

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БОЙКО СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА**

УДК 82'01(477)

**БАРОКОВА ЕПГРАМА ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

**10.01.01 – українська література**

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Бойко С. М.

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, доцент

**Левченко Наталія Микитівна**

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Бойко С. М. Барокова епіграма Іоана Величковського: жанрово-стильовий аспект.** – Рукопис.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2021.*

Дисертація – перше системне дослідження жанрово-стильових аспектів барокової епіграми в творчості Івана Величковського, вміщеної у зшитках «антологіях», збірках «Зегар з полузегарком» (1690) та «Млеко, от овцы пастыру належное» (1691), а також поза циклами з огляду на їх жанрово-стильовий аспект.

Питань, пов'язаних з вивченням літературної спадщини Івана Величковського у своїх працях час від часу торкались дослідники літератури протягом значного періоду, як в минулому столітті (М. Петров, В. Перетц, Д. Чижевський, Є. Пеленський, С. Маслов, В. Кречотень, В. Колосова та ін.) так і в перших декадах ХХІ ст. (Б. Бадрак, К. Борисенко, О. Зосімова, І. Ісіченко, О. Матушек, Т. Сидоренко, В. Соболев, О. Солецький, О. Ткаченко, О. Яковина та ін.). Студії наявні на даний час хоч і демонструють сталий інтерес до української літературної барокової спадщини, все ж зачіпають лише окремі розрізнені аспекти творчості барокового поета. У поле зацікавленості дослідників потрапляли такі питання як метафізична складова творів поета священика, жанри курйозної поезії, образи та джерела молитовної лірики, мотив *vanitas* у творах митця, загально тематичний діапазон, співвідношення категорій “стиль” та “автор” і т.п. Але слід зазначити, що на даний час наявна лише одна монографія, присвячена безпосередньо вивченню творчості Івана Величковського. Вона належить донецькій дослідниці Богдані Бадрак [Бадрак 2006]. Тож, попри наявність цілої низки розвідок меншого формату, все ж існуючі нині

дослідження поки що не дають цілісного уявлення про особливості творчої лабораторії давньоукраїнського майстра слова.

Тим часом, аналіз жанрово-стильового аспекту світської та релігійної епіграми Івана Величковського зі зверненням до європейського контексту, здійснений у дисертаційному дослідженні, дає можливість відкрити нові грані поетичної творчості письменника як яскравого репрезентанта барокового стилю.

Дане дисертаційне дослідження покликане прослідкувати та узагальнити історію вивчення творчості Івана Величковського, окреслити історичний та теоретичний аспекти та особливості поезики європейської барокової епіграми, окреслити коло ідей та образів епіграматичної спадщини Івана Величковського та простежити наявність загальноєвропейської барокової топіки та спільної (переважно біблійної) емблематики в творах давньоукраїнського поета.

В нашій праці також здійснені спроби виокремити актуалізацію християнської дидактики у світських творах Івана Величковського в контексті європейського бароко та прослідкувати органічність синтезу біблійних та античних образів у ліриці митця на європейському бароковому тлі.

Крім того, з метою визначити духовне та культурно-історичне підґрунтя й національну самобутність творів Івана Величковського та окреслити його вагомість як теоретика й практика барокової епіграми ми звернулись до теологічних, філософських та літургійних богослужбових джерел таких як, «Служебник» [Leiturgiarion 1639] та Требник (1646) митрополита Петра Могили та його пізніше перевидання [Трѣбникъ 1681] а також до найвідомішого на той час в Україні видання Святого Письма, так званої Острозької Біблії [Біблія 1581].

Для всебічного аналізу творчого доробку українського барокового поета, Івана Величковського, як додатковий матеріал, крім Біблії

використано твори отців церкви, наприклад Йоана Синайського [Ліствиця 2016], апокрифічні оповідання про апостола Петра, «Стромати» Климента Александрійського [Климент 2003].

З метою здійснення спроби жанрової класифікації епіграматичного масиву Івана Величковського, який містить понад 500 як авторських, так і перекладних поезій, написаних силабічним віршем, ми використали наявні на сьогодні збірки творів поета, зокрема найповніше видання «Твори» (1972) та низку різночасових антологій. Значна увага була приділена зокрема емблематичному циклу поезій Івана Величковського «Върши на Євангелія для иконописцов», проповідницькому циклу епіграм «Върши на апокалипсис», відомим збіркам 1690–1691р.р. «Млеко от овцы пастиру належноє» та «Зегар цѣлый и полузегарик». Також було проаналізовано деяку кількість вибраних позациклових гномічних, філософських та дидактичних епіграм. Були також розглянуті твори діалогічного, дидактичного, літургійно-молитовного та притчового плану.

Окрім класифікації творів за жанровою приналежністю, за метою написання, нами був здійснений компаративний аналіз поетичної спадщини Івана Величковського, з огляду на спільну емблематику, та системи образів у зіставленні з європейськими епіграматичними зразками барокової доби. Для досягнення названої мети, ми задіяли зразки епіграматичних творів англійських барокових поетів (Е. Марвела, Дж. Овена, Дж. Донна, Роберта Герріка та інших), німецьких епіграматистів того ж часу (Фридриха фон Льогау, Андреаса Грифіуса, Агела Сілезіуса та інших).

Також у дисертаційному дослідженні встановлено рівень впливу барокової стилістики на епіграматичну творчість Івана Величковського. Нами здійснено аналіз творів поета-священника в контексті основних принципів стилю бароко (*контрасту, єдності протилежностей, алегоричного відтворення дійсності*, тощо) та з огляду на частоту використання системи тропів (*метафори, персоніфікації, алітерації* та ін.),

характерних для даної доби. Шляхом проведення аналогій з європейськими поетичними зразками з подібними стильовими ознаками, нам вдалося обґрунтувати приналежність творчого доробку Івана Величковського до стильового контексту європейського літературного бароко.

У роботі також розглядаються основні риси національної своєрідності світоглядної бази Івана Величковського як едукованого випускника Могиллянської колегії, характерні для тогочасного історико-культурного тла, такі як, наприклад органічний синтез античної та почасти європейської теології та філософії того часу з візантійською патристикою та Святим письмом.

Визначальною ознакою українського літературного бароко, вслід за Д. Чижевським, Л. Гумецькою, Б. Кривою, О. Лямпрехт, ми вважаємо багатомовність української поетичної творчості XVII століття. «Книжні» мужі того часу, до яких належав і Величковський могли вільно писати поезії не лише староукраїнською чи церковнослов'янською, але й польською та латиною. Також у нашій праці ми коротко окреслили значення польської мови для Івана Величковського в контексті польськомовної української барокової літератури.

Завершує наше дослідження вивчення збірки *carmina curiosa* «Млеко...» як джерела літературознавчої термінології, часом власного винаходу Івана Величковського, та практикума з курйозного віршування, складеного з патріотичною метою популяризувати *carmina curiosa* серед освічених людей, зокрема студентів «милей отчизни» [Величковський 1972, с. 73].

У процесі нашого дослідження ми дійшли висновків, що епіграматична спадщина полтавського пресвітера Івана Величковського включає в себе досить широкий діапазон жанрів. Причому більшість з них широко представлені на теренах європейського бароко (в англійській, німецькій, іспанській, італійській і, звичайно, польській літературі) і характеризуються

наявністю подібної топіки та включенням схожої біблійної та соціально-дидактичного емблематики. Причому емблема нами розуміється не стільки як «класичний» вірш-підпис до картинки, скільки в значенні так званої «філігранної мозаїки сенсів», за Еразмом Ротердамським, словесної «ікони» без матеріального зображення (*emblema ohne pictura* лат., нім. Емблема без картинки), як її уявляє німецька медієвістка Ю. Вайс або словесного «кода», за О. Солецьким.

Детальний аналіз творів поета вказує на використання ним найпоширеніших засобів виразності, характерних для доби бароко.

Відтак, переважна більшість поезій Івана Величковського, від емблематичних до курйозних віршів, є взірцями вишуканого барокового стилю. У зразках всіх основних жанрів творчості Івана Величковського, подибуємо цікаві рими, густу багат шарову метафоричність та майстерне переплетення емблематичних включень, що в комплексі витворює справжні шедеври барокової літератури, які за своєю непересічною цінністю знаходяться поза часом і надихають навіть сучасних поетів-експериментаторів.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві було виділено світську емблему в релігійно спрямованому творчому доробку Івана Величковського як цікаве літературне явище варте окремого аналізу. Також було здійснено системний аналіз світської та релігійної емблеми митця у контексті європейської барокової лірики. В цілому визначено біблійні, фольклорні та західноєвропейські літературні витоки образної системи поезій Івана Величковського. Також нами запропоновано пояснення певної подібності й відмінності між авторським способом зображення дійсності та художнім впровадженням барокових топосів в європейській літературі.

Отримані нами висновки дадуть можливість читачам краще зрозуміти жанрово-стилістичні особливості української епіграми XVII ст., зокрема ті,

що пов'язують її зі спільно європейським контекстом доби, а також ті характерні ознаки, що роблять її водночас унікальним явищем національного варіанту бароко. Дане дисертаційне дослідження спонукатиме сучасних співвітчизників Івана Величковського до нелінійного сприйняття багатогранної творчості давньоукраїнського поета як проповідника, як філософа-метафізика, як теоретика і літературознавця, як автора високодуховної літургійної молитовної поезії, як майстерного перекладача та імовірного викладача курйозного віршування і, звісно, як неперевершеного епіграматиста.

Практичне значення нашого дисертаційного полягає в тому, що отримані результати і висновки можуть бути задіяні у ході подальшого вивчення питань українського літературознавства, зокрема для аналізу літературного процесу барокової доби (XVII–XVIII ст.). Матеріали даної праці можуть бути задіяні при створенні тематичних лекційних курсів для студентів ЗВО, а також в процесі розробки програм спецкурсів і спецсеминарів. Деякі лінії даної розвідки можуть бути продуктивним під час викладання української літератури у старших класах середньої школи.

***Ключові слова:** Іван Величковський, жанри епіграми, принципи бароко, біблійна емблематика, стиль бароко, давня українська література, барокові тропи.*

## SUMMARY

**Boyko S. M. Baroque epigram of Ioan Velychkovsky: genre and style aspect.** – Manuscript.

*Thesis for a Candidate Degree in Philology. Specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. — Kyiv, 2021.*

This Thesis is the first systematic genre and style aspects research of the baroque epigram created by Ivan Velychkovsky, placed in the notebook “anthologies”, collections “Zegar with a half-zegarok” (1690) and “Milk from a sheep to the Shepherd owed” (1691), as well as poems outside the cycles, taking into account their genre features.

The main issues of Ivan Velychkovsky’s poetic heritage study were periodically touched by literary scholars in their works for a considerable period. As for the last century studies, so here are the medievalists’ names: M. Petrov, V. Peretz, D. Chyzhevsky, E. Pelensky, S. Maslov, V. Krekoten, V. Kolosova, etc. In the first decades of XXI century the works of B. Badrak, K. Borysenko, O. Zosimova, I. Isichenko, O. Matushek, T. Sydorenko, V. Sobol, O. Soletsky, O. Tkachenko, O. Yakovyna and others used to discuss one or another point from Ioan Velychkovsky’s literary life. As for the studies available today in general, although they show a constant interest in the Ukrainian literary Baroque heritage, but they still outline only some disparate aspects of the priest poet’s work. The points which the researchers were interested in are following: the metaphysical component in the poet’s works, genres of curious poetry (*carmina curiosa*), images and some sources of prayer lyrics, the vanitas motif in the works, the general thematic range, the ratio of “style” and “author” categories, etc. But it should be noted that currently there is only one monograph devoted directly to Ivan Velychkovsky. It belongs to Donetsk researcher Bohdana Badrak [Badrak 2006]. Despite the presence of some more smaller-scale explorations, the existing



research does not yet give a holistic view of the ancient Ukrainian master's of the word creative laboratory.

Meanwhile, the the genre and style aspect analysis of Ivan Velychkovsky's secular and religious epigram with reference to the European context, carried out in the dissertation research, gives an opportunity to open new facets of the writer's poetic work as a bright representative of the Baroque style.

This dissertation research is designed to trace and summarize the history of studying the Ivan Velichkovsky's life and creative activity, to outline the historical and theoretical aspects and features of the European Baroque epigram poetics, and to outline the range of ideas and images in Ivan Velichkovsky's epigrammatic heritage and also to trace the presence of a common European baroque topoi and similar (mainly biblical) emblematics in the works of Old Ukrainian poet..

Our work also attempts to highlight the actualization of Christian didactics in the secular works of Ivan Velychkovsky in the European Baroque context and to trace the organic synthesis of biblical and antique images in the artist's lyrics against the European baroque background.

Though, to determine the spiritual and cultural-historical basis and national identity of Velychkovsky's epigrammatic creations and to outline his significance as a theoretician and practitioner of the Baroque epigram, we turned to theological, philosophical and liturgical sources such as "Liturgical Book" [Leiturgiarion 1639] Trebnyk (1646) by Metropolitan Peter Mohyla and also its later reprint [Трѣбникъ 1681] as well as to the most famous at that time in Ukraine edition of the Holy Scripture, the so-called Ostroh Bible [Bible 1581].

For a comprehensive analysis of the Ukrainian Baroque poet Ivan Velychkovsky's creative work, as additional material, in addition to the Bible, the works of the Church Fathers, such as John of Sinai [Ladder 2016], apocryphal stories about the Apostle Peter, "Stromata" by Clement of Alexandria [Clement 2003].

In order to attempt a genre classification of Ivan Velychkovsky's epigrammatic array, which contains more than 500 both authorial and translated poems, written in syllabic verse, we used the currently available collections of the poet's works, including the most complete edition of Works (1972) and a row of anthologies. We paid considerable attention in particular to the emblematic cycle of poems by Ivan Velychkovsky "Poems on the Gospel for Icon Painters" Ukrainian Baroque poet Ivan Velychkovsky, the preaching cycle of epigrams "Poems on the Apocalypse", known collections of 1690-91. "Milk from the sheep to the shepherd owed" and "Zegar whole and semi-zegarok". A certain number of selected out-of-cycle gnomic, philosophical and didactic epigrams were also analyzed. Works of dialogical, didactic, liturgical-prayer and parable type were also considered.

In addition to the classification of works by genre, for the purpose of writing, we conducted a comparative analysis of the poetic heritage of Ivan Velychkovsky, given the common emblems, and the system of images in comparison with European epigrammatic samples of the Baroque era. To achieve this goal, we use samples of epigrammatic works of English Baroque poets (E. Marvel, J. Owen, J. Donne, Robert Herrick and others), German epigrammatists of the same time (Friedrich von Logau, Andreas Grifffith, Agel and Silesius).

Also in the dissertation research the level of baroque stylistics influence on the epigrammatic work of Ivan Velychkovsky is established. We have consistently analyzed the works of the poet-priest in view of the basic Baroque style principles (contrast, unity of opposites, allegorical reproduction of reality, etc.) and the frequency of use of the tropes' system (metaphors, personifications, alliterations, etc.) characteristic for this period. By drawing analogies with European poetic samples with similar stylistic features, we were able to substantiate the affiliation of Ivan Velychkovsky's creative work to the stylistic context of the European literary baroque.

The dissertation work also examines the main features of the national identity of the worldview of Ivan Velychkovsky as an educated graduate of the Mohyla College, characteristic of the historical and cultural background of the time, such as the organic synthesis of ancient and partly European theology and philosophy of that time with Byzantine patristic and Scripture. Following D. Chyzhevsky, L. Humetska, B. Krysa, O. Lamprecht, we consider the multilingualism of the Ukrainian poetic creativity of the 17th century to be the defining feature of the Ukrainian literary baroque. The "book" men of the time, to whom Velychkovsky also belonged, were free to write poetry not only in Old Ukrainian or Church Slavonic, but also in Polish and Latin. Also in our work we briefly outlined the importance of the Polish language, both for Ukrainian Baroque literature in general and for Ivan Velychkovsky in particular.

And at the very end of our study, we consider the collection of *carmina curiosa* "Milk..." as a source of literary terminology, sometimes Ivan Velychkovsky's own invention. We also define this collection as a workshop on curious poetry, compiled for the patriotic purpose of promoting *carmina curiosa* among educated people, including students of the "sweet homeland" [Velychkovsky 1972, p. 73].

Based on our research and the review of existing studies on Velychkovsky, we concluded that the epigrammatic legacy of Poltava Presbyter John includes a fairly wide range of genres. Moreover, most of them are widely represented in the European Baroque (in English, German, Spanish, Italian and, of course, Polish literature) and are characterized by a common topic and the inclusion of common biblical emblems, as well as emblems of socio-didactic line. Moreover, we understand the emblem not so much as a "classic" poem-description to the picture, but in the sense of the so-called "filigree mosaic of meanings", according to Erasmus of Rotterdam, a verbal "icon" without a material image (*emblema ohne pictura* lat., German. Emblem without a picture), as represented by the German medievalist Jutta Weisz, or verbal "code", according to O. Soletsky.

A detailed analysis of the poet's works indicates his use of the most common expression means, characteristic for the Baroque era.

Based on the analysis of the poet's works and given the affiliation to the Baroque style field, we confirm Ivan Velychkovsky's adherence to the basic principles of the Baroque and his use of the most common means of expression characteristic of this period.

Thus, the vast majority of Ivan Velychkovsky's poems, from emblematic to curious poems, are examples of refined Baroque style. In the samples of all major genres available in the heritage of Ivan Velychkovsky, we find interesting rhymes, dense multi-layered metaphors and skillful interweaving of emblematic inclusions, in the complex creates real masterpieces of Baroque literature, which in their unparalleled value are timeless and inspire even modern poets.

