

ГІМНОГРАФІЯ

Як уже зазначалося, у давньокиївській літературі основний масив перекладних творів становили тексти, передбачені Уставом (Типіконом). Серед них окреме місце посідали богослужбові пісні — урочисто-похвальні або ж скорботно-покаянні співи, які виголошувалися під час церковних служб і мали мелодико-поетичну форму звернення вірян до Бога. Умовно називаючи їх «гімнографічними», вважаємо, що це не так родо-жанрове узагальнення поетичних творів, як визначення їх ролі у житті середньовічного християнина. Адже каяття, сповідання, похвали Богу, Богородиці, святим та молитви до них не лише зачитувалися келійно, а й розспівувалися під час богослужінь. Саме така поліфункціональність текстів, призначених для колективного співу на богослужінні, й постає основою для їх жанрового виокремлення.

Пісенна частина давньогрецького Типікона остаточно сформувалася тільки в IX ст., пройшовши до цього три помітні стадії становлення. Перша стадія — «псаломна» — бере початок ще з апостольських часів і полягає в наспівуванні біблійних псалмів усіма учасниками богослужіння. Друга, «кондакарна», передбачала вже не псалмоспів, а виконання тематично поєднаних строф — кондаків. Виникнення цього жанру пов'язують із діяльністю видатного візантійського поета *Романа Сладкоспівця* (V—VI ст.). Нарешті, третя — «канонна» — привнесла заміну кондака новою формою узгодження пісень, яку через нормативність співів назвали «каноном». Ця нормативність позначалася як на формі (дотримання відповідності розміру поетичного висловлення заданому наспіву, що досягалося завдяки ритмізації текстового фрагменту), так і на змісті (чітке дотримання визначеної сюжетної теми).

До гімнографічних творів належить *акафіст* — похвальна пісня на честь Ісуса Христа, Богородиці чи святого. Одним із різновидів гімнографічних творів є також *канон* — піснеспів, що являє собою сукупність дев'яти або менше пісень. Канон має пояснювати і прославляти священну особу чи подію у день її святкування. Важливою складовою частиною гімнографічного твору була *стихира*, яка супроводжувала виконання псалмів (розрізнялися стихири воскресна, євангельська, літійна, постова, храмова, хвалитна, а також стихири стиховні, які супроводжували виконання спеціально підібраних віршів псалмів, присвячених тій священній особі чи події, свято якої відзначалося). До складу гімнографічного твору міг входити *прокімен* — вірш псалма, виконання якого передувало читанню зі Старого чи Нового Завіту



Іоанн Дамаскин. Гравюра з Октоїха.
Львів, 1630

і змістом якого було прославляння священної особи чи події, що їй присвячувалася неділя, свято чи день¹.

Усі теми канонного богослужіння зводилися до прославлення Бога, Богородиці, апостолів та святих. Першими укладачами канонів були св. Софроній Єрусалимський (VII ст.) та св. Андрій Критський (кін. VII — поч. VIII ст.). У середині VIII ст. їхню літературну працю продовжили святі Іоанн Дамаскин та Козьма Маюмський. А вже за часів святих Феофана Начертанного та Йосифа Піснеписця (VIII—IX ст.) богослужіння цього типу стало загальноприйнятим у Східній церкві.

Згідно з візантійським Типіконом уся сукупність регламентованих гімнів розміщувалася у трьох пісенних збірниках — *мінеї* (щоденні служби на всі місяці впродовж року), *Триоді пісної* та *Триоді цвітної* (служби під час Великого посту та після пасхальної п'ятдесятниці). Крім того, деякі піснеспіви містили спеціальні книги — *Стихирар* (збірник зі стихира-

ми), *Ірмологій* (збірник ірмосів — спеціальних розспівів, якими розпочиналася кожна пісня канону, задаючи ритм і сюжетну тему) та *Октоїх* (збірник співів на вісім мелодій, або «гласів», розроблених візантійськими кліриками-поетами). Усі ці книги й стали наступними після Євангелій, перекладами учнів Кирила та Мефодія з грецької мови на церковнослов'янську в Охриді та Преславі у IX—X ст.

