

Ad fontes!

Петро Білоус

УДК 821.161.2

ТИП ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті порушена проблема визначення типу творчості в українському середньовічному письменстві (XI–XV ст.). На прикладах із давніх творів доведено, що в літературних текстах переважає вживання символів та алегорій, які походять із фольклорних та біблійних джерел. Це дає підставу авторові статті зробити висновок про символічно-алегоричний тип творчості в середньовічному українському письменстві.

Ключові слова: Середньовіччя, алегорія, символ, архетип, Біблія, фольклор.

Petro Bilous. The creative work pattern in medieval Ukrainian literature

The article is focused on the description of the creative work pattern inherent in medieval Ukrainian literature (11th–15th cent.). Having studied the medieval writings, the author of the paper proved that the use of symbols and allegories which originate from folklore and biblical sources prevail in the literary texts of that period. It was, therefore, concluded that the creative work of medieval Ukrainian literature had been of symbolic and allegoric type.

Key words: Middle Ages, allegory, symbol, archetype, Bible, folklore.

Традиційні для літературознавства поняття “художній метод”, “творчий метод” відображають лише пізнавальний аспект літератури. Якщо виходити з її естетичної природи, то застосування терміна “метод” до художньої творчості надто звужує сутність мистецтва слова й не охоплює його специфіки. Для осмислення історичного розвитку літератури оптимальне поняття “тип творчості”.

Ідея типологічного підходу вперше окреслена у праці Ф. Шиллера “Про наївну і сентиментальну поезію” (1795). Її розвинули теоретики літератури, які вирізнили типи творчості (класицистичний, романтичний, реалістичний), спираючись не тільки на мислительну природу літератури, основу на її міметично-репродуктивній, аналітико-реалістичній функціях, а й на особливостях конкретно-чуттєвого сприйняття і креативного відтворення (або створення заново як художньої дійсності) навколишнього світу й людської психології.

Тип творчості – це сукупність естетичних принципів сприйняття й відтворення вражень про дійсність за допомогою слова. Найважливіші серед цих принципів такі: а) характер сприйняття дійсності і ставлення до неї (символічний, романтичний, сентиментальний, аналітично-реалістичний); б) вироблення й застосування словесних прийомів у моделюванні художнього світу, у сукупності яких домінує один із них.

Тип творчості – історично змінне явище. Виникнення, розвиток і вичерпання типів творчості зумовлене естетично (постійне прагнення до мистецької досконалості, зміна художніх орієнтирів, творче невдоволення, спонука до оновлення тощо) та історично (соціальні зміни, переосмислення попереднього суспільного досвіду, визрівання нових філософських поглядів на людину й суспільство). Як літературне явище тип творчості художньо неоднорідний,

бо ж він охоплює всю сукупність літературних пошуків і відповідає певним періодам (епохам) літературного розвитку.

Відтак можна говорити про тип української середньовічної літератури, яка охоплює XI–XV ст. У середньовічному мистецтві слова домінувала ідеологія християнства, котра пояснювала світ як реалізацію волі Божої. Тож Біблія була основним джерелом образів у літературних текстах тієї доби, вплинула на творчість письменників, як це доводить канадський мислитель і літературознавець Нортроп Фрай у праці “Великий код: Біблія і література” (1982).

Особливості художнього мислення того часу виразно пояснив християнський теолог і філософ Августин (354–430) у “Сповіді”: “Я не бачу того, що могло б мене стримати від пояснення, яке виникає з образних місць Твоїх Книг. Я знаю, що те саме поняття, яке дух розуміє на один лад матеріальними образами, може бути виражене на тисячні лади, а з другого боку, дух сприймає на тисячні лади поняття, що його такий образ означає на один лад. Дивись на просте поняття любові Бога до ближнього. Скільки ж то різних символів, яка безліч мов, а в кожній мові яка безліч зворотів, щоб висловити це у чуттєвій формі!” [1, 180-181].

