілля наділений особливою божественною силою, в яку він «вбирається», зачиняє нею небеса, створює нею їжу, викорінює зло, карає боговідступників, тощо — 6 разів.

Відзначаємо, що, порівняно з іншими гімнографічними творами, розглянутими нами вище, у Каноні пророку Ілля тільки лише один тематичний рефрен. У впровадженні вказаного рефрену велику роль відіграє такий різновид цитації, як переказ старозавітного епізоду. Загалом, у Каноні пророку Іллі видавці-текстологи віднайшли близько десяти літературних запозичень із 3 та 4 книги Царств [Служба пророку Илье, с. 640–657]. Прямий вплив біблійних творів на структуру гімнографічного твору є характерною особливістю середньовічної книжності. У цьому сенсі Канон «Пѣвати ѹбѣждени...» є формою літературної інтерпретації старозавітних історій про служіння відомого

пророка. А наявність лише одного тематичного рефрену вказує на те, що ціле твору характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене усіма можливими формами інтегрального зв'язку. Позаяк у першій, четвертій, шостій та дев'ятій піснях традиційні біблійні теми втілені лише в ірмосах. Тож у цих піснях констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У третій, п'ятій, сьомій та восьмій піснях — протилежна ситуація. Традиційні біблійні теми реалізуються як в ірмосі, так і у тропарях. При цьому у сьомій пісні композиційне узгодження тематичних локалізацій забезпечує молитовний вигук «Прѣпѣтыи благословеніѧ», а у восьмій — «Благословите дѣла Господнѧ». Обидва вигуки надають сьомій та восьмій пісням епіфоричного ритму, тож тут автор вдається до високого ступеню інтегральної цілісності. Дві форми інтегрального зв'язку свідчать про те, що укладач Канону не дотримується якогось одного принципу узгодження матеріалу всередині пісень.

3) На рівні концептуального поєднання семіотичних складових ціле твору представлене образом старозавітного пророка Іллі. У відтворенні цього образу спостерігаємо смисловий континуум, утворений за допомогою номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. Тож при зведенні образу пророка Іллі символічне опредметнення автором не задіяне.

У Каноні пророку Іллі смислова «сума» відтворюваного образу складається із одного семіотичного ядра за відсутності семіотичної периферії. Це ядро зводиться навколо ідеї служителя божественної Сили.

Ідея служителя божественної Сили виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У творі вжиті такі поетоніми:

– «Илиѧ» (із супровідними епітетами «блаженыи», «богоносныи», «прѣславныи») — 8 разів;

– «пророкъ» — 2 рази;

– «тезвитѣнинъ» — 2 рази.

Як бачимо, частіше за все гімнограф вживає власне ім'я пророка. А оскільки «Ілля» з арамейської перекладається як «Бог мій Господь» [Аржанов-web], то констатуємо що у Каноні весь час підкреслюється, що через свого праведника Господь здійснює численні чудеса божественною Силою.

По-друге, ідея служителя божественної Сили виражена низкою символів, що виникають внаслідок персоніфікації відтворюваного образу. У творі пророк Ілля символізується як:

– вишуканий бенкетник,

– повелитель хмар,

– чудотворець, що благословляє залишки їжі,

– розсудливий садівник,

– істинний молитовник,

– істинний служитель Світла,

– причетний до Преображення Христа у фаворському Світлі разом із пророком Мойсеєм.

З одного боку, такі абстрактні позначення християнської доброчесності можна вважати «загальним місцем» у символізації пророка Іллі. З іншого боку, ці символи вказують на те, якими здібностями наділений святий і Чиєю силою він здійснює чудотворіння та долучається до нетварної енергії Світла.

І по-третє, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу Богу. Ілля постає:

– чудотворцем, що зачиняє небеса та благословляє їжу;

– таким, що має надприродну силу, якій підкорюються стихії;

– таким, що вбрався у силу та світло Фавору;

– суддею, що виконує Божий вирок щодо боговідступників;

– таким, що вознісся на небо на вогняній колісниці.

Синергія Творця і праведника призводить до окреслення сакрального хронотопу. Пророк Ілля весь час відтворюється поза межами цього світу. Через те пророк може заборонити дощовій хмарі, перетворити залишки їжі на повноцінний обід, викликати вогонь з небес і спалити ним грішників, вознестися на небо на вогняній колісниці, тощо.

Таким чином, у Каноні пророку Іллі «Пѣвати ѹбѣждени...» загальний образний інваріант представлений одним семіотичним ядром за відсутності семіотичної периферії. Це означає, що образ має один смисловий вектор. Пророк Ілля оспівується як:

– служитель божественної Сили.

Наявність одного семіотичного ядра, що йому підпорядковані усі символи, свідчить про те, що структурне ціле проаналізованого твору характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

Ще одна «пророцька» пам'ятка, що у ній реалізується структурне ціле з найпростішою будовою образу, — Канон «Прѣжде зїданиꙗ ти проповѣдьно...». Означений канон входить до складу Служби пророку Єремії (на 1 травня) у так званій Путятіній мінеї — Службовій мінеї за травень сер. XI ст., РНБ, Соф. тип. № 202 [археографічний опис та бібліографія у: Щеголева, 2001; Каталог, 2014, с. 56]. В архаїчній Путятіній мінеї Служба пророку Єремії містить: канон восьмого гласу «Прѣжде зїданиꙗ ти проповѣдьно...», три стихири «на Господи возвахъ», сідальний та подобний.

Як і у Каноні пророку Іллі, у досліджуваному творі лише один об'єкт оспівування. Ним постає видатний старозавітний пророк Єремія, відомий оплакуванням занепаду Юдеї та поневолення народу за часів вавилонського полону. Сам Канон складається із восьми пісень (друга за традицією опущена), кожна з яких містить ірмос та чотири тропарі. Загальна парадигмальна тема — оспівування духовної ролі пророка Єремії в земному Єрусалимі. При цьому структурне ціле виглядає так.

Перша пісня містить піснеспіви:

– в ірмосі «водꙋ прошьдъ» згадується старозавітна історія про те, як пророк Мойсей перевів свій народ через море [Ирмолог XIV, 133об];

– у I тропарі йдеться про те, що Господь доторкнувся до язика Єремії і відтак благословив на пророцтво ще у материнському череві (алюзія на Єрем. 1, 4–9): «Прѣжде зїданиꙗ ти проповѣдьно и чрѣва матере свꙗтъ бысть ꙗзыкомъ пророкы помазанъ вкпиꙗ избавителю Богꙋ» [Служба пророку Иеремии, 1.1];

– у II тропарі пророк Єремія оспівується як наставник людей, який знає усі їхні помисли;

– у III тропарі пророк Єремія постає істинним послушником Божим, очищеним від тілесної скверни;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема подяки Творцю за визволення від рабства реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф ставить перед собою мету окреслити духовний статус оспіваного пророка.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор один раз вживає власне ім'я пророка — Єремія. З метою адекватної персоніфікації святого гімнограф наділяє його рисами наставника

та істинного послушника. Вочевидь, перед нами топоси, поширені при символізації праведника в середньовічній книжності. І з метою надання синергійності укладач твору показує, як Бог надає своєму служителю чудодійну енергію — благодать Св. Духа. Адже Господь торкається язика святого, тим самим ставлячи його на шлях проповідництва.

Третя пісня Канону представлена:

– ірмосом «ты еси ѹтвръжение», в якому Бог названий утвердженням для усіх, хто звертається до Нього [Ирмолог XIV, 137–137об];

– у I тропарі гімнограф славить Творця, який ще до народження майбутнього пророка призначив його наставником заблудлих;

– у II тропарі стверджується, що в уста пророка вселилася духовна благодать і через те він засяяв світлом: «Благодать дѹховна вселыши ся вх ѹстынѣ ти прѣсвѣтьла ꙗкоже свѣтило тьмьнымх показа» [Служба пророку Иеремии, 1.2.];

– у III тропарі згадується старозавітний епізод, як пророка Єремію було кинуто до рову;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна локальна тема сповнення віри у відповідь на божественне благовоління реалізується як в ірмосі, так і в тропарях. Божественна благодать, що вселилась у пророка Єремію ще до народження і врятувала його, кинутого в яму, і є тим обіцяним Божим благоволінням.

У відтворенні образу виділимо лише останній напрям символізації. За відсутності іменування, персоніфікації (наставник заблудлих — «загальне місце») та опредметнення гімнограф у кожній тематичній локації підкреслює енергійну співпричетність пророка Богу. В уста Єремії вселилася благодать і тому він осяяний світлом та неземними пахощами, що овіяли його в ямі.

Четверта пісня укладена таким чином:

– ірмос — «Ѹслышахх Господи», в якому віряни прославляють Бога, адже розуміють Його дивні справи [Ирмолог XIV, 139–139об];

– у I тропарі йдеться про те, що Дух Божий спричинив пресвітле сяйво в серці пророка;

– у II тропарі зізнання автора у тому, що пророк сподобив його милості;

– у III тропарі автор просить святого утихомирити життєву бурю: «Ꙗко ходатан бывх отх свѣта и Божиꙗ сиꙗ ходатанствомх си ѹмири многомлѧвьнѹю ми житинскѹю кѹрю» [Служба пророку Иеремии, 2.1];

– у IV тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна локальна тема пророцтва Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор рефлексує з приводу тої духовної допомоги, що її пророк Єремія надав особисто йому.

У відтворенні образу знову відзначаємо відсутність яких-небудь поетонімів. Натомість з метою надання синергійності типовому гімнограф показує співпричетність пророка Богу. Дух Божий увійшов до серця Єремії, освітивши його. Відтак пророк став частиною божественного Світла, і тому автор просить його заступити від життєвої бурі.

Перейдемо до п'ятої пісні:

– в ірмосі «просвети насъ» гімнограф молить Бога про духовне просвітлення [Ирмолог XIV, 141];

– у I тропарі йдеться про те, що Господь послав пророка як блискавку, що повинна освітлювати темряву: «ꙗко млѧнию пророка си посѫлалъ еси еремию освященаго тьмьнымъ свѣта тꙗ христе повѣдающꙗ» [Служба пророку Иеремии, 2.1];

– у II тропарі проповідь пророка Єремії порівнюється із стрілою, що зберігається в сагайдаку до певного часу: «Стрѣлꙋ избранꙋ въ тꙋлѣ тꙗ сѫкрываютъ Еремиꙗ проповѣданиемъ си твои владыка и въ неже врѣмꙗ подобаше ꙗви тꙗ» [там само];

– у III тропарі — мольба до Бога послухати Єремію, що просить за людей;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується лише в ірмосі. Інші локалізації присвячені духовності Єремії.

У відтворенні образу бачимо такі тенденції. З метою адекватного найменування гімнограф двічі називає святого по імені «Еремиꙗ» та один раз звертається до нього «пророче».

З метою адекватного опредметнення автор прирівнює пророка до блискавки. Образ обличчя, що сяє блискавками, міститься в Апокрифі пророка Єремії — втраченій старозавітній пам'ятці, що була піддана суттєвому редагуванню ранньохристиянськими книжниками-перекладачами [див.: Апокриф пророка Иеремии]. Вочевидь, у символізації образу пророка Єремії гімнограф дотримується тієї ж

тенденції, що й укладач Апокрифу. Тож за ознакою рішучого протистояння людським вадам пророк тотожний сяйву блискавки, що освітлює темряву. Адже пророк Єремія тому «ꙗко млѧнїꙗ», що освітлює духовну темряву. У Каноні світловий відблиск постає суб'єктною характеристикою відтворюваного святого.

У п'ятій пісні наявне ще одне опредметнення. Слово пророка співвідноситься із обраною стрілою. За своїм літературним походженням символ обраної стріли є біблійним. Як показує біблійна Симфонія, у Св. Письмі «стріла» зустрічається десять разів [Симфония-web]. Найближчим за значенням є висловлювання, що міститься у Книзі пророка Єремії, де язик — це підступна стріла [Єрем. 9, 8]. У контексті вказаного фрагменту старозавітної книги стріла є символом гострих на язик боговідступників. Проте символ у такому значенні можна співвіднести із символом, вираженим у дослідженому Каноні, де проповідь пророка Єремії — стріла, що до певного часу зберігається в сагайдаку. Слово пророка тому є захованою стрілою, що Господь явив свого проповідника «вѫ неже врѣмꙗ подобаше», тобто у той час, коли в цьому виникла потреба. Через те за ознакою спроможності вражати духовного ворога пророк Єремія відповідає обраній стрілі рівною мірою. Стріла є символом гострого на язик пророка. Символи блискавки, що освітлює темряву, та обраної стріли, що в певний час духовно вражає ворога, є синонімічними.

І останній напрям символізації — надання синергійності типовому — у п'ятій пісні реалізується в І та ІІІ тропарях. Символізуючи святого як блискавку, що має освітлювати духовну темряву, гімнограф тим самим показує співпричетність пророка Богу. Адже тим світлом, що ним освітлюється темрява, є божественна енергія, яку отримав Єремія. А отримавши від Бога енергію, пророк здатний просити за людей, про що його й молить автор.

Шоста пісня Канону складається із:

– ірмосу «бездьна грѣховьна», в якому йдеться про духовну безодню, що у неї потрапляє кожний грішник, як колись пророк Йона потрапив до пащі морської риби [Ирмолог XIV, 144–144об];

– І тропаря, в якому йдеться про те, що пророк Єремія просвіщає всіх;

– ІІ тропаря, в якому згадується славнозвісний плач пророка Єремії, котрий бачив падіння рідного міста;

– ІІІ тропаря, в якому стверджується, що Єремія пророкував смерть Спасителя-агнця на древі: «Смрьть спаса си провꙁвѣсти та-

нно богоглаше ꙗко агнꙗ бо на дрѣвѣ Христа распꙗша Бога жизни начальника ликъ безаконьныи иудѣиски благодѣтелꙗ всеꙗ твари» [Служба пророку Иеремии, 2.2];

– IV богородичного тропаря, в якому згадується пророцтво Єремії щодо тілесного народження Спасителя від непорочної Діви Марії.

У шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема триденного плачу пророка Йони, врятованого із пащі морської риби, втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф переповідає старозавітні пророкування Єремії.

У відтворенні образу наявні такі тенденції. За напрямом найменування лише один раз вжито звернення «пророче». Власне ім'я пророка не згадується. За напрямом надання синергійності типовому пророк Єремія співпричетний Богу, адже виявився спроможним пророкувати майбутнє.

У сьомій пісні такі піснеспіви:

– ірмос — «дѣти евреискыꙗ», в якому згадується, як Господь подав божественну росу трьом отрокам, що горіли у печі [Ирмолог XIV, 145об];

– у I тропарі стверджується, що пророцтва Єремії збуваються;

– у II тропарі пророк прирівнюється до музичного інструменту, на якому грає Св. Дух: «Гꙋсли Божиꙗ ты ꙗви сꙗ строимъ рꙋкою параклитовою небесныꙗ гласы вѣщающа и поюща» [Служба пророку Иеремии, 3.1];

– у III тропарі йдеться про те, що пророк гірко оплакував прийдешнє;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні спостерігаємо високий ступінь інтегральної цілісності. Традиційна локальна тема порятунку отроків, що молилися Богу і не згорали у печі, реалізується в ірмосі та в тематичних локалізаціях. Композиційне узгодження усіх тропарів забезпечується епіфорою «Благословеніи».

У відтворенні образу задіяні такі напрями символізації. З метою найменування типового гімнограф двічі вживає звернення «пророче», натомість власне ім'я пророка знову не використовується.

З метою адекватного опредметнення автор вдається до порівняння святого із лютнею. У вказаному тропарі зазначається, що «рука Параклита» (з грец. «παράκλητος» — утішитель, тобто — Св. Дух) «налаштовує» лютню Божу — пророка Єремію. І відтак з'являються не-

бесні «гласи» — божественна музика. Тож за ознакою спроможності породжувати «небесну музику» (тобто слово Боже) пророк-провісник відповідає музичній лютні рівною мірою. Гра на лютні (тобто розголошення божественного слова) позначає вид подвижницького служіння Єремії.

Переходимо до восьмої пісні:

– в ірмосі «**побѣдителя врагу**» згадується подвиг трьох отроків, що славословили Бога і перемогли ворога [Ирмолог XIV, 147–147об];

– у I тропарі стверджується, що пророк Єремія прийшов на небеса і стоїть разом з ангелами біля Престолу Божого;

– у II тропарі пророк Єремія названий глашатаєм благої віри та викривачем гріховної немічі: «**Блазѣи вѣрѣ повѣстника явися прѣхвальне освѣщеваніе бещестия же обличева немощь Иеремие**» [Служба пророку Иеремии, 3.1];

– у III тропарі осяяний променями Божого світла пророк Єремія подає усім достаток;

– у IV богородичному тропарі відбувається прославлення Діви Марії.

У восьмій пісні Канону також низький ступінь інтегральної цілісності. Локальна тема порятунку отроків, кинутих до печі, реалізується в ірмосі та тропарях. Тематичне та композиційне узгодження співів досягається завдяки епіфорі «**Дѣти благословите**».

У відтворенні образу з метою адекватного найменування гімнограф двічі вживає власне ім'я пророка.

З метою адекватної персоніфікації укладач твору оспівує Єремію як «**повѣстника**» (тобто як провісника) благої віри. Пророк тому є «**повѣстника**», що викриває гріховну неміч та безчестя богообраного народу. Тож за ознакою публічного сповіщення про діла Божі Єремія відповідає провіснику рівною мірою.

І надання синергійності типовому розкривається через енергії, що роблять пророка причетним до Бога. Про це йдеться у I та III тропарях, де стверджується, що Єремія стоїть біля Престолу Божого, осяяний променями Божого світла.

І остання дев'ята пісня Канону має таку композицію співів:

– в ірмосі «**ка истину богородицу тя исповемся**» Божа Матір прославляється як Та, від Кого прийшло спасіння світу [Ирмолог XIV, 150об-151];

– у I тропарі стверджується, що пророк Єремія долучений до пречистого божественного Світла: «**Свѣту ты сячетовася прѣчистованному**

божьствьномь свѣтомъ блажене егоже на земли разумне ꙗсно имꙗаше» [Служба пророку Иеремии, 3.2];

– у II тропарі гімнограф запевняє, що Єремія дійшов до сяйва нетлінного джерела;

– у III тропарі йдеться про те, що пророк насищається пресвітлого Світла: «Свѣта свѣтьлаго егоже насыщаешися поющаꙗ ти веселитися блажене Иеремие вьсꙗ сходоки» [там само];

– у IV богородичному тропарі — похвала Діви Марії.

На відміну від попередніх пісень Канону, у дев'ятій спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна локальна тема подяки Творцю за Його прихід у світ виражена як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про те, що пророк Єремія пізнав виявленого у божественному Світлі Спасителя.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз називає пророка «Иеремие», додаючи епітет «блажене». З метою надання синергійності автор показує співпричетність пророка Богу в усіх тропарях пісні. Позаяк Єремія долучений до божественного Світла, він дійшов до першоджерела Світла та наситився цим Світлом.

Таким чином, у Каноні «Прѣжде зданиꙗ ти проповѣдьно...», що входить до редакції Служби пророку Єремії (на 1 травня) у Путятіній мінеї, структурне ціле має наступні параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про служіння старозавітного праведника. Означене розмірковування розкривається тридцятьма двома тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

Як і у попередніх творах, у деяких тематичних локалізаціях втілена одна й та сама думка. Тож можна виділити такі тематичні рефрени:

– Єремія пророкує волю Божу (як глашатай, як лютня) — 4 рази;

– Єремія долучений до пречистого божественного Світла — 4 рази (з них три — в останній дев'ятій пісні);

– Господь благословив пророка на служіння через доторкання до язика — 3 рази.

У Каноні пророку Єремії наявні одразу три тематичні рефрени. Показово, що усі рефрени концептуально узгоджені один з одним як причина і наслідок. У творі неодноразово наголошується на тому, що пророк отримав особливе благословення на служіння — Бог доторк-

нувся до його язика. Відтак Єремія оспівується як винятковий розголошувач слова Божого — як лютня Божа, як оповісник, як пророк. Нарешті, як винятковий служитель Божий Єремія стоїть біля Престолу Всевишнього, осяяний божественним Світлом. Таке поєднання тематичних рефренів свідчить про те, що ціле Канону характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене двома формами інтегрального зв'язку. У піснях Канону, крім третьої, сьомої, восьмої та дев'ятої, традиційні локальні теми реалізуються лише в ірмосах. Тож у першій, четвертій, п'ятій та шостій піснях констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У третій, сьомій, восьмій та дев'ятій піснях традиційні локальні теми втілені як в ірмосах, так і у тропарях. Тож тут констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Відтак укладач твору не дотримується якогось одного принципу компонування матеріалу всередині пісень, через те організація викладу носить неоднорідний характер.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом старозавітного пророка Єремії. У відтворенні образу спостерігається смисловий континуум, побудований за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів.

У Каноні «Прѣжде зѡданиꙗ ти проповѣдно...» смислова «сума» образу складається із одного семіотичного ядра за відсутності семіотичної периферії. Це ядро зводиться навколо ідеї, що Єремія — пророк слова Божого.

Зазначена ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У дослідженому Каноні наявні такі поетоніми:

– «Иеремиꙗ» — 5 разів;

– «пророкъ» — 4 рази.

Ці найменування свідчать про те, що, з одного боку, автор прагне послуговуватися власним іменем святого («Єремія» з арам. — «Господь возвеличує»). З іншого боку, книжник підкреслює духовний статус оспіваного праведника. Через те Єремія названий «пророком».

По-друге, ідея пророка слова Божого виражена символами, що виникають внаслідок персоніфікації відтворюваного образу. У Каноні є такі позначення:

– наставник заблудлих;

– істинний послушник;

– глашатай.

Звичайно, така персоніфікація може сприйматися як загальне місце у християнській літературі. Утім, у контексті прославлення сильного словом пророка Божого вказані символи видаються саме такими, що розкривають виокремлене семіотичне ядро.

По-третє, ідея пророка слова Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут пророк Єремія оспівується як:

– лютня Божа;

– обрана стріла;

– блискавка.

Цими символами гімнограф показує, що пророцтва Єремії яскраві як сяйво блискавки, гострі та влучні як стріла, красиві та милозвучні як лютня.

І по-четверте, вказана ідея виражена символами, що виникають унаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу Богу. А в різних тематичних локалізаціях Канону зазначається, що пророк є:

– таким, що його язика торкнувся Бог;

– таким, що в його вуста вселилася благодать;

– таким, що до його серця увійшов Дух Божий;

– таким, що отримав від Бога енергію і засяяв як блискавка;

– таким, що стоїть біля Престолу, осяяний променями Світла.

У Каноні пророку Єремії синергія Творця та пророка призводить до окреслення особливого хронотопу. У цьому хронотопі Єремія стає винятковим служителем як земного, так і Небесного Єрусалиму. Адже Бог наділив його спроможністю попереджати народ та доносити небесну волю.

Тож у Каноні пророку Єремії «Прѣжде зѧданиꙗ ти проповѣдьно...» загальний образний інваріант представлений одним семіотичним ядром за відсутності семіотичної периферії. Образ містить один смисловий вектор. Єремія постає:

– пророком слова Божого.

Як і у попередньому творі, наявність одного семіотичного ядра свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «архангельських» та «пророцьких» канонах з найпростішою будовою образу (одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими елементами:

1) У усіх пам'ятках oratio становить урочисте дискретне розмірковування про особливих Божих служителів — архістратига Михаїла (а в його просторі — й архангела Гавріїла), пророка Іллі та пророка Єремії.

2) Досліджені канони мають у своєму складі таку кількість тематичних локалізацій: Канон архангелу Михаїлу «Ѵѡстꙋпль всемꙋ слꙋжьбьно...» — 43, Канон пророку Іллі «Пѣвати ꙋбѣждени...» — 32, Канон пророку Єремії «Прѣжде зꙋданиꙗ ти проповѣдьно...» — 32. При цьому Канон архангелу Михаїлу укладений на четвертий глас, Канон пророку Іллі — на другий, а Канон пророку Єремії — на восьмий.

3) Усі канони характеризуються високим ступенем парадигмальної цілісності, адже їхні тематичні рефрени узгоджені між собою як причина і наслідок. При цьому в Каноні архангелу Михаїлу два тематичні рефрени, у Каноні пророку Іллі — лише один, а у Каноні пророку Єремії — одразу три.

4) У досліджених канонах спостерігаються декілька форм узгодження тропарів усередині пісень. Укладач Канону архангелу Михаїлу вдається до середнього та низького ступенів інтегрального зв'язку. Укладач Канону пророку Іллі — до високого та низького. Укладач Канону пророку Єремії — також до високого та низького.

5) У відтворенні образу автори зазначених творів зводять смисловий континуум здебільшого за допомогою номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. У Каноні пророку Єремії — ще і за допомогою предметних сенсів.

6) Усі проаналізовані канони характеризуються високим ступенем образної цілісності, адже у відтворенні оспіваних образів автори задіюють лише одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії. Тож в усіх творах оспіваний образ має один смисловий вектор: архангел Михаїл прославляється як найперший служитель божественного Світла, пророк Ілля — як служитель божественної Сили, а пророк Єремія — як провісник слова Божого.

Досліджені «архангельські» та «пророцькі» пам'яткі, в яких структурне ціле має найпростішу будову, далеко не єдині у середньовічній слов'янській гімнографії. Подібні структурні параметри є й у північ-

норуських «княжих» та південнослов'янських «просвітительських» канонах.

Зокрема, у Каноні «Придете братие песнь...», що входить до Служби князю Володимиру за редакцією Святкової мінеї XIII ст. (з фондів Новгородської софійської бібліотеки), структурне ціле теж характеризується: високим ступенем парадигмальної цілісності (два взаємоузгоджені тематичні рефрени); трьома формами інтегрального зв'язку усередині пісень (у сьомій пісні об'єднавчим композиційним елементом виступає епіфорична молитва «благословенъ Богъ отець нашихъ»); високим ступенем образної цілісності (у побудові образу задіяне одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії, тож усі символи розкривають ідею апостольського служіння великого князя) [Служба князю Владимиру, с. 227–233]. При цьому в ім'янаріканні св. Володимира простежуються дві важливі тенденції. З одного боку, гімнограф постійно акцентує на ієрархічному статусі подвижника — мудрого князя, вірного служителя Христа. З іншого боку, за кількістю хрестильне ім'я святого «Василій» значно переважає світське «Володимир». Домінування «нового» християнського імені над «першим» мирським свідчить про прагнення позначити змінену сутність прославленої особи. За авторським уявленням, подвиг хрещення Русі здійснює заново роджена в духовному розумінні людина — Василій. Крім того, у творі св. Володимир оспівується як «новий» апостол Павло, «новий» Костянтин, рівноапостольний Христовий князь, Мойсей, великий Христовий учень, такий, що «відкрив» очі і просвітився благодаттю Св. Духа, такий, що прогнав бісів і тим самим викликав радість ангелів на небі, тощо. Тож усі символи, що репрезентують перше семіотичне ядро, розкривають одну суб'єктність св. Володимира — його апостольство [детальніше див.: Джиджора, 2012б; Джиджора, 2012в; Джиджора, 2015а; Джиджора, 2015б].

Схожі тенденції відзначаємо й у Каноні «Даждь Христе Спасе...», що входить до складу Служби св. Мефодію у південнослов'янській Службовій мінеї (XIII–XIV ст.). У пам'ятці на честь паноньського архіпастиря структурне ціле характеризується: низьким ступенем парадигмальної цілісності (два не узгоджених між собою тематичних рефрени, оскільки перший присвячений св. Мефодію, а другий — самому автору); двома формами інтегрального зв'язку усередині пісень (в усіх піснях твору, окрім сьомої та восьмої, низький ступінь інтегральної цілісності, натомість у сьомій та восьмій — високий ступінь, а композиційне узгодження співів забезпечують відповідно епіфоричні

молитви «Благословенъ еси Боже отець нашихъ» та «Поите всѣ дѣла и превозносите его въ вѣкы»); високим ступенем образної цілісності (у побудові образу задіяне одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії, тож усі символи розкривають ідею твердого у вірі духовного спадкоємця апостолів-благовістителів) [Служба Мефодию, с. 123–127]. При цьому серед імен оспіваного святого є багато таких форм, що позначають мудрого християнського вчителя та пастиря. Водночас, св. Мефодій прославляється як престолонаслідник апостола Андроніка, вірний раб Христовий, архієрей по чину Аарона, тверда стіна, зірка, що сяє від заходу до сходу і від півночі до півдня, такий, що переміг бісівську силу, такий, що отримав дар Божий допомагати людям, такий, що прийняв служіння від Бога, тощо. Тож усі символи, що репрезентують перше семіотичне ядро, розкривають три взаємообумовлені суб'єктності св. Мефодія — його духовну твердість, спадкоємність та світлосяйність.

* * *

Від гімнографічних пам'яток, в яких у відтворенні образу задіяне одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії, перейдемо до творів, в яких образ складається із семіотичного ядра за наявності семіотичної периферії. Серед інших це — «двонадесятий» Канон на Різдво Богородиці «Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтую церковь...», «апостольський» Канон веригам апостола Петра «Праздьнуеть купьно...» та «мученицький княжий» Канон на преставлення Бориса і Гліба «Даждь ми отъпусть...».

Канон «Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтую церковь...» входить до складу Служби на Різдво Богородиці (на 8 вересня), яку розглянемо за Службовою мінеєю за вересень 1096 р., РДАДА (ф. 381), Син. тип. № 84 [археографічні данні та бібліографія у: Сводный каталог1981, с. 46–47; Каталог, 2014, с. 55]. В означеній редакції Служба має повний склад пісень, передбачених на «великі» свята: три сідальні, кондак з ікосом, дев'ять стихир «на Господи возвахъ», стихиру «на стиховни», дванадцять стихир «на хвалитехъ» та два канони другого («Градѣти вернии...») і восьмого гласу («Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтую церковь...»). Остаточне формування Служби завершилося у VIII–IX ст. [Скабалланович-web].

У Службі на Різдво Богородиці другий Канон «Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтую церковь...», вочевидь, становить собою редакторську кон-

тамінацію двох самостійних текстів (не плутати з комбінованим каноном). На поєднання двох окремих творів вказують такі структурні елементи, як:

– кількість тропарів (від шести до п'ятнадцяти в кожній пісні);

– два ірмоси у восьмій та дев'ятій піснях;

– троїчний у передостанньому тропарі кожної пісні.

Не зважаючи на таку контамінацію, Канон «Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтꙋю церковь...» становить собою суцільне розмірковування про конкретну особу — Діву Марію. Відтак загальна парадигмальна тема твору — прославлення найвищих служителів Небесного Єрусалиму. А структурне ціле виглядає таким чином.

Перша пісня представлена співами:

– в ірмосі «сѫкрꙋшьшаго брани мышьчею» йдеться про порятунок ізраїльтян, яких Бог перевів через море [Ирмолог XIV, 134об];

– у I тропарі висловлена радість від народження тої, яка була введена до вівтаря храму та вихована ангелами;

– у II тропарі — заклик до царя Давида радіти, адже від його насіння народився «жезл», що розцвів Христом — творцем Адама: «Да ликꙋеть тварь да веселиться и Давидъ ꙗко отъ племене его ꙗко отъ сѣмене его родиса жьзлъ и цвѣтъ носѧщихъ Христа творьца Адамова» [Служба на Рождество Богородицы, 55.1];

– у III тропарі згадується обітниця, що її Господь дав безплідній Анні;

– у IV тропарі гімнограф оспівує «беззлобну агнецю», яка у своєму череві виносила Спасителя: «Тѧ безлобивꙋю агницю рюно Христови едина ицрѣва своего принесъши наше сꙋщьство вьси отъ аны раждаемъ тѧ пѣсньми славимъ» [там само, 55.2];

– у V троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у VI богородичному тропарі — здивування тим фактом, що у світі з'явилася Матір, яка залишилася Дівою.

У першій пісні спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, адже локальна тема подяки Богу за визволення з рабства реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях автор висловлює радість у зв'язку із народженням Богородиці — причини духовного порятунку людства.

У відтворенні образу Діви Марії звертаємо увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф послуговується лише одним визначенням — «Мати дѣво» (2 рази).

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф зіставляє Богородицю із сакральними явищами. У II тропарі — із жезлом, у IV тропарі — із беззлобною агницею. У символічному зіставленні Богородиці із жезлом, гімнограф показує привід до загального тріумфу, що його мають цар Давид і «будь-яке творіння». Цей привід — поява того «жезлу», що розцвів і тим самим поклав початок визволення людей. У цьому зіставленні простежуються три символічні складові: 1) радість царя Давида, адже від його «сѣмене» народився 2) жезл, що приніс 3) цвіт — Христа, творця Адама. Тут відбувається складне опредметнення сакральної пари. Богородиця співпричетна жезлу Аарона, що розцвів, а Христос — цвіту, що з'явився на жезлі. Структура символічного опредметнення при цьому така. За літературним походженням прирівняння Діви Марії до жезлу, що розцвів, а Христа — до цвіту, що з'явився на жезлі, є біблійним. Визначальним виступає старозавітна розповідь про те, як Мойсей встановлював першість одного з ізраїльських колін у служінні Богу: він поклав перед ковчегом одкровення дванадцять жезлів, але на ранок розцвів тільки жезл його брата Аарона [Чис. 17, 1–9]. Однак символізація святої пари вміщується у більш широкий контекст. Тут позначена ще місія ізраїльського царя та його зв'язок із першою людиною. Гімнограф невипадково наголошує на тому, що цар Давид радіє через народження Діви Марії. Адже збулося пророцтво: від його кореня проросла «гілка», сповнена Духом правди та справедливості [Іс. 11, 1–10]. Цією плодючою «гілкою» виявився розквітлий жезл Аарона. Тож завдяки взаємоузгодженню трьох складових і виникає такий неоднорідний символічний прообраз сакральної пари: від царя Давида постала гілка-жезл (Богородиця), що розцвіла творцем Адама (Христом). Символ розквітлого жезлу наділений особливою вітальною семантикою. А вітальна потенція оживлювати неживе є однією із характерних властивостей сакрального хронотопу, що часто реалізується у середньовічній гімнографії (в Каноні на Воздвиження Хреста ми нарахували одразу п'ять вітальних символів).

Зіставлення із жезлом, що розцвів, можна вважати характерним гімнографічним опредметненням образу Богородиці, оскільки такий символ п'ять (!) разів задіяний у Каноні і вісім (!) разів — у Службі зазначеної редакції. До того ж символічне прирівняння Діви Марії до розквітлого жезлу зустрічається і в інших гімнографічних пам'ятках, що у них відтворюється сакральна пара. Наприклад, у Стихирах перед Різдвом Христовим (на 19–24 грудня) читаємо таке: «Ис корени Иоѳеова жѣзлъ прозѧвше Марїа роди намъ Спаса мирꙋ вьсѣмꙋ» [Стихиры, 356].

І останній напрям, за яким відбувається символізація образу Богородиці у першій пісні, — надання синергійності типовому. Тут гімнограф звертає увагу на те, що Діва Марія перебуває на перетині матеріального та духовного світів. Адже у І тропарі сказано, що вона була вихована ангелами, а у IV — що з її лона постав Спаситель світу.

У третій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «Утвьрьди ся сердце мое» йдеться про утвердження віри в серці праведника [Ирмолог XIV, 138];

– у І тропарі сказано, що «чиста Діва Богородиця» вища за будь-яке творіння, адже народила Творця;

– у ІІ тропарі стверджується, що «Мати Діву» шанують всі народи;

– у ІІІ тропарі висловлюється думка, що і Син возвеличує свою Матір;

– у IV тропарі оспіване черево Діви, від якої постав Визволитель;

– у V троїчному тропарі — поклоніння Небесному Отцю;

– у VI богородичному тропарі — Богородиця названа «скарбом нашого життя» та «дверима неприступного Світла»: «Свѣтодателя и начально животу человѣческу и рожьши чистаꙗ богородице ꙗвися сукровище живота нашего двьрь непрѣступьнаго свѣта» [Служба на Рождество Богородицы, 56.1].

У третій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, позаяк локальна тема сповнення віри у відповідь на божественне благовоління реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях автор акцентує саме на формі благовоління світові, що ним постає народження Богородиці.

У відтворенні образу звертаємо увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф іменує Марію: «Дѣва» (3 рази); «Богородицꙗ» (1 раз), «чиста» (2 рази).

З метою адекватного опредметнення типового автор зіставляє Богородицю із скарбом та дверима. Символ дверей тричі знаходимо у Каноні, а загалом у Службі зазначеної редакції — шість разів. Причому у стихирах «на Господи возвахъ» наголошується на тому, що Мати Христа: східні двері, що очікують на великого Спасителя: «И ꙗже вчстокомь двьрь родившися пребываеть у входа свꙗтителя великаго едина»; двері, крізь які Господь пройшов як Володар світу, а вони залишилися зачиненими та непошкодженими: «Єдина двьрь и единочадаго сына божиꙗ юже прошьдъ затворену сохрани» [Служба на Рождество Богородицы, 50.2]. Різні аспекти, актуалізовані в символі дверей, свідчать про те, що це універсалія з широким діапазоном літературного застосування.

За походженням символ дверей є біблійним. Визначальним можна вважати свідчення пророка Єзекіїля про показані йому східні ворота святилища, якими люди не користувалися, бо ними мав пройти Бог-Світло і залишити їх зачиненими [Єзек. 44, 1–2]. І за відповідністю визначальному Богородиця відповідає об'єкту зіставлення рівною мірою. Адже із загального контексту твору стає очевидним, що за ознакою загадкового проникнення Неприступного Світла у світ Діва Марія — двері. У досліджуваному Каноні двері виступають прообразом Богоматері — незбагненної Таємниці народження Спасителя.

Символічне зіставлення Богородиці із дверима (а у Службі вона ототожнюється ще й з воротами) виступає одним з найбільш показових способів відтворення її гімнографічного образу. У першому Каноні «Градѣти вѣрнии...» досліджуваної Служби Діва Марія прославляється як «разумнꙋю лѣствичꙋ» [Служба на Рождество Богородицы, 54.2] та як «ка Зижителю мость» [там само, 55.1]. А у Стихирах перед Різдвом Христовим Марія постає «другими дверима», що їх відчиняє Спаситель, оскільки «перші» зачинилися: «Двьри отвьрзи пакы пьрвыꙗ жизни женою ко затворисꙗ и двою отвьрзесꙗ» [Стихиры, 370].

Символічне співвіднесення Божої Матері із сходами та мостом концептуально узгоджуються із символом дверей, що наявний як у другому Каноні Служби на Різдво Богородиці, так і в інших пам'ятках. Через те очевидним прообразом Діви Марії можна вважати низку однорідних синонімічних символів — двері (ворота) — ліствіця — міст, у семантиці яких артикульована ідея сполучення людини і Бога.

І надання синергійності в третій пісні реалізується подібно до першої пісні. Гімнограф підкреслює неземну сутність Діви Марії, адже вона носила в лоні Творця.

У четвертій пісні наявні такі співи:

– в ірмосі «пророка аввакꙋма» йдеться про майбутнє пришестя Христа в світ [Ирмолог XIV, 139об];

– у I тропарі згадується пророцтво Якова про народження Сина від Діви;

– у II тропарі знову прославляється жезл Аарона, що проріс Христом;

– у III тропарі — заклик усім веселитися і визнавати величність Богородиці;

– у IV тропарі йдеться про те, що через народження Богородиці возвеличилися і її батьки Яким та Анна;

– у V тропарі Мати Христа названа «бесскверною голубкою»;

– у VI тропарі висловлена думка, що Христос «оновлюється», а Богородиця стає «матір'ю нового Адама»: «Да обновиться Адамъ яко новаго Адама мати родися от чрѣсъ Давидовыхъ» [Служба на Рождество Богородицы, 56.2];

– у VII троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у VIII богородичному тропарі Мати Христа оспівується як «богонаречена Діва», яка вмістила у своєму череві Незбагнене.

У четвертій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, адже локальна тема пророкувань Авакума реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях впроваджується думка, що саме з народженням Богородиці виповнилася важлива умова приходу Христа в світ.

У відтворенні образу Діви Марії актуалізовані такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф називає Марію: «Дівою» (2 рази), «чистою Матір'ю» (1 раз), «богонареченою» (1 раз).

З метою адекватного опредметнення та персоніфікації типового Богородиця названа «бесскверною голубкою» та «матір'ю нового Адама». Відповідно Христос тут символізується як «новий Адам». За літературним походженням символ «нового» Адама є біблійним. Визначальним можна вважати розмірковування Апостола Павла про сутність «першого» і «останнього» Адама [1 Корин. 15, 45–49]. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. За ознакою відродження людської природи Христос — «новий» Адам. Відтак матір Христа — матір «нового Адама».

Зіставлення Христа із новим Адамом — характерна особливість відтворення образу Спасителя не тільки у мінейних, але й у тріодних пам'ятках. У Каноні «Очистимъ чювьствия да Узримъ...», що входить до складу Служби на Воскресіння Христове у Цвітній Тріоді РДАДА (ф. 381), Син. тип. № 138, XI/XII ст. [археографічні данні та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 87–88; Каталог, 2014, с. 70], Христос оспівується як оновлений Адам, що вивів із гробу «першого» Адама: «Спасе мои живоение жертвьное заколе яко Богъ себе волею приде къ Отцю свѣвскрьсилъ еси вьсероднаго адама вскрьси от гроба» [Служба на Воскресение Христово-а, 57.1].

Варто зауважити, що в інших редакціях Служби на Воскресіння ідея «оновленого» Адама реалізується доволі часто. Зокрема, у стихирах Служби, що зберіглася в Цвітній Тріоді ДІМ (Воскр. 27 перг., кін. XII ст.), читаємо таке: «Врата адова отъвьрзаютъся и смьрть раздруша-

етьсꙗ и ветхꙑи адамъ изводитьсꙗ и новꙑи сѫвьршаетьсꙗ ꙗже о христе новаꙗ тварь обновисꙗ пасха господьнꙗ пасха и пакꙑ рекꙋ пасха» [Служба на Воскресение Христово-б, 63.1]. А зважаючи на те, що подібний символ використовується укладачами й інших служб (наприклад, у Службі на Різдво Богородиці та Стихирах перед Різдвом Христовим), можемо зробити висновок щодо загальної гімнографічної тенденції відтворення образу Спасителя, що сягає ранньохристиянської екзегетичної традиції. Позаяк вже у II ст. зусиллями св. Ірінея Ліонського зіставлення Христа із «новим» Адамом отримало завершену богословську сентенцію. Згідно із нею Христос — другий Адам, котрий здійснив «рекапітуляцію» (відтворення у зворотному порядку) життя первозданного Адама [Иларион (Алфеев), 2009, с. 24].

І з метою надання синергійності типовому укладач Канону на Різдво Богородиці так позначає духовний статус Мати-Діви. Вона — «богонаречена», тобто та, яку Христос обрав і з якою духовно поєднався.

П'ята пісня має такий пісенний склад:

– в ірмосі «Господи боже нашь мирꙑ даждь намъ» автор просить миру вірянам, які іншого Бога не знають [Ирмолог XIV, 142об-143];

– у I тропарі гімнограф дивується непорочному зачаттю та незбагненому народженню, що відбулося від пречистої Діви;

– у II тропарі знову йдеться про радість ангелів, адже народився жезл, що матиме цвіт;

– у III тропарі йдеться про те, що Адам та Єва вивільнюються від давнього прокляття: «Днесь ѥꙋга раздрѣшаетьсꙗ от осꙋжденꙗ моего раздрѣшаетьсꙗ и неплодьство и ѧдамъ дрѣвьнꙗꙗ клꙗтвы о рожьствѣ твоемь» [Служба на Рождество Богородицы, 57.1];

– у IV тропарі — прославлення Христа за народження Матері;

– у V троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у VI богородичному тропарі говориться про те, що Богородиця носила Сонце у своєму череві.

У п'ятій пісні спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, оскільки локальна тема прославлення Бога втілена як в ірмосі, так і у тропарях. Тут у кожній тематичній локалізації актуалізується радість у зв'язку із народженням Діви Марії.

При цьому у відтворенні образів сакральної пари задіяні такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф користується вже традиційними визначеннями «чиста Мати Діва» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації типового у III тропарі Богородиця зіставляється із праматір'ю Євою, а Христос — знову із праотцем Адамом. Єва тому позбавляється прокляття, що народилася мати «нового Адама», тобто мати Того, Хто започаткував духовно оновлений людській рід. Як родоначальниця оновленого людського роду мати «нового Адама» — «нова Єва». Тож за ознакою зародження оновленої людини Богородиця — «нова Єва». Адже від неї постав Христос, Який виправив людську сутність і в цьому оновленому статусі став першою людиною — «новим Адамом». У середньовічній гімнографії символічні зіставлення із новою Євою (як і Христа із новим Адамом) є надзвичайно популярними у відтворенні образу Божої Матері. Вище ми вже наводили рядки із різдвяної стихири, де прославляється Христос, який відчинив «другі двері» [Стихиры, 370]. Тут відзначаємо важливе протиставлення: жінка (Єва) зачинила двері, а Діва (нова Єва) їх відчинила. Відповідно Той, Хто відкриває двері, стає новим Адамом. Ці приклади підтверджують, що в гімнографічному символі нового Адама слід вбачати чіткий прообраз Христа, а у символі нової Єви — прообраз Богородиці.

У п'ятій пісні аналізованого Канону гімнограф підкреслює ще й духовний зв'язок між Св. Духом та Богоматір'ю. У Марії відбулося непорочне зачаття, а потім — незбагненне народження Сина.

Шоста пісня містить наступні співи:

– в ірмосі «ꙗко воды морьскыꙗ» йдеться про те, що людину поглинули життєві хвилі, як колись пророка Йону [Ирмолог XIV, 144об];

– у I тропарі гімнограф славить Діву, адже вона народила без сім'яні;

– у II тропарі стверджується, що Бог «отверзи» черево безплідної Анни;

– у III тропарі знову йдеться про те, що Божа Матір зростала у вівтарі Божого храму;

– у IV тропарі висловлюється думка про те, що у «агниці» Богородиці народився «великий пастир агнець» Спаситель: «Приꙗша тꙗ отроковиче непорочнаꙗ агницꙋ иже ꙗже великыи пастырь агньць родиꙗ» [Служба на Рождество Богородицы, 57.2–58.1];

– у V тропарі наголошується на радощах Адама та Єва;

– у VI тропарі слова «Приведꙋтсꙗ Царю дѣвы в следѣ еꙗ» (Пс. 44, 10–16) можна розуміти як ветхозавітне пророцтво про велич Богородиці;

– у VII тропарі говориться про те, що по волі Отця Син вселився у Діву;

– у VIII троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у IX богородичному тропарі Діва названа Христовою кадильницею, а Спаситель — її вогнем: «Христова кадильница бысть ꙗкоже во пламень вх ѹтробѣ твоеи вселися слово от Дѹха святаго и вх человечѣмѣ образѣ благоѹхаꙗ ис тебе произиде чистаꙗ» [там само, 58.1].

У шостій пісні спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, позаяк локальна тема порятунку пророка Йони з пащі морського звіра втілена як в ірмосі, так і у тропарях. Гімнограф весь час показує Божу Матір як ту єдину умову, завдяки якій став можливим порятунок людства з життєвих хвиль.

У зазначеній пісні цікавою видається будова образів сакральної пари. З метою адекватного іменування типового Богородиця іменується як: «невѣсто богоневѣстьнаꙗ» (1 раз) та «отроковице непорочьнаꙗ» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації гімнограф називає Христа і Богородицю агнцями. Цей символ частіше застосовується по відношенню до Спасителя. Зокрема, у вищезгаданому цвітно-тріодному Каноні на Воскресіння Христове «Очистимх чювьствиꙗ да ѹзримх...» Христос прославляється як Агнець, який став Пасхою: «Ꙗко на зимх агньць благословествѹемх намх вѣньць Христосх волею за вса жертвꙗ Пасха очищение на Божие из гроба красно правьдные намх вхсыꙗ солнце» [Служба на Воскресение Христово-а, 56.2]. Агнець-Пасха позначає Христа, котрий постає і жертвою за людей, і провідником, який забезпечує духовний вихід (з єврейської «Pesah» перекладається як «перехід», «проходження», а давньогрецькою звучить як «Πάσχα» [Иларион (Алфеев), 2009, с. 190]) та переродження колишніх грішників.

Утім, як показують деякі гімнографічні твори, символ агниці широко використовується і щодо Діви Марії. Зокрема, у шостій пісні Канону на Введення Богородиці у храм (на 21 листопада), що міститься у богослужбовому збірнику Ілліна книга, Божа Матір оспівується саме як «агница непорочьна» [Служба на Введение Богородицы, с. 262].

У шостій пісні Канону на Різдво Богородиці особливість застосування символу агнця полягає в його поширенні і на Богородицю, і на Христа. Утім, однакові за дефініцією, ці символи мають зовсім різний семантичний вміст. Богородиця іменується агницею через те, що чиста духом і покірна Богові (у першій пісні сказано, що вона — «безлобива агница»). А Христос іменується Великим Пастирем-Агнцем дещо парадоксально, бо в цьому визначенні наявне протиріччя. Однак у цьому символі із подвійною структурою обидві складові не супе-

речать, а посилюють одна одну. Адже Великим Пастирем може називатися Той, Хто готовий стати Агнцем заради визволення свого стада. А саме Христос з любов'ю доглядає паству, дбає про неї, і проявом такої турботи стає принесення себе в жертву за гріхи людського роду.

Різні за семантикою, ці символи схожі за структурними параметрами. За літературним походженням символи смиренної непорочної агниці й Великого Пастиря-Агнця є біблійними. Щодо Богородиці, то визначальним виступає відповідь Діви Марії архангелу Гавріїлу про те, що вона готова виконати Божу волю [Лук. 1, 38]. Щодо Христа, то вихідний матеріал є різноманітним, це: і розповідь про смиренне поводження Ісаака, який виконує волю свого батька Авраама і тому готується стати жертвою Богу [Бут. 22, 3–10]; і опис того здорового й непошкодженого агнця, якого юдеї повинні були приготувати в ніч покарання єгиптян [Вих. 12, 5]; і свідчення Іоана Предтечі про Ісуса Христа, який прийшов на Йордан хреститися [Іоан. 1, 29]; і обіцянка Бога колись зібрати всі вівці й щиро піклуватися про них [Єзек. 34, 10–19]; і зізнання самого Христа у тому, що він — добрий пастир [Іоан. 10, 11–16]. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні рівною мірою: за ознакою готовності виконати всевишню волю Богородиця тотожна незлобній й непорочній агнеці, а за ознакою прагнення пожертвувати собою заради порятунку словесного стада Христос тотожний Великому Пастирю-Агнцю. Відтак агниця — прообраз чистої Божої Матері, а Великий Пастир-Агнець — прообраз Христа, дбайливого Господаря, що помирає для людей.

У цій же пісні Канону на Різдво Богородиці з метою адекватного опредметнення типового автор вдається до зіставлення Діви Марії із кадильницею, а Христа — із її вогнем. Богородиця тому є Христовою кадильницею, що в її утробі палає вогонь — Слово, яке народжується від Святого Духа. За літературним походженням символ кадильниці, що палає вогнем, біблійний. Імовірно, визначальним є розповідь Апостола Павла про те, як була облаштована старозавітна свята скинія, посеред якої знаходилася золота кадильниця [Євр. 9, 3–4]. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. Позаяк за ознакою приладдя, в якому «горить» Слово, Богородиця тотожна кадильниці, а Христос-Слово тотожний вогню. Через те кадильниця постає прообразом Богородиці, а вогонь — прообразом Христа-Слова, що палає під час євангельської проповіді.

У наданні синергійності типовому гімнограф знову вказує на земний-неземний статус Богородиці, адже вона народила Сина Божого «без сім'яні».

Сьома пісня Канону складається із таких співів:

– в ірмосі «халдейская пещь» йдеться про порятунок отроків у розпеченій печі [Ирмолог XIV, 145об];

– у I тропарі — поклоніння Божій Матері за те, що визволила людство;

– у II тропарі знову згадується радість Анни та Єви;

– у III тропарі — радість Адама та Єви;

– у IV тропарі йдеться про те, що Анна позбулася безпліддя;

– у V тропарі у черговий раз теза про «приснодівство» Марії;

– у VI тропарі повторюється думка, що від Діви з'являється «Початок нашого спасіння»;

– у VII тропарі — два символи сакральної пари: «О чрѣво вмѣщьшее небесе пространѣйшую о утроко понесъшиа божие селение прѣстолъ святъ и мысльныи ковьчегъ священиа» [Служба на Рождество Богородицы, 58.2];

– у VIII тропарі оспівується безплідна мати (Анна), яка народила «дщерь Давида»;

– у IX троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у X богородичному тропарі Богородиця названа онукою Адама, яка народилася від царя Давида.

Сьома пісня Канону характеризується високим ступенем інтегральної цілісності, адже локальна тема порятунку трьох отроків реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф зосереджений винятково на факті народження Богородиці — тієї «печі», що в ній горить вогонь, але не спалює отроків.

У відтворенні образу Діви Марії виокремимо такі напрями символізації. З метою адекватного іменування типового гімнограф тричі називає Марію Божою Матір'ю, тричі — Дівою і один раз — Богородицею. З метою адекватної персоніфікації типового автор вдруге вдається до символічного зіставлення Богородиці із Євою. З метою символічного опредметнення у VII тропарі укладач твору прославляє черево Богородиці, що «вмістило небеса», та утробу, в якій оселився Бог. Обидва символи допомагають зрозуміти, яким чином автор надає образу Діви Марії синергійності. Він оспівує її як ту, що виносила Бога.

У восьмій пісні Канону на два ірмоси — п'ятнадцять тропарів:

– в ірмосі «ангели и небеса на прѣстолѣ» йдеться про отроків, що співали молитву і тим самим врятувалися від вогню [Ирмолог XIV, 148об];

– у I тропарі — возвеличення Якима та Анни;

– у II тропарі — радість царя Давида, адже від його кореня постав жезл;

– у III тропарі говориться про те, що Діва Марія постала із роду Давида;

– у IV тропарі — знову про надію, що її мала Анна;

– у V тропарі автор дивується тим, як Анна народила «небесний храм»;

– у VI тропарі йдеться про народження «незбагненої»;

– у VII тропарі ще раз згадується, що Богородиця була введена до храму;

– у VIII тропарі Богородиця названа непорочною агнецею, голубкою, нареченою Божою, ложем, рабою, дверима й хмарами: «Нынѣ непорочьнаꙗ агница ис тебе ражаетьсꙗ Анно непорочьнаꙗ голꙋбь и нѣвеста Бога нашего дѣво и мати и ложьнича и рака и двьрь и облака» [Служба на Рождество Богородицы, 59.2];

– в ірмосі «покрываꙗи водами превѣспрьнꙗ» — прославлення Творця як того, Хто започаткував море та землю [Ирмолог XIV, 147об];

– у IX тропарі йдеться про великій Плід, що його Бог дав Анні;

– у X тропарі повторюється думка про великий Плід;

– у XI тропарі висловлюється теза про те, що Господь дав неплідному кореню прорости;

– у XII тропарі — Господь сотворив плодоносну ниву;

– у XIII тропарі знову Богородиця оспівується як двері;

– у XIV троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у XV богородичному тропарі — Діва Марія оспівується як безмужня Мати та творіння Боже.

У восьмій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, позаяк локальна тема звеличення Бога за порятунок отроків втілена як в обох ірмосах, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф показує Богородицю як ту, завдяки якій Бог здійснює порятунок людства.

У відтворенні образу Діви Марії звернемо увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного іменування типового автор послуговується вже звичними визначеннями: «Мати Діва» (2 рази) та «Богородиця» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації типового

укладач твору вдається до вжитого раніше символу агниці, а також — до нових: наречена, раба, голубка. Така ж картина і на рівні опредметнення. Використовуються раніше вже вживані символи (жезл, двері) та нові (небесний храм, ложе, хмари, плід, плодоносна нива). Усі ці символи мають схожу структуру і виконують одну і ту саму функцію. Вони вказують на те, що Богородиця виявилася тим незбагненим, чого потребував Христос для здійснення своєї місії.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф дотримується попередньо визначеної тенденції — показує неземний статус Матері Христа.

В останній дев'ятій пісні знову два ірмоси та одинадцять тропарів:

– в ірмосі «вкспитаная вх святая» прославляється Діва Марія як Та, Яка була вихована ангелами у вівтарі храму [Ирмолог XIV, 153об];

– у І тропарі сказано про те, що Богородиця стала обіцяним плодом для своєї матері;

– у ІІ тропарі згадується подяка Анни, яка віддала доньку до храму;

– у ІІІ тропарі — заклик радіти, адже Діва народжує;

– в ірмосі «чюже есть матерьмх дѣвою быти» так само прославляється Богородиця як Діва, що народила і стала матір'ю [Ирмолог XIV, 152];

– у IV тропарі оспівується чистота Божої Матері;

– у V тропарі наводиться пророцтво Христа про те, що буде відновлено зруйнований храм;

– у VI тропарі — думка про те, що Бог надав великий Плід світові;

– у VII тропарі — похвала дівству Богородиці;

– у VIII тропарі возвеличується Анна, яка народила «корень живота»;

– у IX тропарі Богородица — «державний скіпетр»: «Дьрьжавьны от июды процвьте скипетрх от свящеиаго же жезла давидскыи санх о тебе же сснидетх обое подобнымх невѣсто сама бо вх истинꙋ царское сочетала еси священие» [Служба на Рождество Богородицы, 61.1–61.2];

– у X троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці;

– у XI богородичному тропарі йдеться про те, що «Мати Діва» вмістила Царя Христа у своєму череві.

У дев'ятій пісні Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, адже локальна тема подяки Творцю втілена як в ірмосах, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф прославляє Богородицю як ту причину, завдяки якій Христос зумів прийти в світ.

У відтворенні образу Діви Марії слід розглянути такі напрями символізації. З метою адекватного найменування автор називає Божу Матір: Мати Дівою (6 разів), чистою Матір'ю (5 разів), Богородицею (3 рази).

З метою адекватного опредметнення відтворюваного образу укладач твору вдається до таких символів: плід, корінь, державний скіпетр. За літературним походженням символічне співставлення Богородиці із державним скіпетром є біблійним. Богородиця тому є державним скіпетром, що походить від священного роду царя Давида, якому як правителю належить тримати в руках символ влади. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою, бо за ознакою позначення влади Діва Марія — державний скіпетр. Тож скіпетр є прообразом Божої Матері. У досліджуваному Каноні скіпетр і розквітлий жезл — старозавітні атрибути влади, що посилюють значення верховної правительки, яка співцарює із Христом.

Завдяки символу державного скіпетра останній напрям символізації — надання синергійності — набуває додаткової конотації. Діва Марія не просто з'єднує небесний та земний світи. Вона — нащадок священників-правителів, через Неї Бог передає свою волю світові.

Таким чином, у Каноні «Свѧтаꙗ свѧтыхъ вх свѧтꙋю церковь...», що входить до складу Служби на Різдво Богородиці у Службовій мінеї РДАДА (Син. тип. № 84, 1096 р.), структурне ціле має такі параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) структурне ціле становить завершене дискретне розмірковування про велику співслужительку Творця — Діву Марію. Зазначене розмірковування контаміноване із двох тематично споріднених творів, що в них прославляється Богородиця, і тому розкривається вісімдесятьма одною тематичною локалізацією, десять з яких — ірмоси. Відзначаємо такі структурні особливості, як велика кількість тропарів, наявність троїчних у кожній пісні та двох ірмосів у восьмій та дев'ятій піснях.

З-поміж такої кількості локацій багато таких, що повторюють одну й ту саму думку і тим самим виконують функцію тематичного рефрену:

– згадування про те, що безпліддя Анни припинилося дивним чином, і вона отримала радість від Господа — 10 разів;

– твердження, що від царя Давида постав розквітлий жезл (державний скіпетр) — 5 раз;

– прославлення чистоти Матері Діви — 5 раз;

– возвеличення Богородиці за те, що народила Спасителя — 5 раз.

Вказані тематичні рефрени узгоджені між собою таким чином, що перший і другий є причиною, а третій та четвертий — наслідком. Богородиця тому Чиста Діва і Матір Спасителя, що дивним чином розквітла як жезл від сім'яні царя Давида, на радість безплідній Анні. Таке узгодження тематичних рефренів свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене лише одною формою інтегрального зв'язку. У кожній пісні визначені жанровою традицією біблійні теми реалізуються як в ірмосі, так і у тропарях. Це означає, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем інтегральної цілісності. Саме високий ступінь інтегральної цілісності робить вказаний твір унікальним. Адже в піснях Канону зібрані тематичні локалізації, скоріш за все, двох окремих текстів, проте таким чином, аби вони відповідали одним і тим самим інтегральним темам.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом Діви Марії. У будові образу чітко простежується смисловий континуум, утворений за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів. При цьому в образі Богородиці виокремлюється одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії.

Єдине семіотичне ядро зводиться навколо ідеї незбагненої Форми, що забезпечує прихід Христа у світ.

Зазначена ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності «типового» впізнаваному імені. У Каноні використані такі найменування Божої Матері:

– «Мати Дѣва» — 14 разів;

– «Дѣва» (у деяких місцях з уточненнями «чиста», «прѣчиста») — 10 разів;

– «Матѣрь» («Божа Матѣрь», «Богоматѣрь») — 6 разів;

– «Богородица» («Родитѣльница») — 4 рази.

Зауважмо, що в досліджуваному творі жодного разу не вжито головне ім'я Богородиці — Марія. Натомість у стихирах Служби зазначеної редакції це ім'я використовується неодноразово. Щодо інших визначень, то вони свідчать про прагнення автора прославити Діву Марію відповідно до усталених християнських догматів про її пріснодівство та материнство. А оскільки кожне ім'я Богородиці символізує її роль у набутті Богом-Словом людської природи, то можна констатувати, що в цих іменуваннях Божа Матір символізується як та, що

здійснила надважливу місію щодо свого Сина. Вона стала тим необхідним вмістилищем, завдяки якому Спаситель врятував людство.

По-друге, ідея незбагненої Форми, що забезпечує прихід Христа у світ, виражена низкою символів, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відомій персоні або сакральному явищу. Богородиця постає:

– розквітлим жезлом,
– скарбом,
– зачиненими східними дверима,
– матір'ю нового Адама,
– новою Євою,
– кадильницею,
– черевом, що вмістило небеса,
– утробою, що виносила Бога,
– небесним храмом,
– небесними хмарами,
– ложем,
– великим плодом,
– плодоносною нивою.

У цих символах Богородиця символізується як та, в яку увійшов і помістився Син Божий.

По-третє, ідея незбагненої Форми виражена у символах, що виникають внаслідок надання синергійності типовому. Тут Христос і Богородиця утворюють власний хронотоп, в якому стає можливим спільне служіння. Позаяк гімнограф вказує на те, що Божа Матір є:

– такою, що виховувалася у вівтарі;
– такою, що стала нареченою Бога;
– такою, що у неї без сім'яні відбулося непорочне зачаття;
– такою, що вмістила небеса у своєму череві.

Як бачимо, у досліджуваному Каноні семіотичне ядро представлено великим масивом конотативно споріднених символів, репрезентантів одної ідеї. Вказані символи сприяють однозначному тлумаченню відтворюваного образу: Богородиця — «вмѣстилище невмѣстимаго».

Утім, в образі Діви Марії наявна і семіотична периферія, представлена одразу декількома символами. Богородиця оспівується як:

– агниця,
– голубка,
– раба.

На наш погляд, у відтворенні образу зазначені символи мають периферійні значення. Через те їхнє функціональне призначення — відтіняти семіотичне ядро і тим самим робити його більш вагомим складовим оспіваного образу. Разом з тим, усі символи концептуально пов'язані з виокремленим ядром. Позаяк Богородиця тому є Формою Невмістимого Бога, що смиренно, як агниця, виконувала волю Творця, злітала в духовне небо, як голубка, та була готова прислужувати Синові, як раба.

Тож у Каноні «Свѧтаꙗ свѧтыхъ вх свѧтꙋю церковь...» загальний образний інваріант верховної співслужительки Христа представлений семіотичним ядром та семіотичною периферію. Як наслідок, у межах семіотичного ядра відтворюваний образ має один смисловий вектор:

– як найвищий служитель Небесного Єрусалиму Діва Марія — «вмѣстилище невмѣстимаго».

Натомість у межах семіотичного ядра і периферії відтворюваний образ отримує додаткові смислові вектори:

– як «беззлобна агниця» Богородиця — смиренна виконавиця волі Творця,

– як голубка — та, що злітає,

– як раба — прислужниця свого Сина.

Концептуальне узгодження значень семіотичного ядра та семіотичної периферії свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

Ще один твір, в якому структурне ціле з найпростішою будовою передбачає наявність одного семіотичного ядра за наявності семіотичної периферії, — «апостольський» Канон «Праздьнꙋеть кꙋпьно...». Вказана пам'ятка входить до складу Служби веригам апостола Петра (на 16 січня), розміщеній в Іллінiй книзі [Ильина книга, 2005; Ильина книга, 2015; Верещагин, Крысько, 1999а; Верещагин, Крысько, 1999б]. В Іллінiй книзі Служба містить: канон четвертого гласу «Праздьнꙋеть кꙋпьно...», три стихири «на Господи возвахъ» та сідальний. Укладачем канону є Йосиф Піснеписець. На його авторство вказує акровірш у грецькому протографі пам'ятки: «Петра вшановую основу догмат. Йосиф» [Верещагин, 1996, с. 170].

Канон «Праздьнꙋеть кꙋпьно...» — непересічний мінейний твір. Тут оспівується статус в'язня, закованого в кайдани (церковно-

слов'янською — вериги). За свідченням Є. Верещагина, церковне вшанування первоверховного апостола як в'язня у веригах розпочалося вже на початку II ст. Щоправда, згодом це свято почали справляти в різні дні: у Східній Церкві — 16 січня, а у Західній — 1 серпня [Верещагин, 1996, с. 166]. За свідченнями О. Лідова та О. Пентковського, у Константинополі 16 січня відбувалася хресна хода від собору св. Софії до храму апостола Петра, а в Студійському монастирі на святковій літургії співали одразу три канони [Лидов, 2006, с. 126; Пентковский, 2001, с. 321].

Відтак у досліджуваному Каноні об'єктом гімнографічного оспівування є не лише апостол Петро, але й його вериги. Автор прагне віднайти образи, що позначають святого і як апостола, і як в'язня, закованого в кайдани. Сама пам'ятка складається із восьми пісень (другої за традицією немає), кожна з яких містить ірмос та три тропарі разом із богородичним. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення апостола Петра у веригах.

Перша пісня представлена наступними співами:

– в ірмосі «лици израилстии» згадується порятунок євреїв від єгиптян, що втопилися у морі [Ирмолог XIV, 69];

– у I тропарі йдеться про те, що Церква радіє й вшановує первоверховного апостола, який цілує вериги та з любов'ю ставиться до своїх мучителів;

– у II тропарі вже віряни цілують вериги Петра, адже він пройшов шлях від обраного рибалки до верховного над учнями, що з любов'ю виловлював людей із житейських глибин;

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема подяки Творцю за визволення з рабства втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про вериги апостола. В одному тропарі йдеться про те, що сам Петро із вдячністю цілує їх. У другому — про те, як віряни вшановують та цілують вериги апостола.

З метою адекватного найменування типового автор один раз звертається до апостола по імені «Петре», а один раз — «правоостольниче».

З метою адекватної персоніфікації типового укладач твору визначає апостола Петра як верховного над учнями. Апостол Петро тому є верховним над учнями, що його Бог обрав на таке служіння. За літературним походженням символ верховного над учнями є євангельським. Визначальним слід вважати благословення, що його надає

Христос Петру [Матф. 16, 18–19]. І за відповідністю «визначальному» об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. За ознакою наближення до Христа апостол Петро — верховний над іншими учнями. Тож верховенство є суб'єктною ознакою оспіваного святого.

З метою надання синергійності гімнограф показує духовний зв'язок між Богом та Петром. Адже саме Христос обрав його серед інших рибалок та благословив бути ловцем людських душ.

Третя пісня Канону складається із:

– ірмосу «**лѹка сильныхъ**», в якому йдеться про укріплення у вірі [Ирмолог XIV, 73об];

– І тропаря, де стверджується, що св. Петро — «друге світло», долучене до Пречистого Світла: «**Вѣсь къ свѣтѹ примѣшьсѧ пречистомѹ блажене богопричащении свѣтъ вѣторыи ѩвисѧ Петре просвѣтовлѧ дѹша наша**» [Служба веригам апостола Петра, с. 504];

– ІІ тропаря, де зазначено, що св. Петр — верховний апостол, який слідкує за дотриманням Христових законів;

– ІІІ богородичного тропаря, в якому прославляється Божа Матір.

У третій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності, оскільки локальна тема сповнення віри у відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф описує духовний статус оспіваного святого.

У відтворенні образу помітні такі тенденції. З метою адекватного найменування гімнограф звертається до апостола по імені (1 раз). З метою адекватної персоніфікації автор позначає святого верховним апостолом. Ідея верховенства Петра — суб'єктна домінанта у будові образа, що концептуально зв'язує першу та третю пісні Канону.

З метою адекватного опредметнення укладач твору порівнює апостола Петра із другим світлом. Подібний символ ми вже зустрічали в «архангельській» гімнографії (у Каноні архангелу Михаїлу та у Каноні архангелу Гавріїлу) і дійшли висновку, що «**вѣторыи свѣтъ**» — символогічне «загальне місце», яким позначається «вторинність» ангельського світла щодо «первинності» божественного. У Каноні веригам апостола Петра святий через те є другим світлом, що «**къ свѣтѹ примешьсѧ пречистомѹ**». Тож за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. Адже за ознакою приналежності до Пречистого Світла апостол — «**вѣторыи свѣтъ**».

Тема світла дає підстави розглянути і синергійність образа Петра в третій пісні. Оскільки верховний апостол «ка свѣтꙋ примешьсꙗ пречистомꙋ», то відзначаємо енергійну єдність Творця та святого.

У четвертій пісні використані такі піснеспіви:

– в ірмосі «любьве твоеꙗ щедрѧ» надається похвала щедрості та любові Христа, який заради людей пішов на Хрест [Ирмолог XIV, 77];

– у I тропарі апостол Петро зображений як непохитний у вірі, що обернув серця непокірних юдеїв у християнство: «вѣтꙋꙗ владычнꙗ величиꙗ и непокорнвыхѧ жидовѧ сердца ихѧ ка вѣрѣ обрати божественно ꙗко твьрдитель» [Служба веригам апостола Петра, с. 504–506];

– у II тропарі згадується євангельське диво ходіння апостола Петра по воді [Матф. 14, 28–29];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, яка символізується як «простора палата», що в неї вселився Цар (приклад реалізації ідеї незбагненної Форми, що є символогічним принципом відтворення образу Богородиці у мінейній гімнографії).

У четвертій пісні Канону спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема неминучості пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій — алюзії на новозавітні епізоди.

У відтворенні образу задіяні такі напрями символізації. З метою найменування гімнограф звертається до святого по імені (1 раз). З метою адекватного опредметнення автор визначає апостола як непохитну твердиню. Безумовно, непохитна твердиня — «загальне місце» у середньовічній християнській літературі. Проте у контексті прославлення апостола Петра, в імені якого закладена семантика твердого каменя, означений символ набуває додаткової конотації. Нижче ми ще повернемося до цієї обставини. І з метою надання синергійності гімнограф окреслює сакральний хронотоп, в якому святий причетний Богу. Енергійна співпричетність проявляється в чудесному діянні. Адже за словом Божим Петро йде по воді.

П'ята пісня має у своєму складі такі піснеспіви:

– за ірмос править «просвѣщенꙗ ти», в якому гімнограф просить Бога подати духовне розуміння [Ирмолог XIV, 80];

– у I тропарі стверджується, що впродовж життя апостол Петро проповідував безначального Отця та удостоївся бачити божественне явлення Сина;

– у II тропарі згадується євангельський епізод сходження на Фаворську гору, під час якого Петро вкрився сонячними променями, осяяний світлом від Світла: «Єгда свѣтъ ѹзрѣ на Ѳаворѣ блщаціюся Петре и покрывающь солнчныя лѹча свѣтъ от свѣта приятъ и верныя просвѣтъ» [Служба веригам апостола Петра, с. 506–508]);

– у III богородичному тропарі — звернення до Божої Матері.

Як і в попередніх піснях, у п'ятій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна біблійна тема наближення Божої допомоги реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор переказує євангельські епізоди, що в них розкривається характер подвижництва апостола Петра.

У відтворенні образу задіяні перший та останній напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф один раз називає святого по імені: «Петре». З метою надання синергійності автор показує співпричетність апостола Богу. В одному тропарі йдеться про те, що Петро пізнав Преображення Господнє, у другому — про те, що отримав божественне світло і тому засяяв сонячними променями.

Переходимо до шостої пісні, яка містить:

– ірмос «вызпилъ прообразѹя», в якому згадується триденне перебування пророка Йони у пащі кита [Ирмолог XIV, 83об];

– I тропар, де вказується, що розіп'ятий головою вниз апостол показав усім шлях до спасіння: «Стрьмоглавь прѣславьне прѣтьрпѣ распятие и ѹготовль нозѣ свои на пѹть спасьныи по немѹже насъ ѹкрѣпи ходити Христовъ апостоле» [Служба веригам апостола Петра, с. 508];

– II тропар, в якому гімнограф просить святого помолитися Володарю та попросити миру та милості;

– III богородичний тропар — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема плачу пророка Йони реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф зосереджений на духовній величі оспіваного апостола.

Як і в попередній пісні, у відтворенні образу задіяні лише перший та останній напрями символізації. За напрямом встановлення співпричетності імені автор послуговується зверненням «Христовъ апостолъ» (1 раз). А за напрямом встановлення співпричетності Богу укладач твору показує апостола таким, що знаходиться поруч із Творцем. Саме тому гімнограф звертається до святого і просить його помолитися Богу та випросити миру і милості для вірних.

У сьомій пісні наявні такі співи:

– ірмос «авраамьскыꙗ дет» (видавці Ілліної книги вказують на помилковість вживання означеного ірмосу, адже він першого гласу, вочевидь тут мав бути ірмос четвертого гласу «авраамьстии древле» [Ильина книга, 2005, с. 511]);

– у I тропарі згадується, як Петро тричі зрікся Христа і потім тричі був відновлений Христом у статусі непохитної твердині: «Тришьды отвьржеса Христа вхпрошенх тѣмже приимх тꙗ ицѣли твое прѣстꙋпление Петре прѣхвальне и твьрдыню тꙗ ꙗви непоколѣблемꙋ» [Служба веригам апостола Петра, с. 510];

– у II тропарі — апостол прив'язаний до Христа узами солодкої любові так, що і вериги не можуть розірвати її;

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні досліджуваного Канону спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності, оскільки традиційна тема подяки Творцю за надану росу і порятунок трьох отроків реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор зосереджений на духовних якостях апостола.

У відтворенні образу помічаємо такі тенденції. З метою адекватного найменування типового автор двічі вживає власне ім'я святого (в одному випадку «Петре» супроводжується епітетом «прѣхвальне»). З метою адекватного опредметнення типового укладач твору вдруге визначає апостола Петра як непохитну твердиню. І з метою надання синергійності гімнограф показує співпричетність верховного апостола Богу. Позаяк Петро прив'язаний до Христа солодкою любов'ю. Тут слід звернути увагу на те, що ідея духовної єдності перегукується із фізичним заковуванням апостола в кайдани. Проте синергія Творця і святого міцніша, аніж залізні вериги.

Восьма пісня має у своєму складі такі піснеспіви:

– в ірмосі «изкавителю вѣхх» йдеться про Спасителя, який зійшов у вогонь і оросив благодаттю отроків, що горіли в печі;

– у I тропарі апостол Петро постає дєлателем душ, що викорінює обман, та ключарем, що покликаний відпускати гріхи: «Дѣлателю дꙋшь Петре разорꙗ льсть и многоплодьны ꙗ сѫвьрши дѣлателелю всеꙗ твари божествьныꙗ ключа давѫшю ти вꙗзати и решати грѣхы» [Служба веригам апостола Петра, с. 512];

– у II тропарі гімнограф засвідчує, що віряни почитають апостола та цілують його вериги, а він як злодій приймає приниження: «Блажимх тꙗ вьсегда свꙗтыи Петре и цѣлꙋемх твоꙗ вергы ꙗже ꙗко

злодѣи поноси побиваꙗ зѫлобѣ начальника и вѧжемъ ѹзами си милостиве») [там само];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Локальна тема порятунку трьох отроків втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф перефразовує деякі євангельські епізоди, що в них розкриваються духовні якості апостола Петра.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор двічі звертається до апостола по імені, один раз використовуючи супровідний епітет «святий».