The paper's scientific novelty is that for the first time in the domestic literary criticism a secular emblem was singled out in the religiously oriented creative work of Ivan Velychkovsky as an interesting literary phenomenon worthy of separate analysis. A systematic analysis of the artist's secular and religious epigrams in the context of European Baroque poetry was also carried out. In general, the biblical, folklore and Western European literary origins of the figurative system of poems by Ivan Velychkovsky are identified. We also offer an explanation of some similarities and differences between the author's way of depicting reality and the artistic introduction of Baroque topos in European literature.

Our conclusions will allow readers to better understand the genre and stylistic features of the Ukrainian epigram of the XVII century, in particular those that connect it with the common European context of the day, as well as those characteristics that make it a unique phenomenon of the national Baroque. This dissertation research will motivate modern compatriots of Ivan Velychkovsky to a nonlinear perception of Old Ukrainian poet's versatility as a preacher, as a

philosopher-metaphysician, as a theorist and literary critic, as an author of highly spiritual liturgical prayer poetry, and a masterful translator.

The practical significance of our thesis is that the obtained results and conclusions can be used in the further investigation of Ukrainian literary studies, in particular for the analysis of the literary process of the Baroque period (XVII–XVIII centuries). The materials of this work can be used in the creation of thematic lecture courses for university students, as well as in the development of programs for special courses and seminars. Some lines of this research can be productive in the teaching of Ukrainian literature in the senior classes of high school.

*Key words:* *Ivan Velychkovsky, genres of epigram, baroque principles, biblical emblems, baroque style, ancient Ukrainian literature, baroque tropes.*

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Бойко С. М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII – XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх крізь ХХ ст. на сучасність // Наукові праці. Миколаїв: Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили. 2008. Том 101. Вип. 8. 7 – 11.

2. Бойко С. М. Ретроспекція та перспективи вивчення світської епіграми І. Величковського в контексті барокової культури // Вчені записки ХГУ НУА. Харків. 2009. Том.15. 438–450.

3. Бойко С. М. Паліндромічні словесні іграшки в контексті українського літературного бароко XVII – XVIII століть (спроба проекції на сьогодні) // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2010. Випуск 17. с.115–118.

4. Бойко С. М. Епіграми Івана Величковського в контексті принципів європейського літературного бароко // Мова і культура. Київ: Видавничий дім ім. проф. Сергія Бураго. 2019. Вип. 22, том 4 (199). С.260–271.

**Статті у періодичному іноземному виданні:**

5. Boiko, Svitlana. Female Images in European Baroque Poetry (Based on the Verses of Ivan Velychkovsky, Danylo Bratkovsky, Robert Herrick, and Andrew Marvell) // *Studia Polsko-Ukraińskie*. Warszawa. 2020. № 7. S. 30–37.

6. Levchenko N., Liamprekht O., Zosimova O., Varenikova O., Boiko S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics // *Amazonia Investigo*. Volume 9. Issue 32. Florencia: Universidad de la Amazonia, 2020. P. 61–69.

**Розділ у колективній монографії, випущеній спільно з країною ЄС:**

7. Бойко С. Європейські поетики та емблематичні тексти як художньо-теоретичні підвалини української барокової епіграми // *Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну: Колективна монографія / Упорядник та науковий редактор Н. Левченко*. Київ – Люблін – Харків: Майдан. 2020. 607 с. С. 149 – 157.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. БАРОКОВА ПОЕЗІЯ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ</b> .....	26
1.1. Започаткування студій щодо поезії Івана Величковського .....	28
1.2. Рецепція творчості Івана Величковського в історико-літературних розвідках II-ої половини XX століття .....	44
1.3. Поетична спадщина І. Величковського в сучасному літературознавчому дискурсі .....	83
Висновки до розділу 1 .....	91
<b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ЕПІГРАМИ</b> .....	94
2.1. Витоки і розвиток барокової епіграми як літературного явища .....	94
2.2. Теорія жанру барокової епіграми .....	107
2.3. Джерела та емблематичні засади української барокової епіграми .....	114
Висновки до розділу 2 .....	121
<b>РОЗДІЛ 3. ПОЕЗІЇ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ПРОСТОРІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО</b> .....	122
3.1. Жанрова класифікація барокових поезій Івана Величковського .....	124
3.2. Барокова світобудова: життя і смерть людини у творчості Івана Величковського як прояв європейської емблематики .....	173
3.3. Основні принципи і засоби виразності у європейському бароко та епіграмах Івана Величковського .....	188
Висновки до розділу 3 .....	201
<b>РОЗДІЛ 4. РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ ЕПІГРАМИ ВЕЛИЧКОВСЬКОГО</b> .....	203
4.1. Духовні маркери українського бароко у творах поета-священика .....	204
4.2. Полімовність та фольклорні елементи поезій Івана Величковського ...	208
4.3. Теорія української версифікації в рецепції Івана Величковського .....	214
Висновки до розділу 4 .....	218

	16
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>219</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>224</b>
<b>ДОДАТОК А .....</b>	<b>255</b>
<b>ДОДАТОК Б .....</b>	<b>256</b>



## ВСТУП

Проблеми давньої української літератури завжди привертали увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних літературознавців, що дотримувалися різноманітних методологічних та ідеологічних позицій. Завдяки їх зусиллям було досліджено особливості сюжетної канви, композиційної структури, ідейно-тематичної основи, художньо-образної системи, стильової типології давніх текстів.

Медієвісти сучасності здебільшого відмовляються від закостенілих догм і канонів у процесах наукового аналізу барокових жанрів і стилів, вдаючись до пошуків нових оригінальних форм осмислення й вивчення предмета дослідження.

Українське літературне бароко, зокрема поезія, посідає своє самобутнє і непересічне місце серед європейських пам'яток давнього письменства. Про це недвозначно свідчать вітчизняна літературна спадщина XVII-XVIII століть. Навіть на тлі важких історичних обставин періоду Руїни в українському культурному просторі створюються духовні й матеріальні цінності, значення яких виходить поза межі надбань однієї нації. Як свого часу слушно зазначав Д. С. Наливайко: «шляхи барокової культури нашого народу сягали далеко на захід, куди мандрували києвомогиляни та представники західноукраїнських осередків літератури, мистецтва, теології» [Наливайко 1970, с. 38]. Таким чином визначається місце української культури в європейському бароковому колі. Саме через ці широкі та різносторонні контакти культур центри українського бароко стають важливими осередками творення даного стилю, а Україна набуває ролі посередника в поширенні бароко до ряду інших слов'янських культур православного сходу і півдня Європи. Правдивою окрасою європейського бароко були і залишаються до сьогодні визначні літературні та мистецькі явища, філософські та поетичні твори, які становлять українську національну

гордість і дають підстави вважати ці надбання повноправними проявами культурного простору барокової доби.

Саме з цієї причини впродовж кількох десятиліть українська літературознавча наука демонструє значне посилення уваги до літературного Бароко. Насамперед це виявилось в широкому виданні оригінальної та перекладної спадщини українських поетів XVII – XVIII ст., зокрема, у вигляді різноманітних антологій, а також в її науковому коментуванні. Причому в сучасних літературознавчих студіях посилюється зацікавленість не лише історичним тлом, на якому виросло і розвинулось українське літературне бароко, але також і національною ментальністю, метафізичним світовідчуттям, філософським та духовним підґрунтям барокової доби. Така тенденція, поза всяким сумнівом, позитивно позначилася на всебічності вивчення літературного процесу. Серед тих дослідників, чії праці є глибоким аналізом розвитку давньої української літератури, а саме: її культурологічних та філософських аспектів, її образно-топологічної системи, її зв'язку з текстами Біблії, її безумовного впливу на авангардну літературу початку XX ст., – на творчість «шістдесятників» та найновіші літературні течії, її вкоріненості в європейський літературний процес, щонайперше, слід назвати Євгена Джиджору, Богдану Крису, Юрія Лавріненка, Наталію Левченко, Олену Лямпрехт, Олену Матушек, Дмитра Наливайка, Наталію Поплавську, Миколу Сороку, Миколу Сулиму, Світлану Сухарєву, Руслана Ткачука, Леоніда Ушкалова, Назара Федорака, Валерія Шевчука, Валентину Соболь, Дмитра Чижевського, Оксану Яковину та інших.

Українське бароко час від часу потрапляло до поля зору зарубіжних славістів таких як Ришард-Ян Лужний або Санте Грачотті. Причому як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники українського літературного бароко приділяли значну увагу саме поезії XVII – XVIII ст.

Віршована спадщина Івана Величковського, випускника, можливо, викладача поетики Києво-Могилянського колегіуму, представника чернігівського видавничого кола Лазаря Барановича, надалі полтавського пресвітера, автора релігійної та світської барокової поезії (переважно епіграми) а також віртуозних зразків «словесного штукарства», високо оцінюється дослідниками давньої української літератури і є чи не найцікавішою у плані вивчення барокової поезії. На сьогодні відомі такі твори давньоукраїнського поета: польськомовний панегіричний вірш до Лазаря Барановича, «Lucubraticula» (панегіричний вірш зі складною метафізичною структурою), вірш до Івана Самойловича (знаний ще як «вірші про Дедала»), два великих рукописних «зшитки», що містять молитовні «вінці», досить об'ємну підбірку емблематичних епіграм «до іконописців», «літургічні», «євангельські» та «агіографічні» поезії (переважно малих форм), а ще цілу низку вдалих (часом віртуозних) світських епіграм своєї праці та перекладів з латиномовного англійського барокового епіграматиста Джона Овена, а також дві його великі збірки: «Зеґар з полузеґарком» (1690) та «Млеко, от овцы пастыру належное» (1691). «Млеко» є свого роду підручником з поетики.

Новочасні дослідники давньої української літератури з когорти тих, чії розвідки тою чи іншою мірою стосувались творчості барокового письменника, дають високу оцінку поетичному доробку Івана Величковського. Причому, дехто з медієвістів (напр. Д. Чижевський) визначає його як взірцевого майстра малої форми (епіграми), або називає теоретиком і практиком фігурного віршування, інші (О. Матушек, Б. Бадрак) виокремлюють у спадщині пресвітера Іоана богослужбову складову, дехто (І. Ісіченко, О. Яковина) визначає його поезію як емблематичну, метафізичну, або таку, що містить таємничі нумерологічні коди і тому подібне. Щодо останнього (зашифрованості), то літературознавці (Б. Криса, О. Ткаченко) час від часу роблять спроби «декодувати» «Зеґар з полузеґарком» та «Млеко»

Івана Величковського. Ці збірки, на нашу думку, дійсно є унікальним явищем української барокової поезії, не лише практичною реалізацією теорії вірша, зокрема «курйозної» епіграми, але й втіленням духовної та світської емблематики своєї доби. Окремі питання літературної спадщини Івана Величковського розглядали дослідники літератури XIX – XX ст. такі, як М. Петров, В. Перетц, Д. Чижевський, Є. Пеленський, С. Маслов, В. Кречотень, В. Колосова та ін. Що ж до наукової перспективності даної теми дослідження, то вона не викликає сумніву, оскільки праці дослідників-медієвістів (Б. Бадрак, К. Борисенко, О. Зосімової, І. Ісіченко, О. Матушек, Т. Сидоренко, В. Соболев, О. Солецького, О. Ткаченко, О. Яковини та ін.) опубліковані упродовж останніх двох десятиліть, хоч і демонстрували сталий інтерес до української літературної барокової спадщини, торкаються лише деяких окремих аспектів творчості Івана Величковського (метафізичної складової, жанрів курйозної поезії, літургічної та молитовної символіки, мотивів *vanitas* у творчості поета, загальному тематичному діапазону, співвідношенню категорій «стиль» та «автор» і т.п.). Таким чином, навіть за наявності єдиної на даний час монографії безпосередньо про Івана Величковського [Бадрак 2006] та цілої низки розвідок меншого формату, все ж наявні нині дослідження поки що не дають цілісного уявлення про особливості творчої майстерні давньоукраїнського епіграматиста. Тим часом аналіз жанрово-стильового аспекту релігійної і світської епіграми Івана Величковського дає можливість не тільки відкрити нові грані поетичної творчості барокового письменника, але й української літератури XVII–XVIII ст. та її місця в загальноєвропейському контексті загалом.

З огляду на сказане вище, *актуальність* дослідження визначається гострою необхідністю глибокого і різнобічного вивчення культурної доби Бароко; відсутністю ґрунтовних робіт великого формату, які б висвітлювали релігійну та світську епіграматичну поезію Івана Величковського в контексті її жанрово-стильового аспекту; неможливістю докорінно досягнути

національний літературний процес кінця XVII – початку XVIII ст., а отже і сьогодні, зокрема сучасну авангардну та зорову поезію, оминувши жанрово-стильовий аналіз світських та релігійних барокових епіграм Івана Величковського і їх місця в європейському літературному контексті доби.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тема дисертаційної роботи узгоджена з науковими планами кафедри української літератури і журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, обговорена й затверджена на засіданні кафедри (протокол № 7 від 20 лютого 2020 року) і є частиною проекту «Закономірності розвитку української літератури від давнини до сучасності» (номер державної реєстрації – 0112U002664 УкрІНТЕІ). Тема дослідження затверджена Вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 9 від 27 лютого 2020 року) та бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 9 від 28 травня 2009 року).

**Мета і головні завдання дослідження.** Метою дисертаційної роботи є комплексний аналіз жанрово-стильового аспекту барокової епіграми у творчості Івана Величковського. Досягнення сформульованої мети можливе за умови виконання таких **завдань**:

- проаналізувати та узагальнити історію вивчення творчості Івана Величковського;
- вивчити особливості поетики європейської барокової епіграми;
- окреслити образний та емблематичний складники епіграм Івана Величковського;
- простежити наявність загальноєвропейської барокової топіки та емблематики в епіграматичному доробку давньоукраїнського поета;

- виокремити актуалізацію християнської дидактики у світських творах Івана Величковського в контексті європейського бароко;
- прослідкувати органічність синтезу біблійних та античних образів у ліриці Івана Величковського на європейському бароковому тлі;
- визначити джерельне підґрунтя й національну самобутність творів Івана Величковського та окреслити його вагомість як теоретика й практика барокової епіграми.

При цьому **головним завданням** є встановлення відповідності змісту, образності та художніх засобів зображення у творах Івана Величковського європейському бароковому контексту.

**Об'єктом** дослідження є корпус барокових епіграм Івана Величковського, вміщений у зшитках, в так званих «антологіях», у збірках «Зегар з полузегарком» (1690) та «Млеко, от овцы пастыру належное» (1691), а також поетичні твори поза циклами.

**Предметом** дослідження є жанрово-стильові особливості барокової епіграми Івана Величковського.

**Теоретико-методологічну основу** дисертації складають теоретичні та літературознавчі праці вітчизняних дослідників XIX–XX ст. (Ф. Колесса, П. Пекарський, В. Перетц, М. Петров, М. Сумцов, І. Франко І. Шляпкін), від середини XX до поч. XXI ст. (С. Абрамович, О. Білецький, П. Білоус, І. Бетко, М. Возняк, Г. Грабович, М. Грицай, І. Іваньо, І. Ісіченко, В. Колосова, В. Крекотень, Б. Криса, Н. Левченко, А. Макаров, С. Маслов, В. Маслюк, О. Матушек, О. Мишанич, Д. Наливайко, Є. Пеленський, Ю. Пелешенко, Р. Радишевський, Г. Сивокінь, І. Смирнов, В. Соболю, О. Солецький, М. Сорока, М. Сулима, Д. Степовик, О. Ткаченко, Л. Ушкалов, О. Циганок Д. Чижевський, Ф. Шолом, О. Яковина та ін.), а також концепції іноземних учених (С. Аверінцев, А. Анікст, А. Бергсон, Ю. Віппер, Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, П. Гайденко, М. Гаспаров, Й. Гейзінга, П. Дейлі, Е.-Р. Курціус, І. Меркель, Н. Фрай, Х.-Р. Яусс та інші).

**Методи досліджень.** Для досягнення мети, поставленої в роботі, та для вирішення конкретних завдань застосовано генетичний, міфологічний, хронологічний, описовий, порівняльно-історичний і герменевтичний методи дослідження для узагальнення історії вивчення спадщини барокового письменника, і додатково – жанрово-стильовий та типологічний аналіз поетичних зразків Івана Величковського у зіставленні їх з творами європейських поетів.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавстві здійснено системний аналіз релігійної і світської емблеми митця у контексті європейської барокової лірики; виділено світську емблему в релігійно спрямованому творчому доробку Івана Величковського як своєрідне літературне явище, варте окремого аналізу; запропоновано пояснення певної подібності й відмінності між авторським способом зображення дійсності та художнім впровадженням барокових топосів у європейській літературі; визначено західноєвропейські та суто національні літературні витoki образної системи поезій Івана Величковського; систематизовано в єдину описову базу з хронологічним вектором розвитку наукової думки всю наявну на сьогодні фахову літературу про життя і творчість Івана Величковського. Отримані висновки дадуть змогу поглибити розуміння медієвістами українського літературного бароко, висвітлюючи таким чином ключовий етико-естетичний вектор розвитку національної літератури в конкретний період її існування.

**Практичне значення дослідження** полягає в тому, що отримані результати і висновки можуть бути задіяні у подальшому вивченні питань українського літературознавства, зокрема для аналізу літературного процесу барокової доби (XVI – XVIII ст.), при створенні тематичних лекційних курсів для студентів ЗВО, для розробки програм спецкурсів і спецсемініарів. Деякі аспекти розвідок можуть бути продуктивними під час викладання української літератури у старших класах середньої школи.