У становленні власне слов'янської гімнографії С. Темчин виділяє п'ять етапів: *кирило-мефодіївський* (863—885), *болгаро-македонський* (886—893), *македонський* (894—916), *східноболгарський* (894—970) та *києворуський* (1062—1097 рр.). Останній пов'язаний із запровадженням грецького Студійського уставу в Києво-Печерському монастирі (близько 1062 р.), який передбачав наявність відповідних, зокрема гімнографічних, текстів для щоденного богослужіння.

У структурі як «достудійської», так і виправленої «студійської» служби «святкові» пісні, якими звеличується певна подія, додаються до «постійних», що завжди виконуються на вечірні та утрени («Сподоби Господи вечер сей», «Величит душа моя», «Слава в вышних Богу» тощо). Через те у старокиївських

¹ Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. — Львів, 2001.

пам'ятках помітні кілька способів укладання гімнографічного твору. Один із найраніших, представлений, зокрема, *Путятиною мінеєю* за травень, *Тріоддю Мойсея Киянина*, *Святковою мінеєю* за червень, «*Ілліною книгою*» з мінеями за вересень—лютий тощо, демонструє архаїчне розташування пісень служби — спочатку йде канон, а потім стихири та сідален. Після реформи 1062 р. (узгодження з грецькими зразками) служби стали записувати по-іншому: стихири, сідален, кондак з ікосом, а потім канон. Цей пізніший спосіб укладання гімнографічного твору згодом став загальновідомим.

«Святкові» співи розрізняються за жанром та мелодикою. Їх упорядкування та формально-змістові особливості можна проілюструвати на прикладі *Служби Воздвиженню Хреста*, яку уклав св. *Козьма Маюмський* у VIII ст., а вже на початку XI ст. її було перекладено в Київській Русі й розміщено у мінеї під 14 вересня.

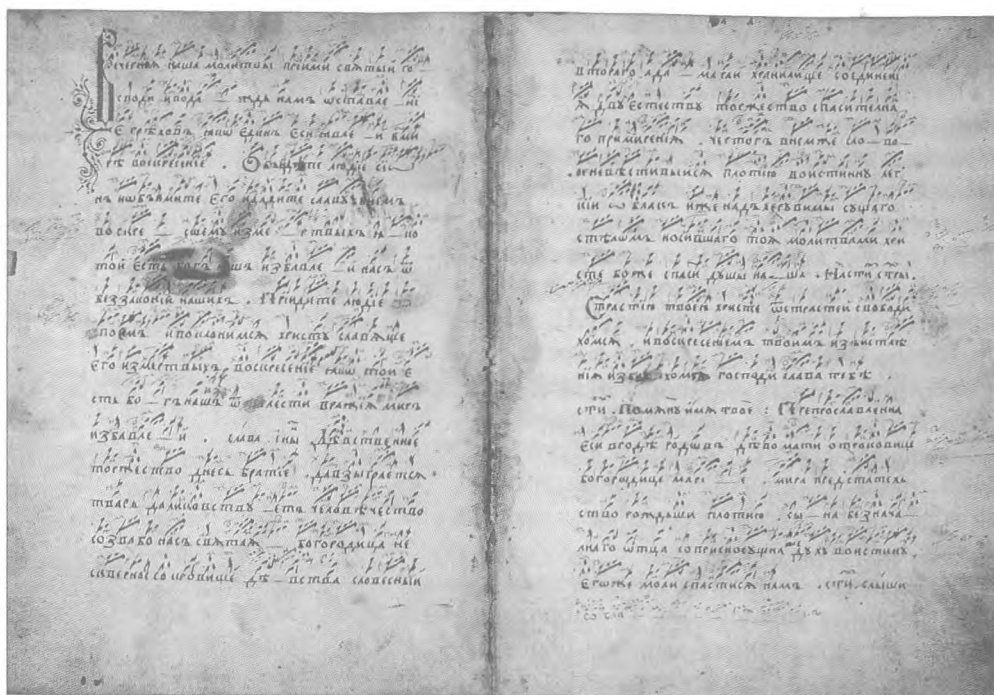
Найпростішою за змістом та мелодикою є *стихира* (у перекладі з гр. — віршик). Цей вид церковного співу виконується на початку вечірні (на «Господи воззвах»), в її середині (на Літії, якщо це велике свято) та наприкінці (як стиховні), а також у завершальній частині утрени (після канону). При цьому кількість стихир упродовж служби варіюється залежно від статусу події, що відзначається. Наприклад, на «Господи воззвах» їх може бути: у неділю — десять; на всі дванадцять свят і на Великдень, а також у день пам'яті «великих» святих — вісім; на «менших» святих — шість; на «малих» — тільки три. На початку вечірні стихири завдяки спрощеній композиції ніби підводять до більш вагомої утрени. Наприкінці вечірні вже повніше розкривають суть свята. А на утрени виступають завершальним акордом усієї урочистості. Загалом тісного тематичного зв'язку між стихирами немає. Проте і на вечірні, і на утрени призначення кожної з них полягає або у прославлянні богонатхненної особи, або ж у згадуванні подій, в яких Творець явив себе світові.