З метою адекватної персоніфікації укладач твору зіставляє Петра із дєлателем душ, ключарем та лиходієм. Перші два символи — євангельські за своїм походженням. За визначальне править твердження Христа, адресоване Петру: «И дамъ ти ключи Царствꙗ Небеснагѡ: и еже аще свѧжеши на земли бѹдетъ свѧзано на небѣсехъ: и еже аще разрѣшиши на земли бѹдетъ разрѣшено на небѣсехъ» [Матф. 16, 19]. І за відповідністю визначальному об'єкти зіставлення співпричетні один одному рівною мірою. За ознакою виправлення заблудлих апостол Петро — дєлатель душ, а за ознакою зберігання ключів від Царства Небесного — ключар. За спостереженнями Т. де Куаренги, «верховний апостол» та «ключар Небесного Царства» — визначення, які у греко-слов'янських богослужбових текстах використовуються винятково щодо апостола Петра [Куаренги, 1912, с. 46]. Тож відзначмо, що вказані символи є особливою суб'єктною характеристикою оспіваного святого.

Показовим є також символ лиходія, закованого в кайдани, що реалізується не тільки у II тропарі восьмої пісні Канону, але й у сідальному Служби досліджуваної редакції. Апостол Петро тому названий лиходієм, що він закований у кайдани і його обмовляє «начальник». За походженням вказаний символ слід вважати біблійним. Як відомо, за життя на апостола Петра двічі надівали кайдани. Перший раз — за наказом Ірода Антипа під час гоніння на християн в Єрусалимі (епізод чудесного звільнення апостола Петра з в'язниці описаний у Діяннях апостолів [Діян. 12, 1–11]). Другий раз — за наказом Нерона з метою розправи над апостольською місією вже в Римі (про це пишуть перші християнські гомілети та історики, наприклад, Євсевій Кесарійський). Останнє ув'язнення завершилося тим, що апостол був розіп'ятий. А його «другі» кайдани стали християнською реліквією.

У творі в очах «начальника» Петро відповідає лиходію рівною мірою, бо своєю проповіддю руйнує язичницьку картину світу і тому підлягає закуванню в кайдани. Однак в очах гімнографа і вірян святий постає не-лиходієм, бо смиренно терпить «злобу начальника» і «в'яже» його «узами милосердя». Тож в основу цього символу автор закладає амбівалентну семантику. Семантично складний символ лиходія / не-лиходія виступає однією з найбільш оригінальних характеристик апостола Петра у Каноні.

Символізація за напрямом встановлення співпричетності Богу також реалізується у восьмій пісні. Оскільки апостол Петро отримав від Бога ключ, що дозволяє «в'язати» та відпускати гріхи, то це означає, що він перебуває в енергійній взаємодії із Творцем.

І нарешті у дев'ятій пісні наявні такі піснеспіви:

– в ірмосі «рожьство ти бѣсть» йдеться про безтілесне народження Христа від Діви [Ирмолог XIV, 91];

– у І тропарі звеличується апостол Петро, який прийняв мученицьку смерть ради Христа;

– у ІІ тропарі — мольба вірян до святого як до ключаря Небесного Царства: «Божиꙗ ключарꙗ небесьнаго царьствиꙗ отвьрзи намъ чьтꙋщимъ тꙗ вѣрою на земли и чьстьныꙗ цѣлꙋющимъ ти вериги ꙗже еси носилъ вꙗжемъ» [Служба веригам апостола Петра, с. 514];

– у ІІІ тропарі знову згадується перебування апостола Петра разом із Христом на горі Фавор, де відбулося очищення серця Св. Духом: «Съ Іисꙋсомь си на горе Ѳаворѣ гласꙋ отчю проповѣдавъшю и съподобисꙗ ꙋслышати честомꙋ дꙋхꙋ Петре твое сердце очистовано прѣсвѣтьло просвѣтившꙋ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні Канону, як і в усіх попередніх, спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема подяки Творцю за Його прихід у світ реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях, яких тут за рахунок додаткового тропаря чотири, а не три, гімнограф розмірковує про духовні якості оспіваного апостола.

У відтворенні образу вбачаємо такі тенденції. З метою адекватного найменування гімнограф двічі використовує звернення «Петре». З метою адекватної персоніфікації святого автор вдруге вдається до таких визначень, як ключар і той, що споглядав сходження Св. Духа на горі Фавор. А зважаючи на те, що обидва символи зустрічаються і в стихирах та в сідальному Служби досліджуваної редакції, є підстави

стверджувати, що ці визначення — ключові суб'єктні характеристики святого. І з метою надання синергійності відтворюваному образу гімнограф показує співпричетність апостола Богу. Адже, по-перше, Петро тримає в руках ключі (тобто силу та владу) від Царства Божого. По-друге, він удостоївся відчути дію Св. Духа, який очистив його серце на горі Фавор.

Отже, у Каноні «Праздьнуєть купьно...», що входить до Служби веригам апостола Петра (на 16 січня) в Іллінiй книзі, структурне ціле таке.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про верховного апостола, закованого у вериги. Вказане розмірковування локалізовано тридцятьма трьома тематичними локаціями, вісім з яких — ірмоси.

Як і у попередніх мінейних творах, деякі тематичні локації виражають одну й ту саму думку. З-поміж інших найбільш повторювальними є:

– теза про верховенство (першопрестольність) апостола Петра — 3 рази;

– звеличення апостола як ключаря, що оберігає вхід до Царства Небесного — 2 рази;

– згадка про перебування апостола разом із Христом на горі Фавор — 2 рази.

У досліджуваній пам'ятці спостерігаємо одразу три тематичні рефрени. Концептуально вони пов'язані між собою таким чином, що перший рефрен постає причиною, а другий та третій — його очевидними наслідками. Апостол Петро — верховний учень Христа. І саме як верховний учень він отримує ключі від Царства Божого та споглядає за енергійним преображенням Спасителя на горі Фавор. Таке концептуальне погодження тематичних рефренів свідчить про те, що Канон «Праздьнуєть купьно...» характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене лише одною формою інтегрального зв'язку. В усіх піснях Канону традиційні біблійні теми реалізуються тільки в ірмосах. Це означає, що досліджувана пам'ятка характеризується низьким ступенем інтегральної цілісності і в цьому аспекті структурної організації є однорідною.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом апостола Петра. У побудові образу спостерігаємо

смисловий континуум, утворений за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів.

У Каноні веригам апостола Петра дослідженої редакції смислова «сума» відтворюваного образу складається із одного семіотичного ядра за наявності семіотичної периферії. Головне семіотичне ядро зводиться навколо ідеї, що Петро — первоверховний учень Христовий.

Вказана ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У Каноні гімнограф вдається до таких номінативів:

– «Петре» (зокрема, із епітетами «прѣхвальне» та «свѧтыи») — 9 разів;

– «прьвоостольниче» — 1 раз;

– «Христовѣ апостолѣ» — 1 раз.

Як бачимо, автор здебільшого послуговується власним іменем святого. І тут доречно розкрити семантику цього імені. Грецькою мовою воно звучить як «πέτρος» і означає «камінь». Причому, як зауважує Т. де Куаренги, «πέτρα» — не маленькій камінчик чи навіть дорогоцінний камінь, а велика брила, скеля [Куаренги, 1912, с. 35–36]. Первоверховний апостол Петр — могутня несокрушима скеля. Саме на цьому значенні наголошує Христос, коли благословляє свого учня і наділяє його особливим статусом: «И азъ же тебѣ глаголю ꙗко ты еси петръ и на семъ камени созиждꙋ церковь мою и врата адова не одолѣютъ ея» [Матф. 16, 18]. Цікаво, що в самому Каноні подвійне іменування апостола («Петро» / «камінь») жодного разу не вживається. Проте в другій стихирі «на Господи возвахъ» усієї Служби таке подвійне найменування є: «Ты достойно камень нарецеся егда извѣстова Господь небесьнꙋю вѣрꙋ церковь ꙋтвьрждаше пьрвопастыреꙗ словесьнамъ овьцамъ порꙋчи» [Служба веригам апостола Петра, с. 516–518].

По-друге, ідея первоверховного учня Христового виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності із сакральними персонами. Тут апостол Петро позначається як:

– верховний над учнями;

– верховний апостол;

– дєлатель душ;

– ключар.

Як верховний учень та апостол, Петро зберігає ключі від Царства Небесного. А відтак і духовно зрощує заблудлі душі.

По-третє, вказана ідея втілена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут апостол Петро є:

– непохитною твердинею;

– другим світлом.

Цілком очевидно, що символ непохитної твердині тісно перегукується із власним іменем святого. «Петро» — «незламна скеля», а отже і «непохитна твердиня».

І по-четверте, ідея первоверховного учня Христового виражена символами, що виникають внаслідок надання «типовому» синергійності. В усіх піснях Канону гімнограф підкреслює енергійну єдність Творця та первоверховного апостола, який:

– отримав Боже благословення виловлювати людей із життєвих глибин;

– долучився до пречистого Світла;

– за словом Божим йшов по воді;

– пізнав сходження Св. Духа на горі Фавор, адже очистився серцем та засяяв сонячними променями;

– був пов'язаним із Христом солодкою любов'ю;

– отримав від Бога ключ (тобто силу і владу).

У Каноні «Праздьнуєть купьно...» єдине семіотичне ядро представлено широким колом конотативно споріднених символів, що розкривають одну й ту саму ідею первоверховного служіння. Однак у відтворюваному образі єдине семіотичне ядро відтіняється семіотичною периферією. На периферії — позначення апостола Петра як:

– лиходія;

– не-лиходія.

З нашої точки зору, наведений символ певною мірою узгоджується із прославленням апостола Петра як первоверховного учня. Адже саме через те, що оспіваний святий є учнем Христа, він є лиходієм в очах гонителів християн і не-лиходієм в очах вірних.

У дослідженому Каноні загальний образний інваріант розкривається одним семіотичним ядром за наявності семіотичної периферії. Тож в образі виділяємо головний шар значення та другорядне нашарування. Насамперед, апостол Петро:

– первоверховний учень Христовий.

Але, крім того він:

– лиходій, бо закований у кайдани.

І водночас:

– не-лиходій, адже смиренно та з любов'ю переносить лють кривдника.

У Каноні «Праздꙋнꙋеть кꙋпьно...» концептуальне узгодження семіотичного ядра та семіотичної периферії свідчить про те, що ціле характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

Крім «двонадесятого» та «апостольського» творів, у структурному цілому яких найпростіша будова образу передбачає одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії, розглянемо ще «княжий» Канон «Даждь ми отъпꙋсть...», що входить до складу Служби на преставлення Бориса і Гліба (на 24 липня) у Службовій мінеї XII ст., РДАДА ф. 381, Син. тип. № 122 [Голубинский, 1904, с. 508–512; Абрамович, 1916, с. 133–176]. У вказаній Мінеї Служба відповідає пам'яті «великим» святим, оскільки містить паремійні читання, що зазвичай виголошуються напередодні великих свят, а також відрізняється складом та кількістю співів. Служба містить сідальний, кондак з ікосом, шість стихир «на Господи возвахъ», три стихири «на стиховне» та канон восьмого гласу «Даждь ми отъпꙋсть...». Канон спершу був укладений грецькою мовою, а потім перекладений на церковнослов'янську [Мурьянов, 2003, с. 56; Темчин, 2012б, с. 246] (про імовірних авторів див.: Абрамович, 1916, с. 136–143; Ужанков, 2009б, с. 151; Ранчин, 2007, с. 69–74]. Грецький текст містив акровірш: «Давиду песнь приношу Роману» [Темчин, 2012б, с. 247]

У Каноні на преставлення Бориса і Гліба парний об'єкт оспівування — сакральна пара князів-мучеників. Крім того, у творі згадується ще й вбивця святих — Святополк Окаянний. У творі вісім пісень (без другої), кожна з яких містить ірмос та чотири тропарі разом із богородичним. Загальна парадигмальна тема твору — оспівування невинно вбитих мучеників Бориса і Гліба. При цьому структурне ціле має такий вигляд.

Перша пісня представлена:

– в ірмосі «водꙋ прошедъ» згадується рятівний перехід євреїв через Чермне море [Ирмолог XIV, 133об];

– у І тропарі автор звертається до Бога з проханням благословити та подати премудрість для того, щоб прославити святих мучеників;

– у II тропарі гімнограф закликає благовірних заспівати пісень на честь святих Бориса-Романа та Гліба-Давида: «Вспоимъ пѣсми благочестивии прославлены има цѣломудрьными смысломь Романа славьнаго Давида же благочестива купно славящь» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 510];

– у III тропарі книжник перераховує чесноти оспіваних святих — благородство та цнотливість: «Дары благородьства от Бога приимъша ока благородьство душевьное вызлюбиста паче цѣломудрие и добродѣтелию удобряющеся» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема подяки Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор молиться Богу, закликає вірних прославити святих мучеників та вказує їхні чесноти. І тропар становить ars-poetica гімнографа, адже тут обстоюється думка, що запорукою творчої діяльності є божественна допомога.

У відтворенні образів задіяні такі напрями символізації. З метою адекватного найменування святих Бориса і Гліба помічаємо використовування хрестильних імен князів. Св. Борис названий «Романом» (1 раз), а св. Гліб — «Давидом» (1 раз). При цьому світських імен святих автор не вживає. Подібна тенденція наявна в уже згадуваному Каноні князю Володимиру «Придете братие песнь...», де поруч із основним іменем святого використовувалося хрестильне ім'я — Василій. З метою надання синергійності типовому укладач твору показує енергійну співпричетність сакральної пари Богу. У тексті сказано, що святі Борис і Гліб отримали від Творця особливі дари — благородство та цнотливість.

Третя пісня Канону має у своєму складі такі співи:

– в ірмосі «ты еси утвьржение» йдеться про те, що Господь — сила і утвердження для вірних [Ирмолог XIV, 137–137об];

– у I тропарі стверджується, що всіма своїми думками святі були з Богом і при цьому мали між собою братську любов;

– у II тропарі святі постають юними тілом, однак благочестивими душею: «Млади уко тѣломъ душами же купно святаиа иако благочестива обетшавъша Бога вызлюбила еста» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 510];

– у III тропарі автор засвідчує, що святі від дитинства цуралися тлінного, натомість прагнули вічного, і тому зробилися добри-

ми судинами: «вещь вѫзненавидѣста тьлѣньныихъ мимотекꙋщꙋю и добродѣтѣлии ꙗвистаса сѫсꙋда славьно от ꙋности» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційне жанрове сповнення вірою у відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовність оспіваних святих.

У відтворенні образів констатуємо відсутність символічного найменування. З метою адекватного опредметнення типового автор співставляє обох подвижників із судиною. Святі Борис і Гліб тому є судинами, що з дитинства нехтували матеріальним і прагнули духовного. Тож за ознакою вміщення певної рідини (божественної благодаті) оспівані святі тотожні судині рівною мірою. І з метою надання синергійності автор показує енергійну співпричетність мучеників Богу. Святі з дитинства вели благочестиве життя, і за це Бог наповнив благодаттю судини їхніх душ.

У четвертій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «ты ми Христе Господь» автор сповідує Христа своїм Богом [Ирмолог XIV, 139];

– у I тропарі йдеться про те, що святі з юності шанували Боже Письмо, виконували Божі заповіді й «тьмнаго погꙋбиста кнѧза»;

– у II тропарі сказано, що богомудрий Роман разом із Давидом пішли мудрими батьківськими стопами: «всемысльно оческыимъ послѣдꙋꙗ ꙗко мꙋдрѫ стопамъ блажене сѫрьвьнителꙗ имѣ добрыимъ Романе богомꙋдре. Давида вѫ истинꙋ присноплмѧтнаго брата во вы кꙋпно благочестьно сѫвѫкꙋплена дꙋшамъ и тѣломъ ꙗвистаса» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 510];

– у III тропарі знову стверджується, що святі знехтували земною владою та славою, адже полюбили Божі закони;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні знову фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційне жанрове пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні чесноти оспіваних святих.

У відтворенні образів звернімо увагу на наступні напрями символізації. З метою адекватного найменування автор вживає лише хрес-

тильні імена святих: «богомꙋдре Романе» (1 раз); «Давида» (1 раз). З метою надання синергійності типовому укладач твору показує енергійну співпричетність святих Богу. Позаяк у тексті сказано, що свв. Борис і Гліб з юнацьких років дотримувалися Божих заповідей, а також зневажали земне, оскільки прагнули небесного.

Наступна п'ята пісня Канону представлена співами:

– в ірмосі «вѧскꙋю мꙗ отѡринꙋ» автор звертається до Бога-Світла і просить повернути його до цього Світла [Ирмолог XIV, 140об-141];

– у I тропарі йдеться про те, що святі були пов'язані з батьком благочестивою любов'ю, і за це їх вразили стріли заздрості;

– у II тропарі брати-мученики прирівнюються до старозавітного Авеля, а їхній вбивця Святополк — до Каїна: «Разгнѣвавѧсꙗ братоꙋбица ꙗко Каинъ преже Свꙗтополкъ оканьныи ꙗвисꙗ законопреступьнъ и къ зависти ꙋбийство приплете властию прельстивѧсꙗ словолюбиꙗ» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 511];

– у III тропарі святі названі непереможними Христовими воїнами, що царюють з Христом: «Кръвию своею прапрꙋдꙋ носꙗща преславьнаꙗ и крестъ въ скипетра мѣсто въ деснꙋю рꙋкꙋ носꙗща съ Христомь царствовати нынꙗ сподобистасꙗ Романе и Давиде воина Христова непобѣдимаꙗ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральї цілісності. Адже традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги втілена лише в іромсі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф намагається визначити духовний статус оспіваних святих на тлі відомих священноісторичних постатей.

У відтворенні образу задіяні такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового автор вживає лише хрестильні імена святих: «Романе» (1 раз); «Давиде» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації свв. Бориса і Гліба укладач твору співставляє їх обох із конкретним старозавітним персонажем Авелем, а також — із умовним типом непереможних Христових воїнів. Зауважимо, що в тексті немає прямого співставлення святих із Авелем, проте воно завуальоване у тематичній локалізації. Такий висновок напрошується із герменевтичної рецепції II тропаря. Оскільки вбивця Бориса і Гліба порівнюється з Каїном, то ясно, що його жертви — це Авель. За літературним походженням символічне зіставлення Бориса і Гліба із Авелем є біблійним. За визначальне править розповідь про сповнення заздрості та образи Каїна до свого молодшого

брата Авеля, яке втілилося у перше у людській історії братовбивство [Бут. 4, 3–8]. Тож за ознакою того смирення, що його виказали молодші брати до старшого, святі Борис і Гліб відповідають Авелю рівною мірою. А за ознакою ненависті, що її продемонстрував старший брат до молодшого, Святополк тотожний Каїну. Завдяки такій символізації в образі святих Бориса і Гліба актуалізується «авелево» начало. А в образі Святополка — «каїново» начало.

Символ непереможних воїнів, які співцарюють з Христом в обагреній кров'ю порфірі та з хрестом замість скіпетра в правиці, також потребує уваги. Адже символ вінценосця-правителя неодноразово повторюється у Службі. Зокрема, в ікосі читаємо: «Разумное житие свершила царьскымь вѣньцемь отъ ꙋности ꙋкрашенъ прекогатыи Романе власть велиꙗ бысть своемꙋ очьствꙋ и всеа тварь» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 508]. Символ непереможних воїнів, що царюють з Христом в обагреній кров'ю порфірі та з хрестом замість скіпетра у правиці, має багато літературних паралелей. У святоотецькій традиції прийнято вважати мучеників такими, що стають воїнами-вінценосцями у Небесному Єрусалимі. Саме такі символи спостерігаються у «мученицькій» гімнографії (про це йтиметься у наступному розділі). Крім того, можна згадати, як у Повісті врем'яних літ (стаття за 983 р.) літописець прославляє перших київських мучеників — батька і сина: «И приимиша вѣнець небесныи съ святыми мꙋченики и праведными» [ПВЛ, с. 553]. У досліджуваному Каноні саме за ознакою духовної перемоги над ворогом святі-мученики Борис і Гліб прославляються як непереможні воїни-вінценосці.

Символ вінценосця дає підстави А. Поппе вважати, що укладач Канону бачив свв. Бориса і Гліба престолонаслідниками київського княжого столу. Адже «впродовж років під впливом багрянородної дружини та її візантійських придворних, не без участі духівництва, утверджувалася думка, що єдиними законними спадкоємцями престолу є сини Володимира від «дщері Священної Імперії» [Поппэ, 2003, с. 313]. Саме тому гімнограф оспівує святих Бориса і Гліба як таких, що носять порфіри — символ народження в законному християнському шлюбі. Проте, у сучасній науці й інші погляди на вінценосність Бориса і Гліба. Зокрема, Д. Боровков зауважує, що варто враховувати специфіку гімнографічного твору, тож тут «слід бачити не стільки історичний факт, скільки агіографічний зворот» [Боровков, 2016, с. 43]. А. Дьомін також відмічає, що у Службі на преставлення символ вінценосця роздвоєний і тому позначає то світську

владу, то духовну перемогу, здобуту завдяки мученицькому подвигу [Демин, 2009, с. 69–70]. А на те, що київські князі оспівувалися саме як мученики, вказують паремійні читання. У Службі на преставлення Бориса і Гліба та у Службі на перенесення мощів Бориса і Гліба могли читатися як паремії «мученикꙋ единꙋ», так і паремії «апостолꙋ единꙋ» [Успенский, 2000, с. 26–27].

І надання синергійності також має місце у п'ятій пісні Канону. Гімнограф констатує енергійну співпричетність святих Богу, адже свідчить про їхнє спільне царювання. Цим самим автор наголошує на тому, що молоді князі, які були підступно позбавлені земної влади, здобули небесну.

Переходимо до шостої пісні:

– в ірмосі «очисти мꙗ Спасе» автор просить Бога про духовний порятунок [Ирмолог XIV, 143–143об];

– у I тропарі подані обставини смерті св. Бориса — «сини темряви» вбили його вночі на молитві: «Ноцнии и тьмы сыновє нарекꙋшеса противьнии вꙋ ноцнии тꙗ кꙋ Богꙋ пѣнна приносꙗца копии сꙋкодоша ходатаици твоемꙋ вѣньцю Романе божественномꙋ бывꙋше» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 511];

– у II тропарі продовжується тема св. Бориса, який порівнюється із св. Стефаном Першомучеником: «Ꙗко вꙋ истинꙋ подобникꙋ Бога вꙋплꙋшагоса за ꙋбивающа тꙗ теплѣ молꙗше тꙗ свꙗте ꙗко вторыи пьрвомꙋченикꙋ Стефанꙋ великии сего ради синмꙋ прослависса» [там само];

– у III тропарі стверджується, що святі отримали від Бога «победныи венець», оскільки перемогли «злаго ратоборца»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні знову фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційний жанровий плач пророка Йони, який три дні перебував у пащі морської риби, реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф намагається оцінити духовний статус оспіваних святих. При цьому I та II тропарі присвячені лише одному члену сакральної пари — св. Борису. А III тропар — обом святим.

У відтворенні образів виділимо такі тенденції. З метою адекватного найменування типового автор вживає хрестильні імена подвижників: «Романе» (2 рази); «Давиде» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації св. Бориса укладач твору співвідносить його із старозавітним героєм — Стефаном Першомучеником. Борис тому уподібнюється Стефану Першомученику, що мо-

лився за своїх убивць. Слід зазначити, що в досліджуваному списку Служби на преставлення Бориса і Гліба це зіставлення трапляється неодноразово. Зокрема, в одній із стихир «на Господи возвахъ» читаємо: «Дѣлы и Ученни Христовы исполнающа заповѣди и того повелѣнна врагомъ не вражьдоваста на Убиение пришьдшихъ вяю неправьдьно нъ ꙗко Стефанꙋ подобника пьрвомꙋченикꙋ молꙗстаса не поставн имъ грѣха глаголаща человеколюбче» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 509].

В структурі цього символу виділяємо наступні параметри. Літературне походження — біблійне. «Визначальним» слід вважати новозавітну розповідь про побиття камінням беззлобного християнина, який при цьому молився за своїх кривдників [Діян. 7, 58–60]. Тож за ознакою вираженої любові до своїх ворогів Борис тотожний Стефану рівною мірою. Відзначаємо, що у шостій пісні Канону «стефанове» начало артикульоване лише в образі Бориса, тоді як у стихирі — в образі як Бориса, так і Гліба.

З метою надання синергійності укладач твору показує енергійну співпричетність оспіваних святих Богу таким чином. По-перше, св. Борис постає породженням Світла, тоді як його вбивці, що орудують вночі, — «тьмы сынове». По-друге, за перемогу над «злим ратоборцем» святі отримали від Бога «побѣдныи вѣнець». У даному контексті переможний вінець виступає символом їхнього мученицького подвигу.

Сьома пісня Канону представлена наступними піснеспівами:

– в ірмосі «Божиꙗ сꙗхожениꙗ» згадується, як отроки загасили вогонь співаючи «благословенъ Богъ отець нашихъ» [Ирмолог XIV, 144об-145];

– у I тропарі йдеться про благочестя святих мучеників, які «свѣтло наказани вꙗпити прилѣжно благословенъ Богъ отець нашихъ»;

– у II тропарі святі названі непереможними страстотерпцями: «О мꙋжьство о чистѣи крѣпости о воли непреклоннѣи ꙗко Уꙗзвꙗема велми и закалаема немилостьвьно непобѣдима ꙗвистаса страстотерпца великаꙗ Романе и Давиде еюже вꙗсхвалимъ вѣрнии» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 511];

– у III тропарі — святі віддали перевагу стражданням перед втечею і тому отримали винагороду від Бога: «Пострадати паче изволиста ли Убежати злѣ безꙋмьныхъ сего ради вꙗзмьзди приꙗста от Бога страстнии недꙋгы отъ земьныихъ отганꙗти хранꙗща и поюща благословенъ Богъ отець нашихъ» [там само, с. 512];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні, на відміну від усіх попередніх, спостерігаємо середній ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема порятунку отроків, кинутих у гарячу піч, реалізується як в ірмосі, так і у I та III тропарях. Формою композиційного зв'язку між ірмосом та вказаними локалізаціями виступає епіфорична молитва «благословенъ Богъ отець нашихъ».

У відтворенні образу виділяємо такі тенденції символізації. З метою адекватного найменування типового автор вживає хрестильні імена оспіваних святих: «Романе» (1 раз); «Давиде» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації укладач твору називає подвижників непереможними страстотерпцами. Вважаємо, що цей символ має семантичні паралелі із символами Стефана Першомученика та вінценосців, що співцарюють із Христом. В усіх цих символах актуалізується одна й та сама ідея — святі Борис і Гліб здійснили мученицький подвиг. І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує енергійну співпричетність сакральної пари святих Богу. За те, що Борис і Гліб «пострадати паче изволиста», вони «вѫзмьзди приѩста от Бога».

У восьмій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «седмь седмицею» згадується, як злий халдей розпалив піч, але отроки співали Творцю і врятувалися [Ирмолог XIV, 147];

– у I тропарі оспівується лише св. Гліб, який постає таким, що має благородну кров, відтак його «благодать Божиѩ хранѩше»;

– у II тропарі гімнограф розповідає, як були знайдені мощі св. Гліба у лісі: «Ꙋпно ловѩше пьрьвѣе въ дꙋбровѣ питающѩгася и видѩще свѣтъ отъ твоего лица ѩви сиѩющь. Чьто се видѣние дрꙋгъ къ дрꙋгꙋ глаголахꙋ. Придѣте видимъ преславьное видѣние. Видѣвъше же чꙋдо проповѣдаша всѣмъ Христа похвалѩюще тебе съхранышаго» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 512];

– у III тропарі святі постають «прехвальними страстотерпцями», що від них вірні очікують на духовну поміч;

– у IV богородичному тропарі — Божа Матір прославляється як «свѣта сьсꙋдъ» (автор дотримується загальної гімнографічної тенденції оспівування Богородиці як особливої форми вміщення Бога).

У восьмій пісні знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема прославлення Творця, який врятував трьох отроків, втілена лише в ірмосі. У решті локалізацій гімнограф розмірковує про Гліба (у перших двох тропарях) та молиться до обох святих (у III тропарі).

У відтворенні образів виокремимо таке. З метою адекватного найменування типового укладач твору вживає хрестильні імена: «Давиде» (2 рази, з них один з епітетом богохранимыи»); «Романе» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації автор вдруге називає святих «прехвальними» страстотерпцями і тим самим підкреслює їхній мученицький статус.

З метою надання синергійності типовому відзначаємо, що у восьмій пісні енергійний зв'язок встановлюється тільки між Богом та св. Глібом. В одному випадку стверджується, що божественна благодать захищає святого. У другому — що його обличчя сяє і тим самим дивує мисливців, які віднайшли труп загиблого князя у глухому лісі. Думка про те, що обличчя св. Гліба світиться особливим сяйвом, узгоджується із епізодом агіографічного Сказання про Бориса і Гліба [СБГ, с. 343].

Остання дев'ята пісня представлена наступними співами:

– ірмосом «Ѹдивися ѹко», в якому співається про те здивування, що було в світі під час земного народження Спасителя Христа [Ирмолог XIV, 151];

– I тропарем, що у ньому йдеться про те, як святі Борис і Гліб загинули на землі, але були прославлені на небі;

– II тропарем, в якому стверджується, що біля раки «двонце предивнаꙗ» (тобто «предивної пари») зцілюються немічні;

– III тропарем, в якому святі втретє названі страстотерпцями біля Престолу: «Божественнаꙗ и свѣтозарьнаꙗ вѣ истинѹ вѣрста Романѣ и Давидѣ добропобѣднаꙗ страстотьрпца на небеси нынѣ Троици вседьржителю престонта избавлениꙗ просꙗща прегрѣшение злымѣ» [Канон на преставление Бориса и Глеба, с. 512];

– IV богородичним тропарем, в якому прославляється Божа Матір.

У дев'ятій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема захоплення від приходу Творця у світ реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовний статус оспіваних святих.

У відтворенні образів звертаємо увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового автор вживає тільки хрестильні імена оспіваних подвижників: «Романѣ» (1 раз); «Давидѣ» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації святі Борис і Гліб названі «добропобѣднаꙗ страстотьрпца» та «двонце предивнаꙗ». Символ святої пари — один з найбільш поширених у християнській літературі і,

водночас, один з найбільш характерних у творах Борисо-Глібівського кола. Саме співвідношення братів із парою виглядає дивно в реально-просторовому сенсі, але цілком закономірно у духовно-позачасовій площині. З одного боку, святі різні за віком, за місцем князювання, за перебуванням в останні дні свого життя та навіть за способом загибелі (тут можна погодитися із розмірковуванням В. Топорова на цю тему [Топоров, 1995, с. 493–495]), але, з іншого боку, вони схожі за духовним переживанням останнього моменту свого життя. Через те парність Бориса і Гліба вибудовується на метафізичному рівні.

Сам символ «двонцє» є дуже поширеним у середньовічній літературі. По-перше, його часто використовують у мінейній гімнографії (наприклад, у канонах, присвячених парним святим Косьмі і Даміану, Адріану і Наталії, Кирилу і Мефодію, тощо). По-друге, знаходимо цей символ у найближчому до досліджуваного Канону літературному контексті — у києворуському Сказанні про Бориса і Гліба та Читанні про Бориса і Гліба. У згаданих творах одне із зіставлень князів-мучеників — це зіставлення із старозавітними персонажами Йосифом та Веніаміном, найменшими синами патрарха Якова (про біблійну концепцію протиставлення праведності «молодшого» ненависті «старшого», що яскраво втілена в агіографічних та гімнографічних творах Борисо-Глібівського кола [Джиджора, 2014г]; про концепцію невинно вбитих немовлят у Сказанні про Бориса і Гліба [Темчин, 2012а]). Тож за ознакою однакового духовного стану під час своєї смерті та виявлення смирення перед вбивцями князі-мученики тотожні «двонцє». Парність виступає суб'єктною характеристикою оспіваних святих.

І з метою надання синергійності типовому автор позначає енергійну співпричетність сакральної пари Богу. У Каноні сказано, що Борис і Гліб були прославлені на небі, що біля раки з їхніми мощами зцілюються немічні та що тепер святі стоять біля Престолу Вседержителя.

Таким чином, у Каноні «Даждь ми отъпꙋстѣ...», що входить до складу Служби на преставлення Бориса і Гліба (на 24 липня), розміщеній у Службовій мінеї XII ст. (син. тип. № 235/1259), структурне ціле таке.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про сакральну пару князів-мучеників Бориса і Гліба, що постраждали від рук свого старшого брата Святополка Окаянного. Означене розмірковування складається із сорока тематичних локалізацій, вісім з яких — ірмоси.

Серед тематичних локалізацій є такі, що у них автор висловлює одну й ту саму думку:

– святі Борис і Гліб знехтували «тлінним» (земною владою) та дотримувалися Божих заповідей (віддали перевагу стражданням) — 3 рази;

– від юності святі були з Богом (почитали Св. Письмо, виконували Божі заповіді) — 3 рази.

Вказані тематичні рефрени концептуально узгоджені між собою. Сакральна пара святих тому знехтувала «тлінним» і дотримувалися Божих настанов, що від юних літ була з Богом. Тож Канон «Даждь ми отъпꙋстить...» характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене двома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях Канону, крім сьомої, традиційні жанрові теми втілені лише в ірмосах. Тож тут ми констатували низький ступінь інтегральної цілісності. Натомість, у сьомій пісні локальна біблійна тема реалізується як в ірмосі, так і у I та III тропарях. При цьому концептуальне об'єднання співів забезпечує епіфорична молитва «благословенъ Богъ отець нашихъ». Тут спостерігаємо середній ступінь інтегральної цілісності. Тематичне взаємоузгодження біблійних пісень, ірмосів та тропарів показує, що укладач Канону на преставлення Бориса і Гліба, у цілому, дотримується одного принципу композиційної організації.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене єдиним образом сакральної пари, адже за невеликими винятками, символізація святих носить спільний характер. Смислова «сума» образів Бориса і Гліба здебільшого зводиться за допомогою називання, персоніфікації та надання синергійності. А опредметнення застосовується лише раз, коли гімнограф співставляє князів із прекрасною судиною.

З нашої точки зору, в єдиному образі Бориса і Гліба наявне тільки одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. Це ядро зводиться навколо ідеї великомучеництва, продемонстрованого Борисом і Глібом.

По-перше, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У тексті святі Борис і Гліб названі суто хрестильними іменами:

– «Романе» (із епітетами «богомꙋдре», «великии») — 7 разів;

– «Давиде» (із епітетом «богохранимыи») — 7 разів.

В ім'янаріканні Бориса і Гліба простежуються дуже важлива тенденція. Гімнограф прагне наголосити на новому духовному статусі перших руських святих. Вони здійснюють мученицький подвиг не як Борис і Гліб, а як Роман і Давид. Нагадаємо, що та сама тенденція задіяна укладачем Канону князю Володимиру «Даждь Христе Спасе...». Там Хреститель Русі частіше іменується своїм християнським іменем Василій, аніж світським Володимир. Разом з тим, відзначаємо й те, що протягом твору мученики жодного разу не названі своїми княжими іменами — Борисом і Глібом. Ця важлива обставина оспівування святих вирізняє досліджуваний Канон з-поміж інших пам'яток Борисо-Глібівського кола. Адже в інших києворуських творах XI–XII ст. такої пропорції хрестильних / світських імен (7 / 0) більше немає.

По-друге, ідея мучеництва Бориса і Гліба стверджується символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральній персоні. Тут оспівані святі постають:

– Авелем;

– непереможними воїнами, що царюють з Христом у закривавленій порфірі та із хрестом у правиці;

– Стефаном Першомучеником;

– страстотерпцями (прехвальними, добропереможними).

Усі вказані символи мають одну й ту саму семантику. Борис і Гліб тому постають святими мучениками, що в їхнєму образі позначені «авелеве», «стефанове» та «страстотерпницьке» начала. Останнє начало дозволяє гімнографу побачити святих такими, що царюють з Христом у закривавленій порфірі та із хрестом у правиці, що є загальноприйнятим способом літературного прославлення мучеників.

По-третє, ідея мучеництва Бориса і Гліба виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут оспівані святі постають:

– такими, що отримали від Бога особливі дари — благородство та цнотливість;

– такими, що з юнацьких років дотримувалися Божих заповідей та прагнули небесного Царства;

– такими, що співцарювали із Христом;

– такими, що діяли при божественному Світлі, тоді як їхні вбивці — за диявольської темряви;

– такими, що отримали Божий дар («вѣзмездие») — переможний вінець;

– такими, що були прославлені на небі;

– такими, що від їхніх мощів зцілюються немічні.

Окремо гімнограф приділяє увагу співпричетності Богу Гліба, який є:

– таким, що його «хранѧше» божественна благодать;

– таким, що його обличчя сяє у лісі.

У Каноні Борис і Гліб та Бог перебувають в єдиному сакральному хронотопі, в якому святі сяють неземним світлом, отримують благодать Св. Духа, перемагають «синів темряви», зцілюють немічних тощо.

Разом з тим, у Каноні серед символів, що ними позначені образи святих Бориса і Гліба, наявні ще й такі, що власне не стосуються загальної концепції прославлення великомучеників. Ці символи виникають внаслідок персоніфікації і єдиного опредметнення. Тож сакральна пара оспівується як:

– «предивнаꙗ двонце»;

– «славнии сѥсѹдѧ».

На наш погляд, у відтворенні образів Бориса і Гліба обидва ці символи виконують функцію семіотичної периферії, що тематично узгоджується із семіотичним ядром і становить суть оспіваного образу сакральної пари.

Отже, у Каноні на преставлення Борису і Глібу «Дажьдь ми отѧпѹстьь...» смислова «сума» образу сакральної пари перших руських князів містить одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. У загальному образному інваріанті задіяний лише один смисловий вектор:

– великомученики.

Концептуальне узгодження семіотичного ядра та семіотичної периферії свідчить про те, що досліджуваний твір характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «двонадесятому», «апостольському» та «княжому мученицькому» канонах із найпростішою будовою образу (одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими елементами:

1) В усіх пам’ятках oratio становить урочисте дискретне розмірковування про особливих Божих служителів — Діви Марії, апостола Петра, князів-мучеників Бориса та Гліба.

2) Досліджені канони мають у своєму складі таку кількість тематичних локалізацій: контамінований Канон на Різдво Богородиці «Свѧтаѧ свѧтыхъ въ свѧтꙋю церковь...» — 81, Канон веригам апостола Петра «Праздьнꙋеть кꙋпьно...» — 33, Канон на преставлення Бориса і Гліба «Даждь ми отъпꙋсть...» — 40. При цьому Канон на Різдво Богородиці укладений на восьмий глас, Канон веригам апостола Петра — на четвертий, а Канон на преставлення Бориса і Гліба — на восьмий.

3) Усі канони характеризуються високим ступенем парадигмальної цілісності, адже їхні тематичні рефрени узгоджені між собою як причина і наслідок. При цьому в Каноні на Різдво Богородиці чотири тематичні рефрени, у Каноні веригам апостола Петра — три, а у Каноні на преставлення Бориса і Глібу — два.

4) У досліджених канонах спостерігаються різні форми узгодження тропарів усередині пісень. Укладач Канону на Різдво Богородці використовує високий ступінь інтегральної цілісності, тож у піснях зв'язність тематичних локалізацій є однорідною. Автор Канону веригам апостола Петра, навпаки, вдається до низького ступеню інтегральної цілісності і тим самим також досягає однорідності у зв'язуванні тематичних локалізацій у піснях. І у Каноні на преставлення Бориса і Гліба — середній та низький ступені інтегральної цілісності, однак середній ступінь задіяний лише в одній сьомій пісні, тож є підстави вважати, що й в цьому творі гімнограф, у цілому, послуговується однорідною зв'язністю тематичних локалізацій усередині пісень.

5) У проаналізованих творах образ створюється завдяки смисловому континууму, що виникає на підставі номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів (у Каноні на преставлення Бориса і Гліба опредметнення, за винятком одного символу, не використовується).

6) Вказані канони характеризуються середнім ступенем образної цілісності, адже у відтворенні оспіваних образів автори задіюють одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. При цьому семіотична периферія, семантично відтіняючи семіотичне ядро, тематично узгоджується з ним. Відтак у Каноні на Різдво Богородиці оспіваний образ має один смисловий вектор: як найвищий служитель Небесного Єрусалиму Діва Марія — «вмѣстилище невмѣстимаго». Однак як «беззлобна агниця» Богородиця ще й — смиренна виконавиця волі Творця, як голубка — та, що злітає, і як раба — прислужниця свого Сина. У Каноні веригам апостола Петра оспіваний образ вміщує такий смисловий вектор: первоверховний учень Христовий. Водно-

час, як закований у кайдани апостол Петро оспівується як лиходій, а як той, що смиренно та з любов'ю переносить лють кривдника, — як не-лиходій. А у Каноні на преставлення Бориса і Гліба в образі артикульований такий смисловий вектор: благовірні князі постраждали як великомученики. Разом з тим, у творі вони прославляються ще й як предивна пара та обрана судина.

Таким чином, у розглянутих мінейних канонах з найпростішою будовою образу реалізуються два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У Каноні архангелу Михаїлу, Каноні пророку Іллі та Каноні пророку Єремії в основі образу лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії. Тож усі символи-одиниці відтворення образу підпорядковані одній ідеї. Це призводить до простої будови оспіваного об'єкту, який зводиться за допомогою номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів у Каноні архангелу Михаїлу та Каноні пророку Іллі та усіх чотирьох видів сенсів у Каноні пророку Єремії. У структурному цілому досліджених канонів проста будова образу стає можливою за різних форм компонування матеріалу усередині пісень (в усіх творах у частині пісень спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності, а в іншій частині — низький) та високого ступеню парадигмальної цілісності.

А ось у Каноні на Різдво Богородиці, Каноні веригам апостола Петра, Каноні на преставлення Бориса і Гліба в основу образу покладене одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. Тут не всі, проте переважна більшість символів-одиниць зведення образу підпорядкована одній ідеї. Тож маємо приклад, у цілому, простої будови оспіваного об'єкту із додатковими семантичними нашаруваннями. У зазначених творах такий простий образ зводиться за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів (у Каноні на преставлення Бориса і Гліба опредметнення, за винятком одного символу, не використовується). У структурному цілому проаналізованих канонів проста будова образу із додатковими семантичними нашаруваннями реалізується за якоїсь одної форми компонування матеріалу усередині пісень (або за високого, або за низького ступеню інтегральної цілісності) та високого ступеню парадигмальної цілісності.

Розділ 2
ЦІЛЕ КАНОНУ З УСКЛАДНЕНОЮ БУДОВОЮ ОБРАЗУ

Мінейні канони з ускладненою будовою — це канони, в яких у відтворенні образу задіяні два семіотичні ядра. За ускладненої будови образу, так само як і за найпростішої, можливі два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У першому випадку в основі образу лежать два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. У другому випадку — два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії.

Як приклади відтворення образу з двома семіотичними ядрами за відсутності семіотичної периферії розглянемо такі гімнографічні пам'яткі: «святительський» Канон на перенесення мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ѹстенѧ монхѧ приими...», «преподобницький» Канон Пелагії Антіохійській «Предѧложивѧши ꙗко дачѹ...» та «мученицький княжий» Канон на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимъ вѣрнии...».

* * *

Канон «Пѣснь ѹстенѧ монхѧ приими...» входить до складу Служби на перенесення мощів св. Миколая із Мир до Бар-граду. Вказана пам'ятка виникла наприкінці XI ст. на Русі, після того, як за ініціативи Євпраксії, доньки великого київського князя Всеволода, було встановлено відповідне свято у 1090–1091 рр. Ця подія була призначена на 9-те травня і саме під такою датою збереглася у деяких мінеях сер. XIII ст. та у великій кількості — у мінеях XIV і пізніших сторіч [Черкасова, 2010, с. 238].

На думку В. Легких, Служба на перенесення мощів виникла на основі грудневої Служби на преставлення св. Миколая, однак із самого початку вона містила й оригінальні піснеспіви. Згодом оригінальних співів ставало все більше, вони витісняли попередні, доповнювалися, варіювалися, через те «важко говорити про її *(Служби. — Є. Д.)* одномоментне написання» [Легких, 2011, с. 111].

Позаяк цікавим постає питання про авторство пам'ятки. Дискусію на цю тему відкрив ще арх. Леонід, перший видавець твору. Він

переконливо обґрунтовує, що слов'янський переклад найдавнішого грецького Житія св. Миколая, а також Посмертні чудеса уклав Єфрем, митр. Переяславський, один із ченців Києво-Печерського монастиря. На думку арх. Леоніда, Єфрему може належати й Служба на перенесення мощів св. Миколая, яка «за самою мовою носить відбиток давності» [Леонид, архимандрит, 1889, с. 13]. Утім, з цим припущенням не погоджуються інші історики. Скажімо, митр. Макарій та Є. Голубинський називають автором Служби відомого печерського книжника — Григорія, творця канонів [Подскальски, 1996, с. 383].

За результатами здійсненого дослідження В. Легких однозначно стверджує: «Служба укладалася та редагувалася упродовж п'яти сторіч, тому навряд чи коректним є міркування про одного автора» [Легких, 2011, с. 110]. Така позиція значною мірою розв'язує усі непрояснені питання, здогадки та передбачення щодо можливого укладача цього києворуського твору. Мабуть, слід визнати, що митр. Єфрем, або Григорій, або ще хтось лише започаткували своєрідний гімнографічний дискурс на тему перенесення мощів великого християнського угодника. До цього дискурсу впродовж п'яти сторічь долучалися нові оспівувачі (перекладачі, редактори, компілятори тощо), які залишили, як це кваліфікує В. Легких, три макроредакції пам'ятки, що поділяються на тринадцять мікроредакцій [Легких, 2011, с. 114].

Ми використовуватимемо «старшу» (у термінології В. Легких) редакцію Служби XIV ст. Саме її надрукував арх. Леонід ще позаминулого сторіччя. За цією редакцією Служба на перенесення мощів св. Миколая із Мир до Бар-граду містить: три стихири «на Господи возвахъ», два канони «Пѣснь Ѹстенъ монхъ прими...» восьмого гласу та «Просвѣти ми дѹшю и серце...» четвертого гласу, сідальний та подобний після третьої пісні канонів, кондак та ікос після шостої пісні канонів (ікос запозичений з пізнішого акафісту на честь св. Миколая патр. Ісідора), світільний та дві стихири «на стиховни».

У своїй роботі ми більшою мірою зосередимося на першому каноні «Пѣснь Ѹстенъ монхъ прими...». Такий вибір обумовлений двома причинами. По-перше, саме перший Канон характеризується глибокою символічністю у відтворенні образу мирлікійського чудотворця. По-друге, другий Канон «Просвѣти ми дѹшю и серце...» хоча і має порушений акровірш «Пренесение мощеи святаго Николы пою», однак «є не зовсім оригінальним твором, а переробкою Канону на повернення мощів апостола Варфоломія» [Темчин, 2014б, с. 19].

У Каноні «Пѣснь ѹстенѣ монхѣ приими...» оспівування мирлікійського чудотворця відбувається у контексті знаменної події — перенесення його мощів. Тож символізація образу святого передбачає окреслення символічного хронотопу, що у ньому відбувається переміщення у просторі.

У досліджуваному Каноні ціле містить вісім пісень, кожна з яких містить по чотири тропарі враховуючи із богородичним. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення видатного християнського чудотворця, який «благоволив переїхати» із східного міста Мири до західного міста Бар. При цьому структурне ціле має такий вигляд.

У першій пісні наступні співи:

– в ірмосі «пѣснь вѣспемѣ людье» звеличується Бог-Чудотворець, який звільнив народ Ізраїля від єгипетського рабства [Ирмолог XIV, 135];

– у I тропарі автор просить Бога прийняти його пісню і благословити язик для того, аби прославити великого святителя;

– у II тропарі гімнограф звертається вже до святого, який прийнявши чудотворний дар та вінець терпіння, допомагає вірним;

– у III тропарі св. Миколай постає пастирем Христового стада, посланим до «латинських» овець: «Пастырь Христова стада оче инѣмѣ овчамѣ посылаешися кѣ латиньскомѹ ꙗзыкѹ да вся ѹдивиши чюдесы твоими и кѣ Христови приведеши блажне емѹже и о нас молися непрестанно» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 63];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні спостерігаємо середній ступінь інтегральної цілісності. Адже локальна тема прославлення Бога, який вивів свій народ із Єгипту, втілена не тільки в ірмосі, а й у I та II тропарях. У цих тематичних локалізаціях гімнограф молиться Творцю та розмірковує про роль святого у духовному порятунку людей. Концептуальний зв'язок між ірмосом та тропарями встановлюється таким чином, що ірмос виголошується на честь рятівника Бога, а I тропар — на честь рятівника святого. Так само в ірмосі йдеться про Чудотворця Бога, а у II тропарі — про дар чудотворіння, що його отримав святий. Крім того у I тропарі молитва про благословення на укладання пісні подвижнику є таким «топосом скромності», який можна вважати авторською ars poetica. Цікаво, що в другому Каноні на перенесення мощів св. Миколая «Просвѣти ми дѹшю и серце...» I тропар містить ту ж саму думку. Ідейна схожість перших тропарів у «миколаївських» канонах свідчить про загальну літературну тенденцію оспівування великого Чудотворця.

У відтворенні образу задіяні такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф використовує дві форми звернень до святого: «оче» (2 рази); «блажне» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації типового укладач твору називає святого пастирем Христового стада. Символ пастиря є загальноприйнятим у християнській «святительській» гімнографії. Нагадаємо, що подібне визначення святого ми зустрічали й у Каноні на преставлення Миколая. І з метою надання синергійності автор показує співтворчість Бога та святого. Тут сказано, що св. Миколай отримав дар чудотворення.

Третя пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «небесному кругу» автор звертається до Творця з проханням утвердити його в Божій любові [Ирмолог XIV, 137];

– у І тропарі йдеться про те, що св. Миколай, незлобний та смиренний, показав ангельське життя: «Незлобивыи нравомъ и кротокъ образомъ житье имѣя ангельское богоблаже Николае непрестани о насъ молящася единому человеколюбцю» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 64];

– у ІІ тропарі гімнограф дивується, яке ще місто не знає святого як свого помічника, яка ще душа не закликала святого, де ще не здійснилися чудеса його іменем: «Который градъ божие не имееть тебе помощника кая ли душа не призываеть твого имени коего ли мѣста не посѣщаеши своими чюдесы удивляя вся Николае» [там само];

– у ІІІ тропарі стверджується, що Бар-град прийняв тіло святого, а його дух — у Небесному Єрусалимі поруч з пророками та апостолами: «Барьскыи уко градъ приятъ тѣло твое а духъ твои въ вышнимъ Иерусалимѣ идеже ликуеши съ пророкы и апостолы святители купно молящася о насъ единому человѣколюбцю» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор визначає духовний статус оспіваного святого. ІІ тропар подається у формі риторичного запитання. Виклад, при якому питальна конструкція виступає композиційним елементом пісні, є досить оригінальним структурним елементом мінейного oratio.

Розглянемо відтворення образу. Тут з метою адекватного найменування типового автор вживає такі форми звернення до святого: «богоблажне Николае» (1 раз); «Николае» (1 раз). З метою адекватної персоніфі-

кації типового гімнограф співставляє святого із ангелами, пророками та апостолами. У тексті стверджується, що св. Миколай показав ангельське життя і що він разом з пророками та апостолами прославляє Бога у Небесному Єрусалимі. І з метою надання синергійності типовому укладач пам'ятки позначає енергійну співпричетність святого Богу. Позаяк у творі сказано, що дух подвижника перебуває в Небесному Єрусалимі, де він разом із ангелами та апостолами прославляє Творця.

Четверта пісня має у своєму складі такі піснеспіви:

– в ірмосі «вседе на коня» йдеться про те, що Христос осідлав апостолів як коней і показав шлях спасіння [Ирмолог XIV, 139об-140];

– у I тропарі автор звертається до святого як до того, хто осяяний вищим світлом, із проханням просвітити серце та відігнати гріховну тьму: «Свѣтомъ вышнаго озаримъ святителю мое сердце просвѣти и тмꙋ грѣховнꙋю отжени да радꙋяся пою твое святое пренесенье» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 65];

– у II тропарі стверджується, що св. Миколай вступив на «лествицꙋ» доброчеснот і тому став чудотворцем, що його мощі отримав Бар-град;

– у III тропарі сказано, що ієреї та князі почитають святого та звертаються до нього у молитвах;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна жанрова тема пророкувань Авакума про неминучість пришестя Спасителя реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій звеличується постать св. Миколая.

У відтворенні образу наявні такі тенденції. З метою адекватного найменування типового автор послуговується трьома формами звернень до святого: «Николае» (2 рази); «святителю» (1 раз); «блажне» (1 раз). З метою надання синергійності гімнограф позначає енергійну співпричетність святого Богу. Позаяк сказано, що св. Миколай осяяний божественним світлом.

Переходимо до п'ятої пісні:

– в ірмосі «мракъ дꙋша моя» автор звертається до Бога з проханням відігнати гріховний морок і просвітити світлом божественних повелінь [Ирмолог XIV, 141об];

– у I тропарі показана часопросторова всюдиприсутність св. Миколая, який зрівнюється із апостолами: «В мирѣхъ престолъ имѣлъ еси въ Барꙋ тѣло скрылъ еси и дꙋхомъ на небесехъ пребываеши святителю Николае съ апостолы яко апостолъ и с ними же о насъ моли поющихъ твое пренесенье» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 66];

– у II тропарі святий прославляється як надія християн, заступник ображених, цілитель хворих, утішитель скорбних і ходатай за людей: «Всѣхъ крестьянъ надеже и обидимымъ велии заступникъ и болящимъ цѣлитель печальнымъ утѣшитель и къ Богу от человекъ ходатаи князю миръ испроси и спасаи ны от поганыхъ нахожения» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 67];

– у III тропарі автор знову молить святого врятувати його душу, що потонула у гріхах;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема наближення обіцяної Богом допомоги втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор розмірковує про духовну спроможність св. Миколая бути помічником та молитовником за вірян.

У відтворенні образу слід звернути увагу на таке. З метою адекватного найменування типового гімнограф вдається до двох форм звернення до святого: «святителю Николае» (1 раз); «Николае» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації укладач твору, по-перше, співставляє святого із апостолом, по-друге, називає надією, заступником, цілителем, утішителем та заступником. Що стосується урівняння св. Миколая із апостолами, то ця тенденція прослідковується і в інших творах «миколаївської» гімнографії. Щодо решти символів, то, безумовно, вони є загальновживаними у середньовічній християнській літературі. І з метою надання синергійності відзначаємо, що св. Миколай відтворюється співпричетним Богу. Про це свідчить його спроможність до часопросторової всюдиприсутності (престол — у Мирах, тіло — у Барі, дух — на небесах разом з апостолами).

У шостій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «якоже пророка избави» згадується як Господь врятував свого пророка із морської пучини [Ирмолог XIV, 144];

– у I тропарі прославляється спроможність святого творити чудеса;

– у II тропарі — молитва до святого як до угодника Божого;

– у III тропарі автор зізнається, що йому, понищеному житейським вогнем та полум'ям, належить дивитися на святого як на друге сонце та зігріватися його молитвами: «Грѣховнымъ пламенемъ истѣрпи и житинскымъ вѣтромъ порѣваемъ яко другое солнце отце подобие твоего образа видѣвъ твоими молитвами да согрѣюся служителю Христовъ Николае» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 68];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема страждань пророка Йони, який через три дні був врятований із пащі морського звіра, реалізована тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор молиться до оспіваного подвижника.

У відтворенні образу маємо звернути увагу на наступні напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф так звертається до святого: «**свѧтителю Николае**» (1 раз); «**отче**» (1 раз); «**слꙋжителю Христовѣ Николае**» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації святого укладач твору називає його угодником Божим. Безумовно, у християнській літературі подібна символізація виступає загальновживаним способом оспівування подвижника.

З метою адекватного опредметнення типового автор зіставляє святого із другим сонцем, що здатне зігрівати вірян. Варто зауважити, що аналогічний символ ми вже зустрічали в «архангельській» та «апостольській» гімнографії (у Каноні архангелу Михаїлу, Каноні архангелу Гавріїлу та Каноні веригам апостола Петра). Крім того, «світлова» тема втілена й у другому Каноні «**Просвѣти ми дꙋшю и серце...**» Служби на перенесення мощів Миколая Чудотворця. Там святий прославляється як «**вторыи свѣтъ**». Раніше нами вже було встановлено, що цей символ запозичений із Канону на повернення мощів Апостола Варфоломія [Джиджора, 2014в]. Такий літературний контекст дозволяє зробити висновок, що укладач Канону на перенесення мощів св. Миколая, по-перше, оспівує мирлікійського подвижника відповідно до загальної гімнографічної традиції, а, по-друге, — на одному рівні із архангелами та апостолами.

І останній напрям символізації — надання синергійності — також реалізується у шостій пісні Канону. Гімнограф зазначає, що св. Миколай спроможний творити чудеса.

Сьома пісня складається із:

– ірмосу «**на поли молебнемъ**», в якому згадується, як отроки перемогли свого мучителя співаючи «**отець нашихъ**» [Ирмолог XIV, 146];

– І тропаря, де висловлена думка про те, що «**днесь**» ангели радіють, а біси ридають, адже святий відігнав їх, і тепер усі моляться Богу «**отець нашихъ**»;

– ІІ тропаря, в якому йдеться про немічних, що йдуть до раки святого з вірою і, отримавши зцілення, радісно співають «**отець нашихъ**»;

– III тропаря, де звеличується постать св. Миколая «усім світом»: «Престоіать ти блажне скори правовѣрныхъ людии и хвалятеся о тебѣ церковнии учители прославляють же кнѧзи ꙗко заступника мы же ти молимся Николае отець нашихъ» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 69];

– IV богородичного тропаря, в якому відбувається прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні досліджуваного Канону спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема порятунку трьох отроків втілена як в ірмосі, так і в тропарях. Концептуальне узгодження співів відбувається за рахунок молитви «отець нашихъ», яка використовується укладачем твору як вишукана форма епіфоричного ритму.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування оспіваного святого автор вдається до двох форм звернення до святого: «блажне» (1 раз); «Николае» (1 раз). З метою надання синергійності типовому гімнограф позначає енергійну співпричетність святого Богу. Святий отримав божественну благодать, адже, по-перше, спроможний відганяти бісів і, натомість, спричинювати ангельську радість, а, по-друге, від його раки зцілюються люди.

Восьма пісня Канону представлена такими піснеспівами:

– в ірмосі «ангельски небеса» прославляється Творець світу, який перебуває на небесах з ангелами [Ирмолог XIV, 148об];

– у I тропарі йдеться про те, що «ангельські небеса» сприймають святого як небесного служителя, а пророки та апостоли — як друга;

– у II тропарі засвідчено, що святий наділений великою владою від Бога і тому йому всі підкоряються;

– у III тропарі св. Миколай порівнюється із Мойсеєм, а паства мирлікійського чудотворця — із «новим Ізраїлем»: «Новому Израилю крестьаньскому народу славнѣиши Моисѣꙗ показалъ еси своего свѧтителꙗ Николу от всѣхъ золъ нас избавлꙗющꙗ» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 70];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні спостерігаємо середній ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема звеличення милостивого Бога, який врятував трьох отроків, втілена в ірмосі та у I тропарі. Зауважимо, що I тропар розпочинається тими самими словами, що й ірмос. Однак в ірмосі «ангельски небеса» прославляють Творця, а у I тропарі — св. Миколая. Тим не менш, означений композиційний елемент дає підстави

вважати, що у восьмій пісні укладач Канону послуговується анафоричним ритмом у межах двох співів. В інших тематичних локалізаціях — про духовний статус оспіваного святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає лише одну форму звернення до святого: «Николае» (2 рази).

З метою адекватної персоніфікації гімнограф вкотре співставляє святого із ангелами, пророками та апостолами. Однак найцікавіше зіставлення міститься в III тропарі пісні. Тут св. Миколай порівнюється із пророком Мойсеєм. Мирлікійський чудотворець через те порівнюється із Мойсеєм, що також позбавив християн «всехъ золъ». За своїм літературним походженням символічне співставлення св. Миколая із видатним старозавітним персонажем є біблійним. При цьому за ознакою ролі у становленні «нового Ізраїля» св. Миколай тотожний Мойсею збільшеною мірою, адже у творі сказано, що він — «славнеиши Моисеꙗ».

І надання синергійності реалізується таким чином. Гімнограф вказує на те, що св. Миколай наділений великою владою від Бога, а «ангельски небеса» почитають його за вірного Божого служителя.

Остання дев'ята пісня представлена наступними співами:

– в ірмосі «благословенъ Господь Богъ» міститься звеличення Творця світу, який послав свого Сина [Ирмолог XIV, 151об-152];

– у I тропарі автор благословляє Бога за те, що дарував світові великого святителя, який зцілює людей і в Барі і на Русі: «Благословенъ Господь Богъ нашь ꙗко прослави свꙗтителꙗ въ странахъ чюдесъ струꙗ испꙋщающа въ мирѣхъ и въ латинѣхъ всꙗ исцѣлꙗюща и въ Рꙋси молитвено посвѣщающа» [Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца, с. 71];

– у II тропарі знову підкреслюється спроможність св. Миколая лише «тілом» долати великі відстані: «Долгымъ сномъ ꙋснꙋлъ еси и тѣло в Барѣ на вѣрꙋ пꙋстилъ еси безсонныи бысть заступникъ всѣмъ вѣрою призывающимъ тꙗ и всꙗ заступаꙗ от напасти молитвами твоими Николае» [там само];

– у III троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці, яке починається фразою «Благословенъ небꙋ и земли...»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні Канону спостерігаємо високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова подяка Творцю за прихід у світ реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. При цьому кон-

цептуальне узгодження ірмоса, I та III тропарів забезпечує анафора «благословенъ Господь Богъ».

У відтворенні образу вартими уваги є наступні напрями символізації. З метою адекватного найменування типового автор послуговується тільки власним іменем святого: «Николае» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації укладач твору в черговий раз називає оспіваного подвижника святителем та цілителем. І з метою надання синергійності гімнограф позначає енергійну співпричетність святого Богу, адже відтворює його таким, що здатний зцілювати хворих.

Таким чином, у Каноні «Пѣснь ѹстенъ моихъ приими...», що входить до Служби на перенесення мощів Миколая Чудотворця XIV ст. (на 9 травня), структурне ціле має наступні параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про перенесення мощів видатного християнського чудотворця. Означене розмірковування конкретизується сорока тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

У деяких тематичних локалізаціях гімнограф поширює одну й ту саму думку. Тож у Каноні два тематичні рефрени:

– св. Миколай «благоволив» перемістити своє тіло до Бар-граду — 4 рази;

– св. Миколай славить Бога в оточенні ангелів — 3 рази.

У досліджуваній пам'ятці тематичні рефрени не вибудовують концептуальний взаємозв'язок. Неузгодження рефренів свідчить про те, що ціле Канону характеризується низьким ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами зв'язку. У першій та восьмій піснях традиційні біблійні теми втілені в ірмосі та декількох тропарях. Тут відзначаємо середній ступінь інтегральної цілісності. У третій, четвертій, п'ятій та шостій піснях спостерігаємо вже низький ступінь інтегральної цілісності, позаяк традиційні жанрові теми реалізуються лише в ірмосах. І у сьомій та дев'ятій піснях — високий ступінь інтегральної цілісності, оскільки жанрові теми втілені як в ірмосах, так і в тропарях. При цьому в сьомій пісні використовується епіфоричний ритм (за рахунок молитви «отець нашихъ благословенъ еси»), а у дев'ятій — анафоричний (за рахунок вигуку «благословенъ Господь Богъ»).

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом видатного християнського подвижника Миколая Чудотворця. У відтворенні образу відзначаємо смисловий континуум, утворений за допомогою номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. Тож укладач Канону на перенесення мощів св. Миколая послуговується лише трьома напрями символізації, нехтуючи опредметненням (єдиний виняток — співставлення із другим сонцем).

У Каноні «Пѣснь оустенъ моихъ примии...» смислова «сума» оспіваного образу містить два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї богообраного наставника вірян, що ним є мирлікійський архіпастир.

Зазначена ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У дослідженому Каноні ми виявили такі номінативи:

– «Николае» — 9 разів;
– «оче» — 3 рази;
– «блажне» — 3 рази;
– «свѧтителю» — 3 рази;
– «слоужителю Христовъ» — 1 раз;
– «богоблажне» — 1 раз.

Наведені найменування свідчать про прагнення автора частіше позначати власне ім'я мирлікійського архіпастиря, а також його наставницький статус («оче», «свѧтителю»). При цьому варто зазначити, що св. Миколай жодного разу не названий чудотворцем.

По-друге, ідея богообраного наставника вірян виражена символами, що виникають внаслідок персоніфікації відтворюваного образу. У Каноні на перенесення мощів св. Миколай є:

– пастирем Христового стада;
– подібним до ангелів;
– рівним пророкам та апостолам;
– надією;
– утішителем;
– заступником;
– цілителем;
– угодником Божим;
– більшим («славнійшим») за Мойсея.

Усі ці символи репрезентують одну і ту саму ідею — Бог обрав видатного подвижника та поставив його наставником вірних.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Творцю. Тут архіпастир відтворений:

– таким, що отримав дар чудотворення від Бога;

– таким, що спроможний бути всюди (духом — у Небесному Єрусалимі, а тілом — у Бар-граді);

– таким, що зцілює від своєї раки;

– таким, що зумів відігнати бісів та обрадувати ангелів;

– таким, що був наділений великою владою від Бога.

Вказані символи розкривають характер енергійного взаємозв'язку між Творцем та святим. Бог надав св. Миколаю та його мощам чудотворну силу, відтак святий став духоносним обранцем та рятівником вірян.

У цілому відтворюваного образу друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї особливого божественного сяйва, що ним є св. Миколай.

По-перше, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Усі вищенаведені іменування святого однаково «працюють» як на одне, так і на друге семіотичне ядро.

По-друге, ідея особливого божественного сяйва виражена символами, що виникають внаслідок співпричетності типового сакральному явищу. Тут св. Миколай співвідноситься з єдиним предметом у Каноні:

– другим сонцем.

Символ другого сонця доволі поширений у мінейних пам'ятках (зокрема, в «архангельських», «апостольських») і є характерною суб'єктною характеристикою святого у «миколаївській» гімнографії.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. У цьому плані святий є:

– таким, що осяяний божественним світлом;

– таким, що спроможний зігрівати вірян під час молитви.

У Каноні енергійна взаємодія Творця та св. Миколая дозволяє окреслити сакральний хронотоп, що у ньому відтворюваний святий виступає винятковим служителем Небесного Єрусалиму, який подає людям тепло божественного світла.

У смисловому цілому відтворюваного образу обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Св. Миколай відтворюється як особливе божественне сяйво тому, що є богообраним проводирем вірян.

У Каноні на перенесення мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ѹстенѣ монхѣ приими...» зведений образ має два семіотичні ядра, що складають єдину концептуальну цілісність. Тож у загальному образному інваріанті виділяємо два смислові вектори. Мірлікійський архіпастир постає:

– богообраним наставником;

– особливим божественним сяйвом.

Концептуальне узгодження обох семіотичних ядер свідчить про те, що ціле твору характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

Наступна пам'ятка, що у ній реалізується структурне ціле з ускладненою будовою образу (два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії), — «преподобницький» Канон «Предложивѣши ꙗко дачѹ...». Означена пам'ятка входить до складу Служби Пелагії Антіохійській (на 8 жовтня) у Службовій мінеї за жовтень 1096 рр. (Син. тип. № 89) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог1981, с. 47–49; Каталог, 2014, с. 56]. У зазначеній Мінеї Служба містить: сідальний, шість стихир «на Господи возвахъ», одну стихиру «на стиховнѣ» та канон четвертого гласу «Предложивѣши ꙗко дачѹ...».

У Каноні «Предложивѣши ꙗко дачѹ...» об'єктом оспівування виступає подвижниця, яка уособлює два начала: жіночу природу та чоловічий образ. З агіографічних джерел відомо, що св. Пелагія Антіохійська піддалася диявольській спокусі й до певного моменту проводила легковажне життя. Але після зустрічі з єпископом Нонном схаменулася і, видавши себе за юнака, пішла в чоловічій монастир на Єлеонській горі в Єрусалимі. Тож гімнограф прославляє жінку, яка спокутувала свій гріх у складній аскетичній формі. Утім, саме такий об'єкт оспівування має багато аналогій у середньовічній мінейній гімнографії. Скажімо, у Службі Феодорі Олександрійській (на 11 вересня) також прославляється грішниця, яка прийшла до чоловічої обителі і до кінця своїх днів залишалася не впізнаною: «...женьскимъ теломъ и мѹжьскимъ образомъ мѹжьскаꙗ вѣспрꙗтати подвизаниꙗ» [Служба Феодоре Александрийской, с. 98].

Канон Пелагії Антіохійській складається із восьми пісень (друга за традицією опущена), кожна з яких містить ірмос та по чотири тропарі врахочуючи богородичний. Загальна парадигмальна тема твору —

прославлення особливої подвижниці, яка приховує свою стать і тим самим ускладнює духовну практику. Цікаво, що на відміну від Канону Феодорі Олександрійській, в якому гімнограф весь час наголошує на невпізнаному находженні монахині у чоловічому монастирі, у Каноні Пелагії Антіохійській ця обставина подвижництва святої зовсім не виступає предметом авторського розгляду. А структурне ціле має такий вигляд.

Перша пісня представлена наступними співами:

– в ірмосі «моря чермна» згадується старозавітний епізод переходу євреїв через море після хреснообразних жестів пророка Мойсея [Ирмолог XIV, 68–68об];

– у I тропарі автор зізнається у тому, що прагне насититися від таємничих подвигів св. Пелагії;

– у II тропарі стверджується, що любов вселилася у душу святої, породивши духовний розум та вогонь і попаливши пристрасті: «Любы паче всякого похотѣнія вх дꙋши твоеи чиста вселыши ся раждьже ꙋмх и пламень дꙋховныи и вꙁгнѣстивхши просвѣти и страстнꙋю тишинꙋ попалила есть» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 52];

– у III тропарі св. Пелагія постає такою, що уникла хвиль гріховного моря, адже пристала до тихої Христової пристані: «Моря грѣховьнаго вхлхненіа избѣжавхши чиста кх тихꙋ пристаниціꙋ Христовꙋ Пелагіе пристата еси тѣмь же покаяніемь твоимь наслѣдила еси кротхкыхх землю» [там само, с. 52–53];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні досліджуваного Канону констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Локальна жанрова тема подяки Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства реалізується в ірмосі та III тропарі. У цих двох співах артикульована тема морської погибелі. В інших тематичних локалізаціях оспівується духовний статус св. Пелагії.

У відтворенні образу святої з метою адекватного найменування типового автор двічі звертається до подвижниці по імені «Пелагіе» і ще двічі — «чиста». З метою надання синергійності гімнограф позначає енергійну співдію Творця та св. Пелагії. У II тропарі зазначено, що благодать Св. Духа вселилася у душу святої і відігнала пристрасті. Упродовж цієї думки в наступному тропарі стверджується, що монахиня виплила з гріховного моря і пристала до Христової пристані.

У третій пісні такі співи:

– в ірмосі «веселитьсяа о тебе» йдеться про те, як Церква радіє Христу [Ирмолог XIV, 72об];

– у I тропарі сказано, що свята злетіла до небес як горлиця, допомагаючи собі крилами стримування і перемагаючи духовні хвороби: «Вꙁлетѣла еси на небеса Христова голꙋбице крилома вꙁдьрьжания себѣ и болѣꙁньми многыими вꙁвысивꙁши ся» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 53];

– у II тропарі стверджується, що подвижниця стала миром для Христа, оскільки змила із себе гріховний сморід: «Тины страстныꙗ смрадꙗ ты Христовою водою отмывꙁши чистаꙗ мꙋро Пелагие ꙗви ся емꙋ» [там само];

– у III тропарі автор наголошує на тому, що св. Пелагія мала щире прагнення до Бога;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема сповнення вірою у відповідь на божественне благовоління втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні звитяги св. Пелагії.

У відтворенні образу з метою називання типового автор не вживає власного імені святої, натомість двічі звертається до неї «чистаꙗ».

З метою адекватного опредметнення відтворюваного образу гімнограф порівнює св. Пелагію із голубкою, що злетіла до небес, та миром, що пахне для Христа. За літературним походженням символ голубки є біблійним. За визначальне правлять численні епізоди старозавітної Пісні над піснями, в якій Наречений називає свою наречену голубкою [Пісн. 5, 2]. Св. Пелагія тому названа голубкою, що має крила — духовне стримування, за допомогою яких вона піднялася над пристрастями. Тож за ознакою спроможності злетіти, піднятися над своєю старою сутністю оспівана подвижниця відповідає голубці рівною мірою.

Символ пахучого мира також біблійний за своїм походженням, адже такий образ часто використовується у старозавітних книгах для позначення засобу священного помазання [Вих. 30, 25]. Свята через те є миром для Христа, що зуміла очиститися від гріховного смороду. Тож за ознакою очищення св. Пелагія відповідає пахучому миру рівною мірою.

У третій пісні оспівувана подвижниця характеризується двома синонімічними символами, що позначають духовну чистоту та спроможність здійматися. Свята злітає до небес як голубиця, бо має чисті духовні крила. А пахне як миро — бо очистилася від гріховного смороду.

Переходимо до четвертої пісні, яка складається із таких співів:

– в ірмосі «вꙁдвиже на тꙗ» відбувається звеличення Хресного страждання Спасителя [Ирмолог XIV, 75об];

– у I тропарі св. Пелагія порівнюється із пречистим кадилом, в якому вугіллями постає її духовне стримування: «Ꙗ҆́ка кадило пречестьное Пелагие вꙁ вꙁдержаниꙗ ѹгльхꙁ сꙁжежена бывꙁши благоѹхание бысть Христѹ Богѹ нашемѹ» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 53];

– у II тропарі стверджується, що спочатку майбутня подвижниця використала свою тілесну красу на гріховні справи, але з часом усе перемінила на доброту, як того побажав її Наречений — Христос: «Тѣлесьное благолѣпие Пелагие грѣховьныꙗ вещи пьрьвѣе бывꙁшаꙗ все премѣнила еси на добротѹ непрѣмѣньнѹю на нюже твои женихꙁ вꙁхотѣ Христе» [там само];

– у III тропарі йдеться про те, що в душі св. Пелагії засяяла благодать і своєю іскрою оголила гріх;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, яка названа розквітлим жезлом (укладач Канону Пелагії Антіохійській приєднується до загальної літературної традиції символізації образу Діви Марії за допомогою вітального символу).

У четвертій пісні також фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема пророцтв Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій показано, як завдяки благодаті Св. Духа колишня грішниця стає праведницею.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор тричі вживає звернення «Пелагие».

З метою адекватної персоніфікації гімнограф завуальовано визначає святу нареченою Христа. Цей символ повторюється у Службі неодноразово. Зокрема, у другій стихирі «на Господи возвахꙁ» читаємо: «Вꙁдьржаниемꙁ тѣло свое Пелагиꙗ ѹмьртвивꙁши дѹшѹ оживила еси и ѹкрасила еси и жилище дѹхвьныꙗ тѹ сꙁтворила еси и сꙁвꙁкѹпи сꙗ таинно сꙁ женихомь си и сꙁ зижителемꙁ» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 51].

Такі ж зіставлення знаходимо й у вищезгадуваній Службі Феодорі Олександрійській: «Разѹмꙁмь честꙁмꙁ просвещенꙁмь превꙁꙁꙗтꙁ бывꙁ твои начальникꙁ видꙗ еже ѹготова благаꙗ ти Господь свѣтообразьнꙁ раи и неизглаголь ны чьрꙁтогꙁ Феодоро вꙁ ньже тꙗ благодѣтель вꙁселиженихꙁ» [Служба Феодоре Александрийской, с. 98].