**Особистий внесок дисертантки** полягає у систематизації наявних прямих та опосередкованих досліджень поетичної спадщини Івана Величковського й у спробі класифікації епіграм поета за жанровим діапазоном і з огляду на європейську барокову емблематику, а також у комплексному аналізі релігійної та світської емблематики у творах Івана Величковського на тлі європейської літератури XVII ст. У процесі дослідження враховані наукові праці українських та іноземних учених, що дало змогу дисертантці зробити власні висновки й оцінки щодо епіграматичних творів Івана Величковського та їхньої художньої цінності у стильовому контексті літератури бароко. Цитати та покликання на використані джерела оформлено згідно з основними вимогами, які ставляться до наукових розвідок.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертаційної роботи зреалізовано у формі доповідей на таких наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Література й історія» (Запоріжжя, 2008 р.); XVII Міжнародна наукова конференція імені проф. Сергія Бураго (Київ, 2008 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Тілесність у контексті літератури» (Миколаїв, 2008 р.); XVIII Міжнародна наукова конференція імені проф. Сергія Бураго (Київ, 2009 р.); X Міжнародна наукова конференція молодих учених (Київ, 2009 р.); XXVII Міжнародна наукова конференція імені проф. Сергія Бураго, присвячена 100-річчю НАН України (Київ, 25 – 27.06.2018 р.); Міжнародна наукова конференція «Від бароко до постмодерну: проблема автора», присвячена світлій пам'яті професора Леоніда Ушкалова (ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, Харків 25 – 26 лютого 2020 р.).

**Публікації.** Матеріали дисертації відображено у семи публікаціях, з-посеред яких 4 – у фахових збірниках наукових праць України, 2 – в іноземних виданнях, 1 – розділ у колективній монографії, виданій спільно в



Польщі й Україні. Шість із них опубліковано дисертанткою одноосібно, а одна – у співавторстві.

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (337 найменувань) та 2 додатків. Повний обсяг дисертації – 264 сторінки (основний текст – 208 сторінок).

**РОЗДІЛ 1**  
**БАРОКОВА ПОЕЗІЯ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО У**  
**ЛІТЕРАТУРЗНАВЧИХ СТУДІЯХ**

На запитання, чому дослідники не лише давньої, а й сучасної української літератури все частіше звертаються до барокової доби, як до джерела й рушійної сили багатьох літературних процесів, можна було би відповісти словами Леоніда Ушкалова, який у відгуку на відоме дослідження Ігоря Набитовича («Універсум *sacrum* у в художній прозі») [Набитович 2008] стверджує, що коли б він «сам писав книгу про літературу як форму сходження людини до Абсолютного <...> то обрав би інакший символ (не «вавилонську вежу» улюблений образ І. Набитовича): «ліствицю Якова» <...> мабуть тому, що він (символ) показує людину не в образі титана-богоборця, а в образі спраглою вічності мандрівника» [Ушкалов 2011, с. 512]. Такими подорожніми, шукачами істини були й нині є письменники, читачі та дослідники барокової доби. Глибше розуміння українського літературного бароко, стилю «бурхливої перехідної епохи <...> сповненої турбот і тривожних пошуків» [Наливайко 1981а, с. 127], подарувало пострадянському світові можливість поступово відновлювати ланцюжки духовної спадкоємності між давнім і сучасним культурним простором, стало своєрідним містком «драбиною до неба», щоб уможливити перехід «від радикальної секуляризації <...> до сакрального» [Набитович 2008, с. 21].

Розквіт українського поетичного слова в XVII–XVIII століттях являє світові цілу когорту митців, які сформували «завдяки <...> філософській ємності та яскравості образотворчих засобів» [Абрамович 1984, с. 138] самобутнє обличчя національної літератури. Іван Величковський, дивовижно поєднуючи у своїх творах академічну освіченість і жагу до пізнання із суто бароковим способом відображення багатоплановості світобудови, є чи не найяскравішим репрезентантом своєї доби, спадщина якого досі, як це не

парадоксально, очікує на більш ґрунтовне системне дослідження. Наявність єдиної сучасної монографії [Бадрак 2006], присвяченої творчій діяльності поета «першої декларації» українського авангарду» [Яременко 1997, с. 8] на тлі цілої низки різнопланових та різночасових розвідок, яким ще бракує належної систематизації, покладають серйозну відповідальність на сучасних літературознавців. Певна складність для дослідників полягає ще і в тому, що рукописи, «розкидані по різних книгосховищах» [Сумцов 1885, с. 16]. Проаналізувати стан вивчення творчої спадщини Івана Величковського починаючи від ХІХ століття до перших двох декад ХХІ століття є одним із завдань наших студій.

Ми вважаємо за доцільне наукові розвідки, так чи інакше пов'язані з літературною спадщиною Івана Величковського, класифікувати таким чином:

- Праці, в яких поет-священик згадується в контексті літературно-історичного чи культурологічного вивчення барокової доби, або з огляду на питання авторства поезій.
- Біо-бібліографічні студії, коментарі та передмови до зібрань творів поета, та антологій, де вміщено підбірки віршів Івана Величковського.
- Літературознавчі дослідження, в яких не лише подано біографічні відомості про автора та опис його творів, але здійснюється аналіз їх образності, тематичних чи художньо-стилістичних особливостей.

Огляд наявної літератури, пов'язаної з творчістю Івана Величковського дає нам можливість виділити три умовних періоди дослідження доробку барокового письменника. Перший період охоплює доволі значний проміжок часу від ХІХ ст. і аж до початку 50-х років ХХ ст. Тоді, відповідно, наступний період студій довкола творчості Івана Величковського припадає на другу половину ХХ ст. і до кінця 90-х років. До періоду сучасного прочитання літературної спадщини старожитнього письменника ми з усією відповідальністю відносимо період від 2000 до 2020 року, відповідно. Слід

також зазначити, що більшість ліній досліджень, започаткованих у 90-х роках минулого століття досі тривають і постійно поглиблюються.

### **1.1. Започаткування студій щодо творчості Івана Величковського**

Виходячи з хронологічного принципу, спробуємо спершу проаналізувати наявну інформацію про прижиттєві видання творів Іоана Величковського. Судячи з переважної більшості студій кінця ХХ ст. [Крекотень 1988], [Мишанич 1991], [Полек 1994], [Грабович 1997], [Сорока 1997], а також сучасних [Ткаченко 1999], [Сидоренко 2005], [Бадрак 2006], [Яковина 2010], [Ісіченко 2011] тощо, лише поодиноким релігійним епіграмам та польськомовному панегірику до Лазаря Барановича, що до нього Антоній Радивилівський звертається не інакше як «ясне превелебный епископе чернѣговській» [Радивилівський 1676, с. 1716], пощастило побачити світ у друкованому вигляді до 1701 року. Отож силами самого автора (Іван Величковський після закінчення Київської колегії (прибл. 1673) і до набуття ним священницького сану та переїзду в Полтаву (прибл. 1686) працював у чернігівській типографії Лазаря Барановича) вкупі з «Towarzystwo(m) Kunsztu Typographskiego» [Величковський 1972, с. 46], у період «між 1680 і 1683 роками у Чернігові», як аргументовано стверджують В. Колосова і В. Крекотень [Колосова 1972, с. 23] була надрукована так звана «Lucubratiuncula» (латино-польський панегіричний вірш до Лазаря Барановича). Інший твір (теж панегірик, доречі, відомий як «Вірші про Дедала»), датований 1687 роком і присвячений гетьману Івану Самойловичу, (С. Маслов номінує його «найбільш вартісним» [Маслов 1955] у творчому доробку Івана Величковського) завдяки літописцю Самійлу Величку з'являється у його рукописі (1720), а друком вперше виходить лише в 1855 [Величко 1855]. Автором літопису засвідчується сам факт дарування Величковським гетьману Самойловичу ікони «патрона его Преподобнаго Іоанна Кущника, зъ приложеніємъ подъ нимъ своей композитури сицевихъ

вершов» [Величко 1855, с. 9], причому самого поета Самійло Величко називає мужем, сповненим «благодати Божія и мудрості» [Величко 1855, с. 9]. Однак за життя Іоана Величковського цей твір не виходив друком. У той час, як «деяким, до певної міри, другорядним, творам <...> збірнику дрібних поезій з рукопису Києво-Софійського собору № 362» [Маслов 1955], випала щасливіша доля: бути надрукованими поруч із «Вѣнцем млтвъ седмичных...» (Варлаама Ясинського) 1694 року в збірнику Києво-Софійського собору раніше 1701 (рік смерті поета). В «Описаніи славяно-русскихъ книгъ и типографій 1698 – 1725 годовъ» П. Пекарський, згадуючи «Вѣнецъ» 1688 року видання, зокрема зазначає наступне: «Розміщені там вірші до Іоана Предтечі, складені Варлаамом Ясинським, передруковані потім у виданні Вінця Київ, 1694 в 4°. Видання Вінця 1702 р. схоже на таке 1694 р., тільки в першому заголовку придумано більш вигадливий» [Пекарський 1862, с. 68]. Отож в першому коментарі до згаданих епіграм з «Софійського збірника» про авторство Іоана Величковського взагалі не йдеться. Втім, дещо пізніше у 1866 році проф. М. Петров називає автором двох поезій з вищезгаданого збірника, присвячених Богородиці, «Величковського», але не Івана а Лаврентія (старшого брата нашого поета) [Петров 1866, с. 323]. До того ж, в час, коли писались ці перші дослідження, ще не були знайдені дві славетні рукописні книги Івана Величковського, «Зегар з полузегарком» і «Млек[о], от овцы пастыру належное». Хоч вони були укладені й оформлені автором у 1690 – 1691 роках, сам поет називає їх «прошлых лѣт <...> праца» [Величковський 1972, с. 69]. Виникає логічне запитання, чому власне, ці збірки не були видані до 1687 року, в той час, коли поет «в Чернігові <...> працював у друкарні Лазаря Барановича редактором і коректором <...> і одночасно, був чи не найпомітнішим представником “Чернігівських Атен” (мається на увазі літературний гурток довкола Лазаря Барановича – Б.С.)» [Сидоренко 2002, с. 60]. За логічним припущенням Б. Бадрак, «однією з причин могла бути криза у фінансових

справах Барановича» [Бадрак 2006, с. 11]. І дійсно, – в одному зі своїх листів до Варлаама Ясинського власник друкарні прогнозує її подальшу роботу наступним чином: «Я совершенно доволенъ обычною успѣшностію ея, лишь бы хорошо дѣлалось; но завтра не накормить» [Письма 1865, с. 22]. Слід зазначити, що в тому ж листі єпископ чернігівський Лазар висловлюється про емблематичну поезію, як про щось другорядне (або не надто прибуткове): «Ежели бы у насъ были <...> рѣзныя дощечки (образки), то вышла бы у насъ эмблематическая поэзія; впрочемъ, меня это мало занимаетъ...» [Письма 1865, с. 23 – 24]. Отож, «Зегар з полузегарком» і «Млек[о]...» лишаються рукописними й пресвітер Іоан Величковський уже в 1691 «офірує» їх колишньому своєму наставнику (і ректору поетової *alma mater*, Могилянської колегії), а на той момент новопризначеному митрополиту Варлааму Ясинському. Як справедливо зазначає О. Ткаченко, «цей релігійний діяч був вельми впливовою особою і як Лаврський архімандрит розпоряджався тамтешньою друкарнею. Тому Величковський міг сподіватися на видання своєї <...> збірки» [Ткаченко 1998б, с. 54]. Таким чином, не будучи виданими за життя Івана Величковського «Зегар...» і «Млек[о]...» понад два століття не потрапляли у сферу зацікавленості читачів і дослідників.

Варто зазначити, що вже згадуваний нами панегірик на честь Лазаря Барановича (рік видання прибіл. 1683), умовно названий дослідниками «*Lucubratiuncula*» (в перекладі з латини означає «нічна праця при свічі»), хоч і зберігся без першого (титульного) листка, однак містить «вихідні дані», тобто присвяту «патрону і добродію», вказівку на видавців, «*Towarzystwo Kunsztu Typographskiego*», а ще, найголовніше, – ім'я автора на оздобному колонтитулі: «*Ioannis Wieliczowski*» [Величковський 1972], [див. Дод. Б, мал. 1]. Перша принагідна згадка про цей латино-польський панегірик з'являється у розвідці «Латино-польские сочинения писателей малороссийских» М. Максимовича, що була опублікована у 3-му томі альманаха «Киевлянин» від 1850 р. [Величковський 1972, с. 6]. А дещо

пізніше, в 1885 році, практично ідентичні дані про цей твір дублюються М. Сумцовим у його праці «К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия» [Сумцов 1885, с. 33].

Якщо авторство «Lucubratiuncul'и» було очевидним і дискусій не викликало, то про цілу низку епіграм, вміщених у раніше згаданому «Софійському збірнику», цього не можна стверджувати.

Окремо слід зазначити, що вивчаючи в «Историко-литературных изслѣдованіяхъ и матеріалахъ» (1902) особливості силабічних поезій, причину їхньої «дивної і незвичайної... гармонії, енергії та виразності» [Перетц 1902, с. 18] Володимир Перетц вбачає у правильному чергуванні наголосів. Це надає дослідникові можливість у «найпопулярнішому після 14 і 12-складового—<...> восьмискладовому розмірі» виявити «близькість до 4 стопних хорейчних» [Так само, с. 19], а в шестискладнику відповідно – подібність до тристопного хорей. В. Перетц досить високо оцінює збірник Києво-Софійського собора № 186 (362), і задля обґрунтування своєї попередньої тези (щодо віршових розмірів) наводить, вміщені там твори Івана Величковського: «Предъ рождествомъ неврежденна...», «Пиворѣзови» й «Азь благъ всѣхъ глубина...», але услід за попередніми дослідниками ([Пекарський 1862], [Петров 1866]) помилково приписує їх авторство Лаврентію Величковському. Що ж до виявлення рис подібності старої та нової силабічних систем віршування, то думка В. Перетца збігається з думкою М. Петрова щодо леонінського силабічного вірша, котрий «у поступовому розвитку своєму дуже близько підійшов до тонічного розміру віршів» через наявність «по декілька співзвучних між собою слів» [Петров 1866, с. 329], як в «Офѣрованію книжечки» Величковського, за словами В. Перетца, «якогось Іоанна» [Перетц 1902, с. 32]. В іншій статті «Къ истории малорусского литературнаго стиха», характеризуючи жанрові рамки застосування одинадцятискладника, поряд з похвальними одами та ліричними поезіями, В. Перетц в цьому контексті також згадує «благочестиві

роздуми, як наприклад у рукописі XVII ст. Києво-Софійського собору № 186» в поезії «Пишущему стихи» Івана Величковського (дослідник вважає його за анонімний).

Відповідно «Описаніє рукописныхъ собраній, находящихся въ городе Києве» М. Петрова є помітною віхою у вивченні поетичної спадщини давньоукраїнського письменника. У цій праці дослідник описує літературні пам'ятки збірника, «писаного різними руками <...> на 309 аркушах» [Петров 1904, с. 61]. Так, автор зазначає, що серед «вѣршъ» на сторінках 83, 91 – 93 «есть стихи Величковаго» [Так само, с. 62]: «Азь благъ всѣхъ глубина...», «С ѓсмъ бгомъ....», «Бдит matka, гды сын ея...», «Нынѣ мати...», «Пишущему стихи», «Царю небесный...», «На хмель Величковаго стихи», «Бытія еі», «Царь Давидъ гуслы держить...», «На крестѣ...», «Призри на лице Христа...», «Незлюбіе Господне в яростѣ<ь> применися...», «Святому Дамаскину вѣрши», «Ілія сидонскую страну шествующе», «Петру во Іоніи і проповедѣ<ь> пришедшу...», «Павель, егда Христова закона учаше...», «Спасеніе Христось на кресте содѣявний...», «Раки...» [Рукопис, с. 83–93]<sup>1</sup>. Отже те, що вищеназвані твори написані «Величковським», дослідник підтверджує, однак точного встановлення авторства М. Петров, швидше за все, не ставив собі за мету. Отож, характеризуючи твори барокового поета, автор «Описанія...» не вдається до конкретизації, якого саме Величковського, але вже те, що ім'я Лаврентія тут не фігурує, однозначно, на користь Івана. Крім того, у зазначеній праці Величковський згадується і в рукописі № 556 (230) Богословія «латинською мовою <...> на 542 аркушах» від «Finivimus anno Domini 1725 Iulii die 3-tia» [Петров 1904, с. 239]. Цей факт дав підстави авторові названої студії судити про неабияку обізнаність барокового поета в класичних мовах.

Наступним кроком у дослідженні літературної діяльності Івана Величковського є «Новые труды по источниковдѣнію Древне-русской

<sup>1</sup> Зразки поезій М. Петров наводить з «Рукопись Києво-Софійскаго собора № 186(362 XI.2)» на 309 арк.



літератури» (1905) В. М. Перетца. Долучивши власні критичні зауваження до бібліографічного огляду київських рукописів, здійсненого М. Петровим роком раніше, В. Перетц детально зупиняється на збірнику № 186 (362). Дослідник істотно збільшує обсяг сторінок, присвячених віршам «Величковскаго, іером. Димитрія <...>, Стеф. Яворскаго, І. Максимовича, В. Ясинскаго та інших.» [Перетц 1905, с. 32], додаючи до списку зазначених вище «Върши на Евангеліе...», «Дѣянія...», «Апокалипъсисъ» [Рукопис, с. 70, 75– 80]<sup>2</sup>, але, на жаль, так само, як і М. Петров, – без точного визначення авторства пам'яток. Крім того, В. Перетц висловлює власне оціночне ставлення до поезії «Азь благъ всѣхъ...». Він стверджує, що це «досить милозвучний для свого часу вірш Величковського <...> про що свідчить запис збоку, зроблений кіновар'ю» [Перетц 1905, с. 32]. Крім того В. Перетц уперше ставить під сумнів належність його авторства наміснику Свято-Микільського монастиря Лаврентію (старшому брату Івана Величковського).