Біблійна герменевтика передбачає декілька рівнів прочитання священного тексту, з-поміж яких можна виокремити алегоричне та анагогічне (символічне). Наприклад, біблійний вислів про те, що Ісус Христос п'ятьма хлібинами і двома рибинами нагодував п'ять тисяч людей, український агіограф другої пол. XVII ст. Димитрій Туптало “по образу аллигоріческого толкованія” розкриває так: п'ять хлібин – це п'ять відчуттів, які знаменували п'ять ран тіла Христового, дві риби – то дві книги (Євангеліє та Апостол), а дванадцять кошів із хлібом означають дванадцять апостолів. У Старому Завіті символічного значення набуває образ пустелі: первісний хаос до сотворіння світу, анти-сад, даний Адамові як покарання, місце особистих випробувань для патріархів, простір, який мав здолати Мойсей, виводячи свій народ до землі обітованої. Образ біблійної пустелі змінюється в Новому Завіті. Для Івана Хрестителя юдейська пустеля – це не тільки піски й гори, а й місце випробування. Пустеля Павла – це гора, печера, пальма і джерело, і кожний цей природний атрибут набуває символічної семантики. Пустеля, куди Ісус Христос відходить на усамітнення, стає для нього символом спокуси дияволом. Цей образ домінуватиме в життях святих, котрі здобувають і випробовують свою духовність у безмовній пустелі. Середньовічна агіографія зображує ченців, які свідомо віддаляються в пустелю, де зустрічають демона, котрий там є господарем, проте знаходять Господа, задля якого вони сюди прийшли.

У тогочасній художній свідомості алегорії й символи, почерпнуті зі Святого Письма, переплітаються зі світськими образами. Французький учений Жак Ле Гофф зазначив, що всі великі образи Середньовіччя (людини-мікрокосму, дзеркала, Церкви як міметичного тіла, суспільства як органічного тіла, танцю смерті), символічні вияви суспільної ієрархії, одягу, хутра, геральдики та політичної організації, символічні предмети влади, знамена, церемонії та королівські процесії – увесь цей великий корпус зовнішніх образів по-різному означає образи глибинні, більш чи менш складні відповідно до суспільного стану й культурного рівня, ментального універсуму чоловіків і жінок тодішньої Європи [3, 9].

У нашому середньовічному письменстві кожний жанр мав своє семантичне поле, яке охоплювало систему тогочасних понять та образів. Наприклад, паломницький твір обов'язково включав такі символічні та алегоричні образи: дорога – алегорія життєвого шляху, духовного очищення, звільнення від

гріховності через подолання перешкод і страждань; Єрусалим – символ доцентрового руху душі й тіла; Гроб Господній – духовна мета дороги, зосередженість духовної сили, центральне святе місце, досягнення якого й поклоніння якому – кульмінація всієї мандрівки; святі місця – сакральні опори, на котрих тримається легенда про Ісуса Христа; собор – символ світобудови; монастир – осередок благочинності, відданості вірі, молитви; хрест – символ одночасного руху “по горизонталі” – до Святої Землі, і “по вертикалі” – до небес, до духовного осягнення Бога.

Середньовічна символіка та алегоризм наявні в “Повісті минулих літ”, що підтверджує один із численних прикладів: [У рік 988] “А за Божим приреченням в сей час розболівся Володимир очима. І не бачив він нічого, і тужив вельми, і не догадувався, що зробити. І послала до нього цесариця посла, кажучи: “Якщо ти хочеш болісті сеї позбутися, то відразу охрестись. Якщо ж ні, – то не позбудешся сього”. І це почувши, Володимир сказав: “Якщо буде се правда, – воістину велик Бог християнський”. І повелів він охрестити себе. І коли возложив єпископ руку на нього – він одразу прозрів. Як побачив Володимир це раптове зцілення, він прославив Бога...” (переклад Л. Махновця) [4, 63].