У Службі Воздвиженню Хреста на «Господи воззвах» налічується вісім стихир, що вказує на значний статус святкування. У цих стихирах оспівано ряд біблійних виявів Божественної сили через Хрест. У першій прославляються дії Мойсея, який під час битви євреїв з іноплеменниками розставив руки, відтворивши образ Хреста, і таким чином здолав Амалика. У другій звеличується хресна перемога Христа над дияволом, із рук якого було вирва-



Хлопці з нотами. Малюнок XVIII ст.
Київська Лаврська іконописна майстерня





Октоїх. Нотне крюкове письмо. Список XVI ст.

но людину. У третій висловлюється подяка хресній силі за надану допомогу в духовному піднесенні після гріхопадіння. Отже, на початку вечірні оспівуються досягнення людства завдяки Хресту.

Натомість у заключній частині вечірні, на стиховні, висловлюються присутні богословські ідеї Воздвиження. В одній зі стихир Хрест називається тим Древом, яке повернуло людей до життя, і протиставляється райському дереву, через яке люди пізнали смерть. А в іншій стихирі звеличується хресне знамення, вчинене Мойсеєм при переході через Червоне море. Тож на стиховні гімнограф згадує деякі біблійні прообрази Хреста.

За повнотою в розкритті самої урочистості наймісткішим є *тропар свята* — піднесений за виразністю спів, що виконується на початку та наприкінці як вечірні, так і утрєні. У *тропарі* (від *гр.* *τρόπος* — повтор, манера, зворот) стисло викладається загальна суть свята. У Службі Воздвиженню тропар подано у формі молитовної подяки Богу за отримання животворної сили: «Живящий Крест Твоея благодати, егоже дарова нам недостойным, Господи, Тебе приносим в молитву». У найголовнішій пісні служби Хрест називається ключовою умовою спасіння людського роду.

Близьким до тропаря свята за наспівом, змістом та будовою є *сідален* — протяжний за мелодикою спів, що виконується на утрєні після третьої пісні канону. Як правило, сідален доповнює основну ідею торжества, висловлену

в тропарі свята. Зокрема, у сідалих Служби Воздвиженню (а їх кілька) конкретизуються дії животворної сили, звеличеної у вищезгаданому тропарі: надання віруючим перемоги над пристрастями, зміцнення їх від гріхів, визволення від пекла, об'єднання всіх народів. Тож у сідалих позначаються самі процеси оновлення світу силою Хреста.

Ще одну змістову та мелодійну спорідненість демонструють *кондак* та *ікос* — структурні частини канону, які виконуються після шостої пісні. *Кондак* (від *гр.* κοντάκιον — сувій) задає музичний наспів та позначає тему, що потребує розгортання. Сама ж тема розкривається в *ікосі* (від *гр.* ὀϊκος — дім, храм). Отже, кондак постає своєрідною «судиною», а ікос — його наповненням. Через те за типом мелодики кондак завжди «самогласен», тобто індивідуальний за наспівом, не схожий на інші пісні служби. А ікос виключно «подобен» — обов'язково того ж наспіву, що й кондак, за яким він і розміщений.