Назвавши «дотепним» «Отвѣтъ Магдалинин грѣшникови» [Рукопис, с. 88], В. Перетц далі послідовно описує ще три епіграми: «Не жити – еже ясти...», «Не жити – еже пити...» [Рукопис, с. 88 – 91], а також «на огудника віршотворців, що не поціновує їхньої праці» [Перетц 1905, с. 33] «Пишущему стихи» [Рукопис, с. 91]. Дана студія є важливою тому, що науковцем помічено вектори зацікавленості тематикою та жанровими особливостями барокової епіграми. В. Перетц помилково стверджує, що в «Описаніи» [Петров 1904] не вистачає характеристики лише перших двох епіграм, а саме: «Пишущему стихи» і «На хмель Величковскаго...» – творів «з проявом гумору» [Перетц 1905, с. 33]. Тоді, як у названій розвідці недостатня увага (були тільки названі) приділяється також «ракам» Івана Величковського, на той момент «анонімним» віршам про смерть, дотепній і виразній епіграмі «Пиворѣзови» та циклу «Върши власной праці моеи...» [Рукопис, с. 125]. Натомість досить детально В. Перетц описує наявні в рукописі прислів'я

<sup>2</sup> «Рукопись Киево-Софійскаго собора № 186(362 XI.2)» на 309 арк.

«Иначе на свѣт смотритъ орель, а иначе сова», «Лѣпшая синичка въ руках, нѣжли журавль подъ небесами» [Рукопис, с. 134] і низку листів «Варл. Ясинскаго, Л. Величковскаго, Лазаря Барановича къ разнымъ лицамъ» [Перетц 1905, с. 34]. Попри всі наявні неточності, все ж В. М. Перетцем уперше порушується питання авторства вмісту «Софійського збірника» – а це найсуттєвіше.

Слід також відмітити непересічне значення для вивчення творчого доробку І. Величковського статті Ф. Колесси, що була опублікована в 1907 році. Цінним в ній є те, що її автор розглядає віршування української книжної поезії, а також аналізує вплив на неї польської силабіки. В якості аргументів дослідник наводить «південно-руські переклади коляд, псалмів і віршів» [Колеса 1907, с. 75], зіставлені свого часу В. Перетцем із західнослов'янськими оригіналами. Автор досить детально (як на свій час) розбирає тематичні рамки українського силабічного вірша XVII–XVIII ст., а в питаннях атрибутизації поезій, фольклорист дублює помилку своїх попередників, стверджуючи, що досліджувані ним «вірші релігійного змісту <...> складали <...> Лазар Баранович, Лавр. Величковський, Варл. Ясінський, Дм. Туптало» [Колеса 1907, с. 75].

Дещо пізніше (у 1908 році), за словами Валерія Шевчука, «сталася особлива подія», тобто було знайдено дві рукописних збірочки віршів Іоана Величковського «Зегар з полузегарком» та «Млеко», які зберігались у сімейному архіві «ніжинського священика Олександра Величковського» [Шевчук 2004, с. 5]. Ця подія відіграла визначальну роль у подальшому вивченні творів давньоукраїнського поета.

Тож практично відразу ж «Новые труды по источниковѣдению древней русской литературы» [Перетц 1909, с. 23–24] акад. В. Перетца уперше засвідчують існування двох рукописних збірок поезій Івана Величковського «Млеко...» та «Зегар з полузегарком...».

«История русской литературы» (1911), автор якої, І. Шляпкін, розглядаючи генезу, жанрові й ритмічні особливості українського курйозного вірша, виділяє, зокрема, ленінський вірш як ознаку епіграми XVII ст. Учений наголошує, що завдяки останньому, польський, а згодом й український, «вірш запозичив риму» [Шляпкін 1911, с. 348]. На думку І. Шляпкіна, леоніни Іоана (Величковського) «Офђрованню книжечки», помилково датовані 1685 – 1690 роками, вирізняються порівняною легкістю та приємністю, саме в них «полягає джерело розуміння тонічного віршування» [Шляпкін 1911, с. 399]. Пишучи про «російський вірш», медієвіст наводить «Раки...» Величковського – перші українські поезії, що увійшли до київських піітик [Довгалецький 1972, с. 265, 268, 272] і набули надзвичайної популярності навіть у Росії.

Тим часом акад. В. Перетцем в «Отчете об экспедиции семинарии русской филологии в С.-Петербурге» (1913) знову піднімаються питання авторства барокових поезій. Порівнюючи вірші «Маріїнської» тематики з відомими рукописними збірками Іоана Величковського, учень С. Маслова О. Грузинський зазначає: «Тут зібрані в одне всі емблеми Богородиці – облачний і огнений стовп, місяць, розцвілий жезл Аарона, скипетр, «финик», пальмова вітка і т.под. – все, чим любується *Млеко* і *Зегар* Величковського з 1690 і 1691 р.». В. Перетц надає суттєвого значення цим розвідкам колеги, що і спонукало вченого стверджувати, що «між *Млеко* і *Зегаром* <...> і *Вінцем* є тісний внутрішній зв'язок» [Перетц 1913, с. 31]. Далі це твердження перетворившись на аксіому, стає ключовим у роботі В. М. Перетца, присвяченій вже згадуваному «Софійському збірнику» другої половини XVII ст. і названому вченим «українською антологією 1670-1680-х років» [Перетц 1929, с. 73]. Названа праця, попри певну обмеженість, є досить цінною, бо, аналізуючи «антологію», з огляду на її різноплановий склад, як свого роду записник поета, що містить твори як релігійного, так і світського характеру, а саме епіграми: «Не жити – еже ясти», «Не жити – еже

пити», «*Tu animus...*», «Голуб...», а також переспіви творів Дж. Овена та «власної праці» [Рукопис, с. 88, 89, 119, 120, 125]<sup>3</sup>, – акад. В. Перетц уперше аргументовано відстоює авторство Івана Величковського.

Вважаємо за доцільне пояснити, чому ми так детально зупинялись на перших розвідках щодо І. Величковського. Справа в тому, що вслід за активізацією зацікавленості науковців бароковим автором після віднайдення у 1908 році двох його рукописних збірок, іде досить довгий період «мовчання» в першій половині ХХ століття, не в останню чергу через тиск радянської репресивної машини на українську науку. Разом з тим, варто зазначити, що ні в трьохтомному «Курсі з історії української літератури» 1887 р. видання за авторством львівського уніатського священника О. Омеляна (Огонковського) [див. Ісіченко 2011; с. 19], ні в досить серйозній праці Івана Франка від 1892 (1910) року, де була розглянута «Історія літератури від початків українського письменства до Котляревського» [Франко 1910], Іван Величковський не був навіть згаданий. Щоправда, галичанин Михайло Возняк у I т. (XI-XVIII ст.) своєї «Історії української літератури» (1920 – 1924) лише згадує ім'я Величковського у контексті української поезії XVII ст. [Возняк 1992], але ця праця була невідома радянському читачеві, як, власне, й запланована (і заборонена) в 1938 р. в Києві академічна історія української літератури Олександра Білецького, Сергія Маслова та ін., «автори якої зважилсь на аналіз вітчизняного літературного бароко, обережно взявши його в лапки» [Ісіченко 2011; с. 21]. І от, нарешті, під час виступу з доповіддю на засіданні Наукової сесії XII КДУ (1955) С. Маслов (як це відмічено в тезах) стверджує, що поетичний доробок І. Величковського складають головним чином три твори. Причому, першим дослідник номінує панегіричний вірш до Лазаря Барановича, який, за словами С. Маслова, «зберігся в єдиному дефектному (відсутній титульний аркуш) примірнику, на останній сторінці <...> зазначено: «*Lucubratiuncula*

<sup>3</sup> «Рукопись Кієво-Софійського собора № 186(362 XI.2)» на 309 арк.

Ioannis Wieliczkowski» [Маслов 1955, с. 4-5]. Окрім названого твору, Івану Величковському, за словами медієвіста, «належать ще два слов'яно-українські збірники <...> «Зегар цѣлый и полузегарик» і «Млек[о], от овцы пастыру належное» [Маслов 1972, с. 5]. Чи не найвагомішим досягненням у спадщині давньоукраїнського поета С. Маслов вважає так званий «вірш про Дедала», звернений до гетьмана Івана Самойловича (дата написання 1687 р.), і послідовно обґрунтовує свою думку. Того ж року С. Маслов пише статтю, в якій називає Івана Величковського «маловідомим українським письменником». В цій же праці дослідник повідомив, що стародрук кінця XVIII ст., – панегіричний вірш до Лазаря Барановича (виданий прибіл. 1683 року) на той час знаходився у так званому «Древлехранилищі» центрального архіву в Москві в бібліотеці тодішнього «головного архіву міністерства закордонних справ під шифром Обол. Ин. печ., № 280У» [Маслов 1972, с. 6]. За зовнішніми ознаками книжечки під умовною назвою «Lucubratiuncula» (заставка «Агнець божий» з іменем Лазаря Барановича, водяні знаки паперу та філігрань, характерна для друків зламу XVII – XVIII ст.) дослідник визначає час і місце виходу її в світ (1680 – 1683 роки, Чернігів). Слід також зазначити, що С. Маслов здійснює стислий аналіз тематики, змісту та формальної організації панегірика, який, за словами медієвіста, складається «з 272 рядків, поділених на 68 сапфічних строф» [Маслов 1972, с. 7]. Автор статті не полишає без уваги євангельський мотив воскресіння Христом Лазаря, що є наскрізним у творі барокового поета, логічно пов'язуючи його з образом пшеничного зерняти, яке «вмирає в землі й приносить, відродившись, великий здобуток» [Так само]. С. Маслов здійснює спробу дослідити образну систему панегірика з огляду на його античні джерела. Цікавим на нашу думку є проведення С. Масловим певної аналогії між образами «Lucubratiuncul'и» Івана Величковського та панегіричного вірша «Redivivus Phoenix» (прибіл. 1684 р.) Лавр. Крщоновича, де спільним є мотив воскресіння Лазаря, але в першому випадку (у

І. Величковського) він втілений в образі відтворення (проростання) зернини, а в другому – у відродженні з попелу (праху) міфічного птаха. Мову ж «Lucubratiuncul'и» дослідник характеризує, як латинсько-польські макаронічні конструкції, що часто використовувались в літературі того часу. В основному ж автор дослідження обмежується переказом сюжетної лінії панегірика. Своєрідним тавром радянської ідеології є закиди С. Маслова щодо «штучності» та «схоластичності» [Маслов 1972, с. 8] по відношенню до творчості барокового поета, як основної ознаки його доби. Певне тому С. Маслов «не помічає» оригінальне потрактування Іваном Величковським «мотивації» воскресіння Спасителем Лазаря через однаковість імен сестри вмерлого святого та Матері Христа. Попри таку обережність в дусі того часу, проявлену дослідником, стаття (написана в 1955) все одно була надрукована лише у виданні 1972 року.

Як бачимо, в українських радянських історико-літературних студіях були неможливими будь-які спроби аналізу зразків літературного бароко особливо до 60-х – 70-х років ХХ століття. Однак, за кордоном ситуація відрізнялась: у 1941 році в Празі виходить друком перше серйозне дослідження українського бароко, де, зокрема, розглядається і творчість Івана Величковського, здійснене Д. Чижевським [Чижевський 1941]. Аналізуючи епіграми-переспіви англійського поета XVII ст. Дж. Овена, Д. Чижевський засвідчує високу майстерність українського барокового письменника.

Роком пізніше в «Історії української літератури» Д. Чижевський відзначає, «окрім влучних <...> перекладів з славетного Дж. Овена <...> дуже вдалі власні епіграми» [Чижевський 1942, с. 66] Іоана Величковського, а саме: «Пишущему стихи» й «Лѣствица Іаковля». Що ж стосується жанрів фігурної поезії, то тут дослідник описує славнозвісні «Раки» барокового поета, абетковий і загадковий вірші.

Варто однак зазначити, що в 1943 році у Львові виходить у світ невелика (кишенькового формату) збірка вибраних творів І. Величковського під своєю назвою «Писання». Попри далеко не повну підбірку джерел, названа книжечка вже тоді, у 1943 році, була призначена популяризувати творчість давньоукраїнського автора. «Писання» були видані коштом краківської гуртової друкарні «Бистриця» у серії «Літературна бібліотечка». Упорядником та автором передмови до цього раритетного, як на нашу думку, видання був представник львівської школи літературознавства Є. Ю. Пеленський. У своїй розвідці дослідник прояснює низку біографічних фактів про поета, підіймає питання атрибутизації деяких творів, робить спроби стилістичного аналізу поезій (наприклад, пробує пов'язати їх з емблематичними віршами), виділяє визначальні риси творчої лабораторії барокового письменника, а також вбачає громадянські патріотичні настрої поета у так званих «Віршах про Дедала» (до Івана Самойловича). Крім того, медієвіст розглядає першу публікацію панегірика на пошану гетьмана Івана Самойловича (в літописі Самійла Величка), характеризує вірш як «рефлексійний» з органічним поєднанням християнських та античних образів. Головним джерелом творів Івана Величковського (загалом 65 зразків) була, за свідченням автора передмови, «Антологія 1670 – 80-х рр.» («Софіївський збірник» вже названий нами раніше). Є. Ю. Пеленський робить спробу тематичної класифікації поезій, поділивши їх на групи: «Мирські», «Духовні», «Куншттовні». Беззаперечно вказуючи на домінанту релігійної тематики в Івана Величковського, Є. Пеленський все ж пропонує читачеві широку парадигму тлумачень. Щодо біографії поета, то дослідник впевнено пов'язує Івана Величковського з родиною, що дала українському письменству кількох «визначних діячів» [Пеленський 1943, с. 8], називає дату смерті Лаврентія Величковського, старшого брата поета, а саме: «24 лютого 1673 р.» [Пеленський 1943, с. 8], вказує на місце і характер освіти, здобутої письменником, служіння в полтавській церкві у 1680-х

роках, створення Іваном Величковським двох рукописних збірок у 1690-91 рр. Цікаво, що за версією Пеленського, Іоан – прямий нащадок полтавського протопопа Луки Семіоновича (що насправді був поетові тестем). Згадується також онук (насправді правнук) Івана Величковського, Паїсій (1722 – 1794), видатний «український містик, перекладач і видавець релігійної літератури» [Пеленський 1943, с. 9]. У восьмій частині досить розлогої вступної статті до «Писань» медієвіст, цитуючи Д. Чижевського, називає Івана Величковського «майстром малих форм» [Чижевський 1941, с. 31].

Попри те, що безсумнівною заслугою Є. Пеленського є посилання на розвідки попередників, особливо В. Перетца [Перетц 1905], [Перетц 1909], [Перетц 1929] та Д. Чижевського [Чижевський 1941], в яких окремі твори Івана Величковського знаходять свою інтерпретацію, все ж подекуди, опираючись на праці В. Перетца занадто довірливо, Є. Пеленський «повторює» його неточності в атрибутизації окремих віршів І. Величковського.

Загалом огляд текстів, вміщених у «Писаннях» спонукає до висновку, що Є. Пеленським опрацьовані лише «Антологія 1670 – 80 рр.» (збірник Києво-Софійського собору № 362) та Літопис Самійла Величка (1855). Упорядник даного видання послуговується вибірково-розподільним принципом. У трьох перших розділах вміщені епіграми, молитовна лірика, а також поезії, розподілені по групах «Мирські» й «Духовні», а кожна з цих двох груп – на мікроблоки за тематикою. Так, у «мирських» – це поезія медитативна, морально-етична та соціальна лірика; в «духовних» окремо виділена «маріїнська» тематика, поезії присвячені Ісусу Христу та різноманітні біблійні ремінісценції. До першого розділу, передмовчого за своїм характером, упорядник обирає назву «До Чительника». У ньому зібрано п'ять віршів. До четвертого розділу вміщено панегірик до Івана Самойловича, а п'ятий повністю присвячений кунштовним поезіям. Таким



чином, попри безумовну цінність описаного видання, дослідницькі вектори, намічені Є. Ю. Пеленським, заледве можуть претендувати на викінчену логічність: в його розвідці, на жаль, не реалізуються повною мірою ані жанровий, ні тематичний принципи. Аналіз запропонованих літературних пам'яток містить певні неточності на версифікаційному, синтаксичному і жанровому рівнях. Окрім того, слід враховувати, що упорядник збірки робить спроби адаптувати давньоукраїнські тексти, створені, згідно з концепцією виникнення і розвитку української мови як окремої слов'янської, середньоукраїнською мовою (кінець XVI ст. – поч. XVIII ст.) [СУЛМ 1997, с. 7], до граматики-орфографічних норм українського правопису 1928 року. Таким чином, поезії Івана Величковського, вміщені в «Писання», знаменуючи собою важливий крок щодо популяризації творів давньоукраїнського поета, можуть бути номіновані як досить вдалий літературний переклад. Цінними для дослідників є також примітки до текстів і вступної статті. Попри те, що рукописні збірки Івана Величковського «Млеко...» й «Зегар...» тільки епізодично згадуються у передмові упорядника «Писань», однак важливість дослідницької роботи, здійсненої Є. Ю. Пеленським не слід недооцінювати.

Двома роками пізніше на теренах радянського літературознавства в огляді віршованої літератури другої половини XVII ст. за редакцією таких дослідників, як С. І. Маслов та Є. П. Кирилюк, надається досить поверхова оцінка збірки «Млеко», що являє собою, на думку дослідників, «частину поетики, присвяченої спеціально теорії *carmina curiosa*» [Нарис 1945, с. 73], де знайшли місце фігурні вірші – луна, раки, акростиhi, лабіринти і т.под.

Дещо пізніше у Нью-Йорку в 1952 р. виходить друком славетна монографія Д. Чижевського «Поза межами краси», в якій епіграми Величковського аналізуються з огляду на їх літературну вартість та інтелектуальну насолоду читача, що досягається бароковим автором завдяки «вибору співзвучних слів» [Чижевський 1952, с. 7], «протиставленню понять

та образів, коротким формулюванням думок та моральних норм, простим висловом складного» [Чижевський 1952, с. 8]. Вивчаючи використання та функціональність подібних елементів в епіграмах та віршових «іграшках» поета, Д. Чижевський здійснює по суті перший літературознавчий аналіз творів Івана Величковського.