А ще — у Каноні княгині Ользі «Величание наше и похвала...», що входить до Службової мінеї XII ст.: «Премудрость Божиа прежде о тебѣ написала есть се есть искреннїаго моа и похоти житенскыа нѣсть в тебѣ блеск лица ти ꙗко муро оконꙗние назнаменание твое олго крщение еже посреди кумирскыа льсти на тебѣ оконꙗ Христосѣ и всѣхъ насъ от смрада дѣмоньскаго к покаꙗнию привелъ есть» [Служба княгине Ольге, с. 92];

Відтак є певна літературна закономірність у тому, що автор Канону Пелагії Антіохійській вбачає в образі святої ознаки нареченої Небесного Нареченого. Проводячи таку паралель, гімнограф продовжує численні святоотецькі інтерпретації містичних образів цієї неординарної та загадкової книги. І якщо одне з найпоширеніших у середньовічній літературі тлумачень свідчить про те, що в наведеному уривку Христос-Наречений звертається до своєї нареченої — душі віруючого [Григорий Нисский, 1999, с. 23], то абсолютно логічним видається прагнення автора назвати ім'я такої відданої Божої служниці — преп. Пелагії. За літературним походженням він біблійний. Визначальними є епізоди книги Пісня над піснями, в яких Наречений милується та випробовує свою чарівну наречену — людську душу [Пісн. 4–5]. Св. Пелагія тому є нареченою, що Христос названий її Нареченим. Тож за ознакою духовної чистоти свята, що у неї тільки Христос може бути Нареченим, тотожна нареченій Спасителя рівною мірою.

Крім того, з метою адекватного опредметнення образу укладач твору співставляє св. Пелагію із пречистим кадилом. Символічне зіставлення із кадилом ми вже зустрічали у Каноні на Різдво Богородиці. Було встановлено, що вказаний символ позначає Пресвяту Діву як особливу форму вміщення Бога-Слова. У Службі св. Пелагії символ кадила, звісно, має інше значення, хоча цікаво, що і тут він служить для побудови саме жіночого образу. За своїм літературним походженням символ пречистого кадила є біблійним. Як і у Каноні на Різдво Богородиці, визначальне бачиться у розповіді Апостола Павла про те, як була облаштована старозавітна скінія [Євр. 9, 3–4]. Св. Пелагія тому названа пречистим кадилом, що пахне перед Христом. Тож за ознакою духовного горіння, що повинно спопелити гріховну сутність людини заради її оновлення, св. Пелагія відповідає пречистому кадилу рівною мірою. Зауважмо, що кадило, що палає «зовнішньо», стає суб'єктною характеристикою подвижниці, яка палає «внутрішньо», і саме завдяки такому паланню повертає свій первісний, не ушкоджений гріхами, вигляд.

І з метою надання синергійності типовому автор позначає енергійну співдію Творця та оспіваної святої. Адже у душі св. Пелагії засяяла божественна благодать і тому освітила затаєні гріхи.

П'ята пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «Ты Господи ми свѣтъ» міститься звеличення Бога-Світла, який прийшов рятувати цей світ від похмурого невідання [Ирмолог XIV, 78зв];

– у І тропарі стверджується, що свята була напоєна таємними духовними водами і тому розцвіла доброчеснотами: «Водами таинами напоена бывъши духовьнами процвела еси въ ровѣ добродѣтельнѣи глубине и болезньхъ трудовьныхъ» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 54];

– у ІІ тропарі автор звертається до Творця як до того Світла, що засяяло у серці преподобної: «Ты Господи свѣтъ въ тьмѣ лежащимъ земьнымъ ты въсиялъ еси въ сердци преподобныя свѣтьлость Божиа разумениа» [там само];

– у ІІІ тропарі сказано, що труди чесної Пелагії, її веселощі та радість зібрані на небесах;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні Канону констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Тут традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується в ірмосі та ІІ тропарі. У цих співах збігаються інципіти («Ты Господи ми свѣтъ» / «Ты Господи свѣтъ»), що свідчить про уподібнення одного із тропарів пісні до ірмосу не тільки у мелодійному, але й у вербальному плані. У решті тематичних локалізацій оспівуються духовні звитяги св. Пелагії.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор один раз звертається до святої по імені — «чистаиа Пелагие».

З метою адекватного опредметнення гімнограф завуальовано співвідносить преподобну із квіткою. Щоправда, самого образу квітки в п'ятій пісні немає. Однак цей образ прочитується завдяки герменевтичній рецепції І тропаря, в якому йдеться про те, що свята була напоєна духовними водами і як наслідок розцвіла чеснотами. Св. Пелагія тому є квіткою, що Бог напоював її таємними водами, аж зрештою вона розцвіла. Через те за відповідністю визначальному свята тотожна квітці рівною мірою.

І надання синергійності позначається таким чином. По-перше, свята вмістила божественну благодать, оскільки була напоєна таємними духовними водами, що змінили її сутність. По-друге, сам Бог-

Світло засяяв у серці преподобної. В обох випадках св. Пелагія співпричетна Творцю.

У шостій пісні такі співи:

– в ірмосі «пожьрꙋ ти ся глася» Церква прославляє Спасителя, який очистив її своєю кров'ю [Ирмолог XIV, 81об-82];

– у I тропарі стверджується, що Христос — Безвечірня Зоря — з'явився у душі Пелагії і тим самим відігнав князя тьми: «Ꙗвльши ся безвечерьнии зари Христа Бога вх дꙋши Пелагиниѣ кнѧзх тьмьныи отгѧнанх бысть и веселися дꙋховная благодать и вѣра его» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 54];

– у II тропарі згадується, що спочатку свята потрапила у пастку змія, але явилося Світло і з Божою силою хитрощі диявола були розтоптані;

– у III тропарі йдеться про те що свята настільки полюбила свого Нареченого, що прикрасилася доброчеснотами та заслужила божественної оселі;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні знову фіксуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема плачу пророка Йони, який три доби перебував у пащі морської риби і молився Спасителю про порятунок, втілена як у ірмосі, так і в I та II тропарях. Об'єднавчим композиційним елементом вказаних співів є тема порятунку (в ірмосі — Церкви, у тропарях — св. Пелагії).

Сам образ зводиться завдяки таким когнітивним операціям, як називання, персоніфікація та надання синергійності. З метою адекватного опредметнення типового автор двічі вживає власне ім'я святої — «Пелагие». З метою адекватної персоніфікації відтворюваного образу гімнограф вдруге у Каноні співставляє преподобну із нареченою Спасителя. Враховуючи частотність вказаного символу, вважатимемо його одною із ключових суб'єктних характеристик оспіваної святої. І з метою надання синергійності типовому укладач твору позначає енергійне єднання Творця та св. Пелагії. По-перше, Христос-Зоря проник у душу подвижниці і відігнав князя тьми. По-друге, Бог-Світло явився святій і допоміг їй пересилити диявола, до пастки якого вона потрапила в юності.

У сьомій пісні Канону наступні піснеспіви:

– в ірмосі «вх пещи огнь» згадується історія трьох отроків, які, перебуваючи у печі, молилися Богові [Ирмолог XIV, 84об];

– у I тропарі стверджується, що усю ворожу силу поглинула божественна пучина;

– у II тропарі подвижниця постає чистим золотом, що виплавилося у печі стримування: «**Вх пещи вздьрьжаниꙗ тѣло и дꙋшю божьствьно ꙗко злато пожьгла еси чисто и пьрьвꙋю красотꙋ ꙗвила еси очистивыши сꙗ Пелагие высокыми трꙋды твоими**» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 55];

– у III тропарі висловлена думка, що свята очистилася у божественній бані, адже скинула з себе одяг ветхої страсної людини та наділа одяг нової, уподібненої до Христа: «**Банею божествьною сквлякши сꙗ по истинѣ всего ꙋ негоже одѣла сꙗ бѣ ветхаго страсти скврьнꙗщаго тꙗ человека вх новаго славьнаа одѣла сꙗ еси Христꙋ ꙋподобꙗщи сꙗ**» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. тут традиційна біблійна тема прославлення Бога, який врятував трьох отроків у печі, реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. Усі тематичні локалізації присвячені темі порятунку, що його надає Бог. При цьому у II тропарі ще й актуалізується тема очищення в печі. Щоправда, тут йдеться про духовну піч — ту аскетичну практику, за допомогою якої св. Пелагія виплавляє чисте золото своєї душі.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор один раз звертається до подвижниці — «**Пелагие**», а один раз — «**славьнаа**».

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф порівнює св. Пелагію із чистим золотом. Свята тому стала «чистим златом», що «**пожьгла**» своє тіло і душу «**вх пещи вздьрьжаниꙗ**». Тож за ознакою горіння, що повинно спопелити гріховну сутність заради духовного оновлення, св. Пелагія відповідає чистому золоту, виплавленому аскетичною працею. Зауважимо, що у четвертій пісні за точно такою ознакою свята тотожна кадилу, що пахне Богу. У досліджуваному Каноні чисте золото, виплавлене в печі стримування, та пречисте кадило, що пахне Богу, — синонімічні символи, які позначають духовну палкість оспіваної святої.

І з метою надання синергійності відтворюваному образу гімнограф показує енергійну співдію Творця та св. Пелагії. У тексті сказано, що свята очистилася у божественній лазні й духовно «переодягнулася», скинувши одяг пристрасної людини і вбравшись в одяг подібної до Христа.

Восьма пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «**рꙋце распростерꙗ**» згадується, як пророк Даниїл, кинутий у яму, розставив руки і тим самим заборонив левам чіпати його [Ирмолог XIV, 87];

– у I тропарі подвижниця постає сонцем, що сяє світлими променями своїх чудес і сповнена вірою у Зорю: «Свѣтꙗтьсꙗ лꙋча свѣтьлыꙗ чюдесѧ твоихъ ꙗкоже сѧлнце житиꙗ твоего все осиꙗють сиꙗниꙗ и вѧсиꙗвѧши въ тебе божествьнѣи и вѣрѣ вѣпиють всеи твари Зарю Пелагие» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 55];

– у II тропарі вишукано оспівується «непорушний союз» св. Пелагії із Христом: «Нераздрꙋшимыи сѧꙋзы иже къ Христꙋ вѣрно привꙗзавѧши прилѣписꙗ къ немꙋ и не отрѧжена бысть ꙋединениемь любѧве его сѧвѧкꙋплышисꙗ мысльно къ искꙋсомъ вражиемъ Пелагие и неразлꙋчена сѧ нимь бысть» [там само];

– у III тропарі стверджується, що свята пізнала життєву марноту, прийнявши істинний розум від Духа та сповнившись небесних веселощів;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк тема звеличення Бога, який врятував трьох отроків, втілена лише в ірмосі (Даниїл, який зупинив левів у ямі, відповідає отрокам, які молитвою зупинили вогонь у печі). У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовну велич, що її досягла оспівана свята.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор двічі вживає власне ім'я подвижниці — «Пелагие» і один раз — звернення «чиста».

З метою адекватного опредметнення відтворюваного образу укладач твору співставляє святу із сонцем, що сяє світлими променями. Св. Пелагія через те постає сонцем, що її чудеса сяють світлими променями. Тож за ознакою спроможності світити оспівана подвижниця дорівнює сонцю рівною мірою. Варто зазначити, що у жіночій «преподобницькій» гімнографії такі зіставлення зустрічаються доволі часто. У вже згадуваній Службі Феодорі Олександрійській свята тричі впродовж викладу прирівнюється до сонця та один раз до зірки: «...лкы солнце въ видѣнии божествьне и деании»; «вѧсиꙗ днесь свꙗщеное твое рожьство свѣтьлее солнца»; «Занде ꙗко звѣзда въ мире прехвальнаꙗ и вѧсиꙗла еси къ примирьнꙋмꙋ» [Служба Феодоре Александрийской, с. 99–103].

З метою надання синергійності типового укладач твору позначає енергійну співпричетність св. Пелагії Богу. Адже у тексті йдеться про те, що свята перебуває у «непорушному союзі» із Христом, та про те, що Св. Дух наділив її істинним розумом.

І остання дев'ята пісня Канону містить наступні піснеспіви:

– ірмос «камень нерꙋкосѣчныꙗ», в якому Христос, що народився від Богородиці, названий наріжним нерукотворним каменем [Ирмолог XIV, 90об-91];

– І тропар, в якому оспівується бажання преподобної побачити власними очима Христову доброту, заради чого вона зріклася світу та висушила свою тілесну красу: «видѣти вѣсхотѣла еси вѣ истинꙋ желанꙋю Христовꙋ добротꙋ егоже ради распꙗсꙗ мирови и красныи цвѣты тѣлесныи преподобнаꙗ исꙋшила еси и житиискꙋю вѣзненавидѣла еси любѣвь» [Служба Пелагее Антиохийской, с. 56];

– ІІ тропар, що у ньому стверджується, як св. Пелагія завдяки духовному стримуванню та трудам увійшла в омріяне небесне житло: «всю тѣлесныꙋю наготꙋ отложыши Пелагие вѣздьрьжаниемь и трꙋды вѣ небеснаꙗ жилищꙗ вѣниде вѣ нихже любимыꙗ ти вѣспрнемлеши доброты славьнаꙗ» [там само];

– ІІІ тропар, в якому автор звертається до святої з проханням молитися за всіх грішників;

– IV богородичний тропар, в якому відбувається прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема подяки Творцю за Його прихід у світ реалізована тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні здобутки оспіваної святої.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор використовує одразу три форми звернення: один раз «Пелагие», один раз «славьнаꙗ» і двічі «преподобнаꙗ». Останнє найменування подвижниці, повторене у І та ІІІ тропарях, зустрічається тільки в дев'ятій пісні Канону. І з метою надання синергійності укладач твору позначає енергійну взаємодію Творця та св. Пелагії. Оспівана свята з'єдналася з Богом і тому увійшла до небесних чертогів. Як наближена до Христа, преподобна може молитися за грішників, через те вони і звертаються до неї із таким проханням.

Отже, у Каноні «Предложивѣши ꙗко дачꙋ...», що входить до складу Служби Пелагії Антіохійській (на 8 жовтня) у Службовій мінеї 1096 р. (Син. тип. № 89), структурне ціле має такі параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про подвижницю св. Пелагію, котра зріклася світу і стала обраницею Христа. Означене

розмірковування конкретизується сорока тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

У деяких локалізаціях гімнограф обстоює одну й ту саму думку. Тож у Каноні наявні такі тематичні рефрени:

– свята увійшла до оселі Божої (пристала до пристані, злетіла голубкою, пахла Богу, потрапила до небесного житла) — 4 рази;

– подвижниця продемонструвала великі духовні труди — 3 рази.

Обидва рефрени концептуально узгоджені між собою. Св. Пелагія досягла божественної оселі внаслідок важкої аскетичної практики. Відтак ціле твору характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами інтегрального зв'язку. У першій, п'ятій та шостій піснях традиційні біблійні теми втілені в ірмосах та кількох тропарях. Тут констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. У третій, четвертій, восьмій та дев'ятій піснях жанрова тема реалізується тільки в ірмосі. Тож тут фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. І у сьомій пісні локальна тема втілена в усіх співах. Перед нами високий ступінь інтегральної цілісності. Послуговування усіма можливими формами інтегрального зв'язку свідчить про те, що укладач Канону «Предложивши ꙗко дачꙋ...» не дотримується одного принципу компонування співів усередині пісень. Через те у цьому компоненті оративного викладу пам'ятка носить неоднорідний характер.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом св. Пелагії. Смислова «сума» зводиться за допомогою чотирьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації, опредметнення та надання синергійності. На нашу думку, в образі св. Пелагії взаємодіють два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро становить ідея духовної палкості святої. Вказана ідея виникає внаслідок, по-перше, встановлення співпричетності впізнаваному імені. У Каноні гімнограф застосовує такі поетоніми:

– «Пелагие» — 9 разів;

– «чистаꙗ» — 9 разів;

– «славьнаꙗ» — 2 рази;

– «преподобнаꙗ» — 2 рази.

Наведенні найменування святої свідчать про прагнення автора показати ім'я подвижниці, а також наголосити на її духовній чистоті й праведності.

По-друге, ідея духовної палкості святої виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. У Каноні знаходимо такі предметні символи св. Пелагії:

– горлиця, що злетіла до небес;

– миро, що пахне для Христа;

– пречисте кадило, в якому шкварчать вуглі духовного стримування;

– чисте золото, виплавлене у печі стримування.

Усі ці зіставлення наділені одною й тою самою семантикою. Подвижниця спрямована до Христа, тому вона прагне «спалити» свою стару сутність у тяжкій духовній роботі. Як наслідок, свята піднімається до небес як дим кадила / печі, як пахощі та як горлиця.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. У Каноні св. Пелагія постає:

– такою, що у неї вселилася (засяяла) благодать Св. Духа;

– такою, що була напоєна таємничими духовними водами;

– такою, що у її серці засяяв Бог-Світло;

– такою, що у її душі засяяв Бог-Зоря;

– такою, що уклала непорушний союз із Христом;

– такою, що її Св. Дух наділив істинним розумом;

– такою, що очистилася у божественній лазні й духовно переодягнулася;

– такою, що увійшла до небесного житла.

Вказані символи демонструють те, що св. Пелагія прагне духовно з'єднатися із Творцем і зрештою досягає цього завдяки отриманій божественній енергії. Усі вищеперераховані символи «працюють» на одну й ту саму ідею — розкривають духовну палкість преподобної.

Друге семіотичне ядро представлено ідеєю вишукано вбраної нареченої Христа. Ця ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності імені. Автор 9 разів іменує святу «чистою», підкреслюючи її духовну чистоту й красу.

По-друге, ідея вишукано вбраної нареченої Христа виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваній персоні. Упродовж Служби св. Пелагія тричі (двічі у Каноні й один раз у стихирі) прирівнюється до нареченої Христа. Причому в кожному із трьох зіставлень актуалізується окремий аспект «вбрання» нареченої, яка:

– прикрасила своє житло-тіло духовними справами;

– прикрасилася добротою;

– прикрасилася чеснотами.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Св. Пелагіє є:

– квіткою, що розцвіла чеснотами, бо була напоєна духовними водами;

– сонцем, що сяє променями її чудес.

У символах, що репрезентують друге семіотичне ядро чітко позначена ідея вишуканого духовного вбрання, що його наділа наречена Христа.

У смисловій «сумі» образу св. Пелагії обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Оскільки подвижниця палко горіла й прагнула з'єднатися із Христом, вона стала вишукано вбраною нареченою.

Відтак у Каноні Пелагії Антіохійській «Предложивши ꙗко дачꙋ...» оспіваний образ має два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Через те загальний образний інваріант містить два смислові вектори. Видатна подвижниця є:

– духовно палкою подвижницею;

– вишукано вбраною нареченою Христа.

Концептуальне узгодження обох семіотичних ядр свідчить про те, що ціле твору характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

І останній твір, що ми в ньому розглянемо структурне ціле з ускладненою будовою, за якою відтворений образ вміщує два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії, — «мученицький княжий» Канон «Похвалимь вѣрнии...». Ця мінейна «княжа» пам'ятка входить до Служби на перенесення мощів Бориса і Гліба (на 2 травня). Означену Службу розглянемо за Службовою мінеєю XV ст., [археографічний опис: Абрамович, 1916, с. 21–22], яка складається з трьох стихир, сідального та канону восьмого гласу «Похвалимь вѣрнии...». Автор твору невідомий. Однак, як переконливо розмірковує О. Ужанков, Служба могла бути укладена у 1110-х рр. у Видубицькому монастирі кимось з оточення тодішнього ігумена Сильвестра, який мав тісні зв'язки з Володимиром Мономахом, головним ініціатором перенесення мощів своїх святих предків — Бориса і Гліба [Ужанков, 2009б, с. 144–149].

І ніяк не пізніже 1191 р, «коли мощі святих мучеників були перенесені з Вишгорода до Смоленська на Смядине» [Абрамович, 1916, с. 22].

У Каноні «Похвалимъ вѣрнии...» об'єктом оспівування виступають не лише сакральна пара князів Бориса і Гліба. У творі символізується ще й місто Вишгород, адже саме туди переносяться мощі прославлених подвижників. Сам Канон містить вісім пісень (друга опущена), кожна з яких має ірмос та чотири тропарі разом із богородичним (за винятком третьої пісні, в якій збереглися три тропарі). Загальна парадигмальна тема твору — прославлення перших київських святих мучеників, що їхні мощі урочисто доставляють із Києва до новозбудованого собору у Вишгороді. При цьому структурне ціле має такий вигляд.

Перша пісня представлена наступними співами:

– в ірмосі «сокрушившему» висловлена подяка Творцю, який своєю силою сокрушив ворога, потопивши його в морі [Ирмолог XIV, 134об];

– у І тропарі автор закликає благовірних прославити «преславную и честную двонцу прехвальную мученику Романа и Давида» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 169];

– у ІІ тропарі — прославлення Владики Христа, який надав «сима дарх благодатныи исцѣленнїа страсти и недугы исцѣлꙗти» [там само];

– у ІІІ тропарі святі порівнюються із умовними учнями, про яких говорив Христос: «Ꙗкоже рече Христосх: Вѣруи в Мꙗ дѣла аже Азх творю то сотворитх и болша сихх. Си приимше свꙗтаа мученика болꙗщꙗа исцѣлꙗета и духы бѣсныа отгонита» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема подяки Творцю за те, що перевів євреїв через море, втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про цілющий дар, що його отримали святі мученики від Бога. При цьому ІІ тропар становить оспівування Христа.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового укладач твору використовує хрестильні імена Бориса і Гліба: «Романх» (1 раз); «Давыдх» (1 раз). Тож констатуємо, що, як і у Каноні на преставлення Бориса і Гліба, у першій пісні гімнограф послуговується новими християнськими іменами святих.

З метою адекватної персоніфікації образів сакральної пари автор співставляє Бориса і Гліба із «преславною і чесною парою» та вірни-

ми учнями Христа. Обидві персоніфікації мають не конкретний, а умовний типізований характер. За літературним походженням порівняння оспіваних князів із тими учнями, які уважно слухають Христа і впроваджують Його настанови в життя, є євангельським. Оскільки III тропар містить пряму цитату із Євангелія («Вѣруи в Мѧ дѣла ѧже Азъ творю то сотворитъ и болша сихъ»), то за визначальне править відомі слова Спасителя [Іоан. 14, 12]. Святі Борис і Гліб через те є вірними Христовими учнями, що дослухалися Його настанов і змогли «болѧщаѧ исцѣлѧета и дѹхы бѣсныѧ отгонита». Тож за ознакою виконання Божих заповідей оспівані подвижники відповідають умовним євангельським учням Христа рівною мірою.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф позначає енергійну співпричетність святих Богу. Позаяк мученики Борис і Гліб отримали від Бога благодатний дар і стали зцілювати немічних та відганяти бісів.

У третій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «Ѹтвердисѧ сердце» автор сповідує своє духовне утвердження у вірі у Бога [Ирмолог XIV, 138];

– у І тропарі оспівується рака із мощами святих, які визнаються лікарями хворих: «Свѧтѣи рацѣ вѧю честнѣи имѹще въ собѣ дары благодатныѧ еже преславнѣе тѣлесѣ вѧю свѧтаѧ мѹченика Борисе и Глѣбѣ врача недѹжнымь» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 170];

– у II тропарі йдеться про духовне возвеличення міста Вишгород: «Свѣтеля вонстинѹ и пречестенъ превыше во всѣхъ градъ прѣвѣзнесесѧ имыи в собѣ честнѹю церковь в нюже принесена быста кивера многоцѣннаѧ» [там само];

– у III богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна жанрова тема сповнення вірою у відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовну спроможність святих зцілювати благовірних, а також оспівує той град, що у нього були перенесені мощі подвижників. При цьому третя пісня містить усього три тропарі.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування «типового» автор вдається до таких форм звернення: «Борисе» (1 раз); «Глѣбѣ» (1 раз). На противагу першій пісні, у третій використані мирські імена князів. З метою адекватної персоніфікації святі порівнюються із

лікарями, що зцілюють хворих. У мінейній гімнографії це визначення є загальнопоширеним в оспівуванні прославленого подвижника та його мощів.

З метою адекватного опредметнення автор зіставляє святих із дорогоцінним бісером. За літературним походженням символ дорогоцінного бісеру є біблійним. Визначальним можна вважати слова Христа, який порівнює Царство Боже із дорогоцінною перлиною, що її прагне знайти людина, і якщо знаходить, то продає заради неї все, що має [Матф. 13, 46–47]. Тож за ознакою тієї духовної значущості, яку продемонстрували святі Борис і Гліб за життя та після смерті, вони — дорогоцінний бісер.

І з метою надання синергійності типовому автор показує енергійну співпричетність мучеників Богу. Як і у попередній пісні, тут йдеться про те, що святі отримали Божий дар зцілювати немічних та хворих.

Четверта пісня Канону представлена:

– ірмосом «пророкъ Авваку́мъ», що у ньому згадується пророкування мудрого Авакума, який своїми мудрими очима побачив народження Спасителя [Ирмолог XIV, 139об];

– І тропарем, в якому стверджується, що святі отримали від Бога бажані вінці: «Брата прекрасная радуйтася иже вѣнца желаемаꙗ отъ Христа приимша и сего ради оставльша всю славу тлѣющую да Христа приобрящета единого бисера бесцѣннаго» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 170];

– ІІ тропарем, в якому святі вже вдруге співставлені із умовними євангельськими персонажами і, як наслідок, автор відтворює їх заколотими агнцями: «Христовы увѣдѣвше заповѣди божественыя и тому вслѣдующа: Встанетъ бо рече братъ на брата. Сего ради приаста нужную смерть ꙗко агньца закалаема» [там само];

– ІІІ тропарем, в якому продовжується тема попередньої локації, проте тут Христу-Агнцю уподібнюються лише Борис: «Прободеному копиемь на крестѣ тебе ради вслѣдуꙗ стопамъ агньцу Божию славныи страдалче убиицамь не противлеся Борисе чюдныи воине доблии» [там само];

– IV богородичним тропарем, в якому Божа Матір прославляється як «церква» та «богоносне руно» (відзначаємо, що гімнограф дотримується загальної гімнографічної тенденції символізації образу Діви Марії як дивної форми вміщення Бога).

У четвертій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема пророкування Авакума про

неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовну значущість та жертовність святих.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового автор вдається лише до символічного ім'янарікання св. Бориса, звертаючись до нього: «Борисе чюдныи» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації образу сакральної пари укладач твору використовує такі символи, як вінценосці, доблесний воїн (про св. Бориса) та агнці. Перший символ ми спостерігали у Каноні на преставлення святих і дійшли висновку, що ним позначається як земна, так і небесна влада перших руських святих. Те ж саме стосується символу воїна. Св. Борис у тому значенні воїн, що він — мученик, саме у мучеництві він переміг духовного ворога. Символізація святих Бориса і Гліба як воїнів та вінценосців об'єднують досліджуваний Канон із Каноном на преставлення князів. Натомість, символ агнця наявний тільки в цій пам'ятці. Тож розглянемо його структуру окремо.

Перш за все, відзначмо, що в четвертій пісні символ агнця є складним та контамінованим. Позаяк в одному тропарі ним позначена сакральна пара святих. А в іншому — тільки Борис. Святі мученики тому є агнцями, що на них повстав старший брат і заколов їх. А св. Борис через те відтворений агнцем, що уподібнився «Прокоденому копнемь на крѣстѣ». За своїм літературним походженням символ агнця є біблійним. Визначальним є опис старозавітної традиції принесення жертовного агнця, який повинний був бути «чистим» [Вих. 12, 5]. Однак семіотичне поле цього першоджерела може бути розширене. Адже в Старому і Новому Завітах містяться декілька конкретних історій принесення в жертву такого духовно чистого агнця. У Старому Завіті ним є син Авраама Ісаак [Бут. 22, 1–10], а у Новому — Христос [Матф. 27, 27–50]. Крім того, визначальним II тропаря слід вважати й висловлення Христа, в якому йдеться про ті часи, що в них брат повстане на брата [Матф. 10, 21–22]. Тож за ознакою заклання князі відповідають агнцям — жертвам ситуації, при якій брат повстає на брата. І за ознакою способу вбивства св. Борис уподібнюється Христу — Агнцю Божому. Відтак у контамінованому зіставленні актуалізуються христоподібність оспіваних святих.

У творах Борисо-Глібівського кола, особливо агіографічних оповідях, христоподібність святих Бориса і Гліба є ключовим смислопо-

роджувальним принципом символізації їх образів. Свого часу на цю обставину звернув увагу Г. Федотов [Федотов, 2004, с. 35]. З тих пір на тему христоподібності Бориса і Гліба написана величезна кількість наукових праць. На наш погляд, осмислення найголовніших концепцій міститься у працях В. Топорова [Топоров, 1995, с. 502–505] та О. Александрова [Александров, 2010в, с. 407–408].

І останній напрям символізації образів святих Бориса і Гліба — надання синергійності — також має місце у четвертій пісні Канону. Позаяк автор, по-перше, показує мучеників такими, що отримали від Христа нагороду — вінець. По-друге, — такими, що повторили подвиг Спасителя.

У п'ятій пісні Канону бачимо такий виклад:

– в ірмосі «Господи Боже нашь» наведена молитва до Бога про мир [Ирмолог XIV, 142зв-143];

– у І тропарі вдруге гімнограф співставляє святих із Агнцем: «Ꙗко агнець безлобивꙑ не ратꙋꙗ же ни копиа Сынꙑ Божии ведеста на смерть. Вы же семꙋ послѣдꙋюще не отъ врагъ но отъ сродника ꙋбиена бысте» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 170];

– у ІІ тропарі йдеться про те, що святі від юності виконували Христові заповіді і тому досягли вічного життя;

– у ІІІ тропарі оспівується Вишгород як друга Солунь: «Вѣторыи Селꙋнь радꙋетсꙗ въ странѣ Рꙋсьстѣи Вышеградъ славныи имѣꙗ в собѣ благодать славнꙋю пренесениемь телеси вашю» [там само, с. 171];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні знову фіксуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф співставляє святих із священноісторичною Особою та оспівує особливий сакральний хронотоп, освячений мощами святих.

У відтворенні образів з метою адекватної персоніфікації гімнограф вже вдруге виражає христоподібність святих, зіставляючи їх з незлобивим Агнцем.

А така когнітивна операція, як символічне опредметнення, у п'ятій пісні використовується для позначення сакрального хронотопу. Автор називає руське місто Вишгород другим Солунем. Вишгород тому є другим Солунем, що «имѣꙗ в собѣ благодать славнꙋю». Мощі святих Бориса і Гліба освячують і звеличують руське місто так само, як мощі видатних християнських святих (скажімо, св. Димитрія Солунського) освячують грецький Солунь. Тож за ознакою зберігання

мощів праведників Вишгород — «вѫторыи Селѹнь». Звісно, символізація сакрального хронотопу виступає складовою символізації мучеників Бориса і Гліба. Адже місто стає святим тільки через те, що у ньому перебувають мощі подвижників.

І з метою надання синергійності образу сакральної пари укладач твору позначає енергійну співпричетність Бориса і Гліба Богу. По-перше, святі виконували Божі заповіді і, як наслідок, увійшли у Боже Царство, наслідували вічне життя. По-друге, їхні мощі точать благодать, що освячує місто Вишгород.

У шостій пісні наступні співи:

– в ірмосі «ꙗко воды морскыꙗ» автор повторює слова Йони про те, що його поглинули життєві пристрасті, як море [Ирмолог XIV, 144об];

– у І тропарі йдеться про ті зцілення, що їх надають преславні лікарі Борис і Гліб: «Всꙗко мѣсто освꙗтисꙗ и иже вѫнедѹзѣхѫ исцѣлѣваютьсꙗ посѣщеннемь ваю врача преславнаꙗ: слѣпии прозирають хромии ходꙗть слѹции простираютсꙗ» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 171];

– у ІІ тропарі святі постають цілителями, що про їхні чудеса дізнався весь світ;

– у ІІІ тропарі знову оспівується Вишгород, на якому виповнилися слова Христа: «Слово твое исполнисꙗ человѣколюбче еже рече ѹченикомь си: Градъ не ѹкрыетсꙗ верхѹ горы стоꙗ. И сей свыше градъ просвѣщаетъ всю землю Рѹсьскѹю ꙗвленнемъ свꙗтою ти Господи» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема плачу пророка Йони, який три доби перебував у пащі морського звіра, реалізуються тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовний статус цілителів Бориса і Гліба, а також оспівує сакральний хронотоп.

У відтворенні образів в черговий раз констатуємо відсутність символічного ім'янарікання святих.

Натомість з метою адекватного опредметнення оспіваного міста автор співставляє Вишгород із умовним євангельським містом, яке Христос характеризує як таке, що не може бути захованим від очей, якщо розташоване на вершині гори. Символічне зіставлення Вишгорода із умовним містом є біблійним за літературним походженням. Оскільки ІІІ тропар містить пряму євангельську цитату, то визначальним символу постає висловлювання Христа [Матф. 5, 14]. Вишгород тому є умовним містом на видноті, як його характеризує Христос в

Євангелії, що в ньому перебувають мощі видатних подвижників. Тож у назві міста актуалізується подвійна семантика. Вишгород не тільки тому «Вишгород», що розташований вище Києва. А Вишгород тому «Вишгород», що завдяки дорогоцінним мощам святих височіє над іншими руськими містами в духовному розумінні.

Разом з тим, означена символізація сакрального хронотопу виступає вагомою складовою символізації святих Бориса і Гліба. Адже для символізації хронотопу гімнограф не випадково обирає євангельську цитату, в якій йдеться власне не про місто, а про учнів Христа: «Ви — світло світу. Не може укритися місто, що стоїть на вершині гори» [Матф. 5, 14–15]. Оскільки ж мощі Бориса і Гліба перебувають у Вишгороді, то це вони — те світло цього світу, що сяє з вершини гори.

Варто зазначити, що подібна символізація Вишгорода (а також символічне уподібнення святих до Христа-Агнця) спостерігається у ще одній відомій києворуській пам'ятці XI ст. — Сказанні про Бориса і Гліба. Більше того, останні дослідження дозволяють фахівцям зробити сміливі припущення про те, що Канон на перенесення мощів та Сказання були укладені або одним і тим самим автором, або літературно близькими книжниками, що орієнтувалися на один протограф чи просто однаково оцінювали духовний подвиг видатних святих [детальніше: Ужанков, 2009б, с. 144].

І останній напрям символізації — надання синергійності типовому — також має місце у шостій пісні Канону. Одразу у двох тематичних локалізаціях автор показує, як святі Борис і Гліб зцілюють немічних.

Переходимо до сьомої пісні:

– в ірмосі «халдѣиская пещь» йдеться про те, як Св. Дух загасив вогонь у халдейській печі, а отроки співали «благословенъ еси Боже отець нашихъ» [Ирмолог XIV, 145об];

– у I тропарі стверджується, що перед тими, хто згадує святих мучеників, зникають усі вороги: «Вражии ищезаютъ полкы и поганьскыя тѣлеса постилана бываютъ подъ нозѣ князь нашихъ призывающихъ имена святаго вою Христова мученика» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 171];

– у II тропарі — риторичний вигук, в якому автор запитує, хто ще не здивувався чудесам святих: «Кто не дивитьсяземенъ вою цѣломудрию. Цесари и князи судиа же и вси вѣрнии вою чудеса преславнаго видяще неисцѣлныя бо страсти исцѣляета вопиющимъ благословии» [там само];

– у III тропарі йдеться про те, що має бути прославлена та земля, на якій розташована церква із видатними святими;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні Канону, на відміну від усіх попередніх, констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційне біблійне прославлення Бога, який подав росу трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі, реалізується в ірмосі та у II тропарі. При цьому концептуальне узгодження цих співів забезпечує епіфорична молитва «благословенъ еси Боже отець нашихъ». В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про дар чудотворіння, що ним наділені оспівані святі. Крім того, звертаємо увагу на те, що II тропар подається у формі риторичного запитання-оклику. Подібні композиційні конструкції ми вже зустрічали в «миколаївській» гімнографії. Однак такий спосіб викладу тематичної локалізації є не дуже поширеним у мінейних творах.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування типового автор вдається до символічного позначення обох святих, звертаючись до них: «Христова мученика» (2 рази). З метою надання синергійності типовому укладач твору позначає енергійну співпричетність святих Богу. Адже в одному тропарі сказано, що Борис і Гліб допомагають благовірним перемагати ворожі полчища. В іншому — йдеться про численні зцілення, що їх творять подвижники.

Наступна восьма пісня представлена:

– ірмосом «покрыван водами», що у ньому автор просить заступництва Божого [Ирмолог XIV, 147об-148];

– I тропарем, в якому святі постають хоробрими та прекрасними братами, що допомагають вірним у бідах та напастях;

– II тропарем, в якому святі — заступники «граду нашему», що зцілюють від пристрастей та відганяють бісів;

– III тропарем, в якому святі названі блаженною парою: «О блаженнаꙗ свꙗтаꙗ воистинну двонце предивнаꙗ вы кнѧзꙗ кнѧземь храбра же Христова мученика о нас теплаꙗ молитвенника вы бо обрѣтаетесꙗ вскорѣ отъ бѣдъ избавите» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 172];

– IV богородичним тропарем, в якому прославляється Божа Матір.

У восьмій пісні знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема порятунку трьох вавилонських отроків реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф намагається визначити, яке місце у небесній Церкві займають оспівані святі.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування образу сакральної пари укладач двічі називає їх Христовими мучениками.

З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф визначає Бориса і Гліба заступниками свого міста та святою парою. Перше визначення є цілком природнім та загальновживаним у мінейній гімнографії. Друге — є характерним символом перших руських святих-мучеників. Про це свідчить попередня пам'ятка — Канон на преставлення Бориса і Гліба, де святі оспівуються саме як благочестива «двоице».

І з метою надання синергійності образу сакральної пари автор показує енергійну співпричетність святих Богу. Позаяк Борис і Гліб виступають заступниками, молитовниками та помічниками, що моляться Богу за вірних.

Остання дев'ята пісня Канону має в своєму складі такі співи:

– в ірмосі «Благословенъ Господь Богъ израилевъ» прославляється Христос Бог, який постає у домі Давида для спасіння людства [Ирмолог XIV, 151об-152];

– у І тропарі прославляться Господь, що явив світові мощі великих подвижників: «Благословенъ Господь Богъ всѣхъ цесаря же и вся люди зацицаꙗ чтꙋщихъ ваю рацѣ славнаꙗ въ честнѣи церкви въ нюже принесена быста свꙗтѣи телеси ваю славнаꙗ Романе и Давыде» [Канон на перенесение мощей Бориса и Глеба, с. 172];

– у ІІ тропарі йдеться про те, що святі перемогли темного князя: «Божественою распалꙗема ревностию о чьсти земнѣи и власти небрѣгоста Христовы заповѣди свершающе божественна темнаго кнѧзꙗ посрамиста свꙗтаꙗ» [там само];

– у ІІІ тропарі прославляється Господь, який увінчав прекрасну пару угодників: «Благословенъ Господь Богъ израилевъ вѣнчавыи двоицꙋ пречестнꙋю въ странѣ Рꙋсьстѣи ꙋгодникꙋ свою има же посѣти насъ Свѣтодавче свыше ꙋмоленъ бывꙗ сима о насъ Спасе мои» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, яке розпочинається із «Благословенъ...».

У дев'ятій пісні, як і у сьомій, констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема звеличення Христа, який прийшов у світ задля порятунку людини, реалізується як в ірмосі, так і у І, ІІІ та IV тропарях. Концептуальне узгодження співів забезпечує анафоричний вигук «Благословенъ Господь Богъ израилевъ», який у І та IV тропарях зазнає синтаксичної модифікації.

У символізації образу сакральної пари з метою адекватного найменування типового автор вдруге у творі вживає християнські імена

святих: «Романе» (1 раз); «Давыде» (1 раз). Цікаво, що хрестильні імена свв. Бориса і Гліба використовуються лише у першій та в останній піснях Канону. З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф вже традиційно оспівує святих як «дворцꙋ пречестноꙋю». Відзначаємо, що у досліджуваному творі цей символ повторюються частіше, ніж у Каноні на преставлення. І з метою надання синергійності автор позначає енергійну співпричетність святих. Свв. Борис і Гліб стягнули енергію світла і саме тому перемогли темного князя, а від їхніх мощів відбуваються зцілення немічних.

Таким чином, у Каноні «Похвалимъ вѣрнии...», що входить до складу Служби на перенесення мощів Бориса і Гліба (на 2 травня) у Службовій мінеї XV ст., структурне ціле має такий вигляд.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про благочестиву пару угодників Божих Бориса і Гліба, перших руських святих і відтак заступників «странѣ Рꙋсьстѣи». Означене розмірковування репрезентоване тридцятьма дев'ятьма тематичними локалізаціями (у третій пісні, на відміну від решти, не чотири, а три тропарі), вісім з яких — ірмоси.

При цьому у деяких тематичних локалізаціях думки повторюються, породжуючи тематичні рефрени:

– святі Борис і Гліб здійснюють чудотворіння (зцілюють немічних, лікують хворих, тощо) — 6 разів;

– святі уподібнилися Христу-Агнцю — 3 рази (з них одна локалізація присвячена суто св. Борису);

– Вишгород-град височіє над усіма руськими містами, оскільки зберігає велику святиню — 3 рази.

У Каноні усі три композиційні рефрени концептуально пов'язані між собою. Святі Борис і Гліб через те здійснюють чудотворіння, що уподібнилися Христу. Відтак і Вишгород височіє над усіма руськими містами на тій підставі, що у ньому перебувають мощі великих угодників Божих, які повторили подвиг Христа і отримали від Нього великий чудотворний дар. Тож твір характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле Канону представлене двома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім сьомої та дев'ятої, традиційні жанрові теми реалізуються тільки в ірмосах. Тож тут констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У сьомій та дев'ятій піснях локальні біблійні теми втілені і в ірмосах, і в деяких тропарях. При цьому в сьомій пісні концептуальний зв'язок

ірмосу та II тропаря забезпечує епіфорична молитва «благословенъ еси Богъ отець нашихъ». У дев'ятій пісні концептуальний зв'язок ірмосу, I, III та IV тропарів досягається за рахунок анафоричного вигуку «Благословенъ Господь Богъ израилевъ», що в деяких співах видозмінюється. Відтак узгодження біблійних тем, ірмосів та тропарів усередині пісень Канону вказує на те, що укладач твору не дотримується якогось одного принципу компонування матеріалу.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом сакральної пари Бориса і Гліба. Утім, у творі символізується ще й образ Святополка Окаянного та міста Вишгорода, що до нього були перенесені мощі святих. Як і у Каноні на преставлення Бориса і Гліба, у Каноні на перенесення мощів «Похвалимъ вѣрнии...» смислова «сума» відтворюваних образів зводиться здебільшого за допомогою трьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації та синергійності. До символічного опредметнення гімнограф вдається один раз, порівнюючи святих із дорогоцінним бісером. Крім того, саме опредметнення виступає способом символізації образу міста Вишгород.

На наш погляд, в образі святих Бориса і Гліба задіяні два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Перше семіотичне ядро окреслюється навколо ідеї христоподібності Бориса і Гліба. Вказана ідея, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності «типового» впізнаваному імені. Автор звертається до святих:

– «Христова мученика» — 4 рази;
– «Романе» — 2 рази;
– «Давыде» — 2 рази;
– «Борисе» — 2 рази;
– «Глебе» — 1 раз.

Як бачимо, на відміну від Канону на преставлення, тут святі мученики іменуються не тільки хрестильними, але й світськими іменами. Проте частіше гімнограф наголошує на мученицькому статусі оспіваних святих.

По-друге, ідея христоподібності Бориса і Гліба виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральній персоні. У цьому сенсі сакральна пара святих оспівується як:

– вірні учні Христові;
– агнці.

Окремо св. Борис постає:

– агнцем.

По-третє, ідея христоподібності князів-мучеників виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Оспівані святі відтворені:

– такими, що повторили подвиг Спасителя.

В образі сакральної пари усі символи, що репрезентують перше семіотичне ядро, розкривають таку суб'єктну характеристику, як уподібненість Христу.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї великих мучеників-чудотворців, що ними є Борис і Гліб.

Означена ідея, перш за все, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Адже у творі святі чотири рази названі мучениками.

По-друге, ідея великих мучеників-чудотворців виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваній постаті. Святі оспівуються як:

– преславна / свята пара;

– лікарі;

– заступники свого граду;

– вінценосці.

Борис і Гліб — сакральна пара мучеників, що за свій подвиг отримала небесний вінець від Бога. Відтак вони стають заступниками свого міста та цілителями немічних.

По-третє, ідея прославлення руських князів як великих мучеників-чудотворців відбувається за допомогою символів, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Зауважмо, що на вказану ідею «працює» не тільки символічне опредметнення образів Бориса і Гліба, але й символічне опредметнення оспіваного міста Вишгорода. У Каноні святі мученики дорівнюють:

– дорогоцінному бісеру.

А Вишгород опредметнюється як:

– «вторыи Селꙋнь»;

– умовне євангельське місто, що розташоване на горі (по Матф. 5, 14).

Символізація Вишгорода є складовою символізації образів Бориса і Гліба. Позаяк Вишгород тому є «другим Сонунем» і умовним містом на горі, що у ньому перебуває «дорогоцінний бісер» — мощі угодників Божих.

По-третє, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут святі є:

– такими, що отримали благодатний дар зцілення немічних;

– такими, що отримали благодатний дар проганяти бісів;

– такими, що отримали вінець від Христа;

– такими, що наслідували вічне життя;

– такими, що їхні мощі виділяють благодать;

– такими, що допомагають вірним перемагати ворога;

– такими, що моляться за благовірних;

– такими, що стягнули енергію божественного світла і тому перемогли «князя темряви».

Перераховані символи вказують на те, що святі перебувають в єдиному енергійному хронотопі з Богом і через те спроможні здійснювати численні чудеса.

Як нам видається, в смисловому цілому відтворюваних образів сакральної пари обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Святі Борис і Гліб через те оспівуються великими мучениками-чудотворцями, що вони уподібнилися Христу.

Отже, у Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимъ вѣрнии...» смислове ціле образу сакральної пари перших руських святих містить два взаємоузгоджених семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Загальний образний інваріант включає два смислових вектори. Це означає, що ціле твору наділене високим ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «святительському», «преподобницькому» та «княжему мученицькому» канонах з ускладненою будовою образу (два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими параметрами:

1) У Каноні на перенесення мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ѹстенѣ моихъ приими...» та Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимъ вѣрнии...» oratio становить урочисте дискретне розмірковування про перенесення мощів видатних служителів Божих — Миколая Чудотворця та сакральної пари Бориса і Гліба відповідно. У Каноні Пелагії Антіохійській «Предложивши ꙗко дачѹ...» oratio представляє урочисте дискретне розмірковування про подвиги монахині.

2) Досліджені канони мають у своєму складі майже однакову кількість тематичних локалізацій: Канон на перенесення мощів Миколая Чудотворця — 40, Канон Пелагії Антіохійській — 40, Канон на перенесення мощів Бориса і Гліба — 39. При цьому Канон на перенесення мощів Миколая Чудотворця укладений на восьмий глас, Канон Пелагії Антіохійській — на четвертий, а Канон на перенесення мощів Бориса і Гліба — на восьмий.

3) Канон на перенесення мощів Миколая Чудотворця характеризуються низьким ступенем парадигмальної цілісності, позаяк два його тематичні рефрени концептуально не узгоджені між собою. Натомість ціле Канону Пелагії та Канону на перенесення мощів Бориса і Гліба наділене високим ступенем парадигмальної цілісності. При цьому у Каноні Пелагії Антіохійській два взаємообумовлені тематичні рефрени, а у Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба — одразу три.

4) У досліджених канонах спостерігаються усі можливі форми узгодження тропарів усередині пісень. Укладач Канону на перенесення мощів Бориса і Гліба використовує дві форми. Так чи інакше вказані пам'ятки характеризуються неоднорідним композиційним викладом.

5) У відтворенні образу автори зазначених творів досягають смислового континууму переважно за допомогою номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. У Каноні Пелагії Антіохійській автор вдається ще й до опредметнення.

6) Усі проаналізовані канони характеризуються високим ступенем образної цілісності, адже у відтворенні оспіваних образів автори задіяють два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Тож у вказаних творах оспіваний образ святого / пари має два смислові вектори, що концептуально узгоджені між собою: Миколай Чудотворець оспівується як богообраний наставник вірян та особливе божественне сяйво; Пелагія Антіохійська — як духовно палка свята та вишукано вбрана наречена Христа; сакральна пара Бориса і Гліба — як христоподібні святі та мученики-чудотворці.

У гімнографічних творах структурне ціле з ускладненою будовою образу зустрічається не лише у мінейних, але й у тріодних творах. Зокрема, у вже згадуваному цвітно-тріодному Каноні «Очистимх чювьствиа да ѹзьримх...», що входить до Служби на Воскресіння Христове у Цвітній Тріоді РДАДА (ф. 381), Син. тип. № 138, XI/XII ст. [археографічні данні та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 87–88; Ката-

лог, 2014, с. 70], структурне ціле характеризується: високим ступенем парадигмальної цілісності (одразу чотири узгоджених тематичних рефрени); високим ступенем інтегральної цілісності (тобто однорідним композиційним викладом усередині пісень); високим ступенем образної цілісності (у побудові образу задіяні два взаємообумовлені семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії) [Служба на Воскресение Христово-а, 55.2–57.2].

При цьому в ім'янаріканні оспіваного образу відчутне прагнення автора наголосити на його сутності. Цікаво, що «земне» ім'я Сина Божого «Ісус» жодного разу не вжито ані у Каноні, ані у Службі загалом. Натомість звернення «Христе» кількісно переважає усі інші номінативи разом взяті (усього 21 раз). Причина такої диспропорції очевидна. Гімнограф підкреслює містичний релігійний статус Спасителя, який є обіцяним для людей Месією (єврейське «Masiah» буквально перекладається як «помазаник», а грецькою звучить як «Χριστός» [Кассиан (Безобразов), 2001б, с. 37]). Тож у постійній актуалізації месіанської ролі Сина Божого стверджується ідея визволення людського роду від прокляття першородного гріху. Щодо інших номінативів, що їх автор вживає як імена Христа, то нагадаємо думки богословів про енергійне пізнання Бога завдяки прославленню його імені: «Будь-яке поняття будь-якої відкритої людям властивості Божої буде одним з численних Імен Божих» [Антоний (Булатович), 2013, с. 153].

Крім того, у Каноні на Воскресіння Спаситель оспівується як Агнець, Пасха, Наречений, новий Адам, новий виноградний плід, красне праведне сонце та світло, що не заходить. Тож символи, що репрезентують два семіотичні ядра, розкривають дві вагомі суб'єктності Христа — месіанство (як Визволитель людського роду від прокляття першородного гріха) та світлосяйність [детальніше див.: Джиджора, 2013д].

* * *

Від попереднього різновиду гімнографічних творів відрізняються пам'ятки, в яких у відтворенні образу задіяні два семіотичних ядра за наявності семіотичної периферії. З-поміж багатьох інших розглянемо: «мученицькі» Канон Стефану Першомученику «Градѣте хвалами...», Канон Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...» та Канон Димитрію Солунському «Отъ мьглы лютыꙗ...», а також «святительський» Канон на преставлення Миколая Чудотворця «Умъ просвети ми...»

та «преподобницький» Канон Феодосію Печерському «Богоугодивыи подвиги стражавъ...».

Канон «Градѣте хвалами...» входить до складу Служби Стефану Першомученику (на 27 грудня), що її дослідимо за Ілліною книгою [Ильина книга, 2005; Ильина книга, 2015; Верещагин, Крысько, 1999а; Верещагин, Крысько, 1999б]. У цій архаїчній богослужбовій збірці Служба на честь першого християнського мученика складається із: канону п'ятого гласу «Градѣте хвалами...», трьох стихир «на Господи возвахъ» та сідального.

У Каноні «Градѣте хвалами...» об'єктом оспівування виступає легендарна постать новозавітної історії — Першомученик Стефан. Але оскільки в центрі уваги гімнографа опинився конкретний подвиг святого — страждання за віру, то символічного значення набуває і хронотоп, в якому подвижник зображується. Тож у творі символізується образ св. Стефана та об'єкти, що його оточують.

Сам Канон складається із восьми пісень (без другої), які вміщують по три тропарі. Важлива структурна відмінність пам'ятки полягає у відсутності богородичних. Натомість в останньому тропарі кожної пісні прославляється подвиг Спасителя та на Його тлі — подвиг св. Стефана. Загальна парадигмальна тема твору — звеличення першого християнського мученика. При цьому структурне ціле виглядає наступним чином.

Перша пісня має у своєму складі такі піснеспіви:

– в ірмосі «коня и всадника» згадується епізод потоплення фараонового війська у морі [Ирмолог XIV, 95];

– у I тропарі — заклик до вірян прийти та возвеличити першого мученика Христової Церкви;

– у II тропарі стверджується, що оскільки старший диякон Стефан мав повчальну мудрість, смирення та любов, то він став помічником вдів: «Нося учительну кротькую мудрость и сущее любъве Божие творя смѣрение достойно Стефанъ диаконъ старыи помощьникъ бысть вдовицамъ» [Служба Стефану Первомученику, с. 404];

– у III тропарі йдеться про те, що Христос народився від Діви і «яко отроча повитъ бысть» заради людини, а Стефан, побитий камінням, позбувся людського обліку («человека сблѣчеся») [там само, с. 406].

У першій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема подяки Творцю за визволення євреїв із єгипетського рабства реалізується тільки в ірмосі. У решті

тематичних локалізацій гімнограф окреслює духовні якості Першомученика Стефана.

У відтворенні образу два напрями символізації. З метою адекватного найменування типового святий один раз визначений як «пьрвомꙋченикꙗ», а один раз названий по імені — «Стефанꙗ».

З метою адекватної персоніфікації св. Стефан постає помічником вдів. У середньовічній літературі подібна характеристика є загальним місцем, адже вказує на духовну чесноту святого. А допомога немічним, убогим та незахищеним є природною для християнського подвижника.

Ще одним прикладом символічної персоніфікації образу св. Стефана є його протиставлення образу Спасителя. В останньому тропарі першої пісні виведена така сентенція: Христос приходить у світ заради порятунку людини, а Першомученик йде на смерть за віру у Господа. Утім, в означеному протиставленні на перший план виходить ознака ототожнення. За ознакою виявлення щирої жертовної любові св. Стефан дорівнює Христу. Адже як Христос приходить у світ через любов до людини, так і св. Стефан приймає мучеництво через любов до Бога. Подібне символічне протиставлення-ототожнення є характерною особливістю побудови образу св. Стефана, що зустрічається у багатьох піснях досліджуваного Канону.

У третій пісні склад співів такий:

– в ірмосі «Ꙋтвьрьждни» висловлене прохання віруючого утвердити його серце на камені Христових заповідей [Ирмолог XIV, 96об-97];

– у I тропарі св. Стефан постає воїном Господнім, який облачився у непереможну Христову кріпость і тим самим здолав богоубивць: «Законьно ꙗко Христовꙗ воинꙗ Стефанꙗ на богоꙋбница вꙗпꙗлчьсꙗ вꙗ непобѣдимꙋ Христовꙋ крѣпость обꙗлꙗкꙗсꙗ погрꙗми Законопрестꙋпьна вьсе хꙋльно стоꙗние» [Служба Стефану Первомученику, с. 406];

– у II тропарі стверджується, що Божий праведник, сповнений духом і утверджений у вірі, здійснив апостольську проповідь із духовним завзяттям, породженим любов'ю до Христа;

– у III тропарі йдеться про те, що Владика увійшов у вертеп заради життя людей, а перший мученик Стефан вийшов із людського тіла через любов до Бога.

У третій пісні, на відміну від першої, констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема сповнення віри у відповідь на божественне благовоління реалізується як в ірмо-

сі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях автор розмірковує про утвердження святого у вірі, яке надає йому духовної наснаги здійснити мученицький подвиг.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі називає святого по імені — «Стефанѧ», один раз — «пьрвомꙋченикѧ», один раз — «мꙋченикѧ».

З метою адекватної персоніфікації укладач твору визначає святого воїном Христовим. Уже в ранній християнській літературі утверджується традиція визначати мучеників Христовими воїнами. Св. Стефан — «ꙗко Христовѧ воинѧ», адже надів необхідне «військове спорядження»: «вѧ непобѣдимꙋ Христовꙋ крѣпость обꙋлꙋкꙋсѧ». І за ознакою протистояння богопротивникам та убивцям силою духу св. Стефан тотожний воїну рівною мірою. Ще одна персоніфікація міститься в останньому тропарі третьої пісні. Як і у першій пісні, тут святий протиставляється Христу. За своїм семантичним значенням це протиставлення ідентичне попередньому: Христос народився заради людей, а Стефан помер заради Бога. Відтак за ознакою виявлення щирої жертовної любові Першомученик тотожний Спасителю рівною мірою.

І з метою надання синергійності автор показує святого співпричетним Богу. Св. Стефан мужньо приймає мучеництво, бо сповнений Духом.

Переходимо до четвертої пісні, яка містить такі співи:

– за ірмос править «Божиѧ ти разꙋмевѧ», в якому згадується пророкування Авакума про прихід Спасителя [Ирмолог XIV, 98–98об];

– у І тропарі висловлена думка про те, що святий уподібнився ангелам, оскільки просяяв в ангельському одіянні і побачив славу Божу: «Рьвьновлавѧ воли ангельстѣи и обличие ангельское ꙗвлено озарисѧ и видиши славꙋ Божиѧ и еѧ озарение» [Служба Стефану Первомученику, с. 408];

– у ІІ тропарі стверджується, що святий був обмовлений перед суддею як чадовбивця та батько брехні (видавці пам'ятки вважають, що це алюзія на Діян. 6, 13 [Ильина книга, 2005, с. 409]);

– у ІІІ тропарі йдеться про те, що Христос засяяв від Діви і у своїй славі освітив Першомученика.

На відміну від попередньої пісні, тут знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема пророцтв Авакума втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях згадуються ключові епізоди мучеництва св. Стефана.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз звертається до святого по імені — «Стефане», а один раз називає його «пьрвомучениѥ».

З метою адекватної персоніфікації типового автор співставляє св. Стефана із ангелом. Св. Стефан тому уподібнився ангелам, що виказав таке ж завзяття у служінні Богу і тому, осяяний світлом, побачив Божу славу. За ознакою спроможності бачити божественне сяйво святий тотожний ангелам рівною мірою.

Як показує аналіз попередніх гімнографічних творів, ототожнення святого з ангелами завжди відбувається в енергії божественного світла. Через те в досліджуваних мінейних канонах «ангельська» персоніфікація, по-перше, пов'язана із темою світла, а, по-друге, вказує на співпричетність святого Богу. Тож у четвертій пісні співпричетність Першомученика Богу проявляється в отриманні божественної енергії. Святий просяяв в ангельському одіянні, побачив славу Божу і засяяв у світлі Спасителя.

П'ята пісня складається із:

– ірмоса «одеѧниса свѣтомь», в якому віруючий, одягнутий у світло, молить Бога просвітити його розум [Ирмолог XIV, 99об];

– I тропаря, де йдеться про те, що першомученик засяяв як сонце і сповнився неймовірної слави: «Ѧсниса ꙗко сонце пьрвомучениѥ небесныхъ Христе лꙋкъ прѣвышии быв славы неиздреченныꙗ напꙗлниса милостиве» [Служба Стефану Первомученику, с. 408–410];

– II тропаря, в якому автор висловлює здивування, наскільки вагомим є духовне завзяття святого, що він аж пролив свою кров за Христа;

– III тропаря, в якому стверджується, що св. Стефан побачив славу Того, Хто народився від Матері, яка не знала чоловіка.

У п'ятій пісні констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується в ірмосі та I тропарі. Композиційний зв'язок ірмосу і вказаного тропаря забезпечує тема просвітлення. В ірмосі герой вбирається у божественне світло, а у I тропарі св. Стефан сяє як сонце, оскільки сповнюється небесної слави.

Будова образу має такі аспекти. З метою адекватного найменування типового гімнограф тричі вживає визначення «пьрвомучениѥ» і жодного разу не використовує власного імені святого.

З метою адекватного опредметнення типового автор порівнює св. Стефана із сонцем. Першомученик порівнюється із сонцем,

бо як той, хто вище за інші небесні лики («...небесныхъ Христе лꙋкъ прѣвышии быв...»), стоїть ближче до Самого Творця. Тож за ознакою здатності сяяти св. Стефан тотожний сонцю рівною мірою. Зазначимо, що в досліджуваному творі інших зіставлень подвижника із сакральними явищами немає. Тож означена предметна характеристика св. Стефана є концептуально значущою.

З метою надання синергійності типовому гімнограф підкреслює співпричетність святого Богу у кожній тематичній локації. Позаяк Першомученик засяяв як сонце та сповнився божественної слави, продемонстрував духовне завзяття, побачив божественну славу. В усіх випадках йдеться про божественну енергію, що її отримав святий.

Шоста пісня Канону представлена такими співами:

– в ірмосі «вꙗлиꙗцеесꙗ» згадується молитва пророка Йони, який тонув у морі пристрастей і прагнув порятунку [Ирмолог XIV, 101];

– у I тропарі мученик постає діячем, що осяяв Божою благодаттю;

– у II тропарі святий уподібнюється Христу як тому, Хто смиренно прийняв муки: «Подобьнъ бывъ страстию ти Владыко Христе чьстьнѣи мꙋцѣ ти Стефанъ ꙋбиицамъ благословлениемь прѣтить» [Служба Стефану Первомученику, с. 410];

– у III тропарі йдеться про те, що Христос зробив першомученика непричетним вбивству.

У шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема плачу пророка Йони, який три дні перебував у морській пучині, реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій автор звеличує подвиг мучеництва св. Стефана.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового святий двічі названий своїм власним іменем — «Стефанъ». Крім того, гімнограф один раз вживає звернення «мꙋчениче» і один раз — «пьрвомꙋчениче».

З метою адекватної персоналізації відтворюваного образу святий порівнюється із Христом. Звичайно, за своїм походженням символічне зіставлення св. Стефана із Христом є біблійним. За визначальне править євангельська розповідь про страждання Христа, а, особливо, молитва до Отця простити винних у його розп'ятті [Лук. 23, 32–35]. Так само поводиться і св. Стефан під час страти. Про це свідчить авторський переказ епізоду з Діянь апостолів, в якому розповідається про розправу розлючених юдеїв над дияконом, який сміливо і віддано сповідував нову віру перед співвітчизниками [Діян. 7, 54–60]. Пер-

шомученик через те «подобнѧ кѹвѧ страстию ти Владыко Христе», що смиренно приймає муки і благословляє своїх убивць. Тож за ознакою смиренного та молитовного поводження під час смерті св. Стефан тотожний Христу рівною мірою. Своїми діями святий повторює поводження Спасителя на Хресті. Через те Христос, який благословляє своїх кривдників, постає символічним прообразом св. Стефана, який молиться за своїх убивць.

І надання синергійності теж реалізується у шостій пісні. Св. Стефан причетний Творцю у божественних енергіях, адже, по-перше, осяяний благодаттю, по-друге, має духовні сили молитися за своїх кривдників.

У сьомій пісні виклад має такий вигляд:

– в ірмосі «превѧзносимѧ» згадується, як Христос подав допомогу трьом отрокам, котрі співали у печі: «Боже благослови» [Ирмолог XIV, 101об];

– у І тропарі співаючий Богу св. Стефан протиставляється своїм вбивцям, котрі чинили беззаконня скрегочучи зубами як звірі: «Зѹбы скрьжьчюще ѹбиствьно законопрѣстѹпьници ꙗкоже звѣрие вѣсхыщьше ѹбивахѹ Стефана божествьно поюще Боже благословенѧ» [Служба Стефану Первомученику, с. 412];

– у ІІ тропарі святий прикрасив себе красивими квітами — камінням: «Ꙗко различьни цвѣти красьни Стефанъ каменьмь красимъ себе привелъ есть живодавьцю поꙗ Боже благослови» [там само];

– у ІІІ тропарі йдеться про те, що Стефан співав Тому, хто постав від Діви і був приведений до царя «Тебѣ вѣсиꙗвьшю от дѣвы прѣвыꙗты чисты приведенъ бысть дьньсь царю Стефанъ божествьно поꙗ Боже благослови» [там само].

У сьомій пісні, як і у третій, констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема плачу трьох отроків реалізується як в ірмосі, так і в тропарях. В усіх тематичних локалізаціях показано духовний образ святого, який прийняв мученицьку кончину. Проте в кожному тропарі простежується спільна тема — святий співає Богу «Боже благослови». Ця ж тема об'єднує тропарі з ірмосом, в якому згадується, як старозавітні отроки співали «Боже благослови» у печі. Коротка молитва «Боже благослови» є особливим елементом оративної композиції — епіфоричним ритмом, що міцно зв'язує усі співи сьомої пісні.

У відтворенні образу слід звернути увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф тричі

вживає власне ім'я святого — «Стефанъ». З метою адекватної персоніфікації Першомученик вкотре співставляється із Христом. Цього разу підставою для зіставлення постає той факт, що Христос був приведений до Пілата і засуджений до страти, яку сприйняв як волю Отця [Матф. 27, 11–14]. Так само смиренно повів себе і св. Стефан, співаючи «Боже благослови» у момент побиття камінням. Тож за ознакою смиренного та незлобного поводження під час страти св. Стефан уподібнився Христу рівною мірою. У Каноні цей уже третій христоцентричний епізод прообразує поведінку Першомученика.

Ще один приклад персоніфікації спостерігаємо в символічному прирівнянні мучителів святого до звірів, що у них скреготять зуби під час виконання вироку. Мучителі складають особливий хронотоп подвижника. Через те символізацію цих об'єктів слід вважати символізацією і самого відтворюваного образу.

У структурі символу злих звірів наявні такі параметри. За своїм походженням вказаний символ є біблійним (у Євангелії Христос характеризує пекло як часопростір, в якому буде «плач і скрегіт зубів» [Лук. 13, 28]). Убивці святого тому є звірами, що під час страти скрегочуть зубами. За цією ж ознакою («зѹбы скрьжьчюще») мучителі відповідають злим звірам рівною мірою. Образ злих звірів, що становить хронотоп святого, протиставлений образу самого Першомученика, який смиренно молиться Богові під час страти. Тож у просторі подвижника злі звіри виконують функцію негативного тла, на якому яскравіше проступає святість св. Стефана.

«Хронотопним» видається також символ, що сприяє опредметненню образу св. Стефана. Каміння, що ними був побитий мученик, порівнюються із квітами. Каміння — обов'язковий атрибут естетизації образу св. Стефана. Про це свідчать не тільки літературні твори, але і візантійський та києворуський іконопис. На мозаїках вівтарної частини Софії Київської Стефан Першомученик зображений із каменем у лівій руці [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 142]. При цьому в часопросторі подвижника каміння освячуються, адже зображуються не як зброя, якою наносять мученику смертельні рани, а як засіб утвердження його непереможного духу. Смертоносні каміння перетворюються на красиві квіти, що прикрашають святого. Тож знаряддя вбивства стає прикрасою.

За своїм походженням символ квітів є біблійним, оскільки у Св. Письмі є образ, що служить концептуальною основою для його побудови. Це вислів Псалмопівця: «Праведникъ ꙗко финикъ

процвѣтетъ...» [Пс. 91, 13]. А про спроможність Першомученика розцвітати згадує св. Іоанн Златоуст в омілії «На святого Стефана». Відтак впроваджений у Св. Письмі, цей символ отримує подальший екзегетичний розвиток у творі вселенського вчителя. Відтак за ознакою прикрашання подвижника каміння відповідають красивим квітам. Як і образ злих звірів, квіти є невід'ємною характеристикою символічного хронотопу святого.

У символічному хронотопі злі звірі та смертоносні камені контрастують із образом смиренного подвижника. Вбивці святого скрегочуть зубами як дикі звірі, проте сам подвижник молиться під час страти і тому смертоносні камені, якими його вбивають, стають гарними квітами — його прикрасами.

І останній напрям символізації також реалізується у сьомій пісні Канону. Св. Стефан співпричетний Богу, адже має духовну наснагу співати і молитися у той момент, коли його вбивають.

Переходимо до восьмої пісні:

– в ірмосі «тебе вьседѣтелю» згадується молитва «дѣла всякаꙗ», що її возносили три отроки Богу [Ирмолог XIV, 102об];

– у I тропарі — заклик возвеличити св. Стефана, осяяного божественною благодаттю: «Градѣте ѹмьно Стефанею благодатию сиꙗемы вѫзхпимъ вѫплѫщенѹмѹ Христѹ дѣла всякаꙗ» [Служба Стефану Первомученику, с. 412];

– у II тропарі йдеться про те, що явилося Слово у славі Отця під час страстей, що їх пережив мученик, співаючи молитву «дѣла всякаꙗ»;

– у III тропарі висловлено таке: Різдво Владики «сплело» (тобто започаткувало) лик Першомученика, який співав «дѣла всякаꙗ».

У восьмій пісні спостерігаємо ті ж самі тенденції oratio, що і у попередній пісні. Традиційна жанрова тема прославлення милостивого Бога за порятунок трьох отроків реалізується в ірмосі та тропарях. При цьому молитва «дѣла всякаꙗ», що її співають отроки в печі та св. Стефан під час страти, виступає епіфоричним елементом у кожному тропарі пісні.

У восьмій пісні символізація образу така. З метою адекватного найменування типового гімнограф один раз називає святого по імені, а один раз звертається до нього як до Першомученика.

А з метою адекватної персоніфікації автор співставляє св. Стефана із трьома отроками. Це зіставлення відбувається завуальовано. У самій пісні Першомученик не співставлений із трьома отроками. Проте цей символ легко вгадується у II тропарі. Із герменевтичної рецепції

сьомої та восьмої пісень Канону ми розуміємо, що св. Стефан, який співає під час страти рядки («Боже благослови», «Дѣла всякая») тої самої молитви, що і ізраїльські отроки, кинуті у вогонь, прирівнюється до них. За своїм походженням символ трьох отроків є біблійним. Визначальним виступає 3 глава старозавітної Книги пророка Даниїла, в якій розповідається про покарання вавилонським царем трьох благочестивих ізраїльських отроків, кинутих до розпеченої печі [Дан. 3]. Тож за ознакою смиренного молитовного поводження в момент смерті Стефан Першомученик відповідає трьом отрокам рівною мірою. Завуальований «мученицький» образ трьох отроків виступає символічним прообразом св. Стефана у Каноні.

І з метою надання синергійності типовому автор показує співпричетність святого Богу. Першомученик осяяний божественною благодаттю та має духовні сили молитися під час страти.

Остання дев'ята пісня Канону містить такі співи:

– в ірмосі «исаиа ликоуи» — звернення до пророка Ісаї із закликом порадіти народженню Сина Божого [Ирмолог XIV, 103об];

– у І тропарі стверджується, що св. Стефан перевершив усіх і показав людству приклад перемоги, що її не знав світ, і тому немає такого вінця, щоб був достойний святого: «Прѣхвальне Стефане прѣвизиде вьсяа обычаа и даеши всѣмъ чловѣкомъ нелѫжьно всякы побѣды не можеть бо умъ земьнъ исплести вѣньца похвалению тебе достоино» [Служба Стефану Первомученику, с. 414];

– у ІІ тропарі вкотре висловлена думка про те що св. Стефан молився Богу за своїх вбивць і просив не поставити їм цей злочин у провину;

– у ІІІ тропарі співається таке: предвічний Син отримав тимчасове буття від Діви, але без батька, а вбитий мученик Стефан отримав вічне життя від Бога: «Лѣтьна бытиа от Дѣвы приати начатъкъ плътью безъ отца безлѣтьнъ Сынъ за ньже убиваемъ Стефанъ мученикъ Христовъ нынѣ наслѣдова начатъкъ присносущаа жизни» [там само, с. 414–416].

У дев'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема подяки Творцю за Його прихід у світ втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф зосереджений навколо звеличення духовного подвигу св. Стефана.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі вживає власне ім'я святого — «Стефане», один раз — із супровідним епітетом «прѣхвальне».

З метою адекватної персоніфікації Першомученик в черговий раз протиставляється Христу. Безначальний Спаситель, який народився від Діви, успадкував земне існування. А замучений за Христа св. Стефан успадкував небесне життя. Як і у першій та третій піснях, означене протиставлення є ототожненням. За ознакою щирої жертвенної любові Першомученик, що йде на смерть заради Христа і за це отримує вічне життя, рівною мірою відповідає Спасителю, який прийшов заради людей у тимчасовий світ.

І з метою надання синергійності гімнограф показує співпричетність св. Стефана Богу. Енергійна взаємодія Творця і святого проявляється, по-перше, у спроможності останнього молитися за своїх вбивць, по-друге, в отриманні великої винагороди — вічного життя в Небесному Царстві.

У Каноні «Гра́дѣте хвалами...», що входить до складу Служби Стефану Першомученику (на 27 грудня) в Ілліній книзі, структурне ціле таке.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про видатного новозавітного мученика. Саме розмірковування налічує тридцять дві тематичні локалізації, вісім з яких — ірмоси. У творі немає богородичних, натомість, останній тропар кожної пісні присвячується зіставленню Христа та оспіваного подвижника.

Христоцентричність останнього тропаря кожної пісні позначається на тематичних рефренах. У Каноні їх декілька:

– св. Стефан молиться за своїх вбивць, співаючи «Боже благослови» / «Дѣла всякаꙗ» — 7 разів;

– Першомученик засяяв у божественному світлі та благодаті — 4 рази;

– Христос став людиною заради людей, а св. Стефан прийняв смерть заради Бога — 3 рази.

У цілому твору вказані тематичні рефрени співвідносяться між собою таким чином, що перший і третій виступають причиною, а другий — їх очевидним наслідком. Св. Стефан просіяв у божественному світлі тому, що смиренно приймає смерть заради Христа та молиться за своїх вбивць під час страти. Одразу три тематичні рефрени у відносно не великому, з точки зору кількості локалізацій, творі є показником високої риторичності та виваженої концептуальної стрункості тексту. А узгодження тематичних рефренів свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами інтегрального зв'язку. Це вказує на композиційну неоднорідність пам'ятки. У першій, четвертій, шостій та дев'ятій піснях традиційна локальна тема втілена тільки в ірмосі. Тож у цих піснях констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У п'ятій пісні жанрова тема реалізується в ірмосі та одному тропарі. Тут — середній ступінь інтегральної цілісності. І у третій, сьомій та восьмій піснях біблійні теми втілені в ірмосі та усіх тропарях. Тут спостерігаємо високий ступінь інтегральної цілісності. До того ж, у сьомій та восьмій піснях композиційний зв'язок співів забезпечують епіфори «Боже благословн» та «Дѣла всякаꙗ».

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом Стефана Першомученика. У відтворенні образу виведення смислової «суми» відбувається за допомогою, здебільшого, номінативних, персоніфікованих та синергійних сенсів. До когнітивної операції опредметнення гімнограф вдається лише двічі: порівнюючи св. Стефана із яскравим сонцем та вбачаючи прекрасні квіти в смертоносних каменях.

На наш погляд, оспіваний образ складається із двох семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії. Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї, що св. Стефан — смиренний та милостивий страждалець за Христа.

Вказана ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У Каноні Стефану Першомученику вжито такі найменування святого:

– «Стефанѣ» — 10 разів;
– «пьрвомꙋченикѣ» (у тому числі із епітетом «преславьныи») — 7 разів;
– «мꙋченикѣ» — 2 рази.

Гімнограф послуговується власним іменем святого та визначеннями, що вказують на мученицький подвиг.

По-друге, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу відомій персоні або сакральному явищу. Тут св. Стефан постає:

– подібним на Христа, бо йде на смерть за любов;
– подібним на Христа, бо смиренно сприймає вирок;
– подібним на Христа, бо терпить муки і молиться за своїх вбивць;
– воїном Христовим;
– трьома отроками, що співають Богу під час страти.

Крім того, у хронотопі святого символізовані такі об'єкти:

– злі звірі, що скрегочуть зубами на праведника;

– красиві квіти / вінець з квітів, що його не міг «сплести» земний розум.

Вказані символи концептуально узгоджені між собою, оскільки розкривають одну й ту саму ідею — св. Стефан страждає за Христа, демонструючи смирення та милість. Йдучи на смерть заради любові до Спасителя, Першомученик поводиться як Христос. Смиренно приймаючи вирок юдеїв та співаючи Богу, Першомученик поводиться як Христос. Виносячи побиття камінням з молитвою за своїх вбивць, Першомученик знову поводиться як Христос. Як той, хто протистоїть ворогу духовною зброєю, тобто молитвою, св. Стефан постає воїном Христовим. І як той, хто не полишає надії на Бога і молиться Йому під час страти, він — отроки, які залишаються неушкодженими в розпеченій печі. Разом з тим, злі звірі, що скрегочуть зубами, вказують на те, що страждає праведник. Про це ж свідчить і перетворення вбивчих каменів на квіти та неземної краси вінець.

По-третє, ідея смиренного та милостивого страждання за Христа виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу Богу. Тут св. Стефан є:

– сповнений Духом під час страти;

– отримує божественну благодать за свої муки.

В обох символах показане енергійне єднання Творця із мучеником, що отримує необхідну божественну силу.

У Каноні Стефану Першомученику ідея смиренного та милостивого страждання за Христа розкривається трьома видами сенсів, що мають синонімічні значення.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї, що св. Стефан — неземне сяйво. Ця ідея, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу впізнаваній особі та сакральному явищу. У Каноні св. Стефан постає:

– ангелом;

– сонцем.