У звеличенні Воздвиження Хреста кондак представлено молитвою християн до Творця про дарування милості: «Възнесый на Кръст волею, тезоименитому и нынѣ граду Твоему щедроты Твоя подаждь» («Вознісся на хрест добровільно, і тепер тезоіменому твоєму граду подай свою милість»; тут і далі переклад Є. Джиджори). А в ікосі оспівується спосіб, яким віряни сподіваються втримати надані «щедроти». Тож якщо у кондаку формулюється прохання до Бога надати допомогу, то в ікосі воно підкріплюється непохитним наміром шанувати отриману хресну силу. Разом ці два узгоджені співи деталізують одну вагому тему — потребу людини в благодатній силі Животворного Древа.

Кондак (позначення ідеї) та ікос (її повне розкриття) співвідносяться між собою як загальне/конкретне. Така композиційна модель бере свій початок ще в «кондакарній» службі часів св. Романа Солодкоспівця (щоправда, тоді єдиний кондак розгортався 18-ма, а то й 24-ма ікосами). Подібне ж співвідношення загального й конкретного взято в основу ще одного пісенного виду богослужіння — *акафіста* (у перекладі з *гр.* — буквально те, при виконанні чого не дозволяється сидіти), дуже популярного у середньовічній богослужбовій літературі. Як зазначалося, акафіст — урочисте прославляння пресвятих осіб (насамперед Ісуса Христа, Богородиці, якій і було присвячено перший такий твір, а також архангелів та святих). Акафіст містить 12 кондаків (перший повторюється ще раз у кінці) та відповідно 12 ікосів.

Власне *канон* посідає чільне місце на утрєні й тому глибше та повніше, ніж інші співи, виражає сутність свята, маючи при цьому доволі складну структуру. У ньому налічується дев'ять розгорнутих пісень, або *оди* (у грецьких мінеях та богослужбових псалтирях частіше використовувалося жанрове визначення «ода», що відбито і у слов'янському перекладі — *три-одь*). Будь-яка така ода містить *ірмос* та декілька *тропарів* (строф). Функція *ірмоса* (від *гр.* ἐῖρμός — зв'язок) полягає, по-перше, у тематичному підпорядкуванні певної оди канону одній із біблійних пісень, а по-друге, у встановленні форми (наспіву, ритму та обсягу) для тропарів цієї ж оди.

Загалом призначення ірмосів — відсилати до відомих старозавітних прообразів майбутнього примирення Бога та людини. Тож ірмос I пісні завжди відтворює подяку Мойсея Творцю за визволення євреїв (символ майбутніх християн) з єгипетського рабства (диявольського ярма гріха та пристрастей) (Вихід 15: 1—18). В ірмосі II пісні лунає гнівне звинувачення Мойсея на адресу непокірливих євреїв (християн у повсякденному житті), котрі, незважаючи на постійне піклування про них Бога в пустелі, раз по раз відвертаються від Нього (Втор. 32: 1—43). Мабуть, саме з причини такого викривального пафосу друга пісня канону зазвичай випускається на всіх службах, крім тих, що відбуваються протягом Великого посту — часу, встановленого для рішучого та щирого каяття. Їрмос III пісні виражає сповнення вірою неплідної пророчиці Анни (символ язичників) у відповідь на Божественне благовоління — дарування їй сина (1 Сам. 2: 1—10). В ірмосі IV пісні подається пророкування Авакума про неминучість пришестья Спасителя задля врятування людського роду від наслідків гріхопадіння (Ав. 3: 2—19). В ірмосі V пісні повідомляється про наближення обіцяної Богом допомоги (Іс. 26: 9—19). Їрмос VI пісні — це плач пророка Йони (уособлення кожного грішника), який три доби перебував у паші морської риби (як Христос у пеклі або грішник у хвилях пристрастей) і молився Спасителю про порятунок (Йон. 2: 3—10). Їрмос VII пісні присвячений прославленню Бога, який подав росу (Божественну благодать) трьом отрокам і загасив нею вогонь у печі (символ Диви Марії, через яку зійшов Святий Дух) (Дан. 3: 26—55). Їрмос VIII пісні продовжує тему порятунку отроків закликом до всіх звеличувати милостивого Бога (Дан. 3: 56—90). Насамкінець в ірмосі IX пісні виражається вдячність Творцеві за Його прихід у світ (Лк. 1: 47—55).

