КОЛОВОРОТ ЯК ПРИНЦИП КОМПОЗИЦІЇ «ЛЯМЕНТУ»

Т.С. Шевчук
(*кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет*)

Рассматриваются художественно-структурные особенности организации «Лямента» на смерть Леонтия Карповича (1620), отражающие античные представления о круговращении хаоса и космоса.

The article invistigates artistic and structural characteristics of the "Lament" on the death of Leonty Karpovitch (1620) that reflect ancient ideas about interrelation of the universe chaos and order.

«Лямент», укладений на смерть видатного культурного діяча XVII ст., архімандрита віленського Свято-Духова братського монастиря Леонтія Карповича, є визначною пам'яткою української панегіричної поезії початку XVII ст. Звернення до цієї перлини української лірики епохи бароко зумовлено її високими художніми якостями. Написаний у стані крайнього душевного надриву з приводу трагічної події, трен яскраво відображає суперечливе розуміння світу людиною початку XVII ст., через що постає блискучим матеріалом для реконструкції духовного континууму складного, перехідного періоду до нових суспільно-політичних відносин не тільки в українській, але й у світовій історії. Актуальність потреби з'ясування художньо-структурних особливостей ляменту пов'язана із загальною історико-літературною проблемою осмислення художнього доробку доби бароко. Естетична цінність цього художнього напряму недооцінювалась за радянських часів, що зумовило виникнення відчутних лакун у вивченні художніх особливостей як українського, так і загальноєвропейського бароко. Провідні дослідники давньої української поезії (В.Колосова, В.Крекотень, Б.Криса, М.Сулима) відзначають недостатній рівень висвітлення естетичної проблематики панегіричної лірики XVII-XVIII ст., зокрема, «Ляменту» на смерть Леонтія Карповича.

Наукова новизна дослідження полягає у з'ясуванні змістово-композиційних особливостей зазначеного твору, побудованого за принципом коловороту в контексті ідеї безкінечності буття. Мета і завдання статті передбачають аналіз структурних компонентів трену у зв'язку із загальною характеристикою художньої епістеми доби бароко. Методологія дослідження будується на застосуванні теоретичних надбань герменевтики, історичної поетики та рецептивної критики.

Ідею циклічності фаз культури, мистецтва та буття закладено ще в міфології різних країн. Первісні уявлення про модель світу, створену за аналогією природного коловороту, мають в основі ідею періодичної зміни хаосу й розквіту. В індійській міфології викладена дуальна концепція творчої та руйнівної, активної та пасивної, явної та таємної енергії *шакті*, що є головною рушійною силою світу, запорукою циклічності буття (періоди Юга / Калі; ніч Брахми / день Брахми). В подальшому вона лягла в основу теорії метемпсихоз. Давньогрецький мислитель Гесіод (VI ст. до н.е.) обґрунтовує теорію «п'яти віків» у розвитку людства з проекцією повернення «золотої доби» («Теогонія»). Подібні ідеї про прийдешнє царство гармонії наявні й у пророцтвах Нового Завіту. Стрижень багатьох релігій світу становлять міфи про Бога, що вмирає та воскресає (Зороастр, Адоніс, Діоніс, Христос). Ідея циклічності проектується на індивідуальний розвиток людини та реалізується в філософемах «колесо дхарми» (Індія), «шлях Дао» (Китай), «метаморфоз» (Греція), безкінечної повторюваності (Старий Завіт, Екклезіаст). Н.Лисюк у дослідженні «Міфологічний хронотоп» підкреслює, що у слов'янській міфології уявлення про циклічну модель всесвіту відображено в образі змія-уробороса, котрий проковтує власний хвіст. У цьому образі вихідна точка часового відліку, змикаючись із кінцевою, унаочнює циклічні уявлення про безначальність і безкінченність, відбиває ідею коловороту буття, збігу одного циклу з початком наступного. Н.Лисюк також констатує, що у вітчизняних міфологічних уявленнях «коловорот природи і життя людини відтворювався в календарних та родинних обрядах» (1, 39).