В обох символах актуалізується ідея сяяння. Першомученик просяяв як сонце та уподібнився ангелам, що сяють у божественному світлі.

По-друге, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності святого Богу. У досліджуваному Каноні зазначається, що св. Стефан:

– просяяв у світлому ангельському одязі;
– побачив славу Божу;
– засяяв у світлі Спасителя;
– осяяний благодаттю.

У цих символах чітко показано, що неземне сяйво є формою енергійної причетності Першомученика Богу.

У відтвореному образі обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Як смиренний та милостивий страждалець за Христа, св. Стефан прославляється як неземне світло.

Разом з тим, в образі Першомученика є ще одне значення, що не «працює» на жодну із двох вказаних ідей і тому сприймається як їхня семіотична периферія. Св. Стефан постає:

– помічником вдів.

Вказаний символ відображає загальну символогічну тенденцію символізації образу праведника у християнській літературі. І, водночас, відтіняє ідею смиренного та милостивого страждання за Христа та ідею неземного сяйва, що складають смислову «суму» образу св. Стефана.

Таким чином, у Каноні Стефану Першомученику «Ґрадѣте хвалами...» образ має два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Загальний образний інваріант містить два смислові вектори. Як перший християнський мученик, св. Стефан є:

– смиренним та милостивим страждальцем за Христа;
– неземним світлом.

Крім того, як християнський подвижник, святий є:

– помічником вдів.

На нашу думку, в оспіваному образі семіотичні ядра узгоджені між собою, проте не узгоджені із семіотичною периферією. Таке розпорошення значень свідчить про те, що у цьому сегменті ціле твору характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

Наступний «мученицький» твір, структурне ціле якого характеризується ускладненою будовою, адже образ містить два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії, це — Канон «Теплою вѣрою...», що входить до складу Служби Георгію Побєдоносцю (на 26 листопада) у Службовій мінеї 1097 р. за листопад (Син. тип. № 91) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 49–50; Каталог,

2014, с. 56]. У вказаній Мінеї оспівування видатного християнського великомученика є складовою частиною інших двох пам'ятей — мученика Меркурія та преподобного Алупія. Відтак спільна Служба святим містить: три сідальних кожному святому, дев'ять стихир «на Господи возвахъ» (по три на честь кожного подвижника), два самогласних та три канони на честь кожного святого. Нас цікавитиме Канон св. Георгію «Теплою вѣрою...», укладений на другий глас.

У Каноні Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...» об'єктом оспівування виступає один із найбільш шанованих у східнохристиянській традиції великомучеників, який постраждав за часів правління імператора Діоклетіана. Уже в XI ст. вшанування святого пиширюється у києворуських землях. На думку дослідників, на Русі становлення георгіївського культу було обумовлено тим, що, по-перше, князь Володимир охрестився в Корсуні 23 квітня, напередодні весняного свята на честь св. Георгія, а, по-друге, під цим іменем прийняв хрещення князь Ярослав Мудрий [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 193].

У Каноні «Теплою вѣрою...» вісім пісень (без другої), кожна з яких містить ірмос та чотири тропарі. А загальна парадигмальна тема — звеличення видатного християнського мученика. Структурне ціле таке.

Перша пісня складається із:

– ірмосу «въ глубине», в якому висвітлюється перемога ізраїльтян над фараоном та його військом, що потонуло у морі [Ирмолог XIV, 25];

– I тропаря — «теплого любовного» звернення до святого як до Христового мученика та вінценосця, що стоїть біля Престолу Божого, із проханням молитися та заступати від всякого лиха;

– II тропаря, в якому святий визначається мучеником, що своєю хоробрістю заслужив небесний скарб — душевне багатство — від Вінцедавця;

– III тропаря, де стверджується, що св. Георгій із хоробрістю та витримкою здійснив свій подвиг — здолав «противного томителя»: «Храбрьно и тьрпѣньно устрьмилъсѧ еси самозваньно къ подвигомъ преблаженыи Георгие испровръглъ еси томителевы противьныѧ пылкы молитвьникъ за вьсѧ къ тебѣ притекающимъ» [Служба Георгию Победоносцу, с. 472];

– IV богородичного тропаря, в якому прославляється Божа Матір.

У першій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна жанрова тема подяки Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. У решті

тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовну велич мученика, що здійснив незбагнений подвиг.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор тричі називає святого по імені. При цьому двічі формулює таке звернення: «мꙋченице Христовѣ Георгие», а один раз — «преблаженыи Георгие».

З метою адекватної персоніфікації відтворюваного образу гімнограф зіставляє святого із вінценосцем. Цікаво, що у першій пісні це визначення зустрічається двічі. У I тропарі св. Георгій прямо названий вінценосцем, а у II тропарі — опосередковано, бо сказано, що святий заслужив на небесний скарб від Вінцедавця. Вочевидь, Бог-Вінцедавець подає своєму служителю вінець. Св. Георгій тому названий вінценосцем, що отримав від Бога-Вінцедавця «небесний скарб» і заслужив стояти поруч із Престолом. І за отриманням від Бога відзнаки переможця святий відповідає вінценосцю рівною мірою. Символ вінценосця, що загалом трапляється чотири рази у Каноні та інших співах Служби, є одною з найголовніших суб'єктних характеристик великомученика.

І з метою надання синергійності типовому автор наголошує на співпричетності св. Георгія Богу. Адже, по-перше, святий отримав винагороду від Вінцедавця і тепер, стоячи біля Його Престолу, заступається за вірян. По-друге, мученик здолав «противного томителя» завдяки духовній силі. В одному й іншому випадку констатуємо енергійну взаємодію Творця та подвижника.

У наступній третій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «процвѣла есть пꙋстыни» оспівується становлення християнської Церкви, що розцвіла після пришестя Спасителя [Ирмолог XIV, 28];

– у I тропарі святий славно сяє страстотерпним вінцем і тому віряни просять його молитися за них Богу: «вѣнцемъ страстотерпчьскомъ сиꙗꙗ славне благочестно призывающимъ тꙗ молисꙗ избавителю и Богꙋ отъ всеꙗ нꙋжды блажене избави» [Служба Георгию Победоносцу, с. 473];

– у II тропарі мученик світиться багатим сяйвом і тому віряни просять його відігнати від себе гріховний морок та відчай: «Богатымъ свѣтꙗсꙗ сиꙗннемъ премꙋдре омрачение отжени ꙋнынье и мьглꙋ грѣховнꙋю от насъ вѣрьно хвалꙗщимъ тꙗ» [там само];

– у III тропарі стверджується, що св. Георгій сповнився Христовою силою і так здолав бісівські спокуси;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у першій пісні, у третій спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема сповнення вірою як відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях йдеться про спроможність великомученика-вінценосця, осяяного божественною славою, молитися Богу за грішників та рятувати від спокус.

У відтворенні образу звертаємо увагу на такі напрями символізації. З метою адекватного найменування типового автор лише раз звертається до святого по імені «Георгие». З метою адекватної персоніфікації відтворюваного образу гімнограф вдруге визначає мученика вінценосцем. Тут указаний «страстотерпний» характер діянь, що за них святий отримав небесний вінець. Тож отриманий вінець визначає духовний статус подвижника. Він — страстотерпець. І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує співпричетність святого Богу. Св. Георгій сяє славою, що її надає вінець, світиться багатим сяйвом та сповнюється Христовою силою, завдяки якій долає ворога. В усіх тематичних локалізаціях третьої пісні позначена божественна енергія, що освітлює та надихає подвижника.

У четвертій пісні такі співи:

– в ірмосі «пришьствова от дѣвы» грішник звертається до Господа, який прийняв людську плоть, з проханням врятувати його [Ирмолог XIV, 30];

– у І тропарі оспівуються подвиги великомученика, якими він переміг бісівські хитрощі;

– у ІІ тропарі — заклик до святого, Христового воєводи, втихомирити бурю спокус та нападки злих бісів;

– у ІІІ тропарі стверджується, що св. Георгій просіяв як денна зірка і тим самим відігнав темряву спокуси: «Вѣситалъ еси ꙗко звѣзда дьньничьнаꙗ Георгие дꙋшевною доблестю и ꙋтвьрженнемь вѣрнымь сѧблазньнꙋю тьмꙋ отгонꙗ и спаси поющаꙗ тꙗ» [Служба Георгию Победоносцу, с. 473];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна тема пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від гріхопадіння реалізується тільки в ірмосі. Решта тематичних локалізацій присвячена окресленню образу Побєдоносця. При цьому відзначаємо концептуально-тематичний зв'язок між І та ІІ тропарями.

Оскільки у I тропарі святий постає переможцем диявола, то у II — автор просить його допомогти здолати бісів.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз вживає власне ім'я святого, а один раз звертається до нього «преблажене мꙋчениче».

З метою адекватної персоніфікації образа Побєдоносця автор зіставляє святого із Христовим воєводою. Такий символ ми вже зустрічали в «архангельській» гімнографії. Там підставою для символічного ототожнення стала ідея першості та предводительства архангелів. У досліджуваному Каноні святий мученик тому є Христовим воєводою, що переміг диявола та здолав нападки злих бісів. Відтак за ознакою силового протистояння і перемоги над ворогом св. Георгій — Христовий воєвода. Тож, на відміну від Канону архангелу Михаїлу та Канону архангелу Гавріїлу, тут у символі Христового воєводи актуалізований інший аспект — спроможність воювати та брати гору над дияволом. Різні ознаки, що є підставою для ототожнення святого із Христовим воєводою в «архангельській» та «мученицькій» гімнографії, свідчать про те, що означений символ функціонує як образна універсалія із широким діапазоном літературного застосування.

З метою адекватного опредметнення образу Побєдоносця автор порівнює святого із денною зіркою. Перемігши бісів, святий духовно височіє над пристрастями і тому сяє настільки ж яскраво, наскільки сяє та єдина зірка, яку видно вдень. Св. Георгій через те подібний на денну зірку, що яскраво засяяв духовною доблестю. Відтак за ознакою сяяння Побєдоносець — зірка, що світить яскравим сяйвом. Нагадаємо, що й у Каноні Стефану Першомученику відтворюваний святий теж прирівнюється до сонця.

І з метою надання синергійності гімнограф окреслює співпричетність мученика Богу. Св. Георгій здолав бісів, втихомирив бурю спокус і відігнав темряву, оскільки просяяв як денна зірка. В усіх цих діях вбачається енергійна співтворчість Творця та Його служителя.

Переходимо до п'ятої пісні:

– в ірмосі «просвѣщение вх тьме» міститься мольба до Господа як до Просвітителя та Спасителя [Ирмолог XIV, 33об];

– у I тропарі — звернення до святого, який має «мꙋченичьско дьрзновение» перед Владикою, з проханням про зцілення від душевних недугів;

– у II тропарі автор просить захистити від житейських бур святого мученика, який радіє разом з ангелами, адже наділений безсмерт-

ною славою: «Сѧ ангельскыимь ликꙋеши ꙗко мꙋченикѧ ликостоꙗниемь и безсмьртьныꙗ блаженыи вѣньценосьнѣи облѧченѧ славы подѧ кровѣ твои прибѣгающиимь от всѧкоꙗ мꙗ трьвѫлныꙗ бꙋрꙗ избави» [Служба Георгию Победоносцу, с. 473];

– у III тропарі автор звертається вже до Бога із закликом позбавити всякої нужди та гріховної бурі молитвами великого угодника Георгія;

– у IV богородичному тропарі Божа Матір прославляється як та, що сплатила давній борг праматері Єви (черговий приклад символізації образу Богородиці — нової Єви).

У п'ятій пісні Канону, на відміну від попередніх, спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. В ірмосі про наближення обіцяної допомоги свідчить молитва до Бога як до Спасителя та Просвітителя у темряві життєвих негараздів. Саме така молитва втілена в усіх наступних тематичних локалізаціях. Тож констатуємо тематично-композиційне узгодження усіх співів пісні.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі звертається до святого по імені (при цьому один раз використовує конструкцію «мꙋченице страстотерпце преблаженыи Георьгие»), а один раз — «мꙋчениче». З метою адекватної персоніфікації відтворюваного образу автор прирівнює св. Георгія до ангелів. Як ми пам'ятаємо, аналогічне зіставлення міститься й у попередньому Каноні Стефану Першомученику. В обох цих «великомученицьких» творах святий рівною мірою відповідає ангелам, оскільки разом із ними славить Бога. І з метою надання синергійності типовому укладач твору показує енергійну співдію св. Георгія із Богом. По-перше, мученик отримав небесний вінець і тому тепер перебуває поруч із ангелами та молиться за людей. По-друге, Побєдоносець догодив Богові, через що Бог виконує його прохання і позбавляє вірян гріховних бур.

Розглянемо шосту пісню Канону, яка складається із таких співів:

– за ірмос править «вѫ безднѣ грѣховнеи», де висловлене моління до Бога врятувати із гріховної безодні [Ирмолог XIV, 35];

– у I тропарі автор засвідчує, що оспівує неймовірну мужність блаженного мученика, що є «паче естьства и слова и ꙋма»;

– у II тропарі святий постає співрозмовником небесного воїнства, що узрів божественне явлення: «Воиньствꙋ небесьнꙋмꙋ сѫбесѣдьникѫ

блажне бысть и Божне явление яко сихлажавх зьриши тебе вѣрою чьтꙋщинихъ спасн» [Служба Георгию Победоносцу, с. 474];

– у III тропарі йдеться про те, що святий усіма своїми думками прагнув Бога і тому прийняв чудесне блищання;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні Канону спостерігається низьку ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема плачу пророка Йони, що перебував у морській безодні, реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні вчинки великомученика.

При цьому у відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф тричі вживає звернення «блажне» і двічі — власне ім'я святого (в одному випадку — «преблажене мꙋченице Георьгие»).

З метою адекватної персоніфікації автор зіставляє святого із співрозмовником небесного воїнства. Звісно, під небесним воїнством слід розуміти ангелів. Св. Георгій через те названий співрозмовником небесних воїнів, що наблизився до Бога та узрів божественне явлення. Тож за ознакою перебування у Божому просторі великомученик — той, що спілкується з ангелами. А оскільки у попередній пісні Канону святий постає ще й рівним ангелам, вважаємо цю суб'єктну характеристику одною з ключових в образі св. Георгія.

З метою надання синергійності образу автор наголошує на енергійному зв'язку між святим і Богом у двох тропарях шостої пісні. В одному йдеться про те, що великомученик побачив божественне явлення, а в іншому — про те, що він продемонстрував чудесне блищання.

Сьома пісня Канону вміщує такі піснеспіви:

– в ірмосі «богопротивно» згадується, як богопротивний вавилонський мучитель прагнув стратити благочестивих дітей у високому полум'ї, а Бог подав їм духовну росу і загасив вогонь [Ирмолог XIV, 37об];

– у I тропарі великомученик порівнюється із Христом, адже пішов на мучеництво за власною волею: «Своемꙋ подобꙗ сꙗ мꙋчениче Владыцѣ волею теклꙗ еси ꙗко подвигомꙗ славьне побѣдꙋ вѫспринимꙗ церкви Христовѣ хранитель показа сꙗ тꙋ присно хранꙗ застꙋпленнемь си» [Служба Георгию Победоносцу, с. 474];

– у II тропарі святий названий непохитним стовпом, адже він — непереможний мученик, страстотерпець та стійкий захисник віри: «Ꙗко мꙋченикꙗ непобѣдимꙗ ꙗко страстотьрпьць ꙗко неподвижимꙗ

вѣрѣ покоритель нынѣ стлѣпѣ неокоритель хвалящиимъ тя премудре Георгие буди ограждая молитвами» [там само];

– у III тропарі св. Георгій співвідноситься із добрим ґрунтом, що у нього кидає сім'я сіяч з євангельської притчі, а воно виростає і примножується, бо окроплено мученицькою кров'ю: «Премудро визора божественное сѣмя и сего умножив кръве твоея пролитиемь напаяя блажене и болѣзньнымь тьщаниемь и различьными труды имиже ярость томителеву посрами» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні Канону знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Тут традиційна жанрова тема прославлення Бога, який подав росу трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі, реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні зв'язки великомученика із впізнаваними священноісторичними персонажами.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор один раз звертається до святого по імені («премудре Георгие»), а один раз — «мучениче».

З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф зіставляє святого із впізнаваною особою — Христом. Символічне зіставлення св. Георгія із Христом є біблійним за своїм походженням. За визначальне править епізод «передхресних мук» Спасителя у Гетсиманському саду, а саме: «моління про чашу», де Бог-Син зізнається у важкості подальших кроків, але все одно віддає себе в руки Бога-Отця і рушає здійснювати Його всевишню волю [Матф. 26, 36–46]. Св. Георгій тим схожий на Христа, що сам йде на смерть. Тож за ознакою готовності постраждати в ім'я Боже св. Георгій тотожний Христу рівною мірою. У досліджуваному Каноні образ Спасителя стає прообразом відважного християнського мученика. А зважаючи на те, що й у Каноні Стефану Першомученику наявний аналогічний прообраз, є підстави говорити про символогічну тенденцію у зведенні образу святого у «мученицькій» гімнографії. Згідно з цією тенденцією, мученики уподібнюються до Ісуса Христа.

З метою адекватного опредметнення типового автор вдається до співвіднесення св. Георгія із непохитним стовпом та тим ґрунтом, що у нього євангельський сіяч кидає сім'я, а воно проростає та примножується. Св. Георгій через те визначається непохитним стовпом, що є непереможним та стійким захисником віри. Тож за ознакою міцної опори великомученик тотожний непохитному стовпу рівною мірою.

У досліджуваному Каноні непохитний стовп постає суб'єктною характеристикою св. Георгія.

Структурні параметри зіставлення великомученика із ґрунтом, що примножує висаджене насіння, такі. За літературним походженням вказаний символ є біблійним. Першоджерело — одна з найбільш інтерпретованих у середньовічному мистецтві притча, в якій Христос визначає ступінь спроможності певного ґрунту (людського серця) прийняти насіння (нове християнське вчення) та дати відповідні плоди (благочестиві вчинки) [Матф. 13, 3–8]. Відтак із герменевтичної рецепції тексту Канону ми розуміємо, що саме Премудрий Сіяч зорав і що здобрилося мученицькою кров'ю. Зораним та здобреним кров'ю стало серце святого. Тож за ознакою спроможності виростити хороший урожай св. Георгій відповідає доброму ґрунту рівною мірою. Його серце стало тим сприятливим полем, на якому прижилося божественне слово. Мученицький подвиг — те добриво, що перетворило посаджене насіння на хороший урожай.

Переходимо до восьмої пісні Канону:

– в ірмосі «**пещь огньна**» згадується визволення вавилонських отроків із вогняної печі [Ирмолог XIV, 40];

– у I тропарі автор звертається до вінценосця Георгія з молитвою втихомирити гріховну стезю, бурні спокуси, падіння та бісівські устремління, що у них потрапляють люди;

– у II тропарі автор просить мученика врятувати небесний сад, адже св. Георгій — непереможний благочестивий і боговінчаний переможець, який виблискує страстотерпним світлом: «**Всѣмь свѣтꙗмь преблаженѥ страстотерпчскыимь вꙗ истинꙋ облистаемь ꙗко мꙋченикꙗ непобѣдимꙗ ꙗко благочьстивьнꙗ поборитель ꙗко побѣдьникꙗ боговѣньчанꙗ спаси небесныи садꙗ тꙗ чтꙋщихꙗ млтвами си**» [Служба Георгию Победоносцу, с. 475];

– у III тропарі йдеться про те, що святий царствує разом із Царем Слави як той, хто прикрашений царським вінцем та скіпетром, а також зодягнутий у багряницю, окропленою власною кров'ю: «**Вѣньцьмь мꙋченическымь непыщреномь сподобисꙗ царскымь вѣнцасꙗ и скипьтрꙗмь ꙋкрашаемꙗ и багꙗрꙗмꙗ одѣꙗнꙗ своею окрꙗвави сꙗ крꙗвию блажѥ и царствꙋѥши сꙗ царьмь славы**» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема звеличування милостивого Бога за врятованих отроків реалізується тільки в ірмосі. У решті тема-

тичних локалізацій гімнограф розмірковує про вінценосність оспіваного святого та молить його про духовну допомогу.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор один раз звертається до святого по імені — «вѣньченосьче Георьгие», один раз — «преблажене» і один раз — «блажие».

З метою адекватної персоніфікації типового укладач порівнює святого із вінценосцем у кожному тропарі. При цьому у II тропарі символ вінценосця розкривається через семантику боговінчання та перемоги. А у III тропарі — через співцарювання із Творцем, тримання скіпетра та ношення окровленої багряниці. Усі ці семантики варті уваги. Символ боговінчаного вінценосця неодноразово зустрічається у тексті, тож ми вже констатували, що це — одна з головних суб'єктних характеристик св. Георгія у досліджуваному Каноні. Символ переможця-вінценосця також має численні синонімічні втілення.

По-перше, у Каноні та інших піснеспівах Служби святий декілька разів названий переможцем ворожих полчищ та бісівських спокус, а ще — захисником і заступником вірян. Як відомо, ідея перемоги зафіксована й у самому прізвиську св. Георгія, під яким він утвердився у християнській традиції: «Побєдоносець» (серед чудес святого найбільш популярним стала перемога над дияволом, а сюжет «Чудо св. Георгія о змії» — дуже поширеним у візантійській та києворській іконографії [Верещагіна, 2000, с. 193]).

По-друге, у стихирах Служби, що присвячені власне св. Георгію, великомученик порівнюється із левом: «Твьрдымъ умомъ уповаꙗ дрьзнулъ еси ꙗко львъ славьне вскочи на мучение прѣзьрѣвъ уко тѣло ꙗко тьлѣющие не тьлѣющии же души прѣмудрьно прилежа» [Служба Георгию Победоносцу, с. 463]. Святий відважно, по-левячому, йде на страждання, знехтувавши тлінним тілом заради нетлінної душі. Символ відважного лева є таким, що у ньому об'єкти зіставлення тотожні один одному рівною мірою. За ознакою продемонстрованої мужності св. Георгій, який не злякався страждань і за власною волею «скочив» на муки, відповідає сміливому леву. Лев сприймається як найсильніший та найхоробріший звір у тваринному світі. Про це написано ще у трактаті Арістотеля «Історія тварин», який широко використовувався укладачами середньовічних бестіаріїв [Аристотель, 1996, с. 76]. Тож у Каноні лев стає символом великомученика і підкреслює статус доблесного безстрашного воїна та переможця диявола.

Щодо символу вінценосця, то тут окреслено образ повноправного правителя, який співцарює із Царем Слави. На це вказують такі атри-

бути, як багряниця та скіпетр. Автор наголошує, що за свій сміливий мученицький подвиг св. Георгій не тільки удостоївся божественного вінця, але й прикрасився царським скіпетром та багряницею. Відзначаємо подвійну семантику образу багряниці. Як відомо, багряниця — верхня накидка червоного кольору, атрибут верховної влади римських імператорів. Окроплена власною кров'ю, червона накидка свідчить про те, що в очах укладача твору св. Георгій — повноцінний правитель у Небесному Єрусалимі. У взаємопов'язаних тропарях великомученик постає боговінчаним переможцем-багряноносцем, який співцарює із Творцем із скіпетром у руках.

Звідси й надання синергійності відтворюваному образу. Св. Георгій отримав божественні енергії, адже виблискує божественним світлом та співцарює із Царем. Саме тому віряни просять його про заступництво.

Остання дев'ята пісня Канону має у своєму складі такі співи:

– в ірмосі «безначальна родителя» прославляється Спаситель, який народився від безначальних батьків [Ирмолог XIV, 44об];

– у I тропарі автор знову просить св. Георгія молитися Богу за людей, при цьому називаючи святого Христовим мучеником, що переміг диявола, стражем, що не заплющує очей, та тихим заступником;

– у II тропарі — у черговий раз йдеться про те, що святий стоїть перед Божим Престолом як той, що отримав страстотерпний вінець;

– у III тропарі стверджується, що земля не сховала св. Георгія, натомість його прийняло небо і відкрилися перед ним райські двері: «Земля тебе не скры нх небо тя приятх отвьрзоша ти ся врата рая явѣ вх немьже радостьно страстотерпець о крѹтх хода и ликствѹя вѣрно пѣющая тя молитвами си схрани» [Служба Георгию Победоносцу, с. 475];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема подяки Творцю за Його прихід у світ втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор звеличує духовний статус великомученика — переможця диявола та заступника грішників.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф не звертається до святого по імені, однак називає його «блажне» та «трьблажне». Остання форма особливо підкреслює визнання духовного подвигу святого, що його демонструє книжник.

З метою адекватної персоніфікації відтворюваного образу автор вдається до порівняння святого із мучеником Христовим, стражем,

що не заплющує очей, та тихим заступником. Вочевидь, усі ці визначення є загальним символогічним місцем у християнській літературі.

І з метою надання синергійності укладач твору показує енергійну співпричетність святого Богу. У черговий раз зазначається, що св. Георгій стоїть біля Престолу Божого із вінцем, перед ним відкрилися райські двері й тому віряни молять його про допомогу.

Таким чином, у Каноні «Теплою вѣрою...», що належить до спільної Служби святим Меркурію, Алупію та Георгію у Службовій мінеї 1097 р., структурне ціле має наступні параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про духовну звитягу видатного великомученика Георгія Побєдоносця. Саме oratio конкретизується сорока тематичними локалізаціями, вісім із яких — ірмоси.

Деякі тематичні локалізації неодноразово повторюються у тексті:

– думка про те, що святий сяє і тим самим відганяє гріховну пітьму (бісівські нападки, бурю спокус тощо) — 6 разів;

– думка про те, що святий — Христовий мученик та вінценосець, який стоїть біля Престолу Божого і молиться за людей — 4 рази.

Вказані тематичні рефрени утворюють концептуальний зв'язок. Св. Георгій через те світиться сяйвом і відганяє бісів, що стоїть біля Престолу Божого як Христовий мученик та вінценосець. Узгодження тематичних рефренів свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене двома формами інтегрального зв'язку. Усі пісні, крім п'ятої, організовані таким чином, що традиційна жанрова тема втілена лише в ірмосі. Тож у цих піснях констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Натомість, у п'ятій пісні локальна біблійна тема реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. Тут констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. А загалом, у Каноні Георгію Побєдоносцю компонування співів видається більш однорідним, аніж у проаналізованому вище Каноні Стефану Першомученику.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом видатного християнського великомученика Георгія Побєдоносця. У дослідженому творі будова образу представляє смислову «суму», утворену за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів. Образ Побєдоносця складається із двох семіотичних ядр за наявності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї непереможного духовного воїна. Вказана ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного святого впізнаваному імені. У Каноні Георгію Побєдоносцю гімнограф послуговується такими найменуваннями великомученика:

– «Георгие» — 12 разів;

– «преблаженын» (включаючи й такі форми, як «блажие», «трьблажие») — 10 разів;

– «мꙋченикꙑ» — 6 разів.

Наведені номінативи свідчать про те, що автор весь час наголошує на духовній винятковості святого, яка дозволила йому відчути блаженство Боже.

По-друге, ідея непереможного духовного воїна виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності святого впізнаваній особі. Адже св. Георгій постає:

– Христовим воєводою;

– стражем, що не смикає очей;

– заступником.

У вказаних символах актуалізована семантика сильного Божого слуги.

По-третє, означена ідея втілена у символі, що виникає внаслідок встановлення співпричетності святого сакральному явищу. Св. Георгій оспівується як:

– непохитний стовп.

У цьому символі актуалізована семантика сили та непохитності.

І по-четверте, ідея непереможного духовного воїна виражена в символах, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. Тут автор представляє св. Георгія:

– переможцем «противного томителя»;

– тим, хто сповнений Христовою силою;

– тим, хто втихомирив бурю спокус;

– тим, хто здолав диявола, бісів, відігнав гріховну темряву.

Вказані символи демонструють статус непереможного воїна, укріпленого силою Св. Духа.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї співправителя Божого у Небесному Єрусалимі. Вказана ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного святого впізнаваному імені.

По-друге, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності відтворюваного образу відомій персоні.

У Каноні св. Георгій постає:

– рівним Христу, бо добровільно прийняв муки;

– боговінчаним вінценосцем-багряноносцем із скіпетром у руці;

– рівним ангелам, бо з ними славить Бога;

– співрозмовником небесного воїнства.

Усі ці символи розкривають одну й ту саму ідею — в ієрархії служителів Божих св. Георгій знаходиться на найвищому рівні. Як той, хто отримав вінець від Бога, та як той, хто носить багряницю та скіпетр, святий перебуває разом із ангелами, що прославляють Небесного Царя.

По-третє, ідея співправителя Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. Автор показує енергійну взаємодію Творця і святого, адже св. Георгій:

– отримав особливий вінець;

– стоїть біля Престолу Божого;

– сяє славою свого вінця;

– співцарює із Христом.

У Каноні Георгію Побєдоносцю в образі святого обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Як непереможний воїн Христовий, св. Георгій постає співправителем Божим у Небесному Єрусалимі.

Разом з тим, в образі великомученика є ще два значення, які не стосуються жодного із двох ядер і через те виконують функцію семіотичної периферії. Йдеться про співвіднесення святого із:

– денною зіркою;

– добрим ґрунтом.

В одному випадку гімнограф акцентує на унікальності оспіваного подвижника, у другому — на його спроможності вміщати божественне вчення у серці. На наш погляд, в образі св. Георгія ці семантики виконують функцію семіотичної периферії.

Отже, у Каноні Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...» оспівується образ, що має два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Тож загальний образний інваріант містить два смислові вектори. Як великий християнський мученик, переможець диявола та боговінчаний вінценосець-багряноносець, св. Георгій є:

– непереможним духовним воїном Христовим;

– співправителем Божим у Небесному Єрусалимі.

Разом з тим, Побєдоносець є і:

– зіркою, що світить удень;

– добрим ґрунтом, що у ньому проростає посіяне сім'я.

В образі Георгія Побєдоносця між двома семіотичними ядрами спостерігається концептуальний зв'язок. Натомість між ядрами та периферією такого зв'язку немає. Відтак у цьому сегменті ціле твору характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

І ще один «мученицький» твір, в якому ціле має ускладнену будову образу, що складається з двох семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії, — Канон «Отъ мьглы лютыꙗ...», який входить до складу Служби Димитрію Солунському (на 26 жовтня) у Службовій мінеї 1096 р. за жовтень (Син. тип. № 89) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 47–49; Каталог, 2014, с. 56]. У вказаній Мінеї Служба містить велику кількість різноманітних співів: тропар, стихири «на стиховнѣ», сідальний, подобний, кондак, п'ять стихир «на Господи возвахъ», три стихири «на заутренѣ» та три канони «Божественымъ мученꙗ вѣньцьмь увязъ сꙗ...», «Отъ мьглы лютыꙗ...», «Колесницею пламꙗною своею крьвию...» (усі — четвертого гласу). Два перших канони присвячені св. Димитрію, а третій — його учню Нестору, що прийняв мученицьку кончину разом із солунським страстотерпцем (таке «колективне» оспівування мучеників цілком відповідає як загальним гімнографічним тенденціям, так і ранньосередньовічній агіографічній традиції, адже у візантійському Мартирії Димитрія Солунського Нестор — один з головних персонажів оповіді [Мучение Димитрия, с. 178–180]).

Авторство першого канону І. Ягіч приписує Феофану Піснеписцю [Ягич, 1886, с. 72]. Щодо укладача другого канону, то це питання слід розглянути детальніше, адже у медієвістиці воно вже давно виступає предметом наукових дискусій. У дослідженнях, здебільшого, болгарських славістів висловлюються припущення, що другий канон св. Димитрію «Отъ мьглы лютыꙗ...» не грецького, а слов'янського походження. При цьому серед потенційних авторів називають або св. Кирила, або св. Мефодія, або св. Климента Охридського [уся панорама думок щодо атрибуції твору у: Jakobson, 1965, s. 115–117; Matejko, 2004, s. 165–169; Кожухаров, 2003, с. 70–78]. З припущеннями болгарських славістів погоджуються й Є. Верещагин та В. Крисько, видавці Іллі-

ної книги, в якій у Службі св. Димитрію розміщено саме Канон «Отъ мьглы лютыꙗ...» [Верещагин, Крысько, 1999а, с. 20–21]. У свою чергу, Б. Мирчева відновила акровірш вказаного канону і дійшла висновку, що його ймовірним автором слід вважати іншого учня Кирила та Мефодія — Костянтина Преславського [Мирчева, 2003]. Однак таке твердження спростовує С. Темчин. Здійснивши зворотну реконструкцію акровірша, тобто переклавши церковнослов'янські інціпити грецькою мовою, вчений отримав фразу «Димитрію цей гімн пою». Тож С. Темчин вважає, що канон «Отъ мьглы лютыꙗ...» неслов'янського походження: «Цілком вірогідно, що слов'янський текст канону Димитрію Солунському є перекладом з оригіналу, що не зберігся, але містив грецький акровірш» [Темчин, 2009, с. 51]. Тим самим науковець уточнює розмірковування О. Воронова, який ще у XIX ст. писав, що укладачем невідомого грецького канону міг бути або уродженець Солуні або той, хто довго жив у цьому місті, але потім залишив його, рятуючись від гонінь. А така характеристика, на думку історика, підходить солунському поету Йосифу Піснеписцю [Воронов, 1878, с. 155–160].

У своїй роботі ми зосередимося саме на другому Каноні «Отъ мьглы лютыꙗ...». Попри те, що цей текст цікавий своїм походженням, він ще й містить вишукані засоби символізації відтворюваного образу та того хронотопу, що у ньому святий здійснює мученицький подвиг.

Канон «Отъ мьглы лютыꙗ...» має у своєму складі вісім пісень, кожна з яких містить ірмос та чотири-п'ять тропарів. Загальна парадигмальна тема твору — звеличення християнського великомученика. А структурне ціле таке.

Перша пісня складається із наступних співів:

– в ірмосі «отверзу уста моꙗ» висловлена похвала Богу Царю та Його Матері за прихід у цей світ [Ирмолог XIV, 68об];

– у I тропарі — автор звертається до св. Димитрія-вітчизнолюбця із мольбою очистити світ «від лютого мороку та невігластва»;

– у II тропарі стверджується, що після звільнення від варварів, які були повержені чудесами святого, у «граді амастридськім» побудували храм на честь св. Димитрія (О. Воронов вважає, що такий окремішний факт свідчить про те, що автор твору якимось чином був пов'язаний із Амастридою, візантійським містечком на березі Чорного моря [Воронов, 1878, с. 158–159]);

– у III тропарі автор вдруге називає св. Димитрія вітчизнолюбцем та помічником славної Солуні, що його просвітила та показала Премудрість: «Вельми просвѣтила есть и краснообразно показа

мꙋдрость чьрьпавꙗши пива небеснаго тꙗ Димитрие дасть помощьника отечеству любьца славьна Селуню славьнꙋмꙋ» [Служба Димитрию Солунскому, с. 186];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема подяки Творцю за визволення з рабства виражена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф прославляє св. Димитрія як охоронця та духовного заступника міста Солунь.

Образ святого зводиться за допомогою таких когнітивних операцій, як називання, персоніфікація та синергійність. З метою адекватного найменування типового автор двічі вживає ім'я мученика — «Дьмитрие».

З метою адекватної персоніфікації типового укладач твору двічі, у I та III тропарях, називає святого «вітчизнолюбцем». За ознакою відданості своїй Батьківщині та готовності служити їй святий відповідає «вітчизнолюбцю» рівною мірою. Тож у Каноні «вітчизнолюбець» — суб'єктна характеристика великомученика Димитрія.

З метою надання синергійності типовому гімнограф показує енергійну взаємодію Творця та святого таким чином. По-перше, св. Димитрій перемагає варварів, що нападають на його місто. По-друге, отримавши просвітлення від Бога-Премудрості, він стає на захист вітчизни.

Третя пісня Канону представлена такими співами:

– в ірмосі «твоꙗ пѣвьца» прославляється Діва Марія як живе та нетлінне Джерело [Ирмолог XIV, 72об];

– у I тропарі — від юності навчений премудрості, хоробрий св. Димитрій отримав вінець, адже уподібнився Христу, проколотому списом;

– у II тропарі великомученик постає «громадянином Св. Трійці» та угодником Божим, який після смерті творить чудеса;

– у III тропарі св. Димитрій ще раз порівнюється із Христом за тією ж ознакою — він теж був проколотий списом і відтак йому довелося випити чашу божественних страждань: «Копиемь бодомъ ты Дьмитрие вꙑпиаше веселꙗсꙗ Христꙋ чьто за вьсе принесꙋ ти прободенꙋмꙋ ти вх ребра мене ради нх мꙋченнемь моимь Божию чашꙋ нынѣ испию» [Служба Димитрию Солунскому, с. 186–187];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, яка називається жезлом Йосифа, що проріс (цей символ відповідає за-

гальній літературній традиції відтворення образу Богородиці у мінейній гімнографії).

У третій пісні знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Обов'язкова жанрова тема сповнення вірою пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління виражена тільки в ірмосі. Оспівуючи Діву Марію, яка й народила божественне Благовоління, автор виказує ту радість пророчиці, що отримала обіцяне від Бога. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні здобутки св. Димитрія.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор звертається до святого: «Дѣмитрие», «премꙋдре», «преблажене».

З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф двічі (!) зіставляє великомученика із Христом. За своїм літературним походженням уподібнення Христу є біблійним. Визначальним виступає євангельський епізод розп'яття, в якому розповідається про те, як стражник проткнув списом ребро Спасителя [Іоан. 19, 32–34]. Св. Димитрій через те уподібнюється Христу, що здійснює подвиг мучеництва, помираючи від удару списа. Тож за ознакою спроможності випити чашу божественних страждань солунський великомученик подібний до Христа. У досліджуваному Каноні христоподібність — важлива суб'єктна характеристика відтворюваного святого.

Нагадаємо, що й у Каноні Стефану Першомученику, і у Каноні Георгію Побєдоносцю символізація образу святого передбачала зіставлення із Спасителем за ознакою добровільного страждання. Тож можна констатувати, що у «мученицькій» гімнографії уподібнення подвижника до Христа є одною з ключових тенденцій символізації відтворюваного образу.

Ще дві персоніфікації здійснюються у I та II тропарях пісні. Великомученик Димитрій постає вінценосцем та громадянином Св. Трійці. Ці символи повторюються й в інших співах Служби. У стихирах святий ще раз називається вінценосцем, а у наступних піснях Канону — «небесним громадянином». Означені символи, по-перше, є концептуально спорідненими, по-друге, такими, що використовуються і в інших «мученицьких» канонах, зокрема, у Каноні Георгію Побєдоносцю.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф наголошує на енергійній взаємодії Творця і подвижника. Адже Бог від юності навчив св. Димитрія премудрості.

Переходимо до четвертої пісні:

– в ірмосі «неизслѣдномꙋ» прославляється непізнаваний Бог-Світло, який народився від Діви [Ирмолог XIV, 75об-76];

– у I тропарі християнський мученик порівнюється із офірським золотом, відомим своєю якістю та дорожнечею: «Се ты просвѣтѣ ся ꙗкоже пишетъ блажены Исаиꙗ дꙋхомъ паче свѣта ся камениꙗ от Ꙋфира же и злата неискꙋсьна тѣмь же граде твои чьтетъ тꙗ» [Служба Димитрию Солунскому, с. 187];

– у II тропарі святий постає тим учнем, який всмоктав початок і кінець Христового вчення: «Ꙗкоже вꙁпи свꙗте славьне поꙗ Соломонъ въ пѣнниихъ ты же ꙗви ся ꙗко сосьцꙋ Христовꙋ ветъха же и нова блажене сосавъ ꙋченниꙗ» [там само];

– у III тропарі йдеться про те, що св. Димитрій уподібнився Христу;

– у IV тропарі автор свідчить, що «сьогодні» Фесалоніки святкують пам'ять того, хто полюбив своє місто;

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна жанрова тема пророкувань Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння реалізується тільки в ірмосі. В інших локалізаціях гімнограф звеличує подвиг великомученика Димитрія.

Відтворення образу передбачає застосування усіх напрямів символізації. З метою адекватного найменування типового гімнограф вживає такі звернення до святого: «Дьмитрие», «свꙗте славьне», «славьне», «блажене», «мꙋчениче Христовъ».

З метою адекватної персоніфікації типового автор, по-перше, у черговий раз уподібнює святого до Христа, а, по-друге, зіставляє із умовним учнем, що засвоїв Христове вчення. За своїм літературним походженням символ учня, «вигодуваного» Христом, є біблійним. За визначальне править епізод із книги Пісня над піснями, в якому наречена мріє про такого брата, який би разом із нею був вигодуваний грудьми однієї матері [Пісн. 8, 1]. Тож із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою засвоєння нового вчення св. Димитрій і є тим учнем Христа, який зумів втілити слова Спасителя у своєму страждальницькому подвигу.

На відміну від першої та третьої, у четвертій пісні Канону гімнограф вдається також і до опредметнення образу великомученика. Святий порівнюється із дорогоцінним офірським золотом. За походженням символ офірського золота є біблійним. У Книзі пророка Ісаї говориться про те, що настануть часи, коли Бог явить світу правед-

ників, «дорожчих» за офірське золото [Іс. 13, 12]. Св. Димитрій тому схожий на дорогоцінні офірські камені, що просвітився «паче свѣта». Тож за ознакою яскравого сяйва великомученик дорівнює золоту рівною мірою. Разом з тим, оскільки образ офірського золота, що його гімнограф запозичує із Книги пророка Ісаї, позначає праведників, які мають з'явитися у певні часи, можемо констатувати, що св. Димитрій дорівнює цим праведникам.

Завдяки проаналізованим когнітивним процедурам персоніфікації та опредметнення у перших двох тропарях четвертої пісні Канону окреслюється досить ємне семіотичне поле, в якому чітко встановлюється концептуальний зв'язок між двома символами. В одному тропарі св. Димитрій — праведник, який з'явився за пророцтвом Божим і засяяв як офірське золото. В іншому — новозавітний учень, «вигодуваний» молоком Христового вчення. Відтак в обох випадках виникає образ відданого послідовника, «породженого» Спасителем.

І у синергійності показано, що св. Димитрій прийняв божественну благодать. Адже він «всмоктав» слово Христа та засяяв як золото.

У п'ятій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «Удивишася вѣ» йдеться про дивне народження Спасителя від незайманої Діви [Ирмолог XIV, 78об-79];

– у І тропарі великомученик прирівнюється до Мойсея, який, звільнивши нові землі від язичників, увів туди свій народ: «Нова тя сквѣдуци земля твоя яко Моисеа славьне поражыша лесть идольскую и люди своя вх вѣчьныя обители блажне вводяще чьстьно днесь чте тя достойно славяще» [Служба Димитрию Солунскому, с. 187];

– у ІІ тропарі св. Димитрій співвідноситься з іншим легендарним учасником завоювання юдеями землі обітованої — Ісусом Навином: «Вышьнии яви ся воеводьствомх храбре дрѣвняго Іисуса Моисѣова отрока вся брани не яко тх побѣжая чюдеса же паче сильна сквыше являя и храня оцество си» [там само, с. 188];

– у ІІІ тропарі святий порівнюється із славнозвісними старозавітними суддями Гедеоном та Самсоном, які прославилися, зокрема й тим, що перемагали язичницькі народи, що постійно загрожували юдеям: «Вели яви ся паче Самсона Дьмитрие еще же и Гедеона мужьствомх и сын ухх крѣпостию градх си изкавляя мудре роя противьныхх и зилобы варварьскыя» [там само, с. 188];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Тут традиційна жанрова тема наближення обіцяної Богом допо-

моги реалізується тільки в іромсі. В інших локалізаціях гімнограф оцінює подвиг св. Димитрія на тлі впізнаваних старозавітних праведників.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування автор використовує такі звернення: «Дьмитрие», «славне», «храбре», «мꙋдре», «блажне».

З метою адекватної персоніфікації гімнограф співставляє великомученика із пророком Мойсеєм, Ісусом Навином, Самсоном та Гедеоном. За своїм літературним походженням усі зіставлення є біблійними. Вихідним матеріалом першого символу можна вважати епізод Второзаконня, в якому розповідається про те, як Мойсей побачив обіцяну Богом землю, звільнену від язичників і готову для заселення юдеями [Втор. 34]. Визначальне другого символу — Книга Ісуса Навина, в якій йдеться про постійну боротьбу юдеїв за обітовану землю на чолі із новим вождем народу [ІсНав]. Визначальне третього — епізоди Книги Суддів, що оповідають про мудре управління народом видатними юдейськими суддями — Самсоном та Гедеоном [Суд. 7–16]. Св. Димитрій дорівнює Мойсею тому, що теж захищав свій народ від «ідольських лестощів»; а Ісусу Навину тому — що виявив хоробрість у протистоянні з ворогом; Самсону та Гедеону — бо позбавляє своє місто «рода противьныхъ и зꙋлобы варꙋварьскыꙗ». А ось за ступенем відповідності об'єкти зіставлення відповідають один одному різною мірою. За ознакою звільнення «своєї» території від «лести» св. Димитрій тотожний Мойсею рівною мірою. За ознакою протистояння ворогу солунський мученик тотожний Ісусу Навину збільшеною мірою, адже він перемагає диявола не тільки як воїн, але й як чудотворець, і тому в тексті сказано, що св. Димитрій «вышьнии ꙗви сꙗ...». Так само за ознакою протистояння ворогу святий тотожний Самсону та Гедеону збільшеною мірою, через те у творі зазначено, що він «вели ꙗви сꙗ паче...». Тож св. Димитрій, котрий захищає своє місто від диявольських напастей, з одного боку, відповідає Ісусу Навину, Самсону та Гедеону, які також боронили свій народ. Але з іншого боку, подвиг великомученика є вагомішим, адже він не тільки духовно протистояв ворогу за життя, але й творить чудеса після смерті. Тож у вказаних співвідношеннях між «теперішнім» образом та визначальним архетипом спостерігаємо форму відповідності збільшеною мірою.

Оскільки в п'ятій пісні наголошується на чудотвореннях святого, то відзначаємо і надання синергійності типовому. Бог наділяє служителя енергією, завдяки якій мученик перемагає ворогів і захищає своє місто.

У шостій пісні склад піснеспівів такий:

– в ірмосі «божьствьное се и всечьстьное» оспівується Богородиця, від якої народився Спаситель Бог [Ирмолог XIV, 82об];

– у I тропарі йдеться про вшанування храму на честь святого;

– у II тропарі св. Димитрій прирівняний до небесного громадянина: «Небеснаго тꙗ свѣдыи гражданина блажене градѫ твои свѣтло чьтеть тꙗ ꙗкоже ѹчить Паѹлѫ славьныи и величить днесь славѫ твою славьне» [Служба Димитрию Солунскому, с. 188];

– у III тропарі святий зіставлений із вірним Христовим учнем, котрий всюди ходить за своїм Учителем: «Ѹнѫ блажене сыи благодатию вѫ слѣдѫ Христа ходилѫ еси ꙗкоже Соломонѫ поеть масть тѣмь же ꙗвисꙗ благоѹханиꙗ даꙗ чьстьно своемѹ градѹ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Локальна жанрова тема плачу пророка Йони, який три доби перебував у пащі морської риби, реалізується тільки в ірмосі. Усі інші тематичні локалізації присвячені визначенню духовного статусу св. Димитрія.

При цьому у відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф жодного разу не називає святого по імені, натомість вдається до таких звернень, як «блажене» (двічі) та «славне» (один раз).

З метою адекватної персоніфікації автор співставляє великомученика із небесним громадянином (у третій пісні був використаний синонімічний символ громадянина Св. Трійці) та вірним учнем, що ходить за Вчителем. За своїм літературним походженням символ небесного громадянина є біблійним. На думку О. Воронова, визначальним тут є розмірковування апостола Павла [Евр. 13, 14], в якому протиставляється земний та небесний град [Воронов, 1878, с. 152]. Із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою приналежності до світу «горішнього» Димитрій тотожний небесному громадянину рівною мірою.

Щодо символу учня, який всюди йде за Вчителем, то за своїм походженням він також біблійний. В основу покладений євангельський заклик Спасителя взяти свій хрест та йти за ним заради духовного порятунку [Матф. 16, 24]. А за ознакою духовного устремління св. Димитрій — той євангельський учень, що слідує слову Спасителя і йде його стопами.

У вказаних тематичних локалізаціях шостої пісні два умовні типи новозавітних персонажів — небесний громадянин та учень, що йде

за Христом — символічні прообрази солунського подвижника. Зауважимо, що у досліджуваному Каноні нам уже траплялися такі умовні типи персонажів. У третій пісні це були: праведник, який з'явився за пророцтвом Божим і засяяв як офірське золото, та подвижник, вигодуваний Христом.

І з метою надання синергійності відтворюваному образу гімнограф показує енергійну співпричетність великомученика Богу, адже зазначає, що як небесний громадянин св. Димитрій — чудотворець, якого шанують віряни.

Переходимо до сьомої пісні Канону, яка містить такі співи:

– в ірмосі «не послꙋжиша» згадується пісня вавилонських отроків, що вони її співали Богу сидячи в печі [Ирмолог XIV, 84об-85];

– у І тропарі богоугодні висловлювання св. Димитрія прирівнюється до солодкого меду: «Истачаета ꙗко меда чьстьнѣи твои ꙋстьнѣ мꙋдрость ꙗко Соломонѧ вѧспѣтѧ ꙗве бо наꙋчивѧ сѧ вѧпити прѣпѣтыи» [Служба Димитрию Солунскому, с. 188];

– у ІІ тропарі вдруге стверджується, що Бог відточив святого як дорогоцінне срібло та золото;

– у ІІІ тропарі йдеться про те, що св. Димитрій — захисник та хранитель свого міста, адже його шия — це стовп Давида, на якому тисяча духовних щитів: «Ꙗкоже вѧзѧпи дꙋхѧ вѧ пѣнинѧхѧ стѧлѧпѧ Давидовѧ крѣпкѧѧ выꙗ твоꙗ дьрьжавьна тысꙋщами ꙋкрасиса щиты дꙋховьными тѣмь же ꙗвиса защитьникѧ поющимѧ и хранитель градꙋ своемꙋ» [там само];

– у IV тропарі — заклик до вірян належним чином відзначити цей славний і світлий день, тобто день пам'яті святого;

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У сьомій пісні низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна тема звеличення Бога за порятованих отроків втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про значущість подвигу святого і намагається його оцінити на тлі впізнаваних сакральних явищ.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор знову не вживає власного імені святого, натомість звертається до нього «славьне», «преславьне».

З метою адекватної персоніфікації оспіваного образу гімнограф прирівнює святого до захисника свого міста. Вважаємо, що цей символ синонімічно близький до «вітчизнолюбця», з яким великомученик співставлений у першій пісні Канону. Разом із тим, спо-

стерігаємо семіотичне розгортання символу захисника, адже в тексті сказано, що шия св. Димитрія — то є стовп царя Давида, на якому висить тисяча щитів. За своїм походженням стовп Давида є біблійним символом. Визначальним виступає твердження нареченої, що шия її Нареченого — стовп Давида, на якому висить тисяча щитів [Пісн. 4, 4]. Шия святого тому подібна на стовп Давида, на якому висять захисні щити, що св. Димитрій виступає охоронцем Солуні. За ознакою захисного муру шия великомученика тотожна стовпу Давида рівною мірою. А оскільки шия — частина тіла, що вказує на ціле об'єкта, то можна говорити про те, що сам св. Димитрій — стовп царя Давида.

Слід зазначити, що символи із семантикою захисного муру характерні для гімнографічного прославлення образу св. Димитрія в усій Службі. В одній із стихир великомученик прирівнюється до твердої стіни та міцного фундаменту: «Стѣна твьрдаꙗ намъ поплѣнении вражии не ѹкоꙗсꙗ основание необоримое и начальникъ житель и покорьникъ бысть своемѹ градѹ...» [Служба Димитрію Солунському, с. 182]. Стіна та фундамент міста — фортифікаційні об'єкти, що у свідомості середньовічної людини виконують функцію сакрального кордону, який відділяє «свій дім» від зовнішнього «світу» [Мурьянов, 2003, с. 41–42]. Виходить, у вказаній стихирі св. Димитрій постає сакральним муром, що оберігає Солунь та її мешканців.

У сьомій пісні досліджуваного Канону є ще один приклад символічного опредметнення. Вуста св. Димитрія дорівнюють меду. За своїм походженням означене зіставлення є біблійним, про це повідомляє сам автор, посилаючись на Соломона. Визначальним можна вважати епізод із книги Пісня над Піснями, в якому Наречений зазначає, що його наречена настільки прекрасна що з її вуст капає мед [Пісн. 4, 11]. Вуста св. Димитрія тому пахнуть медом, що він висловлює чесні й мудрі речі. Тож за ознакою приємного сприйняття вуста солунського великомученика відповідають меду рівною мірою. Водночас, оскільки вуста — важлива частина, що репрезентує всю сутність, то можна констатувати, що св. Димитрій — солодкий мед.

У восьмій пісні досліджуваного Канону знову задіяно п'ять піснеспівів:

– в ірмосі «отрокы пречистые» оспівується чудесне звільнення благочестивих отроків з розпеченої печі [Ирмолог XIV, 87–87об];

– у I тропарі згадується, як св. Димитрій надихнув свого учня Нестора на протистояння із імператорським воїном Лаєм, образом не-

видимого змія (ця тематична локалізація є прикладом контамінації досліджуваного гімнографічного твору із агіографічним Мартірієм, в якому означений епізод докладно розповідається);

– у II тропарі йдеться про те, що святий, почувши від ангелів про загрозу своєму місту, ублагав Господа про порятунок: «Ты егда ѹслыша преблажене от англь отечьствѹ си разорение страсно вѡзопи кѣ Зижителю си аще спаслемѹ спасеши мѧ радѣ есмь милостиве тѣмь же ти дасть мѹчениче целѣ градѣ твои Христосѣ вѣ векы» [Служба Димитрию Солунскому, с. 189];

– у III тропарі — молитва до святого про допомогу;

– у IV тропарі — звернення до міста Солунь із закликом прославити свого заступника;

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні, на відміну від усіх попередніх, спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Тут традиційна біблійна тема звеличення Бога за врятованих отроків реалізується як в ірмосі, так і в тропарях. В усіх тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про порятунок та допомогу, що її святий надає своїм вірним.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор двічі звертається до святого по імені «Дѣмитрие», і ще по одному разу — «мѹчениче», «мѹдре», «блажене», «преблажене». І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує енергійну співпричетність великомученика Богу. Св. Димитрій спроможний від ангелів почути про небезпеку, що нависла над його містом, та вимолити у Бога заступництво для своїх вірних.

І в останній дев'ятій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «вьсѧкѧ земьнѧ» заклик до всіх прославити Божу Матір [Ирмолог XIV, 91];

– у I тропарі стверджується, що мудрий Димитрій стоїть біля Престолу Божого і молиться зі людей;

– у II тропарі — заклик до святого почути своїх рабів, які мріють прийти здалеку і вклонитися його світлому храму;

– у III тропарі — молитва до святого про допомогу у протистоянні з триязичниками та варварами;

– у IV троїчному тропарі — прославлення Св. Трійці.

У дев'ятій пісні Канону автор знову вдається до низького ступеню інтегральної цілісності. Адже локальна тема подяки Творцю за Його прихід у світ втілена лише в ірмосі. Гімнограф закликає прославляти Божу Матір і тим самим оспівує Творця, який через Богородицю

прийшов рятувати людство від гріхопадіння. У решті локалізацій — звернення вірян до святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз вживає власне ім'я святого — «мѹдре Дѣмитрие». Жодних інших найменувань не використано. І з метою надання синергійності типовому укладач твору в черговий раз наголошує на енергійній співпричетності святого Богу. Адже св. Димитрій стоїть біля Божого Престолу та молиться за своїх вірних.

Отже, у Каноні «Отъ мьглы лютыꙗ...», що входить до складу Служби Димитрію Солунського (на 26 жовтня) у Службовій мінеї 1096 р. (Син. тип. № 89), структурне ціле має такі параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про духовного воїна та захисника свого міста св. Димитрія Солунського. Саме розмірковування складається із сорока трьох тематичних локалізацій, вісім із яких — ірмоси.

У досліджуваному Каноні наявні тематичні рефрени:

– св. Димитрій — «вітчизнолюбець», помічник та захисник Солуні — 6 разів;

– великомученик подібний до Христа, адже добровільно прийняв смерть — 3 рази.

Зазначені тематичні рефрени концептуально узгоджуються між собою Адже св. Димитрій тому виявився вітчизнолюбцем, помічником та захисником Солуні, що уподібнився Христу, добровільно прийнявши смерть. Відтак у цьому сегменті досліджуваний Канон характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене двома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім восьмої, традиційні біблійні теми втілені лише в ірмосах. Тож тут спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Натомість, у восьмій пісні локальна жанрова тема реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. Тут констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Проте наявність одної форми зв'язку майже в усіх піснях дає підстави вважати, що автор Канону дотримується однорідного компонування матеріалу.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом солунського великомученика. При цьому у відтворенні образу автор вдається до всіх чотирьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації, опредметнення та надання синергійності. Відтак смислова «сума» образу утворена за допомогою двох семіотичних ядр за наявності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї, що святий — боговідданий послідовник, духовно «народжений» Спасителем.

Вказана ідея, насамперед, виникає внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Укладач твору звертається до великомученика таким чином:

– «Дѣмитрие» — 8 разів;
– «блажене» — 5 разів;
– «мѹчениче» — 2 рази;
– «преблажене» — 2 рази;
– «свѧте славьне» — 2 рази;
– «премѹдре», «преславьне», «славьне», «храбре» — по 1 разу.

У наведених поетонімах відзначаємо домінування власного імені та звернення «блажене», що підкреслює небесний статус оспіваного подвижника.

По-друге, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваній особі. Тут солунський святий є:

– подібним на Христа;
– громадянином Св. Трійці;
– небесним громадянином;
– праведником, вигодуваним Христом;
– учнем, що ходить за Христом.

Усі наведені символи мають одну й ту саму семантику — св. Димитрій сформувався як відданий послідовник Ісуса Христа. При цьому відзначаємо, що для такої персоніфікації автор іноді вдається до співставлення святого із умовними типами персонажів (громадянин, праведник, учень). Подібна літературна тенденція є поширеним явищем у мінейній гімнографії.

По-третє, ідея боговідданого послідовника, «народженого» Спасителем, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Як праведник, «вигодуваний» Христом, св. Димитрій оспівується як:

– офірське золото, що блищить.

Старозавітний символ яскравих дорогоцінних каменів вказує на славетного подвижника новозавітних часів.

І по-четверте, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. Як відданий Богу послідовник св. Димитрій є:

– таким, що отримав просвітлення від Премудрості;

– таким, що від юності був навчений Премудрістю;

– таким, що «всмоктав» слова Христа.

Зазначені символи свідчать про особливу енергію, що нею Творець формує свого служителя.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї про те, що св. Димитрій — захисний мур свого міста.

Ця ідея, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваному імені. Адже наведені вище найменування святого «працюють» як на першу, так і на на другу ідею.

По-друге, вказана ідея виникає внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваній особі. Так св. Димитрій постає:

– «вітчизнолюбцем»;

– захисником;

– Мойсеєм;

– більшим за Ісуса Навина;

– більшим за Самсона;

– більшим за Гедеона.

В усіх цих символах позначається те, що солунський великомученик виконує функцію чудесного захисника та заступника свого міста. Більше того, на тлі вказаних старозавітних вождів та суддів оспівуваний святий виглядає кращим, сильнішим.

По-третє, ідея захисного муру виникає внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Св. Димитрій є:

– стовпом Давида, що на ньому висить тисяча щитів.

Зазначений символ кореспондується із синонімічними символами стіни та фундаменту міста, що виражені в стихирах Служби. Семантично усі ці символи виражають одну й ту саму думку — св. Димитрій є потужною стіною, що захищає сакральний простір свого міста.

І по-четверте, ідея захисного муру виникає внаслідок встановлення співпричетності образу великомученика Богу. Як той, хто енергійно співдіє із Творцем, св. Димитрій постає:

– таким, що перемагає варварів;

– таким, що творить чудеса;

– таким, що вимолює заступництво у Бога, коли дізнається від ангелів про небезпеку для Солуні.

Усі перелічені символи свідчать про те, що святий оспівується як єдина надійна огорожа міста.

У Каноні Димитрію Солунському обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Як боговідданий послідовник, «народжений» Христом, св. Димитрій є захисним муром Солуні.

Разом з тим, в образі солунського великомученика є ще одне значення, яке, з нашої точки зору, не узгоджене ані з першим, ані з другим семіотичним ядром і тому виконує функцію семіотичної периферії, що відтіняє основні семантики. Йдеться про співвідношення св. Димитрія (його вуст) із:

– солодким медом.

Тож у Каноні Дмитрію Солунському відтворений образ має два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Загальний образний інваріант представлений двома смисловими векторами. Як солунський подвижник святий є:

– боговідданим послідовником, «народженим» Христом;

– захисним муром свого міста.

Водночас, св. Димитрій є і:

– солодким медом.

Відтак в образі Димитрія Солунського спостерігається певне розпорошення значень. Це свідчить про те, що ціле Канону характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

Крім «мученицьких» творів, структурне ціле з ускладненою будовою, при якій образ складається із двох семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії, представлене, наприклад, і у «святительському» Каноні «Умѫ просвѣти мн...», що входить до складу Служби на преставлення Миколая Чудотворця (на 6 грудня) в Ілліній книзі [Ильина книга, 2005; Ильина книга, 2015; Верещагин, Крысько, 1999а; Верещагин, Крысько, 1999б]. У зазначеному богослужбовому збірнику пам'ятка містить: канон восьмого гласу «Умѫ просвѣти мн...», три «подобних» стихири та сідальний. Сучасна дослідниця В. Легких визначає цю редакцію Служби «першою найдавнішою» з-поміж шести інших, що з'явилися пізніше [Легких, 2011, с. 19–22].

У Каноні Миколаю Чудотворцю «Умѫ просвѣти мн...» об'єктом літературного оспівування є образ Христового архієрея. Твір містить вісім пісень (без другої), кожна з яких містить по чотири тропарі разом із богородичним, що загалом є менш поширеною структурною особливістю Ілліної книги, канони якої містять, як правило, по три

тропарі. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення видатного християнського пастиря, посередника між Богом та людиною. При цьому структурне ціле виглядає так.

У першій пісні містяться піснеспіви:

– в ірмосі «водꙋ прошедꙗ» згадується, як євреї перейшли море, рятуючись від переслідування єгиптян [Ирмолог XIV, 133об];

– у I тропарі автор звертається до Бога із проханням освітити його розум для того, щоб достойно прославити чудотворця Миколая;

– у II тропарі стверджується, що оскільки святий виявився сильним духом, то хай би прийняв молитву вірян;

– у III тропарі також ідеться про те, що милостивий святитель мав би почути вірян і допомогти їм: «Милостивꙗ си вꙗ щедротахꙗ готовꙗ же вꙗ помощьхꙗ обрѣтаꙗсꙗ приклони ꙋхо твое и ꙋслыши ны вѣрно творꙗщꙗꙗ твою памꙗть» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 322];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема визволення євреїв з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор молиться від власного імені та від імені вірян до Бога та до святого. При цьому варто відзначити, що у I тропарі міститься «топос скромності» — молитва до Бога про ті сили, що необхідні книжнику в його роботі. Тож у цій локалізації так само, як і у I тропарі іншого «миколаївського» твору — Канону на перенесення мощів Миколая Чудотворця, реалізується авторська ars poetica.

У відтворенні образу з метою його адекватного іменування гімнограф вживає такі звернення: «Николае» (1 раз); «архиереꙗ Христовꙗ Николае» (1 раз); «свꙗте» (1 раз). І з метою надання синергійності типовому укладач позначає енергійну співпричетність святителя Творцю, адже стверджує, що св. Миколай сильний духом і відтак може почути людську молитву та передати її Богу.

Третя пісня Канону представлена такими співами:

– в ірмосі «ты еси ꙋтвьрженье» оспівується Творець світу, який визнається твердою опорою для вірних [Ирмолог XIV, 137–137об];

– у I тропарі стверджується, що святий ухилився від земних благ, натомість зодягнувся у Божу світлість: «Земьныхꙗ сластѝ ꙋклонꙗꙗсꙗ оче прѣмꙋдре и вꙗ Божию свѣтлость облѣчесꙗ оче Николае» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 322];

– у II тропарі святий названий «мудрим святителем», який стоїть біля Престолу Божого і славить Бога разом із ангелами;

– у III тропарі сказано, що св. Миколай — «джерело чудес», яке відганяє скорботи та зцілює хвороби;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна локальна тема сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор прославляє св. Миколая як видатного подвижника, що допомагав людям і тому наблизився до Творця.

У відтворенні образу відчутні такі тенденції. З метою адекватного найменування типового гімнограф вживає такі імена святого: «оче Николае» (1 раз); «славне Николае» (1 раз); «оче премудре» (1 раз). З метою адекватного опредметнення оспіваного образу укладач твору вдається до зіставлення св. Миколая із джерелом чудес. Святий тому названий джерелом чудес, що постійно чудотворить: відганяє скорботи та зцілює хвороби. Відтак за ознакою спроможності здійснити нездійснене св. Миколай відповідає джерелу чудес рівною мірою. І з метою надання синергійності автор показує співпричетність святого Творцю, адже стверджує, що святитель зодягнувся у Божу світлість і тому стоїть біля небесного Престолу.

У четвертій пісні Канону такі піснеспіви:

– в ірмосі «Услышахъ Господи» автор зізнається в тому, що почув таємницю Божого Промислу [Ирмолог XIV, 139–139об];

– у I тропарі св. Миколай постає «славним архієреєм», який дбає про долю скорботних;

– у II тропарі йдеться про те, що святий — апостол, чудесами і слову якого дивуються інші: «Удивилися еси чудесы и учение прѣблажене слово разсѣвая въ Мурѣхъ и въ всѣхъ странахъ якы апостолъ» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 324];

– у III тропарі стверджується, що слава житія святого розійшлася по всій землі;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна локальна тема пророкувань Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій оспівуються духовні звитяги св. Миколая.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор звертається до святого за допомогою одної форми — «во-

гомꙋдре». З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф зіставляє святого із славним архієреєм та апостолом. Св. Миколай через те названий славним архієреєм, що постійно допомагає ближнім. Тож за ознакою пасторської опіки оспіваний святий є славним архієреєм.

Щодо зіставлення святителя із апостолом, то варто врахувати, що надання мирлікійському архіпастирю апостольського статусу має підґрунтя у церковних Типіконах. Адже відповідно до давньої палестинської традиції у візантійському Уставі приписувалося вшановувати пам'ять апостолів Петра і Павла у четвер, а за новою константинопольською традицією цей день присвячувався вже св. Миколаю [Йовчева, 2008, с. 222–224]. Тенденція прославляти всіх разом, або окремо — апостолів і окремо — святителя, згодом перейшла і до слов'янського Октоїху [Крашенинникова, 2006, с. 361–362] та зазнала певних модифікацій — відбулося узгодження апостольських та святительських піснеспівів, укладання змішаних служб тощо [Йовчева, 2008, с. 226–227]. Відтак уся православна ойкумена засвідчила, що мирлікійський чудотворець перебуває на одному ієрархічному рівні з апостолами, а значить відіграє виняткову роль у розповсюдженні християнства. До того ж, як запевняють сучасні історики, святий вважався небесним покровителем новонавернених народів, зокрема, і руського [Верещагина, 2012, с. 4]. У досліджуваному Каноні за ознакою проповідування Христового вчення «вꙗ вѣхꙗ странахꙗ» св. Миколай тотожний апостолам. Тож апостольське начало стає вагомою суб'єктною характеристикою оспіваного чудотворця у творі.

З метою надання синергійності типовому автор позначає енергійний зв'язок святого з Богом таким чином. Одразу у двох тропарях четвертої пісні стверджується, що св. Миколай творить чудеса. Спроможність творити чудеса виступає ознакою енергійної співдії Творця та подвижника.

У п'ятій пісні такі піснєспіви:

– в ірмосі «просвѣти насꙗ» — звернення до Бога з мольбою про духовне просвітлення [Ирмолог XIV, 141];

– у I тропарі стверджується, що святий — той цвіт, який розцвів своїми чудесами: «Процвѣлꙗ еси ꙗко цвѣтꙗ твоими чюдесы и даеши обилo ицѣление притѣкающимꙗ вꙗ кровꙗ твои Николае» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 324];

– у II тропарі автор молить святого як того, хто врятував трьох мужів, про позбавлення від скорботи та біди;

– у III тропарі св. Миколай постає великим щитом для вірян: «Велии щитъ печальнымъ обрѣтеся молитвою тя призывающимъ и милость от тебе приемлющимъ» [там само, с. 326];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна жанрова тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується тільки в ірмосі. Інші тематичні локалізації призначені для оспівування духовних подвигів мирлікійського чудотворця.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф знову послуговується трьома формами звернень: «Николае» (1 раз); «архиерея Христовъ Николае» (1 раз); «славьне» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації св. Миколая зображено рятівником, що допомагає людям, зокрема, трьом мужам. Відтворення християнського святого як «избавителя» є загальним місцем у середньовічній літературі. Проте у випадку оспівування мирлікійського архіпастиря слід брати до уваги, що розповідь про визволення трьох мужів (так зване «Діяння про стратилатів») — одна з найбільш давніх і тому невід'ємних частин агіографічного канону, яка впродовж IV–IX ст. взагалі була «основним житійним текстом про святителя Миколая» [Виноградов, 2010, с. 101]. Тож у цьому аспекті гімнограф слідує ранньовізантійській житійній традиції.

З метою адекватного опредметнення типового укладач твору порівнює оспіваного святого із цвітом, що розцвів, та великим щитом. Пригадаємо, що символ цвітіння ми вже зустрічали у Каноні на Різдво Богородиці «Святая святыхъ въ святую церковь». Щоправда, у тій «двонадесятій» пам'ятці йшлося про цвіт, що з'явився на жезлі Аарона. Разом з тим, було встановлено, що вказаний символ знаменує собою вітальну потенцію неживого предмета породжувати життя. Врахуємо це в контексті аналізу символу цвіту в Каноні св. Миколаю. У досліджуваному творі за своїм літературним походженням символ цвіту є біблійним. І хоча тут йдеться не про розквітлий жезл Аарона, можна припустити, що в основі авторського створення такого символу могло бути пригадування саме цієї старозавітної оповіді. Св. Миколай через те є цвітом, що розквітнув чудесами та численними зціленнями. Відтак за ознакою відтворення / оновлення життя чудотворець тотожний цвіту. Розквітання чудесами виступає суб'єктною характеристикою мирлікійського чудотворця.

Щодо символу великого щиту, то св. Миколай тому так названий, що захищає вірних та допомогає тим, хто до нього звертається. Тож

за ознакою убезпечення пастви від усіляких злиднів подвижник відповідає захисному щиту рівною мірою. Оберігання вірян — ще одна суб'єктна характеристика оспіваного святого.

І надання синергійності також реалізується у п'ятій пісні. Св. Миколай врятував трьох мужів і цвіте чудесами, що свідчить про отриману ним божественну енергію.

У наступній шостій пісні містяться такі співи:

– в ірмосі «молитвꙋ си пролѣю» наводиться молитва, з якою Йона молився Богу про порятунок [Ирмолог XIV, 143];

– у І тропарі висловлене прохання до св. Миколая позбавити скорботи, адже відомо, що він швидко приходить на допомогу вірним;

– у ІІ тропарі вдруге згадується, як святий врятував трьох мужів;

– у ІІІ тропарі — також молитва до чудотворця і прохання про поміч: «Припадаемъ ти щедре скорбьми одержими и бѣдами лютами благочьстиве Николае на ложи сплежаще грѣхми ꙋязвени прилежьно о насъ помолися святе верно творящихъ ти память» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 326];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні, на відміну від усіх попередніх, спостерігається високий ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційний жанровий плач пророка Йони, який три доби молився в пащі морської риби й був врятований, втілений як в ірмосі, так і в тропарях. Усі тематичні локалізації підпорядковані темі духовного порятунку, що його здійснює Бог (в ірмосі) та св. Миколай (у тропарях).

У відтворенні образу помітні такі тенденції. З метою адекватного найменування типового гімнограф вживає дві форми звернення до святого: «благочестивыи Николае» (1 раз); «святителю мꙋдре» (1 раз). І з метою надання синергійності укладач твору позначає енергійну співпричетність св. Миколая Богу, адже сказано, що подвижник весь час творить чудеса.

Сьоміа пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «иже от Июдеа дошьдше» згадуються три отроки, що перемогли вогняне полум'я молитвою «отець нашихъ благословенъ еси» [Ирмолог XIV, 145];

– у І тропарі стверджується, що св. Миколай показав ангельський образ життя на землі: «Ангелообразьно житие имѣвъ на земли оче Николае ꙋскори избавити от страсти и бѣды вся ны вопиюща отець нашихъ благословенъ еси» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 328];

– у II тропарі вкотре йдеться про те, що чудотворець відганяє всякі єресі та позбавляє від біди;

– у III тропарі святий постає співрозмовником апостолам: «Апостолскому престолу сбесѣдникъ бысть оче преблаженне напхлни весь миръ ученьмь твоимь вѣрою вопиа отець нашихъ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, що завершується молитвою «отець нашихъ благословенъ еси».

У сьомій пісні знову констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Тут локальна жанрова тема прославлення Бога, який подав божественну благодать трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі, втілена як в ірмосі, так і у тропарях. В усіх тематичних локалізаціях йдеться про те, що св. Миколай виявився тим провідником божественної благодаті, через якого Творець подає допомогу своїм вірним. При цьому ірмос, I, III та IV (богородичний) тропарі мають однаковий композиційний елемент — епіфору «отець нашихъ благословенъ еси».

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає такі звернення до святого: «оче Николае» (1 раз); «оче богоглае» (1 раз); «оче преблаженне» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації автор співставляє оспіваного святого із ангелами, а також — вже вдруге із апостолами. Св. Миколай через те продемонстрував «ангелообразьно житие», що на землі жив як ангел — уберігав вірних від страстей та бід. Тож за спроможністю вести небесне життя на землі мирлікійський чудотворець відповідає ангелам рівною мірою. Ангелоподібність виступає важливою суб'єктною характеристикою святого.

І з метою надання синергійності гімнограф позначає співпричетність св. Миколая Богу. Адже у тексті зазначено, що архієрей відганяє єресі та позбавляє біди. Як наслідок, святий постає таким, як ангели та апостоли.

У восьмій пісні наступні піснеспіви:

– в ірмосі «седмь седмицею» згадується, як халдейський мучитель розпалив сильний вогонь у печі, однак отроки загасили його молитвою «дѣти благословите» [Ирмолог XIV, 147];

– у I тропарі св. Миколай вдруге оспівується як ангел, адже він показав безплотне життя во плоті і став джерелом чудес: «Вы плоти бесплотьно житие сотвораваа оче источьниче чюдесемъ обрѣтеса силу бо ся высоту святого духа приимъ Творьцю избавителю вопиаше дѣти благословите» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 330];

– у II тропарі святий оспівується як стіна та покров для вірних: «Стѣна и покровъ бысть припадающимъ ти свѧте одержимымъ грѣхми многими щедротами бо своими болѣзни всѧкы цѣлиши и бесы изгониши вѣрою поющимъ дѣти благословите» [там само];

– у III тропарі йдеться про чудотворіння, що їх здійснює святий, при цьому тропар завершується молитвою «дѣти благословите»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні спостерігаємо такий самий принцип компонування матеріалу, що й у попередній пісні. По-перше, у пісні високий ступінь інтергальної цілісності, позаяк традиційна жанрова тема порятунку отроків реалізується і в ірмосі, і в тропарях. По-друге, в усіх тематичних локалізаціях (крім богородичного) відзначаємо наявність однакового композиційного елементу — риторичної епіфори «дѣти благословите».

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає три форми звернення: «оче»; «свѧте»; «блажене».

З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф вдруге порівнює святого з ангелами. Щоправда, тут таке зіставлення відбувається в завуальований спосіб, адже у I тропарі святий не називається ангелом, натомість стверджується, що він «въ плѧти бесплѧтьно житие сѫтѧжавъ».

З метою адекватного опредметнення укладач твору співставляє св. Миколая із джерелом чудес (вдруге у Каноні), а також — із стіною та покровом вірних. Св. Миколай через порівнюється із стіною та покровом для вірних, що захищає людей — «болѣзни всѧкы цѣлиши и бесы изгониши». Тож за ознакою убезпечення своєї пастви від усіляких злиднів святий відповідає захисному муру та покрову рівною мірою. Таким чином, враховуючи ще й образ великого щиту, реалізований у п'ятій пісні, маємо своєрідний ланцюжок семантично однорідних символів, що характеризують св. Миколая як духовну опору вірян.