Отже, урочиста хвала Бога за спокуту людського роду послідовно здійснюється в дев'ятох похвальних темах, хронологічно погоджених між собою. Якщо в ірмосах I—VIII пісень оспівуються старозавітні прообрази довгоочікуваного сповнення Христом обіцянки відновити втрачену духовність людини, то в IX пісні констатується самий початок цього оновлення. Відтак дев'ять (зазвичай — вісім) тем, встановлених християнською традицією для ідейного спрямування літературної роботи гімнографа, постають своєрідною сюжетною канвою, крізь яку йому належить висвітити конкретні події. Тож канон — це щораз нове «вписування» певного приводу в не порушну схему славослів'я Бога за ті благовоління, які Він явив особисто (Різдво, Воскресіння тощо) або які було явлено через Богородицю (Благовіщення, Успіння та ін.) і святих (перенесення мошей тощо).

У каноні Служби Воздвиженню св. Козьма Маюмський прославляє Спасителя за наділення Хреста чудодійною всепереможною силою, яка оберігає та духовно підкріплює християн. З огляду на втілення такої ідеї гімнограф постійно згадує виразні біблійні епізоди, в яких обранці Божі пророко демонстрували незламну хресну міць ще до розп'яття Христа.

Зокрема, у другому тропарі I пісні відтворено показовий випадок зцілення Мойсеєм хворих євреїв у пустелі (Числа 21: 6—9): «Горѣ въздвиже Мо-

исей на копіє исцѣленіє, тѣлѣтворенія избавленіє и ядовитааго уяденія. И древу образѣмъ крѣста пресмыкаема по земли змія привяза лукавное, о сем обличив вред» («Угору підняв Мойсей на списі зцілення, позбавлення від смерті та отрутного укусу. І до дерева, образу хреста, прив'язав брехню змія, що повзає по землі, і тим самим викрив зло»). У пісні, обов'язкова тема якої — подяка Творцю за подолання смерті, цей тропар указує на спосіб одужання після отруєння — Мойсей підніс угору спис із прив'язаним до нього змієм. Ураження зміїною (тобто диявольською) отрутою (смертю) він подолав завдяки древу. Тим самим гімнограф указує, як завдяки розп'яттю на Хресті диявол буде знесилений, а людство визволене від первородного гріха.

У першому тропарі оди III зображено незбагненний «плід», що з'явився внаслідок хресних страждань Спасителя, — таємниця церкви: «Яко испусти ударяем воду камень противнымъ людемъ и жестосрьдымъ, богозѣванѣй църкѣви проявляше тайну, ейже крѣсть държава и утвърженіє». Вдарений Мойсеєм камінь, з якого потекла вода, ототожнюється з розп'яттям, яке поклало початок нової релігійної спільноти — християн. У пісні, що за нормою канону має поширювати тему подання благовоління в народженні, цей тропар звеличує найвагоміший дар Бога — появу на світ церкви з її потаєним шляхом спокути грішників.

Тож прославлення Творця у каноні Служби Воздвиженню відбувається через виведення різноманітних символічних прообразів Хреста. Таке посилене семантичне нашарування головного образу (причини оспівування) постає домінантним художньо-естетичним принципом побудови усієї пам'ятки.

Проте за кількістю біблійних ремінісценцій та глибиною розтлумачених символів, історичною значущістю та поетичним новаторством, жанровою неоднорідністю та інтонаційною зворушеністю найбільше серед інших виділяється *Великий Покаянний канон*, укладений св. Андрієм Критським, імовірно, на початку VIII ст. Завдяки щирому сповідальному плачу-каяттю такий натхненний шедевр скорботного співу невдовзі після написання було введено до обов'язкових богослужінь Великого посту, під час якого і виконувався на п'ятому тижні — у середу на вечірні або ж у четвер на утрени. Тож Покаянний канон входив до складу Тріоди пісної, однієї з основних богослужбових книг, що збереглася в численних старокиївських редакціях та списках.

Великий канон уміщує по кілька десятків тропарів у кожній пісні, а всього близько 250 строф, які разом являють підсилений емоційно вплив почуттів «нечуваного грішника». Причому в цьому гімні, за спостереженням В. Кирилліна, відтворено як особисте, так і «надособисте» каяття (тобто колективне передано через індивідуальне, а індивідуальне розчинене в колективному), і тому його зміст однаковий для будь-якого грішника.