Двома роками пізніше український (радянський) вчений О. І. Білецький у першому томі «Історії української літератури» [Білецький 1954] в якості наукового ілюстративного матеріалу до теми про шкільні вправи з поезики в Києво-Могилянській академії наводить паліндром «Анна пита...» та вірш-луну Іоана Величковського «Что плачеш, Адаме..?». Причому складається враження, що літературознавець, уводячи в текстову канву неперехідні дієслова типу «склалися», «створювались», свідомо оминає питання авторства цих поетичних зразків, підкреслюючи їхню «штучність». Звичайно, нема жодних підстав заперечувати важливу роль формальних елементів у «*carmina curiosa*», але навіть «надмірний розвиток словесно-декоративного орнаменту» [Маслов 1955, с. 5] не дає ніяких підстав нехтувати ім'ям їхнього творця.

Наступне нью-йоркське видання «Історії української літератури» Дмитра Чижевського (1956 року) суттєво розширює коло досліджуваних поетичних барокових творів так званими «леонінами» («Мати блага...»), а їхнім автором без колишніх сумнівів і вагань визнається «Іван Величковський, полтавський протопоп» [Чижевський 1956, с. 266].

Трьома роками пізніше у п'ятитомнику «Матеріали до вивчення історії української літератури» (1959) вітчизняними літературознавцями (Олександр Білецький, Федір Шолом) «подаються перші скупі відомості з життя і діяльності Величковського» [див. Ісіченко 2011, с. 21]: робота на початку 1680-х рр. у чернігівській друкарні Лазаря Барановича, а згодом на посаді пресвітера Успенської церкви в Полтаві, смерть Іоана Величковського (за версією укладачів) в 1726 році (насправді рік смерті сина поета теж Івана),

авторство «численних віршів» [Матеріали 1959, с. 228] – однак все розглядається на гіпотетичному рівні: дуже часто вживана тут вставна конструкція «гадають» зі значенням імовірності, припущення. Непересічну цінність становить далеко не повна (через відсутність спеціалізованих джерел з теми) бібліографія, що складається з 18 джерел, а також інформація про місце та час друку латино-польського панегірика Івана Величковського.

Як бачимо, аналіз початкового періоду вивчення творчості барокового поета-священника спонукає нас до певних висновків, а саме: лише поодиноким творам Іоана Величковського випало щастя бути надрукованими за життя поета; перші наукові розвідки щодо біобібліографії поета, датовані кінцем ХІХ ст. [Пекарський 1862], [Петров 1866], [Сумцов 1885] носили виключно дескриптивний характер. Однак авторами робились спроби атрибутизації епіграм барокового поета, часом помилкові і не на користь Івана Величковського. Початок ХХ століття пов'язаний з поглибленням інтересу до літературного доробку давньоукраїнського автора [Перетц 1905], [Колесса 1907], особливо після віднайдення у 1908 році двох рукописних збірок 1690-91 років [Перетц 1909], [Шляпкін 1911], [Перетц 1913], [Перетц 1929]. Названі дослідники вдаються до спроб аналізу силабічного віршування барокової доби, розглядаючи епіграми Івана Величковського, пунктирно намічають вектори дослідження тематики та образної системи творів поета. На превеликий жаль, через тоталітарний ідеологічний тиск українське радянське літературознавство першої половини ХХ століття не може похвалитись значним поступом у вивченні поетичної спадщини барокового поета. Найзначнішими студіями цього напрямку стають дві (видані у Нью-Йорку) праці Д. Чижевського «Український літературний барок» [Чижевський 1941], «Поза межами краси» [Чижевський 1952], а також передмова Є. Пеленського до львівсько-краківської збірки поезій Івана Величковського «Писання» [Пеленський 1943]. У згаданих розвідках ученим вдалося розглянути специфіку віршування барокового поета, здійснити

першу тематичну та жанрову класифікацію творів Івана Величковського, та намітити шляхи аналізу їх з огляду на барокову естетику, що відкрило перспективні напрямки для подальших студій.

## **1.2. Рецепція творчості Івана Величковського в історико-літературних розвідках II-ої половини XX століття**

Початок наступного періоду дослідження поетичної спадщини Івана Величковського позначений виходом монографії Г. Сивоконя «Давні українські поетики» (1960), в одному з розділів якої для ілюстрації способів написання і видів курйозної поезії подано «відомі раки І. Величковського» [Сивокінь 1960, с. 94].

В якості автора «Вѣнца от 12 звезд страстем Христовым» давньоукраїнський письменник фігурує в «Спостереженнях над українським віршописанням XVI – XVII ст.» В. М. Перетца. Слід зазначити, що саме «Вінцями...», з одного боку, «Віршами с трагедіи Григория Богослова...» й «Размышлениями о муце Христа спасителя», з іншого, медієвіст окреслює хронологічні рамки продуктивності в поетичній творчості того часу теми страждань Ісуса та євангельських подій, безпосередньо з ними пов'язаних, а також порушує питання смислового навантаження паліндромів Іоана Величковського, за словами медієвіста, – «штучних словесних експериментів» [Перетц 1962, с. 161].

У першому томі «Історії української літератури» (1967), редактором якої є Леонід Махновець «за безпосередньої участі літературознавців 50-х років, таких як Володимир Кречотень, Вікторія Колосова, Олексій Мишанич» [див. Ісіченко 2011; с. 23], розглядаються соціально-етичні напрямки у творах давньоукраїнських авторів. У цій відчутно ідеологічно заангажованій праці, розглядаючи «ідейний зміст й елементи народнопісенної стилістики» [Історія 1967, с. 445] акровіршів О. Падальського, медієвісти окреслюють загальну тональність соціальних

мотивів поезій давньоукраїнських письменників з «високим ієрархічним становищем» [Історія 1967, с. 445] – Барановича, Полоцького, Величковського, Туптала, Кониського – як «абстрактно-християнську». До панегіричної літератури (всіх авторів) прямолінійно застосовують епітет «сервілістична», і закидають всім названим поетам (на нашу думку без вагомих підстав) «втрату почуття міри, історизму, життєвої правди <...> щирості і людської гідності» [Історія 1967, с. 453]. У всякому разі це ніяк не може стосуватись творів Івана Величковського таких, як «Змишляють поетове...» (до гетьмана Івана Самойловича) й «Lucubratiuncul'a» (лат. Нічна праця при свічі), де явно проглядають патріотичні мотиви, заклики до реалізації віри у конкретних справах, транслюються просвітницькі ідеї, що й досі не втратили актуальності. Утім, ця робота все ж має певну вартість через введення упорядниками побіжного аналізу «Передмови» до збірки «Млеко...» Івана Величковського як декларації творчого кредо поета, а також через відчутну увагу до епіграм – власних («На образ юноши...», «На образ старця...», «Шевцу убогому стихи», «О сивизне», «На скупого», «На лисого») та перекладів з Дж. Овена (напр. «Пишущему стихи»), в яких майстерно поєднані «філософські роздуми з побутовими спостереженнями» [Історія 1967, с. 460].

З написаної ще в кінці 1950-х, але до 1972 року не опублікованої праці «Маловідомий український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський» [Маслов 1972] С. Маслова взяли інформацію про життєвий і творчий шлях поета наукові редактори та упорядники двох випущених 1967 року хрестоматій давньої української літератури О. І. Білецький [Хрестоматія 1967а] та Ф. Я. Шолом [Хрестоматія 1967б]. Що ж до застосування першоджерел, то у вступних статтях обидва вчені згадують рукописні збірки поета «Зеґар з полузеґарком...» і «Млеко...». Слід, однак, відмітити, що у обох хрестоматіях медієвісти обмежуються лише кількома цитатами з «Млека...», а саме: «Передмови до чительника», вірша-луни, «жартовного»,

«многопрѣменителного», «рака літерального», «словного», «прекословного», й «остатньої штучки» із зашифрованими ініціалами Івана Величковського та короткими коментарями. На цитування і коментування другої збірки «Зегар з полузегарком...» дослідники не зважаються, імовірно через глибоку метафізичність та зв'язок богослужбовою літературою останньої.

Дещо пізніше, в 10-му числі журналу «Радянське літературознавство» від 1970 року, вміщена аналітична стаття І. В. Іваня, що була присвячена українському літературному бароко. В даній роботі автор торкається творчості Івана Величковського як, чи не найяскравішого представника напряму. Медієвіст, зокрема, зазначає, що в найвизначніших поетичних зразках давньоукраїнського письменника проглядає «прагнення до ускладненої, витонченої, незвичайної художньої форми» [Іваньо 1970, с. 51], поєднаної з глибоким змістом. Коротко характеризуючи збірку Івана Величковського «Зегар з полузегарком...», дослідник сміливо стверджує, що ідея плинності часу, зреалізована через гру слів «минута» і «минати», а складна версифікаційна організація поетичного тексту в раках, акровіршах, лабіринтах, ехо тощо (збірка «Млеко...») є, на думку І. В. Іваня, тими визначальними рисами, що напряму пов'язують творчість Івана Величковського з писемною культурою барокової доби. Попри часом некоректні цитування (вислів С. І. Маслова, вміщений у хрестоматії давньої літератури О. І. Білецьким, дослідник йому ж і приписує) та політичну заангажованість (ознака того часу), стаття І. Іваня є без сумніву революційною, адже медієвіст уперше в історії вітчизняного радянського літературознавства окреслює не лише формальні засоби виразності в поезіях Івана Величковського, але й глибокий зміст пов'язаний з ними.

Як бачимо, наукові розвідки, здійснені в час так званої «відлиги» стають глибшими та ґрунтовнішими, тут уже ставляться питання належності творів Івана Величковського до барокового стилю, з огляду на засоби виразності наявні в них. Тож дослідники 1960 – 1970-х років, попри

неодмінний кон'юнктурний «наліт», прагнуть максимально об'єктивно оцінити твори давньоукраїнського поета. Зокрема, укладачі «Словника літературознавчих термінів» (1971) В. М. Лесин і О. С. Пулинець для розділів про курйозні поетичні зразки й паліндроми, як ілюстративний матеріал, наводять азбучний вірш Іоана Величковського, задіюючи коментар його жанрових ознак зроблений самим бароковим письменником, а ще репрезентують як літеральний «Анна ми мати...», щоправда, за словами дослідників, авторство його належить якомусь «київському поету Величку» [Лесин 1971, с. 292]. Хай навіть упорядниками словника зразки «*carmina curiosa*» характеризуються як щось «штучне», а їхні творці тавруються ярликом «віршописателі», – вже сам факт наявності даних творів у словнику є свідченням пробудження дослідницького інтересу до курйозної поезії.

Непересічною подією у вивченні поетичної спадщини барокового поета стало видання у 1972 році книги «Творів» Івана Величковського (другої і найважливішої упродовж ХХ ст.). Укладачі та автори однієї з передмов до книги, В. П. Колосова і В. І. Кречотень, вже самою назвою «Твори» а не, скажімо, «віршописання», підкреслюють вагомість креативної діяльності барокового поета, як чогось створеного, суттєвого і «реально існуючого <...> в тій чи іншій формі» [Словник 1979, с. 51]. Надзвичайну цінність являють собою біобібліографічні дані, зібрані і потім наведені дослідниками у вступних статтях ([Маслов 1972], [Колосова 1972]) та примітках. У своїй розвідці медієвісти спираються на «гіпотетичні припущення, художні та документальні тексти» [Колосова 1972, с. 18]. Таким чином, науковцям вдається встановити походження Івана Величковського, зокрема, те, що чернець Лаврентій (Величковський), намісник Святомикільського монастиря на Пивах, був йому старшим братом. Дослідники підтверджують факт навчання поета в Києво-Могилянській академії, прийняття священничого сану та проживання в 1680-х роках у Полтаві, укладення рукописних збірок «Зегар з полузегарком...» і «Млеко...» (1690 – 1691). За новим алгоритмом автори

передмови В. Колосова і В. Кречотень визначають ключові події життя Івана Величковського. Так, в межах «останніх 1640-х чи перших 1650-х років» [Колосова 1972, с. 25] дослідники фіксують дату народження поета, а дату смерті пов'язують з початком «вересня року 1701» [Колосова 1972, с. 18]. Також ученими уточнюється потрактування постаті полтавського протопопа Луки Семіоновича, як батька Марії Лукашівни (дружини поета) [Так само, с. 25]. Спираючись на свідчення літописця Самійла Величка, визначається імовірний вік Івана Величковського в 1687 році (час піднесення «Віршів про Дедала» в дарунок гетьману Івану Самойловичу), а також місце народження письменника. Крім того, окреслюється роль Варлаама Ясинського в становленні Іоана як митця [Колосова 1972, с. 20]; а також робляться небезпідставні припущення про посаду Івана Величковського в друкарні Лазаря Барановича [Колосова 1972, с. 22]. Слід зазначити, що у названому академічному виданні творчого доробку Івана Величковського найпершою вміщена передмова С. І. Маслова (як попередника Колосової і Кречотня), сформована з написаної ще в кінці 1950-х (але не опублікованої) праці про життя і творчість поета [Маслов 1972, с. 5-15]. Сергій Маслов першим, свого часу, атрибує, описує, та вказує місцезнаходження панегірика до Лазаря Барановича «Lucubratiuncula» [Маслов 1972, с. 6-9], намічає ідейно-тематичні рамки, а також основні мотиви збірок «Зеґар...» і «Млеко...».

У свою чергу В. П. Колосова і В. І. Кречотень демонструють більш прогресивний підхід до вивчення поетичного спадщини Івана Величковського. Окрім запропонованих гіпотез щодо часу створення «малих форм» (епіграм) рукописних збірок, а ще творів, що ввійшли до другого зшитка «Софійського збірника» як робочого записника поета (на думку вищеназваних вчених), медієвістів також цікавить письменницьке самоусвідомлення барокового автора, пов'язаність процесу сприйняття віршів з працею їх створення та місце поезій Івана Величковського на теренах барокової естетики.



Академічність видання «Творів» підтверджується коментарями з розлогим посторінковим описом літературних пам'яток, вказівками на їх місцезнаходження, а також аналізом рукописного матеріалу. Варто наголосити, що список використаних джерел про Івана Величковського, поданий в примітках (всього 20 позицій) дещо неповний, певно через ідеологічний тиск. Так, серед використаних джерел відчутно бракує видання «Вѣнца молитвъ седмичныхъ» (1702), книжки «Лѣтописи событій въ Югозападной Россіи въ XVII-мъ в.» (1855) Самійла Величка, використаних в дослідженні, а також празьких і нью-йоркських робіт Дмитра Чижевського, автора перших студій щодо українського літературного бароко (хоч і виданих закордоном). Художнє оформлення «Творів» здійснене на високому рівні, книга оздоблена численними ілюстраціями та фотокопіями з рукописів Іоана Величковського, причому, на відміну від «Писань» (1943) Євгена Пеленського, в основу цього видання покладено всі наявні на той момент рукописні джерела з поезіями барокового автора. Сюди увійшли і два зшитки «збірника Києво-Софійського собору № 362», і вірші, взяті з літопису С. Величка (1720 р.), а також дві рукописних книжечки Івана Величковського 1690-91 рр. Винятковою в цьому сенсі є «Lucubratiuncula» (1684) (польсько-український панегіричний твір) що зберігся лише у друкованому вигляді. Варто відзначити, як гідно й логічно розташували В. Колосова і В. Кречотень літературний доробок барокового поета. Так, у частині першій бачимо два панегірики – до Лазаря Барановича та Івана Самойловича, далі – «дві книжици», а саме – «Зегар...» і «Млеко...». Друга частина являє собою ледь не копію зшитків Києво-Софійського собору із безумовною більшістю творів Івана Величковського, поміж яких подибуємо й поетичні спроби з ініціалами Варлаама Ясинського, Стефана Яворського, Димитрія Туптала. Оскільки у медієвістів досі немає сталої узгодженої думки щодо атрибутування окремих творів, то питання авторства деяких віршів досі відкрите, що ж до наявності останніх у «Творах» давньоукраїнського письменника, то вони разом з

«Вършами на рождество Христово» та «В року тысяча шестсот дев'ятдесят пятом» вміщені у розділі під назвою «Dubia», тобто «сумнівне» [Величковський 1972, с. 214]. Крім того, аналіз літературних пам'яток у «Творах» показує, що вони досить відчутно адаптовані (або навіть перекладені В. Колосовою та В. Кречетнем), певно для зручності «споживання» давніх текстів сучасним читачем. Не будемо тут оцінювати доцільність подібних дій упорядників книги, однак відмітимо, що В. Колосовій і В. Кречетню, так само як, свого часу, Є. Пеленському, не забракло ініціативності в плані номінування поетичних зразків, що в оригіналі не мали назв. Тут же бачимо часом недоцільні зміни граматичних форм слів, що надало віршам нове прочитання. Однак, попри всі плюси і мінуси, видання книги «Творів» Івана Величковського (1972 р.) досі становить величезну цінність для національної науки і культури: тут вміщено поетичну спадщину барокового поета у найповнішому обсязі, зібрано цікаві біо-бібліографічні дані та здійснено ґрунтовний огляд маловивчених на той час поетичних зразків давньоукраїнського автора.

Того ж року виходить «Давня українська поезія» М. Грицай, де творчий доробок Івана Величковського розцінювався як «схоластичний», що було цілком в дусі ідеологічних запитів часу. Проте, автор усе ж відмічає наявність у Івана Величковського складної техніки версифікації та наслідування ним західноєвропейських поетичних зразків (якоюсь мірою тут вказано на європейський контекст творчості письменника хоч і в негативному сенсі та без глибокого аналізу – Б.С.) що, на думку медієвіста, позбавляє творчість Іоана Величковського «живої думки ідеалу й естетики» [Грицай 1972, с. 54]. Автор праці (знову ж таки в дусі часу) зазначає, що єдиним «народним жанром» серед «поетичних штучок» барокового поета є епіграми, де Величковський найсильніше «виявив свої поетичні здібності» [Грицай 1972, с. 53]. Така прямолінійна позиція дослідника є досить однобокою: подібна оцінка поезії давньоукраїнського автора зумовлена

реалізацією певних етнографічних елементів, причому виключно в епіграмах, переважна більшість з яких є переспівами латиномовних поетичних зразків Дж. Овена. Рукописні збірки Величковського практично не згадуються, а назви окремих жанрів «*carmina curiosa*» подаються з неточностями: так «Върш, котрий килка десят разів перемѣнятися может» [Рукопис, с. 30]<sup>4</sup>, в монографії М. Грицай представлений як «многомѣтальный», замість «многопремѣнителный», однак цінність даної праці – у багатстві наведених медієвістом паралелей з фольклорними зразками.