І з метою надання синергійності автор вказує, що мірлікійський подвижник творить чудеса.

І в останній дев'ятій пісні Канону такі співи:

– в ірмосі «въ истинѹ Богородицю» автор оспівує Діву Марію [Ирмолог XIV, 150об-151];

– у I тропарі святий постає тихим заступником: «Ходатаи къ Богѹ тихъ ꙗвисѧ свѧте всѣхъ молитвы вѫзносѧ горѣ и от Бога на человѣкы милость изливаꙗ» [Служба на преставление Николая Чудотворца, с. 332];

– у II тропарі висловлене прохання до святого дбати про тих вірних, що вшановують його пам'ять;

– у III тропарі — ще одна молитва до св. Миколая: «Молитвами си славьне вскорѣ посѣти нас противьныꙗ врагы побѣждаꙗ по Божию данию всякы недѹгы прогонꙗ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова вдячність Творцю за Його прихід у світ втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій автор прославляє духовні звитяги св. Миколая.

У відтворенні образу з метою найменування типового гімнограф використовує дві форми звернення: «свꙗте» (1 раз); «блажене свꙗте» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації типового св. Миколай названий тихим заступником вірних. Вважаємо це визначення загальноприйнятим символом подвижника у середньовічній християнській літературі. І з метою надання синергійності відзначаємо, що укладач твору позначає енергійну співпричетність святого Богу. В усіх тематичних локалізаціях дев'ятої пісні йдеться про те, що мірлікійський чудотворець допомагає вірним. А ця допомога можлива тільки тому, що святий співдіє із Творцем.

Отже, у Каноні «Ѹмѫ просвѣти ми...», що входить до редакції Служби на преставлення Миколая Чудотворця в Іллінiй книзі, структурне ціле виглядає наступним чином.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про видатного християнського подвижника. Означене розмірковування розкривається сорока тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

У деяких локалізаціях повторюється одна й та сама думка. Тож у загальному розмірковуванні можна виокремити такі тематичні рефрени:

– св. Миколай розквітає чудесами, дивує чудесами — 7 разів;

– св. Миколай захищає, уберігає, заступає вірних — 4 рази;

– св. Миколай подібний до ангелів — 2 рази;

– св. Миколай рівний апостолам — 2 рази.

У цілому твору вказані тематичні рефрени співвідносяться між собою таким чином, що перші два виступають наслідком двох останніх. Мірлікійський пастир тому весь час творить чудеса і допомагає людям, що рівний апостолам та подібний до ангелів. Тож вказаний твір характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене двома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім шостої, сьомої та восьмої, традиційні біблійні теми втілені лише в ірмосі. Тож у цих піснях констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У шостій, сьомій та восьмій піснях традиційні біблійні теми реалізуються як в ірмосі, так і у тропарях. При цьому у сьомій та восьмій піснях узгодження локальної теми, ірмосу та тропарів відбувається за допомогою вишуканого епіфоричного ритму, що забезпечують молитви отроків «отець нашихъ благословенъ еси» та «дѣти благословите». Тож у цих піснях констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Два протилежні способи інтегрального зв'язку свідчать про те, що укладач Канону не дотримується однородності у компонуванні матеріалу.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом видатного християнського чудотворця — св. Миколая. У відтворенні образу спостерігається смисловий континуум, побудований за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів. На наш погляд, у Каноні «Умъ просвѣти ми...» смислова «сума» образу святого складається із двох семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії. Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї великого чудотворця, що ним є св. Миколай.

Зазначена ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У дослідженому творі наявні такі поетоніми подвижника:

– «Николае» — 9 разів;
– «свѧте» — 4 рази;
– «архиерею Христовъ» — 2 рази;
– «оче» — 1 раз;
– «оче премудре» — 1 раз;
– «оче богогласе» — 1 раз;
– «оче преблажене» — 1 раз;
– «богомудре» — 1 раз;
– «свѧтителю мудре» — 1 раз;
– «блажене» — 1 раз;
– «славьне» — 1 раз.

Вказані найменування свідчать про прагнення автора частіше позначати власне ім'я мірлікійського архіпастиря та наголошувати на його винятковій святості, богообраності, мудрості, тощо. При цьому

показовим є той факт, що часто в піснях Канону зустрічаються по три форми звернення до святого (винятком є четверта пісня, в якій використане одне ім'я, та шоста і дев'ята, в яких вжито по два). І ще одне важливе спостереження — гімнограф жодного разу не звертається до св. Миколая як до чудотворця або пастиря.

По-друге, ідея великого чудотворця виражена символами, що виникають внаслідок персоніфікації відтворюваного образу. У Каноні св. Миколай постає:

– славним архієреєм;

– рятівником («избавитель»);

– тихим заступником.

Усі ці символи репрезентують одну і ту саму духовну якість оспіваного подвижника — спроможність здійснювати чудо і допомагати людям.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут мірлікійський архіпастир відтворений як:

– джерело чудес;

– розквітлий цвіт.

Обидва символи вказують на особливу вітальну силу, що нею наділений св. Миколай. Він творить неможливе і тому гімнограф визнає його джерелом чудес. А чудеса й є тим цвітом, що ним святий розквітає.

І по-четверте, ідея великого чудотворця виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. Щодо цього св. Миколай є:

– таким, що весь час творить чудеса;

– таким, що цвіте чудесами;

– таким, що рятує трьох мужів.

У досліджуваному Каноні синергія Творця та св. Миколая призводить до окреслення сакрального хронотопу. У цьому хронотопі св. Миколай постає винятковим чудотворцем, що з Божою силою допамагаю усім вірним.

У цілому твору друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї духовної опори, що нею є св. Миколай.

По-перше, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Адже усі вищенаведені іменування святого однаковою мірою «працюють» як на одне, так і на друге семіотичне ядро.

По-друге, ідея духовної опори виражена символами, що виникають внаслідок співпричетності типового сакральному явищу. Тут св. Миколай:

– великий щит;

– стіна;

– покров вірних.

Зазначені символи синонімічні один одному, адже наділені однаковою семантикою. Святий — міцний мур, за яким вірні захищені.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Мірлікійський пастир є:

– таким, що укріпився Духом і тому молиться за людей;

– таким, що стоїть біля Божого Престолу;

– таким, що зодягнувся у Божу світлість.

І в цьому випадку енергійна взаємодія Творця та св. Миколая призводить до окреслення сакрального хронотопу, в якому відтворюваний святий виступає винятковим служителем Небесного Єрусалиму. Адже через нього Бог подає свою благодать вірним.

У смисловому цілому відтворюваного образу обидва семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Св. Миколай через те є духовною опорою своїй пастві, що він — великий чудотворець.

Разом з тим, в образі святого наявні ще два символи, семантика яких пов'язана з ідеєю, що репрезентує друге семіотичне ядро. Тож у смисловому цілому відтворюваного образу маємо приклад семіотичної периферії. Св. Миколай оспівується:

– рівний апостолам;

– подібний до ангелів.

Отже, у Каноні на преставлення Миколая Чудотворця «Умѫ просвѣти ми...» оспіваний образ має два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. У загальному образному інваріанті виділяємо два смислових вектори. Мірлікійський архіпастир постає:

– великим чудотворцем;

– духовною опорою вірних.

Водночас, св. Миколай є і:

– рівним апостолам;

– подібним до ангелів.

Концептуальний зв'язок периферії з семіотичним ядром свідчить про те, що твір характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

І останній твір, який ми розглянемо в контексті дослідження структурного цілого з ускладненою будовою образу (два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії), — «преподобницький» Канон «Богоугодивыи подвигъ стяжавъ...», що входить до складу Служби Феодосію Печерському (на 3 травня) у Службовій мінеї XIII–XIV ст. (Син. тип. № 226/1258) [Голубинский, 1904, с. 387–390]. У вказаній Мінеї пам'ятка містить: чотири стихири «на Господи возвахъ», канон восьмого гласу «Богоугодивыи подвигъ стяжавъ...», в якому після третьої пісні розташовані кондак з ікосом та сідальний.

Щодо авторства, то, на думку Є. Голубинського, Служба св. Феодосію з'явилася або наприкінці XI (наприклад, у 1091 р., коли були відкриті мощі печерського ігумена), або ж на початку XII ст. (зокрема, у 1108 р., коли було канонізовано святого) [Голубинский, 1904, с. 387–388]. Як пишуть Ф. Спаський та Г. Подскальски, укладачем твору міг стати монах Григорій, якого в Києво-Печерському патерику названо «творцем канонів» [Спасский, 1951, с. 81–82; Подскальски, 1996, с. 382]. Хоча інші дослідники припускають, що до написання Служби могли докласти руку або Яків Чорноризец [Скабалланович, 2003, с. 463], або Стефан демественик [Серегина, 1994, с. 112]. Тож Служба з'явилася пізніше Житія Феодосія, яке В. Топоров датує 80-ми роками XI ст. [Топоров, 1995, с. 612].

У Каноні «Богоугодивыи подвигъ стяжавъ...» об'єктом оспівування виступає ігумен печерської обителі, аскет та видатний християнський праведник. Канон має вісім пісень (друга опущена), кожна з яких розкривається ірмосом та чотирма тропарями враховуючи із богородичним. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення видатного київського святого. При цьому структурне ціле має таку форму.

Перша пісня складається із співів:

– в ірмосі «вкоръжена фараона» згадується старозавітний епізод потоплення фараона та його війська у морі після того, як Мойсей здійснив хресне знамення [Ирмолог XIV, 133об];

– у I тропарі автор звертається до отця Феодосія як до богоугодника та боговидця з мольбою надихнути на відповідне оспівування;

– у II тропарі стверджується, що святий від материнської утроби прагнув бути з Богом і тим самим уподібнився апостолу Павлу та пророку Єремії: «Отъ матерниа чрева прилѣписа къ Богу преподобне яко милосердныи Павелъ и пророкъ же древле Еремиа тѣмь тя божественаа

благодать ѹстанама Феодосье Божию слѹгѹ нарече» [Служба Феодосию Печерскому, с. 514];

– у III тропарі йдеться про те, що святий від юності дослухався до заповідей Спасителя і, обравши свій хрест, знехтував власним життям: «Спасеви заповѣди послѹшавъ от юности мѹдре и жизнь сию ни во что же положи крестъ вжелѣ Господень носити вся земная вѣзненавидевъ и на небесная взиравше» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна жанрова тема подяки Творцю за визволення з рабства реалізується тут лише в ірмосі. Усі інші тематичні локалізації присвячені оспівуванню духовного подвигу св. Феодосія. Водночас, у I тропарі автор чітко позиціонує себе як такого, що «недостойний» і «неготовий» висловитися, а відтак потребує благословення преподобного. Перед нами традиційний середньовічний «топос скромності» і ars-poetica гімнографа.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф двічі іменує святого власним іменем (один раз — «отче Феодосье») та один раз — «преподобне».

З метою адекватної персоніфікації святого автор називає його богоугодником та боговидцем, а також порівнює із апостолом Павлом та пророком Єремією. Якщо співвідношення преподобного із боговидцем та богоугодником можна вважати загальноприйнятими в «аскетичній» гімнографії, то зрівняння із видатними священноісторичними постатями слід прокоментувати.

Св. Феодосій тому співставляється із апостолом Павлом, що також «отъ матерна чрева прилѣпися к Богѹ». За літературним походженням зіставлення св. Феодосія із апостолом Павлом є біблійним. Визначальним виступає свідчення апостола Павла про те, що він виховувався у фарисейських традиціях і через те з дитинства служив Богу [Діян. 23, 6; 26, 5]. А за ознакою виказаної відданості Богу печерський ігумен — «яко» Павел.

Символічне зіставлення св. Феодосія із пророком Єремією також біблійне. Визначальним може служити старозавітний епізод, в якому йдеться про походження пророка Єремії із сім'ї священиків, нащадків Авіафара [3 Царст. 2, 26]. Як і у випадку з апостолом Павлом, св. Феодосій через те порівнюється з пророком Єремією, що «отъ матерна чрева прилѣпися к Богѹ». І тому за тою ж ознакою — виказаної змалку відданості Богу — київський святий — «яко» Єремія.

У першій пісні Канону св. Феодосію прообразами печерського монаха стають видатний старозавітний пророк та новозавітний апостол. Звісно, такі співставлення свідчать про прагнення автора показати надзвичайну богообраність оспіваного подвижника.

І для надання синергійності типовому автор двічі позначає енергійну співпричетність святого Богу. В одному тропарі йдеться про те, що майбутній подвижник «отъ матерніа чрева прилѣпися к Богу», у другому — що він «Спасеви заповеди послушавъ от юности мудре».

Третя пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «небесному кругу» стверджується всемогутність Творця [Ирмолог XIV, 137];

– у І тропарі йдеться про те, що святий, натхнений нетлінними дарами, прагнув побачити гроб Господній, проте був утриманий від цього Божою силою: «Нетлѣнными дары и духовными сте божественаго ти блажнаго обращена душа видѣти вожеле гробъ Господень но свыше бысть вузбраненъ Божиимь смотреньемъ» [Служба Феодосию Печерскому, с. 514];

– у ІІ тропарі повторена попередня думка, адже сказано, що святий хотів принести дари Агнцю, що взяв на себе гріхи всього світу: «Мертва свершена истинна и непорочна вусхотѣвъ быти агньце вземлющаго блажене пречистою кровью грѣхи всего мира бескровныа приноса ему» [там само];

– у ІІІ тропарі стверджується, що святий від юності дотримувався суворого уставу, отримавши напоумлення божественного Духа;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління виражена тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про те, як Боже Провидіння спрямовувало святого на його життєвому шляху. При цьому думка, що локалізується в перших двох тропарях пісні, збігається із відповідним епізодом Житія Феодосія Печерського, в якому детально розповідається про бажання юного отрока відвідати святі місця, про його втечу з дому разом із паломниками, про погоню матері тощо [див.: ЖФП].

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор не називає святого по імені, натомість використовує такі звернення, як «блажене» та «отче». А з метою надання синергійності гімнограф позначає енергійну співпричетність св. Феодосія Богу. Адже в

тексті сказано, що сила Божа спрямовувала майбутнього подвижника, а також, що Св. Дух надихав його.

У четвертій пісні такі співи:

– в ірмосі «Ты ми Христе» прославляється Бог-Спаситель [Ирмолог XIV, 139];

– у I тропарі згадується, як святий протистояв плачу та благанням матері як незворушний стовп, укріплений благодаттю Св. Духа: «Благодать Дѹха вѹзрасти вѹ тоѹ оче егда рожшюю видѧ плачющисѧ и рыдающю крѣпцѣ ты предстоѧше стрѹѧми слезы точа непоколебыи столпѹ ꙗко неподвижимѹ пребысть» [Служба Феодосию Печерскому, с. 515];

– у II тропарі йдеться про те, як диявол намагався відвернути святого від того місця, де він здійснював свої подвиги, але йому нічого не вдалося;

– у III тропарі стверджується таке: омиваючи себе духовним дощем та слухаючи настанови отця Антонія, св. Феодосій виростив божественний колос, котрий нагодував багатьох і тому став невичерпною житницею Йосифа: «Окропляѧ себѣ дождемѹ дѹховнымѹ животочными источники и напаѧѧсѧ ꙗзыкомѹ наставника Антоныѧ клась божественныи вѹзрасти и питаеши множьство неистощаемо воистинѹ Иосифова житница быва» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна жанрова тема пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовне значення подвигів св. Феодосія.

У побудові образу з метою адекватного найменування типового автор тільки один раз звертається до святого «отче».

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф співвідносить святого із непохитним стовпом, а також із божественним колосом, що стає багатою житницю. Св. Феодосій тому порівнюється із непохитним стовпом, що зумів перенести мольби матері і не пристати на її благання припинити аскетичну практику. Через те за ознакою духовної незламності печерський ігумен тотожний непохитному стовпу рівною мірою. Відзначимо, що подібний символ ми вже зустрічали у «великомученицькій» пам'ятці. У Каноні Георгію Побєдоносцю непохитний стовп є суб'єктною характеристикою образу великому-

ченика. Оскільки означений символ використовується й укладачем Канону Феодосію Печерському, його можна вважати універсалією із широким діапазоном літературного застосування.

Цікавим видається опредметнення святого за допомогою символу божественного колоса, що стає невичерпною житницею Йосифа. Тут відбувається символічна контамінація — «зрощування» двох окремих образів: образу євангельського сіяча, який виростив хороший урожай та нагодував багатьох людей, та образу старозавітної житниці, зібраній Йосифом перед страшним голодом в Єгипті. Відтак за літературним походженням символ божественного колосу, що стає житницею Йосифа, є біблійним. За визначальне правлять одразу два епізоди: євангельська притча про сіяча, який вийшов сіяти в поле, однак одне зерно попало при дорозі, інше — на камінь, третє — у бур'ян, і тільки четверте — у гарно підготовлений ґрунт, завдяки чому і принесло великий урожай [Матф. 13, 1–8]; та розповідь книги Буття про продовольчі запаси, що їх зібрав Йосиф перед страшним голодом [Бут. 41, 47–49]. Св. Феодосій тому виростив багатий колос-житницю (тобто душу), що здобрював власне серце духовним дощем та настановами свого учителя Антонія. Через те за ознакою спроможності сімені прорости в належному ґрунті св. Феодосій тотожний божественному колосу. А за ознакою спроможності нагодувати всіх охочих цей колос (душа святого) відповідає невичерпній житниці Йосифа.

Символ невичерпної житниці виступає логічним продовженням символу колоса, що дав хороший приплід, а символ колоса — логічною передумовою символу житниці. І хоча обидва символи можуть розглядатися окремо, як структурні частини різних тематичних ланцюжків, вони утворюють семантичну контамінацію з єдиним семіотичним полем. У цьому полі св. Феодосій постає і тим зерном, що впало на добру землю і тому принесло великий урожай, і тою ситною житницею, що нею Йосиф зумів нагодувати всіх голодних. Тож розкриваючи один біблійний епізод через інший, укладач Канону створює складний символ-контамінант, в якому прочитується семантика чудесного божественного плода. Крім того, божественний колос, що стає невичерпною житницею Йосифа, можна вважати символом, що наділений вітальною потенцією.

І надання синергійності типовому також представлене в четвертій пісні. У тексті зазначається, що Св. Дух укріплював благодаттю печерського ігумена і що диявол не зумів здолати святого. В обох випадках гімнограф позначає божественну енергію, що нею діє преподобний.

Переходимо до п'ятої пісні:

– в ірмосі «вѣскую мꙗ» — звернення до Спасителя не відвертатися від грішника, але обернути до світла Божих заповідей [Ирмолог XIV, 140об-141];

– у I тропарі оспівуються аскетичні подвиги святого, який спочатку зробив «худое жилище», однак потім його розширив заради служіння Богу;

– у II тропарі стверджується, що світло подвигів святого відлякувало злих бісів від його житла: «Свѣтлыми зарами подвигъ твоихъ отгонимо бываше множьство люты бѣсъ от твоего жилища сшествоваше бо ти всѣхъ Творца благодать Духа и славна тꙗ показа Феодосье» [Служба Феодосию Печерскому, с. 515];

– у III тропарі розповідається, як у братії печерської обителі закінчилися продовольчі запаси, а ігумен Феодосій вимолив їх у щедрого Спасителя (у цій тематичній локалізації спостерігається повна аналогія із відповідни епізодом Житія);

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги втілена в ірмосі та I та II тропарях. В ірмосі задана тема світла, а у зазначених тропарях йдеться про стяжання божественного світла преподобним.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф один раз називає святого по імені і один раз — «отче всехвальне». І з метою надання синергійності автор позначає енергійну співдію Творця та печерського ігумена. В одному тропарі показано, що святий світився від подвигів і тим самим відганяв бісів. В іншому — що був спроможний помолитися Богу в лихі часи й отримати винагороду для потреб усієї братії.

Шоста пісня Канону складається із таких співів:

– в ірмосі «молитвꙋ си пролью» висловлена мольба до Бога врятувати від наближення до пекла, як колись пророка Йону [Ирмолог XIV, 143];

– у I тропарі йдеться про те, що завдяки молитвам, духовному чуванню та пасторству святий створив божественний рай та виростив живоносне дерево у своїй душі: «Молитвами и бдѣниемь и пастырьскымъ пѣниемъ непрестанно свою душю рай божественыи створивъ, живоносное вꙋзрасти древо честное гаве Исꙋса Спаса и Господа» [Служба Феодосию Печерскому, с. 515];

– у II тропарі оспівується смирення св. Феодосія, що він його виказав, погодившись помінятися місцями із візником (у Житії цей епізод детально розповідається);

– у III тропарі св. Феодосій уподібнюється до Ісуса Христа, який вмивав ноги своїм учням, адже він також носив воду та рубав дрова для братії (тут спостерігається черговий тематичний збіг із Житієм святому, в якому детально розповідається вказаний епізод): «Подобяся ноги ѹмывшемѹ своимъ ѹченикомъ богомѹдре водѹ черпати и на рамѹ носити изволиши и древомъ предложеное начальника трѹдомъ себе мнихомъ положи» [там само, с. 515–516];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційний жанровий плач пророка Йони, який оплакує своє триденне перебування у пащі морської риби, втілений лише в ірмосі. В усіх інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні звитяги оспіваного преподобного.

У відтворенні образу серед іменувань автор використовує таке звернення до святого: «блаженe» (1 раз).

Персоніфікуючи відтворюваний образ, гімнограф уподібнює св. Феодосія до Христа. З дитинства відданий Богу, святий досягнув такого ступеня смирення, що повторив вчинок Спасителя. Христос вимив ноги своїм учням, а печерський ігумен носив воду та рубав дрова для усієї братії. За своїм літературним походженням уподібнення Христу є біблійним. Визначальним є відомий євангельський епізод, в якому розповідається про те, як Ісус мив ноги своїм учням перед Тайною вечерею [Іоан. 13, 1–17]. Св. Феодосій через те подібний до Спасителя, що носив воду на плечах та рубав дрова для потреб обителі. Тож за ознакою великого смирення та любові до ближніх ігумен, який служить братії, співпричетний Христу, який служить своїм учням. Спаситель є першообразом печерського монаха. Після символічного зіставлення із апостолом Павлом та пророком Єремією, уподібнення до Христа є черговим підтвердженням надзвичайної богообраності оспіваного подвижника.

Крім символічної персоніфікації, у шостій пісні наявне й опредметнення відтворюваного образу. Душа святого порівнюється із божественним раєм, що у ньому виросло живоносне дерево. За літературним походженням символ раю, що у ньому росте живоносне дерево, є біблійним. Визначальним можна вважати опис Едему з його деревом життя [Бут. 2, 9]. У душі св. Феодосія рай із живоносним де-

ревом виник тому, що подвижник невпинно займався духовною роботою («молитвами и бдениемь и пастырьскымъ пеннемъ»). Відтак за ознакою духовної обробки душа преподобного — божественний рай, що у ньому зростає живоносне дерево.

У досліджуваному Каноні рай, в якому виросло живоносне дерево, вдруге артикулює семантику чудесного божественного плоду. Крім того, це — другий предметний символ, що в образі св. Феодосія позначає вітальну потенцію. У стихирах Служби є й ще один символ із аналогічною семантикою. Печерський ігумен постає джерелом нескінченої води: «...всѣмъ же к немꙋ притекающимъ ꙗко источникъ присномтекꙋщиꙗ воды» [Служба Феодосию Печерскому, с. 513]. Три символи з яскраво вираженою вітальною потенцією свідчать про те, що у Службі оспівується не просто видатний святий, а подвижник, що уособлює вічне життя.

У сьомій пісні такі співи:

– в ірмосі «Иже от юдеꙗ» згадується історія трьох отроків, що прийшли з Юдеї і загасили вогонь молитвою «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси» [Ирмолог XIV, 143];

– у I тропарі — молитва до святого, яка закінчується словами «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси»;

– у II тропарі стверджується, що святий став отцем і заступником бідних, надією для вдів та хворих, які співають «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси»;

– у III тропарі св. Феодосій постає добривом для монахів, який показує шлях до спасіння, повчаючи молитися «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, що завершується молитвою «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси».

У сьомій пісні констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема прославлення Творця, який загасив вогонь у печі й врятував трьох юдейських отроків, реалізується як в ірмосі, так і в тропарях. Зауважимо, що ірмос задає не тільки мелодію, але й певний зміст тропарів, адже всі тематичні локалізації завершуються одною і тою самою молитвою вавилонських отроків «отцехъ нашихъ Боже благословенъ еси». Як і у проаналізованих вище «миколаївських» та «великомученицьких» канонах, однакова фраза, що її укладач використовує у кожному тропарі одної пісні, виконує функцію епіфори, надаючи тексту вишукану риторичну зв'язність.

У відтворенні образу помітні такі тенденції. По-перше, гімнограф ніяк не іменує святого у пісні. По-друге, послуговується загальноприйнятими формами символічної персоніфікації та опредметнення типового. Св. Феодосій постає отцем, заступником, надією, добривом. Усі ці визначення досить поширені саме в «преподобницьких» творах.

Переходимо до восьмої пісні:

– в ірмосі «седмь седмицею» згадується, як перебуваючи в розпеченій печі отроки співали Богу «Дѣти благословите» [Ирмолог XIV, 147];

– у I тропарі св. Феодосій оспівується як пророк, який бачить Духом помисли своєї пастви: «Ꙗко пророкъ божественыи провиде Феодосье и скровена ꙗвлꙗеши преблаженне повелѣвлеши бо дꙋхомъ принесшемꙋ к тобѣ еꙋангельское изнести писание вопꙗти исповедаше чистымъ смысломъ приноса жертвꙋ Христꙋ Владыцѣ» [Служба Феодосию Печерскому, с. 516];

– у II тропарі автор висловлює прагнення долучитися до місця подвигу святого, адже там співають молитву «Дѣти благословите»;

– у III тропарі йдеться про «ангельські сили» св. Феодосія та його світле життя, за яке Богу співають «Дѣти благословите»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, яке завершується молитвою «Дѣти благословите».

У восьмій пісні фіксуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Традиційна жанрова тема порятунку отроків реалізується як в ірмосі, так і в декількох тропарях. В ірмосі вказана молитва, що її співають отроки, кинуті у розпечену піч: «Дѣти благословите». Саме цією молитвою закінчуються усі тропарі пісні, окрім першого. Тож як і у попередній пісні, у тематичних локалізаціях восьмої пісні наявна епіфора — особливий композиційний елемент, що надає тексту вишукану риторичну зв'язність.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор двічі звертається до преподобного по імені «Феодосье» і один раз — «преблаженне».

З метою адекватної персоніфікації гімнограф порівнює святого із прозорливим пророком (у першій пісні святий ототожнюється із пророком Єремією) та світлим ангелом. Печерський ігумен тому зіставлений з ангелом, що показав світле життя. Тож за ознакою світлосяйності св. Феодосій відповідає ангелу рівною мірою.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф позначає енергійну співпричетність святого Богу. Адже в тексті стверджуєть-

ся що, по-перше, св. Феодосій спроможний Духом бачити помисли своєї пастви, по-друге, його життя проходить в ангельському світлі.

Остання дев'ята пісня Канону має в своєму складі такі піснеспіви:

– в ірмосі «Ѹстрашись» виражене духовне здивування народженням Ісуса Христа від Діви Марії [Ирмолог XIV, 151–151зв];

– у I тропарі автор зізнається, що преподобний світить як сонце на тих, хто оточив його раку;

– у II тропарі — звеличення руського міста, в якому зберігається такий великий скарб: великий помічник та щирий заступник: «Радися граде рѹсьскыи приимъ сокровище некрадомо от Бога ѹко помощника велика бо блаженаго и заступника теплаго божественаго Феодосыа ты вспрїатъ иже ся лики мнишьскыми нынѣ веселитеся» [Служба Феодосию Печерскому, с. 516];

– у III тропарі йдеться про «нинішнє» свято — пам'ять святого, якого віряни просять молитися Богу;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні знову констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема подяки Творцю за Його прихід у світ виражена тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує над тим, ким і чим є св. Феодосій для вірян, що в день пам'яті вклоняються його мощам.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор двічі звертається до святого по імені і один раз — «преподобне».

З метою адекватної персоніфікації гімнограф послуговується загальноприйнятими визначеннями, на кшталт: помічник та заступник.

З метою адекватного опредметнення — порівнює святого із сонцем. Слід зазначити, що у вступних стихирах, а також у кондаку св. Феодосій також співставлений із небесним світилом — із зіркою, що зійшла на сході, а зайшла на заході: «Звѣзду днесь рѹсьскѹю почте от вѹстока восиявшюю и на западъ пришедшю всю бо страну сию чюдесы и добротою окаснышю» [Служба Феодосию Печерскому, с. 514]. Разом з тим, ідея світлосяйності зближує символ сонця із символом ангельського сяйва, що його автор бачить у житті преподобного. Тож за ознакою світлосяйності, якою наповнене життя св. Феодосія, оспівуваний преподобний дорівнює сонцю рівною мірою. Символ світлосяйного сонця концептуально узгоджується із символами ангельського світла та зірки, що сходить на сході і заходить на заході.

І з метою надання синергійності відтворюваному образу автор позначає енергійну співдію Творця та святого таким чином: рака з мощами св. Феодосія світиться сонячним сяйвом.

Отже, у Каноні «Богоугодныи подвигъ стяжавъ...», що входить до складу Служби Феодосію Печерському (на 3 травня) у Службовій мінеї XIII–XIV ст., структурне ціле виглядає наступним чином.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле Канону становить завершене дискретне розмірковування про особливого богоугодника, ігумена київського монастиря св. Феодосія. Саме розмірковування нараховує сорок тематичних локалізацій, вісім з яких — ірмоси.

У досліджуваному Каноні унікальною ознакою структурного цілого є відсутність тематичних рефренів. За винятком третьої пісні, в якій обидва тропарі присвячені темі утримування святого від відвідування святих місць, жодна інша думка не повторюється у двох і більше тематичних локалізаціях. Це свідчить про те, що пам'ятка характеризується низьким ступенем парадигмальної цілісності.

2) Натомість, на рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім п'ятої, сьомої та восьмої, традиційна жанрова тема реалізована лише в ірмосах. Тут констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У п'ятій пісні локальна біблійна тема знаходить своє втілення в ірмосі та декількох тропарях. Тож фіксуємо середній ступінь інтегральної цілісності. І у сьомій та восьмій піснях жанрові теми реалізуються як в ірмосі, так і у тропарях. У цих піснях за рахунок молитви отроків, що виконує функцію риторичної епіфори, спостерігається композиційне узгодження всіх співів. І — високий ступінь інтегральної цілісності. Використовування ж риторичної епіфори в сьомій та восьмій піснях зближує Канон Феодосію Печерському із проаналізованими «миколаївськими» та «великомученицькими» творами.

Компонування співів у середині пісень Канону має ще декілька показових особливостей. По-перше, у першому тропарі першої пісні міститься так званий topos скромності автора, який зізнається у своїй неспроможності укласти належне слово на честь великого преподобного. Як і в Каноні на перенесення мощів святителя Миколая, ще одній руській пам'ятці XI ст., означене зізнання становить основу поетичної концепції середньовічного книжника — його ars-poetica. По-друге, у тематичних локалізаціях Канону нараховується вісім збігів із відповідними епізодами Житія Феодосія Печерського.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом видатного київського подвижника. Смислова «сума» відтворюваного образу зводиться за допомогою чотирьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації, опредметнення та надання синергійності. При цьому в образі св. Феодосія взаємодіють два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро репрезентує ідея богоподібності святого. Означена ідея виникає внаслідок встановлення співпричетності впізнаваному імені. У Каноні автор застосовує такі поетоніми:

– «Феодосье» — 7 разів;
– «отче» — 4 рази;
– «преподобне» — 2 рази;
– «блажене» — 2 рази;
– «преблажене» — 1 раз.

Вказані найменування свідчать про намагання укладача твору підкреслювати власне ім'я подвижника, а також його богоподібний духовно-наставницький статус. Адже в християнській традиції визначення «отче» і «преподобне» характеризують праведника, який уподібнився Христу і тим самим здобув авторитет духовного вчителя для інших.

По-друге, ідея богоподібності виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваній особі. У Каноні св. Феодосій порівнюється із:

– Христом;
– апостолом Павлом;
– пророком Єремією;
– ангелом.

Усі ці зіставлення наділені одною й тою самою семантикою. Печерський ігумен постає святою духоносною людиною, спроможною діяти так, як Христос, пророки, апостоли та навіть ангели. Духоносність та христоподібність певною мірою зближують Канон Феодосію Печерському із «великомученицькою» гімнографією. Проте слід розуміти, що для виведення христоподібності відтворюваних святих укладачами «преподобницького» та «великомученицьких» текстів використовуються різні підстави. У першому випадку це смирення і служіння братії, у другому — жертва Богу, добровільне страждання та смерть.

По-третє, зазначена ідея виражена, символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Св. Федосій є:

– сонцем;
– зіркою.

Природно, що богоподібний святий символізується за допомогою символів небесного світла і сяйва.

І по-четверте, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут печерський ігумен постає:

– таким, що від народження долучився до Бога;
– таким, що з дитинства дотримувався заповідей Спасителя;
– таким, що отримав напучення від Св. Духа;
– таким, що світиться від подвигів і тим самим відганяє бісів;
– таким, що вимолює допомогу обителі у Бога;
– таким, що за допомогою Св. Духа бачить помисли братії;
– таким, що сяє ангельським світлом.

Усі ці символи свідчать про синергію Творця та Його богоугодного послідовника і служителя.

Друге семіотичне ядро розкриває ідея чудесного божественного плода. Вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності імені та сакральному явищу. Щодо останнього, то св. Феодосій оспівується як:

– божественний колос, що стає невичерпною житницею Йосифа;
– божественний рай, в якому зростає живоносне дерево;
– джерело нескінченої води.

У вказаних символах чітко артикульована вітальна потенція. Святий наділяється семантикою чудесного живлення. Тож Канон преподобному утворює символогічні паралелі із «двонадесятими» творами (Каноном на Різдво Богородиці та Каноном на Воздвиження Хреста).

В оспіваному образі одне семіотичне ядро узгоджується з іншим як причина і наслідок. Св. Феодосій тому відтворюється як чудесний божественний плід, бо він — богоподібний.

Разом з тим, обидва ядра відтіняються ще одним символом, що виконує функцію семіотичної периферії. Йдеться про зіставлення св. Феодосія із:

– непохитним стовпом.

На наш погляд, символ непохитного стовпу концептуально не узгоджується ані з одною ідеєю, ані з іншою.

Отже, у Каноні Феодосію Печерському «Богоугодивыи подвигъ стяжавъ...» відтворений образ має два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Загальний образний інваріант передбачає два смислові вектори:

– богоподібного служителя Небесного Єрусалиму;

– чудесного плоду, що постійно живиться божественною силою.

Водночас, св. Феодосій є й:

– непохитним стовпом.

Оскільки в образі київського святого наявне певне розпорошення значень, можна констатувати, що у цьому сегменті цілого досліджуваний твір характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «великомученицьких», «святительському» та «преподобницькому» канонах з ускладненою будовою образу (два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими параметрами:

1) В усіх канонах oratio становить урочисте дискретне розмірковування про видатних служителів Божих — великомучеників Стефана Першомученика, Георгія Побєдоносця та Димитрія Солунського, а також святителя Миколая Чудотворця та преподобного Феодосія Печерського.

2) Досліджені канони мають у своєму складі різну кількість тематичних локалізацій: Канон Стефану Першомученику «Гꙗдѣте хвалами...» — 32, Канон Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...» — 40, Канон Димитрію Солунському «Отъ мьглы лютыꙗ...» — 43, Канон на преставлення Миколая Чудотворця «Умъ просвѣти ми...» — 40, Канон Феодосію Печерському «Богоугодивыи подвигъ стꙗжавъ...» — також 40. При цьому Канон Стефану Першомученику укладений на п'ятий глас, Канон Георгію Побєдоносцю — на другий, Канон Димитрію Солунському — на четвертий, Канон на преставлення Миколая Чудотворця — на восьмий, Канон Феодосію Печерському — також на восьмий.

3) Усі пам'ятки, крім Канону Феодосію Печерському, характеризуються високим ступенем парадигмальної цілісності, позаяк містять у своєму складі різну кількість (від двох до чотирьох) концептуально узгоджених тематичних рефренів. Натомість, ціле Канону Феодосію Печерському має низький ступінь парадигмальної цілісності, оскільки у творі немає жодного тематичного рефрену. Така особливість структурної організації — достатньо рідкісне явище для мінейної гімнографії.

4) У Каноні Стефану Першомученику та Каноні Феодосію Печерському спостерігаються усі можливі форми узгодження тропарів усе-

редині пісень. Тож укладачі цих творів не дотримуються якогось однорідного принципу компонування тематичних локалізацій. Такому ж неоднорідному принципу слідує й автор Канону на преставлення Миколая Чудотворця, в якому частина пісень характеризується низьким ступенем інтегральної цілісності, а інша — високим. А у Каноні Георгію Побєдоносцю та Каноні Димитрію Солунському — лише дві форми, причому одна форма використовується у семи піснях, а друга — тільки в одній. Така пропорція дає підстави вважати вказані пам'ятки такими, що в них автор майже дотримується однорідного способу компонування матеріалу усередині пісень.

5) Щодо відтворення образу святого, то за винятком укладача Канону Стефану Першомученику, усі інші гімнографи вдаються до смислової «суми» за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів. У Каноні ж Стефану Першомученику образ оспівується без символічного опредметнення.

6) Усі проаналізовані канони характеризуються середнім ступенем образної цілісності, адже у відтворенні образів автори задіяють два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у вказаних творах оспіваний образ святого має два основні смислові вектори, що відтіняються додатковими семантичними нашаруваннями.

Структурне ціле з ускладненою будовою образу, що передбачає два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії, зустрічається і у багатьох інших мінейних пам'ятках. Зокрема, у вищезгадуваному Каноні «Величание наше и похвала...», що входить до складу Служби княгині Ользі (на 11 липня) у Службовій мінеї другої половини XII ст. і зберігається у бібліотеці Ярославського архієрейського дому [Никольский, 1906, с. 88–94]. Є припущення, що Служба княгині Ользі могла виникнути вже в епоху Володимира Хрестителя [Серегина, 1994, с. 63], або ж в епоху Ярослава Мудрого [Осокина, 2000, с. 177–178]. Утім, більш поширеною є думка, що текст був укладений у другій половині XII ст. зусиллями якогось «Кирила мниха», М. Нікольський припускає, що Кирила Туровського [Никольский, 1906, с. 88]. Щоправда, сучасні дослідники літературної творчості Кирила Туровського В. Кірілін та О. Рогачевська це припущення не коментують [Рогачевская, 1999; Кириллин, 2012]. Крім того, є точка зору, що ця пам'ятка могла виникнути тільки у XV ст. [Голубинский, 1904, с. 56–57].

Тож у Каноні «Величание наше и похвала...» структурне ціле характеризується: високим ступенем парадигмальної цілісності (два кон-

цептуально узгоджених тематичних рефрени); неоднорідним компонуванням матеріалу усередині пісень (усі три форми інтегрального зв'язку); середнім ступенем образної цілісності (у побудові образу задіяні два взаємообумовлені семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії) [Служба княгине Ольге, с. 89–93].

При цьому в ім'янаріканні святої гімнограф вживає тільки її світське ім'я: «Олго» (з епітетами «богомудрая», «преславная», «блаженая», «досточюдная») / «госпоже Олго». Показово, що у творі жодного разу не використовується хрестильне ім'я подвижниці «Єлена». У цьому сенсі Канон княгині Ользі суттєво розходиться із загальною києворуською літературною [Джиджора, 2015б, с. 106] та іконографічною традицією XI–XII ст. [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 220–237]. Ця традиція передбачає символічне відтворення св. Ольги як «нової Єлени». Така обставина видається дивною, зважаючи на те, що в інших ранніх києворуських пам'ятках (Повісті врем'яних літ, Слові про Закон і Благодать, Службі князю Володимиру) хресне та родове імена св. Ольги активно поєднуються. Про що може свідчити небажання гімнографа використовувати хрестильне ім'я київської княгині — питання, на яке варто шукати відповідь у подальших дослідженнях. У цьому контексті корисними видаються розвідки Н. Нікітенко, В. Корнієнко та Н. Верещагіної, які паралельно і на різному матеріалі прийшли до висновку, що у перші десятиріччя після Хрещення русичи вважали головною духовною соратницею та помічницею князя Володимира не його бабусю княгиню Ольгу, а законну дружину — царівну Анну Порфірородну [Никитенко, Корниенко, 2014, с. 321; Верещагина, 2017]. Якщо Канон княгині Ользі (або ж окремі стихири чи тропарі) був укладений у ранній період києворуського християнства (таку думку обстоюють О. Осокіна та Н. Серьогіна), немає нічого дивного в тому, що гімнограф не називає її Єленою, адже невдовзі по Хрещенню функції «нової Єлени» пов'язувалися із царівною Анною.

Крім того, у Каноні «Величание наше и похвала...» св. Ольга оспівується як Мойсей, Девора-пророчиця, Естер, Юдит, нова учениця Христова, наречена, розумна бджола, цнотлива голубка, ліванська гора, ріка Фісон, що має дорогіцінні камені, тощо [детальніше див.: Джиджора, 2012в].

Таким чином, у мінейних канонах з ускладненою будовою образу реалізуються два варіанти співвідношення семіотичних ядер та периферії. У Каноні на перенесення мощів Миколая Чудотворця, Каноні Пелагії Антіохійській та Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба

в основі образу лежать два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у вказаних творах усі символи-одиниці відтворення образу святого підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям. Це призводить вже не до простої, як у випадку з творами, де образ містить одне семіотичне ядро, а до ускладненої будови оспіваного об'єкту, що постає завдяки номінативним, персоніфікованим та синергійним сенсам (у Каноні Пелагії Антіохійській використовуються ще й предметні сенси). У структурному цілому зазначених творів ускладнена будова образу реалізується за різних форм компонування матеріалу усередині пісень (в усіх пам'ятках використовуються три форми інтегральної цілісності) та однорідного викладу теми прославлення святого (у Каноні на перенесення мощів Миколая Чудотворця низький ступінь парадигмальної цілісності, у Каноні Пелагії Антіохійській та Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба — високий ступінь).

Щодо Канону Стефану Першомученику, Канону Георгію Побєдоносцю, Канону Димитрію Солунському, Канону на преставлення Миколая Чудотворця та Канону Феодосію Печерському, то тут в основу образу покладені два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у зазначених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації. Через те констатуємо ускладнену будову оспіваного об'єкта із додатковими семантичними нашаруваннями, що виникає за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів (за винятком Канону Стефану Першомученику, в якому образ оспівується без символічного опредметнення). У структурному цілому досліджених творів ускладнена будова образу з додатковими семантичними нашаруваннями передбачає різні форми компонування матеріалу усередині пісень (в усіх пам'ятках задіяні три форми інтегральної цілісності) та однорідний виклад теми прославлення святого (у Каноні Феодосію Печерському низький ступінь парадигмальної цілісності, в усіх інших творах — високий ступінь).

Розділ 3
ЦІЛЕ КАНОНУ З НАДСКЛАДНОЮ БУДОВОЮ ОБРАЗУ

Мінейні канони з надскладною будовою — це канони, в яких у відтворенні образу задіяні три та більше семіотичних ядер. За надскладної будови образу, так само як і за найпростішої та ускладненої, можливі два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У першому випадку в основі образу лежать три або більше семіотичних ядер за відсутності семіотичної периферії. У другому випадку — три або більше семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії.

Прикладами відтворення образу з трьома і більше семіотичними ядрами за відсутності семіотичної периферії є такі пам'яткі: «апостольський» Канон Іоанну Богослову «Царство небесное...» та «святительський» Канон Іоанну Златоусту «Покаянию быв проповедьник теплки...».

* * *

Канон «Царство небесное...» входить до складу Служби Іоанну Богослову (на 26 вересня) у Службовій мінеї 1096 р. за вересень (Син. тип. № 84) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 46–47; Каталог, 2014, с. 55]. У Службовій мінеї 1096 р. пам'ять видатного апостола містить: сідальний, подобний, кондак з ікосом, три стихири «на Господи возвахъ», самогласен, чотири стихири «на хвалите» та канон другого гласу «Царство небесное...».

У Каноні «Царство небесное...» цікавий об'єкт оспівування. З одного боку, у творі прославляється апостол Іоанн як один із учнів Спасителя. А з іншого боку, автор намагається представити образ євангеліста-богослова, який у розповідях про долю Місії вдається до складних богословських розмірковувань. Через те у відтворенні образу святого гімнограф вдається як до символізації самої постаті апостола, так і до символізації тих його органів, якими створюється і передається «блага вість» (вуста, руки, серце, очі).

Сам Канон євангелісту Іоанну складається із восьми пісень (без другої). У кожній пісні — ірмос та чотири тропарі. Загальна парадиг-

мальна тема твору — прославлення наймолодшого та улюбленого учня Христа, а відтак вдумливого богослова. При цьому структурне ціле виглядає так.

Перша пісня містить піснеспіви:

– ірмос «ꙗ҆ глꙋбине потопи», в якому згадується порятунок євреїв від єгиптян, що потонули у морі [Ирмолог XIV, 25];

– I тропар, в якому автор звертається до святого з молитвою прийняти слово про «богословесного» проповідника Царства Небесного;

– II тропар, в якому стверджується, що євангеліст продемонстрував сильну мудрість у проповіді перед різними народами;

– III тропар, в якому йдеться про те, що святий, який прийняв небесний розум, проповідував слово Боже: «Небесныхъ разꙋмъ приимъ богословесьно Божиа бо слова проповѣда искони слово бѣ и слово бѣ къ своемꙋ родителю и бѣ слово благовѣствꙋꙗ наꙋчилъ еси» [Служба Иоанну Богослову, с. 205];

– IV богородичний тропар — із похвалою Божої Матері.

У першій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна біблійна тема подяки Творцю за визволення з рабства втілена лише в ірмосі. Решта тематичних локалізацій присвячені звеличенню богословської обізнаності та проповідницькому таланту Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф вдається до звернення «блажне». Власне ім'я святого не використано. З метою надання синергійності типовому автор показує співпричетність апостола Богу у двох тематичних локалізаціях. Позаяк для богословської проповіді всім народам Іоанн отримав мудрість (про це у II тропарі) та небесний розум (у III тропарі).

У третій пісні такі співи:

– в ірмосі «процвѣла есть» автор зізнається, що його серце утвердилося у Церкві, котра розквітла як пустеля [Ирмолог XIV, 28];

– у I тропарі йдеться про те, що богоблажений Іоанн розкрив «паче ума» тайну Трійці богословесним язиком;

– у II тропарі стверджується, що язик євангеліста — це тростина книжника Св. Духа: «Ꙗзыкъ твои бысть трость книжьника Пресвѧтаго Дꙋха богописано знаменавающи чьстьное же Божие еꙋангелие» [Служба Иоанну Богослову, с. 205];

– у III тропарі зазначено, що святий Іоанн стягнув велику премудрість, адже з ревністю ліг на Джерело Премудрості (парафраз відомого євангельського епізоду Іоан. 13, 23): «Премꙋдрости ти бездьнꙋ

извилися премудре вознесся премудрыми дерзновениемь на источьницѣ и того проведьника бысть блажене» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні також спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Локальна тема сповнення віри у відповідь на божественне благовоління реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф продовжує розмірковувати про богословські спроможності Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф, на відміну від першої пісні, один раз вживає власне ім'я святого «Іоане». І ще тричі використовуються такі звернення: «богоблаженыи», «премудре», «блажене».

З метою адекватного опредметнення типового автор вдається до символізації язика апостола. За творчим задумом укладача Канону, той майстерний язик, що змушує народи приймати християнську віру, вартий того, аби стати самостійним об'єктом літературно-художньої естетизації. Тож язик Іоанна співставляється із тростиною (тобто приладом для письма) Пресвятого Духа. Язик євангеліста тому є тростиною для письма, що через нього свідчить сам Св. Дух. За своїм походженням це символічне зіставлення можна вважати біблійним. Його визначальне міститься у віршах 44 псалма, де псалмописець зізнається, що все висловлене ним — думки Творця, а сам він — лише те, чим Творець записує свої божественні слова [Пс. 44, 2]. І за ознакою передачі «богонаписаного» слова язик апостола (а отже і сам апостол) відповідає тростині великого Книжника рівною мірою. Божественний письмовий прилад вказує на апостольський статус Іоанна у творі.

Символізацію язика як певного «інструмента», що ним здійснюється божественне Євангеліє, можна вважати одним із помітних принципів зведення апостола Іоанна в досліджуваній Службі. Адже у її стихирі «на хвалитехъ» містяться такі зіставлення: «Богодвижимаꙗ цѣвьница небесныхъ пѣсний таинописьць въ истинꙋ ꙋста богоглива пѣние пѣниемь поетъ весело ꙋстьнама движа ꙗка струꙋнами ꙗко же брꙗцалкмъ ꙗзыкмъ движа» [Служба Иоанну Богослову, с. 204]. Проповідник слова Божого породжує «веселу» мелодію як «цѣвьница» (флейта), адже його вуста — то струни, по яких він брязкає язиком. Тут язик Іоанна постає тим приладом, що грає на струнах і тим самим породжує звук. Однак, оскільки саме язиком і вустами апостол виражає себе, то можна говорити, що Іоанн і є тим струнним «брꙗцалкмъ», що породжує «мелодію» Євангелія.

У наданні синергійності автор показує співпричетність євангеліста Богу в кожній локалізації. Язиком апостола водить Св. Дух, тому він зумів проникнути в тайну Св. Трійці, вищу за людський розум («паче розꙋма»). Крім того, Іоанн стягнув премудрість, адже лежав на грудях у її Джерела.

Наступна четверта пісня має такі піснеспіви у своєму складі:

– в ірмосі «пришьствова» прославляється Господь, що прийшов від Діви врятувати людство [Ирмолог XIV, 30];

– у I тропарі йдеться про те, що євангеліст здійснив достойну богословську проповідь, розкривши усі божественні таємниці;

– у II тропарі стверджується що апостол Іоанн стяжав божественний розум та цнотливе тіло і саме тому став житлом для Пресвятої Трійці: «Ꙋмꙋ божьствьнꙋ и дѣвьствьно тѣло стꙗжавꙋ церквы былꙋ еси жива же и дꙋшевьна славьна и жилище пречистыꙗ Троице свꙗщениче» [Служба Иоанну Богослову, с. 205];

– у III тропарі згадується про те, як святий Іоанн був удостоєний честі бути всиновленим Пречистою Дівою, а отже став братом тому, Хто обрав його в учені (це парафраз відомого євангельського епізоду: Іоан. 19, 26–27);

– у IV богородичному тропарі — похвала Божої Матері, про яку сказано, що вона зцілила давній злочин Єви (тож маємо тут черговий приклад символічного зіставлення Діви Марії із новою Євою, що є характерною особливістю відтворення богородичного образу в мінейній гімнографії).

У четвертій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема пророкування про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні якості євангеліста Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор користується зверненням «Ꙋнота блаженын». Знову констатуємо відсутність власного імені святого.

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф порівнює апостола Іоанна із житлом Св. Трійці. Апостол тому є житлом Св. Трійці, що стяжав небесний розум та цнотливе тіло, тобто став гідним того, аби вмістити божественну благодать. За своїм літературним походженням вказаний символ є біблійним. Визначальним є відомий вислів апостола Павла про призначення людини бути храмом Божим [1 Кор. 3, 16–17]. І за ознакою духовної підготовленості євен-

геліст Іоанн тотожний житлу Св. Трійці рівною мірою. Символ житла, в семантиці якого закладена ідея міцної опори та духовної чистоти, стає важливою суб'єктною характеристикою оспіваного апостола.

І надання синергійності також реалізується у четвертій пісні. Євангеліст Іоанн співпричетний Богу, адже стягнув особливий розум і через те розкрив божественні таємниці у своїй проповіді. Крім того, святий Іоанн породнився із Христом. Назвавшись сином Діви Марії, він тим самим стає братом свого Вчителя і за духом і за родинними зв'язками.

П'ята пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «ходатаи Богꙋ» стверджується, що Христос виводить людей від «ночі невідання» [Ирмолог XIV, 32–32об];

– у І тропарі прославляється небесний розум євангеліста, що був наділений божественною благодаттю і тому став світлом, наближеним до початку Світла: «Небесныхꙋмꙋ богословесныхъ бысть благодатию весь бысть свѣтꙗмь приближенным зачало свѣта присною си волею къ немꙋ обожимꙗ» [Служба Иоанну Богослову, с. 206];

– у ІІ тропарі йдеться про те, що апостол Іоанн проповідував слово Боже чистим розумом та святими вустами;

– у ІІІ тропарі згадується, що апостол Іоанн з юності жив разом із Христом і тому став судиною божественної благодаті;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовну чистоту євангеліста.

У відтворенні образу з метою адекватного опредметнення типового автор в одному тропарі порівнює розум євангеліста із світлом, а в іншому самого Іоанна — із судиною благодаті. Зіставлення розуму із світлом можна вважати символізацією самого євангеліста. А прирівняння святого до світла — поширений спосіб відтворення образу подвижника у мінейній гімнографії. Такі приклади ми помічали в «архангельських» та «пророцьких» канонах.

Характерним для прославлення апостола Іоанна видається його символізація за допомогою образу судини божественної благодаті. З конотативної точки зору, цей символ узгоджується із символом житла Св. Трійці, що реалізується у четвертій пісні. Констатуємо, що обидва символи (житло Св. Трійці та судина божественної благодаті) мають однакові структурні параметри й однакове значення: євангеліст постає чистим вмістилищем Св. Духа.

Символізація святого, що продукує цю ідею, позначається і на наданні синергійності типовому. У п'ятій пісні апостол Іоанн співпричетний Богу, адже наділений благодаттю, що наближує його до Вічного Світла.

Шоста пісня Канону має такі піснеспіви:

– в ірмосі «вх безднѣ грѣховнѣи» згадується плач пророка Йони, який молився Богові і просив позбавити його гріховної безодні [Ирмолог XIV, 35];

– у I тропарі апостол Іоанн постає богословом, якого за духовну чистоту Христос прийняв як брата;

– у II тропарі знову згадується євангельський епізод, в якому євангеліст ліг на груді Спасителя під час Тайної Вечері і відтак отримав особливу благодать;

– у III тропарі гімнограф звертається до апостола як до того, кого Господь просвітив великим і божественним просвітленням та осяяв тричисленним світлом: «Велика и божественна просвѣщенїа благословеснїа ти всю просвѣтиша вселенꙋю славне и свѣтлмь трьчисельнымъ озари сїа» [Служба Иоанну Богослову, с. 206];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у попередніх піснях, у шостій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема плачу пророка Йони втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовну велич апостола Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор жодного разу не називає святого по імені. Натомість послуговується такими зверненнями, як «богослове», «прѣславьне», «славьне». З метою надання синергійності гімнограф окреслює співпричетність апостола Іоанна Богу за допомогою тих самих образів, що і в попередніх піснях. Євангеліст отримав благодать, лежачи на грудях Спасителя, та засяяв тричесленним світлом як той, кого Бог просвітив і зробив своїм братом.

Переходимо до сьомої пісні:

– в ірмосі «богопротивьно» згадується грішний наказ вавилонського царя спалити отроків у печі, а також божественна роса, що її подав Христос їм на порятунок [Ирмолог XIV, 37зв];

– у I тропарі йдеться про те, що апостол Іоанн удостоївся Божого сяйва;

– у II тропарі — звернення до блаженного апостола, вихованого праведним Сонцем Всесвіту та вічним небом: «Вх тебе блажне по-

ложи правьдьное солнце вьселенне небо присноднижимо сѫдѣлавъ тїа и богословесьнѫмь ти ꙗзыкѫмь проповѣдаемыи Христосъ вѫзлюблене и преславьне» [Служба Иоанну Богослову, с. 207];

– у III тропарі гімнограф захоплюється силою божественного слова, що ним написане Євангеліє Іоанна, яке охопило всю землю;

– у IV богородичному тропарі — оспівування Божої Матері, в якому викладений християнський догмат про пріснодівство.

Сьома пісня характеризується низьким ступенем інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема прославлення Творця за подану росу і врятованих отроків реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях книжник розмірковує про духовну взаємодію між Богом та оспіваним святим.

У відтворенні образу спостерігаємо ті ж самі тенденції, що і у попередній пісні. Гімнограф знову не вживає власного імені апостола. А звертається так: «блажне», «вѫзлюблене», «преславьне», «достославьне». І з метою надання синергійності автор показує співпричетність апостола Богу. Позаяк Іоанн отримав божественне сяйво, його виховало праведне Сонце та предвічні небеса. Як наслідок, апостол виклав Євангеліє божественними словами, що наділені силою привертати увагу всього світу.

Восьма пісня Канону складається із співів:

– ірмосом служить «пещь огньна», де згадується чудесний порятунок трьох отроків, яких вавилонський цар наказав спалити в печі [Ирмолог XIV, 40];

– у I тропарі апостол Іоанн порівнюється із світлом блискавки, що пронизує Всесвіт: «Ꙗко мѫлниꙗ свѣта приходꙗщиꙗ вьселеннѣи блажне ꙗви сꙗ чистоты свѣтьлостью дѣвьства же ꙗвленимь благочьстиемь ѹченниꙗ мира просвѣщаꙗ возлюблене Христѹ Богѹ» [Служба Иоанну Богослову, с. 207];

– у II тропарі стверджується, що оскільки євангеліст очистив тіло, душу та розум для викладу Євангелія, то він — рівний ангелам: «Тѣло и дѹшѹ и ѹмъ очищь сꙗ благовѣствова Христово небесное еѹангелие и ангеломъ равьносѹжитель на небесехъ быва нынѣ вѫпиеши благосте» [там само];

– у III тропарі Іоанн постає житлом премудрості та судиною богослов'я, що оспівує та прославляє Христа;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема звеличення Творця за

врятованих отроків реалізується тільки в ірмосі. Усі інші тематичні локалізації присвячені духовному статусу євангеліста Іоанна.

У відтворенні образу з метою називання гімнограф вже вкотре звертається до святого «блажне».

З метою адекватної персоніфікації типового вперше у творі вдається до зіставлення Іоанна із персоною — із ангелом. Символічне прирівняння апостола до ангела зустрічається і у самогласному Служби. При цьому в обох випадках не йдеться про відповідність євангеліста якомусь конкретному ангелу. Святий прирівнюється до небесної сили як такої. Апостол Іоанн через те «ангеломъ равносоужитель на небесехъ бывъ», що очистив своє тіло, душу і розум задля «благої вісті». І за ознакою наближеного і відданого служіння Богу апостол Іоанн тотожний небесним ангелам рівною мірою. Цю міру символічної відповідності позначає сам гімнограф, називаючи святого «рівнослужителем». Тож в образі апостола відзначаємо «ангельське» начало.

З метою адекватного опредметнення «типового» гімнограф зіставляє Іоанна із світлом блискавки, житлом премудрості та судиною богослов'я. Вочевидь, останні два символи мають те ж саме значення, що і символи житла Св. Трійці та судини благодаті, втіленими відповідно у четвертій та п'ятій піснях. Як ми зазначали, у цих символах євангеліст Іоанн постає міцним і чистим вмістилищем Св. Духа.

При цьому варто відзначити і те, що й у стихирах «на Господи возвахъ» досліджуваної редакції Служби Іоанну Богослову є чимало символів із аналогічним значенням. Зокрема, апостол охарактеризований як основа словес («основание божественныхъ словесъ»), житло доброчинності («честныхъ добродѣтелии приятное жилище»), духовний дім («духовная храмина»), небесний стовп («столпъ небесный») [Служба Иоанну Богослову, с. 203]. З огляду на концепцію прославлення сильного словом євангеліста-богослова, цілком природною виглядає відтворення його образу за допомогою семантичного блоку символів, в основу яких покладена ідея міцного і чистого вмістилища Св. Духа.

Щодо символу світла блискавки, то святий тому так позначається, що сяє своєю духовною чистотою та благочестям. Тож за ознакою яскравого спалаху євангеліст-богослов відповідає світлу блискавки рівною мірою. Світлосяйність — традиційна, але при цьому одна з визначальних символічних характеристик апостола Іоанна у творі.

Водночас, світло блискавки концептуально узгоджується із низкою інших символів, в яких зашифровано прізвисько, що його єван-

геліст отримав в Євангелії: «син грому». А про те, що апостол Іоанн наділяється «громогласними» властивостями, свідчать численні співи Служби. У стихирах «на Господи возвахъ», «на хвалитехъ» та у сідальному святий символізується як:

– грім («громъ неиздреченьнаго богословесниꙗ»),

– син грому («сына громова»),

– носій громогласного слова («громъгласьнымъ ꙗзыкомъ своимъ извѣщаꙗ Божиꙗ премꙋдрости сокрꙋвеное слово») [Служба Иоанну Богослову, с. 202–204].

Євангеліст Іоанн — грім не тільки в умовно-символічному значенні (бо його проповідь духовно гучна й попереджувально-загрозлива), а й у конкретному значенні (бо саме такий сенс Христос заклав у його прізвисько). Але ж грім та блискавка — природні явища, що відбуваються одночасно під час грози. Через те невипадково син грому (у стихирах) постає й світлом блискавки (у Каноні).

Грім і блискавка, що ними позначається святий Іоанн у Службі, мають концептуальне продовження. Як відомо, під час грози йде дощ, тобто з неба падає вода. А у стихирах «на Господи возвахъ», «на хвалитехъ» та у дев'ятій пісні Канону вода якраз постає символом того мудрого вчення, що його апостол Іоанн поширює світом: «Богословесниꙗ воды на пьрьсьхъ вꙁлегъ мꙋдрость почьрьпля еси»; «Рѣкы богословниꙗ отъ чьстьныхъ твоихъ ꙋстъ истекоша апостоле» [Служба Иоанну Богослову, с. 203–204]. Лежачи на грудях Спасителя, його улюблений учень наповнився водою Божого слова. А оскільки під час проповіді Іоанна з його вуст ллються богословські ріки, то в очах піснотворця він і є тою водою, що несе слово Боже.

Естетизація відтворюваного святого за допомогою символу води є невипадковою. Як відомо, євангеліст Іоанн є апостолом води (тобто тої благодаті, що її Христос дає людям) [Кассиан (Безобразов), 2001а]. У численних епізодах Євангелія від Іоанна розповідається, як Христос здійснює чудотворіння саме за допомогою води, через яку проходить божественна благодать (Хрещення, весілля у Кані Галілейській, зцілення розслабленого біля Овечої купальні, напоумлення самарянки біля колодязя Якова, зцілення слиною сліпонародженого тощо). Тож природно, що за авторським задумом співець води прославляється як богословська вода та богословська ріка. В образі святого символи блискавки, грому та води виступають концептуально спорідненими складовими одного семіотичного ядра, що вказують на однорідність символізації євангеліста Іоанна у Каноні та Службі.

І нарешті останній напрям символізації реалізується наступним чином. Апостол Іоанн співпричетний Богу, адже очистив тіло, душу і розум і, як наслідок, став вмістилищем Св. Духа.

Дев'ята пісня представлена:

– ірмосом «безначальна родителя», в якому оспівується народження Господа від Діви для спасіння людського роду [Ирмолог XIV, 44об];

– у І тропарі апостол постає джерелом ріки, з якої п'ють усі охочі: «Нынѣ не гаданиемь лицьмь же къ лицу потока пицьнаго зрѣти сподоби ся и рѣку мирьную истока бесмьрьтьнаго иж негоже напаяемъ наслажаеши ся божьства» [Служба Иоанну Богослову, с. 207];

– у ІІ тропарі згадується, як Іоанн разом із своїм братом Яковом просив у Христа честі сісти поруч із ним у Царстві Небесному, натомість був удостоєний лежати на грудях Спасителя;

– у ІІІ тропарі йдеться про те, що своєю премудрою проповіддю святий Іоанн здолав еллінське безбожжя;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у всіх попередніх, у дев'ятій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк локальна тема подяки Творцю за його прихід у світ втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій оспівується духовний статус апостола Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф вже традиційно не вживає власне ім'я святого і звертається до нього за допомогою епітета «премудре». З метою адекватного опредметнення автор порівнює апостола із джерелом безсмертної ріки. Означений символ перегукується із відповідними символами, що містяться у стихирах «на Господи возвахъ» та «на хвалитехъ» і в основу яких покладений концепт божественної води-благодаті. З метою надання синергійності гімнограф показує співпричетність Іоанна Богу. Позаяк євангеліст лежав на грудях у Спасителя і, як наслідок, сповнився такою премудрістю, якою переміг еллінських безбожників.

Отже, у Каноні «Царство небесное...», що входить до Служби євангелісту Іоанну (на 26 вересня) у Службовій мінеї 1096 р. (Син. тип. № 84), структурне ціле має такі параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про премудрого Іоанна Богослова, улюбленого учня Христа. Означене розмірковування репрезентоване сорока тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

У деяких тематичних локалізаціях виражена одна і та ж думка:

– євангеліст стягнув божественну премудрість (небесний розум) — 5 разів;

– Іоанн лежав на грудях Спасителя і сповнився великою благодаттю — 3 рази.

У Каноні Іоанну Богослову два тематичні рефрени концептуально пов'язані між собою таким чином, що другий є причиною, а перший — його очевидним наслідком. Особливо наближений до Христа апостол лежав на Його грудях. І відтак отримав благодать та велику премудрість у розумінні таємниць Божих. Узгодження двох тематичних рефренів свідчить про те, що пам'ятка характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене лише одною формою інтегрального зв'язку. Тут в усіх піснях традиційні жанрові теми реалізуються лише в ірмосах. Тож Канон Іоанну Богослову характеризується низьким ступенем інтегральної цілісності й відтак однорідністю викладу.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом апостола Іоанна Богослова. У відтворенні образу наявний смисловий континуум, що виникає внаслідок узгодження, насамперед, номінативних, предметних та синергійних сенсів. За винятком одного зіставлення оспіваного святого із ангелом, гімнограф більше не вдається до символічної персоніфікації.

У Каноні «Царство небесное...» смислове ціле відтворюваного образу містить одразу три семіотичних ядра за відсутності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро виражає ідею, що апостол Іоанн — міцне і чисте вмістилище Св. Духа.

Зазначена ідея розкривається символами, що по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Показово, що гімнограф лише один раз вживає власне ім'я святого. Натомість послуговується низкою характерних звернень-епітетів:

– «блажне» — 3 рази;

– «премудре» — 3 рази;

– «преславне», «славне», «достославне» — 3 рази;

– «Ученче блаженыи» — 1 раз;

– «богоблажене» — 1 раз;

– «богослове» — 1 раз;

– «Іоане» — 1 раз.

Перераховані поетоніми свідчать про те, що укладач Канону бачить оспіваного святого духоносним подвижником, що досяг блаженства.

В інших співах Служби (про це тут важливо сказати) апостол названий:

– «Іоанне» («Іоанне Богословче») — 2 рази;

– «сына Заведеа» — 1 раз;

– «сына громова» — 1 раз.

У наведених іменах актуалізується, по-перше, богословський статус апостола, а, по-друге, його служіння божественній благодаті, оспіваної в образі цілющої і животворної води.

По-друге, ідея міцного і чистого вмістилища Св. Духа розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. У Каноні образ євангеліста Іоанна опредметнений за допомогою таких символів, як:

– житло Св. Трійці;

– судина божественної благодаті;

– житло Премудрості;

– судина богослов'я;

– джерело безсмертної ріки.

Причому означені символи концептуально узгоджуються із низкою символів, реалізованих в інших піснеспівах Служби. Там апостол Іоанн постає:

– основою словес;

– житлом доброчинності;

– духовним домом;

– небесним стовпом.

Усі наведені символи мають однаковий семантичний вміст. Євангеліст Іоанн постає міцною опорою, добротним фундаментом, а відтак і чистим, як джерело ріки, вмістилищем Св. Духа.

По-третє, вказана ідея розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут апостол постає:

– таким, що духовно очистився і тому вмістив Св. Дух.

Взаємодія Творця і святого проявляється в отриманні енергії, що нею духовно очищається святий і стає готовим для прийняття Бога.

Друге семіотичне ядро виражає ідею, що апостол Іоанн — інструмент божественної Премудрості.

По-перше, вказана ідея розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному іме-

ні. По-друге, — внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. У Каноні символізується орган святого — язик:

– тростина книжника Св. Духа.

В інших піснеспівах Служби є схожі символи. У них Іоанн постає:

– флейтою.

А його вуста та язик — відповідно:

– струнами;

– брязкалом.

Усі вказані символи наділені однаковою семантикою. Євангеліст Іоанн — той божественний прилад, що ним Св. Дух породжує красиву «мелодію» — євангельське слово.

По-третє, ідея інструменту божественної Премудрості розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Гімнограф вказує на те, що:

– євангеліст Іоанн отримав небесний розум;

– Св. Дух водить язиком апостола.

У цих символах показане наділення енергією розуму і язика святого як тих інструментів, що ними здійснюється божественна проповідь.

І третє семіотичне ядро виражає ідею, що апостол Іоанн — світле сяйво.

По-перше, вказана ідея розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. По-друге — єдиним символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності сакральній особі. Євангеліст Іоанн прирівнюється до:

– ангела.

Це прирівняння відбувається за ознакою наближеного і відданого служіння Богу. А ключовою суб'єктною характеристикою ангела, наближеного до Бога, є саме світлосяйність. Про це свідчать особливості відтворення образу архангелів Михаїла та Гавріїла, що ми досліджували у відповідних канонах. У середньовічній гімнографії ангел — це світло. Через те прирівнювання подвижника до ангела — це виявлення його духовної світлосяйності.

По-третє, ідея світлого сяйва розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. У цьому сенсі євангеліст Іоанн постає:

– світлом блискавки.

А його розум:

– світлом.

І четверте, ідея світлосяйності розкривається символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу. Тут Іоанн відтворюється таким, що:

– отримав благодать, що наблизила його до Вічного Світла;

– осяяв тричисленним сяйвом;

– отримав божественне сяйво.

На наш погляд, в образі євангеліста Іоанна семантики, виражені у кожному із трьох семіотичних ядр, тісно пов'язані. Як міцне й чисте вмістилище Св. Духа, апостол-богослов стає інструментом божественної Премудрості і через те його осяює небесне світло.

У Каноні євангелісту Іоанну «Царство небесное...» зазначеної редакції відтворюваний образ має аж три семіотичних ядра, що доповнюють одне одного. Тож в єдиному образному інваріанті виділяємо три смислові вектори. Апостол-богослов є:

– міцним і чистим вмістилищем Св. Духа;

– інструментом божественної Премудрості;

– світлим сяйвом.

А семантична взаємодія ідей, втілених в оспіваному образі, свідчить про те, що досліджувана пам'ятка характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

Канон «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...» входить до складу Служби Іоанну Златоусту (на 13 листопада) у Службовій мінеї 1097 р. (Син. тип. № 91) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог1981, с. 49–50; Каталог, 2014, с. 56]. У мінеї пам'ятка містить: сідальний, подобний, кондак, шість стихир «на Господи возвахъ», стихиру «на стиховни» та канон восьмого гласу «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...».

У Службі Іоанну Златоусту об'єктом оспівування виступає святитель Іоанн, вправний майстер вишуканої християнської проповіді. І хоча у творі неодноразово вказується і на преподобний статус подвижника, саме його «словесне» служіння стає ключовою домінантою побудови образу.

Канон «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...» містить у своєму складі вісім пісень, кожна з яких містить ірмос та чотири тропарі. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення красномовного проповідника. При цьому структурне ціле має такі параметри.

У першій пісні розміщено піснеспіви:

– в ірмосі «вкорꙋжена» згадується, як фараон та його озброєне військо потонуло у морі, а євреї врятувалися [Ирмолог XIV, 133об];

– у I тропарі автор звертається до святого як до «теплого проповідника» каяття з молитвою допомогти очиститися від гріхів;

– у II тропарі стверджується, що святий прийняв просвітлення від Св. Духа, а отже явився світлим стовпом та світлою хмарою, що освітлює сонмище правовірних: «Все просвѣщение Свѧтаго Дꙋха оче приимъ всесвѣтлы ꙗви сѧ стлпъ предходѧ церкви преподобне светилни же и облакъ преблаже осѣнѧющь правоверныхъ сонмище» [Служба Иоанну Златоусту, с. 365];

– у III тропарі св. Іоанн названий поставленим Христом учителем, який має златообразний язик, що ним ллє духовні води Божої ріки: «Христианамъ поставленъ Учитель блаженаѧ Учениѧ златообразнымъ ꙗзыкомъ волею богомꙋдрою благодатно ты источи Божиѧ во рѣка воды исплненъ дꙋховны ꙗви сѧ богогласа златоꙋсте» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема подяки Творцю за виведення свого народу з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про проповідницьке служіння святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор використовує одразу чотири форми звернення: «златоꙋсте» (2 рази); «оче» (2 рази); «преподобне» (1 раз); «преблаже» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації типового укладач твору визначає св. Іоанна як «теплого проповідника» та «поставленого Христом учителя». Звичайно, у «святительській» гімнографії обидва ці символи — поширені характеристики. При цьому звернімо увагу на ті якості «Христового учителя», що їх виділяє автор. Йдеться про златоподібний язик, що ним ллються духовні води божественної ріки. Тож у першій пісні Канону св. Іоанн постає винятковим проповідником Божого слова, адже з його освяченого язика стікає особлива благодать.

З метою адекватного опредметнення святий порівнюється із світлим стовпом та світлою хмарою. Св. Іоанн тому є світлим стовпом та світлою хмарою, що його освітив Св. Дух, і тепер він може світити правовірним. За ознакою спроможності освітлювати все навкруги Златоуст відповідає світлому стовпу та світлій хмарі рівною мірою.

Надання синергійності реалізується таким чином. По-перше, св. Іоанн прийняв освітлення від Св. Духа і, як наслідок, засяяв. По-друге, одухотворений святий ллє божественну воду. І в першому і в другому випадку проповідник є співтворчим посередником, що отримує благодатну енергію від Бога і поширює її далі між людьми.

У третій пісні оративна композиція представлена такими співами:

– в ірмосі «Утвьрженн небеса» автор молить Христа утвердити його на камені Божих заповідей [Ирмолог XIV, 136об-137];

– у I тропарі стверджується, що оскільки св. Іоанн показав чисте життя, то він став прибічником та свідком духовного спасіння людей: «Умьмь Христовкмх обацїсѧ житьемь си чистꙑмь спасенна члвецьскаго поспѣшьникꙑ повѣстель сѧдѣтель златоустѣ учительства начала сѫпасенаа богодѫхновене» [Служба Иоанну Златоусту, с. 365];

– у II тропарі йдеться про те, що святий черпав богомудре вчення із вічного джерела;

– у III тропарі св. Іоанн постає мудрим та плодоносним проповідником, що його напоюють небесні хмари;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У третій пісні Канону також спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційне біблійне сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління є лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій прославляються духовні звитяги оспіваного святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає імена: «златоусте» (2 рази); «преподобне» (1 раз); «богоприатьне» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації типового гімнограф співвідносить св. Іоанна із прибічником та свідком духовного спасіння людей, а також із мудрим та плодоносним проповідником. Подібні суб'єктні характеристики слід вважати загальноприйнятими у «святительскому» каноні. І з метою надання синергійності укладач твору позначає енергійну взаємодію Творця та оспіваного святого. Позаяк Іоанн Златоуст сповнювався божественної мудрості з невичерпного джерела та небесних хмар. Відзначимо концептуальне узгодження синергійності відтворюваного образу в першій та третій піснях Канону. У першій пісні святий постає таким, що ллє божественну воду. У третій — таким, що отримує цю божественну воду з вічного джерела та небесних хмар.

Переходимо до четвертої пісні, яка представлена:

– ірмосом «ты ми Христе Господь», в якому автор засвідчує, що Христос — його Бог, його сила і радість, як про це співав пророк Авакум [Ирмолог XIV, 139];

– I тропарем, в якому св. Іоанн постає рівним апостолом хранителем божественних таємниць: «Иного намъ апостоламъ равьнообразьна милостию всѣхъ помышлѧѧ ꙗко благъ подаетъ Христосъ тѧ небесныхъ таинъ Божиѧ свѧщена таинамъ вышьнихъ Иоане прѣблаженне Златоусте» [Служба Иоанну Златоусту, с. 366];

– II тропарем, в якому обґрунтовується ідея духовної «злотості» оспіваного святителя: «Златозарьна и златословесна озлатимъ Иоана всѧ злацьшаго златыми словесы и свѣтлостьми учительства и миръ ꙗзыкомъ просвѣтѧща злата светлѣишьмь и свѣта плинѣишьмь и точѧщинмъ благодать божественную» [там само];

– III тропарем, в якому йдеться про те, що святий поширює Боже милосердя;

– IV богородичним тропарем, що у ньому прославляється Божа Матір.