Отже, «велике каяття» — душевний стогін як конкретної особи (святого Андрія), так і людини взагалі, як розповідь про гріховні вчинки, так і благання милості, як порівняння себе з відступниками віри, так і щире славослів'я Богу. Подібне жанрове нашарування можна вважати органічним

узгодженням *плачу* й *похвали*, яке відображає динаміку традиційних християнських взаємин між віруючим та Творцем: якщо у пісні I гімнограф скаржиться на свої гріхи, зіставляючи себе з найвідомішими у Священній історії грішниками, то у пісні IX 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.

Для композиції Великого канону характерний високий ступінь цілісності. По-перше, протягом усіх дев'яти од виголошується одна думка сповідника — він називає себе найбільшим боговідступником. По-друге, почавши гімн поетичною настановою «откуда начну плакаться страстного ми житія дѣл, кое начало скажу Христе сего рыданія», автор надалі перелічує свої гріхи, ототожнюючи себе з порушниками Божих заповідей за біблійною хронологією — від Адама та Каїна аж до розбійника, котрого було розп'ято на хресті праворуч від Спасителя. Отож тема гріхопадіння, введена в оді I, розгортається в кожній наступній, а завершується в IX. Ідея найтяжчої міри гріховності, проілюстрована конкретними вчинками в усіх дев'яти піснях канону, і є композиційним стрижнем, який міцно скріплює весь твір.

Саме покаяння побудоване як суцільний діалог, де 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 постають нещадно викривальними, а звернення до Бога — піднесено вдячними.

Відверті самообвинувачення розпочинаються з оцінки клятвopорушення, вчиненого Адамом у Раю. Сповідник стверджує, що «поревновах» йому — теж знехтував Божу заповідь. Уподібнюючи себе до первозданної людини за скоєною дією, грішник тим самим задає модус подальшого каяття — для викриття своїх провин він постійно порівнюватиме себе з біблійними відступниками. Таке використання священно-історичних образів призводить до символізації, загальноприйнятого у середньовічній літературі принципу художнього відтворення. У Великому каноні призначення цього принципу полягає у встановленні ступеня неблагочестивої поведінки особи, що плаче й кається. Автор зображує порушника таким, який або повністю повторив чийось міру беззаконня, або навіть перевершив її.

Наприклад, в одному з тропарів I пісні сповідник бачить себе Каїном, адже вважає, що подібно до першого сина Адама приніс Богу хибну жертву — жалюгідне життя. А в іншому тропарі цієї ж оди «великий грішник» постає вже гіршим за Каїна, бо стверджує, що перевишив злочин братовбивці — убив власну душу, на відміну від Каїна, котрий убив іншу людину.

За авторським задумом, сповідник не просто порушує Божі заповіді, він здатний перевершити найтяжчі злочини. У тропарях II пісні грішник свідчить, що начебто подібний до вбивці Ламеха — за скоєним злочином він такий самий. Але за духовним переживанням після вбивства мужа та юнака — не рівний йому. Адже Ламех оплакує свою провину, а він і не усвідомлює її.



А на Іова грішник схожий тільки тим, що так само, як і той, переживає своє принижене становище. Але якщо праотець мужньо переносив свою неволю, маючи твердий намір заслужити прощення від Бога, то цей не досяг такої духовної розсудливості. Тож, порівняно з праотцем Іовом, він — гірший, бо в злиднях не зумів умістити такої ж віри в Божий Промисел.

У символізації образу «нечуваного грішника» гімнограф використовує дві форми відповідності та одну невідповідності між суб'єктами зіставлення. За ознакою скоєної провини він ототожнюється з боговідступниками *повною* або *переважною* мірою, а за ознакою нескоєного подвигу віддаляється від праведників *недосяжною* мірою. Звідси й два протилежних за спрямуванням заклики до душі, що, починаючи з III, з'являються у кожній пісні канону. Сповідник вимагає, щоб його душа «повторювала» справи святих та «тікала» від беззаконників. Першій вимозі присвячено тропарі декількох пісень, а другій — цілком III пісні з її найяскравішим образом «лѣствицы» доброчесностей, якою слід сходити до Бога, та окремі тропарі VI пісні, що поетизують інший образ руху — воду.