У художніх творах, схильних до притчевості, символізацій, міфоцентричності, наскрізними мотивами виступають найрізноманітніші варіації міфів про *вмираючого та воскресаючого бога, вічне повернення* саме через їх архетиповий характер. Походження та особливості інтерпретації міфу *вічного повернення* ґрунтовно проаналізовано в працях Ф.Ніцше «Про народження трагедії з духу музики» (1871) та М.Еліаде «Міф вічного повернення: Архетипи та повторювання» (1954). Ідея циклічності, закладена в основі буття й культури, оформилась і в новітніх синергетичних теоріях (І.Пригожин, Г.Хакен). Відповідно до цих теорій, існують загальні принципи, що керують виникненням структур і функцій, які самоорганізуються в хаосі та безладді й конституюють

© Т.С.Шевчук, 2008

еволюційні інтенції буття.

Уявлення про коловорот буття, що уособлює ідею єдності, безкінечності існування, боротьбу проти профанного часу, є одним із найсуттєвіших елементів міфопоетичної символіки доби бароко. Г.Сковорода в 9-й пісні «Саду поетичного» ототожнює життя з колом (*Весь окончится мой циркуль тут*), образ якого продукує потенційно безкінечний рух буття на його мікроскопічному рівні (2, 66). Слід зазначити, що українські культурні діячі XVII-XVIII ст. сприйняли та розвинули не тільки міфопоетичні уявлення про циклічність буття. Вони орієнтувалися насамперед на філософсько-естетичну спадщину античності, одним із найсуттєвіших надбань якої, як зазначає знаний антикознавець О.Лосєв, стало уявлення про «вічний коловорот хаосу й космосу» (3, 16). Специфікою розуміння категорій дохристиянської філософії в XVII-XVIII ст. стає прагнення їх модернізації та «осучаснення» шляхом включення у панхристиянський контекст естетичної думки доби.

Так, у художній свідомості митців українського бароко ключовою у віддзеркаленні ідеї коловороту буття стає теза з Псалтиря *З вечора плач будет, рано радость настанет, світ смутку забудет* (псалом 29, стих 6), що відтворює загальне уявлення про коловорот смутку й радості, *весілля й фрасунку* (заст. - журби), а на філософському рівні - діалектики хаосу й порядку (космосу). Її покладено в основу естетичного підґрунтя багатьох творів української поезії XVII-XVIII ст.: «Евхарістеріон» Софронія Почаського (*за фрасунком веселлє завше поступуєт, час з ляменту веселлє юж теж учинити* (4, 250-251)), Острозького «Ляменту» (*Дні веселії, дні зацнії, дні великої радості / обернулись в смуток і великії жалості* (4, 259)) тощо. Саме цитатою з Псалтиря (*З вечора плач будет, рано радість настане, світ смутку забудет*) розпочинається і «Лямент на ... преставленіє ... Леонтія Карповича». Уявлення про коловорот *радості й фрасунку* відіграє концептуальну роль у композиційній структурі тексту. Цьому завданню відповідає вся побудова трену. Твір складається з двох частин.

Перша (умовно "реальна") частина передає загальний сум та плач. Загальна картина лиха та бідування на землі подається в класичному бароковому сприйнятті життя людей як земної марноти. Тяжким та непоправним болем змальовано втрату *отця, матки, синачка єдиного, брата*, або *незрілого плоду* в материнській утробі. Але найтяжчою виступає мука від розлуки із вірним сином святої церкви, *отцем стада*, *співбратом великих і малих*, *маткою сиріт та вдов*. Образ Леонтія Карповича набуває всіх характерних ознак святого: цьому сприяє вживання автором піднесених епітетів (*зацний, чудний, святий чоловік*), пишних метафор (*пастор стаду, приклад набожності, цноти, святобливий муж, церкви божої потомство духовноє, побожний приклад з науки святої*). Серед праведних діл останнього постають його особисті якості: був *добрий нам всім, світу*; був *потребний; жив чесно, побожнє, стале; учив божий люд; виконував заповіді;* шанував *тілесних батьків*; наслідував *духовних:*

Неситим був їх наук, їх цнот, їх бесіди,
Слова, шкрипта, образи, живот їх пред очі,
В мислі, в душу і в серце клав во дні і ночі (5, 169).