У літописі не йдеться про факт з історії хвороби знатного князя, бо в наведеному тексті, за канонами середньовічної поетики, варто прочитувати алегоричне тлумачення того, як Володимир зважився прийняти християнську віру. Тут несподівана сліпота – символ сліпоти духовної, адже раніше князь дотримувався предківських звичаїв – язичницьких. Хвороба символізує кульмінаційний момент у житті Володимира, коли йому доводилося вибирати між вірою предків і чужою вірою – християнською. Тому прозріння має очевидний алегоричний сенс: віра Христова асоціюється зі світлом, яке осяває людині життєву дорогу, як тільки Бог входить у її душу. У тексті використано й поширений у давніх творах прийом чудотворення, що підсилює емоційно-сміслову тло алегоричного змалювання персонажа.

У “Повісті минулих літ” натрапляємо, крім біблійного алегоризму та символіки, на давніший образний пласт, репрезентований дохристиянськими архетипними образами. За прикладами можна звернутися до сюжетів, пов’язаних із помстою княгині Ольги древлянам. Убивши Ігоря, древляни вирішили одружити свого князя Мала з Ольгою. Із цією метою вирядили “ліпших мужів своїх, числом 20”, які при зустрічі в Києві з Ольгою пояснили, за що вбили її чоловіка (“бо був муж твій, як той вовк, що обкрадав і грабував”) і запропонували вийти заміж за їхнього князя Мала. “Люба мені є річ ваша”, – відповіла Ольга й пообіцяла другого дня пошанувати послів, відрядивши їх на ніч назад до своїх човнів. Назавтра з’явилися кияни і принесли згоду Ольги вийти заміж за Мала, а древляни захотіли, щоб ті несли їх величаво до терема княгині в човні. Принісши у двір, послів укинули разом із човном у заздалегідь викопану яму, зазирнувши до якої Ольга зіронізувала: “Чи добра вам честь?”. “І повеліла вона засипати їх живими, і засипали їх” [4, 31-32].

Опис того, що сталося на київській горі, пронизаний поетикою жакливого, породженою мотивом помсти. Ця поетика (у межах наведеного сюжету) має смислову доміную – засипання живцем у землю, якій підпорядковані словесне крутіство, підступ, причаєна насмішка. У структурі жакливого – і перша загадка Ольги (власне, алегоричне завдання), яку вона загадує послам: “Завтра я пошлю по вас, а ви скажіть: “Не поїдемо ми ні на конях, ні пішки не підемо, а понесіть нас у човні”. Княгиня вкладає прихований зміст у сказане: ні їхати на конях, ні пішки йти – значить бути мертвим. Древляни загадки не відгадали. Коли їх вкинули до ями, ураз розкрився перед ними весь жах Ольжиної загадки, і перед смертю вони дістали змогу заглянути в

очі помсти – це були очі княгині. Віддавання живих землі – кара, реалізація помсти, на відміну від архаїчних звичаїв слов'ян, в уявленні яких поховання в землю асоціювалося з ідеєю родючості, а вислів “І земля не прийме” свідчить, що вони не пов'язували покарання зі хтонічними мотивами.

На другий раз Ольга шле своїх послів до древлян, запрошуючи до Києва “знатних мужів”, бо, мовляв, кияни не відпустять її заміж за їхнього князя. “Коли ж древляни прийшли, звеліла Ольга приготувати мивницю, і ввійшли древляни туди, і стали митися. І заперли мивницю за ними, і повеліла Ольга запалити її од дверей, і тут згоріли вони всі” [4, 33].