Клятвoporушник домагається від себе виконання, на перший погляд, різноспрямованих дій. Обтяженій гріхами душі належить сповнитися рішучістю, що притаманна Аврааму, прагнути смирення та аскетизму, властивих царю Мельхіседеку, і при цьому уникати пристрасних побажань, як це робив Лот із сім'єю. «Віддалення грішного» та «наслідування благочестивого» становлять взаємопов'язані етапи єдиного процесу духовного вдосконалення, заради якого й виголошується «велике покаяння».

Пригнічений тон, яким сповідач оплакує злочини своєї душі, помітно змінюється у проханнях до Бога. Серед численних молінь — очистити від заподіяного гріха, омити сльозами, напоїти з благодатного джерела тощо — частіше повторюється благання віднайти його та вирвати з мирських нетрів. Вигукуючи це моління, наприклад, у VI пісні, грішник називає себе втраченою драхмою, яку, згідно з євангельською притчею, господина намагається знайти зі світильником. А в VIII пісні він уже уособлює, також за притчею, соту ягничку, загублену та розшукувану пастирем. Бажання бути віднайденим Богом постає головною потребою відступника, що кається. Це прагнення відображає традиційне християнське уявлення вірянина про те, що для духовного сходження власних сил недостатньо.

У благанні до Спасителя Великий канон і завершується. Перелічивши свої провини, наказавши душі, чого домагатися, а чого уникати, попрохавши Творця про допомогу, «великий грішник» узагальнює: «Всь страстьм поработихься и оставл всь закон и божественое писаніе, вьсего мя исцѣли благодателю, мене ради по мѣнѣ быв блaгьи, обрати мя яко щедр, страстьм потрѣбитель». Визнавши за собою всі тяжкі гріхи і зіставивши себе з найбільшими біблійними грішниками, сповідник усе одно сподівається на милосердя Бога, який владний не покарати, а помилувати його.

Отже, Великий Покаянний канон — це не тільки розгорнута прониклива сповідь, оплакування людської немочі, що постійно перешкоджає та віддаляє вірянина від Бога, а й урочисте оспівування Його могутності,



здатності пробачити найстрашніші духовні злочини. Саме з причини такого палкого прославлення Творця, уособлення Любові та Милості, а не через чималий обсяг ширих викривальних пісень, церковна традиція й присвоїла гімну св. Андрія Критського статус «великого».

Проте в старокиївських мінеях і тріодях теми покаяння та прославлення Бога становлять лише частину того масиву релігійних тем, які оспівуються не менш величними й вишукано поетичними стихирами та канонами. Серед них: прославлення Богородиці, ангелів та архангелів, старозавітних праотців, пророків, а також християнських святих; духовна радість під час перенесення мощей святих, освячення нового храму, благословення священницьких або чернецьких риз; оплакування смерті видатного діяча церкви (або держави), священника, ігумена та ін.

Слід окремо спинитися на гімнографічному прославленні Богородиці, яке наділене винятковими ідейно-композиційними особливостями. Передусім це помітно у канонах видатного поета та богослова VIII ст. св. Іоанна Дамаскина, сучасника та духовного співрозмовника вищезгаданого св. Козьми Маюмського. З іменем *Іоанна Дамаскина* пов'язують укладання Октоїха — збірника, яким регламентувалися вісім мелодій (*стсл.* — гласів), дібраних як такі, що пристойно, з церковного погляду, виражають почуття християн. Крім того, саме Іоанн Дамаскин уперше апробував ямбічний ритм побудови канону (втім, у візантійській церковній поезії така форма композиції не прижилася). Нарешті, Іоанну Дамаскину, як одному з найплodючіших гімнографів Східної церкви, належать служби майже на всі дванадцять свят (12 найголовніших християнських свят), зокрема й на Великдень (що, правда, серед фахівців питання автентичності деяких із цих творів і пріоритетна роль в укладанні Октоїха вважаються дискусійними). Якраз у канонах на ці свята й виражається урочисте і водночас ніжно тремтливe, місцями навіть невимовне, поклоніння величі Пресвятої Диви Марії та незбагненності таємничого народження від неї Спасителя.