Праведним життям, як підкреслює укладач ляменту, померлий архімандрит укріпив монахів у вірі, яка потерпала від розкольницьких рухів. Мелетій Смотрицький, якому традиційно присвоюють написання цього трену, в "Казанье на погреб Леонтія Карповича" констатує факт охолодження Віленської церкви в благочесті, її *падіння через прокляте відступничество*. Водночас він підкреслює той розквіт, якого зазнав монастир за часів керування Леонтія Карповича: останній створив майже нову церкву, *здатну на минулу плодючість, відновив в ній святі обичаї первозажженої Церкви, святиню Церкви нашой Руськой счастливо піднести сподобился* (цит. за: 6, 280). Таку ж саму думку знаходимо і в "Ляменті":

Що у наших пред літи било неподобно,
На то душу і серце оддав всіх способно (5, 170).

Леонтія Карповича справді поважали в церковних колах за особливе благочестя, суворе дотримання канонів православ'я. Після прийняття Брестської церковної унії (1596) він став одним із найпалкіших захисників традицій східної православної церкви, перетворивши Свято-Духов монастир на центр супротиву уніатству. Білоруська медієвіст Л.В.Левшун у монографії «Історія східнослов'янського книжного слова XI -XVII ст.» (2001) присвячує окремий розділ аналізу культурної діяльності Леонтія Карповича. Дослідниця свідчить, що після смерті архімандрита вважали святим, його нетлінні мощі зберігалися в Святодухівській церкві, а після побудови нового храму були перенесені туди (6, 277-291). В записах Петра Могили, що збереглися в "Архиве Юго-Западной России" (1887), містяться спогади про Леонтія Карповича, записані зі слів церковного освітнього діяча Ісаії Трофіміуса. В них зібрано різні критичні й суперечливі ситуації з життя віленського архімандрита, розв'язання яких останнім свідчить про його надзвичайну мудрість,

святість та доброчесність. Найпоказовішим для характеристики цнот Леонтія Карповича стає такий спогад: *...ніколи з келії (хіба що до церкви) без клепсидри в руці не виходив. А се робив, аби в пам'яті завжди мати, що жодна година марно і безнадійно пройти не має* (7,422).

Тяжкий біль від втрати померлого (*невимовний фрасунок; стогнання тяжкоє; жаль, біль, мука*) спонукають автора ляменту звертатися не тільки до чітко впорядкованої церковної ієрархії духовних сил (святі – янголи – Бог), але й знаходити втіху в емоційному спілкуванні з силами стихій. Знов-таки наслідуючи античну традицію, автор називає ці космічні складові *елементами*. Як відомо, земля, вогонь, повітря та ефір були складовими елементами чуттєво-матеріального космосу давньогрецької натурфілософії, що стала основою загальнофілософської картини світу. Проте в контексті трена стихійні сили трактуються і як традиційні язичницькі об'єкти обожнення, що до них із звинуваченнями звертається монах. Він визнає, що подібне спілкування перебуває за межами християнської епістеми:

Світ ли взяв одмену,
Же ся з блуду помислов, як з пущі густої,
Виблукати не можем, чи ль жаль броїть тоє? (5, 166).

Автор ляменту переконаний, що саме сили природи винні у передчасній смерті 39-річного архімандрита. Він почергово звертається до неба, сонця, повітря, землі як до могутніх природних сил, але водночас кидає їм виклик: у підвищено емоційній формі кожному з них ставить питання про те, що лихого міг заподіяти їм померлий. При цьому він особисто дає відповіді, підкреслюючи святечне та поважне відношення останнього до природи й світу. Автор дорікає силам стихій за відсутність вдячності за послуги святої людини, що так рано залишила світ саме через їх байдужість (*од всіх вас опущеннє стражет*), вважає, що вони мали *як други задержати своїми силами здоров'є*, звинувачує у зраді, наводячи прислів'я *з друга ворог, з брата вовк,* що нівелює побудований ним пантеїстичний світ (5, 167).