Якщо в попередньому оповіданні домінуючий образ, в якому зосереджена ідея помсти-кари, – *земля*, то в другому – *вода і вогонь*. У східних слов'ян, у котрих існував культ Сонця (Вогню) та Води, обидві енергетичні субстанції уявлялися як очисні сили, що сприяли uzдоровленню людини, звільненню її від злих впливів. У міфологічній поетиці скандинавів вода і вогонь – засіб покарання, інструмент помсти. Запропонувавши древлянським послам відвідати мивницю, Ольга загадала їм другу загадку, в якій було аж два натяки на смерть. Перший натяк приховано в символіці води – в її скандинавській семантиці: образ “мертвої води” сформувався у свідомості морян, бо морська вода непридатна для вживання; окрім того, саме в морській безодні, як засвідчують окремі саги, господарює чудовисько Йормунганд – змія, котрий умертвлює отрутою, що її виригує з паші, або затуляє навечно в морській воді. Зрештою, вода, котра в міфології багатьох народів символізує начало всіх начал, у скандинавській – знаменує фінал. Цікаву трансформацію образу морського чудовиська, яке уособлює “мертві води”, знаходимо в билині новгородського циклу “Садко”: морський цар перетворює гусяря на багатого купця, але потім вимагає данини, забирає й самого Садка, котрий завдяки Святому Миколаєві зумів вирватися з “мертвої води”.

Другий натяк на розправу із древлянами містить символіка вогню. У германо-скандинавській міфології бог грому та бурі, один із роду асів, Тор (син Одіна і Йорд) має символічний атрибут – блискавицю (камінь горючий), що ним карає “чужих”, захищаючи “своїх” (те саме, до речі, робить і княгиня Ольга). Древляни не мали уявлення про вогонь як каральну силу, навряд чи на ту пору вони вірували в Перуна, бо це божество чужинське, перейняте з тієї ж таки германо-скандинавської міфології (Перун – грізний бог, воїнський бог, озброєний списом-блискавицею; недаремно він був головним у встановленому Володимиром на київській Горі пантеоні). Сварог (бог небесного світла), сварожичі – земні вогні, Чур і Пек (покровителі домашнього вогнища) – ось у що вірували древляни, тому не було в них страху перед цими божествами, бо вони *життєдайні*. Ольга ж натякала на інше. Древляни не були “дурнями”, вони мислили про світ іншими, ніж Ольга, категоріями, тому й поплатилися життям.

“Слово в неділю по Великодні” Кирила Турівського – проповідь урочиста, якій притаманний не лише високий стиль, а й густа образність, що виявляється передусім у містких метафорах, символах та алегоріях. Загальна образна структура постає в художньому паралелізмі: Великдень – Весна. Кожен із визначальних компонентів розгортається в низці образних варіацій, домінанта котрих – прославлення воскресіння Ісуса Христа як воскресіння духовного буття на Русі: “Нині сонце, красуючись, на висоті ходить і, радуючись, землю огріває: вийде-бо нам од гробу праведнеє сонце Христос – і всіх віруючих йому спасає” (тут і далі – переклад Вал. Шевчука) [2, 60].

На початку проповіді алегорія весняного відродження стосується запровадження християнства на руських землях: з одного боку, похмура пора

“язичницького кумирслужіння”, “зима гріховна”, а з другого – “благорозум’я”, “Христова віра”, “апостольське вчення”. Уловлюємо й ремінісценцію зі “Слова про Закон та Благодать” митрополита Іларіона, коли йдеться про те, що “давній закон із суботами його і пророками” поступається “закону Христа”, як місяць поступається “більшому світилу”. У середині проповіді ця думка набуває форми чіткої антитези, значення котрої не так художнє, як ідеологічне: “Нині *старе* кінець приймає, а приходять все *нове* заради воскресіння”.