Із найглибшим почуттям таке благоговіння перед Божою Матір'ю та її місією втілено у *Каноні на Різдво Богородиці*. У ньому автор намагається навести якомога більше символічних образів Богородиці, що прояснюють її місію у духовно-тілесному оновленні людського роду. І тому іменує Діву Марію «мостом життя» та «дверима», якими пройшов Христос і визволив людство з пекла, «жезлом іерея», тобто тим неплідним, що тільки завдяки Божій силі має плід, «горою», «сходами» тощо: «Гору и дверь небесную, и мысленную Тя лѣствицу благолѣпно лик божественный пронарекче: от Тебе бо камень отсѣчєся не руками мужескими, и дверь єюже пройде Господь, иже чудес Бог отец наших». Сплітаючи ці символи разом, гімнограф позначає особливий статус Богородиці, яка поєднала невидимий і видимий світи.

Крім того, панівною думкою автора у цьому Каноні є вимога «не мудрствувати» з приводу явлення Христа через Діву, бо земний розум не здатний ані досягнути це чудо, ані віднайти тотожний образ для його вираження. Вочевидь, таке невисловлене здивування незбагненим творінням стає для автора найкращим приводом прославляти й самого Творця.



Ідея подиву пронизує й інші канони на дванадесяті свята, укладені св. Іоанном Дамаскином. Наприклад, у ірмосі дев'ятої пісні *Канону на Різдво Христове* гімнограф розмірковує, що, з одного боку, традиція вимагає присвятити останню пісню канону Богородиці, а з іншого боку, найкращим оспівуванням Діви Марії у день святкування народження Христа було б мовчання. Отож, сповнюючи норму канону, автор не береться роз'яснювати обставини появи на світ Боголюдини, а тільки молить Божу Матір надати йому належної майстерності у словотворчості.

А у дев'ятому ірмосі *Канону на П'ятдесятницю*, ніби продовжуючи міркування про поетичне замовчування, св. Іоанн запевняє, що взагалі не існує такого вправного красномовця, котрий був би здатний достойно оспівати Пресвяту Діву. Таємниця народження Спасителя викликає у нього таке непередаване зачарування, що йому залишається просто славити небесну обраницю, через яку сталося величезне благовоління Бога світові.

Здивування як спосіб оспівування Богородиці постає своєрідним «загальним місцем» у богослужбовій поезії св. Іоанна Дамаскина. Зрештою, такий підхід загалом характерний для східнохристиянської гімнографії, адже в ній теми прославлення Творця, Богородиці й видатних святих є основними.

Отже, перекладна старокиївська гімнографія повною мірою відображає наявні особливості середньовічної гімнографії, яка відрізняється від жанрів, скажімо, агіографії, історіографії, ораторської прози потужною концентрацією відтворюваного образу. Естетичне увиразнення особи (переважно богонатхненної), процесу або предмета супроводжує інтенсивне нашарування символів, яким властиво взаємно доповнювати, розкривати та поглиблювати, а іноді й виключати один одного. При цьому така символізація (тобто ототожнення об'єктів за рівнозначними якостями або діями) постає не художньою самоціллю, а поетичним принципом зведення самої образної системи, якого непорушно дотримуються укладачі церковних співів.

Важливу роль у гімнографічному творі відігравали такі засоби художнього увиразнення, як синтаксичний паралелізм, анафора, акростих — вони надавали їм особливої емоційної напруги, піднесеності та чуттєвості.

Водночас перекладна гімнографія була не тільки складовою частиною щоденної богослужбової практики давніх русичів. Вона надавала літературні зразки для оригінальних гімнографічних творів, потреба у яких росла з поширенням християнства та становленням церкви у Київській Русі, а також «підказувала» сюжети, ідеї та образи для інших, нелітургійних, жанрів давньоукраїнської літератури й фольклору. Крім того, перекладна гімнографія безпосередньо позначилася на розвитку української барокової поезії кінця XVII — XVIII ст. Зокрема, традиційні гімнографічні сюжети та характерні символічні прообрази становлять основу духовних віршів Кирила Транквіліона-Савроvecького, Лазаря Барановича, Іоанна Максимовича та ін.