Наступним об'єктом звертання стають *парки* – давньоримські богині долі, тотожні давньогрецьким мойрам. Монах долучає існування цих істот до лона християнської демонології, адже його звертання набуває сили тільки за умови божої волі (*єсли-сте у бога*): у такий спосіб він знімає з себе звинувачення в єресі. Автор ляменту звертається до кожної з трьох сестер, причому опирається на найархаїчніший міф, адже вживає імена не римських богинь (Нона, Децима, Морта), а давньогрецьких – Лахесіс, Клото та Антропос, але застосовує до них визначення *парки*, а не *мойри*. Він наділяє їх певними характеристиками, серед яких превалюють негативізуючі концепти. Так, перша сестра – Клото, котра відповідає за народження та пряде нитку життя, представлена з повагою. Однак, їй адресовано докір у тому, що вона не утримала життєдайної ниті, не відстояла та упустила її. До другої парки, котра пильнує довжину нитей, Лахеси (так у тексті – *Т.Ш.),* вжито епітет *безбожная*, тому, що вона наділена здатністю всупереч божому помислу встановлювати людині вік життя. Остання парка, Антропо, яка відповідає за смерть та перетинає нить життя, названа *тиранською*, тобто невблаганно жорстокою. Поет вважає, що *сестрички* мали б дбати про життя святої людини і *не подружили* всім своїм втручанням. Результатом архаїчних вірувань стала залежність богів від мойр (парок) та незнання ними визначеного. Типологічно близьким до античних вірувань стає уявлення автора «Ляменту» про незалежність парок від християнського Бога, адже відповідальність за смерть архімандрита покладено як на сили стихії, так і на них. Монах вступає в діалог з Богом, в якому останній просто констатує, що призначеного подолати неможливо та висловлює бажання, щоб *дитинний лямент* був припинений.

Звернення до язичницьких богів було природнім для літератури епохи бароко і українські укладачі курсів теорії словесності XVII - XVIII ст. (А.Старновецький, М.Котозварський, Ф.Прокопович, В.Старжицький, М.Довгалевський, Г.Кониський, чимала кількість анонімних авторів) активно рекомендували вживати імена поганських богів як метафоричне означення певних понять. Таким чином, співіснування античної та християнської образності є однією з головних ознак барокового світобачення. В її основу покладено прагнення примирити античні та християнські уявлення, але в національних варіантах барокової літератури не менш вагомими стали й окремі вітчизняні язичницькі вкраплення в християнський контекст.

Перша частина закінчується виходом у метапростір, кордони якого уміщують і потойбічний світ. Вихід у містичний простір структурується низкою цікавих за своєю символікою образів. Душа померлого ототожнюється з образом птаха, який у майже кожній релігії має особливе сакральне наповнення. В частині, присвяченій картині загального суму та безнадії, автор у класичній християнській традиції порівнює душу померлого з голубицею, яка посіла своє місце на небі поруч з Богом. Але наближення до *небесних таємниць* через можливість спілкування з померлим продукує суттєві трансформації з уявленнями про образ птаха-душі. Тепер це вже *фенікс* (коріння образу

сягають давньоєгипетської міфології) та *лебідь* (широко вживаний в античній, середньовічній, європейській та слов'янській міфології). Показовим є паралельне повернення до лейтмотиву "Ляменту" – теми коловороту смутку та радості, причому радість тісно пов'язана з проникненням у простір невідомого, який виходить за межі біблійних тлумачень та спонукає автора твору звертатися до образів птахів-перевертнів, добре відомих у язичницькій міфології своїми метаморфозами:

Видасть з скрині небесних таємниць, з спіжарні
Духовної, пастиря стаду до овчарні,
Випустить нам фенікса з арки свої певне,
Дасть лебедя. Час престать нарікати ревне,
Час заволать: "З вечора напав на нас смуток,
З рана радость настанет" (5, 173).