У проповіді автор вдається до пейзажних замальовок, що є досить рідкісним явищем для богословської літератури, але це можна розцінювати як вплив автохтонної народно-обрядової поезії, зокрема веснянок: “Нині весна красується, оживляючи земнеє єство, бурнії вітри, тихо повіваючи, плоди наливають, а земля, насіння напуваючи, зелену траву з’являє”; “Нині дерева вже пагони випускають, і квітки запахуці процвітають, і се вже огороди солодкий посилають запах” [2, 61]. Проте пейзажі не мають у творі самостійного характеру; це лише складова частина цілісного образу. Друга частина художнього паралелізму має ось такі “роз’яснювальні” образи: “Весна-бо ця красная віра є Христова”, “буйнії же вітри, гріхотворнії помисли, що покаанням перетворюються на добродійність, кориснії плоди наливають”; “діятелі <...> були-бо раніше, як дерева дібровнії, що не мали плоду, а тепер насадилась Христова віра в нашій невір’ї”. Алегоричний сенс із відповідною символічною образністю мають такі рядки: “Нині новонароджені ягнята і телята, швидко бігаючи, скачуть і, скоро до матерів повертаючись, веселяться”. Автор не подає слухачеві завдання чи спонуку розгадати суть алегорії, символів, а сам їх розтлумачує: “Ягнята, кажу, ці – покірливі мовою люди, і телята – кумирслужителі невірних країн по Христовім олюдненні і апостольським по чудесах скоро до закону приходять, вчення молоко смокчуть” [2, 63].

Кирило Турівський наголошує на тому, що воскресіння можливим стало завдяки “ратаям слова”, котрі, як справжні землероби, “*хресне рало* в мисленних борознах погружаючи, і *борозну покаання* накреслюючи, *сім’я духовне* усипаючи, *надіями майбутніх благ* веселяться” (виокремлені курсивом словосполучення становлять собою визначальні символічні образи в цьому висловлюванні).

До “ратаїв слова” проповідник передусім зараховує ченців, удаючись до традиційного в народній словесності образу працюючої бджоли. Цей образ, як і у фольклорі, символізує мудрість: “Нині чернечого образу трудолюбива бджола, свою мудрість виявляючи, всіх подивляє” [2, 63]. А “мудрість” полягає, на думку оратора, у тому, що ченці, “в пустелях самокорм’ям проживаючи”, на “квітах” (можна це декодувати, як “книги”, “Святе Письмо”, “богословські твори”) “медвяні соти сотворяють”. Кирило Турівський тут започатковує апологію чернецтва Русі. Так само захоплено він говорить про церковний спів, називаючи хори “доброголосими птицями”. Тема співу завершується урочистим побажанням кожному: “Хай свою кожен співаючи пісню, славить Бога голосами неумовкними” [2, 63], – чим перегукується із прадавньою українською традицією весняного піснеспіву як вираження піднесеного весняним відродженням духу.

Наведені вище приклади доводять, що провідним типом творчості в українській середньовічній літературі є *алегорично-символічний тип*, якому притаманні такі ознаки: співвіднесення реальної історії із символічною біблійною історією; алегоричний погляд на факти, події, постаті і світ загалом як місце здійснення провіденціального Божого задуму; притчовий характер багатьох оповідок, у котрих закодовано моральний сенс, християнську настанову; піднесене (анагогічне) тлумачення буття як сакрального сенсу, активне використання архетипної символіки в різноманітних літературних текстах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Августин Святий*. Сповідь / Пер. з латин. Ю. Мушака. – К.: Основи, 1999. – 319 с.
2. *Кирило Турівський*. Слово в неділю по Великодні / Пер. Вал. Шевчука // *Золоте слово*: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть: У 2 кн. – Кн. 1 / За ред. В. Яременка. – К.: Аконт, 2002. – С. 160-162.
3. *Ле Гофф Ж.* Середньовічна уява / Пер. з франц. Я. Кравця. – Львів: Літопис, 2007. – 350 с.
4. *Літопис Руський* / Пер. з давньоукр. Л. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.
5. *Фрай Н.* Великий код: Біблія і література / Пер. з англ. І. Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 360 с.
6. *Шіллер Ф.* Про наївну і сентиментальну поезію // *Шіллер Ф.* Естетика. – К.: Мистецтво, 1974. – с. 244-344.

Отримано 8 грудня 2014 р.

м. Житомир