У четвертій пісні Канону спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях оспівується духовна значущість св. Іоанна.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф вдається до розгорнутих звернень: «Иоане прѣблаженне Златоусте» (1 раз); «всечьстьне оче Златоусте» (1 раз); «блажне» (1 раз); «Иоане» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації автор, по-перше, зрівнює св. Іоанна із ангелами. Як ми пам'ятаємо, подібний символ наявний і у «миколаївських» пам'ятках. Відтак можна зауважити, що ототожнення святого з ангелами є важливою умовою символізації образу святителя у «святительських» творах.

Крім того, у III тропарі св. Іоанн постає «злотозарним», «злотословесним», «озлоченим» та таким, що його слова є золотими. Такі сутнісні характеристики дозволяють визначити золотосяйність оспіваного святого. Святитель через те є золотосяйним, що був «злотозарно озлочений світлішим злотом». Тож за ознакою вміщення дорогоцінного святий є золотосяйним. Золотоносність — характеристика відтворюваного образу, що розкриває суть його церковного прізвиська.

І з метою надання синергійності «типовому» автор позначає енергійну співпричетність св. Іоанна Богу. Христос відкрив святому божественні таємниці та озолотив його світлішим небесним злотом.

П'ята пісня має у своєму складі наступні співи:

– в ірмосі «вѣскꙋю мꙗ отринꙋ» автор просить Бога не відвертати його від свого божественного лиця, аби не перебувати у чужій темряві [Ирмолог XIV, 140об-141];

– у I тропарі святитель постає світилом Церкви, що своїм світлом вириває душі вірян з гортані смерті: «Церкви свѣтило вѣсиꙗ тꙗ свѣтомъ свѣтообразьно и дꙋшамъ спаса истьрьгающа ꙗ изъ грꙗтани смьртоносьца и къ жизни наставлꙗюща вѣчьнѣи оче преславныи» [Служба Иоанну Златоусту, с. 367];

– у II тропарі згадується, як св. Іоанн протистояв єретикам, маючи за зброю благу віру;

– у III тропарі стверджується, що святий — повна чаша божественних вод: «Исплнъ ꙗкоже чаша божестьвеныхъ водъ ланитѣ твои и вселенꙋю ꙋмьнами вонꙗми веселить разꙋмьнымь мꙋрьскымь просвѣщеннемь ꙋченнемь и добротою словесъ ти прѣмꙋдре» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна жанрова тема наближення обіцяної Богом допомоги втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні здобутки оспіваного святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор використовує три форми звернення до святого: «оче преславныи» (1 раз); «трьблжне» (1 раз); «прѣмꙋдре» (1 раз).

З метою опредметнення типового укладач твору зіставляє св. Іоанна із світилом Церкви та повною чашею. Св. Іоанн тому названий світилом, що засяяв «світлоподібним світлом» і за допомогою цього сяйва виривав вірян із «гортані смерті». А повною чашею він є тому, що наповнений божественними водами. Тож за ознакою спроможності освітлювати святий є світилом Церкви, а за ознакою утримування божественної води — повною чашею. Символ світила актуалізує потенцію світлосяйності, вже помічену нами у попередніх піснях Канону. А символ повної чаші — тему божественної води, що її отримує святий від Бога і поширює далі між людьми.

І синергія проявляється у тому, що св. Іоанн відтворюється таким, що освітлює вірних і наповнюється божественною благодаттю.

Шоста пісня Канону представлена такими співами:

– в ірмосі «оцѣсти мꙗ» наводиться молитва пророка Йони, в якій він просить Бога очистити його від гріхів [Ирмолог XIV, 143–143об];

– у I тропарі святий постає подателем словес, який своїми вустами збагатив весь світ духовною мудрістю;

– у II тропарі проповідь святого порівнюється із блискавкою, що обійшла всю землю, а сила його слів — із гучною трубою: «Вх вьсю ꙗко мѧлнии землю изиде вѣщание твое и сила же твоихъ глаголъ златоусте ꙗко трꙋба прѣнарочита вселѣньскыꙗ вса коньца приглаcова» [Служба Иоанну Златоусту, с. 367];

– у III тропарі йдеться про те що св. Іоанн зодягнув ризу, виткану на небесах: «Вх истѧканꙋ сѧвыше ризꙋ облачаꙗ сꙗ блажне добродѣтель и словеcх красотꙋ приобрѣтъ собѣ истинѣ ꙗвисꙗ приꙗтьно оутвьрждение» [там само, с. 368];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема плачу пророка Йони реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про те, чим виявилася проповідь св. Іоанна та яким є його священний одяг.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування автор вживає дві форми звернення до святого: «златоусте» (1 раз); «блажне» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації типового укладач твору визначає святого як подателя словес. У «святительській» гімнографії подібна суб'єктна характеристика подвижника має сприйматися природною. Разом з тим, ця характеристика узгоджується із численними «словесними» символами, що використовуються для символізації образу Іоанна Златоуста.

З метою адекватного опредметнення автор вдається до зіставлення св. Іоанна із блискавкою. Св. Іоанн тому є блискавкою, що його проповідь обійшла усю землю. Тож за ознакою навколишнього освітлювання оспіваний святий відповідає блискавці рівною мірою. Звісно, вказаний символ є черговою ілюстрацією суб'єктної світлосяйності святителя, вже встановленої нами в попередніх піснях.

Крім того, сила слів святителя порівнюються із гучною сурмою. Однак слова — це те, що відтворює сам святий. Тож можна вважати, що означений символ стосується безпосередньо подвижника. Варто зауважити, що зіставлення св. Іоанна із музичними інструментами є

помітною тенденцією естетизації його образу в Службі зазначеної редакції. Адже в стихирах «на Господи возвахъ» святитель порівнюється не тільки із сурмою, але й із пищаллю: «царскую и златоискованую трубу», «церковьнаꙗ богодухновенаꙗ пищаль» [Служба Иоанну Златоусту, с. 363]. У Каноні св. Іоанн через те є гучною сурмою, що його слова мають духовну вагу та переконливу силу. Тож за ознакою вагомості висловленого звуку святий відповідає гучній сурмі рівною мірою.

І з метою надання синергійності гімнограф позначає енергійну співпричетність подвижника Богу. Позаяк у тексті сказано, що святитель отримав особливу небесну одежу.

У сьомій пісні Канону такі піснеспіви:

– в ірмосі «Божиꙗ сѫхожениꙗ» йдеться про те, як у вавилонській печі вогонь «Устыдѣвшаꙗ» божественного сходження, адже отроки співали «благословенъ еси Боже отець нашихъ» [Ирмолог XIV, 144об-145];

– у І тропарі висловлена думка, що святитель показав Божу благость та милосердя, співаючи «благословенъ еси Боже отець нашихъ»;

– у ІІ тропарі святий постає проповідником, який зцілює своїм словом духовні хвороби, співаючи «благословенъ еси Боже отець нашихъ»;

– у ІІІ тропарі св. Іоанн постає священиком Вищого, що долучився до обраних з молитвою «благословенъ еси Боже отець нашихъ»: «Вѧзнесе сꙗ быв избьранъ преподобьнъ незлобивъ священикъ вышьнѣго въ правду обьлъкъ сꙗ свѣтло и веселиемь зова преславне благословенъ» [Служба Иоанну Златоусту, с. 368];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, що завершується молитвою «благословенъ еси Боже отець нашихъ».

У сьомій пісні, на відміну від усіх попередніх, спостерігаємо високий ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема прославлення Бога, який подав росу трьом отрокам, реалізується не тільки в ірмосі, але й в усіх тропарях, враховуючи богородичний. Формою композиційного узгодження усіх тематичних локалізацій є епіфора «благословенъ еси Боже отець нашихъ». Епіфоричний ритм часто зустрічається у сьомій пісні мінейних канонів, прикладом чого служать пам'ятки вже дослідженої «миколаївської» гімнографії.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає дві форми звернення до святого: «златоусте» (1 раз) та «преподобьне» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації укладач твору називає св. Іоанна проповідником та священиком Вищого. Обидві суб'єктні характеристики слід вважати загальновживаними у «свя-

тительській» гімнографії. Водночас, вкотре відзначаємо «гучність» та «золотослівність» оспіваного святого, адже він є таким проповідником, що його слова зцілюють духовно хворих. І з метою надання синергійності автор позначає енергійну співпричетність святого Богу. У тексті сказано, що святий отримав силу зцілювати хворих та був висвячений на служіння самим Творцем — Вищим.

Восьма пісня Канону має у своєму складі такі піснеспіви:

– в ірмосі «седмь седмицею» згадується, як халдейський мучитель розпалив вогонь у печі, однак отроки загасили його молитвою «дѣти благословите» [Ирмолог XIV, 147];

– у І тропарі стверджується, що оскільки Златоуст розумно викладає свої думки, то віряни навчаються богословствувати, співаючи «дѣти благословите»;

– у ІІ тропарі — прохання помолитися за всіх, адже св. Іоанн — заступник, помічник та молитовник: «Нас ради помолимся къ владыцѣ Златоусте милостивно имы дерзновение и милостивною и человеколюбною отче любовию тя бо къ Спасу предложимъ вѣрою ходатая и помощника и тепла молитвенника богомудре святителю блаженне Иоанне» [Служба Иоанну Златоусту, с. 368];

– у ІІІ тропарі знову згадується протистояння св. Іоанна єретикам, а також позначається його статус по відношенню до ображених, вдів та бідних, що співають «дѣти благословите»;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні Канону констатуємо середній ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема звеличення милостивого Бога, який врятував трьох отроків, реалізується в ірмосі та у І та ІІІ тропарях. Як і у попередній пісні, формою композиційного узгодження співів є епіфора «дѣти благословите». Епіфоричний ритм у восьмій пісні є доволі поширеним явищем у мінейній гімнографії. Про це свідчать досліджені вище «миколаївські» канони.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає велику кількість імен, чотири в одному ІІ тропарі: «Златоусте» (2 рази); «отче» (1 раз); «богомудре святителю» (1 раз); «блаженне Иоанне» (1 раз); «преподобне» (1 раз). З метою адекватної персоніфікації укладач твору називає святого заступником, помічником та молитовником. Усі ці суб'єктні характеристики є загальновживаними у «святительській» гімнографії. Позаяк подібні визначення наявні у раніше проаналізованих «миколаївських» канонах. Крім того, у черговий раз відбувається наголошування на «золотоустості» оспіваного подвиж-

ника. Св. Іоанн проповідує розумно і тому його слухачі навчаються богослов'ю. Цю суб'єктну характеристику, що в тій чи іншій формі реалізується мало не в кожній пісні Канону, слід визнати ключовою у смисловій «сумі» відтворюваного образу.

І з метою надання синергійності автор показує енергійну взаємодію Творця та святого. Св. Іоанн молиться Спасителю за свою паству, відтак паства вважає його тим посередником, за допомогою якого Бог чує їхні молитви.

Остання дев'ята пісня представлена такими співами:

– в ірмосі «Ꙋдивися Ꙋко» йдеться про дивний та непізнаваний прихід Сина Божого в цей світ [Ирмолог XIV, 151];

– у І тропарі стверджується, що святий насолодився істинною, адже попри те, що жив на землі, став рівним ангелам і отримав Христового язика: «Истиньныꙗ наслади ся оче жизни о неиже подвиза ся силою на земли житиемь подобьнъ быв аньгельскыимь и Христовъ святажавъ ꙗзыкъ же и Ꙋста тихаꙗ спасти богоглесе помолися вѣрою различьно величающихъ тя» [Служба Иоанну Златоусту, с.є 369];

– у ІІ тропарі йдеться про те, що святий — світлий проповідник — долучився до джерела вічної ріки, що її показав Христос, проливаючи струмені божественного вчення: «Словеса ти блажене словеса жизни жизнь исходатающа бесконьцьнꙋю тя бо источьникъ истачающь показалъ есть Христосъ и рѣкꙋ преливающꙋ струꙗ Божиꙗ Ꙋчениꙗ пицю въ истинꙋ потока и покаꙗниꙗ свѣтла проповѣдника» [там само];

– у ІІІ тропарі — св. Іоанн оспівується як світильник благочестивого богосяйва і проповідник божественного милосердя;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні Канону знову автор вдається до низького ступеню інтегральної цілісності. Традиційна біблійна подяка Творцю за Його прихід у світ реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні вчинки оспіваного святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вживає одразу п'ять форм звернення до святого: «оче» (1 раз); «златослове» (1 раз); «богоглесе» (1 раз); «свꙗтителю» (1 раз); «блажне» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації святий вже вдруге порівнюється із ангелами, а також визначається як проповідник. Оскільки у досліджуваному Каноні обидва зіставлення використовуються неодноразово, можна вважати їх такими суб'єктними характеристиками, що розкривають духовну сутність Іоанна Златоуста.

З метою адекватного опредметнення типового укладач твору зіставляє святого із світильником благочестивого богосяйва. У структурі цього символу варто виокремити наступне. За своїм літературним походженням зазначений символ є біблійним. За визначальне правлять слова Христа, в яких апостолів-благовістителів порівняно із тими світильниками, що природно ставити на щось високе, аби вони краще освітлювали приміщення [Матф. 5, 14–16]. А з герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою спроможності освітлювати все навкруги оспіваний святий тотожний світильнику рівною мірою. Знову констатуємо, що світлосяйність є суб'єктною характеристикою оспіваного святого.

І з метою надання синергійності автор показує енергійну співпричетність Златоуста Богу. По-перше, св. Іоанн жив як ангел і отримав Христового язика. По-друге, святий долучився до джерела вічної божественної ріки. По-третє, він сповнився божественного сяйва, яке і поширює на людей. В усіх цих ситуаціях святитель постає таким, що на нього зійшла особлива благодать Св. Духа.

Отже, у Каноні «Покаянию быв проповѣдникъ теплии...», що входить до Служби Іоанну Златоусту (на 15 листопада) у Службовій мінеї 1097 р. (Син. тип. № 91), структурне ціле має такі особливості.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про видатного християнського проповідника та благовістителя Іоанна Златоустого. Вказане розмірковування представлене сорока тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси.

У деяких тематичних локалізаціях автор прагне висловити одну й ту саму думку:

– св. Іоанн — теплий (плодоносний, розумний, світлий) податель словес та проповідник — 5 разів;

– св. Іоанн сповнився божественним Світлом (божественною «златостію») — 5 разів;

– св. Іоанн напився благодатної води від вічного джерела (небесних хмар) — 5 разів.

У досліджуваному Каноні три тематичні рефрени. Цікаво, що усі три рефрени втілені в окремих тропарях першої пісні. І кожний із рефренів повторюється по п'ять разів у піснях твору. Серед вже проаналізованих гімнографічних пам'яток така унікальна властивість урочистого oratio наразі трапляється нам вперше. Разом з тим, наведені рефрени концептуально узгоджені один з одним. Оспіваний

святий тому є великим проповідником, що сповнився божественного Світла та був напоєний благодатною водою вічного джерела. Концептуальне узгодження трьох тематичних рефренів свідчить про те, що досліджувана пам'ятка характеризується високим ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях, крім сьомої та восьмої, традиційна жанрова тема реалізується тільки в ірмосі. Тож тут констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У сьомій пісні біблійна тема втілена як в ірмосі, так і в усіх тропарях. Тут констатуємо високий ступінь інтегральної цілісності. І у восьмій пісні традиціна біблійна тема реалізується в ірмосі та деяких тропарях. Через те у восьмій пісні спостерігаємо середній ступінь інтегральної цілісності. При цьому композиційний зв'язок між співами сьомої та восьмої пісень забезпечують епіфоричні молитви («благословенъ еси Боже отець нашихъ» та «дѣти благословите»). Епіфоричний ритм — ознака вишуканого риторичного oratio в гімнографічному творі.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом Іоанна Златоуста. У відтворенні образу спостерігається смисловий континуум, утворений за допомогою номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних сенсів. Відтак у символізації оспіваного святого укладач Канону Іоанну Златоусту послуговується усіма чотирма когнітивними операціями.

У Каноні «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...» смислова «сума» відтворюваного образу складається із трьох семіотичних ядр за відсутності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї світлосяйного служителя Божого.

Зазначена ідея виражена символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У дослідженому Каноні автор послуговується такими формами звернення до святого:

– «златоустѣте» («златословѣ») — 9 разів;
– «оче» — 5 разів;
– «преподобне» — 3 рази;
– «блажне» — 3 рази;
– «Иоане» — 2 рази;
– «преблажене» — 2 рази;

– «богопріатьне» — 1 раз;
– «всечьстьне» — 1 раз;
– «богоглсе» — 1 раз;
– «свѧтителю» — 1 раз;
– «трьблажне» — 1 раз;
– «прѣмꙋдре» — 1 раз;
– «преславне» — 1 раз.

Наведені найменування, серед яких кількісно переважає прізвисько «златоуст», свідчать про намагання автора позначати, зокрема, «світлосяйний» лик подвижника. Цікаво, що власне ім'я святого — Іоанн — використано усього два рази.

По-друге, ідея світлосяйного служителя Божого виражена двома символами, що виникають внаслідок персоніфікації відтворюваного образу. У дослідженому Каноні св. Іоанн відтворюється як:

– золотосяйний;
– ангел.

Златоуст охарактеризований як такий, що весь просякнутий золотом, адже він «злотозарно озлочений світлішим злотом». І до того ж, святий рівний ангелам, сутнісною відзнакою яких також є світлосяйність.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут Златоуст постає:

– світлим стовпом;
– світлою хмарою;
– світилом Церкви;
– блискавкою, що обійшла всю землю;
– світильником благодатного богосяйва.

Ці символи розкривають світлосяйну потенцію відтворюваного образу. Св. Іоанн сповнився божественного світла і тому світиться у різних формах.

І по-четверте, ідея світлосяйного служителя Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності оспіваного образу Богу. У цьому сенсі Іоанн Златоуст є:

– таким, що прийняв осяяння Боже і засяяв;
– таким, що його Христос озолотив світлішим злотом;
– таким, що освітлює людей;
– таким, що отримав особливу небесну одежу;
– таким, що сповнився божественного сяйва.

Вказаними символами гімнограф підкреслює рівень енергійної взаємодії між творцем та святим. Отримавши божественне світло, св. Іоанн поширює його серед людей.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї особливо вправного проповідника, що ним є Златоуст.

Вказана ідея виражена, по-перше, символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Адже вищенаведені іменування святого свідчать про авторське прагнення позначити «золотоустість», а також «вчительство» подвижника.

По-друге, ідея особливо вправного проповідника виражена символами, що виникають внаслідок співпричетності типового впізнаваній персоні. Св. Іоанн співвідноситься із:

– теплим (мудрим, плодоносним) проповідником;
– Христовим учителем;
– свідком духовного спасіння;
– апостолом;
– подателем словес;
– священиком Вищого;
– заступником;
– помічником;
– молитовником.

По-третє, ідея особливо вправного проповідника виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Тут Златоуст відтворений як:

– гучна сурма.

Зважатимемо і на стихири «на Господи возвахъ», де святий постає:

– «злотокованою» сурмою;
– церковною пищаллю.

Музичні інструменти, що символізують оспіваного святого, вказують на особливе благозвуччя його проповіді. Це вишуканий спосіб естетизації образу благовістителя у гімнографічній пам'ятці.

По-четверте, ідея особливо вправного проповідника виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тож св. Іоанн постає:

– таким, що йому Христос відкрив божественні таємниці;
– таким, що отримав Христовий язик.

І, нарешті, третє семіотичне ядро зводиться навколо ідеї, що св. Іоанн — небесний служитель, напоєний божественною водою.

Ця ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Усі вище перераховані імена святого «працюють» як на дві попередні, так і на третю ідею.

По-друге, ідея небесного служителя, напоєного божественною водою, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут св. Іоанн символізується як ємність для вміщення рідини:

– повна чаша.

І по-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності «типового» Богу. Святитель є:

– таким, що наповнився мудрості з вічного джерела та небесних хмар;

– таким, що його напоїли божественні води;

– таким, що був долучений до божественної ріки.

У кожному семіотичному ядрі символи, що виникають внаслідок встановлення співпричетності Богу, сприяють утворенню сакрального хронотопу. У ньому святий постає тим посередником, який, отримавши божественну благодать, передає її благовірним людям.

У смисловій сумі образу три семіотичні ядра співвідносяться як причина і наслідок. Св. Іоанн — особливо вправний проповідник тому, що він — світлосяйний небесний служитель, напоєний божественною водою.

Тож у Каноні Іоанну Златоусту «Покланию быв҃ проповѣдникꙋ тепл҃ки...» відтворений образ вміщує три семіотичні ядра, що складають єдине концептуальне ціле. У загальному образному інваріанті виділяємо три смислові вектори:

– світлосяйний служитель Божий;

– небесний служитель, напоєний божественною водою;

– особливо вправний проповідник.

Узгодження смислових векторів свідчить про те, що досліджуваний Канон характеризується високим ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «апостольському» та «святительському» канонах з надскладною будовою образу (три семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими параметрами:

1) В обох канонах oratio становить урочисте дискретне розмірковування про видатних служителів Божих — апостола-євангеліста Іоанна Богослова та Іоанна Златоустого.

2) Досліджені канони мають у своєму складі однакову кількість тематичних локалізацій — по 40. При цьому Канон Іоанну Богослову «Царство небесное...» укладений на другий глас, а Канон Іоанну Златоусту «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...» — на восьмий.

3) Обидві пам'ятки характеризуються високим ступенем парадигмальної цілісності, оскільки містять у своєму складі концептуально узгоджені тематичні рефрени. У Каноні Іоанну Богослову їх два, а у Каноні Іоанну Златоустому — три.

4) У Каноні Іоанну Богослову спостерігається однорідне компонування матеріалу усередині пісень, позаяк у творі низький ступінь інтегральної цілісності. Натомість, у Каноні Іоанну Златоустому — неоднорідне компонування, адже у тексті використовуються усі можливі форми інтегрального зв'язку.

5) У відтворенні образу святого укладач Канону Іоанну Богослову зводить смислову «суму» за допомогою номінативних, предметних та синергійних сенсів, ігноруючи персоніфікацію. А ось автор Канону Іоанну Златоустому вдається до всіх чотирьох видів сенсів.

6) Обидва проаналізовані канони характеризуються високим ступенем образної цілісності. При цьому відтворені образи складаються з трьох семіотичних ядер за відсутності семіотичної периферії. Відтак у Каноні Іоанну Богослову в оспіваному образі артикульовані такі смислові вектори: міцне й чисте вмістилище Св. Духа, інструмент божественної Премудрості, світле сяйво. У Каноні Іоанну Златоустому святий оспівується як: світлосяйний служитель Божий, особливо вправний провідник, небесний служитель, напоєний божественною водою.

* * *

З-поміж мінейних канонів, що у них в основі образу лежать три або більше семіотичних ядер, слід виокремити такі пам'ятки, в яких образ має три та більше семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії. Такими, на наш погляд, виступають «просвітительські» Канон Кирилу та Мефодію «Выя достоиныя принесу...» та Канон Кирилу Філософу «Въ чаши прѣмудрости». На думку В. Григоровича, ці твори виникли не пізніше X ст., тому їх можна вважати першими зразками слов'янської гімнографії [Григорович, 1865, с. 242].

Канон «Выꙗ достоиныꙗ приносꙋ...» входить до складу спільної Служби святим Кирилу і Мефодію (на 6 квітня) у Службовій мінеї (Син. тип. № 165) [археографічний опис та бібліографія у: Лавров, 1930, с. 111–115; Сводный каталог, 1981, с. 124–125; Каталог, 2014, с. 56]. У вказаній мінеї Служба Кирилу і Мефодію містить канон восьмого гласу «Выꙗ достоиныꙗ приносꙋ...», кондак з подобним, сідальний, дві стихири «на хвалитехъ» та одну стихиру «на слава». Укладач твору не відомий, однак, можливо, ним є або Климент Охридський, або Костянтин Преславський, або хтось з учнів та учасників проповідницьких місій слов'янських просвітителів [Йонова, 2003, с. 472].

Спільний Канон «Выꙗ достоиныꙗ приносꙋ...» складається із восьми пісень (без другої), кожна з яких містить п'ять тропарів, враховуючи богородичний. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення видатних християнських благовістителів, що здійснили просвітницький подвиг разом. Тож у творі два об'єкти оспівування — св. Кирил та св. Мефодій. При цьому пропорція співів така, що перші два тропарі присвячені св. Кирилу, наступні два — св. Мефодію, а п'ятий — Богородиці. А структурне ціле наступне.

У першій пісні наявні піснеспіви:

– в ірмосі «водꙋ прошедъ» згадується старозавітний епізод порятунку євреїв, що перейшли море як по суходолу [Ирмолог XIV, 133об];

– у I тропарі автор звертається до святих і просить просвітити його для того, аби він зумів їх гідно прославити;

– у II тропарі йдеться про св. Кирила, який від юності не знав пороку, натомість послідував за Владикою;

– у III тропарі стверджується, що св. Мефодій прогремів як грім у різних куточках світу, проповідуючи християнське слово новим народам: «Росꙋ источи Божиꙗго дꙋха вꙁспринимъ отъ Бога свꙗте ꙗко громъ вꙁгрьмѣ въ коньцихъ слово разѣвꙗꙗ въ ꙗзыцехъ» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 111];

– у IV тропарі знову оспівується св. Мефодій, який названий «другим Іллею», що знищує всякі єресі: «Илиꙗ дрꙋгыи рьвьнимъ ꙗвисꙗ на земли Мефодие свꙗте вьсꙗкы ереси поплꙗꙗ богодꙋхновенымь ꙋчениемь» [там само, с. 112];

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна біблійна тема подяки Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф молиться святим та розмірковує

про їхні духовні звитяги. При цьому одна тематична локалізація присвячена сакральній парі, одна — св. Кирилу і дві — св. Мефодію. На увагу заслуговує I тропар. Як і у Каноні Мефодію, цей спів містить молитву про дар слова. Для літературної діяльності автор потребує благословення святих. Цей «топос скромності» виконує функцію ars-poetica у творі.

У відтворенні образів святих з метою адекватного найменування св. Кирила укладач твору застосовує дві форми звернення: «**свѧте кѹ-рие блаженѥ**» (1 раз); «**свѧте**» (1 раз). А з метою адекватного найменування св. Мефодія — одну: «**Мефодие свѧте**» (1 раз).

У Каноні символічна персоніфікація використовується тільки щодо образу св. Мефодія. Подвижник співвідноситься із пророком Іллею, який спалює все противне Богу. Св. Мефодій через те є «другим Іллею», що з ревністю «попалював» єресі нечистивців. За своїм походженням цей символ біблійний. Визначальним можна вважати старозавітну розповідь про покарання небесним вогнем війська ізраїльського царя Ахазії за те, що той прагнув дізнатися про свою хворобу не від Бога, а від язичницького ідола [4 Царст. 1, 3–17]. І за ознакою суворого викорінювання усього богохульного св. Мефодій тотожний пророку Іллі рівною мірою. Тож у Каноні пророк Ілля стає прообразом слов'янського просвітителя.

Символічне опредметнення задіяне лише щодо образу св. Мефодія. І хоча у III тропарі чітко не вказано, хто із святих порівнюється із громом, все ж маємо підстави вважати, що йдеться саме про св. Мефодія. Адже, по-перше, у подальшій, восьмій, пісні досліджуваного Канону йдеться про те, що саме св. Мефодій прогримів по всій землі як грім. А по-друге, у наступному тропарі цієї ж пісні св. Мефодій порівнюється із пророком Іллею, який у християнській традиції пов'язаний саме з громом. На цей зв'язок вказує, зокрема, символізація образу пророка Іллі в Каноні пророку Іллі.

У першій пісні Канону Кирилу та Мефодію символ грому біблійний за літературним походженням. Визначальне вбачаємо у словах пророка Єремії про те, що Господь, який має прийти покарати грішників, гучно подасть свій голос, що його почують в усіх куточках світу [Єрем. 25, 30–31]. Як відомо, це старозавітне пророкування має апокаліптичний характер. У гімнографічному оспівуванні святих Кирила та Мефодія тема апокаліпсису не піднімається. Тим не менш, не можна не помітити відповідності між двома текстовими фрагментами, біблійним та гімнографічним. У біблійному йдеться про Божий заклик,

грім якого *тільки-но* почують усі грішники, у гімнографічному — про апостольську проповідь, грім якої *вже* почули усі грішники. Повселюдне поширення Євангелія стає своєрідною передтечею Божого суду, що має прогриміти на весь світ. Тож св. Мефодій тому є громом, що «слово расѣвала въ языцехъ». А за ознакою спроможності бути почутим «въ коньцихъ» святий відповідає грому рівною мірою. Громогласність є помітною суб'єктною характеристикою св. Мефодія.

Остання когнітивна операція — надання синергійності — реалізується тільки щодо св. Кирила. Гімнограф показує святого таким, що з юнацьких років уникав пороків і слідував за Владикою.

Третя пісня Канону представлена:

– ірмосом «ты еси утверженье», в якому автор засвідчує, що Бог є світлою опорою для благовірних [Ирмолог XIV, 137–137об];

– I тропарем, присвяченим св. Кирилу, який названий обраною «лествицею», що веде на небо: «лѣствица избьрана гавиила философе богогласьне вьсла ученьмь на небо възважлета» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 112];

– II тропарем, також присвяченим св. Кирилу, який порівнюється із ангелами: «Ангелообразьно житие живыи на земли премудре Костантине достоиних вьсѣмъ наречесла учитель» [там само];

– III тропарем, присвяченим вже св. Мефодію, який відповідає Мойсею, адже втопив умовного фараона: «Фараона мысльнаго въ мори житиистѣмь погрузи избьранъ воинъ гавиила Христа Бога Мефодие» [там само];

– IV тропарем, знову присвяченим св. Мефодію, який також прирівнюється до ангелів: «Иерейскую службу възносла преда Бога и окрѣтесла достоиних равьних ангеломъ отьче Мефодие» [там само];

– V богородичним тропарем, в якому прославляється образ Божої Матері.

У третій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф намагається визначити духовний статус оспіваних святих на тлі відомих йому священноісторичних постатей. Відзначаємо, що кожному об'єкту сакральної пари присвячено по два тропарі: перші два — св. Кирилу, наступні два — св. Мефодію.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування св. Кирила автор вживає дві форми: «философе богогласьне» (1 раз); «пре-

мѹдре Костѧнтине» (1 раз). Зауважимо, що тут книжник вдається до світського імені св. Кирила — «Костянтин». І з метою найменування св. Мефодія: «Мефодие» (1 раз); «отьче Мефодие» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації обидва святі прирівнюється до ангелів. Св. Кирило тому названий «ангелообразним», що на землі провадив ангельське життя. А св. Мефодій — бо в очах Божих виявився гідним нести ієрейське служіння. За літературним походженням прирівняння до ангелів є біблійним. Визначальним можна вважати характеристику небесних сил, надану самим Творцем [Матф. 18, 10]. А за ознакою відданого Богу життя, св. Кирило та св. Мефодій рівні ангелам. Ангелоподібність — суб'єктна характеристика, що урівнює братів-просвітителів у творі.

У досліджуваному Каноні маємо ще один приклад символічної персоніфікації. Св. Мефодій зіставляється із пророком Мойсеєм. При цьому зіставлення слов'янського просвітителя із старозавітним пророком відбувається у завуальований спосіб. У тематичних локалізаціях третьої пісні ім'я Мойсея не названо, проте із контексту («Фараона мысльнаго вх мори житиистѣмь погрѹзи...») нам зрозуміло, що автор має на увазі саме цього пророка. Св. Мефодій через те зіставлений із Мойсеєм, що вивів нові народи з гріховного рабства та привів до Христа. За своїм походженням символ Мойсея, який перемагає ворога, є біблійним. Визначальне — розповідь про потоплення фараонового війська у морі [Вих. 14, 16–30]. За ознакою перемоги над ворогом св. Мефодій відповідає пророку Мойсею рівною мірою. Тож пророк Мойсей стає ще одним прообразом слов'янського просвітителя у творі.

У третій пісні символічне опредметнення застосовується тільки щодо образу св. Кирила. Гімнограф співставляє його із обраною «лѣствицею». Св. Кирил через те є обраною «лѣствицею», що його вчення прокладає шлях із землі на небо. За своїм літературним походженням символ духовної драбини є біблійним. За визначальне править сон патріарха Якова, в якому він побачив сходи, що з'єднують землю та небо [Бут. 28, 12]. Тож за ознакою спрямування віруючих до Бога св. Кирило відповідає духовній драбині рівною мірою. Вказаний символ дозволяє артикулювати таку суб'єктну характеристику солунського проповідника, як духовне посередництво між земним та небесним світами. Разом з тим, не забуваємо про те, що з ранньохристиянських часів «лѣствица» — символ, що ним позначається Діва Марія (у цьому ми пересвідчилися на прикладі Служби на Різдво Бо-

городиці). Адже саме завдяки Богородиці Христос, неначе по сходах, спустився у світ. Тож є підстави вважати, що «лѣствица» є універсальним символом із широким діапазоном літературного застосування.

І надання синергійності реалізується щодо обох святих. Адже і св. Кирил, і св. Мефодій оспівуються як такі, що є рівними ангелам.

Переходимо до четвертої пісні:

– в ірмосі «Ты ми Христе Господь» автор разом з пророком Авакумом сповідує Христа своїм милосердним Богом [Ирмолог XIV, 139];

– у І тропарі стверджується, що св. Кирило радіє з небесними силами, і тому гімнограф просить святого разом з ангелами, пророками та апостолами молитися за благовірних;

– у ІІ тропарі св. Кирил постає чистою судиною пресвятого Духа: «Очищь си измлада свѧте душю и тѣло достойнѣ сосудъ обрѣтесѧ пресвѧтꙋмꙋ дꙋхꙋ отьче Кꙋриле блажене имьже просвѣщьсѧ сиѧеши въ мирѣ исцѣлениѧ всѣмъ обильно подавъ преславьне» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 112];

– у ІІІ тропарі йдеться про те, що св. Мефодій обійшов всю землю, роздаючи новим народам святе слово: «Стопами всю вселенꙋю освѧти богогласе отьче Мефодие слово раздаѧ всемъ странамъ новымъ ѩзыкомъ темь же тѧ блаже всѧ тварь славить твоими словесы просвещаемъ» [там само];

– у IV тропарі автор повертається до св. Кирила, порівнюючи його з новим апостолом Павлом, який обернув весь світ до Бога: «Обрѣтесѧ новыи Павелъ премꙋдре вьсь миръ Богови приобрѣте смысльно крьстъ Христовъ на сѧ вѫспринимъ донде до западъ свѧте льсть идольскꙋю всю разорѧѧ всѧ ереси блажене потрѣбляѧ» [там само];

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційне жанрове пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій автор намагається визначити духовний статус оспіваної сакральної пари. При цьому І, ІІ та IV тропарі присвячуються св. Кирилу, а ІІІ — св. Мефодію.

У відтворенні образів помічаємо такі тенденції. З метою адекватного найменування св. Кирила гімнограф вдається до п’яти форм звернення: «свѧте» (2 рази); «блажене» (2 рази); «отьче Кꙋриле» (1 раз); «преславьне» (1 раз); «премꙋдре» (1 раз). А з метою найменування св. Мефодія — до трьох: «богогласе» (1 раз); «отьче Мефодие» (1 раз); «блаже» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації гімнограф співвідносить св. Кирила із «конкретним» апостолом — Павлом, а св. Мефодія — із «умовним» апостолом-мандрівником. Розглянемо структуру обох цих зіставлень. За своїм походженням символ «нового» Павла є біблійним. Св. Кирило тому є «новим» апостолом Павлом, що привів до Бога весь світ і, прийшовши на захід, зруйнував всі єресі. Крім того, на думку О. Горського, таке зіставлення може бути обумовлене місцем смерті святого. Адже як і апостол Павло, св. Кирило помер у Римі [Горский, 1865, с. 280]. Тож за ознакою навернення до Христа нових людей слов'янський просвітитель тотожний новозавітному апостолу рівною мірою.

Аналогічне значення вкладено і в символ апостола-мандрівника Мефодія, який «стопами вьсю вьселеноую обьгати». Оспівування «стоп» благовістителя, на наш погляд, концептуально збігається із символом «прекрасних ніг», що використовується гімнографами в уже згадуваних вище «апостольському» Каноні на повернення мощів апостола Варфоломея та «святительському» Каноні на пренесення мощів Миколая Чудотворця, і взагалі є традиційним у середньовічній літературі. Ось, як, до прикладу, в агіографічному Житії Стефана Пермского Єпіфаній Премудрий прославляє апостола-просвітителя, укладача першого пермського алфавіту: «Поистиннѣ бо тѣхъ суть красны ноги благовѣствующихъ мира» [ЖСтП, с. 82].

У Каноні Кирилу та Мефодію символ апостола-мандрівника, що «стопами вьсю вьселеную обьгати», є біблійним. Визначальне міститься як у старозавітному описі проповідника [Іс. 52, 7], так і у новозавітному описі благовістителя, що весь час ходить і вчить про спасіння [Римл. 10, 15]. Св. Мефодій тому є апостолом-мандрівником, що обійшов ногами всю землю, роздаючи святе слово новим народам. Відтак за ознакою подорожування з християнською місією солунський просвітитель дорівнює апостолу-мандрівнику. Через те в образі св. Мефодія виокремлюємо ту ж саму суб'єктну характеристику, що і в образі св. Кирила, — апостольське служіння.

У четвертій пісні символічне опредметнення використовується тільки щодо св. Кирила. Святий зіставлений із чистою судиною Пресвятого Духа. У структурі цього символу виділимо такі параметри. За літературним походженням він біблійний. Визначальне — новозавітна характеристика апостола Павла як «обраної судини» [Діян. 9, 15]. Св. Кирило тому порівнюється із чистою судиною пресвятого Духа, що він «очиць си измлада свьгате душю и тѣло». Тож за ознакою ду-

ховно-тілесної чистоти оспіваний святий дорівнює судині, що наповнюється благодаттю Св. Духа. У даному випадку гімнограф актуалізує таку суб'єктну характеристику св. Кирила, як духовна чистота.

І надання синергійності також реалізується у четвертій пісні. Автор показує енергійну співпричетність обох святих Богу. Адже св. Кирило, по-перше, разом з ангелами, пророками та апостолами перебуває на небі та молиться за вірних, по-друге, очистив душу і тіло для наповнення Св. Духом. А св. Мефодій роздає Боже слово новим народам.

Наступна п'ята пісня Канону вміщує:

– ірмос «просвѣти насъ» автор звертається до Бога з мольбою просвітити вірних своєю волею та м'язами [Ирмолог XIV, 141];

– I тропар, що у ньому св. Кирило постає філософом, який отримав мудрість і тому Боже слово в нові народи: «Философовꙋ мꙋдрость почьрпе и бездны Божиꙗ сѩкровища имьже озарившеꙗ слово расѣꙗ вѣ ꙗзыкы новы» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 113];

– II тропар, в якому св. Кирило знову ставиться на один рівень із ангелами, адже він проводив ангельське життя на землі;

– III тропар, що у ньому св. Мефодій оспівується як переможець безбожних єресей: «Идольскꙋю льсть безбожьнꙋю искорени сладость вьсѣмъ истачаꙗ Божиꙗ словесе свꙗте Мефодие» [там само];

– IV тропар, в якому про те, що св. Мефодій стоїть біля Божого престолу: «Божию присно престолꙋ свꙗте престоиши прилѣжьно за ны молисꙗ твараꙗꙗ вѣрно твою памꙗть» [там само];

– V богородичний тропар, в якому прославляється Божа Матір.

У п'ятій пісні низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф оспівує духовні звитяги святих Кирила та Мефодію. При цьому першому просвітителю присвячені I та II тропарі, а другому — III та IV.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування св. Кирила автор вживає тільки одну форму звернення: «мꙋдре» (1 раз). З метою адекватного найменування св. Мефодія — дві форми: «свꙗте» (2 рази); «Мефодие» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації св. Кирил зіставляється із сіячем, що сіє Боже слово, а св. Мефодій — із переможцем безбожних єресей. Св. Кирило тому є сіячем, що «слово расеꙗ вѣ ꙗзыкы новы». За літературним походженням символ сіяча є євангельським. За визначальне править притча про сіяча, що її розповідає Христос [Матф. 13,

1–8]. А за ознакою поширення християнського вчення солунський просвітитель тотожний сіячеві рівною мірою. Звертаємо увагу на те, що тут умовний євангельський персонаж є прообразом св. Кирила. Щодо символу переможця безбожних єресей, то св. Мефодій через те є переможцем безбожних єресей, що «идольскую льсть безбожьную искорени». Відтак за ознакою здолання ворогів Церкви святий відповідає переможцю єресей.

І з метою надання синергійності гімнограф показує енергійно-просторову співпричетність святих Богу. Адже св. Кирило перебуває разом з ангелами в Небесному Єрусалимі, славить Творця та молиться йому за своїх вірних. А св. Мефодій знаходиться біля Божого престолу і також молиться за свою паству.

У шостій пісні Канону виклад такий:

– в ірмосі «молитву си пролью» згадується молитва пророка Йони до Бога-Визволителя [Ирмолог XIV, 143];

– у І тропарі — звернення до вчителя уберігти та заступити своїх рабів від життєвих хвиль;

– у ІІ тропарі св. Кирило в черговий раз постає рівний апостолам, адже з нього витікає «жива вода»: «Апостоломъ равьну благодать пречистаго духа отьче приимъ испълнь вьсга мира благочьстиꙗ сладостьно наставлꙗꙗ рѣкы бо животьныꙗ по гласу Божию истѣкающа не тебе мира вьзвеселиша» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 113];

– у ІІІ тропарі стверджується, що св. Кирило душею і тілом прагнув Бога і тому облишив життєву славу на землі;

– у IV тропарі йдеться про св. Мефодія, який виявився противником всяких єресей: «Єресьмъ вьсѣмъ противьнъ ꙗвисꙗ благодатию Мефодие достойнымъ отъвѣты. Отъ Отьца бо параклита исходꙗща а не сыну глаголꙗ нъ равьньствъмь Троицю чисти исповѣдающе» [там само];

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У шостій пісні, на відміну від усіх попередніх, спостерігається середній ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційний біблійний плач пророка Йони, який три доби перебував у пащі морської риби і молився Спасителю про порятунок, втілений в ірмосі та І тропарі. Молитва про порятунок (в ірмосі — до Бога, у І тропарі — до святого) стає узгоджувальним концептуальним компонентом обох співів. В інших тематичних локалізаціях гімнограф оспівує духовну велич святих.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування св. Кирила укладач твору вживає три форми: «свꙗтыи учителю» (1 раз); «бо-

гоглсе» (1 раз); «отьче» (1 раз). А з метою адекватного найменування св. Мефодія — дві: «блажене отьче» (1 раз); «Мефодие» (1 раз).

У шостій пісні гімнограф задіює символічне опредметнення тільки щодо св. Кирила. Святий зіставлений із живоносною рікою. І хоча живоносною рікою постає лише слово св. Кирила, однак слово виражає сутність подвижника, тому можна сказати, що і він сам є живоносною рікою. Св. Кирил тому є живоносною рікою, що по слову Божому з нього витікають солодкі благочестиві напоумлення. За літературним походженням символ живоносної ріки є євангельським. Визначальним виступає бесіда Христа із самарянкою про благодатну воду [Іоан. 4, 4–26]. За ознакою духовного живлення слово солунського просвітителя (а отже і він сам) тотожне живоносній ріці рівною мірою. Живоносність проповідницького слова є черговою суб'єктною характеристикою оспіваного святого.

І з метою надання синергійності гімнограф показує співпричетність обох просвітителів Творцю. Із вуст св. Кирила витікає жива вода, а св. Мефодій переміг єресі, правильно сповідуючи Триєдиного Бога.

Сьома пісня Канону представлена співами:

– ірмосом «иже от июдеꙗ», в якому згадується про вавилонських отроків, що перемогли вогонь у печі, співаючи «отець нашихъ благословенъ еси» [Ирмолог XIV, 145];

– І тропарем, що у ньому св. Кирил постає вагомим скарбом, який має навчити весь світ співати Богу «отець нашихъ благословенъ еси»: «Нескꙋдьно сокровище ꙗвисѧ Кꙋриле пресвѧтꙋмꙋ дꙋхꙋ имьже просвѣщьсѧ научи вьсь миръ ꙗзыкы вѣспѣвати отьць нашихъ» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 113];

– ІІ тропарем, в якому св. Кирил-«переселенець» уподібнюється до Авраама, молячись «отець нашихъ благословенъ еси»: «Авраамъ дрꙋгыи преселениемь ꙗвисѧ отьче Кꙋриле въ землю ханаоньскꙋю юже просвѣти словомь нова ꙋчениꙗ вѣспѣваꙗ отьць нашихъ» [там само];

– ІІІ тропарем, присвяченим уже св. Мефодію — огорожі та стовпу моравської землі, який також співає «отець нашихъ благословенъ еси»: «Моравьскыꙗ страна вели застꙋпъ и стѣлпъ имѣꙗ къ Богꙋ токою просвѣщена научисѧ вѣспѣвати въ свои ꙗзыкъ отець нашихъ» [там само];

– IV тропарем, що у ньому св. Мефодій є спроможним здійснювати євангельську проповідь і навчати всі народи молитися «отець нашихъ благословенъ еси»;

– V богородичним тропарем, в якому прославляється Божа Матір, а наприкінці наводиться молитва «отець нашихъ благословенъ еси».

У сьомій пісні знову змінюється форма інтегрального зв'язку. Традиційна біблійна тема порятунку отроків втілена як в ірмосі, так і у тропарях. Концептуальне узгодження здійснюється за рахунок композиційного епіфоричного елементу — молитви «отець нашихъ благословенъ еси». При цьому два перші тропарі присвячені св. Кирилу, а два наступні — св. Мефодію.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування св. Кирила автор вдається до двох форм імені: «Кѵрилѥ» (1 раз); «отьче Кѵрилѥ» (1 раз). А з метою адекватного найменування св. Мефодія — до одної: «отьче Мефодиѥ» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації гімнограф вдається до зіставлення св. Кирила із старозавітним праотцем Авраамом. Зауважимо, що такий самий символ із відповідними структурними параметрами використаний і у Каноні Кирилу Філософу. Це дає нам підстави вважати вказану символізацію літературною тенденцією гімнографічного оспівування образу просвітителя.

З метою адекватного опредметнення автор співставляє св. Кирила із дорогоцінним скарбом, а св. Мефодія — із огорожею та стовпом. За літературним походженням символ скарбу є біблійним. За визначальне слід вважати слова Спасителя про те, що людині належить збирати не земний, а небесний скарб [Матф. 6, 19–21]. А із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою духовного багатства проповідей просвітителя, св. Кирил відповідає вагомому скарбу рівною мірою.

Щодо символізації образу св. Мефодія за допомогою огорожі та стовпа, то подібні символи мають цікаві паралелі у вище вже згадуваній південнослов'янській пам'ятці — Каноні Мефодію «Дажьдь Христе Спасе...». У четвертій пісні моравського святителя порівняно із твердою стіною: «Тѩ имать оче земѣ моравьскаа стѣнѹ твьрьдѹ еѩже покѣждаеть еретикы» [Служба Мефодию, с. 124]. Св. Мефодій тому є твердою стіною, що непохитно відстоює християнські доктрини й перемагає єретиків. Тож за ознакою незламності та міцної опори оспіваний святий відповідає твердій стіні рівною мірою. У спільному Каноні Кирилу та Мефодію, так само як і у Каноні Мефодію, духовна твердість стає важливою суб'єктною характеристикою паноньського архієрея.

І у сьомій пісні Канону Кирилу та Мефодію надання синергійності реалізується так. Автор показує, що св. Кирило стає скарбом Св. Духа, а св. Мефодій — спроможним і гідним здійснювати євангельську проповідь.

Восьма пісня має у своєму складі такі співи:

– в ірмосі «седьмь седмицею» йдеться про перемогу отроків у халдейській печі, які співали «дѣти благословите» [Ирмолог XIV, 147];

– у I тропарі йдеться про те, що св. Кирило несе світло західним народам, знищує бісівську оману та єресь, і за це його прославляють молитвою «дѣти благословите»;

– у II тропарі продовжується тема світла, що прийшло зі сходу та попалило брехню нечестивців: «Отъ вѫстока пронде ꙗко сѫлньце свѣтозарьное льсть прочьна бѣсовьскую богогласе тучами книжьными сластьно напои вьсь миръ слово раздаꙗ ꙗзыкомъ вѫпиꙗ дѣти благословите» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 114];

– у III тропарі автор вдруге порівнює проповідь св. Мефодія із гучним громом, що було чути «на вьсьхъ коньцахъ»;

– у IV тропарі св. Мефодій порівнюється одразу із трьома постатями: «Илии рьвением и кротостию Моисѣю и незлобием Давыду подобꙗсꙗ. Издрꙗдьнъ притѫчами и наказанием премудръ и сластию премудро вѫпиꙗꙗше дѣти благословите» [там само];

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері, що закінчується парафразом «того благословите Марию вѫспоите людие превозносите».

У Каноні восьма пісня має таку ж структуру, як і сьома. Традиційна біблійна тема порятунку трьох отроків реалізується як в ірмосі, так і у тропарях. Тематичне узгодження співів відбувається завдяки такому композиційному елементу, як епіфорична молитва «дѣти благословите» (у богородичному дещо перефразована). При цьому перші два тропарі присвячені св. Кирилу, а останні два — св. Мефодію.

У відтворенні образів з метою адекватного найменування св. Кирила гімнограф послуговується двома формами: «пресвꙗте» (1 раз); «богогласе» (1 раз). А з метою адекватного найменування св. Мефодія — тільки одною: «отьче Мефодие» (1 раз).

У восьмій пісні символічна персоніфікація здійснюється лише щодо образу св. Мефодія. Моравський святитель вже вдруге зіставляється із пророками Іллею та Мойсеєм, а також із царем Давидом. Розглянемо останнє зіставлення. За літературним походженням уподібнення святого незлобивому Давиду є біблійним. Визначальне — розповідь про небажання юного Давида мститися царю Саулу, який зненавидів його за те, що той переміг велетня Голіафа [1 Цар. 24, 4–8]. Із герменевтичної рецепції всього твору ми усвідомлюємо, що за ознакою беззлобного ставлення до ідейних супротивників св. Ме-

фодій тотожний царю Давиду рівною мірою. Тож у Каноні старозавітний правитель стає черговим священноісторичним прообразом солунського просвітителя.

Щодо символічного опредметнення, то у восьмій пісні гімнограф послуговується ним і до св. Кирила і до св. Мефодія. Якщо св. Мефодій вдруге у Каноні зіставляється із гучним громом, то св. Кирило вперше порівнюється із джерелом усього світла — із сонцем. Цей символ дає можливість виокремити світлосяйність як одну із суб'єктних характеристик св. Кирила у мінейних творах.

І остання дев'ята пісня Канону містить такі співи:

– в ірмосі «ꙗкѡ истинꙋ» автор сповідує Богородицю, що родила Сина-Спасителя [Ирмолог XIV, 150об-151];

– у І тропарі укладач твору звертається до святого із проханням помолитися за нього;

– у ІІ тропарі продовжуються прохання про молитву;

– у ІІІ тропарі — звернення до св. Мефодія із закликом очистити вірян від лютих гріхів;

– у IV тропарі автор зізнається, що прославляв подвижників скверними вустами і тому просить св. Мефодія молитися за своє стадо: «Юже ти приносимꙗ мольбꙋ прѣблажене приими изꙗ ꙋстꙋ недостоинꙗ прилѣжно молисꙗ кꙗ христꙋ за стадо свое» [Служба Кириллу и Мефодию, с. 114];

– у V богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні автор застосовує низький ступінь інтегральної цілісності. Тут традиційна біблійна тема звеличення Творця за прихід у світ реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф молиться святим та просить їх молитися за всіх благовірних. При цьому, як і у попередніх піснях, перші два тропарі присвячені св. Кирилу, а останні два — св. Мефодію.

У відтворенні образів маємо звернути увагу лише на символічне найменування. Св. Кирило іменується так: «блажене» (1 раз); «богогласе» (1 раз); «свѧте» (1 раз). А св. Мефодій: «богоглаcьне отьче Мефодие» (1 раз); «прѣблажене» (1 раз).

Таким чином, у Каноні «Выꙗ достоиныꙗ принесꙋ...», що входить до спільної Служби Кирилу та Мефодію за редакцією Службової мінеї (Син. тип. № 165), структурне ціле має такий вигляд.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле твору становить завершене дискретне розмірковування про двох християнських просвітителів та переможців нечистивих єресей. Означене

розмірковування розкривається сорока вісьмома тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси. Оскільки у дослідженому творі два самостійні об'єкти оспівування, то у кожній пісні тропарі розподіляються таким чином, що частина з них присвячується св. Кирилу, а інша частина — св. Мефодію.

Спільний об'єкт відтворення позначається й на тематичних рефренах. У Каноні «Ꙗꙁꙗ достоиныꙗ приносꙋ...» їх два, однак кожний із них представлений невеликою кількістю повторів. А розподіляються вони таким чином, що в одному йдеться про св. Кирила, а в іншому — про св. Мефодія:

– св. Кирил рівний ангелам — 3 рази;

– св. Мефодій прогримів як грім у різних куточках землі — 3 рази.

Зазначені тематичні рефрени не узгоджені між собою. Тож цілком логічно, що досліджуваний твір, в якому прославляються два окремі святі, характеризується низьким ступенем парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене трьома формами інтегрального зв'язку. В усіх піснях Канону Кирилу та Мефодію, окрім шостої, сьомої та восьмої, традиційна біблійна тема реалізується тільки в ірмосі. Тож тут констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. У шостій пісні жанрова тема втілена в ірмосі та I тропарі. Відповідно маємо приклад середнього ступеню інтегральної цілісності. А у сьомій та восьмій піснях біблійна тема розкривається як в ірмосі, так і у тропарях. Композиційним елементом, що об'єднує всі співи у сьомій та восьмій піснях, виступають епіфоричні молитви «отець нашихъ благословенъ еси» та «дѣти благословите». Відтак маємо високий ступінь інтегральної цілісності.

3) На рівні узгодження семіотичних складових спостерігається виведення двох окремих смислових «сум» — образу св. Кирила та образу св. Мефодія. При цьому при відтворенні обох образів передбачається смисловий континуум, утворений за допомогою чотирьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації, опредметнення та синергійності.

Образ св. Кирила складається із трьох семіотичних ядр за відсутності семіотичної периферії. Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї ангелоликості св. Кирила. По-перше, ця ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У дослідженому Каноні св. Кирил іменується так:

– «свѧте» — 5 разів;

– «блажене» — 4 рази;

– «Кѹриле» — 4 рази;
– «богоглаѣне» — 3 рази;
– «премѹдре» («мѹдре») — 3 рази;
– «отьче» — 2 рази;
– «философе» — 1 раз;
– «Костѧнтине» — 1 раз;
– «свѧтыи ѹчителю» — 1 раз.

З поміж імен кількісно переважають ті, в яких акцентується на духовній вищості оспіваного подвижника.

По-друге, ангелоликість св. Кирила виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового сакральній персоні. У цьому сенсі солунський просвітитель неодноразово зіставляється із:

– ангелами.

В одному випадку автор засвідчує, що святий є «ангелообразним». А в другому, що він рівний ангелам.

По-третє, зазначена ідея виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Тут Кирил Філософ відтворюється як сонце. А з «архангельських» пам'яток ми знаємо, що світлосяйність є одним із маркерів, який вказує на приналежність святого до ангельського світу.

І по-четверте, ангелоликість св. Кирила виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут солунський просвітитель постає:

– таким, що разом із ангелами, пророками та апостолами молиться Богу на небесах.

В образі св. Кирила усі ці символи розкривають таку суб'єктну характеристику, як світлосяйну ангелоподібність.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї мандруючого благовістителя. Ця ідея, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваному імені. Усі вище перераховані найменування святого однаковою мірою «працюють» як на першу, так і на другу ідею. Позаяк серед цих імен багато таких, що демонструють просвітительський статус оспіваного подвижника («богоглаѣне», «премѹдре», «мѹдре», «философе», «отьче»).

По-друге, ідея мандруючого благовістителя виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральній особі. Тут св. Кирил відтворений як:

– «новий» апостол Павло;

– євангельський сіяч;

– «другий» Авраам.

В усіх цих символах актуалізується семантика горизонтального просторового руху, що його здійснює оспіваний святий. Як «новий» апостол Павло, св. Кирило подорожує світом і проповідує праведне християнське вчення. Як сіяч з євангельської притчі, святий прийшов на нову благодатну землю сіяти Боже Слово. І як «другий» Авраам, солунський просвітитель залишив Вітчизну, перебрався в інші землі, де сповідував християнство.

По-третє, ідея мандруючого благовістителя виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Св. Кирил порівнюється із:

– обраною «лѣствицею».

Ліствица символізує вертикальний просторовий рух. Під час проповіді св. Кирил стає духовною драбиною, що нею сходять вірні із землі на небо.

У відтвореному образі усі символи, що репрезентують друге семіотичне ядро, розкривають декілька суб'єктних характеристик святого. Виділяємо тут «павлове» та «авраамове» начала, а також — духовне посередництво між Творцем та благовірними.

І нарешті третє семіотичне ядро представлене ідеєю вмістилища божественної благодаті. Насамперед, ця ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральним явищам. Св. Кирило оспівується як:

– чиста судина;

– дорогоцінний скарб;

– живоносна ріка.

Святий очистив свою душу і тому, як чиста судина, може вмістити благодать Св. Духа. Разом з тим, він вже вмістив Пресвятий Дух, відтак оспівується як дорогоцінний скарб та живоносна ріка.

По-друге, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут св. Кирил постає:

– таким, що очистився для Св. Духа;

– таким, що з його вуст витікає жива вода.

У відтвореному образі усі символи, що репрезентують третє семіотичне ядро, розкривають духовну вагомість святого.

В образі св. Кирила три семіотичні ядра співвідносяться таким чином, що ідея вмістилища божественної благодаті є першоосновою,

а ідеї ангелоликого та мандруючого благовістителя — її очевидними наслідками.

Разом з тим в образі св. Кирила є ще одна семантика, що не репрезентує жодне із зазначених семіотичних ядер, проте концептуально погоджена з другим і третім. Солунський просвітитель постає:

– таким, що з дитинства не знав пороку та слідував за Владикою.

У смисловій сумі образу св. Кирила вказаний символ виконує функцію семіотичної периферії.

У Каноні Кирилу та Мефодію образ св. Кирила містить три семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. У загальному образному інваріанті позначаємо такі смислові вектори. Св. Кирило постає:

– ангелоликим;

– мандруючим благовістителем;

– вмістилищем божественної благодаті.

А крім того, святий є ще й:

– таким, що з дитинства не знав пороку та слідував за Владикою.

Співвідношення двох із трьох семіотичних ядер із семіотичною периферією вказують на те, що у творі один із оспівуваних образів — образ св. Кирила — характеризується середнім ступенем образної цілісності.

А ось другий образ — образ св. Мефодія — складається з двох семіотичних ядр за наявності семіотичної периферії. Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї ревного і громогласного служителя Божого.

Означене семіотичне ядро виражене символами, що, по-перше, виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. У спільному Каноні гімнограф іменує св. Мефодія так:

– «Мефодие» («отьче Мефодие», «Мефодие свѧте») — 9 разів;

– «отьче» — 3 рази;

– «блаже» — 2 рази;

– «богоглсе» — 2 рази;

– «свѧте» — 2 рази;

– «преблажене» — 1 раз.

Варто звернути увагу на те, що в кількох номінативах («отьче», «богоглсе», «свѧте», «блаже») відтворення образу св. Мефодія збігається із відтворенням образу св. Кирила.

По-друге, ідея ревного і громогласного служителя Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваній персоні. Тут св. Мефодій відтворюється як:

– «другий» пророк Ілля;

– Мойсей;

– переможець нечестивих єресей.

У цих символах актуалізується семантика ревного служителя Божого. Адже св. Мефодій протистоїть своїм ідейним ворогам із тою суворістю та ревністю, що була притаманна пророкам Іллі та Мойсею. А крім того, святий перемагає нечистивців, знищуючи їхні єресі.

По-третє, вказана ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. Тут оспіваний святий співвідноситься із:

– громом;

– огорожею;

– стовпом.

Проповідницьке слово св. Мефодія було чутно по всій землі, як гуркіт грому на небі. Разом з тим, це слово стало непорушним оплотом новохрещених народів — їхнєю огорожею та стовпом.

І по-четверте, ідея ревного і громогласного служителя Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Св. Мефодій постає:

– таким, що переміг єресі, бо правовірно сповідував Св. Трійцю.

В образі св. Мефодія усі символи, що репрезентують перше семіотичне ядро, розкривають такі суб'єктні характеристики, як громогласність та переможність.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї мандруючого благовістителя. Відзначаємо, що вказане семіотичне ядро повністю збігається із другим семіотичним ядром в образі св. Кирила.

Друге семіотичне ядро, перш за все, виражене символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності впізнаваному імені. Позаяк деякі наведені вище імена («отьче», «богоглаее») вказують на християнського вчителя-благовістителя.

По-друге, зазначена ідея виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності «типового» відомій персоні. Св. Мефодій є:

– апостолом-мандрівником, що «прекрасними стопами» обійшов усю землю.

По-третє, ідея мандруючого благовістителя виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Щодо цього св. Мефодій постає:

– таким, що роздає слово Боже благовірним;

– таким, що перебуває біля престолу Божого і молиться за свою паству;

– таким, що спроможний здійснювати євангельську проповідь.

В образі святого символи, що репрезентують друге семіотичне ядро, розкривають ревність та громогласність св. Мефодія. При цьому перше і друге семіотичні ядра співвідносяться як два аспекти одного цілого.

Разом з тим, в образі св. Мефодія спостерігаємо ще два символи, семантика яких пов'язана з другим семіотичним ядром. Св. Мефодій оспівується ще й як:

– рівний ангелам;

– цар Давид.

У першому випадку св. Мефодій дорівнює ангелам, що зближує його образ із образом св. Кирила. У другому випадку йдеться про таку незлобивість святого, що нею характеризується цар Давид у Св. Письмі. На нашу думку, у досліджуваному творі обидва символи виконують функцію семіотичної периферії.

Відтак у загальному образному інваріанті виділяємо такі смислові вектори. Св. Мефодій оспівується як:

– ревний та громогласний служитель Божий;

– мандруючий благовіститель.

А ще святий є:

– рівним ангелам;

– царем Давидом.

Оскільки семіотична периферія узгоджена з одним із двох семіотичних ядер, то є підстави вважати, що у дослідженому творі другий відтворюваний образ також характеризується середнім ступенем образної цілісності.

Таким чином, у спільному «просвітительському» Каноні Кирилу та Мефодію «Кыꙗ достонныꙗ приносꙋ...» структурне ціле має дуже складну організацію. На відміну від інших, досліджених раніше пам'яток, що у них відтворюється один образ святого (або сакральної пари як у «борисо-глібівських» канонах), тут об'єктами оспівування, а відтак і реконструкції шляхом символізації, виступають два абсолютно автономні образи просвітителів, що здійснили спільний подвиг. Тож в основі зведення образу св. Кирила спостерігається три семіотичних ядра за наявності семіотичної периферії. А в основі зведення образу св. Мефодія — два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії.

* * *

І останній твір, який ми проаналізуємо в контексті вивчення структурного цілого з надскладною будовою образу, — Канон «Въ чаши прѣмꙋдрости...», що входить до складу Служби Кирилу Філософу (на 14 лютого), розміщеній у Службовій мінеї за лютий (Син. тип. № 164) [археографічний опис та бібліографія у: Сводный каталог, 1981, с. 123; Каталог, 2014, с. 56]. У вказаній Мінеї Служба Кирилу Філософу містить: сідальний, три стихири «на Господи возвахъ» і канон четвертого гласу «Въ чаши прѣмꙋдрости...».

Автор Канону невідомий. Більшість славістів схиляється до думки, що ним є Климент Охридський [Йонова, 2003, с. 471], або ж хтось з найближчих учнів солунських просвітителів (можливо, Сава Охридський [Мирчева, 2001]). Утім, у своїх останніх дослідженнях С. Темчин та В. Крисько переконливо доводять, що Канон «Въ чаши прѣмꙋдрости...» спочатку був написаний грецькою мовою, а вже потім перекладений на слов'янську. Зокрема, С. Темчину належить критичне осмислення попередніх спроб виявити акровірш у слов'янському тексті та намагання відновити його завершальну частину («...філософу пою») у невідомому грецькому протографі пам'ятки [Темчин, 2007а; Темчин, 2007б]. А В. Крисько вдалося повністю реконструювати грецький акровірш «слава Кирилу Василій філософу пою» і відтак висловити припущення щодо можливого автора канону — невідомого Василія [Крысько, 2014, с. 465–467].

У Каноні «Въ чаши прѣмꙋдрости...» об'єктом оспівування виступає образ св. Кирила. Проте у просторі образу святого гімнограф окреслює ще й адресатів його проповіді. Відтак у пам'ятці відтворюється не лише християнський місіонер, але й полемічно налаштована до нього аудиторія. Канон складається із восьми пісень, кожна з яких містить по чотири тропарі, включаючи богородичний. Загальна парадигмальна тема твору — прославлення видатного просвітителя та благовістителя. При цьому структурне ціле має такий вигляд.

Перша пісня представлена співами:

– в ірмосі «отвьрзъ ꙋста» автор прославляє Богородицю [Ирмолог XIV, 68об];

– у І тропарі йдеться про те, що святий приложив свої вуста до чаші премудрості і напився розуму, а відтак став світлом для народів і, водночас, сокирою, що січе всяку брехню: «Въ чаши прѣмꙋдрости божьствьнѣи ти ꙋстьнѣ проложь напитася сѫпасеннаго питаньства

разумѣмъ же свѣтъ ꙗ ꙗвѣ ꙗзыкомъ и сѣкыра посѣкающи непрꙗзнинꙋ всꙗкꙋ льсть» [Служба Кириллу Философу, с. 108];

– у II тропарі стверджується, що Господь просвітив св. Кирила як світлодавця та вчителя і послав просвіщати «темні» західні народи: «Просвѣщь ꙗко свѣтила тꙗ свѣтодавьць Богъ нашь всемꙋ миро ꙋчителꙗ ꙗвѣ и посꙗла тꙗ ꙋчить тьмьныихъ книгами закона ꙗзыкы западьныꙗ» [там само];

– у III тропарі сказано, що святий просвітився Св. Духом і отримав дорогий бісер із премудрих книг: «Свꙗтымь дꙋхомь отъ пꙋчины извлѣче Божиемь словомь благыꙗ вѣры мꙋдре драгъ бисеръ книгами блажене и ꙗзыкы освꙗта Божиꙗ закона» [там само, с. 109];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У першій пісні Канону констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна подяка Творцю за визволення євреїв з єгипетського рабства втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовні та просвітницькі вчинки св. Кирила.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф використовує дві форми звернення до подвижника: «мꙋдре» (1 раз); «блажене» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації автор називає св. Кирила світлодавцем та вчителем. Обидва ці символи є загальновживаними у «просвітницькому» каноні.

У продовження символічної персоніфікації з метою адекватного опредметнення автор порівнює Кирила Філософа із світлом для народів, а також із сокирою, що січе всяку неправду. За своїм літературним походженням світло для народів — біблійний символ. За визначальне правлять євангельські слова, в яких Христос співставляє своїх учнів із світлом, що його не ховають під спід, а ставлять на підставку аби воно краще освітлювало навколишній простір [Матф. 5, 14–16]. Св. Кирило через те виявився світлом для народів, що приклав свої вуста до божественної чаші премудрості і напився з неї необхідного розуму, яким почав просвіщати людей. Тому за ознакою освітлювання життєвого шляху оспіваний святий — світло. В образі Кирила Філософа вимальовується важлива суб'єктна характеристика — його світлосяйність.

Символ сокири, що січе всяку неправду, також біблійний. Визначальним виступає євангельське місце, де Іоанн Предтеча попереджає про те, що сокира вже лежить під коренем дерева і що ті дерева, які не приносять плода, будуть зрубані [Матф. 3, 10]. Цікаво, що св. Кирило

порівнюється із сокирою на тій самій підставі, на якій його порівняно й із світлом. Святий напився розуму із чаші премудрості, відтак розрізняє благочестя і неправду, яку січе. Тож за ознакою гостроти леза, що ним стовбур зрізується під корінь, солунський просвітитель — сокира, що січе «вьꙗкоꙋ льсть». Така собі язикова гостролезовість постає ще одною суб'єктною характеристикою св. Кирила у Каноні.

І надання синергійності реалізується таким чином. Святий енергійно причетний Богу, оскільки, по-перше, напився премудрості із божественної чаші, по-друге, Господь просвітив його своїм світлом та Духом.

Третя пісня представлена наступними співами:

– в ірмосі «ѿ высоты» прославляється Спаситель світу, який прийшов з неба на землю, прийнявши людське обличчя [Ирмолог XIV, 73];

– у I тропарі йдеться про те, що св. Кирило проповідував Христа у три способи (словом, серцем та язиком) і тим самим переміг єресь триязичників: «Словꙗмꙗ и сьрдьцьмь и ꙗзыкꙗмь Христа сына Божиꙗ проповѣда прѣмꙋдрость же и сила слово вꙗплꙗщьшеся блажене стрꙋꙗми притꙗчьнами ꙋдави триꙗзычьникы» [Служба Кириллу Философу, с. 109];

– у II тропарі святий постає цівницею (флейтою), що нею породжує духовне блогозвуччя: «Цѣвьница притꙗчьна свꙗта вꙗ истинꙋ ꙗвисꙗ блажене Кириле. Гласꙗмь сꙗпасена свꙗтынимь звꙋкꙗмь дꙋховьныимь крꙗчꙗꙗ красьно сꙗна отꙗганꙗаше» [там само];

– у III тропарі солунський проповідник оспівується як вогняний розум, гучна сурма, голослива ластівка та язик, солодший за мед: «О ꙋме огньмꙗ о гласна трꙋба о славию пѣснивыи о ластовице глаголива о ꙗзыче слажии медꙋ вꙗ притꙗцахꙗ Кꙋриле премꙋдре вьсꙗ ны помꙗни» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

Як і у першій пісні, у третій спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема сповнення вірою неплідної пророчиці Анни у відповідь на божественне благовоління реалізується лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій автор розмірковує про те, ким виявився оспіваний святий для християнської Церкви.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф вживає три форми звернення: «блажене Кириле» (1 раз); «Кꙋриле премꙋдре» (1 раз); «блажене» (1 раз).

А з метою адекватного опредметнення укладач твору співставляє святого одразу із п'ятьма сакральними явищами: благозвучною ців-

ницею, вогняним розумом, гучною сурмою, голосливою ластівкою та солодким язиком. Як нам видається, три предмети є символами одного семантичного порядку: цівниця, сурма та ластівка. Св. Кирило тому порівнюється із флейтою, що породжує красиві і, до того ж, рятівні звуки — християнську проповідь. Натомість символи гучної сурми та голосливої ластівки не мають подібного мотивування. Тим не менш, із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою сили звучання проповіді солунський подвижник дорівнює гучній сурмі та голосливій ластівці. Так само за ознакою бриніння, що відганяє духовний сон, просвітитель відповідає і цівниці. Відтак гучна благозвучність є суб'єктною характеристикою Кирила Філософа. Як і світлосяйність, означена характеристика зближує образ св. Кирила із образом св. Іоанна Златоуста, що його у Каноні Іоанну Златоусту також відтворено за допомогою символу гучної сурми.

Щодо символів вогняного розуму і солодшого за мед язика, то із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою божественного просвітлення св. Кирило має вогняний розум. Тож як і символ світла, символ вогняного розуму вказує на світлосяйність оспіваного святого.

І за ознакою відчуття солодкості під час «споживання» інтелектуальної їжі солунський проповідник, який переконливо і благозвучно говорить, відповідає язику, солодшому за мед, рівною мірою. Символ солодкого язика вводить чергову суб'єктну характеристику у відтворюваний образ. Св. Кирило постає солодкомовленим. Слід зазначити, що зіставлення просвітителя з язиком, солодшим за мед, типове як в ідейному просторі самого твору (до цієї семантичної лінії ми ще повернемося у наступних піснях), так і у найближчому гімнографічному контексті. Тут варто згадати символ солодкої солі, яким характеризуються апостол Варфоломій у його Каноні на повернення мощів та св. Миколай у другому Каноні на перенесення мощів [Джиджора, 2014в].

І надання синергійності також реалізується у третій пісні. Автор показує енергійну співпричетність святого Богу, оскільки св. Кирило отримав просвітлення, аби проповідувати Христа словом, серцем та язиком.

Переходимо до четвертої пісні:

– в ірмосі «сѣдѧи вх славе» оспівується Христос, який сидить на Престолі Божества [Ирмолог XIV, 73];

– у І тропарі св. Кирило постає другим Авраамом, який переселився із одної землі в іншу: «Дрꙋгыи Авраамх преселеннемь блажене

быв отъ отьчьства. Похотию премудрости больша ꙗко златы монисты украсилися еси лучами пресветьлами зѣло облистаюся» [Служба Кириллу Философу, с. 109];

– у II тропарі знову згадується полемічне протистояння солунського просвітителя єретикам: «Копиемь словесы твоихъ ꙗко Замбрию проньзлъ еси маниꙗньскыи ереси преложься горько телесьнаго образа отъмѣтающься ꙗвльшагося въ плоть Иисуса еврейска» [там само];

– у III тропарі автор богословствує про то, що св. Кирило проповідував рівність Бога-Отця та Бога-Сина;

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У четвертій пісні знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційне біблійне пророкування Авакума про неминучість пришестя Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння втілено лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф визначає роль св. Кирила у становленні християнської Церкви.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор тільки один раз вживає звернення «блажене».

З метою адекватної персоніфікації укладач твору співвідносить св. Кирила із старозавітним праотцем Авраамом. О. Горський вважає, що за цим зіставленням криється оцінка вчинку проповідника, який у пошуках знань і кращих дидаскалів залишив вітчизну і переїхав із рідного міста Солунь до столиці Імперії — Константинополя [Горский, 1865, с. 274–275]. Тож св. Кирило тому названий «другим Авраамом», що переселився. За ознакою переселення заради отримання божественного благовоління св. Кирило є «другим Авраамом». Тож в оспіваному образі актуалізується «авраамове» начало і семантика першопрохідця. Основоположник богообранного народу стає прообразом основоположника християнізації нових територій.

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф порівнює слова святого із гострим списом, що вражає прихильника мадіанитянської єресі. Із житійного контексту відоме ім'я іконоборця, з яким св. Кирило міг сперечатися. О. Горський вважає, що це — патріарх Іоанн, позбавлений патріаршого сану за свої єретичні погляди [Горский, 1865, с. 275]. За літературним походженням символ спису, що ним благочестивий захисник віри вражає ворога, є біблійним. Визначальне міститься у старозавітній розповіді про вчинок вірного ізраїльтянина Финеєса, онука Аарона, який заколов списом співвітчизника Замбрію та язичницю, приведену до ізраїльського стану [Числ.

25, 6–15]. Слова св. Кирила тому є списом, що вони пронизують і руйнують єресь. Тож за ознакою гостроти наконечника слова святого і він сам — спис, що вражає прихильника мадіанитянства. Як і символ сокири, символ спису актуалізує вже виведену нами суб'єктну характеристику просвітителя — його язикову гостролезовість.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує енергійну співпричетність святого Богу таким чином. Св. Кирило прикрасився світлими променями, як золотим намистом, та проник у таємницю Св. Трійці, яку проповідував.

Переходимо до п'ятої пісні:

– в ірмосі «нынѣ вѫстанꙋ» згадується пророцтво про прихід Христа від Діви [Ирмолог XIV, 80];

– у І тропарі йдеться про те, що святий напився вустами мудрої благодаті і тому переміг нечестивців;

– у ІІ тропарі вкотре стверджується, що св. Кирило посік словом єретиків і тим самим показав вірним правильну стежку в град Божий;

– у ІІІ тропарі сказано, що завдяки слову святого вірні перепливають страшну безодню, а сам він від холодної зими перейшов у тишу неба: «Преплавлꙗющіи дивьно бездньнꙋ твоимь словѫмь притѫчами же кꙋрилѥ премꙋдре отъ зимы мразьныꙗ благою вѣрою въ тишинꙋ вышьнихъ обитѣлии вѫшьлъ еси» [Служба Кириллу Философу, с. 110];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У п'ятій пісні досліджуваного Канону спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Традиційна біблійна тема наближення обіцяної Богом допомоги реалізується тільки в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях автор розмірковує про те, за рахунок чого святому вдавалося долати своїх опонентів.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового гімнограф вживає такі форми звернення: «мꙋдре» (2 рази); «блаженѥ» (1 раз); «кꙋрилѥ премꙋдре» (1 раз). З метою надання синергійності укладач твору позначає енергійну взаємодію Творця та оспіваного подвижника. Св. Кирило напився вустами мудрої благодаті, завдяки чому зумів здолати нечестивців, та увійшов до тиші Небесного Єрусалиму, залишивши «холодну зиму».