Таким чином, перша частина трену, в якій відображено реальний стан подій (смерть людини та загальна туга за померлим), насичена містичними концептами та не традиційними для християнської релігії образами. Перехід до метапростору пов'язаний не тільки з концентрацією язичницьких образів-символів, але й з модифікованою версією зазначеної цитати з Псалтиря, що відтворює безкінечні інтенції буття. Наведений вислів (*З вечора напав на нас смуток/, З рана радость настанет*) не лише увиразнює загальне уявлення про коловорот смутку й радості, *весілля й фрасунку*, але й націлює читача на можливість близького заспокоєння та втіхи в контексті трагічних подій.

Друга частина ляменту (умовно "містична"), що має підзаголовок *Голос отця до синів*, відбиває традиційне для цього жанру звернення померлого до живих з виразною повчальною функцією та декларує традиційні християнські уявлення про необхідність та характер святечного життя. Ця частина побудована як монолог померлого в контексті звертання до монашої братії з метою їх укріплення у вірі. Автор закликає озброїтися вірою; зміцнювати духом інших; цілком себе присвятити службі богу; бути здоровим духом, умислом і тілом; скромно нести свій хрест тощо. Однією з головних тез стає вимога не полеститися на земні багатства, адже погоня за ними чи просто за щастям відвертає від справжнього, духовного збагачення. Істотно, що пропагування норм традиційної християнської моралі подається в контексті не класичного християнського світобачення: для передачі свого світовідчуття автор наводить майже автентичний вислів з Платона про ілюзорність земного існування:

"Марность, прожность под небом все, що око видить", -
Мудрець мовить. <…> (5,178).

Вимальовується картина співіснування двох світів – реального (земного) як *світа облуди* та потойбічного, розуміння якого виходить за межі традиційних християнських уявлень. Протиставлення двох світів є органічною складовою античної філософії, яку через неоплатонізм сприйняли українські культурні діячі XVII-XVIII ст. Як і античний чуттєво-матеріальний космос, що обов'язково передбачав ідею вічного повернення (через перехід від хаосу до всезагального оформлення і навпаки) та був позаісторичним, мислиться і потойбічний світ у художній свідомості поета XVII ст.

Таким чином, загальна картина світовідчуття має двоплановий характер. Все, що стосується сакрального простору, подається в світлих тонах і відповідає настанові та забуття смутку від радості спілкування з дорогою людиною, що відійшла на той світ. Характеристика земного існування (профанного простору), навпаки, вимальовує невтішну картину горя й біди. Принципово відмінно від античного світовідчуття, що характеризується не тільки створенням реалістично-фаталістичної моделі світу, але й глибоким усвідомленням того, що людина є найкращим творінням природи, в «Ляменті на ... преставленіє ... Леонтія Карповича» відображено уявлення людини доби бароко про складність і трагізм людського існування. Життя на землі порівнюється з «*комедією»*, яка за своєю суттю є «*жалосною свѣта тракгедією»*. Людське тіло співвідноситься з «*огнилим похилим домом».* За допомогою концентрації огидних порівнянь передається стан тіла після смерті:

Вийдет дух наш, аж ти – труп земний, труп гнойний,
Гнюсу, робацтва, мерзячки і бридкості повний (5, 174).

Ідея коловороту радості й смутку в світі облуди розвивається у метафоричному вислові *за сонцем тінь* у контексті ідеї неминучості смерті. У творі стверджується глибоко позитивна, оптимістична ідея перемоги над смертю. Розумний та побожний її жадає через те, що вона позбавляє страждань і лиха, якого на землі стільки, що поет відчуває близький кінець світу:

Весь світ, земля хвіється, вонтпить непотреба,
Же упадет невдовзі, а його руїни
Конець віку єст знаком, не волос сідини (5, 174).