Вихід в 1978 році підручника з «Давньої української літератури» укладеного авторським колективом на чолі з тим же М. Грицаєм безперечно був помітною подією у філологічних колах. Втім, що стосується аналізу творчості Івана Величковського, то вищеназване видання є свого роду відлунням передмови В. Колосової та В. Кречотня до книги «Творів» поета шестирічної давнини, принаймні, з огляду на подану біо-бібліографію давньоукраїнського письменника. Авторським колективом здійснюється ідейно-тематичний аналіз панегіричної поезії І. Величковського (зокрема вірша до гетьмана Івана Самойловича), курйозних віршів, серед яких жартівливі («Молитва – ліність»), «іграшки» («НАстрОЙ навспак цинобру...») та раки (паліндроми) («Анна ми мати...», «Аки лев и та мати велика...») крізь призму релігійно-дидактичних тенденцій, які, на думку вчених, є визначальними рисами барокової поезії XVII ст. Традиційними, як на той час, є висунуті бароковому митцю закиди щодо «надмірної формалістичності». Звинувачуються у «беззмістовності» й «фігуральні вірші з означенням хреста, що дуже полюбляв сучасник Барановича (йдеться про Івана Величковського)» [Грицай 1978, с. 202]. Цікавим у даному підручнику, є той факт, що авторську передмову до «Млека...» кваліфікують як «своєрідний виклик з боку українських віршописців» [Грицай 1978, с. 230] європейському бароковому віршуванню, ба, навіть, як декларацію

<sup>4</sup> «Рукопись Киево-Софийскаго собора № 186(362 XI.2)» на 309 арк.

«новомодного стилю» [Грицай 1978, с. 231]. В названих студіях епіграми Івана Величковського класифікуються за тематикою як «світські та релігійно-моралізаторські» [Грицай 1978, с. 242]. Певна увага тут приділяється й особливостям віршування, а саме: силабічній системі з 6, 8, 11 і 13-складниками у віршованих рядках доби бароко (зокрема у Івана Величковського). Хоч дана розвідка ще не демонструє об'єктивного уявлення про творчий доробок поета, однак, подекуди у судженнях авторів підручника уже зринає прагнення відкинути упередження про «Іоана-віршописателя» на користь Величковського-поета, високоосвіченого, знавця античної, церковної літератури та «ренесансової культури Західної Європи» [Грицай 1978, с. 241].

Того ж року (1978) у передмові до антології давньої української поезії, її укладачі В. Колосова та В. Кречотень приділяють відчутну увагу особливостям віршування на теренах книжної поетичної творчості середини XVII ст. Причому, вірш «столп» Івана Величковського автори номінують як наочний «зразок силабічної системи <...> віршування» [УП 1 1978, с. 24], де вершину «стовпа» формують рідкісні дво-, три-, чотири- складників, вживані переважно заради експерименту, тоді як «підвалиною стовпа» є, панівний у творах того часу, 13-складник, що в якості фундаменту, «тримає» на собі «корпус української поезії» [УП 1 1978, с. 25]. Причому автори передмови відважно заявляють, що започатковані Іоаном Величковським засадничі тенденції, «враховані» на початку XX століття футуристами [УП 1 1978, с. 27].

Завершальним акордом у сьомому десятилітті XX ст. стосовно вивчення творчості давньоукраїнського поета а також ознакою сталого інтересу до барокової культури на слов'янському ґрунті можна вважати розвідку І. П. Смирнова (1979). Своім завданням автор вважає виявлення семантичної та формальної дотичності між текстами XVII і початку XX століть. Дослідник розглядає подібності концепції часу, а також варіації щодо теми страшного суду у футуристів 1920-х років у зіставленні з

«Віршами на Апокаліпсис» Івана Величковського, де, за твердженнями дослідника, «дія спроектована одразу на дві площини: майбутнє переживається в теперішньому і навпаки» [Смирнов 1979, с. 338]. Автор праці, зокрема, вважає, що «ареали» часо-просторової асиметрії і диспропорції, через які центр і периферія, в разі негативної оцінки спостерігача, перетворюються «на замкнутий простір» [Смирнов 1979, с. 344], знаходять свою реалізацію в панегірику Івана Величковського до гетьмана Самойловича («Вірші про Дедала»), а певна «подібність» процесів породження тексту в роботах майстрів обох естетичних систем – як бароко, так і футуризму – розуміється в перестановці заданих часо-просторових елементів (в даному разі «закільцьованість» нерозривний зв'язок кінця і початку «всіх часів» – Б. С.). Для обґрунтування своїх досить прогресивних, для того часу, тез автор наводить короткий порівняльний аналіз «Многоприменительного вирша» Івана Величковського і «Квадрата квадратів» І. Северянина. Ми вважаємо дану розвідку першим кроком на шляху, яким далі вирушить цілий ряд дослідників у 1990-х роках минулого століття і на початку ХХІ ст., відповідно.

У свою чергу, восьма декада минулого століття поповнила літературно-історичні студії багатьма глибокими та цікавими розвідками. Відчутна їх кількість, так чи інакше, стосувалась творчості Івана Величковського, як видатного репрезентанта барокового стилю. Отож у 1980 році з'являється цікава теоретична стаття В. П. Маслюка, де вчений розглядає силабічне віршування шкільних латиномовних поетик XVII – XVIII ст. Дана праця знайомить читача з характерними зразками давньоукраїнської силабіки. Тут, зокрема, згадуються «раки» Івана Величковського, присутні у київських поетиках «Луґа» (1696) та «Кедр Аполона» (1702) Івана Ярошевицького, а також в теоретичному курсі Чернігівського колегіуму 1735 р. І. Лип'яцького, що свідчить про підвищену увагу професорів, серед яких Ф. Кветницький,

М. Довгалевський, Г. Сломинський, Г. Кониський до вітчизняної «поезії як у теоретичному, так і в практичному аспекті» [Маслюк 1980, с. 103].

Українське віршування в період XVI – XVII ст. ґрунтовно досліджує М. М. Сулима в своїй праці від 1981 року. Автор праці, по-перше, наголошує на різноплановості підходів до вивчення античної системи версифіції, а по-друге щодо невеликої продуктивності останньої на слов'янських теренах. Крім того, дослідник високо оцінює намагання Івана Величковського «озвучити українською мовою <...> курйозні вірші <...>, які вивчалися по-латинськи в поетиках XVII ст.» [Сулима 1981, с. 109, 113].

Той же 1981 рік позначений публікацією монографії Д. С. Наливайка «Мистецтво: напрямки, течії, стилі» (російською мовою), де вітчизняний літературознавець, чи не вперше, окреслює стильові ознаки, соціально-історичне підґрунтя й національні особливості барокової культури, а також літератури, з її тяглістю до універсалізму та циклізацією малих форм. Визначним творцем останніх, поряд з Климентієм Зиновієвим і Лазарем Барановичем, вчений називає Івана Величковського, чийі «епіграми <...> як оригінальні, так і вільні переспіви зі збірника <...> Дж. Овена, англійського поета XVII ст.» [Наливайко 1981а, с. 122], заслуговують на особливу увагу. Непересічним досягненням Д. Наливайка є принципово новий погляд на творчість Іоана Величковського, де повною мірою зреалізувався один з «головних принципів барокової образотворчості» [Наливайко 1981а, с. 132] – кончеттизм. Саме він (Д. С. Наливайко) у ще тоді радянських історико-літературних студіях рішуче включає епіграматичний доробок Величковського до загальноєвропейського контексту.

Відомий український вчений В. П. Маслюк, двома роками пізніше, ґрунтовно досліджує латиномовні поетики і риторики XVII – першої пол. XVIII ст., що були активно задіяні на теренах тогочасної української літератури. Так, дослідником аргументовано доводиться найтісніший зв'язок творчості Івана Величковського в галузі курйозної поезії з теорією щодо

відповідних жанрів, викладеною у київській поетиці «Луґа». В. Маслюк вказує на певну подібність тамтешнього визначення вірша – «ехо» до такого ж у передмові до збірки «Млеко...» Івана Величковського, а також в «Hortus poeticus» М. Довгалецького» [Маслюк 1983, с. 174]. Отож, медієвіст таким чином підкреслює факт ознайомленості спудеїв Києво-Могилянської академії з курйозною спадщиною Іоана Величковського, оскільки присутність «ракового» вірша в поетиках 1696, 1702, 1736 рр. є тому (на думку дослідника) наочним підтвердженням.

Образна система давньоукраїнських поетичних зразків усе частіше розглядається в українських історико-літературних та теоретичних студіях. Услід за Є. Пеленським, С. Масловим, В. Колосовою, В. Кречетнем і В. Смирновим, питанням структури образів у поезіях І. Величковського серйозно займається і Л. Софронова. У своїй статті «Жанрова система київської шкільної драми» (1984) дослідниця характеризує основні принципи барокової поетики, окреслюючи значення алегорії «життєвий шлях – лабіринт» та приділяє відчутну увагу останній як «засобу показу одного через друге у вірші <...> про Дедала» [Софронова 1984, с. 243-244].

Того ж 1984 року побачила світ «Антологія української поезії», де містилися стислі біографічні дані про авторів. Попри стислість викладу, укладачами видання все ж підтверджується «редакторська або коректорська» посада Івана Величковського в Чернігівській типографії Лазаря Барановича, а також тут перераховані основні поезії письменника. Серед них – епіграми як власні, так і переклади з Дж. Овена, що містились у рукописному зшитку 1670 – 1680 рр., панегірик на честь Івана Самойловича від 1687 р. і «Минути» – частина збірки «Зегар з полузегарком» (1690). Слід однак відмітити, що більшість запропонованих упорядниками творів Івана Величковського несуть в собі ознаки адаптації або перекладу зі староукраїнської мови, часом вдалого (такими прикладами є 12 епіграм і «Минути»). Хоча подекуди зустрічаємо певні неточності чи порушення. Серед таких є:

1) морфологічні (коли заміна неозначених і присвійних займенників іменниками і прикметниками не цілком виправдана), як от: «щос<ь> бозького» [Рукопис, с. 91] замінено на «якість божу» [Антологія 1984, с. 198], а «своимъ бѣгомъ» [Рукопис, с. 120] – на «звичним бігом» [Антологія 1984, с. 199];

2) лексичні (заміна давніх слів сучасними загальноновживаними): замість «клепсидра» [Рукопис, с. 94] вжито слово «годинник» [Антологія 1984, с. 199]; (вживання сучасних латинізмів замість оригінальних): «магнес» і «магнас» [Рукопис, с. 124] перетворюються на «магніт» і «магнат» відповідно [Антологія 1984, с. 201];

3) граматичні («осучаснення» дієслівних форм): оригінальне «восходятъ» та «низходятъ» [Рукопис, с. 125] навіщось трансформують в «виходить» і «сходить» [Антологія 1984, с. 200];

4) пунктуаційні (доповнення сучасною пунктуацією неповних речень): «щасте драбинѣ» [Рукопис, с. 125] змінюється на «щастя – драбині» [Антологія 1984, с. 200];

А також подибуємо часом порушення строфіки, через що виникає невідповідність оригіналу за кількістю складів у рядку.

Слід сказати, що деякі переспіви (9 епіграм, вірш до гетьмана Самойловича) в-цілому відповідають оригіналу за деяких граматичних відхилень через неузгодженість у відмінкових конструкціях, наприклад: «єдиному шевцу» [Рукопис, с. 120] трансформовано у «один швець» [Антологія 1984, с. 200]; трапляється також заміна особових форм дієслів, наприклад: «тягнетъ» і «прагнетъ» [Рукопис, с. 125] замінено на «тягнеш» та «прагнеш» [Антологія 1984, с. 200], перефразування (в даному разі з викривленням змісту) у видових предикативних парах, наприклад: «отвѣтъ дадутъ» [Рукопис, с. 125] перетворюється на «одповідати мають» [Антологія 1984, с. 201]). Подекуди така перекладацька «ініціатива» призводить до



перетворення традиційного барокового тринадцятискладника на чотирнадцятискладник.

Однак, попри всі названі мінуси, та лише сім сторінок, що відведені на творчий доробок Івана Величковського, важливість «Антології» важко переоцінити. Адже бароковий поет представлений тут, як представник «кола Лазаря Барановича» [Антологія 1984, с. 198], а ще – з нього нарешті знято ярлик «віршописець».

Монографія М. М. Сулими «Українське віршування кінця XVI – поч. XVII ст.», надрукована у 1985 році стала визначною подією у вивченні барокової версифікації (зокрема в поетичній спадщині Івана Величковського). Автор уперше здійснює досить глибокий аналіз строфіки, її нумерації, а також «вінців», окремих поезій «Зегара...» і «Млека...». Обґрунтовуючи тезу щодо певної чужорідності системи античної версифікації на українських теренах, медієвіст наводить зразки «*carmina sagiosa*» Величковського, що на його думку, підкорені меті «озвучити українською мовою» [Сулима 1985, с. 120] прадавні форми лише через брак «такових <...> трудов» [Величковський 1972, с. 71]. Ознакою глибини та академічності, монографії, що розвинулась з однойменної статті [Сулима 1981] є наявність змістовних коментарів та додатків. У Додатку I подана інформація про адонії, їхнє число та форми, опрацьовані давньоукраїнськими авторами, зокрема Іваном Величковським у його «Віршах до Лазаря Барановича...» і «Царю небесний...». У Додатку II міститься словник віршознавчих термінів XVI-XVIII ст. (всього 144 позиції). Причому в коментарях до нього дослідник зазначає, що Величковський застосовував у своїх творах 36 з них, а саме: 27 особисто і 9 термінів поряд з іншими поетами: Климентієм Зиновієвим, Лаврентієм Зизанієм, Мелетієм Смотрицьким, Даміаном Наливайком, Кирилом Транквіліоном-Ставровецьким та ін. Такий суттєвий відсоток (20% від загальної кількості)

дає право автору номінувати Івана Величковського як одного з перших теоретиків літератури.

Двома роками пізніше виходить друком академічна «Історія української літератури». В томі I цього фундаментального видання були серед іншого окреслені джерела помітної афористичності поезій Івана Величковського (одним з таких названий збірник Антонія «Пчола» XII-XIII ст.). Також упорядники видання описують образну систему панегіриків поета, підкреслюючи їх патріотичну та громадянську тональність. Стверджується також самотність дотепість епіграм з їх «філософськими роздумами й побутовими спостереженнями» [Історія 1987, с. 132]. Високо оцінюються майстерні переспіви з Дж. Овена, а також «естетичний смисл <...> словесних «іграшок» <...> теоретика курйозного віршотворства» [Історія 1987, с. 132]. Зокрема, В. Кречетом (який входить до авторського колективу) здійснюється аналітичний огляд епіграм «*carmina curiosa*» Івана Величковського, проте поняття «курйозні» і «фігурні» вірші вченим необґрунтовано ототожнюються. Хоча видання містить дещо стереотипні визначення тематичних об'єктів релігійної поезії XVII – поч. XVIII ст., до когорти творців якої включають Іоана Величковського, поряд з Памвом Бериндою, Кирилом Транквіліоном-Ставровецьким, Дмитрієм Тупталом, та іншими. Автори обмежують образність вищезазначеного виду творів лише ванітативними й танатологічними мотивами, що не зовсім так.

Тим часом у 1987 році, на хвилі поглиблення інтересу до літератури періоду між XVII і XVIII століттями, з'являється ціла низка цікавих наукових праць, що були об'єднані під однією палітуркою у збірнику «Українське літературне бароко». Аналізуючи деякі джерела (напр. поезії Симеона Полоцького) східнослов'янського бароко з огляду на процес їх розвитку, П. Охріменко (дослідник з когорти авторів збірника), вже не першим, наголошує на запозиченні формальних елементів з іноземних (польських) зразків. Крім того, вчений підкреслює «неоднозначність» авторської позиції

Івана Величковського стосовно синтезу релігійного та світського, а також відмічає пильну увагу барокового поета до «земної діяльності людей, зокрема у вірі» [Охріменко 1987, с. 39]. Тут же міститься стаття Р. П. Радишевського, де літературознавець приділяє суттєву увагу мотиву плинності часу, а також «темі всевладності смерті» [Радишевський 1987, с. 157], адже, як зазначає медієвіст, «земний час» у барокових авторів є «відліком вічного життя» [Радишевський 1987, 162]. Високо оцінюючи творчість Івана Величковського та відносячи її до яскравих зразків літературного бароко, названі вчені аргументують свою позицію колом тем порушених поетом, а, Р. Радишевський – ще й авторським дидактизмом і християнським моралізаторством, а також основоположною роллю концепта з «граматичною і стильовою грою протилежних за значенням слів, з безліччю їх відтінків, з неоднаковим і небуденним навантаженням, дисонансами і контрастами, нагромадженням алегоричних і метафоричних понять і символічних образів» [Радишевський 1987, с. 163], у курйозних та фігурних віршах, загадках, ребусах, з застосуванням також гри слів, чергування літер, повторів. Аналізуючи анаграми «маріїнської» тематики Лазаря Барановича й Івана Величковського та відзначаючи певну їхню подібність, Р. Радишевський без будь-яких підстав обмежується підтвердженням емблематичності лише «Вінця» Божій Матері Лазаря Барановича.

Розглядаючи систему образів у поезіях Івана Величковського, один з авторів вищеназваного збірника І. Бетко окреслює функціонування в них, зокрема, барокових антитез, найважливіші з яких: читач – поет («До чительника»), чоловік – жінка («Ошукать, плакать...»), скупість – щедрість («На скупого»), життя – смерть («Смерть, яко тать»), гріх – праведність, влада земна – влада небесна («Поп за люди...», «День страшного суда», «Стан царский») [Бетко 1987, с. 197].