У шостій пісні такі співи:

– в ірмосі «придохъ въ глꙋбины» автор оплакує своє погребіння у морській пучині і молиться Богу про порятунок [Ирмолог XIV, 82];

– у І тропарі стверджується, що святий сповідує трисонячного і єдиного Бога ;

– у II тропарі просвітитель названий обраною стрілою, що пронизує єретиків: «Ꙗко избьрана стрѣла ꙗвисѧ еретикомъ врагомъ имена вь тулѣ свѧтыими пророкы ꙗкоже пишеть хранѧщии божьствьмь простреляющи» [Служба Кириллу Философу, с. 110];

– у III тропарі розповідається, як святий здійснює важливу дію для подальшого служіння — обирає сестру-премудрість: «Вьзлюбилъ измлада премудрость сестру себе приꙗлъ ю еси и умудрьсѧ Богумъ блажене ꙗвилъсѧ еси философъ» [там само];

– у IV богородичному тропарі Божа Матір прославляється як «врата», що ними пройшов Єдиний Бог (укладач Канону використовує традиційний символ Діви Марії, що розкриває ідею «вмістилища Невмістимого»).

У шостій пісні знову спостерігаємо низький ступінь інтегральної цілісності. Позаяк традиційна біблійна тема плачу пророка Йони, який три доби перебував у пащі морської риби і молився Спасителю про порятунок, втілена лише в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про духовні звитяги оспіваного святого.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вдається тільки до такого імені: «блажене» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації укладач твору називає св. Кирила братом сестри-премудрості, що він обирає її, а вона розкриває філософський потенціал в ньому. При цьому у III тропарі не вказано, що святий є власне «братом» Премудрості. Однак у цьому контексті варто згадати епізод із Житія Кирила Філософа, укладеного Климентом Охридським. У Житії ситуація братування виступає значно більш деталізованою наративною одиницею: юнаку наснилося, що перед ним зібрали усіх дівчат міста і запропонували йому обрати собі наречену, а він вподобав ту, яка сяяла красивіше за інших: «Азъ же гледавъ и смотривъ всѣхъ видѣхъ едину краснѣишю всѣхъ: лицемъ свѣтѧщюсѧ и украшену велми монисты златыми и бисьромъ и всею красотою. Еиже бѣ имѧ Софиꙗ сирѣчь мудрость» [ЖКФ, с. 24]. Тож в агіографічному та гімнографічному творах спостерігаємо аналогічну констатацію «родинного» єднання оспіваного святого і Божої Премудрості. Св. Кирил тому визнається братом сестри-премудрості, що з дитячих років був з нею разом («вьзлюбилъ измлада»), і вона зрештою висвятила його на вправного філософа («умудрьсѧ Богумъ»). Тож за ознакою «родинної» близькості солунський просвітитель відповідає брату сестри-премудрості рівною мірою.

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф зіставляє оспіваного подвижника із обраною стрілою. За спостереженнями С. Темчина, цей символ доволі поширений у візантійський гімнографії (зустрічається, зокрема, у Службі пророку Єремії (на 1 травня) та у Службі апостолу Якову Завєдєєву (на 30 квітня)), а особливості його вербалізації свідчить про наявність давнішого грецького оригіналу пам'ятки, що з нього був зроблений слов'янський переклад [Темчин, 2007б, с. 293–295]). У свою чергу, О. Лопухін вважає, що «обрана стріла» — загальновживана характеристика «проникаючої сили слова Божого» [Лопухин-web(2)]. Таке широке застосування означеного символу у візантійській та слов'янській гімнографії можна пояснити авторським прагненням наголосити на винятковій властивості проповідників вражати словом своїх опонентів.

У Каноні Кирилу Філософу символ обраної стріли є біблійним. Визначальне міститься у так званій «месіанській» главі старозавітної книги пророка Ісаї, де стрілою, що до певного часу утримується у Божому сагайдаку, визнається сам Господь Ісус Христос [Іс. 49, 2]. Із герменевтичної рецепції твору ми усвідомлюємо, що за ознакою словесного протикання ідейного ворога св. Кирило рівний обраній стрілі. Символ стріли актуалізує суб'єктну характеристику святого — мовну гостролезовість.

І з метою надання синергійності автор показує співпричетність св. Кирила Богу. Позаяк святий породнився із божественною Премудрістю — обрав її за сестру, а вона згодом зробила його філософом та борцем із нечестивцями.

У сьомій пісні Канону oratio представлене:

– ірмосом «не послꙋжиша», в якому згадується, як три отроки попрали вогняне страждання, співаючи молитву Богу [Ирмолог XIV, 84об-85];

– І тропарем, в якому святий постає пастирем, спроможним скликати свою паству мудрими притчами та вести її за собою: «Словесьными пищальми призываꙗ блажене овьца вх ограды свꙗтыꙗ мꙋдрами притьчами красотою и сластию словесы твоими» [Служба Кирилу Філософу, с. 110];

– ІІ тропарем, що у ньому співається про руйнування ханаанського стовпа мудрими проповідями св. Кирила: «Не оꙋстрашишеся ꙋчителю воиньскы единх вꙁнити вх пꙗлкх жидовьскыи вьсѣхх же народх ихх премꙋдростию развьрже стꙗлпх ꙗко онх ханаанескыи пророчьскыми притꙁчами» [там само];

– III тропарем, в якому йдеться про те, що внаслідок взаємодії із премудрістю та героїчного сповідання християнського вчення перед єретиками, іновірцями та язичниками, святий стає для вірян джерелом, наповненим золотою водою: «Тебе источьника знаменана вьсѣмъ правѣи вѣрѣ мꙋдре воды златоточьны напаѩюща вьсьгда благыѩ вѣры сыны испѣлняѩюща же ѩко рѣкꙋ теченьемъ церькꙋвь Господньню» [Служба Кирилу Філософу, с. 110];

– IV богородичним тропарем, в якому прославляється Божа Матір.

У сьомій пісні констатуємо низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційне біблійне прославлення Бога, який подав росу трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі, реалізується лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф у черговий раз розмірковує про те, за рахунок чого св. Кирил протистояв єретикам і ким він став для вірян.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор використовує три форми звернення до святого: «блажене» (1 раз); «ꙋчителю» (1 раз); «мꙋдре» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації укладач твору завуальовано співвідносить святого із пастирем, що його голос впізнає стадо і тому слідує за ним, а також із благочестивим служителем Божим, який суворо дотримується Божих заповідей та заповітів і тому руйнує ханаанський (тобто язичницький) стовп. За своїм літературним походженням символ пастиря є біблійним. За визначальне править притча Христа про доброго пастиря, який приходить по вівці, кличе їх, і ті йдуть за ним, оскільки впізнають його голос [Іоан. 10, 1–4]. Св. Кирил через те названий пастирем, що кличе вівці мудрими, красивими і солодкими словесами. І за ознакою піклування про свою отару оспіваний святий відповідає пастуху рівною мірою. Але слід брати до уваги, що оскільки в Євангелії Пастир, на чий голос реагують вівці, позначає Ісуса Христа, то вказаний символ дозволяє провести паралель ще й між св. Кирилом та Спасителем. Тож у Каноні євангельський Пастир постає прообразом слов'янського просвітителя.

Символ благочестивого служителя Божого також біблійний. Визначальним може служить як розповідь про перепони, що їх вчинив Творець під час спроби перших людей побудувати вавилонську вежу, як про це пише О. Горський [Горский, 1865, с. 277], так і одна з настанов юдеям руйнувати язичницькі жертовні стовпи у Хананеї [Втор. 12, 1–3]. Св. Кирило тому є благочестивим служителем, що не злякався ворожого стану, увійшов до нього та зруйнував язичницький

стовп мудрими притчами. Тож за ознакою ревного виконання Божої волі святий тотожний благочестивому служителю рівною мірою. У Каноні ревні юдеї, що нищили язичницькі жертовники, стають прообразом св. Кирила, який здолав ідейного ворога.

З метою адекватного опредметнення типового автор вдається до зіставлення святого із джерелом золотої води. З точки зору літературного походження, символ джерела золотої води є біблійним. Визначальне — бесіда Христа із самарянкою, де Спаситель розмірковує про особливу живоносну воду, що втамовує не фізичну, а духовну спрагу [Іоан. 4, 4–26]. Слов'янський проповідник тому є джерелом золотої води, що наповнює Церкву течією благої віри. Тож за ознакою поширення заповітного вмісту св. Кирило тотожний живоносному джерелу рівною мірою.

Наступна пісня — восьма, представлена лише трьома тропарями:

– в ірмосі «отрокы благочестивии» автор засвідчує, що отроки були врятовані прообразом Різдва Богородиці [Ирмолог XIV, 87–87об];

– у I тропарі стверджується, що святий — «інший Павло», а також — світло, що явилося від Світла і завдяки словесному вченню стало світлішим за сонце: «Свѣтѣ приложьсѧ свѣтꙋ ꙗвисѧ вꙋнитию ꙗже отꙋ Бога ѡ философѣ инꙋ бо обретесѧ Павлꙋ дѣтельми приисталꙋ вьсю землю вꙋ ꙗзыцѣхꙋ сꙋлньца свѣтьлѣи словꙋмꙋ Ꙋчениꙗ» [Служба Кириллу Философу, с. 111];

– у II тропарі вкотре згадується протистояння св. Кирила хазарам, в якому він постає Давидом, що переміг Голіафа: «Ꙗкоже претьрѧжесѧ сꙋньмь Евреѣискыи остротою словесꙋ твоихꙋ блажене вꙋ градѣхꙋ сѣверьскыхꙋ козарѣхꙋ приложьсѧ ты бо мьножьствꙋ не имыи посѣче Ꙋчителю свꙗтыи ꙗко Голиафа Давыдꙋ вꙋ поганѣхꙋ» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У восьмій пісні, як і у попередніх, низький ступінь інтегральної цілісності. Біблійна тема порятунку трьох отроків втілена лише в ірмосі. В інших тематичних локалізаціях гімнограф розмірковує про духовний статус оспіваного святого, який здолав своїх ідейних ворогів і тому уподібнився впізнаваним священноісторичним персонажам.

Сам образ розкривається такими напрямами символізації. З метою адекватного найменування типового автор вдається до двох форм звернення: «блажене» (1 раз); «философе» (1 раз). Останній поетонім вперше вжитий у творі.

З метою адекватної персоніфікації автор порівнює св. Кирила із апостолом Павлом та царем Давидом. Св. Кирил тому є апостолом

Павлом, що обійшов із проповіддю багато народів. Через те за ознакою навернення нових територій до християнства св. Кирило — «інший», тобто другий, Павло. Разом з тим, О. Горський вбачає у цьому порівнянні ще й указівку на місце смерті подвижника. З Житія Кирила Філософа нам відомо, що слов'янський просвітитель помер там само, де й апостол Павло, тобто в Римі [Горский, 1865, с. 280]. Якою б не була підстава для цього ототожнення, важливо вказати на те, що у досліджуваному Каноні новозавітний персонаж виступає прообразом слов'янського проповідника. А в образі задіяне «павлове» начало.

Щодо зіставлення із царем Давидом, то за своїм походженням воно біблійне. Визначальне — відомий старозавітний епізод про нерівну битву юдейського юнака з непереможним филистимлянським велетнем [1 Царст. 17, 12–58]. Св. Кирил через те порівнюється із Давидом, що здолав велике зібрання хазар, вразивши їх гострим словом. Тож за ознакою рішучого виступу проти ворога християнський просвітитель рівний Давиду. Як і у попередньому випадку, у розглянутому фрагменті старозавітний юнак, переможець нечуваної сили, стає прообразом християнського просвітителя. А в оспіваному образі помічаємо «давидове» начало.

У восьмій пісні наявне і символічне опредметнення образу святого. Гімнограф зіставляє подвижника із світлом, що походить від Божого Світла. Цікаво, що означений символ виникає у тій самій тематичній локалізації, в якій автор зіставляє св. Кирила із апостолом Павлом. За літературним походженням символ світла, що постає від Божого Світла, є біблійним. Визначальне — євангельські слова Христа про те, що його учні є світлом для цього світу [Матф. 5, 14]. Із герменевтичної рецепції усього твору ми розуміємо, що за ознакою наближення до небесного сяйва св. Кирило є тим світлом, що постало від Божого Світла. У черговий раз автор позначає світлосяйність оспіваного святого.

І з метою надання синергійності типовому гімнограф показує енергійну співдію Творця та святого. Св. Кирило отримав божественне світло від Світла.

Остання дев'ята пісня Канону представлена співами:

– в ірмосі «Єѵва ѵко» йдеться про те, що праматір Єва порушила клятву неслухом, а Діва розцвіла Божим благословенням [Ирмолог XIV, 92об];

– у І тропарі святий постає світилом, що блищить у церковному вінці: «Ꙗко свѣтила тꙗ дрѹга Христоѹ вѹзложи блщатисꙗ вѹ

коньцихъ свѧте въ вѣньци цѣркꙋвьнѣмь ꙗкоже ради до смьрти подвизаса множа вѣрьнымъ вспитѣниꙗ разꙋмѣниемь и говѣниемь» [Служба Кириллу Философу, с. 111];

– у II тропарі автор оспівує св. Кирила як учня апостола Павла, який просвіщав західні народи і там же віддав дух Богу;

– у III тропарі стверджується, що святий засяяв на землі як друге сонце: «Ꙗко сълньце на земли вꙁсиꙗвъ ꙋчителю вьсюдꙋ же притъчами лꙋчами богогласиꙗ просвѣщаꙗ поющаꙗ тꙗ вѣрою и о рацѣ стоꙗщихъ ꙋ твоего тела» [там само];

– у IV богородичному тропарі — прославлення Божої Матері.

У дев'ятій пісні спостерігається низький ступінь інтегральної цілісності. Адже традиційна жанрова тема подяки Творцю за Його прихід у світ реалізується тільки в ірмосі. У решті тематичних локалізацій гімнограф розмірковує про світлосяйність святого та його апостольську місію.

У відтворенні образу з метою адекватного найменування типового автор вдається до двох звернень: «свѧте» (1 раз); «ꙋчителю» (1 раз).

З метою адекватної персоніфікації укладач твору називає святого учнем апостола Павла. Прикметно, що у попередній восьмій пісні св. Кирило постає «іншим» (у сенсі «другим») Павлом. Вважаємо, що обидва символи не спростовують, а доповнюють один одного. Св. Кирило тому є «іншим» Павлом, що уподібнився його вчинкам — проповідував багатьом народам, подорожуючи на захід. Повторюючи месіонерський шлях апостола, солунський просвітитель стає його послідовником, тобто учнем. Через те можна сказати, що св. Кирило — і «другий» Павло, і його учень.

З метою адекватного опредметнення типового гімнограф співвідносить святого із джерелами світла — світилом та сонцем. Обидва ці символи актуалізують ту суб'єктну характеристику оспіваного образу, що ми вже відмічали в першій та восьмій піснях Канону — його світлосяйність.

І з метою надання синергійності типовому автор позначає енергійну співпричетність св. Кирила Богу. По-перше, просвітитель отримав благодать від Бога і тому заблищав у церковному вінці. По-друге, засяяв як друге сонце, освітлюючи «богогласними» притчами всю землю.

Отже, у Каноні «въ чаши прѣмꙋдрости...», що входить до редакції Служби Кирилу Філософу (на 14 лютого) у Службовій мінеї за лютий (Син. тип. № 164), структурне ціле твору має такі параметри.

1) На рівні узгодження восьми пісень (друга опущена) ціле Канону становить завершене дискретне розмірковування про християнського проповідника та переможця нечестивих єресей — св. Кирила Філософа. Означене розмірковування розкривається тридцятьма дев'ятьма тематичними локалізаціями, вісім з яких — ірмоси (у восьмій пісні три тропарі).

Традиційно для гімнографічного твору в Каноні Кирилу Філософу деякі тематичні локалізації виражають одну й ту саму думку:

– Господь просвітив божественним світлом св. Кирила — 8 разів;

– св. Кирил здолав єресь нечестивців (посік сокирою, проколов списом, посік словом, проколов стрілою, зруйнував ханаанський стовп, знищив як Давид Голіафа) — 8 разів.

Наведені тематичні рефрени концептуально узгоджені один з одним. Слов'янський проповідник тому здолав єресь нечестивців, що Господь просвітив його благодаттю божественного світла. Зауважимо, тематичні рефрени, що повторюються по вісім разів, служать концептуальним каркасом твору. Адже разом ці дві думки втілені у половині тематичних локалізацій. Це дає підстави вважати, що у Каноні спостерігається високий ступінь парадигмальної цілісності.

2) На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле твору представлене лише одною формою інтегрального зв'язку. В усіх піснях Канону традиційні біблійні теми реалізуються тільки в ірмосах. Це означає, що досліджувана пам'ятка характеризується низьким ступенем інтегральної цілісності і в цьому аспекті структурної організації є однорідною.

3) На рівні узгодження семіотичних складових ціле твору представлене образом просвітителя Кирила. У відтворенні цього образу смисловий континуум досягається за допомогою всіх чотирьох когнітивних операцій: називання, персоніфікації, опредметнення та синергійності. При цьому смислова «сума» відтворюваного образу вміщує одразу чотири семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії.

Перше семіотичне ядро зводиться навколо ідеї світлосяйного служителя Божого. Означене семіотичне ядро повністю співпадає із семіотичним ядром в образі Іоанна Златоуста у дослідженому вище Каноні Іоанну Златоусту «Покаянию быв проповѣдникъ теплии...».

Ідея світлосяйного служителя Божого, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності ти-

пового впізнаваному імені. У Каноні Кирилу Філософу гімнограф вдається до таких поетонімів святого:

– «блажене» — 7 разів;

– «мудре» — 4 рази;

– «Кириле премудре» — 2 рази;

– «Учителю» — 2 рази;

– «блажене Кириле» — 1 раз;

– «святе» — 1 раз;

– «философе» — 1 раз.

Серед вказаних імен кількісно переважає позначення блаженства. Це свідчить про наголошення на духовній близкості оспіваного святого Богу.

По-друге, ідея світлосяйного служителя виражена єдиним символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваній особі. У творі такою особою є умовний тип:

– світлодавець.

Зіставлення солунського проповідника із абстрактним світлодавцем вказує на його посередницьку духовну місію. Отримавши енергію божественного світла від Творця, св. Кирило поширює («роздає») його вірянам. І тому символізується як світлодавець.

По-третє, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Щодо цього Філософ відтворюється як:

– світло (світило);

– друге сонце.

І по-четверте, ідея світлосяйного служителя Божого виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності оспіваного святого Богу. Тут св. Кирило постає:

– таким, що його Господь просвітив своїм світлом;

– таким, що украсився пресвітлими променями;

– таким, що отримав світло від Світла.

У відтвореному образі усі символи, що репрезентують перше семіотичне ядро, розкривають одну й ту саму суб'єктну характеристику Кирила Філософа — його світлосяйну потенцію.

Друге семіотичне ядро зводиться навколо ідеї премудрого вчителя-мандрівника, що ним є солунський просвітитель.

По-перше, ця ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваному імені. Звернімо увагу, що з-поміж наведених форм авторського звернення до свя-

того є чимало таких, які позначають святого як мудрого наставника («мѹдре», «ѹчителю», «премѹдре», «философе»).

По-друге, ідея премудрого вчителя-мандрівника виражена символами, що виникають внаслідок співпричетності типового впізнаваній персоні. У цьому сенсі Кирил Філософ співвідноситься як з умовними типами, так і з абсолютно конкретними священноісторичними постатями:

– вчителем;
– братом сестри-премудрості;
– другим Авраамом;
– Христом-пастирем;
– апостолом Павлом / учнем апостола Павла;
– благочестивим служителем Божим.

Наведені символи вказують на те, що одухотворений Премудрістю святий оспівується як учитель та пастир, але, водночас, і як праотець та апостол, що подорожував із проповіддю, переселяючись з місця на місце.

По-третє, ідея премудрого вчителя-мандрівника виражена символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Тут св. Кирило постає:

– солодким язиком.

У сьомій пісні Канону символ солодкого язика позначає св. Кирила як проповідника, який у солодких «на смак» притчах розкриває благу віру.

І по-четверте, зазначена ідея виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності святого Богу. Св. Кирило постає:

– таким, що напився вустами мудрої благодаті з чаші Премудрості;
– таким, що його Господь просвітив своїм Духом;
– таким, що отримав духовне розуміння, аби проповідувати Христа словом, серцем та язиком;
– таким, що породнився із божественною Премудрістю.

У відтвореному образі усі символи, що репрезентують друге семіотичне ядро, розкривають дві суб'єктні характеристики св. Кирила — його одухотвореність Премудрістю та першопрохідність.

У смисловій «сумі» відтворюваного образу третє семіотичне ядро зводиться навколо ідеї гострого на язик борця з нечестивцями.

Означена ідея, насамперед, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового впізнаваній особі.

У Каноні прообразом солунського проповідника, що долає опір єретиків стає:

– цар Давид.

Св. Кирил у тому сенсі є царем Давидом, що здолав свого «Голіафа» — велику кількість непримиримо налаштованих ідейних ворогів.

По-друге, ідея гострого на язик борця з нечистивцями виражена низкою символів, що виникають внаслідок встановлення співпричетності типового сакральному явищу. Св. Кирил символізований як:

– сокира;

– гострий спис;

– обрана стріла.

Усі символи, що репрезентують третє семіотичне ядро, розкривають таку суб'єктну характеристику святого, як мовну гостролезовість.

І четверте семіотичне ядро зводиться навколо ідеї благозвучного і гучного просвітителя, що ним є св. Кирил.

Вказана ідея, по-перше, виражена символами, що виникають внаслідок встановлення співпричетності сакральному явищу. У Каноні проповідник є:

– благозвучною цівницею (флейтою);

– голосливою голубкою;

– гучною сурмою.

По-друге, ідея благозвучного і гучного просвітителя виражена одним символом, що виникає внаслідок встановлення співпричетності типового Богу. Тут Кирил Філософ постає:

– таким, що увійшов у тишу Небесного Єрусалиму.

Той, хто в земному житті був благозвучним і гучним просвітителем, знаходить духовний спокій у тиші Небесного Єрусалиму.

Наведені символи репрезентують таку суб'єктну характеристику образу, як гучна благозвучність. Подібна характеристика концептуально зближує досліджуваний Канон із Каноном Іоанну Златоусту.

У смисловій «сумі» відтворюваного образу чотири семіотичні ядра співвідносяться таким чином, що ідея світлосяйного служителя Божого є головною першоосновою образу св. Кирила, а ідеї премудрого вчителя-мандрівника, гострого на язик борця із нечистивцями та благозвічного і гучного просвітителя — її очевидними наслідками. У проаналізованих гімнографічних пам'ятках подібна кількість семіотичних складових зустрічається нами вперше.

Разом з тим, у творі зустрічається ще один символ, що, на наш погляд, не належить до семіотичного поля жодного із встановлених ядер. Св. Кирило пероcлавляється як:

– джерело живоносної води.

У смисловій «сумі» відтворюваного образу означений символ відтіняє чотири основні семантичні вектори й тому виконує функцію семіотичної периферії.

Таким чином, у Каноні Кирилу Філософу «Вѫ чаши прѣмѹдрости...» відтворюваний образ містить чотири семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. У загальному образному інваріанті виділяємо чотири смислові вектори. Святий оспівується як:

– світлосяйний служитель Божий;

– премудрий вчитель-мандрівник;

– гострий на язик борець із нечистивцями;

– благозвучний і гучний просвітитель.

Крім того, св. Кирило оспівується як:

– джерело живносної води.

Концептуальне узгодження всіх чотирьох семіотичних ядер, а також наявність семіотичної периферії свідчить про те, що ціле досліджуваного Канону характеризується середнім ступенем образної цілісності.

* * *

У проаналізованих «просвітительських» канонах з ускладненою будовою образу (три та більше семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії) структурне ціле наділене такими параметрами:

1) В усіх канонах oratio становить урочисте дискретне розмірковування про видатних слов'янських просвітителів — Кирила та Мефодія. При цьому в Каноні Кирилу та Мефодію «Выꙗ достоиныꙗ приносѹ...» — два окремі об'єкти оспівування, а у Каноні Кирилу Філософу «Вѫ чаши прѣмѹдрости...» — один.

2) Досліджені канони мають у своєму складі різну кількість тематичних локалізацій: Канон Кирилу та Мефодію — 48, Канон Кирилу Філософу — 39. При цьому Канон Кирилу та Мефодію укладений на восьмий глас, Канон Кирилу Філософу — на четвертий.

3) Оскільки в Каноні Кирилу та Мефодію два окремі об'єкти оспівування, що ним присвячені два різні та концептуально не узгоджені тематичні рефрени, то тут ціле твору характеризується

низьким ступенем парадигмальної цілісності. Натомість, Канон Кирилу Філософу наділений високим ступенем парадигмальної цілісності, позаяк ціле твору містить два узгоджені тематичні рефрени.

4) У спільному Каноні Кирилу та Мефодію спостерігаються усі можливі форми узгодження тропарів усередині пісень. Тож укладач не дотримується якогось однорідного принципу компонування тематичних локалізацій. А ось у Каноні Кирилу Філософу використовується лише низький ступінь інтегральної цілісності. Тут — однорідне компонування матеріалу усередині пісень.

5) У відтворенні образу святого (у спільному Каноні Кирилу та Мефодію — двох образів) гімнографи вдаються до смислової «суми», що містить чотири види сенсів: номінативні, персоніфіковані, предметні та синергійні.

6) Обидва досліджені канони характеризуються середнім ступенем образної цілісності. Позаяк укладач Канону Кирилу та Мефодію задіює три семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії в образі св. Кирила, а також два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії в образі св. Мефодія. А автор Канону Кирилу Філософу зводить образ святого одразу з чотирьох семіотичних ядер за наявності семіотичної периферії. Відтак у вказаних творах оспівані образи мають понад три основних смислових вектори, що відтіняються додатковими семантичними нашаруваннями.

Таким чином, у мінейних канонах з надскладною будовою образу реалізуються два варіанти співвідношення семіотичних ядер із семіотичною периферією. У Каноні Іоанну Богослову та Каноні Іоанну Златоусту в основу образу покладені три семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у зазначених пам'ятках усі символи-одиниці відтворення об'єкту оспівування підпорядковані трьом взаємопов'язаним ідеям. Це дає підстави констатувати надскладну будову оспіваного об'єкту, який зводиться за допомогою номінативних, предметних та синергійних сенсів (в обох творах без персоніфікації). У структурному цілому проаналізованих канонів надскладна будова відтвореного образу стає можливою: у Каноні Іоанну Богослову за одної форми компонування матеріалу усередині пісень (низький ступінь інтегральної цілісності) та високої парадигмальної цілісності; у Каноні Іоанну Златоусту за різних форм компонування матеріалу усередині пісень (три форми інтегрального зв'язку) та високої парадигмальної цілісності.

Натомість, у спільному Каноні Кирилу та Мефодію та Каноні Кирилу Філософу у відтвореному образі було встановлено іншу форму узгодження семіотичних ядер та семіотичної периферії. У вказаних канонах в основу об'єкту оспівування покладені три (у Каноні Кирилу Філософу — чотири) семіотичних ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у досліджених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані трьом (або більше) взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації. Через те відзначаємо надскладну будову оспіваного образу з додатковими семантичними нашаруваннями. При цьому в обох творах образ постає завдяки чотирьом видам сенсів: номінативних, персоніфікованих, предметних та синергійних. У структурному цілому проаналізованих канонів надскладна будова образу з дотаковими семантичними нашаруваннями реалізується: у спільному Каноні Кирилу та Мефодію за різних форм компонування матеріалу всередині пісень (три форми інтегральної цілісності) та низького ступеню парадигмальної цілісності; у Каноні Кирилу Філософу за одної форми компонування матеріалу всередині пісень (низький ступінь інтегральної цілісності) та високого ступеню парадигмальної цілісності.

Висновки

Гімнографічні канони мінейного циклу є помітним явищем у літературному процесі Київської Русі XI–XIII ст. Як один із найбільш поширених і репрезентативних жанрів середньовічної літератури, гімнографія вже понад півтора сторіччя є об'єктом наукових студій. У ході дослідження ми виокремили чотири основні напрями, що спостерігаються у вивченні середньовічних гімнографічних творів:

– текстологічний,
– історико-літургічний,
– музикознавчий
– літературознавчий.

Ознайомлення з ключовими положеннями, висловленими в основних наукових працях, дає підстави вважати, що провідним напрямом вивчення середньовічних гімнографічних пам'яток є текстологічний. У працях з текстології східнохристиянських богослужбових співів ми виокремили два умовні періоди: ранній (60-ті рр. XIX ст. — 70-ті рр. XX ст.), пізній (70-ті рр. XX ст. — до наших днів).

У ранній період текстологи прагнули, перш за все, надрукувати окремі гімнографічні твори та збірки, супроводжуючи видання палеографічною характеристикою досліджуваних рукописів. Крім того, у цей період вчені надають історико-типологічний опис конкретних пам'яток. Як результат, були видані та прокоментовані Службові мінеї 1095–1097 рр., «кирило-мефодієвські», «княжі» служби, тощо.

У пізній період текстологічних студій науковці здійснюють історико-типологічний опис гімнографічних об'єктів, серед яких не лише твори або збірки, але й постаті гімнографів та навіть окремі пісенні жанри. Крім того, в зазначений період триває видання творів за стародавніми рукописами. Відтак текстологам другої половини XX ст. — початку XXI ст. вдалося встановити: склад та функціонування слов'янських гімнографічних книг (Міней, Пісної та Цвітної Тріоді, Октоїху, Кондакаря, Ірмологіону, тощо); обсяг оригінальної слов'янської гімнографії, що постала в епоху Кирила та Мефодія та їхніх учнів Климента Охридського, Костянтина Преславського, Наума Охридського; пісенно-композиційний та лексико-фонетичний склад південнослов'янських міней порівняно із давньогрецькими протографами; структуру та жанрове розмаїття східнохристиянської

гімнографії; обсяг літературної спадщини видатних гімнографів східної Церкви (Андрія Критського, Козьми Маюмського, Іоанна Дамаскина, Йосифа Піснеписця, патріарха Філофея Коккіна, учнів Кирила та Мефодія, деяких києворуських письменників); літературні традиції та джерельну базу південнослов'янських та києворуських гімнографічних творів; характер архаїчної лексики, словотворення та інших мовних особливостей у гімнографічних творах. І хоча пошукові роботи тривають, завдяки текстологічним дослідженням, що вже відбулися, до наукового дискурсу було залучено велику кількість нових сирійських, грецьких, болгарських та староруських гімнографічних пам'яток, які наразі становлять цікавий об'єкт медієвістичного вивчення.

Другим вагомим напрямом вивчення середньовічної гімнографії варто вважати історико-літургійні студії. У цих дослідженнях ми виокремили два умовні періоди: ранній (кінець XIX ст. — початок XX ст.), пізній (кінець XX ст. — по теперішній час). В обидва періоди вчених-літургістів цікавить проблема відтворення структури східнохристиянського богослужіння. Утім, якщо спочатку дослідники намагалися реконструювати усю палітру співів, що використовувалися під час різноманітних церковних служб, то в останні десятиліття вивчаються функціональні ролі того або іншого пісенного жанру, твору, книги (рідше постаті) у формуванні слов'янської літургійної практики.

Третій напрям вивчення середньовічної гімнографії — музикознавчий. Від початку XIX ст. і до сьогоднішнього дня науковців цікавлять дві важливі проблеми: виявлення основних типів християнського співу та встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного твору, зібрання творів, богослужбової книги, тощо. Відтак музикознавці дійшли висновків, що основними типами східнохристиянського співу є монодія та багатоголосся, що система візантійської церковної музики була сформована під впливом давньоєврейських пісень, сирійсько-палестинських мелодій та пізньоантичної музики, і що саме ця готова система була «пересаджена» на слов'янський ґрунт, де з часом дала свої унікальні попівки, розспіви, тощо.

З точки зору осмислення східнохристиянської гімнографії у загальному літературному процесі Середньовіччя, найменш розробленим виявився літературознавчий напрям. У дослідженнях на тему давньогрецької та давньослов'янської гімнографії ми виокремили три аспекти:

– виявлення принципів ритмічної організації твору;

– встановлення композиційних закономірностей твору;

– моделювання образної системи твору.

У результаті виявлення принципів ритмічної організації гімнографічного твору вченим вдалося сформулювати декілька важливих тез: давньогрецькі гімнографічні твори функціонували за законами християнської тонічної поезії, покладеної на музику; «точкою відліку» християнської тонічної поезії стала творчість св. Романа Мелода; при перекладі грецьких творів на церковнослов'янську мову слов'янські книжники прагнули зберегти ритмічне звучання. Внаслідок встановлення композиційних закономірностей науковці зуміли: встановити тематичну послідовність у гімнографічному творі; окреслити деякі характерні ознаки розмірковувального викладу. А із моделювання образної системи, що його здійснюють дослідники, витікає, що в гімнографічному творі ключовим принципом відтворення образу є символізація.

Здобутки текстологів, літургістів, музикознавців та літературознавців у вивченні середньовічної гімнографії дозволяють постулювати наступні тези.

Література Київської Русі XI–XIII ст. є такою, що належить до традиціоналістського типу творчості й характеризується особливими структурними параметрами: власне літературністю, що відрізняє укладені твори від не-літературних, умовністю поділу на оригінальне та перекладне письменство, релігійністю, слідуванню зразку, канонічністю, риторичністю, символогічністю, конвенціональністю, що передбачає послуговування загальноприйнятим літературним койне — церковнослов'янською мовою та винятковою функціональністю, що встановлює специфічні зв'язки між автором (суб'єктом творчої діяльності), читачем (слухачем) та твором («відкритим» утворенням).

У літературі Київської Русі вже впродовж X–XI ст. формується основний корпус гімнографічних пам'яток, необхідний для ведення повноцінної богослужбової практики. При цьому Службова та Святкова мінеї займають чільне місце в ієрархії богослужбових книг, адже саме ці збірники представлені найбільшою кількістю списків, що датуються княжою добою.

У літературі Київської Русі XI–XIII ст. служба мінейного циклу є обумовленою волею автора (редактора, компілятора, переписувача, тощо) систему різножанрових пісенних творів, концептуально підпорядкованих єдиній меті та втілених у конкретному богослужбо-

вому збірнику. У структурі служби мінейного циклу слід розрізняти тропарі, стихири, сідальні, кондаки, ікоси та власне канон — ємну музикально-поетичну парадигму з дев'яти пісень, елементи якої (біблійні пісні / ірмоси / тропарі) перебувають у композиційно-ієрархічному, тематично-алюзивному та мелодико-ритмічному підпорядкуванні.

У ході вивчення структурної організації мінейної служби саме канон було визнано її найбільш глибоким і складним структурним елементом як з точки зору зовнішньої, так і з точки зору внутрішньої організації. З точки зору зовнішньої організації, мінейний канон представляє єдину парадигму, що містить дев'ять окремих пісень, пов'язаних спільною темою прославлення певного сакрального об'єкту (Христа, Богородиці, Хреста, святого, тощо). Ця парадигма укладена таким чином, що в кожній пісні завжди розкривається одна й та сама біблійна тема, інтегрована або тільки в ірмос, або і в ірмос і в тропарі. При цьому тропарі усіх дев'яти пісень можуть бути упорядковані за допомогою спеціального композиційного елементу — акровірша. З точки зору внутрішньої форми, мінейний канон — проста / складносурядна будова оспіваного образу, що містить один / декілька семантичних центрів — семіотичних ядер, відтінених / не відтінених семіотичною периферією.

Відтак у середньовічному каноні мінейного циклу структурне ціле розкривається на трьох ієрархічних рівнях:

– композиційного узгодження дев'яти пісень в єдиному тематичному континуумі усього твору;

– композиційного узгодження тропарів у єдиному тематичному континуумі кожної окремої пісні канону;

– композиційного узгодження семіотичних складових в єдиному семантичному континуумі відтворюваного образу.

На рівні узгодження пісень ціле мінейного канону є типовим, завершеним та дискретним. Типовість цілого мінейного канону проявляється в тому, що воно постає в межах дев'яти парадигмальних тем, регламентованих жанровою традицією для оспівування певного християнського свята і втілених в ірмосах. При цьому ціле канону є завершеним, адже оспівування церковної події вичерпується визначеною кількістю обов'язкових жанрових тем. Дискретність же цілого полягає у тому, що канон складається із дев'яти самостійних пісень, кожна з яких присвячена «своїй» темі та не обумовлена темою попередньої пісні.

На рівні узгодження тропарів усередині пісні ціле мінейного канону є типовим, відкритим та дискретним. Кожна пісня мінейного канону типова в тому сенсі, що у ній завжди реалізується визначена жанровою традицією тема. Разом з тим, кожна пісня канону є відкритою. Адже в різних творах одна й та сама тема щоразу отримує нові втілення, яких може бути рівно стільки, скільки автор вважає за потрібне. І крім того, кожна пісня канону є дискретною, адже складається з автономних реалізацій обов'язкової теми. На дискретність пісні ніяк не впливає акровірш, за наявності якого тропарі мають своє чітко фіксоване місце, що жодним чином не може бути змінене.

На рівні узгодження складових відтворюваного образу ціле мінейного канону є завершеним, інваріантним та символічним. У мінейному каноні образ завершений у тому сенсі, що відтворюється винятково в межах обов'язкових жанрових тем, і саме цими темами його літературна естетизація вичерпується. Оскільки ж зведення героя завжди вписане в незмінну схему розмірковування, його будова — щоразу нова реалізація одного інваріанту. А зважаючи на те, що мінейний канон — це мозаїчний твір, укладений з автономних реалізацій єдиної парадигмальної теми й дев'яти локальних тем, образ є «сумою» концептуально узгоджених семіотичних складових, «розкиданих» по різних тропарях кожної пісні. З точки зору узгодження семіотичних складових, досліджені мінейні пам'яткі Київської Русі XI–XIII ст. розрізняються як такі, що у них автор здійснює:

1) найпростішу будову образу;

2) ускладнену будову образу;

3) надскладну будову образу.

За найпростішої будови в образі задіяне одне семіотичне ядро. За ускладненої — два семіотичні ядра. За надскладної — три та більше семіотичних ядер. Семіотичне ж ядро виникає в результаті концептуального узгодження низки символів, що мають споріднену семантику.

Загалом символізація — ключовий принцип відтворення образу в середньовічному гімнографічному творі. Як відомо, у традиціоналістичну епоху символ постає фундаментальною категорією мислення, що передбачає пізнання світу шляхом співставлення, ототожнення та протиставлення двох і більше явищ, співпричетних одне одному за принципом ієрархії.

Символ має складну структуру, яка містить три ключові властивості. Перша — особливе узгодження семіотичних складових. Середньо-

вічний символ — таке двоскладне утворення, в якому один з елементів пари є вагомим визначальним, а другий — підпорядкованим йому типовим. Типове — те, що відбувається зараз і через те повинно бути оцінено крізь призму сакрального. Художня залежність типового образу від визначального архетипу вказує на те, що особливою формою узгодження складових середньовічного символу є співпричетність.

Друга властивість символу — його семантична поліфонія, тобто багатозначність. У гімнографії Київської Русі XI–XIII ст. спостерігаються два види символів, що діалектично співвідносяться між собою. З одного боку, це — синонімічні символи, що передають одне й те саме явище (у Каноні на Воздвиження низка символів позначає Хрест: райський сад, дерево, що цвіте, виноград, розквітлий жезл Аарона, камінь, з якого потекла вода, тощо). З іншого боку, це — універсальні символи, що в різних творах вказують на різну суб'єктність або мають різний семантичний обсяг (символ агнця позначає смирення Діви Марії у Каноні на Різдво Богородиці та жертовність братів-мучеників у Каноні на преставлення Бориса і Гліба).

Третя властивість символу — різні ступені співпричетності типового образу визначальному архетипу. У літературному творі типове може бути співпричетним визначальному за допомогою так званих «подібних» та «неподібних» уподібнень. Відтак у процесі літературно-художньої символізації відтворюваного об'єкту формується певна шкала тотожності. На цій шкалі є «нижня» позначка: типове відповідає визначальному недостатньою мірою, через те в символі констатуємо низький ступінь семіотичної цілісності. Далі — «нульова» позначка: типове відповідає визначальному повною мірою, тож тут середній ступінь семіотичної цілісності. І у «верхній» позначці типове відповідає визначальному переважаючою мірою, тут — високий ступінь семіотичної цілісності. Триступенева символізація — характерна риса середньовічної художності.

При відтворюванні образу триступенева символізація надає книжнику широку варіативність у зіставленні типового із визначальним. Ототожнення повною мірою, загалом, є найбільш поширеною формою символічної співпричетності, яка передбачає очевидне прирівняння типового до визначального за характерною ознакою / ознаками. Ототожнення недостатньою мірою — така співпричетність, за якої типове зіставляється із визначальним за якоюсь атрибутивною ознакою, проте саме за цією ознакою типове не дорівнює визначальному. У такому випадку типове тільки нагадує визначальне, однак не

відповідає йому. При цьому автор користується формулою «не-N» («не-Той») або «не-n» («не-те»), що має вказати на ті конкретні якості, які не властиві відтворюваному образу. Натомість ототожнення переважаючою мірою — це така співпричетність, при якій типове порівнюється із визначальним за певною ознакою, і саме за цією ознакою перебільшує його. Тут за допомогою формули «більший, ніж N» (кращий, вправніший, сильніший) автор називає конкретних осіб та форми їхньої поведінки, що її не просто повторив, але навіть перевищив об'єкт відтворення.

Власне літературно-художня символізація здійснюється за чотирма напрямами. Перший пов'язаний із особливим називанням типового. Цей напрям — встановлення співпричетності типового впізнаваному імені / назві, внаслідок чого в образі артикулюються номінативні сенси. Другий — релігійно-естетичне оцінювання типового на тлі впізнаваних осіб. Це — встановлення співпричетності типового відомій персоні, внаслідок чого в образі задіяні персоніфіковані сенси. Третій напрям передбачає оцінювання типового на тлі сакральних явищ. Тут йдеться про встановлення співпричетності сакральному явищу, що сприяє опредметненню відтворюваного образу. І нарешті четвертий напрям описує енергійне взаємопроникнення типового і Бога. Це — встановлення співпричетності Богу й можливість задіяти синергійні сенси в образі.

У гімнографічному творі оспівуваний образ становить найнижчий рівень структурної організації. Проте саме цей найнижчий рівень є системоутворюючим компонентом, що забезпечує ідейно-композиційну зв'язність єдиної парадигмальної теми та дев'яти локальних тем у структурному цілому мінейного канону. Оскільки, на відміну від грецьких та південнослов'янських гімнографічних пам'яток, у мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. не використовується такий важливий чинник зовнішньої організації твору, як акровірш, то основну функцію структурного компонування матеріалу виконує парадигмальна, інтегральна та образна цілісність. Парадигмальна цілісність досягається за наявності одного або кількох концептуально пов'язаних між собою тематичних рефренів. Інтегральна цілісність — за тематичного узгодження ірмосу та тропарів усередині пісні. Образна — за семантичного зв'язування семіотичних ядер або семантичного ядра та семіотичної периферії у відтворюваному образі.

У досліджених мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з найпростішою будовою образу реалізуються два варіанти співвідно-

шення семіотичного ядра та периферії. У Каноні архангелу Михаїлу «Вхстꙋпль всемꙋ слꙋжьбьно...», Каноні пророку Іллі «Пѣвати ꙋбѣждени...» та Каноні пророку Єремії «Прѣжде зꙁданиꙗ ти проповѣдьно...» в основі образу лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії. Тож усі символи-одиниці відтворення образу підпорядковані одній ідеї. Це призводить до простої будови оспіваного об'єкту. У цілому досліджених канонів проста будова образу реалізується за неоднорідного компонування матеріалу усередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого.

А ось у Каноні на Різдво Богородиці «Свꙗтаꙗ свꙗтыхꙋ вꙋ свꙗтꙋю церковь...», Каноні веригам апостола Петра «Праздьнꙋеть кꙋпьно...», Каноні на преставлення Бориса і Гліба «Даждь ми отꙋпꙋсть...» в основу образу покладене одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. Тут не всі, проте переважна більшість символів-одиниць зведення образу підпорядкована одній ідеї. Тож маємо приклад простої будови оспіваного об'єкту із додатковими семантичними нашаруваннями. У структурному цілому проаналізованих канонів проста будова образу із додатковими семантичними нашаруваннями реалізується за однорідного компонування матеріалу усередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого.

У вивчених мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з ускладненою будовою образу також реалізуються два варіанти співвідношення семіотичних ядер та периферії. У Каноні на перенесення мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ꙋстенꙋ моихꙋ приими...», Каноні Пелагії Антіохійській «Предꙗложивꙋши ꙗко дачꙋ...» та Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимь вѣрнии...» в основі образу лежать два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у вказаних творах усі символи-одиниці відтворення образу святого підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям. Це призводить до ускладненої будови оспіваного об'єкту. У структурному цілому зазначених творів ускладнена будова образу реалізується за неоднорідного компонування матеріалу усередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого.

Натомість, у Каноні Стефану Першомученику «Градѣте хвалами...», Каноні Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...», Каноні Димитрію Солунському «Отꙋ мьглы лютыꙗ...», Каноні на преставлення Миколая Чудотворця «Умꙋ просвѣти ми...» та Каноні Феодосію Печерському «Богоꙋгодивыи подвигꙋ стꙗжавꙋ...» в основу образу покладені два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Тож

у зазначених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації. Через те констатуємо ускладнену будову оспіваного об'єкта із додатковими семантичними нашаруваннями. У структурному цілому досліджених творів ускладнена будова образу з додатковими семантичними нашаруваннями передбачає неоднорідне компонування матеріалу усередині пісень та високий ступінь цілісності на рівні дев'ятипісенної парадигми (за винятком Канону Феодосію Печерському, в якому немає тематичних рефренів, а отже — низький ступінь парадигмальної цілісності).

І у проаналізованих мінейних канонах Київської Русі XI–XIII ст. з надскладною будовою образу теж спостерігаємо два варіанти співвідношення семіотичних ядер із семіотичною периферією. У Каноні Іоанну Богослову «Царство небесное...» та Каноні Іоанну Златоусту «Покаянию бывъ проповѣдникъ теплии...» в основу образу покладені три семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у зазначених пам'ятках усі символи-одиниці відтворення об'єкта оспівування підпорядковані трьом взаємопов'язаним ідеям. Це дає підстави констатувати надскладну будову оспіваного об'єкта. У структурному цілому досліджених канонів надскладна будова відтвореного образу стає можливою: у Каноні Іоанну Богослову за однорідного компонування матеріалу усередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого; у Каноні Іоанну Златоусту за неоднорідного компонування матеріалу усередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого.

А ось у спільному Каноні Кирилу та Мефодію «Выша достойныя принесу...» та Каноні Кирилу Філософу «Ѿ чаши премудрости...» у відтвореному образі було встановлено іншу форму узгодження семіотичних ядер та семіотичної периферії. У зазначених канонах в основу об'єкта оспівування покладені три (у Каноні Кирилу Філософу — чотири) семіотичних ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у досліджених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані трьом (або більше) взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації. Через те відзначаємо надскладну будову оспіваного образу з додатковими семантичними нашаруваннями. У структурному цілому проаналізованих канонів надскладна будова образу з дотаковими семантичними нашаруваннями реалізується: у спільному Каноні Кирилу та Мефодію за неоднорідного компонування матеріалу всередині пісень та

однорідного викладу теми прославлення святого; у Каноні Кирилу Філософу за однорідного компонування матеріалу всередині пісень та однорідного викладу теми прославлення святого.

Таким чином, мінейні канони Київської Русі XI–XIII ст. — надзвичайно складний жанровий конструкт. В основі гімнографічного канону мінейного циклу — відтворюваний образ (Христа, Богородиці, Хреста, святого / святих), що оспівується за допомогою численних символів, розосереджених у кожному співі — тропарі. При цьому кожний окремий тропар — семантично завершена автономна структурна одиниця твору, що знаходиться в локальному підпорядкуванні від теми «своєї» пісні та її ірмосу та загальному підпорядкуванні від теми дев'ятипісенної парадигми прославлення сакрального об'єкта. Тож укладання єдиної парадигми прославлення сакрального об'єкта, інтегрування дев'яти обов'язкових тем в ірмоси та тропарі пісень, а також семантичне зв'язування семіотичних ядер або семіотичних ядер та семіотичної периферії в оспіваному образі й становлять структурну організацію цілого канонів мінейного циклу в літературі Київської Русі XI–XIII ст.

Спеціальні скорочення

Соф. — собрания Новгородского Софиевского собора;
РНБ — собрания Российской национальной библиотеки;
ГИМ — собрания Государственного исторического музея;
Син. — Синодальное собрание Государственного исторического музея;
Син. тип. — собрания библиотеки Синодальной типографии;
РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

Бібліографія

Св. Письмо

Бут. Книга первая Моусеова Бытіе // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1–65.

Вих. Книга вторая Моусеова Исходъ // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 65–116.

Числ. Книга четвертая Моусеова Числа // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 156–209.

Втор. Книга пятая Моусеова Второзаконіе // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 209–257.

ІсНав Книга Іисуса Навина // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 258–290.

Суд. Книга судій израилевыхъ // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 290–321.

1 Царст. Книга первая царствъ // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 326–368.

3 Царст. Книга третія царствъ // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 403–445.

4 Царст. Книга четвертая царствъ // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 445–483.

Пс. Ѱалтирь // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 657–770.

Пісн. Пѣснь пѣсней царя Соломона // Библія сирѣчь книги Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 812–817.

Юдиф.	Книга Ꙋдиѳ // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 624–641.
Єсф.	Книга Єсѳирь // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 641–653.
Іс.	Книга пророка Исаїи // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 885–946.
Єрем.	Книга пророка Іеремии // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 947–1015.
Єзек.	Книга пророка Іезекиилѧ // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1033–1096.
Дан.	Книга пророка Даніила // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннаго Писаніѧ ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1096–1121.
Йон.	Книга пророка Іоны // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1143–1145.
Ав.	Книга пророка Аввакꙋма // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1153–1156.
Малах.	Книга пророка Малахии // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1172–1175.
Матф.	Ѻт Матѳеѧ свѧтое благовѣствованіе // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1285–1326.
Марк.	Ѻт Марка свѧтое благовѣствованіе // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1327–1353.
Лук.	Ѻт Лꙋки свѧтое благовѣствованіе // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1353–1397.
Іоан.	Ѻт Іоана свѧтое благовѣствованіе // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писаніѧ ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1398–1431.

Діян. Дѣянїѧ свѧтыхъ апостолъ // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писанїѧ Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1431–1473.

1 Іоан. Соборное посланїе первое свѧтагѡ апостола Іѡанна Богослова // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннаго Писанїѧ Ветхаго и Новаго Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1486–1490.

Римл. Посланїе къ римлѧнѡмъ свѧтагѡ апостола Павла // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писанїѧ Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1495–1511.

1 Корин. Первое посланїе къ коринѳѧнѡмъ свѧтагѡ апостола Павла // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писанїѧ Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1511–1528.

Євр. Посланїе ко евреемъ свѧтагѡ апостола Павла // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писанїѧ Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1577–1590.

Одкр. Ѧпокалѵ҆ψїсъ свѧтагѡ Іѡанна Ѳеолога // Бібліа сирѣчь книги Свѧщеннагѡ Писанїѧ Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. 2 изд. СПб., 1900. С. 1591–1611.

Досліджувані джерела

Апокриф пророка Иеремии Апокриф пророка Иеремии. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/apokrif/Apokr_Ierem.php.

Ареопагитикум Корпус Ареопагитикум / перевод Г. М. Прохорова и иеромонаха Илариона (Алфеева) // Восточные отцы и учители церкви V века : Антология / составление, биографические и библиографические статьи иеромонаха Илариона (Алфеева). М., 2000. С. 243–416.

ВПК Великий покаянный канон Андрея Критского // Триодь постная XII в., ГИМ, Син. 319 / электронный набор рукописи и сверка с фотокопией оригинала А. С. Аленченковой и Д. С. Корниловой, руководитель В. А. Баранов. URL: http://mns.udsu.ru/mns/!main [ст. 223.2–253.2].

ЖАА	Греческие предания о св. апостоле Андрее. Т. 1. Жития / издание подготовлено А. Ю. Виноградовым. СПб., 2005. 352 с.
ЖВ	Житие блаженнаго Володимира // Голубинский Е. Е. История русской церкви. М., 1901. Т. 1. Ч. 1. С. 224–238.
ЖКФ	Житие блаженного учителя нашего Константина Философа / подготовка текста и перевод Л. В. Мошковой и А. А. Турилова, комментарии Б. Н. Флори // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 1999. Т. 2. XI–XII века. С. 22–65; 492–500.
ЖСтП	Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископа / подготовка текста Т. Ф. Волковой, О. Б. Рыбаковой; перевод Г. М. Прохорова; комментарии Т. Р. Руди, Г. М. Прохорова // Святитель Стефан Пермский: к 600-летию со дня преставления / под редакцией Г. М. Прохорова. СПб., 1995. С. 50–263.
ЖФП	Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского / подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 1997. Т. 1. XI–XII века. С. 352–433.
ЗС	Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / за ред. В. Яременка. К., 2002. Кн. 1. 784 с.
Ильина книга, 2005	Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. 904 с.
Ильина книга, 2006	Древнейший славянский богослужебный сборник Ильина книга: максимальное воспроизведение рукописи. Билинеарно-спатическое издание источника с филолого-богословским

комментарием / составление Е. М. Верещагина. М., 2006. 1034 с.

Ильина книга, 2015 — Ильина книга (XI в.) : Исследования. Указатели / Подготовка В. Б. Крысько, И. М. Ладыженский, Т. И. Межиковская; под редакцией В. Б. Крысько. М., 2015. 288 с.

Ирмолог XIV — Ирмолог (XIV в.) // Библиотека Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Славянские рукописи, № 19.

Мистагогия — Мистагогия / Максим Исповедник // Творения преподобного Максима Исповедника в 2 т. Кн. 1. Богословские и аскетические трактаты / перевод, вступительная статья и комментарии А. И. Сидорова. М., 1993. С. 154–186.

Мучение Андрея — Мученичество святого апостола Андрея // Греческие предания о св. апостоле Андрее. Т. 1. Жития / издание подготовлено А. Ю. Виноградовым. СПб., 2005. С. 98–116; 266–279.

Мучение Димитрия — Мучение святого и славного мученика Димитрия / подготовка текста, перевод и комментарии О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 1999. Т. 2. XI–XII века. С. 176–189; 527–528.

Пам’ять і похвала — Пам’ять і похвала мниха Іакова / передмова і переклад О. Сліпушко // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / за ред. В. Яременка. К., 2002. Кн. 1. С. 252–265.

ПВЛ — Повісті врем’яних літ / вступне слово та переклад В. Яременко // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / за ред. В. Яременка. К., 2002. Кн. 1. С. 438–781.

Путятина минея — Путятина минея (РНБ, Соф. 202, XI в.) / электронный набор рукописи, сверка с оригиналом, создание базы данных осуществлены В. А. Барановым. URL: http://mns.udsu.ru/mns/!main.

СБГ	Сказание о Борисе и Глебе / подготовка текста, перевод и комментарии Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 1997. Т. 1. XI–XII века. С. 328–351, 528–531.
СЗБ	Слово о Законе и Благодати / составление, вступительная статья, перевод В. Я. Дерягина; реконструкция древнерусского текста Л. П. Жуковской; комментарии В. Я. Дерягина, А. К. Светозарского. М., 1994. 146 с.
СПІ	Слово про похід Ігорів / переклад Л. Махновця // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / за ред. В. Яременка. К., 2002. Кн. 2. С. 356–391.
Служба веригам апостола Петра	Служба веригам апостола Петра // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 500–520.
Служба архангелу Гавриилу	Служба архангелу Гавриилу / Минея праздничная (март, XIV в.) // Отдел редких изданий и рукописей Одесской национальной научной библиотеки. Рукопись № 1/120, листи 103–106 (об).
Служба архангелу Михаилу-а	Служба архангелу Михаилу // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 321–329.
Служба архангелу Михаилу-б	Служба архангелу Михаилу // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 186–205.
Служба на Введение Богородицы	Служба на Введение Богородицы в храм // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 262–269.

Служба на Воздвижение	Служба на Воздвижение Креста / подготовка текста, перевод и комментарии Т. В. Ткачевой // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 2. XI–XII века. С. 480–491; 551–553.
Служба на Воскресение Христово-а	Служба на Воскресение Христово // Триодь цветная, РГАДА, ф. 381 (Син. Тип.), № 138, XI/XII в. и XIII в. URL: http://www.manuscripts.ru/mns/main [ст. 55.2–57.2].
Служба на Воскресение Христово-б	Служба на Воскресение Христово // Триодь цветная, нотированная (ГИМ, Воскр. 27 перг., кон. XII в.). URL: http://mns.udsu.ru/mns/!main [ст. 60.1–64.2].
Служба Георгию Победоносцу	Служба святому Георгию Победоносцу // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 461–475.
Служба Иоанну Богослову	Служба апостолу и евангелисту Иоанну Богослову // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 202–208.
Служба Иоанну Златоусту	Служба святому Иоанну Златоусту // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 362–370.
Служба Кириллу и Мефодию	Служба святым Кириллу и Мефодию / Лавров П. А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности // Труды славянской комиссии АН СССР. М., 1930. Т. 1. С. 111–115.
Служба Кириллу Философу	Служба святому Кириллу Философу / Лавров П. А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности // Труды славянской комиссии АН СССР. М., 1930. Т. 1. С. 108–111.
Служба княгине Ольге	Служба святой княгине Ольге // Никольский Н. Материалы для истории древнерусской духовной письменности. СПб., 1907. С. 88–94.

Служба князю Владимиру	Служба святому равноапостольному князю Владимиру / Славнитский М. Канонизация святого князя Владимира и службы ему по памятникам XIII–XVII веков // Странник : Духовный журнал. СПб., 1888. Т. 2 (май-август). С. 226–233.
Служба Констянтину и Елене	Служба святым Константину и Елене / Служебная минея на май, XII в. (ГИМ, Син. Тип. 166). URL: http://www.manuscripts.ru/mns/main [ст. 68.2–75.2].
Служба Мефодию	Служба святому Мефодию / Лавров П. А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности // Труды славянской комиссии АН СССР. М., 1930. Т. 1. С. 123–127.
Служба Димитрию Солунскому	Служба святому мученику Димитрию // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 179–195.
Служба Пелагее Антиохийской	Служба преподобной Пелагее Антиохийской // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 51–56.
Служба на перенесение мощей Бориса та Глеба	Служба на перенесение мощей святых Бориса и Глеба / Абрамович Д. И. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им // Памятники древнерусской литературы. П-д., 1916. Вып. 2. С. 168–172.
Служба на перенесение мощей Николая Чудотворца	Служба на перенесение мощей святителя Николая Архиепископа Мир-Ликийского Чудотворца из Мир в Бар-град // Посмертные чудеса свт. Николая, архиепископа Мир-Ликийского Чудотворца: Памятник древней русской письменности XI в. / сообщил архимандрит Леонид. СПб., 1889. С. 62–72.
Служба на возвращение мощей Варфоломея	Служба на возвращение мощей святого апостола Варфоломея. URL: http://files2.regentjob.ru/minea/aug3/aug366.html.

Служба на преставление Бориса и Глеба	Служба на преставление святых Бориса и Глеба // Голубинский Е. История русской церкви: Период первый: киевский и домонгольский. М., 1904. Т. 1 (вторая половина тома). С. 508–512.
Служба на преставление Николая Чудотворца	Служба на преставление святителя Николая // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 320–338.
Служба пророку Иеремии	Служба пророку Иеремии // Служебная минея на май («Путятина Минея») (РНБ, Соф. 202, XI в.). URL: http://www.manuscripts.ru/mns/!main [ст. 1.1–4.2].
Служба пророку Илье	Служба пророку Илье // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 640–657.
Служба на Рождество Богородицы	Служба на Рождество Богородицы // Служебная минея на сентябрь 1095–1096 гг., (РГАДА, Син. тип. № 84). URL: http://www.manuscripts.ru/mns/main [ст. 53.2–61.2].
Служба на Рождество Христово	Служба на Рождество Христово // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 380–404.
Служба Стефану Первомученику	Служба Стефану Первомученику // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 404–418.
Служба Феодоре Александрийской	Служба преподобной Феодоре Александрийской // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 98–104.
Служба Феодосию Печерскому	Служба преподобному Феодосию Печерскому // Голубинский Е. История русской церкви: Пе-

риод первый: киевский и домонгольский. М., 1904. Т. 1 (вторая половина тома). С. 513–517.

Стихиры — Стихиры перед Рождеством Христовым // Ильина книга. Рукопись РГАДА, Тип. 131 / лингвистическое издание, подготовка греческого текста, комментарии, словоуказатели В. Б. Крысько. М., 2005. С. 352–372.

ЧБГ — Чтение о житии и погублении свв. Бориса и Глеба // Нестор Летописец, преподобный. Повесть временных лет. Жития. М., 1997. С. 193–255.

Наукова література

Абрамович, 1916 — Абрамович Д. И. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. СПб., 1916. 206 с.

Августин Аврелий-web — Христианская наука, или Основания герменевтики и церковного красноречия. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/hristianskaja-nauka-ili-osnovanija-germenevtiki-i-tserkovnogo-krasnorechija/#0_3.

Аверинцев, 1981 — Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы / ответственный редактор С. С. Аверинцев. М., 1981. С. 3–14.

Аверинцев, 1994 — Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания / ответственный редактор П. А. Гринцер. М., 1994. С. 3–38.

Аверинцев, 1996 — Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 13–75.

Аверинцев, 1997 — Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. 343 с.

Акростих-web — Акростих / А. Турилов, Л. Коган, А. Никифорова, Л. Джгамая // Православная энциклопедия. URL: http://www.pravenc.ru/text/63914.html.

Александров, 1997 Александров А. В. Образный мир агиографической словесности: Статьи и материалы (1990–1997) / ответственный редактор А. В. Мишанич. Одесса, 1997. 176 с.

Александров, 2003 Александров А. В. Символическая структура проповеди в Слове о Законе и Благодати // Серебряный век : Диалог культур : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции памяти проф. С. П. Ильева / ответственный редактор Н. М. Раковская. Одесса, 2003. С. 71–79.

Александров, 2010а Александров О. В. Бог і автор // О. Александров. Література Київської Русі : Між міфопоетикою і християнським символізмом : статті, монографія. Одеса, 2010. С. 56–65.

Александров, 2010б Александров О. В. Своєрідність літератури Київської Русі // Александров О. В. Література Київської Русі : між міфопоетикою і християнським символізмом. Одеса, 2010. С. 10–23.

Александров, 2010в Александров О. В. Старокиївська агіографічна проза XI–XII ст. // О. Александров. Література Київської Русі : Між міфопоетикою і християнським символізмом : статті, монографія. Одеса, 2010. С. 188–470.

Александров, 2010г Александров О. В. Суб'єкти творення середньовічного літературного тексту // О. Александров. Література Київської Русі : Між міфопоетикою і християнським символізмом : статті, монографія. Одеса, 2010. С. 66–73.

Александров, 2012 Александров А. В. «Соборное» авторство как основа целостности христианского символического произведения // Серебряный век : Диалог культур : сборник научных статей по материалам Международной научной конференции памяти проф. С. П. Ильева / ответственный редактор Н. М. Раковская. Одесса, 2012. С. 212–221.

Алексеев, 2004 Что думают ученые о «Велесовой книге» : сборник статей / составитель А. Алексеев. СПб., 2004. 238 с.

Алексий (Кузнецов), 2000 — Алексий (Кузнецов), иеромонах. Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое и социальное исследование. М., 2000. 416 с.

Аллеманов, 1911 — Аллеманов Д., священник. Курс истории русского церковного пения : в 2 частях. Москва — Лейципг, 1911. 103 с.

Ангелов, 1969 — Ангелов Б. С. Климент Охридски — автор на общи служби // Константин-Кирил Философ. София, 1969. С. 237–243.

Ангелов, 1978 — Ангелов Б. С. Из старата българска, руска и сръбска литература. София, 1978. Кн. 3. 281 с.

Антоний (Булатович), 2013 — Антоний (Булатович), иеросхимонах. О почитании Имени Божия. СПб., 2013. 388 с.

Антонович, 1997 — Антонович М. Musica sacra : збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. 261 с.

Арабаджи, 2008 — Арабаджи Д. В. Очерки христианского символизма. Одесса, 2008. 548 с.

Аржанов-web — Пророк Илия / Ю. Н. Аржанов // Православная энциклопедия / под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: http://www.pravenc.ru/text/389301.html.

Аристотель, 1996 — Аристотель. История животных / перевод с древнегреческого В. П. Карпова, под редакцией и с примечаниями Б. А. Старостина. М., 1996. 528 с.

Арсеньев, 1865 — Арсеньев А. И. Варианты к службе св. Кириллу, из списков московской типографской библиотеке // Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершивсемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России / под редакцией М. Погодина. М., 1865. С. 550–555.

Афиногенова, Лосева-web — Архангел Гавриил / О. Н. Афиногенова, О. В. Лосева // Православная энциклопедия / под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: http://www.pravenc.ru/text/161233.html.

Бегунов, 2005 — Бегунов Ю. К. Творческое наследие Григория Цамблака : Новые издания и переиздания по

славистике / под редакцией К. Д. ванн Схоневельда. Велико Тырново — Женева, 2005. 732 с.

Беляев, 1962 — Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962. 132 с.

Бирюков, 2009 — Бирюков Д. С. Тема причастности Богу в святоотеческой традиции и у Никиты Григоры // Георгий Факрасис. Диспут свт. Григория Паламы с Григорой философом. Философские и богословские аспекты паламитских споров / перевод с древнегреческого Д. А. Поспелова; ответственный редактор Д. С. Бирюков. Святая гора Афон — Москва, 2009. С. 113–186.

Бирюков, 2015 — Бирюков Д. С. О теме причастности к Божественной сущности и оппозиции *по сущности — по причастности* у прп. Симеона Нового Богослова в контексте предшествующей патристической мысли // EINAI: Проблемы философии и теологии. 2015. Т. 4 (1/2). С. 58–72.

Бицилли, 1995 — Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. 244 с.

Білоус, 2009 — Білоус П. В. Історія української літератури XI–XVIII ст. : навчальний посібник. К., 2009. 424 с.

Білоус, 2011 — Білоус П. В. Літературна медієвістика. Вибрані студії : у 3 томах. Житомир, 2011. Т. 1. Зародження української літератури. 376 с.

Білоус, 2013а — Білоус П. В. Вступ // Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 1. Давня література (X — першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. К., 2013. С. 25–54.

Білоус, 2013б — Білоус П. В. Літературний процес X — першої половини XIII ст. // Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 1. Давня література (X — першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. К., 2013. С. 89–112.

Блауберг, 1997 — Блауберг И. В. Проблема целостности и системный подход. М., 1997. 448 с.

Богдановић, 1980 Богдановић Д. Најстарија Служба светом Сави // Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. I одељење. Књ. 30. Београд, 1980. 113 с.

Богдановић, 1991 Богдановић Д. Историја српске књижевности. 1. Стара српска књижевност. Београд, 1991. 275 с.

Большакова, 2015 Большакова А. Ю. Становление литературного архетипа в древнерусской словесности // Древняя Русь : Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования / ответственный редактор В. М. Кириллин. М., 2015. С. 43–62.

Боровков, 2016 Боровков Д. А. Убивство Бориса и Глеба: от средневековых репрезентаций к современным интерпретациям. СПб., 2016. 224 с.

Борев, 2015 Борев Ю. Б. Символ в древнерусской литературе // Древняя Русь : Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования / ответственный редактор В. М. Кириллин. М., 2015. С. 473–488.

Бражников, 1949 Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII вв. Л., 1949. 101 с.

Брайчевський, 1988 Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. К., 1988. 260 с.

Бройтман, 2001 Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учебное пособие. М., 2001. 320 с.

Бройтман, 2004 Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под редакцией Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2. 368 с.

Бугославский, 2005 Бугославский С. А. Древнерусские литературные произведения о Борисе и Глебе : Историко-литературное исследование / С. Бугославский; издание подготовлено Н. В. Пак. СПб., 2005. 252 с.

Буланин, 1983 Буланин Д. М. О некоторых принципах работы древнерусских писателей // Труды отдела древ-

нерусской литературы / ответственный редактор Д. С. Лихачев. Л., 1983. Т. 37. С. 3–13.

Бычков, 1999а — Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica : в 2 т. Москва — Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. Раннее христианство. Византия. 575 с.

Бычков, 1999б — Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica : в 2 т. Москва — Санкт-Петербург, 1999. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. 527 с.

Бычков, 2012 — Бычков В. В. Древнерусская эстетика. СПб., 2012. 832 с.

Бычков, 2015 — Бычков В. В. Символическая эстетика Дионисия Ареопагита. М., 2015. 143 с.

Василик-web — Василик В. В. К проблеме реконструкции византийских гимнографиченских текстов (ирмос «Честнейшую Херувим» и его история). URL: https://www.academia.edu/33300800/68_09.

Василик, 2001 — Василик В. В. Проблема творчества в византийской гимнографии // Христианство и культура. Сборник научных трудов. Вып. 1. СПб., 2001. С. 113–122.

Василик, 2004 — Василик В. В. О неизвестной службе святителю Николаю // Правило веры и образ кротости...: образ св. Николая, Архиепископа Мирликийского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии / составление и общая редакция А. В. Бугаевского. М., 2004. С. 285–336.

Василик, 2006 — Василик В. В. Происхождение канона : История. Богословие. Поэтика. СПб., 2006. 306 с.

Вендина, 2002 — Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002. 336 с.

Верещагин, Крысько, 1999а — Верещагин Е. М., Крысько В. Б. Наблюдения над языком и текстом архаичного источника — Ильиной книги (начало) // Вопросы языкознания. М., 1999. № 2. С. 3–26.

Верещагин, Крысько, 1999б — Верещагин Е. М., Крысько В. Б. Наблюдения над языком и текстом архаичного источника —

Ильиной книги (окончание) // Вопросы языкознания. М., 1999. № 3. С. 38–59.

Верещагин, 1996 — Верещагин Е. М. Христианская книжность Древней Руси. М., 1996. 208 с.

Верещагіна, 2000 — Верещагіна Н. В. Володимир Великий та київська рецепція загально християнського культу св. Георгія Побідоносця // Медієвістика : збірник наукових статей. Одеса, 2000. Вип. 2. С. 192–207.

Верещагина, 2012 — Верещагина Н. В. Николай Мирликийский — духовный патрон новообращенного Киева. Одесса, 2012. 224 с.

Верещагина, 2013 — Верещагина Н. В. Культ княгини Ольги в контексте становления древнекиевской духовной традиции // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна : збірка наукових праць присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Рєдіна (1863–1908) / відповідальний редактор Ю. А. Мицик; упорядники Д. С. Гордієнко, В. В. Корнієнко. К., 2013. С. 293–301.

Верещагина, 2017 — Верещагина Н. В. Две Елены в истории Руси // Scriptorium nostrum. 2017. № 2 (8). С. 386–407.

Велимирович, 1990 — Велимирович М. Мелодика Канона IX в. св. Димитрию // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры / составитель и ответственный редактор Т. Ф. Владышевская. М., 1990. С. 5–19.

Виноградов, 2010 — Виноградов А. Ю. Греческая житийная традиция святителя Николая. Проблемы и перспективы // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире : сборник статей / составитель и общий редактор А. В. Бугаевский. М., 2010. С. 100–107.

Владышевская, 2006 — Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. 472 с.

Вознесенский, 1890 — Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви : Большой и малый знаменный распев. Рига, 1890. 230 с.

Воронов, 1878 — Воронов А. Древне-славянский канон св. Димитрию Солунскому // Труды Киевской духовной академии. К., 1878. Т. 4. С. 147–160.

Врубель, 2008 — Врубель Л. Герменевтика // Література. Теорія. Методологія: 2 видання / упорядкування і наукова редакція Д. Уліцької; переклад з польської С. Яковенка. К., 2008. С. 56–113.

Гардзанити, 2007 — Гардзанити М. Библейские цитаты в литературе Slavia Orthodoxa // Труды отдела древнерусской литературы. СПб., 2007. Т. 58. С. 28–40.

Гардзанити, 2014 — Гардзанити Марчелло. Библейские цитаты в церковнославянской книжности. М., 2014. 232 с.

Гаспаров, 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории руського стиха. М., 1984. 351 с.

Генон, 2008 — Генон Р. Символика креста / перевод с французского Т. М. Фадеевой и Ю. Н. Стефанова. М., 2008. 704 с.

Герцман, 1988 — Герцман Е. В. Византийское музыказнание. М., 1988. 256 с.

Герцман, 1996 — Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового завета. М., 1996. 304 с.

Герцман, 2007 — Герцман Е. В. Тайны истории древней музики. СПб., 2007. 576 с.

Гиршман, 2002 — Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002. 528 с.

Гладкова, 2013 — Гладкова О. В. Житие Евстафия Плакиды в русской и славянской книжности и литературе IX–XX веков. М., 2013. 912 с.

Голубинский, 1901 — Голубинский Е. Е. История русской церкви. М., 1901. Т. 1. Ч. 1. 968 с.

Голубинский, 1903 — Голубинский Е. Е. История канонизации святых в русской церкви. Изд. 2. М., 1903. 380 с.

Голубинский, 1904 — Голубинский Е. Е. История русской церкви. М., 1904. Т. 1. Ч. 2. 926 с.

Гордієнко, 2011 — Гордієнко Д. Княгиня Ольга: дискусія навколо хрещення // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна: збірка статей на пошану д. істор. наук,

проф. Н. М. Нікітенко / відповідальний редактор П. С. Сохань; упорядники Д. Гордієнко, В. Корнієнко. К., 2011. С. 30–47.

Горский, 1865 — Горский А. В. О древних канонах святым Кириллу и Мефодию // Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершивсемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России / под редакцией М. Погодина. М., 1865. С. 271–282.

Григорий Нисский, 1999 — Григорий Нисский. Точное изъяснение Песни песней Соломона. М., 1999. 478 с.

Григорович, 1865 — Григорович В. И. Древнеславянский памятник, дополняющий житие славянских апостолов, святых Кирилла и Мефодия // Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершивсемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России / под редакцией М. Погодина. М., 1865. С. 235–270.

Гринченко, 1922 — Гринченко М. Історія української музики. К., 1922. 278 с.

Громов, Мильков, 2001 — Громов М., Мильков В. Идейные течения древнерусской мысли. СПб., 2001. 960 с.

Грушевський, 1993 — Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. / упоряд. В. В. Яременко. К., 1993. Т. 1. 392 с.

Гудзий, 1976 — Гудзий Н. К. История древней русской литературы. 8 издание. М., 1976. 514 с.

Даниленко, 2008 — Даниленко І. І. Молитва як літературний жанр: ґенеза та еволюція. Миколаїв, 2008. 304 с.

Демин, 2003 — Демин А. С. О древнерусском литературном творчестве : Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / ответственный редактор В. П. Гребенюк. М., 2003. 760 с.

Демин, 2009 — Демин А. С. Поэтика древнерусской литературы (XI–XIII вв.) / ответственный редактор В. П. Гребенюк. М., 2009. 408 с.

Десницкий, 2007 — Десницкий А. Поэтика библейского параллелизма. М., 2007. 544 с.

Джиджора, 2012а Джиджора Е. В. Агиографические сочинения Епифания Премудрого // Джиджора Е. В. Исследования по средневековой литературе XI–XV вв. Одесса, 2012. С. 148–311.

Джиджора, 2012б Джиджора Е. В. Аспекти символізації картини світу в Службі князю Володимиру // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2012. Вип. 15. С. 28–38.

Джиджора, 2012в Джиджора Е. В. Особенности построения образов святых Владимира и Ольги в древнекиевской гимнографии // Серебряный век: Диалог культур: сборник научных статей по материалам III Международной научной конференции, посвященной памяти проф. С. П. Ильева. Одеса, 2012. С. 256–263.

Джиджора, 2013а Джиджора Є. В. Оригінальна література: Гімнографія // Історія української літератури : у 12 томах. Т. 1. Давня література (X — перша половина XVI ст.) / за ред. Ю. Пелешенка, М. Сулими. К., 2013. С. 471–479.