У перехідні, кризові епохи розвитку суспільства завжди активізується відчуття близькості кінця світу через нестабільний розвиток суспільства (доба бароко – період первісного накопичення капіталу, гострої соціальної та політичної боротьби) й нестійкого становища індивіда, що стимулює звернення до ірраціонального. Тому у творі життя на землі порівнюється з вигнанням, а потойбічний вимір – з вітчизною. Глибоко філософічними представлено міркування поета про стійке і безстрашне ставлення до неминучого:

Щасливий, хто пред смертю смерті дознаваєт,
Бовім смерті для смерті в смерті не міваєт (5, 211).

Отже, активно ведеться пошук стійких орієнтирів: для тих, хто сповідував праведне життя, смерть не страшна не тільки для душі, але й для фізичного тіла, що переходить у стан *помірного сну* (мощі).

В естетичній проблематиці «Ляменту на ... преставленіє ... Леонтія Карповича» яскраво представлено і одну з головних загальнокультурних тенденцій поезії доби бароко: примирення античних та християнських цінностей. Це було важливим завданням часу, що передбачало толерування ренесансного та середньовічного художнього мислення. За переконанням А.Нямцу, «традиційні сюжети активно перешкоджають ерозії загальнокультурної пам'яті, виступають стабілізуючим компонентом її змістового об'єму» (8, 109). Тому література XVII ст. активно синтезує здобутки античної та християнської культури, продукує універсалізм художнього мислення, дуалізм раціоналістичного та фантасмагоричного, багатство стилістичних пошуків тощо.

Синтетичність як головна ознака художнього мислення поширюється і на художній простір трена. Духовний континуум людини XVII ст., відображений у «Ляменті», формується кільцевим простором, представленим як коловорот смутку та радості у *світі облуди*. В центрі життєвої епістеми перебуває Бог (*неба небес пан, предобрий, всесильний)*, у доброті й чеснотах якого не може сумніватися людина. Рівень стосунків *людина – Бог* формально залишається у межах середньовічної християнської моралі *недостойний, убогий – всесильний, справедливий*. Монах лише подекуди дозволяє собі посперечатися з Богом, коли відмовляється припинити лямент. Це тільки надає йому честі, враховуючи праведне життя померлого. Проте, всупереч канонічним християнським уявленням про світобудову в естетичному дискурсі трена виразно представлена класична антична концепція матеріального й ідеального світів, що має мало спільного з релігійними догматами. Виразний синтез античного і християнського в естетичному підґрунті ляменту представлений переплетенням православної та язичницької символіки (душа – голубиця та водночас птах-фенікс, лебідь), зверненням до традиційних поганських об'єктів обожнення (сил стихій), античних богинь долі (парок), на які й перекладається провина за смерть святої людини. Яскравим міфологізованим топосом стає простір потойбічного: саме через спілкування із померлим відкриваються містичні горизонти зображуваного, що увиразнює ілюзорність земного існування в дусі класичного вчення Платона про первісність світу ідей. Автор ляменту виходить із настанови, що життя – це коловорот смутку й радості, земного бідування та духовного зростання.

Студіювання української панегіричної лірики доби бароко має широкі наукові перспективи. Одним із напрямків подальшого дослідження нам бачиться необхідність встановлення типології синтезу античних та християнських концептів у дискурсивній практиці українського бароко. Зазначена тенденція розвивалася не тільки у напрямку активної християнізації сакральних міфологем античності, але й дала поштовх до активізації зворотного процесу – частковій антикізації християнського стрижня. Ще одним естетичним модусом стала християнська травестація античних міфологічних структур, представлена і в гумористичному, і в серйозному розрізі.

1. Лисюк Н.А. Міфологічний хронотоп. – К., 2002.
2. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів: У 2 т. - К., 1973. – Т.1.
3. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. – М., 1989.
4. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1987.
5. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. / Упорядн. В.П.Колосова, В.І. Крекотень. – К., 1978.
6. Левшун Л.В. История восточнославянского книжного слова XI - XVII ст. – Мн., 2001.
7. Могила Петро. Про Леонтія Карповича // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1987.
8. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы, 2003.