Під егідою кардинального переосмислення місця та значення творчості Івана Величковського в загальнонаціональному історико-культурному

процесі, у 1988 році, вийшла друком «Українська літературна енциклопедія» (УЛЕ). У першому томі, де міститься інформація про барокового поета, Івана Величковський укотре оголошується «теоретиком і практиком фігурного віршування» [УЛЕ 1988, с. 285], його спадщина – рушієм до подальшого «розвитку української поезії» [УЛЕ 1988, с. 285], а рукописна збірка «Млеко...» – «визначною пам'яткою естетичної і літературознавчої думки 2-ї пол. 17 ст.» [УЛЕ 1988, с. 285]. Ілюстративний матеріал до статті містить поетичні зразки «*carmina curiosa*» зі збірки «Млеко...».

Слід зазначити що, зарубіжні барокові студії того часу користуються виключно закордонними науковими виданнями (що цілком зрозуміло). Тож про Івана Величковського в англійській «Стислій енциклопедії» (Toronto, 1988) за редакцією Володимира Кубійовича основним джерелом є «Історія української літератури» (1956) Д. Чижевського, звідки, опріч деяких (часом неточних) біографічних даних (дата смерті – 1726), упорядником також запозичено і тезу про Величковського – майстра «малих форм», «добре відомого поета, автора збірника епіграм, двох збірок емблематичних віршів, «Млеко...» і «Зегар з полузегарком...» [Encyclopedia 1988, с. 996]. Проте, поетичні зразки більшого формату такі, як скажімо, панегіричні твори, лишилися поза увагою канадського вченого.

Доєднуючись до когорти літературознавців (Р. Якобсон, І. Смирнов, Д. Наливайко, Л. Софронова), що в своїх працях вже робили спроби проведення певних паралелей між літературою XVII – поч. XVIII ст. і творчістю футуристів XX ст., М. Сулима публікує в науковому часописі від 1988 року свою статтю «Елементи поезики барокко в українській поезії 20-х років» [Сулима 1988]. У непересічній, як на наш погляд, розвідці, видатний медієвіст, аналізуючи барокові принципи контрастності, дзеркального відображення і т. под. з такими ж у поезіях 1920-х років, відмічає подібність засобів впливу на реципієнта. В даній праці дослідник спирається на «Минути», «маріїнські» анаграми, вірш – «ехо» Івана Величковського як на

теоретичні настанови, враховані пізніше М. Семенком («Сім», «Автопортрет») і П. Тичиною («На майдані»), однак, характер втілення згаданих принципів ховається за неідентифікованими М. Сулимою «дрібнішими прийомами» [Сулима 1988, с. 25].

Стаття В. Смілянської, що виходить того ж 1988 року, містить аналіз формування первня індивідуальності в Івана Величковського, а також у давній українській літературі взагалі. Тут окреслюється наявність «відбитку» особистості автора (в даному разі Величковського) у традиційних книжних образах давньоукраїнської релігійно-моралізаторської поезії, прагнення письменника подолати «рамки канону, який диктував одноманітний, вузький діапазон почуттів – страх, відчай, каяття, розчуленість, молитовний екстаз» [Смілянська 1988, с. 121], щоб, завдяки цьому зусиллю піднятися на вищий рівень «вираження авторської свідомості» і досягти переосмислення поняття «індивідуального» на теренах літературного бароко [Смілянська 1988, с. 137].

Представниками академічного літературознавства кінця 80-х робиться відчутний наголос на, безперечно, творчому використанні бароковими поетами (Іваном Величковсим, зокрема) широкого спектру жанрово-стилістичних інструментів, засвоєних ними із західноєвропейської культури, з метою сформувати поетичні жанри з проявами національних рис. Так, Дмитро Наливайко визначає у обширі запозичених європейських стилістичних інструментів у творчості Івана Величковського «ускладнені метафори й кончетто, ефектні контрасти й риторичні фігури, тяжіння до алегоричного вираження думки й пишного декору, емблеми, оксюморони» [Наливайко 1988, с. 147], які, проходячи крізь творчу майстерню поета, трансформуються і набувають оригінальності що, на думку дослідника, втілює «важливий крок Величковського як поета <...> до мистецтва нового часу» [Наливайко 1988, с. 146]. Крім того Д. Наливайко слушно припускає, що слабкість ритміко-мелодійної організації та евфонічності барокової поезії

спричинена архаїчністю літературної мови й невідповідністю силабіки фонетичним і граматичним законам східнослов'янської групи мов [див. Наливайко 1988, с. 148].

Рішучу крапку по кількох десятиліттях суто радянського періоду в українському літературознавстві з усіма його кон'юнктурними проявами та стереотипами у рецепції барокової доби (як і творчого доробку Івана Величковського) врешті ставлять провідні українські дослідники літератури М. Грицай, К. Микитась, Ф. Шолом, випустивши в світ принципово новий на той момент підручник «Давня українська література» (1989). Тут консолідується і коректуються біографічні відомості, які, доречі, поповнюються даними про тісний зв'язок поета з культурно-освітнім осередком Лазаря Барановича («Чернігівськими Атенами»), та про сан пресвітера в Успенській церкві в Полтаві. Укладачами здійснюється об'єктивна оцінка причин недостатньої уваги до спадщини Івана Величковського, серед яких і традиційні в радянських студіях ідеологічні кліше щодо барокового письменства як «схоластичного», «контрреформаційного», «формального». Укладачі підручника визнають вагомість праць перших дослідників творчості епіграматиста, тобто В. М. Перетца й С. І. Маслова. Зокрема, панегіричні твори Івана Величковського тепер аналізуються з огляду на барокову естетику. В цьому дискурсі розглядається вживання латинізмів, цитування Біблії та поетів античності (напр. Овідія), широке застосування образів античної міфології. Тут також «реабілітується» польськомовна панегірична поезія Івана Величковського (присвята Лазарю Барановичу, надрукована в Чернігові) та визначається дата її написання. Характеризуючи «Зегар...» пов'язують «метафорично-символічні» [Грицай 1989, с. 256] двовірші Івана Величковського з «Хронологією» Андрія Римші, а соціальну тональність «Минут» порівнюють з подібними мотивами у творах Івана Вишенського. Передмову до «Млека...» трактують вже, як «прикладну частину шкільної

поетики, своєрідну декларацію вчення про курйозний вірш» [Грицай 1989, с. 256]. Ознайомленість поета з подібними жанрами західної барокової літератури аргументується цитуванням таких зразків, як «ехо», «раки», «жартовний». Обсяг епіграматичного доробку Іоана Величковського, його тематика, особливості переспівів з Дж. Овена – все це тепер розглядається у складі антології 1670 – 80-х років (зшитки «Збірника Софіївського собору»), композиційний аналіз якої ще в українській радянській медієвістиці одними з перших запропонували саме М. Грицай, К. Микитась і Ф. Шолом. На відміну від попереднього (1978 року), дане видання «Давньої української літератури» є об'єктивнішим і ґрунтовнішим оглядом творчості поета з урахуванням особливостей барокової доби.

Відчутним посиленням інтересу дослідників до барокової культури й літератури позначене перше десятиліття незалежності нашої держави (1990-ті роки ХХ ст.), що призвело до появи цілої низки глибоких наукових розвідок. Суттєва увага приділяється і постаті Івана Величковського. Отже, цей яскравий і неоднозначний період у вивченні вітчизняної барокової літератури починається з публікації праць Валерія Шевчука «Із вершин та низин» (1990), що відкриває новий етап у вивченні творчості поета з «грона талантів» [Шевчук 1990а, с. 32] чернігівського кола та вибраних праць автора на барокову тематику «Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе» [Шевчук 1990б]. Пізніше виходить стаття О. Мишанича «Українська література доби Барокко: проблеми дослідження і видання» (1991). Високий рівень поезії видатного поета кінця XVII – поч. XVIII ст. Івана Величковського підкреслює О. Мишанич. У своїй статті від 1991 року медієвіст окреслює проблеми вивчення «образності і стилю» спадщини барокового митця [Мишанич 1991, с. 32], тих засад, що відповідальні за традиції й інтерпретацію аналізованих жанрів поезії на новочасних теренах.

В обширі барокових літературних студій (в тому числі щодо творчості Івана Величковського), впродовж 90-х років важливе значення мали

студії стала званої української медієвістки Богдани Криси. Вона майстерно окреслює процес мистецького самоусвідомлення української поезії в XVII-XVIII століттях. У своїй статті, опублікованій у томі ССХІІІ Записок Наукового товариства ім. Т. Шевченка (1992), Б. Криси зазначає: «панегіризм в українській поезії – це <...> поверхня, в якій відбилася вища санкція античного ідеалу на те, щоб прославити людське життя і зробити його безсмертним. Повинен існувати <...> зв'язок між цією заданістю і <...> розвинутістю художньої барокової мови <...> прикметою якої є її називна сутність» [Криси 1992, с. 47]. Передмову Івана Величковського до збірки «Млеко...» авторка номінує як «патріотичну» [Криси 1992, с. 49]. Крім того Б. Криси вивисує словесне мистецтво як основоположне у функціонуванні літературного твору в національному та світовому культурному просторі. Виходячи з попередньої тези, дослідниця високо цінує формальні шукання Івана Величковського, бо в їх основі – непохитне переконання у безмежних експресивних можливостях рідної мови. Б. Криси пов'язує розвиток структури вірша, запропонованого давньоукраїнським поетом із характером світовідчуття у різних часо-просторових проявах, а есхатологічну напругу і бароковий трагізм поета-священника – з «образом світу, образом вселенської Руїни – України...» [Криси 1992, с. 51]. Чи не вперше в історії вітчизняної медієвістики, творчий досвід Івана Величковського трактується як рушій природного розвитку авторського самоствердження, а отже і національної самоідентифікації літератури.

Того ж 1992 року виходить друком хрестоматійна книга «Давня українська література» за редакцією М. Сулими, яка витримала три видання, попри те, що судження укладачів про поезію Івана Величковського були незмінні протягом всіх трьох. Це підтверджується ідентичністю текстів, до складу яких увійшли: панегірик до Івана Самойловича («Змишляють поетове...»), вибрані поезії із «Зегара...» («Минути»), окремі зразки «*carmina curiosa*» з «Млека...» (рак літеральний, єдиногласний, мінливий, вірші-



лабіринти), а також примітки до них, залучені з попередньої книжки. Щоправда, у порівнянні з хрестоматіями 1967 року за редакцією О. Білецького і Ф. Шолома, тут наявна не тільки вказівка на точну дату смерті Величковського, а й визначення його як «релігійного і культурного діяча; поета, перекладача, теоретика віршування, епіграматиста» [Давня 1994, с. 649]. Аналіз барокових поетичних зразків, вміщених послідовно у всіх трьох виданнях хрестоматії (1992, 1994 і 1996 років), дає змогу констатувати їх максимальну наближеність до сучасного українського правопису. Через це літери давньої кирилиці, яких немає в сучасній українській абетці, замінено на нові: «є», відповідне звуку [e], в позиції після [л] [Жовтобрюх 1980, с. 85], замінили на «о» («слези» [Величковський 1972, с. 65] на «сльози» [Давня 1994, с. 370]), «ѣ», відповідник давньоруського [ѣ], на «і» [Жовтобрюх 1980, с. 87] («престарѣлость» [Величковський 1972, с. 64] на «перестарілість» [Давня 1994, с. 369]), східнослов'янська «ы» – на «и» («пыха», «думы» [Величковський 1972, с. 64] – «пиха», «думи» [Давня 1994, с. 369]), опущений «ъ» у кінці слова на позначення м'якості попереднього приголосного трансформовано в «ь» («минут» [Величковський 1972, с. 65] на «минуть» [Давня 1994, с. 370]). Порівнюючи з виданням 1972 року, можемо бачити як сильно змінено оригінальну орфографію творів Івана Величковського, у відповідності до сучасних її норм «суфікс-ість для творення іменників-назв абстрагованої <...> ознаки» [Жовтобрюх 1980, с. 87], замість давньоруського -ост-ь- («гордость» [Величковський 1972, с. 64] – «гордість» [Давня 1994, с. 369]); етимологічне [o] переходить в [a] («бога[т]ство» [Величковський 1972, с. 64] у «багатство» [Давня 1994, с. 369]). Віддієслівний іменник «пятики» [Там само, с. 369] (пор. «п'ятики» [Величковський 1972, с. 65]) відображає зміну давньоруського [i] на голосний [и] та депалаталізацію попереднього приголосного [Жовтобрюх 1980, с. 90] і тому подібне. Відповідно до вимог новітньої української орфографії, у хрестоматії М. Сулими змінено правопис безсуфіксних

іменників з префіксом «роз-», типу «розкоші» [Давня 1994, с. 370] («роскошы» [Величковський 1972, с. 65], віддієслівних абстрактних іменників з подовженням як результатом прогресивної асиміляції в групах «палатальний приголосний + [j]» [Жовтобрюх 1980, с. 78] (пор. «прагнення» [Давня 1994, с. 370] і «прагненє» [Величковський 1972, с. 65] у значенні «спрага»). Іншомовні запозичення, відтворені в хрестоматіях за новітніми нормами, не завжди відображають своє вживання за барокової доби. Оновлене написання цих слів руйнує послідовність запозичень. Наприклад: фонетичні параметри іменника «лябиринт» [Величковський 1972, с. 84], взятого з грецької мови («λαβύρινθος»), через посередництво латинської («labyrinthus») [ЕСУМ 1989, с. 174], засвідчують і польське посередництво («labirynt»), підтверджуючи західнослов'янський вплив на творчість Івана Величковського. Слід сказати, що укладачі хрестоматії дев'яностих вивіщують античні джерела й лише в другу чергу позначають західноєвропейський контекст. Староукраїнську пунктуацію в Хрестоматіях адаптовано до сучасних правописних норм, старослов'янськи замінені новими українськими відповідниками («скорби» [Величковський 1972, с. 65] перетворюються на «смутки» [Давня 1994, с. 370], а «наруганія» [Величковський 1972, с. 65] – на «глумління» [Давня 1994, с. 370]). Вважаємо, що видання поезій Івана Величковського в хрестоматії М. Сулими є літературним перекладом (досить вдалим), що демонструє прагнення упорядника «наблизити» до читача поетичну спадщину барокового митця, а саме: панегірика до Івана Самойловича, поезій «Зегара...» («Минути»), єдиноголосного вірша та лабіринтів зі збірки «Млеко...».

У жовтневому числі часопису «Слово і час» (1993) з'являється ґрунтовна розвідка Анатолія Макарова «Світоч барокової культури», що була присвячена ролі Лазаря Барановича, як співзасновника і представника «чернігівського кола» – рушія літературного життя «всього східного слов'янства» [Макаров 1993, с. 9], серед членів якого згадується й наш пііт.

Вивчення творчості Івана Величковського, як барокового поета, Олександром Копач окреслено в одній з розвідок у збірнику Канадського НТШ за редакцією Б. Стебельського (1993). Попри безсумнівність висловленої О. Ю. Копач думки щодо маловивченості літературних пам'яток Козацької доби, навряд чи можна погодитися з дослідницею в тому, що «двом представникам барокового стилю, а саме Іванові Величковському та Климентієві Зіновієві» [Копач 1993, с. 129] це (тобто маловивченість) не є загрозою. Не зовсім зрозумілими залишаються критерії, за якими медієвістка відносить Івана Величковського до одної з трьох груп авторів (див. передмову В. Яременка до видання [Копач 1993]), чия спадщина вміщена в рецензованому О. Ю. Копач збірнику української поезії XVII-XVIII ст. «Аполлонова лютня».

Якщо порівнювати Канадську Енциклопедію України за редакцією Данила Гузара Струка [Encyclopedia 1993] з Енциклопедією Українознавства від 1993 року (репринтний 4-томник за 1955-1984 зі статтями Дмитра Чижевського щодо життя та найвідоміших творів Івана Величковського як «майстра іграшкових віршів» [Чижевський 1993, с. 286]), то остання видається змістовнішою. Хоча в канадському виданні й наявний перелік основних творчих здобутків Івана Величковського і згадуються рукописні збірки «Зегар...» і «Млеко...» та польсько-латинський панегіричний доробок, як і найповніше видання творів поета (1972), а поезія «Стовп» вжита в якості ілюстративного матеріалу.

В підручнику з теорії віршування, створеному відомим літературознавцем і поетом та перекладачем Ігорем Качуровським, здійснюється аналіз строфіки поезій Івана Величковського. Прикметно, що серед найвідоміших барокових розмірів, розглянутих у розвідці, поважне місце зайняв «леонін», тобто «довгий вірш із внутрішніми римами» [Качуровський 1994, с. 241]. Крім того, має місце співставлення цитованого з монографії Д. Чижевського «Історія української літератури» акровірша

«Мати блага...» зі зразком, наявним у виданні 1972 року, що дає можливість виявити не лише певну некоректність з боку Ігоря Качуровського у відтворенні давнього тексту, а й (можливо) свідоме нехтування жанром акровірша.

Не чим іншим, як «короткими записками» (як зазначав сам автор монографії) представлено життєвий і творчий шлях давньоукраїнського письменника кінця XVII – початку XVIII ст. в «Історії української літератури X-XVII ст.» (1994) Полека В.Т. Тут конспективно подані відомості про місце, час народження і смерті Івана Величковського, характер освіти й займаних посад, а також про авторство друкованого латино-польського панегірика до Лазаря Барановича, «Віршів про Дедала» і двох рукописних збірок. Розгляд ідейно-тематичної канви «Віршів до Івана Самойловича», композиції «Зегара...», жанрових особливостей «Млека...» без урахування, однак, специфіки тогочасної культурної доби, виглядає дещо однобічним. Більше того, номінація В. Т. Полеком квадратного вірша «чотиригранним» [Полек 1994, с. 118], з огляду на те, що медієвіст спирається виключно на «Історію...» Д. Чижевського і відсутність опису даного жанру в останній, порушує логіку викладу. Вартим окремої уваги є погляд дослідника на Івана Величковського як на українського, а не польського (автор студії полемізує щодо цього з Ю. Тувімом) панегіриста, а також важливим є врахування В. Полеком особливостей мовної традиції кінця XVII ст., згідно з якою характеристики гетьмана Самойловича («російський вождь» і «малоросійський гетьман») мають вважатися синонімічними виразами.