Джиджора, 2013б Джиджора Є. В. Перекладна література: Гімнографія // Історія української літератури : у 12 томах. Т. 1. Давня література (X — перша половина XVI ст.) / за ред. Ю. Пелешенка, М. Сулими. К., 2013. С. 209–219.

Джиджора, 2013в Джиджора Є. В. Проблемы составления периодизации древних славянских литератур // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2013. Вип. 16. С. 81–91.

Джиджора, 2013г Джиджора Е. В. Символизация литературного изложения в древнерусской гимнографии XI–XII вв. (теоретические аспекты) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. М., 2013. № 3. С. 47–48.

Джиджора, 2013ґ Джиджора Є. В. Символізація образу Діви Марії у Службі на Різдво Богородиці // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 33–42.

Джиджора, 2013д Джиджора Є. В. Символізація у ранньосередньовічній Службі на Воскресіння Христове // Spheres of cultures. Lublin, 2013. Vol. 5. P. 56–64.

Джиджора, 2013е Джиджора Є. В. Форми літературної символізації у ранньосередньовічній Службі преподобного Феодосія Печерського // Із Києва по всій Русі: Збірник матеріалів наукової богословсько-історичної конференції, присвяченої 1025-літтю Хрещення Київської Русі-України. К., 2013. С. 261–271.

Джиджора, 2014а Джиджора Е. В. Интерпретация библейского материала в древнекиевской гимнографии // Библейские сюжеты в древнерусской литературе / отв. ред. А. С. Демин. М., 2014. С. 67–76.

Джиджора, 2014б Джиджора Е. В. Святость как энергийная сопричастность Богу в средневековых гимнографических памятниках преподобным святым // Концепт святости в историческом контексте : материалы II международной научно-практической конференции, посвященной основателю и первому редактору журнала «Странникъ» епископу Могилевскому и Мстиславскому Виталию (Грегулевичу). Смоленск, 2014. С. 91–99.

Джиджора, 2014в Джиджора Є. В. Символізація образу святителя в Службі на перенесення мощів свт. Миколая // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2014. Число 7. С. 27–36.

Джиджора, 2014г Джиджора Є. В. Служба на преставлення святителя Миколая в Ілліній книзі: зауваги до символізації образа та авторської атрибуції // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2014. Вип. 18–19. С. 62–70.

Джиджора, 2014ґ Джиджора Є. В. Формування культу Бориса і Гліба у старокиївських агіографічних та гімнографічних пам'ятках // Преподобний Нестор Печерський в історії української культури. Харків, 2014. С. 76–98.

Джиджора, 2015а Джиджора Є. В. Архітектоніка образу Хрестителя Русі в Службі князю Володимиру // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2015. Вип. 21. С.69–83.

Джиджора, 2015б Джиджора Є. В. «Новий Костянтин»: рівноапостольний князь Володимир у ранній києво-

руській літературі // Святий рівноапостольний Володимир — творець Української Держави : Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції, присвяченої 1000-літтю упокоєння святого рівноапостольного великого князя Київського Володимира, Хрестителя Русі-України, мученицької кончини святих страстотерпців благовірних князів Бориса і Гліба та 900-ліття перенесення їхніх святих мощей / під редакцією митрополита Епіфанія (Думенка), Г. В. Папакіна та ін. К., 2015. С. 105–113.

Джиджора, 2015в — Джиджора Є. В. Структура символу в середньовічній словесності // Діалог: Медіа-студії. Одеса, 2015. Вип. 20. С. 36–45.

Джиджора, 2016а — Джиджора Є. В. До проблеми літературознавчого вивчення середньовічної гімнографії (постановка питання) // Ліствиця Якова: Збірник статей на пошану професору Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття. Х., 2016. С. 143–153.

Джиджора, 2016б — Джиджора Є. В. Києворуська література XI–XII століття як середньовічна // Мандруючи світами і віками : збірник на пошану Юрія Пелешенка / за редакцією І. Набитовича. Київ-Дрогобич, 2016. С. 54–62.

Джиджора, 2016в — Джиджора Є. В. Основні напрями символізації відтворюваного образа у середньовічному літературному творі // Слово і час. Київ, 2016. № 3. С. 54–60.

Джиджора, 2016г — Джиджора Е. В. Посвящение святого на подвиг в Службе св. Кириллу Философу (по рукописи Русского Пантелеимонова монастиря на Афоне // Афон и славянский мир. Сб. 3 (Материалы международной научной конференции, посвященной 1000-летию присутствія русских на Афоне). Свята Гора Афон, 2016. С. 258–267.

Джиджора, 2016ґ — Джиджора Є. В. Структурні властивості символу у середньовічному літературному творі // Слово і час. Київ, 2016. № 1. С. 13–18.

Джиджора, 2016д — Джиджора Є. В. Хрестильні імена Бориса і Гліба як форма літературної символізації // Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці: Досвід 1000-річної присутности в українській історії. Харків, 2016. С. 5–16.

Джиджора, 2017а — Джиджора Є. В. Мінея у корпусі києворуських гимнографічних збірок XI–XIII століть // Spheres of cultures. Lublin, 2017. Vol. 16. P. 60–69.

Джиджора, 2017б — Джиджора Є. В. Символічне іменування Бориса і Гліба у ранній києворуській гімнографії та агіографії // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство. Тернопіль, 2017. Вип. 46. С. 114–126.

Джиджора, 2017в — Джиджора Є. В. Формування культу перших київських святих у ранньосередньовічних гімнографічних пам'ятках // Філологічні трактати. Суми, 2017. Т. 9, № 3. С. 108–115.

Джиджора, 2017г — Джиджора Е. В. Энергийная сопричастность верующего Творцу в гимнографическом триптихе патриарха Филофея Коккина // Афонское наследие: научный альманах. Киев-Чернигов, 2017. Вып. 5–6. С. 379–386.

Досева, 1985 — Досева Ц. Някои наблюдения върху съществителните имена за лице със суффикс -ьць в Новгородските минеи от 1095–1097 г. и в класическите старобългарски паметници // Кирило-Методиевите традиции в славянските езици. София, 1985. С. 58–72.

Досева, 1986 — Досева Ц. Съществителни имена с наставка -ота в Новгородските минеи от 1095–1097 г. // Език и литература. София, 1986. № 5. С. 91–96.

Досева, 2002 — Досева Ц. К изучению лексики древнерусских списков Служебных Миней // Восьмой международный симпозиум МАПРЯЛ 2002. Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в начале XXI века. Доклады и сообщения. Велико-Тырново, 2002. С. 254–258.

Досева, 2003 — Досева Ц. Из лексики славянских списков Миней XI–XIV вв. (писатель, съписатель, писець, таинописьць, живописьць) // Русистика: Язык, коммуникация, культура. Шумен, 2003. С. 113–122.

Досева, 2010 — Досева Ц. К изучению лексики древнейшей славянской гимнографии (жрьтвище, капище, светилище, требище) // Проблеми на балканското и славянското езикознание. Международна научна конференция 14–15 ноември 2008. Велико Търново, 2010. С. 167–181.

Еко, 2001 — Еко У. Поетика відкритого твору / У. Еко. Відкритий твір // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за редакцією М. Зубрицької. 2 видання, доповнене. Л., 2001. С. 525–538.

Елесиевич, 2008 — Елесиевич С. К исследованию общих служб в славянской кириллической письменности // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2008. № 4. С. 5–17.

Живов, 1982 — Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык Средневековья / ответственный редактор В. А. Карпушин. М., 1982. С. 108–126.

Живов, 1994 — Живов В. М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994. 112 с.

Залєський, 2012 — Залєський М. Основи візантійської ритміки // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2012. Число 6. С. 133–171.

Иванова-Константинова, 1971 — Иванова-Константинова К. Два неизвестни азбучни акростиха с глаголическа подредба на буквите в среднобългарски праздничен миней // Константин-Кирил Философ : доклади от симпозиума, посветен на 1100-годишнината от смъртта му. София, 1971. С. 341–365.

Иванова, 1973 — Иванова К. Неизвестни служби на Иван Рилски и Михаил Воин // Известия на Института за български език. София, 1973. С. 211–236.

Иванов-web — Архангел / М. С. Иванов // Православная энциклопедия / под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: http://www.pravenc.ru/text/76424.html.

Игнатия, монахиня, 2005 — Игнатия, монахиня. Церковные песнотворцы. М., 2005. 464 с.

Иларион (Алфеев), 2002 — Иларион (Алфеев), епископ. Священная тайна Церкви : Введение в историю и проблематику имяславских споров : в 2 т. СПб., 2002. Т. 1. 860 с.

Иларион (Алфеев), 2009 — Иларион (Алфеев), архиепископ. Христос — Победитель ада: тема сошествия во ад в восточнохристианской традиции. 2 изд. СПб., 2009. 288 с.

Ісіченко, 2011 — Ісіченко Ігор, архиєпископ. Історія української літератури : епоха Бароко (XVII–XVIII ст.) : [навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів]. Львів-Київ-Харків, 2011. 568 с.

История, 1980 — История русской литературы : в 4 т. / под редакцией Н. И. Пруцкова. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / редакторы тома Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко. Л., 1980. 814 с.

История, 2008 — История древнерусской литературы: Аналитическое пособие / ответственный редактор А. Демин. М., 2008. 820 с.

Історія, 2013 — Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 1. Давня література (X — першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. К., 2013. 840 с.

Історія, 2014 — Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 2. Давня література (друга половина XVI — XVIII ст.) / наукові редактори В. Сулима, М. Сулима. К., 2014. 840 с.

Истрин, 1922 — Истрин В. М. Очерк истории древнерусской литературы домонгольского периода (XI–XIII века). Пг, 1922. 210 с.

Йовчева, 1999 — Йовчева М. Новооткрити химнографски произведения на Климент Охридски в Октоиха // Paleobulgarica. София, 1999. № 3. S. 50–73.

Йовчева, 2002 Йовчева М. Гимнографическое наследие Кирилло-Мефодиевских учеников в русской книжности // Древняя Русь. М., 2002. № 8. С. 100–112.

Йовчева, 2003 Йовчева М. Проблемы текстологического изучения древнейших памятников оригинальной славянской гимнографии // La poesia liturgica slava antica. XIII congress Internazionale degli Slavisti. Blocco tematico 14. Relazioni. Roma-Sofia, 2003. S. 56–78.

Йовчева, 2007 Йовчева М. Древнеславянский Октоих : реконструкция его состава и структуры // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10 Juni 2005. Paderborn, 2007. P. 50–73.

Йовчева, 2008 Йовчева М. Возникновение славянских служебных миней: общие гипотезы и текстологические факты // Scripta&e-Scripta. София, 2008. № 6. С. 195–232.

Йовчева, 2009 Йовчева М. Новые тенденции в развитии богарской переводной и оригинальной гимнографии в XIV в. // Древняя Русь. М., 2009. № 4. С. 36–43.

Йовчева, 2010 Йовчева М. Установление памяти святителя Николая Мирликийского в византийских и славянских Октоихах X–XIV веков // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире: сборник статей / составитель и общий редактор А. В. Бугаевский. М., 2010. С. 222–231.

Йовчева, 2013 Йовчева М. Славянское богослужение в Великоморавии и его гимнографические компоненты // The Cyril and Methodius Mission and Europe : 1150 years since the Arrival of the Thessaloniki Brothers in Great Moravia. Velehrad, 2013. P. 250–260.

Йовчева, 2014 Йовчева М. Старобългарският служебен миней. София, 2014. 388 с.

Йовчева, 2016 Йовчева М. Проблемы перевода библейских цитат и реминисценций в древнейших славянских гимнографических текстах // Slavia. 2016. № 3–4. S. 267–286.

Йонова, 2003а Йонова М. Пространно житие на Кирил // Старобългарска литература: енциклопедичен речник. 2 преработено и допълнено издание / съставител Д. Петканова; научни редактори И. Добрев и А. Милтенова. Велико Търново, 2003. С. 412–413.

Йонова, 2003б Йонова М. Служба за Кирил // Старобългарска литература: енциклопедичен речник. 2 преработено и допълнено издание / съставител Д. Петканова; научни редактори И. Добрев и А. Милтенова. Велико Търново, 2003. С. 471–472.

Йонова, 2003в Йонова М. Служба за Кирил и Методий // Старобългарска литература: енциклопедичен речник. 2 преработено и допълнено издание / съставител Д. Петканова; научни редактори И. Добрев и А. Милтенова. Велико Търново, 2003. С. 472.

Йонова, 2003г Йонова М. Химнографски творби на Константин Преславски // Старобългарска литература: енциклопедичен речник. 2 преработено и допълнено издание / съставител Д. Петканова; научни редактори И. Добрев и А. Милтенова. Велико Търново, 2003. С. 542–543.

Каждан, 2002 Каждан А. П. История византийской литературы (650–850 гг.) / А. Каждан, в сотрудничестве с Ли Ф. Шерри и Х. Ангелиди; перевод с английского А. Белозеровой, Е. Ванеевой, В. Герцик, О. Гончаровой, Е. Гордеевой, З. Егоровой, К. Юзбашяна. СПб., 2002. 529 с.

Каждан, 2012 Каждан А. П. История византийской литературы (850–1000 гг.) : Эпоха византийского энциклопедизма / пер. с англ. Д. Абдрахмановой, С. Андреевой, В. Герцик, М. Кисилиера, В. Федченко, Д. Черноглазова; под ред. Я. Любарского, Е. Ванеевой, Д. Черноглазова. СПб., 2012. 376 с.

Казанский, 1865 — Казанский П. С. Сравнительное достоинство списков службы св. Кириллу, принадлежащих: г. Григоровичу и московской синодальной библиотеке // Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершивсемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России / под редакцией М. Погодина. М., 1865. С. 297–309.

Карабинов, 1910 — Карабинов И. Постная Триодь : Исторический обзоре её плана, состава, редакцій и славянских переводов. СПб., 1910. 294 с.

Карабыков, 2013 — Карабыков А. В. Логос и глагол : Символ, слово, речевое действие в культуре христианского Средневековья. СПб., 2013. 352 с.

Каравашкин, 2011 — Каравашкин А. В. Литературный обычай Древней Руси (XI–XVI вв.). М., 2011. 544 с.

Кассиан (Безобразов), 2001а — Кассиан (Безобразов), епископ. Водою и кровию и духом: толкование на Евангелие от Иоанна. Paris, 2001. 251 с.

Кассиан (Безобразов), 2001б — Кассиан (Безобразов), епископ. Христос и первое христианское поколение. 4-е издание, исправленное и дополненное. М., 2001. 560 с.

Каталог, 2014 — Каталог памятников древнерусской письменности XI–XIV вв. (Рукописные книги) / ответственный редактор Д. М. Буланин, А. А. Романова, О. В. Творогов, Ф. Томсон, А. А. Турилов. СПб., 2014. 944 с.

Келдыш, 1983 — Келдыш Ю. В. Древняя Русь XI — XVII века // История русской музыки: в 10 т. М., 1983. Т. 1. 384 с.

Киприан (Керн), архимандрит-web — Киприан (Керн), архимандрит. Литургика. Гимнография и эортология. URL: http://krotov.info/library/11_k/ker/n_13.htm.

Кириллин, 2000 — Кириллин В. М. К истории стихословия Великого Покаянного канона св. Андрея Критского в Древней Руси. Наблюдение над формой // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского». М., 2000. С. 171–177.

Кириллин, 2003 — Кириллин В. М. «Великий Покаянный канон» святителя Андрея, архиепископа Критского, в древнерусской переработке // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2003. № 3. С. 79–95.

Кириллин, 2012 — Кириллин В. М. Литературное наследие святителя Кирилла, епископа Туровского // Кириллин В. М. Очерки о литературе Древней Руси. Материалы для истории русской патрологии и агиографии. Сергиев Посад, 2012. С. 228–241.

Кириллин, 2015 — Кириллин В. М. Образ князя Владимира Святославовича в древнерусских гомилиях XI–XII вв. // Древняя Русь : Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования / ответственный редактор В. М. Кириллин. М., 2015. С. 63–97.

Кирилло-Мефодиевский сборник 1865 — Кирилло-Мефодиевский сборник в память о совершившемся тысячелетии славянской письменности и христианства в России / под редакцией М. Погодина. М., 1865. 557 с.

Кожухаров, 1983 — Кожухаров С. Пѣти достоитъ архистратига (Новооткрито произведение на Константин Преславски) // Литературознание и фолклористика: В чест на 70-годишнината на акад. Петър Динеков. София, 1983. С. 59–62.

Кожухаров, 1984 — Кожухаров С. Песенното творчество на старобългарския книжовник Наум Охридски // Литературна история. София, 1984. № 12. С. 3–19.

Кожухаров, 2003 — Кожухаров С. Методиевият Канон за Димитър Солунски // Пѣти достоитъ : Сборник в памет на Стефан Кожухаров / Състав А. Милтенова. София, 2003. С. 68–78.

Кожухаров, 2004 — Кожухаров С. Проблеми на старобългарската поезия. София, 2004. 352 с.

Кожушний, 2009 — Кожушний О. Преподобний Роман Солодкоспівець та візантійська гімнографія III-VIII ст. К., 2009. 264 с.

Колесов, 2011 — Колесов В. В. Древняя Русь : Наследие в слове: в 5 кн. Кн. 4. Мудрость слова. СПб., 2011. 480 с.

Конявская, 2004 — Конявская Е. Л. Проблема общих мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии) // Ruthenica. 2004. Т. 3. Р. 80–92.

Крашенинникова, 2006 — Крашенинникова О. А. Древнеславянский Октоих св. Климента, архиепископа Охридского: по древнерусским и южнославянским спискам XIII–XV веков. М., 2006. 384 с.

Кривко-web — Кривко Р. Н. Древнерусская версия кондака вмч. Димитрию Солунскому и ее южнославянские параллели. URL: http://www.academia.edu/945155.

Кривко, 2004 — Кривко Р. Н. Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг. // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Wien, 2004. Band. 50. S. 203–233.

Кривко, 2007 — Кривко Р. Н. Язык и текст древнейших славянских служебных миней за август // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10 Juni 2005. Paderborn, 2007. P. 236–270.

Кривко, 2008 — Кривко Р. Н. Синайско-славянские гимнографические параллели // Вестник ПСТГУ. III Филология. М., 2008. Вып. 1. С. 56–102.

Кривко, 2010 — Кривко Р. Н. К лингвистическому источниковедению славянских служебных миней на август : данные афонских рукописей // Лингвистическое источниковедение и история русского языка 2006–2009 / ответственные редакторы А. М. Молдован, Ю. В. Кагарлицкий. М., 2010. С. 38–57.

Кривко, 2011а — Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : I. Метрика древней церковнославянской поэзии в исследованиях XIX–XXI вв. // Revue des etudes slaves. Paris, 2011. Vol. 2. P. 169–202.

Кривко, 2011б — Кривко Р. Н. Перевод, парафраз и метр в древних славянских кондаках : II. Критика, история и реконструкция текстов // Revue des etudes slaves. Paris, 2011. Vol. 4. P. 715–743.

Крип'якевич, 2002 Крип'якевич П., отець. Артистична форма 118 псалма // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Число 1. С.283–296.

Крип'якевич, 2010 Крип'якевич П., отець. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2010. Число 5. С. 114–165.

Кристианс, 2008 Кристианс Д. От подражания форме к дословному переводу: принципы параллельной адаптации мелодии и текста византийских песнопений к славянской традиции // Вестник ПСТГУ. III Филология. М., 2008. Вып. 1 (11). С. 26–55.

Крысько, 2009 Крысько В. Б. Об издании февральской минеи // Russian Linguistics. 2009. № 33. С. 65–99.

Крысько, 2014 Крысько В. Б. Старославянский канон Кириллу Философу: Источники и реконструкция. М., 2014. 720 с.

Куаренги, 1912 Куаренги Т. Главенство апостола Петра на основании богослужебных книг греко-российской церкви. Рим, 1912. 84 с.

Кудрик, 1937 Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики // Праці Греко-Католицької Богословської Академії у Львові. Львів, 1937. 128 с.

Кусков, 1998 Кусков В. В. История древнерусской литературы. 6 издание, исправленное и дополненное. М., 1998. 336 с.

Лавров, 1930 Лавров П. А. Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности // Труды славянской комиссии АН СССР. М., 1930. Т. 1. 200 с.

Левшун, 2001 Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2001. 352 с.

Легких, 2011 Легких В. И. Службы на Преставление и Перенесение мощей святителя Николая Мирликийского в славянской рукописной традиции XII — начала XVII в.: текстология и гимнография. СПб., 2011. 224 с.

Леонид, архимандрит, 1889 — Леонид, архимандрит. Предисловие // Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мир-Ликийского чудотворца: памятник древней русской письменности XI в. / сообщил архимандрит Леонид. СПб., 1889. С. 3–13.

Лидов, 2006 — Реликвии в Византии и Древней Руси: Письменные источники / редактор-составитель А. М. Лидов. М., 2006. 440 с.

Лидов, 2014 — Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. М., 2014. 406 с.

Лихачев, 1970 — Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2 издание. М., 1970. 180 с.

Лихачев, 1985 — Лихачев Д. С. Предвозрождение в русской литературе // История всемирной литературы : в 8 томах. М., 1985. Т. 3. С. 461–465.

Лихачев, 1997 — Лихачев Д. С. Величие древней литературы // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб., 1997. Т. 1. XI–XII века. С. 7–24.

Лихачев, 1999 — Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XII в. 3 издание. СПб., 1999. 204 с.

Лихачев, 2001 — Лихачев Д. С. «Воля автора» как принцип выбора текста для опубликования // Лихачев Д. С., при участии А. А. Алексеева и А. Г. Боброва. Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.). СПб., 2001. С. 560–575.

Ловягин, 1861 — Ловягин Е. Богослужебные каноны на славянском и русском языках. СПб., 1861. 296 с.

Ловягин, 1876 — Ловягин Е. Кондак и икосы св. Романа Сладкопевца в честь святых апостолов // Христианское чтение. СПб., 1876. № 7–8. С. 208–222.

Лопарев, 1914 — Лопарев Х. М. Греческие жития святых VIII — IX веков : Опыт научной классификации памятников агиографии. Пг., 1914. 295 с.

Лопухин-web(1) — Лопухин А. П. Книга притчей Соломоновых. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового За-

ветов. URL: http://www.lopbible.narod.ru/pro/_pro018.htm.

Лопухин-web(2) Лопухин А. П. Книга пророка Иеремии. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. URL: http://www.lopbible.narod.ru/jer/_jer001.htm.

Лопухин-web(3) Лопухин А. П. Книга пророка Исаии. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. URL: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/11l/lopuhin/lopuhin3/672.html.

Лосев, 1979 Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм // А. Лосев. История античной эстетики : в 8 т. М., 1979. Т. 5. 760 с.

Лосев, 2001 Лосев А. Ф. Диалектика мифа / составление, подготовка текста, общая редакция А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М., 2001. 558 с.

Лосева, 2001 Лосева О. В. Русские месяцесловы XI–XIV вв. М., 2001. 420 с.

Лосева, 2009 Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских Прологов XII — первой трети XV веков. М., 2009. 472 с.

Лотман, 1992 Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. 475 с.

Лотман, 2002 Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Ю. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисловие С. М. Даниэля, составление Р. Г. Григорьева. СПб., 2002. 543 с.

Лукашевич-web Лукашевич А. А. Архангел Гавриил : Почитание в Древней Руси. Гимнография // Православная энциклопедия / Под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: http://www.pravenc.ru/text/161233.html.

Малыгина-web Малыгина М. О словообразовательной и морфологической вариативности в текстах славянского Минейного стихираря XII в. URL: https://www.academia.edu/13017361.

Малыгина, 2011 Малыгина М. Репертуар стихир Минейного стихираря XII в. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка 2010–2011 : сборник статей / ответственный редактор А. М. Молдован Е. А. Мишина. М., 2011. С. 336–404.

Малыгина, 2014а Малыгина М. К вопросу о ритмической организации славянских гимнографических текстов // Старобългаристика. 2014. № 4. С. 57–67.

Малыгина, 2014б Малыгина М. Языковые особенности и состав минейного Стихираря (на материале рукописей XII в.) // Die Welt der Slaven. 2014. № 59. P. 57–81.

Малышевский, 1882 Малышевский И. Когда и где впервые установлено празднование памяти св. Владимира 15 июля? // Труды Киевской духовной академии. К., 1882. Т. 1. С. 49–55.

Мамардашвили, Пятигорский, 2011 Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. СПб., 2011. 320 с.

Металлов, 1912 Металлов В. М. Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912. 165 с.

Металлов, 1915 Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. 166 с.

Мещерина, 2008 Мещерина Е. Г. Музыкальная культура средневековой Руси. Издание 2-е, дополненное и переработанное. М., 2008. 320 с.

Мещерский, 1958 Мещерский Н. А. Археографический и историко-литературный очерк // Мещерский Н. А. История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М. — Л., 1958. С. 8–165.

Мещерский, 2013а Мещерский Н. А. История христианской литургической письменности: Специальный курс лекций / подготовка текста, редакция, библиографические дополнения и указатели Е. Н. Мещерской. СПб., 2013. 526 с.

Мещерский, 2013б Мещерский Н. А. О художественно-изобразительных языковых средствах гимнографии

Киевской Руси // Мещерский Н. А. История христианской литургической письменности: Специальный курс лекций / подготовка текста, редакция, библиографические дополнения и указатели Е. Н. Мещерской. СПб., 2013. С. 447–454.

Мирчева, 2001 — Мирчева Б. Канонът за Кирил и Методий и Службата за Кирил в славянската книжнина. Велико Търново, 2001. 222 с.

Мирчева, 2003 — Мирчева Б. Канонът за св. Димитър Солунски // Пѣти достоинꙗ : сборник в памет на Стефан Кожухаров / състав А. Милтенова. София, 2003. С. 82–94.

Михаил (Желтов), священник 2010 — Михаил (Желтов), священник. Святитель Николай Мирликийский в византийской гимнографии // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире : сборник статей / составитель и общий редактор А. В. Бугаевский. М., 2010. С. 208–221.

Мишанич, 2002 — Мишанич О. В. Давня українська література в загальнослов'янському контексті // О. Мишанич. На переломі : Літературознавчі статті й дослідження. К., 2002. С. 18–29.

Мітосек, 2008 — Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. 2 вид. / упорядкування і наукова редакція Д. Уліцької; переклад з польської С. Яковенка. К., 2008. С. 198–215.

Момина, 1983 — Момина М. А. Вопросы классификации славянской Триоди // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 25–38.

Момина, 1986 — Момина М. А. О происхождении греческой триоди // Палестинский сборник. М., 1986. № 28. С. 112–119.

Момина, 1992 — Момина М. А. Проблема правки славянских богослужебних гимнографических книг на Руси в XI в. // ТОДРЛ. СПб, 1992. Т. 45. С. 200–219.

Мошин, 1998 — Мошин В. А. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X — XV вв. // Русь и южные славяне. Сборник статей к 100-летию

со дня рождения В. А. Мошина. СПб., 1998. С. 7–113.

Мукаржовский, 1994 — Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. 606 с.

Мурьянов, 2003 — Мурьянов М. Ф. Гимнография Киевской Руси / ответственный редактор М. Н. Громов, Т. А. Исаченко. М., 2003. 451 с.

Наливайко, 1981 — Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили. К., 1981. 288 с.

Наумов, 2003 — Наумов А. Библейская поэзия и литургическая поэзия // La poesia liturgica slava antica. XIII congress internazionale degli Slavisti. Blocco tematico n 14. Relazioni / edd. K. Stantchev, M. Yovcheva. Roma-Sofia, 2003. S. 23–29.

Нечунаева, 2000 — Нечунаева Н. Минея как тип славяно-греческого средневекового текста. Tallinn, 2000. 177 с.

Никитенко, Верещагина, 2009 — Никитенко Н. В., Верещагина Н. В. Проблема имянаречения князя Владимира в свете новых исследований // Медієвістика. Одеса, 2009. Вип. 5. С. 6–30.

Никитенко, Корниенко, 2014 — Никитенко Н., Корниенко В. Собор святых Софии Киевской. К., 2014. 336 с.

Никифорова, 2012 — Никифорова А. Ю. Из истории Минеи в Византии: гимнографические памятники VIII–XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае. М., 2012. 400 с.

Никифорова, 2015 — Никифорова А. Ю. Сакральное пространство гимнографии // Древняя Русь : Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования / ответственный редактор В. М. Кириллин. М., 2015. С. 18–32.

Никольский, 1897 — Никольский Н. К. Материалы для истории древнерусской духовной письменности. СПб., 1897. 29 с.

Никольский, 1906 — Никольский Н. Материалы для повременного списка русских писателей X–XI вв. М., 1906. 597 с.

Овчарек, 2008 — Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. Теорія. Методологія / 2 видання; упорядкування і наукова редакція

Д. Уліцької; переклад з польської С. Яковенка. К., 2008. С. 216–234.

Осокина, 2000 — Осокина Е. А. Древнейшие тексты, посвященные святой княгине Ольге // Вестник РГНФ. М., 2000. № 3. С. 177–178.

Пелешенко, 2012 — Пелешенко Ю. В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті. 2-е видання, перероблене і доповнене. К., 2012. 608 с.

Пентковский, 2001 — Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. 432 с.

Пентковский, 2007 — Пентковский А. М. Славянское богослужение и славянская гимнография византийского обряда в X веке // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10 Juni 2005. Paderborn, 2007. P. 16–26.

Пентковский, 2012 — Пентковский А. М. К истории славянского богослужения византийского обряда в начальный период (кон. IX — нач. X в.): два древних славянских канона архангелу Михаилу // Богословские труды. М., 2012. Вып. 43–44. С. 401–442.

Пентковский-web — Пентковский А. М. «Охрид на Руси» : Древнерусские богословские книги как источник для реконструкции литургической традиции Охридско-Преспанского региона в X–XI столетиях. URL: https://www.academia.edu/7358049.

Перетц, 1922 — Перетц В. Н. Краткий очерк методологи истории русской литературы. Пг., 1922. 164 с.

Пиккио, 2003а — Пиккио Р. Slavia Orthodoxa и Slavia Romana / перевод с итальянского П. Петрухина // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 3–82.

Пиккио, 2003б — Пиккио Р. Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык /

ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 611–632.

Пиккио, 2003в — Пиккио Р. Об изоколических структурах в литературе православных славян / перевод с итальянского И. Миляевой // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 543–592.

Пиккио, 2003г — Пиккио Р. Повесть и Слово : Заметки о соотношении повествования и проповеди в книжной традиции Древней Руси / перевод с итальянского П. Петрухина // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 492–503.

Пиккио, 2003ґ — Пиккио Р. Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства / перевод с английского О. Беловой // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 431–473.

Пиккио, 2003е — Пиккио Р. Церковнославянский язык / перевод с английского О. Беловой // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa : Литература и язык / ответственный редактор Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 363–402.

Пичхадзе, 2008 — Пичхадзе А. А. Древнерусский перевод «Пчелы» // «Пчела» : древнерусский перевод / ответственный редактор А. М. Молдован; издание подготовили А. А. Пичхадзе, И. И. Макеева. Т. 1. М., 2008. С. 7–42.

Подскальски, 1996 — Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). Издание 2, исправленное и дополненное для русского перевода / перевод с немецкого А. В. Назаренко, под редакцией К. К. Акентьева. СПб., 1996. 572 с.

Пожидаева, 2007 — Пожидаева Г. А. Певческие традиции Древней Руси : Очерки теории и стиля. М., 2007. 880 с.

Пожидаева, 2008 — Пожидаева Г. А. Азбука демественного пения. Опыт исследования нотации с точки зрения основ музыкальной лексики // Герменевтика древнерусской литературы / ответственный редактор Д. С. Менделеева. М., 2008. С. 273–384.

Пожидаева, 2010 — Пожидаева Г. А. Лексикология демественного пения. М., 2010. 784 с.

Пожидаева, 2015 — Пожидаева Г. А. Русско-византийские параллели в богослужебной певческой книжности XI–XIV вв. // Древняя Русь : Пространство книжного слова. Историко-филологические исследования / ответственный редактор В. М. Кириллин. М., 2015. С. 192–221.

Полный церковно-славянский словарь, 2000 — Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / составил свящ. Г. Дьяченко (Репр. изд. 1900 г.). М., 2000. 1120 с.

Понырко, 2004 — Понырко Н. В. Покаянные каноны Кирилла Туровского (вопросы атрибуции) // ТОДРЛ. СПб, 2004. Т. 55. С. 240–263.

Поплавська, 2007 — Поплавська Н. М. Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI — початку XVII ст.). Тернопіль, 2007. 379 с.

Попов, 1978 — Попов Г. Новооткрита оригинална старобългарска част в текста на Триода // Български език. София, 1978. № 6. С. 497–507.

Попов, 1980 — Попов Г. Из текстологическата проблематика на славянския триод (Новооткрити творби на Константин Преславски) // Славянска палеография и дипломатика. Доклади и съобщения от семинара по славянска палеография и дипломатика. София, 1980. С. 72–86.

Попов, 1995 — Попов Г. Произведения на Климент Охридски и Константин Преславски // Преславска книжовна школа. Изследования и материали / съставители М. Тихова, П. Димитров. София, 1995. Т. 1. С. 96–114.

Попов, 2001 — Попов Г. Службата за славянския първоучител Методий в Хлудовия миней // Старобългарска литература. София, 2001. № 32. С. 14–20.

Попов, 2002 — Попов Г. Византийското химнографско наследство и песнотворческите прояви на Кирило-Методиевите ученици // Средновековна християнска Европа: Изток и Запад (ценности, традиции, общуване). София, 2002. С. 397–406.

Попов, 2003 — Попов Г. Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Мефодия // La poesia liturgica slava antica (Древнеславянская литургическая поезия). XIII Международный съезд славистов (Любляна, 15–21 август 2003). Доклади. Scienze-Sofia, 2003. С. 30–55.

Поппэ, 2003 — Поппэ А. В. Земная жизнь и небесное торжество Бориса и Глеба // Труды отдела древнерусской литературы / ответственный редактор О. В. Творогов. СПб., 2003. Т. 54. С. 304–336.

Поспелов, 1988 — Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М., 1988. 206 с.

Преображенский, 1924 — Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924. 201 с.

Прохоров, 2009 — Прохоров Г. М. «Так воссияют праведники...» : Византийская литература XIV в. в Древней Руси. СПб., 2009. 272 с.

Разумовский, 1867–1869 — Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867–1869. Вып. 1–3. 264 с.

Разумовский, 1886 — Разумовский Д. В. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. Ч. 1. Теория и практика церковного пения. М., 1886. 112 с.

Ранчин, 2007 — Ранчин А. М. Вертоград златословный : Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М., 2007. 576 с.

Рикер, 2008 — Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / перевод с французского, вступительная статья и комментарии И. С. Вдовиной. М., 2008. 695 с.

Рогачевская, 1998а — Рогачевская Е. Б. Некоторые художественные особенности оригинальной славянской гим-

нографии IX–XII вв. (к постановке проблемы) // Герменевтика древнерусской литературы / ответственный редактор Е. Б. Рогачевская. М., 1998. Сб. 9. С. 101–112.

Рогачевская, 1998б — Рогачевская Е. Б. Покаянный канон Кирилла Туровского в старопечатном Требнике 1622 г. // Герменевтика древнерусской литературы / ответственный редактор Е. Б. Рогачевская. М., 1998. Сб. 9. С. 368–177.

Рогачевская, 1999 — Рогачевская Е. Б. Цикл молитв Кирилла Туровского : Тексты и исследования. М., 1999. 280 с.

Руди, Прохоров, 1995 — Руди Т. Р., Прохоров Г. М. Комментарии / Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископа // Святитель Стефан Пермский: к 600-летию со дня преставления / под редакцией Г. М. Прохорова. СПб., 1995. С. 265–278.

Руди, 2004 — Руди Т. Р. «Яко столп непоколебим» (об одном агиографическом топосе) // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2004. Т. 55. С. 211–227.

Рыбаков, 2002 — Рыбаков В. А., протоиерей. Св. Йосиф Песнописец и его песнотворческая деятельность. М., 2002. 656 с.

Саврей, 2012а — Саврей В. Я. Александрийская школа в истории христианской мысли : учебное пособие. М., 2012. 232 с.

Саврей, 2012б — Саврей В. Я. Антиохийская школа в истории христианской мысли : учебное пособие. М., 2012. 232 с.

Саврей, 2012в — Саврей В. Я. Каппадокийская школа в истории христианской мысли : учебное пособие. М., 2012. 256 с.

Сахаров, 1849 — Сахаров Н. П. Исследования о русском церковном песнопении // Журнал Министерства народного просвещения. М., 1849. Ч. 61. С. 147–196; Ч. 63. С. 1–41.

Сводный каталог, 1981 — Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР (XI–XIII века) / под ред. С. О. Шмидта. М., 1981. 406 с.

Седакова, 2017 Седакова О. Мариины слезы. К поэтике литургических песнопений. К., 2017. 176 с.

Сендерович, 1996 Сендерович С. Святой Владимир: к мифопоэзису // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1996. Т. 49. С. 300–313.

Серегина, 1994 Серегина Н. С. Песнопения русским святым : По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб., 1994. 469 с.

Серегина, 2011 Серегина Н. С. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. М., 2011. 400 с.

Симић, 1978 Симић П. Карејска Служба светом Сави // Богословље. Београд, 1978. Година 22 (37). С. 22–45.

Симфония-web Симфония для Библии. URL: http://bible.by/symphony/

Сиротинська, 2014 Сиротинська Н. Перло многоцінное: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.

Скабалланович-web Скабалланович М. Н. Рождество Пресвятой Богородицы. URL: http://www.sedmitza.ru/text/440413.html.

Скабалланович, 2003 Скабалланович М. Н. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением: в 3 выпусках (Репр. изд. 1910–1915 гг). М., 2003. Вып. 1–3. 336 с.

Славнитский, 1888 Славнитский М. Канонизация святого князя Владимира и службы ему по памятникам XIII–XVII веков // Странник: Духовный журнал. СПб., 1888. Т. 2. (май-август). С. 197–237.

Сліпушко, 2002 Сліпушко О. М. Софія Київська : Українська література Середньовіччя : доба Київської Русі (X–XIII століття) / О. Сліпушко. К., 2002. 400 с.

Смелова, 2009 Смелова Н. Язык символов : Богородичная типология в переводной сирийской гимнографии (сравнительное исследование) // Символ : Журнал христианской культуры. Париж-Москва, 2009. № 55. С. 94–120.

Смоленский, 1901 Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. Историко-палеографический очерк

// Памятники древней письменности и искусства. Т. 145. СПб., 1901. С. 29–33.

Спасский, 1951 — Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество : По современным минеям. Париж, 1951. 318 с.

Сперанский, 1914 — Сперанский М. Н. История древней русской литературы : Пособие к лекциям. 2 издание. М., 1914. 633 с.

Срезневский, 1863 — Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка : Общее повременное обозрение // Известия Императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности. Т. 10. СПб., 1863. 750 с.

Срезневский, 1865 — Срезневский И. И. Древние памятники письма и языка юго-западных славян (IX–XII вв.) : Общее повременное обозрение с заметками о памятниках, доселе бувших неизвестными. СПб., 1865. 167 с.

Станчев, 2003 — Станчев К. Проблеми на типологията и терминологията на служебнице минеи // Пѣти достойнꙗ : сборник в памет на Стефан Кожухаров / състав А. Милтенова. София, 2003. С. 132–142.

Станчев, 2007 — Станчев К. К начальной истории одного типа Служебной минеи у славян // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10 Juni 2005. Paderborn, 2007. P. 135–149.

Станчев, 2010 — Станчев К. Приносът на Георги Попов за изследването на старобългарската и старославянската поезия // Пѣние мало Гєѡргию : сборник в чест на 65-годишнината на проф. Г. Попов. София, 2010. С. 21–29.

Станчев, 2012 — Станчев К. Исследования в области средневековой литературы православного славянства // Krakowsko-Wilenskie studia Slawistyczne. Krakow, 2012. T. 7. 325 s.

Стешко, 1929 — Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українсько-

го Високого Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі. Прага, 1929. С. 425–440.

Сулима, 2013 — Сулима В. І. Перекладна література: Богослужбові книги // Історія української літератури : у 12 томах / за редакцією В. Дончика. Т. 1. Давня література (X — першої половини XVI ст.) / наукові редактори Ю. Пелешенко, М. Сулима. К., 2013. С.160–172.

Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004 — Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 т. / под редакцией Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. 512 с.

Темчин, 2004а — Темчин С. Ю. Этапы становления славянской гимнографии (863 — ок. 1097 гг.). Часть первая // Славяноведение. М., 2004. № 2. С. 18–55.

Темчин, 2004б — Темчин С. Ю. Этапы становления славянской гимнографии (863 — ок. 1097 гг.). Часть вторая // Славяне и их соседи. Славянский мир между Римом и Константинополем. М., 2004. Вып. 11. С. 52–80.

Темчин, 2007а — Темчин С. Ю. О греческом происхождении древнейшей Службы Кириллу Философу // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Paderborn-München-Wien-Zürich, 2007. P. 328–339.

Темчин, 2007б — Темчин С. Ю. О переводном характере древнейшей Службы Кириллу Философу: ꙗко избьꙗна стрела ем҆мена вѫ тоу҆лѣ // Darъ Slovesьny: Festschrift für Christoph Koch zum 65. Geburstag. München, 2007. P. 289–295.

Темчин, 2009 — Темчин С. Ю. О греческом происхождении славянского канона св. Димитрию Солунскому // Старобългарска литература. София, 2009. Кн. 40–41. С. 46–52.

Темчин, 2012а — Темчин С. Ю. «Се несть убийство, но сырорезание»: агиографический образ вифлеемских

младенцев как концептуальная основа Борисоглебовского культа // Именослов. История языка. История культуры / ответственный редактор Ф. Б. Успенский. М., 2012. С. 216–230.

Темчин, 2012б — Темчин С. Ю. Служба Борису и Глебу киевского митрополита Иоанна: реконструкция греческого акростиха в каноне и датировка // Восточная Европа в древности и средневековье : Миграции, расселение, война как факторы политогенеза. XXIV Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР Владимира Терентьевича Пашуто: Материалы конференции (Москва, 18–20 апреля 2012 г.) / ответственный редактор Е. А. Мельникова. М., 2012. Вып. 24. С. 246–252.

Темчин, 2014а — Темчин С. Ю. Древнейшая восточнославянская служба Перенесению мощей святителя Николая Мирликийского (9 мая) как переработка переводной службы Перенесению мощей апостола Варфоломея (24 августа) // Slavistica Vilnensis. Vilnius, 2014. Vol. 59. P. 17–29.

Темчин, 2014б — Темчин С. Ю. Славянский Канон на перенесение мощей святителя Николая Мирликийского : Реконструкция акростиха // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2014. Число 7. С. 16–26.

Тимофеев, 1976 — Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. 480 с.

Томеллери, 2015 — «Восточнославянская» служебная минея. Проблемы изучения и издания // Europa Orientalis. 2015. Vol. 34. S. 317–346.

Топоров, 1995 — Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. М., 1995. Т. 1. Первый век христианства на Руси. 874 с.

Турилов, Флоря, 2002 — Турилов А. А., Флоря Б. Н. Христианская литература у славян в середине X — середине XI в. и межславянские культурные связи // Христианство в странах Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы на пороге второго тыся-

челетия / под редакцией Б. Н. Флори. М., 2002. С. 398–458.

Турилов, 2010а — Турилов А. А. Из истории русско-южнославянских книжных связей XII–XIII веков: новое и забытое // Russica Romana. Pisa-Roma, 2010. Vol. XVII. S. 9–32.

Турилов, 2010б — Турилов А. А. Slavia Cyrillomethodiana : Источниковедение истории и культуры южных славян и Древней Руси. Межславянские культурные связи эпохи средневековья. М., 2010. 488 с.

Уемов, 1978 — Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978. 272 с.

Ужанков, 2001 — Ужанков А. Н. Святые страстотерпцы Борис и Глеб : К истории канонизации и написания житий // Древняя Русь : Вопросы медиевистики. М., 2001. № 3. С. 44–49.

Ужанков, 2008 — Ужанков А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века. Теория литературных формаций. М., 2008. 528 с.

Ужанков, 2009а — Ужанков А. Н. О специфике развития русской литературы XI — первой трети XVIII века : Стадии и формации. М., 2009. 264 с.

Ужанков, 2009б — Ужанков А. Н. Проблемы историографии и текстологии древнерусских памятников XI–XIII вв. М., 2009. 440 с.

Ужанков, 2010 — Ужанков А. Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. М., 2010. 512 с.

Успенский, 2000 — Успенский Б. А. Борис и Глеб : восприятие истории в Древней Руси. М., 2000. 128 с.

Успенский, 2002 — Успенский Б. А. История русского литературного языка (XI–XVII вв.). 3 издание, исправленное и дополненное. М., 2002. 558 с.

Успенский, 2001 — Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М., 2001. 474 с.

Успенский, 1971 — Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. 624 с.

Федотов, 2004 — Федотов Г. П. Святые Древней Руси. СПб., 2004. 302 с.

Филарет (Гумилевский), 1902 — Филарет (Гумилевский), архиепископ. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. 3-е издание. СПб., 1902. 393 с.

Фоссье, 2010 — Фоссье Робер. Люди Средневековья / перевод с французского А. Ю. Карачинского, М. Ю. Некрасова, И. А. Эгипти. СПб., 2010. 352 с.

Фрай, 2010 — Фрай Нортроп. Великий код: Біблія і література / переклад з англійської І. Старовойт. Львів, 2010. 362 с.

Хейзинга, 2011 — Хейзинга Й. Осень Средневековья : Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / составление, предисловие и перевод Д. В. Сильвестрова, комментарии и указатели Д. Э. Харитоновича. СПб., 2011. 768 с.

Хоружий, 2012 — Хоружий С. С. Исследования по исихастской традиции : в 2 т. СПб., 2012. Т. 1. К феноменологии аскезы. 240 с.

Храмцова-web — Храмцова Т. Богословские мотивы преподобного Иоанна Дамаскина в музыкально-поэтическом тексте пасхального канона // Андреевский вестник. Одесса, 2006. № 13. URL: http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Hramcova1.htm.

Христова-Шомова, 2008 — Христова-Шомова И. Славянската химнография — постижения и проблеми на нейното изследване // Palaeobulgarica. София, 2008. № 1. С. 82–100.

Христова-Шомова, 2009 — Христова-Шомова И. Две южнославянские минеи в сравнении с новгородськими минеями // Древняя Русь. М., 2009. № 4. С. 44–63.

Христова-Шомова, 2010 — Христова-Шомова И. Новгородските минеи и Зографският миней № 53 // Пѣние мало Гєѡргию : сборник в чест на 65-годишнината на проф. Г. Попов. София, 2010. С. 117–140.

Цофнас, 1999 — Цофнас А. Ю. Теория систем и теория познания. Одесса, 1999. 306 с.

Черкасова, 2009 — Черкасова С. А. Тропарь и кондак архиепископу Мир Ликийских Николаю в контексте гимнографии святителям : к проблеме образного содержания гимнографии // Медієвістика : збірник наукових статей. Одеса, 2009. Вип. 5. С. 150–167.

Черкасова, 2010 — Черкасова С. А. О русской гимнографии праздника на Перенесение мощей святителя Николая // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире : сборник статей / составитель и общий редактор А. В. Бугаевский. М., 2010. С. 238–251.

Черноиваненко, 1997 — Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте : развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков. Одесса, 1997. 712 с.

Чижевський-web — Чижевський Д. І. Історія української літератури // Ізборник : Історія України IX–XVIII ст. Першоджерела та інтерпретації. URL: http: // litopys. org.ua/index.html.

Шахматов, 1908 — Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. 687 с.

Шафф, 2007 — Шафф Ф. История христианской церкви / перевод Д. А. Розета. СПб., 2007. Т. 1. Апостольское християнство 1–100 г. по Р. Х. 585 с.

Шумило, Грецкая, 2014а — Шумило С., Грецкая И. Изменения в восприятии категории времени в Древней Руси, произошедшее после принятия христианства (на примере фактов языка и древнерусских литературных произведений) // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. IV: збірка наукових праць присвячена 170-літтю з дня народження Никодима Павловича Кондакова (1844–1925) / відповідальний редактор Ю. А. Мицик; упорядники Д. С. Гордієнко, В. В. Корнієнко. К., 2014. С. 685–696.

Шумило, 2014б — Шумило С. М. Принцип подобия в древнерусской музыкальной культуре и агиографии //

Шумило С. М. Поетика церковної прози (XI-XX ст.) : збірник статей з літературознавства. Чернігів, 2014. С. 75–82.

Щеголева, 2001 — Щеголева Л. И. Путятина Минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1–10 мая. М., 2001. 496 с.

Ягич, 1886 — Ягич И. В. Введение // Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь : в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. СПб., 1886. С. 5–132.

Яременко, 2002 — Яременко В. В. Златоусти, «златослови» та «златоструї» України-Русі епохи Середньовіччя (IX — середина XV ст.) // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : у 2 кн. / за ред. В. Яременка. К., 2002. Кн. 1. С. 11–48.

Яременко, 2006 — Яременко В. В. Панорама української літератури від початків до кінця XVIII ст. // Слово многоціннє : Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (XV-XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVIII століття) : в 4 т. / заг. упоряд. В. Шевчука та В. Яременка. К., 2006. Т. 1. С. 11–31.

Ясіновський, 2011 — Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу // Історія української музики: Дослідження / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2011. Вип. 18. 468 с.

Ясіновський, 2012 — Ясіновський Ю. Кардинал Пітра як дослідник візантійської гимнографії // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2012. Число 6. С. 215–220.

Alissandratos, 1982 — Alissandratos J. Medieval Slavic and Patristic Eulogies // Studia Historica et Philologica. Sectio Slavica. Firenze, 1982. № 14. 156 p.

Begórski, 2012 — Begórski B. Zarys liturgii orkrsu patrystycznego. Zagadnienia wybrane // Liturgia w klasztorach pau-

linskich w Polsce / red. R. Pospiech. Opole, 2012. S. 25–75.

Bielawski, 2012 — Bielawski Krz. Teksty poetycki greckich fragmentów: Komentarz filologiczny. Kraków, 2012. 201 s.

Crist, Paranikas, 1871 — Crist W., Paranikas M. Antologia Graeca carminum christianorum. Lipsiae, 1871. 268 s.

Christians, 2003 — Christians D. Канон Евфимию Великому в традиции восточнославянских миней // BraSlav. Vol. 2. Bratislava, 2003. S. 18–28.

Christians, 2006 — Christians D. Zur Dreifachübersetzung des Kanons für Methodius von Patara im oostslavischen Gottesdienstmenäum // Iter philologicum. Festschrift für Helmut Keipert zum 65 / hrsg. D. Bunčić, N. Trunte. München, 2006. S. 183–195.

Christians, 2007 — Christians D. Zur Genese des oostslavischen Gottesdienstmenäums // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10. June, 2005 / hrsg. H. Rothe, D. Christians. Paderborn, 2007. S. 150–174.

Christians, Rothe, 2010 — Gottesdienstmenäum für den Monat April. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 165 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil 1: 1. bis 9 April / hrsg. D. Christians und H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd 24. Patristica Slavica. Bd. 19. Paderborn, 2010. S. 9–24.

Christians, Rothe, 2011 — Gottesdienstmenäum für den Monat April. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 165 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil. : Facsimile / hrsg. D. Christians und H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 127. Patristica Slavica. Bd. 21. Paderborn, 2011.

Christians, Rothe, 2014a — Gottesdienstmenäum für den Monat April. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 165 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). 1 Teilband: Akoluthien für den 20. bis 24 April / Hrsg. D. Chris-

tians und H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 129/1. Patristica Slavica. Bd. 22/1. Paderborn, 2014. S. 9–20.

Christians, Rothe, 2014б — Gottesdienstmenäum für den Monat April. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 165 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). 2 Teilband: Akoluthien für den 25. bis 30 April / hrsg. D. Christians und H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 129/2. Patristica Slavica. Bd. 22/2. Paderborn, 2014. S. 9–28.

Hannick, 1972 — Hannick Ch. Studien zu den griechischen und slavischen liturgischen Handschriften der Цsterreichischen Nationalbiliothek // Byzantina Vindobonensia. Bd. 6. Wien, 1972. 176 s.

Hannick, 1973 — Hannick Ch. Akrostich in der kirchenslavischen Dichtung // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1973. Bd. 18. S. 151–162.

Hannick, 1991 — Hannick Ch. Probleme der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs: Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte // Rhythm in Byzantine Chant: Acta of the Cjngress held at Hernen Castle in November 1986, Hernen (Holland) / hrsg. Ch. Hannik. Hernen, 1991. P. 1–19.

Hannick, 1994 — Hannick Ch. Early Slavic Liturgial Hymns in Musicological Context // Ricerche Slavistische. 1994. P. 9–30.

Hannick, 2007 — Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung Bonn, 7–10 Juni 2005. Paderborn, 2007. P. 175–186.

Holthusen, 1967 — Holthusen J. Epifanij Premudryj und Gregor von Nyssa // Festschrift für Margarete Woltner zum 70 Geburstang / ed. by P. Brang. Heidelberg, 1967. P. 64–82.

Jakobson, 1965 — Jakobson R. Methodius' Canon to Demetrius of Thessalonica and Old Church Slavonic Hirmoi //

Sborník prací Fílosofícké fakulty Brněnske University 14. Brno, 1965. S. 115–121.

Jakobson, 1989 — Jakobson R. Muzykologia a językoznawstwo // Jakobson R. W poszukiwaniu istoty języka. T. 1. Warszawa, 1989. S. 115–135.

Koschmieder, 1952 — Koschmieder E. Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. München, 1952. 317 s.

Koschmieder, 1966 — Koschmieder E. Wie haben Kyrill und Method zelebriert // Anfänge der Slavischen Musik. Bratislava,1966. S. 7–22.

Krumbacher, 1897 — Krumbacher K. Geschichte der byzantinidchen Litteratur. München, 1897. 495 p.

Maas, Trypanis, 1963 — Sancti Romani Melodi Cantica / ed. by P. Maas and K. Trypanis. Vol. 1. Cantica Genuina. Oxford, 1963. P. 517–538.

Matejko, 2004 — Matejko L. O tzv. Metodovom kanone sv. Dimitrovi Solunskemu // Život stredovekého tekstu. Bratislava, 2004. S. 165–169.

Mineva 2004 — Mineva E. The Hymnographic works of Markos Eugenikos. Athina, 2004. 163 p.

Mineva 2006 — Mineva E. Common topics sn the Byzantine and Southslavic Hymnograpny of the 14th–15th c. // Studia Balcanica. Vol. 25. Sofia, 2006. P. 488–493.

Myers, 1988 — Myers G. The Blagoveshensky Kondakar and the Survial of the Constantinopolitan All-Chanted Office in Kievan Ru // Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicological. 1988. T.8. P. 703–722.

Papadopulo-Keramevs, 1893 — Papadopulo-Keramevs A. Mitteilungen uber Romanos // Byzantinische Zeitschrift. Band II. Leipzig, 1893. 249 s.

Papadopulo-Keramevs, 1900 — Papadopoulos-Keramevs A. Θεοφάνηζ Σικελόζ // Byzantinische Zeitschrift. Leipzig, 1900. S. 370–378.

Pitra, 1867 — Pitra J.-B. Hymnographie de l'Eglise gregue. Roma, 1867. 637 s.

Pitra, 1876 — Pitra J.-B. Analecta Sacra Spicilegio, Solesmensi parata. Paris, 1876. 615 s.

Pitra, 1888 — Pitra J.-B. Sanctus Romanus veterum melodorum princeps. Cantica sacra ex codicibus mss. Mon-

asterii S. Ioannis in insula Patmo. Roma, 1888. S. 1–56.

Rothe, Vereščagin, 1996 — Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Teil 1: 1. bis 8. December / hrsg. H. Rothe, E. Vereščagin // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 98. Patristica Slavica. Bd. 2. Paderborn, 1996. S. 9–30.

Rothe, Vereščagin, 1997 — Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Teil 2: 9. bis 19. December / hrsg. H. Rothe, E. Vereščagin // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 99. Patristica Slavica. Bd. 3. Paderborn, 1997. S. 9–34.

Rothe, Vereščagin, 1999 — Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Teil 3: 20. bis 24. December / hrsg. H. Rothe, E. Vereščagin // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 100. Patristica Slavica. Bd. 4. Paderborn, 1999. S. 9–23.

Rothe, 2003 — Gottesdienstmenäum für den Monat Februar. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 164 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil. 1: 1. bis 9. Februar / hrsg. H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 109. Patristica Slavica. Bd. 10. Paderborn, 2003. S. 9–27.

Rothe, 2006 — Gottesdienstmenäum für den Monat Februar. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 164 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil. 2: 10. bis 19. Februar / hrsg. H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 113. Patristica Slavica. Bd. 13. Paderborn, 2006. S. 9–29.

Rothe, Vereščagin, 2006 — Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12.

und 13. Jahrhunderts. Teil 4: 25. bis 31. December / hrsg. H. Rothe, E. Vereščagin // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 101. Patristica Slavica. Bd. 5. Paderborn, 2006. S. 9–28.

Rothe, 2007 — Rothe H. Theologische Terminologie und rhetorische Formeln in Liturgischen Hymnen der Kiever Rus' // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beitrage einer internationalen Tagung. Bonn, 7–10 June 2005 / hrsg. H. Rothe, D. Christians. Paderborn, 2007. S. 271–297.

Rothe, 2009 — Gottesdienstmenäum für den Monat Februar. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 164 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil. 3: 20. bis 29. Februar / hrsg. H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 120. Patristica Slavica. Bd. 17. Paderborn, 2009. S. 9–32.

Rothe, 2010 — Gottesdienstmenäum für den Monat Februar. Auf der Grundlage des Handscrift Sin. 164 des Straatlichen Hisrorischer Museums Moskau (GIM). Teil. 4: Facsimile / hrsg. H. Rothe // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Patristica Slavica. Bd. 18. Paderborn, 2010. 520 s.

Stern, 2008 — Stern D. Incipitarium Liturgischer Hymnen in ostslavischen Handschriften des 11 bis 13. Jahrhunderts. T. 1–3 // Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschabten und der Künste. Bd. 118, 1–3. Patristica Slavica. Bd. 16, 1–3. Paderborn, 2008. S.

Thomson, 1999 — Thomson F. The Reception of the Byzantine Culture in mediaeval Russia. Aldershot-Brookfield-Singapore-Sydney, 1999. 390 p.

Velimirović, 1966 — Velimirović M. Preparation of an Inventory of Sources of Old Music // Anfänge der Slavischen Musik. Bratislava,1966. S. 173–178.

Velimirović, 1971 Velimirović M. Present Status of Research in Byzantine Musik // Acta Musicologica. 1971. Vol.1–2. P. 1–20.

Waloszek, 1977 Waloszek J. Teologia muzyki. Wspolczena musl teologiczna o muzyce. Opole, 1977.

Wellesz, 1949 Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. 449 p.

Wellesz, 2006 Wellesz E. Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / perek. M. Kaziński. Krakow, 2006.

Анотація

Джиджора Євген Володимирович. Гімнографія Київської Русі XI–XIII сторіч: Структурне ціле канону мінейного циклу : монографія.

У монографії здійснено комплексне дослідження закономірностей забезпечення зв'язності структурних елементів у літературно-художньому цілому мінейних канонів Київської Русі XI–XIII ст. У Вступі зазначається, що в середньовічній літературі канон мінейного циклу має структурну організацію багатоярусного конструкта, зв'язність елементів якого простежується на трьох рівнях: 1) парадигмальному (у межах єдиної теми, що об'єднує дев'ять пісень твору й утримується / не утримується за допомогою акровірша); 2) інтегральному (у межах дев'яти окремих локальних тем, що інтегруються в ірмос і тропарі); 3) образному (в межах оспіваного образу, що складається з одного / кількох семіотичних ядер за наявності / відсутності семіотичної периферії).

Структура монографії зумовлена метою дослідження, поставленими завданнями і складається зі вступу, трьох частин (перша частина містить чотири розділи, друга — три, третя — також три), висновків, бібліографії зі списку використаних джерел і списку наукової літератури.

У першій частині «Середньовічна гімнографія як об'єкт наукового вивчення: напрями дослідження та панівні тенденції» було встановлено, що гімнографія — один із найбільш поширених і репрезентативних жанрів середньовічної літератури, який уже понад півтора сторіччя є об'єктом наукових студій. Було виокремлено чотири основні напрями, що спостерігаються у вивченні середньовічної гімнографії: текстологічний, історико-літургічний, музикознавчий та літературознавчий.

У розділі «Видання стародавніх рукописів та текстологічна характеристика гімнографічного твору» були помічені два умовні періоди: ранній (60-ті рр. XIX ст. — 70-ті рр. XX ст.), пізній (70-ті рр. XX ст. — до наших днів). Було зазначено, що в ранній період текстологи прагнули, перш за все, надрукувати окремі гімнографічні твори та збірки, супроводжуючи видання палеографічною характеристикою досліджуваних рукописів. У пізній період текстологічних студій науковці

здійснюють історико-типологічний опис гімнографічних об'єктів, серед яких не лише твори або збірки, але й постаті гімнографів та навіть окремі пісенні жанри. Крім того, в означений період триває видання творів за стародавніми рукописами.

У розділі «Реконструкція структури східнохристиянського богослужіння» також були зазначені два умовні періоди: ранній (кінець XIX ст. — початок XX ст.) та пізній (кінець XX ст. — по теперішній час). Було з'ясовано, що в ранній період дослідники намагалися реконструювати усю палітру співів, що використовувалися під час різноманітних церковних служб. Натомість, в останні десятиліття вивчаються функціональні ролі того або іншого пісенного жанру, твору, книги (рідше постаті) у формуванні слов'янської літургійної практики.

У розділі «Історичні типи та музичний характер східнохристиянського співу» від початку XIX ст. і до сьогоднішнього дня науковців цікавлять дві важливі проблеми: виявлення основних типів християнського співу та встановлення музично-поетичного характеру певного гімнографічного твору, зібрання творів, богослужбової книги, тощо.

І в розділі «Літературні властивості давньогрецького та давньослов'янського гімнографічного твору» були виокремлені три ключові аспекти: виявлення принципів ритмічної організації твору; встановлення композиційних закономірностей твору; моделювання образної системи твору. Завдяки цим аспектам було встановлено, що давньогрецькі гімнографічні твори функціонували за законами християнської тонічної поезії, покладеної на музику; «точкою відліку» християнської тонічної поезії стала творчість св. Романа Мелода; при перекладі грецьких творів на церковнослов'янську мову слов'янські книжники прагнули зберегти ритмічне звучання.

У другій частині монографії «Література Київської Русі XI–XIII сторіч: структура гімнографічного твору» було розглянуто особливості структурної організації середньовічного канону мінейного циклу. Зокрема, у розділі «Уявлення про літературу Київської Русі як середньовічну» літературу Київської Русі XI–XIII сторіч було визнано традиціоналістською та такою, що в ній вже впродовж X–XI ст. формується основний корпус гімнографічних пам'яток, необхідний для ведення повноцінної богослужбової практики.

У розділі «Канон мінейного циклу як жанр гімнографії Київської Русі» з'ясовано, що в літературі Київської Русі XI–XIII ст. служба мінейного циклу являє обумовлену волею автора (редактора, компіля-

тора, переписувача, тощо) систему різножанрових пісенних творів, концептуально підпорядкованих єдиній меті та втілених у конкретному богослужбовому збірнику. У ході вивчення структурної організації мінейної служби саме канон було визнано її найбільш глибоким і складним структурним елементом як з точки зору зовнішньої, так і з точки зору внутрішньої організації.

У розділі «Символізація відтворюваного образу у гімнографії Київської Русі» символізацію було визнано ключовим принципом відтворення образу в середньовічному гімнографічному творі. Символ має складну структуру, що містить три ключові властивості. Перша — особливе узгодження семіотичних складових. Друга — семантична поліфонія, тобто багатозначність символу. І третя — різні ступені співпричетності типового образу визначальному архетипу. У гімнографічному творі оспівуваний образ становить найнижчий рівень структурної організації. Проте саме цей найнижчий рівень виступає системоутворюючим компонентом, що забезпечує ідейно-композиційну зв'язність єдиної парадигмальної теми та дев'яти локальних тем у структурному цілому мінейного канону.

У третій частині монографії «Структурна організація мінейних канонів Київської Русі» було встановлено, що з огляду на узгодження семіотичних складових, досліджені мінейні пам'яткі Київської Русі XI–XIII ст. розрізняються як такі, де автор здійснює: найпростішу будову образу; ускладнену будову образу; надскладну будову образу.

У розділі «Ціле канону з найпростішою будовою образу» у відтворенні сакрального об'єкта були виявлені два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У Каноні архангелу Михаїлу «Вѣстꙋпль всемꙗ слꙋжьбьно...», Каноні пророку Іллі «Пѣвати ꙋбѣждени...» та Каноні пророку Єремії «Прѣжде зꙗданиꙗ ти проповѣдьно...» в основі образу лежить одне семіотичне ядро за відсутності семіотичної периферії. Це призводить до простої будови оспіваного об'єкту. А ось у Каноні на Різдво Богородиці «Свꙗтаꙗ свꙗтыхъ въ свꙗтꙋю церковь...», Каноні веригам апостола Петра «Праздьнꙋеть кꙋпьно...», Каноні на преставлення Бориса і Гліба «Дажьдь ми отъпꙋсть...» в основу образу покладене одне семіотичне ядро за наявності семіотичної периферії. Тут маємо приклад, у цілому, простої будови оспіваного об'єкта із додатковими семантичними нашаруваннями.

У розділі «Ціле канону з ускладненою будовою образу» у відтворенні сакрального об'єкта були виявлені два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У Каноні на перенесення

мощів Миколая Чудотворця «Пѣснь ꙋстенъ монхъ приими...», Каноні Пелагії Антіохійській «Предложивъши ꙗко дачꙋ...» та Каноні на перенесення мощів Бориса і Гліба «Похвалимъ вѣрнии...» в основі образу лежать два семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у зазначених творах усі символи-одиниці відтворення образу святого підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям. Натомість, у Каноні Стефану Першомученику «Градѣте хвалами...», Каноні Георгію Побєдоносцю «Теплою вѣрою...», Каноні Димитрію Солунському «Отъ мьглы лютыꙗ...», Каноні на преставлення Миколая Чудотворця «Умъ просвѣти ми...» та Каноні Феодосію Печерському «Богоꙋгодивыи подвигъ стꙗжавъ...» в основу образу покладені два семіотичні ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у зазначених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані двом взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації.

У розділі «Ціле твору з надскладною будовою образу» у відтворенні сакрального об'єкта були виявлені два варіанти співвідношення семіотичного ядра та периферії. У Каноні Іоанну Богослову «Царство небесное...» та Каноні Іоанну Златоусту «Покаꙗнию быв проповѣдникъ теплии...» в основу образу покладені три семіотичні ядра за відсутності семіотичної периферії. Відтак у зазначених пам'ятках усі символи-одиниці відтворення об'єкта оспівування підпорядковані трьом взаємопов'язаним ідеям. А ось у спільному Каноні Кирилу та Мефодію «Быꙗ достоиныꙗ приносꙋ...» та Каноні Кирилу Філософу «Въ чаши прѣмꙋдрости...» у відтвореному образі було встановлено іншу форму узгодження семіотичних ядер та семіотичної периферії. У зазначених канонах в основу об'єкта оспівування покладені три (у Каноні Кирилу Філософу — чотири) семіотичних ядра за наявності семіотичної периферії. Тож у досліджених творах символи-одиниці відтворення образу, з одного боку, підпорядковані трьом (або більше) взаємопов'язаним ідеям, а з іншого боку, розкривають окремішні образні конотації. Через те відзначаємо надскладну будову оспіваного образу з додатковими семантичними нашаруваннями.

У Висновках до монографії зазначається, що мінейні канони Київської Русі XI–XIII ст. — це надзвичайно складний жанровий конструкт, який передбачає укладання єдиної парадигми прославлення сакрального об'єкта, інтегрування дев'яти обов'язкових тем в ірмоси та тропарі пісень, а також семантичне зв'язування семіотичних ядер або семіотичних ядер та семіотичної периферії в оспіваному образі.

Ключові слова: *гімнографія, література Київської Русі XI–XIII сторіч, канон мінейного циклу, ірмос, тропар, біблійна пісня, літературно-художнє ціле, зв'язність структурних елементів цілого, парадигма, тематична локалізація, тематичний рефрен, образ, загальний образний інваріант, найпростіша, ускладнена та надскладна будова образу, символ, семіотичне ядро, семіотична периферія.*

Summary

Dzhydzhora Yevhen. Hymnography of Kievan Rus XI–XIII Centuries: Structural Integral of the Cannon of the Mine Cycle : monograph.

The monograph is an integrated study of the cohesion patterns in the structural elements of the literary-artistic unity of the mine cycle cannon in Kievan Rus in the XI–XIII centuries. In the Introduction it is mentioned that in the medieval literature mine cycle cannon has a structure of multilayer formation and its elements' cohesion can be traced on three levels: 1) paradigmatic (within one theme which unites 9 songs and is/is not retained by acrostic); 2) integral (within 9 separate local themes that are integrated into irmos and tropars); 3) imagery (within the glorified image which consists of one/several semiotic cores with/without semiotic periphery).

The monograph's structure is determined by the goal and aims of the research and consists of Introduction, three Chapters (first consists of 4 paragraphs, second of three paragraphs, third of three paragraphs), Conclusions, Bibliography with the list of works cited and scholarly sources.

In the first chapter «Medieval Hymnography as a Subject of Scholarly Study: Research Directions and Major Trends» it is argued that hymnography is one of the most widely spread and representative genres in the medieval literature and it has been an object for scholarly study for more than one and a half century. Four major research directions in medieval hymnography studies are pointed out such as: textological, historical liturgical, musicological and literary.

In the paragraph «Ancient Manuscripts' Publication and Textological Characteristics of a Piece of Hymnography» two conditional periods are marked: early (from 1860th till 1970th), late (from 1970th till present). It is also underlined that in the early period the textologists, above all, aimed to publish separate works and collections of hymnography with paleographic description of the studied manuscripts. In the late period of the textological studies the scholars perform the historic typological description of the objects of the hymnography which include not only separate pieces and collections but also hymnography authors' images and even separate singing genres. Besides that, the ancient manuscripts are being published during that time.

In the paragraph «Reconstruction of the East-Christian Worship Service's Structure» two conditional periods are also pointed out: early (the end

of the XIX beginning of the XX century) and late (the end of XX — till present). It has been clarified that during the early period the scholars attempted to reconstruct the whole variety of singings that are used in different church services. Instead of that trend during the last decades the scholars study the functional role of a certain singing genre, work, book (seldom form) in Slavic liturgical practice's formation.

In the paragraph «Historical Types and Musical Features of the East-Christian Singing» it is said that starting from the beginning of the XIX century till the present the scholars are interested in two major questions: to identify the major types of the Christian singing and to highlight the musical-poetic nature of the work of singing hymnography, collection, worship service book etc.

In the paragraph «Literary Features of the Old Greek and Old Slavonic Work of Hymnography» three key aspects in the work of hymnography are identified: the principle of the rhythmic structure; compositional patterns; modeling of the imagery system. Due to these aspects it has been ascertained that the Old Greek hymnography works have been functioning in accordance with the Christian tonic poetry transferred to music: St. Roman Melod's work has become the «breakpoint» for the Christian tonic poetry; while translating from the Greek into Church Slavonic the scribes aimed to preserve the rhythmic structure.

The second chapter «Literature of Kievan Rus of XI–XIII Century: the Structure of the Work of Hymnography» gives a survey of the structure of the medieval canon of the mine cycle. Thus in the paragraph «Perception of Kievan Rus Literature as Medieval» Kievan Rus literature of the XI–XIII centuries has been identified as traditional in which the major corpus of the hymnography texts has been formed within X — XI centuries.

In the paragraph «Cannon of the Mine Cycle as Hymnography Genre in Kievan Rus» it is argued that in Kievan Rus literature of XI — XIII centuries mine cycle service represents a system of multi-genre singing works determined by the author' (editor, compiler, copyist etc.) will, conceptually subdued to one goal and embodied in a certain church services' collection. In the course of the study of the mine service's structure it has been determined that the cannon interacts as the most deep and complicated structural element from the view point of both external and internal constitution.

In the paragraph «Symbolization of the Created Image in Kievan Rus Hymnography» the symbolization is regarded as a key principle of the image reproduction in the medieval hymnography. Symbol has a complicated structure with three key features such as harmonization of the semiotic

components, semantic polyphony or symbol's multitude of meaning, and different grades of correlation of the typical image with the defining archetype. In hymnography the poetized image belongs to the lowest structural level. However this lowest structural level is a system-building component which provides ideal and compositional integrity of paradigmatic theme as a whole as well as nine local themes of the structural unity of the mine cycle.

In the third chapter «Structural Organization of the Mine Cannons in Kievan Rus» it is stated that depending on the level of harmonization of the semiotic components the studied mine relics in Kievan Rus of the XI — XIII centuries can be classified in accordance with the mode in which the author performs the simplest, the more complicated and the most complicated construction of the image.

In the paragraph «The Cannon's Whole with the Simplest Construction of the Image» two alternatives of the relation of the semiotic core to the semiotic periphery have been identified. In the foundation of the Canon of Michael the Archangel «Вѣстꙋпль всемѫ слꙋжьбьно...», the Ilya's prophet Cannon «Пѣвати ꙋбеждени...» and in prophet Jeremy's Cannon «Прѣжде зѫданиꙗ ти проповѣдьно...» lies one semiotic core without semiotic periphery. This leads to the simple object construction. And in the Cannon on Virgin Mary's Nativity «Свꙗтаꙗ свꙗтыхѫ вѫ свꙗтꙋю церковь...», Cannon to Saint Peter's chains «Праздьнꙋеть кꙋпьно...», Cannon to the death of Boris and Glebe «Даждь ми отѫпꙋсть...«the image is constructed with one semiotic core and semiotic periphery. It can be considered as a sample of a simple studied object construction with additional semantic layers.

In the paragraph «The Whole of the Cannon with a Complicated Image's Construction» two options of the relations between the semiotic core and semiotic periphery in the sacred object have been identified. In the Cannon on the removal of Nickolas the Wonderworker's relics «Пѣснь ꙋстенѫ монхѫ приими...», in Pelageya of Antioch Cannon «Предложивши ꙗко дачꙋ...» and in the Cannon on the removal of Boris and Glebe relics «Похвалимь вѣрнии...» two semiotic cores underlie the image without any semiotic periphery. Thus in all mentioned works the symbolic elements in the formation of the saint's image are subdued to two interrelated ideas. Instead, in the Cannon to Stephan the Protomartyr «Грꙗдѣте хвалами...», in the Cannon to George Victorious «Теплою вѣрою...», in the Cannon to Demetrius of Thessaloniki «Отѫ мьглы лютыꙗ...», in the Cannon to the death of Nickolas the Wonderworker «Умѫ просвѣти ми...» and in the Cannon to Theodosius of Kiev «Богоꙋгодивыи подвигѫ стꙗжавѫ...» two semiotic cores underlie the image with semiotic periphery. Thus in all mentioned

works symbolic elements that underlie the image, on one hand, are subdued to two interrelated ideas and on the other hand, lead to different image's connotations.

In the paragraph «The Whole of the Cannon with the Most Complicated Image's Construction» two options of the interrelations between the semiotic core and periphery have been identified. In the Cannon to John the Evangelist «Царство небесное...» and to John Chrysostom «Покланию быв проповедьникъ теплии...» three semiotic cores underlie the image without any semiotic periphery. Thus in all mentioned works all symbolic elements that underlie the praised object are subdued to three interrelated ideas. Instead a different form of relation between the semiotic cores and periphery in the praised image has been identified in the joint Cannon to Cyril and Methodius «Выя достойныя принесу...» and in the Cannon to Cyril the Philosopher «Въ чаши прѣмудрости...». In the mentioned cannons three (in the Cannon to Cyril Philosopher — four) semiotic cores with semiotic periphery underlie the praised object. Thus in the studied works the symbolic elements that underlie the objects, from one hand, are subdued to three (or more) interrelated ideas and, on the other hand, lead to different image's connotations. Based on this the image's construction is identified as the most complicated with additional semantic layers.

In the monograph's Conclusions it is underlined that the mine cannons of the Kievan Rus in XI–XIII centuries belong to an extremely complicated genre construction with a complete paradigm of sacred object's praising, integration of nine compulsory themes in irmos and troparion songs, as well as semantic connection of semiotic core or semiotic core and semiotic periphery in the praised object.

Key words: *hymnography, literature of Kievan Rus of the XI–XIII centuries, cannon of the mine cycle, irmos, troparion, biblical song, literary-artistic whole, the cohesion of structural elements of the whole, paradigm, thematic localization, thematic refrain, image, general figurative invariant, simplest, complicated and complicated structure of the image, a symbol, a semiotic core, a semiotic periphery.*