Відразу дві непересічних статті у часописах «Україна» та «Слово і час» за 1994 рік публікує талановитий дослідник курйозної та зорової поезії, Микола Сорока. Вчений робить вдалі спроби пов'язати спадщину Івана Величковського з поезією Ю. Липи на образному та версифікаційному рівні, що проявилось не лише «в архаїзованій лексиці «Суворості», у важких синтаксичних конструкціях окремих поезій» [Дончик 1994, с. 364], а також у

«бароковій» філігранності тропів поета ХХ століття. «Ідея національної паліндромотворчості» [Сорока 1994а, с. 74] щодо барокової «спадкоємності» у сучасних авангардних поетів, підхоплена автором збірки «Око» (1989) поетом-зоровиком М. Мірошніченком, має ті ж корені, і не погодитися з Миколою Сорокою в цьому не можна, як і не оцінити «найвагоміший внесок Івана Величковського у становленні авангардової традиції» [Сорока 1994б, с. 20] національної зорової поезії.

Засадничу вартість постаті Івана Величковського для українського поетичного авангарду, вірші якого генетично пов'язані з національною літературною традицією, щонайперше на формальному рівні, відстоюється Богданою Кривою у дисертаційному дослідженні «Образ світу в українській поезії XVII-XVIII ст.» (1994). Окреслюючи провідну роль категорії часу в українському хронотопі початку XVII століття, дослідниця підносить особу барокового автора до рівня «винахідника поетичного годинника», здатного по-новому відміряти «старий» час, відчувати міру часу, органічно поєднуючи циклічність і мінливість, а також декларувати сприйняття вічності як «кінця <...> всіх часів» [Криво 1994, с. 60]. Класифікація та взаємозв'язок «тотожних або протиставних часових величин» [Криво 1994, с. 203] розкриває особливості словесної гри у поезіях «Зеґара...», а всесильність слова, як матеріалу творення світу, та його перемогу над часом уособлюють поезії «Млека...». У патріотичній передмові до «Млека...» Величковського Богдана Криво справедливо вбачає, через повернення до рідної мови, – «знак закономірного етапу освіти» [Криво 1994, с. 137], а у версифікаційних експериментах поета – підтвердження тези «рівноцінності з іншими народами» [Криво 1994, с. 137]. Таким чином «Передмова» трактується медієвісткою як відбиток нових граней осмислення процесу функціонування художнього твору, де головний акцент ставиться на допитливості та едукованості читача і, з огляду на це, повністю зрозумілі моральні вимоги автора до реципієнта.

Чи не вперше в історії давньої української літератури вченою встановлюються елементи стилю Івана Величковського: «прийом виділення окремих ключових слів, звернення уваги на семантику літер, писаного знаку, графіка букв» [Криса 1994, с. 195]. За твердженням дослідниці, слово, літера, ім'я і число, будучи нетлінними, формують певну знакову систему, стають «ключем» Богородичного культу як явища українського літературного бароко в обох рукописних збірках Івана Величковського. Визначаючи глибинний синтез форми і значення як вияву цілісності поетичного світу, Богдана Криса окреслює багатоплановість внутрішньої і зовнішньої структури віршованих текстів Івана Величковського, що безперечно є неоцінним досягненням медієвістики [див. Криса 1994].

Жанрово-тематичні обрії літератури українського бароко відбиті в «Енциклопедії українознавства» [Енциклопедія 1995], що репрезентує твори емблематичного і панегіричного змісту, а також курйозну поезію. Найяскравішим представником останньої на національному терені названо поета Івана Величковського, автора двох емблематичних і одної епіграматичної збірок. Приналежність якщо не першого, то, принаймні, другого зшитка Києво-Софійського собору перу Величковського лишається гіпотетичною.

Докторська дисертаційна робота Ростислава Радишевського, датована 1996-м роком, присвячена польськомовній українській поезії барокового періоду. Високо поцінуючи літературний таланти і освіченість (зокрема знання мови Речі Посполитої) таких письменників, як Лазар Баранович, Симеон Полоцький, Іоанікій Галятовський, Іван Величковський, чії поетичні зразки стали «документом культури та виявом естетичних смаків» [Радишевський 1996, с. 55], автор праці визначає латино-польський панегірик Величковського «Нічна праця...» до Лазаря Барановича як «двостороннє культурне надбання українців і поляків» [Там само, с. 55]. Названий твір поряд з «малими формами» зі збірки «Млеко...», на думку медієвіста, є

відображенням в давньоукраїнській літературі європейської барокової культури.

Новий погляд на творчість Івана Величковського засвідчено у книзі першій хрестоматії з історії української літературної критики та літературознавства за редакцією П. М. Федченка [Історія 1996]. Згідно з твердженнями вченого, передмова до «чителника» «Млека...» розуміється як поетико-теоретична рекомендація до аналізу тих новаторських зразків пііта, що «<...> іншим язиком <...> не ся могут выразити» [Величковський 1972, с. 70], а також настанови для допитливого читача, здатного все це зрозуміти і поцінувати. У ході визначення ролі національних віршованих зразків «Сада поетичного» М. Довгалецького у формуванні концептуально нових критичних засад літературного аналізу, упорядниками хрестоматії, на нашу думку, несправедливо називається лише ім'я Ф. Прокоповича.

Широкому колу філософських ідей щодо української барокової літератури – на матеріалі творів від Лазаря Барановича, Памва Беринди, Йова Борецького, Івана Величковського, Самійла Величка, Іоаникія Галятовського до Григорія Сковороди присвячена дисертація на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук Л. В. Ушкалова «Українська барокова література у її зв'язках із філософією» (1996). Її автором розглядається явище літературно-філософської конвергенції, в чийй основі закладена «структурована риторичною тяглістю <...> логічна, етична, метафізична <...> раціональність» [Ушкалов 1996, с. 28], властива бароковій іконіці самодостатність, здатність до «перетворення життєвого хаосу в поетичний космос» [Там само, с. 28]. На переконливу думку Л. Ушкалова, вона (ця метафізична творча здатність до упорядкування хаосу) залишається «річчю-у-собі» лабіринтів кожного справжнього митця.

Того ж таки 1996 року виходить у світ Антологія української поезії XI – XVIII ст. «Od Hariona do Skoworody». В. Мокрий, упорядник даної книги, скориставшись для передмови біографічною інформацією з академічного

видання творів барокового автора 1972 року, опублікував п'ять поезій Івана Величковського: панегірик до Лазаря Барановича, додавши коментарі, а також чотири вірші із Зшитку першого, вміщені поза циклами: «Piszącym wiersze» [Mokry 1996, с. 330] («Пишущему стихи» [Радивиловський 1715; с. 131]), «Zaprawdę ciężki jest krzyż...» [Mokry 1996, с. 330] («Воистинну тяжек крест...» [Величковський 1972, с. 116]), «Na piersi zawsze Twą ikonę świętą noszę...» [Mokry 1996, с. 330] (На персех ношу твою икону святую...» [Величковський 1972, с. 120]) і «Epitafium» [Mokry 1996, с. 330-331] («Нагробок» [Величковський 1972, с. 135]). Безперечною заслугою упорядника є те, що більшість ліричних творів (окрім «Нагробка») у перекладах М. Туловецької репрезентовані польському читачеві уперше.

У монографії Ростислава Радишевського «Polskojęzyczna «poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku», що була видана у Кракові в 1996 році, піднімається актуальне питання про типовість (для барокової доби в Європі) і, водночас, унікальність латино-польських поетичних зразків авторства давньоукраїнських митців XVII-XVIII ст. Поряд з вищеназваним, у розвідці розглядається сюжетно-стилістична та топологічна подібність панегіричних творів «Відроджений Фенікс» Л. Крщоновича та присвяти Лазарю Барановичу «Нічна праця при свічі» Іоана Величковського, «українського барокового поета, автора <...> збірок українською мовою «Зегар з полузегарком...» і «Млеко...» [Radyszewskij 1996, с. 196].

На думку О. С. Зінченко, авторки дисертації «Духовний ареал українського літературного барокко» [Зінченко 1996] знаки бароковості, зокрема, містять багаточислові поетичні форми з химерною словесною та сенсовою грою, «котрими рясніє творчість теоретика фігурного віршування <... > другої половини XVII століття» [Зінченко 1996, с. 18]. Це перш за все «*carmina curiosa*» – «порядний непорядок», єдиногласний, єдинопадежний, азбучний, многопремінительний, пресекаємий і «стовп», де, як стверджує медієвістка, втілилися риси «з глибин національного ества художника»



[Зінченко 1996, с. 21]. Свіжим напрямком в українській медієвістиці є аналіз змісту і тональності епіграм-перекладів із Дж. Овена, присвячених жінці, зазвичай негативного плану («Уж, Єва», «Невіста», «О жоноцьком розумі») й танатологічних мотивів а також ряду творів, де Іван Величковський переймається «психологічним переживанням плинності життя та минулості краси й молодості («Не зіло, о юноше красний, веселитися...») [Зінченко 1996, с. 121].

Слід відзначити також дисертаційне дослідження Лілії Андрієнко «Гене́за та особливості структури поетичної метафори Бароко» [Андрієнко 1997]. Дослідницею, поряд з іншим, окреслюється частотність сюжетотворчої функції метафоричного образу не лише на мікротекстовому рівні (в епіграмі), а й у взаємопов'язаному комплексі такому, як «збірка метафізичних поезій, «Зегар з полузегарком...» [Андрієнко 1997, с. 22], а ще розлогість метафор у геральдичних та «фігурних» віршах базованих на зорових образах.

За літературно-філософською теорією Леоніда Ушкалова, «особливу фабулу (mythos) сходження людини трьома шляхами: морем, землею та повітрям – до трансцедентного «пристанища» [Ушкалов 1997, с. 47] формують найуживаніші барокові топоси національної літератури, зокрема, один з найважливіших, – топос крила. Аналізуючи його семантику у доробку Івана Величковського, видатний медієвіст пов'язує вищезгаданий загальник з «потвердженням віри добрими вчинками» [Ушкалов 1997, с. 47], визначальним ейдосом (грец. εἶδος – образ, сутність, мета) східно-християнського віровчення.

Нове прочитання передмови до рукописної збірки Івана Величковського «Млеко...» пропонує в своїй статті, що торкається трансформації біблійних, античних та середньовічних сюжетів на українських теренах, проф. М. М. Сулима [Сулима 1997]. Відкидаючи будь-яке бездумне епігонство в інтенсивному «засвоюванні» світової культури українськими митцями (зокрема Іваном Величковським), вчений підкреслює

на так званому «макрорівні <...> творчий підхід до матеріалу» [Сулима 1997, с. 57] з боку барокового поета.

У своїй фундаментальній праці знаний медієвіст Григорій Грабович аналізує літературну діяльність Івана Величковського в рамках дотичності до культури Речі Посполитої. Ознаками високого стилю (йдеться про панегіричну поезію до Лазаря Барановича), а також едукованості барокового поета дослідник вважає широке задіювання Величковським польського вербального масиву. Наявність двомовності в поезії давньоукраїнського автора Г. Грабович оцінює як ознаку доби та постійної напруженої роботи поета над «вдосконаленням літературної техніки» [Грабович 1997, с. 147]. Історія взаємодії різночасових літератур, починаючи «від Величковського до «Книг буття» та до ентузіазму модерністів перед Пшибишевським» [Грабович 1997, с. 169], окреслює наявність в українській літературі польських «форм, норм і конвенцій» [Грабович 1997, с. 169]. А ще Григорій Грабович сміливо закидає «позатемпоральність» корифею Дмитру Чижевському, критикуючи об'єднання ним в «Українському літературному бароку» різнопланових (за соціально-політичною та філософською направленістю) письменників – Івана Величковського, Климентія Зиновієва, Феофана Прокоповича, Григорія Сковороду – в одну групу за спільною ознакою – «бароковим стилем» [Грабович 1997, с. 470]. Зазначимо, що медієвіст дає досить оригінальне потрактування «Віршів до гетьмана Самойловича» та передмови до «Млека...» Івана Величковського з огляду на «нову естетичну (та патріотичну) свідомість» [Грабович 1997, с. 472].

«Українська література XI–XVIII століть» за редакцією Є. Карпіловської й Л. Тарновецької, хрестоматійний збірник від 1997 року [Карпіловська 1997], містить також вибрані поетичні зразки Івана Величковського в обробці сучасною українською мовою Валерія Шевчука та Володимира Крекотня. В даному виданні опрацьовано біографічний матеріал із академічного видання 1972 року творів барокового митця, вміщена

фотокопія єдинопадежного вірша зі збірки «Млеко...». Упорядники опублікували також шість епіграм («Тяжкая рана тому є без міри...», «Тому, хто пише вірші», «Трохи, нічого, надміру, досить», «На книжку, віршами писану...», «На слугу, що двом служить», «До читача»), а також «Передмову» до зі збірника «Млеко...», додавши коментарі з тлумаченням деяких староукраїнських висловів, вживаних Іваном Величковським. Подібно до видання попереднього десятиліття [Антологія 1984, с. 198] упорядники адаптували давні тексти відповідно до сучасної графіки. Таким чином трансформуються букви кириличної абетки: «ѣ», виразник давньоруського [ѣ], в «і» [Жовтобрюх 1980, с. 87] («дѣло» [Величковський 1972, с. 131] тепер стає «діло»; «вѣры» [Величковський 1972, с. 142] – «довіри» [Карпіловська 1997, с. 258]); зредукований у позиції кінця слова «ъ» передано через «ь» («хвалит» [Величковський 1972, с. 151] тепер «хвалять» [Карпіловська 1997, с. 259], а дієслова першої дієвідміни втрачає закінчення -ть [Жовтобрюх 1980, с. 95] (замість «не даєт» [Величковський 1972, с. 149] – «не дає» [Карпіловська 1997, с. 259]). Текст «Хрестоматії» слідує основним принципам сучасної української орфографії та граматики:

1) Так, за сучасними нормами внесені корективи у правописі:

а) закінчень іменників на позначення процесів [Жовтобрюх 1980, с. 136] (пор. «труда» [Величковський 1972, с. 131] – «труду» [Карпіловська 1997, с. 258]);

б) флексії множинних іменників у називному відмінку [Жовтобрюх 1980, с. 151] («люде» [Величковський 1972, с. 149] змінюється на «люди» [Карпіловська 1997, с. 259]);

в) членних форм пасивних дієприкметників минулого часу [Жовтобрюх 1980, с. 226] («писанную» [Величковський 1972, с. 149] – «писану» [Карпіловська 1997, с. 259] і т. под.;

2) Здійснено адаптаційну заміну:

а) староукраїнських активних дієприкметників із суфіксом -ив-іменниками із суфіксом -ач на позначення назви за характером дії («чтивый» [Величковський 1972, с. 151] – «читач» [Карпіловська 1997, с. 259]);

б) дієслів III особи множини теперішнього часу – безособовими реченнями, «головний член яких виражений предикативним словом «нема» <...> з обов'язковим елементом» [Словник 1974, с. 253] – непрямим додатком у формі родового відмінка («не дают вѣры» [Величковський 1972, с. 142] на «нема довіри» [Карпіловська 1997, с. 258]). У виданні здійснені також зміни на синтаксичному рівні, що проявилось в перевазі наданій упорядниками безсполучниковим складним реченням над складнопідрядними з підрядними підметовими (в текстах академічного видання «Творів» І. Величковського (1972), а також неозначено-особовим реченням, порівняно з двоскладними.

Гідний лексичний рівень «Хрестоматії» дев'яностих засвідчує повну адаптованість староукраїнських зразків. Орієнтований на сучасника, він дає простір для вдалого літературного перекладу. Так, староукраїнізми «не вѣсть», «мнит», «назбит», «чительник», «сия», «ов», «если», «згола» та інші упорядниками хрестоматії перекладено відповідно як «не знає», «думає», «надміру», «читач», «ця», «цей», «як», «зовсім».

Часом, однак, спостерігаються й певні неточності. Інколи така некоректність призводить до викривлення глибинного сенсу, закладеного бароковим поетом. Та загалом, роль хрестоматійного збірника за редакцією Є. Карпіловської складно перецінити: поряд із уже відомими українському філологічному загалу поезіями, перекладацької обробки зазнали й інші твори Івана Величковського, що засвідчує прагнення до популяризації.

Новаторською студією (зокрема стосовно зорової поезії Івана Величковського) можна вважати монографію, що торкається візуального (зорового) виду поезії XVI-XVIII ст., Миколи Сороки [Сорока 1997].

Простежуючи еволюцію візуальної поезії, починаючи з Античності, популярність такого її різновиду, як магічний квадрат («Загадка сіяча») в багатьох європейських літературах і в українській, у Величковського зокрема, Микола Сорока підтверджує контекстуальну спорідненість української та європейської літератур і зацікавленість барокового письменника античними формулами для створення власних християнських – заснованих на «святих іменнях Ісуса Христа і Діви Марії» [Яременко 1997, с. 33-34]. Аналіз видань зорової поезії за доби Ренесансу й Бароко уможливив поставити в ряд з роботами Хр. Вайса, Л. Іштвана, Я. Турігета й славнозвісне «Млеко...» І. Величковського, збірку, чия «роль у розвитку теорії і практики курйозної поезії» [Сорока 1997, с. 64], «традиції паліндромотворчості» [Сорока 1997, с. 22] безперечна, а зразками для неї були, за словами дослідника, приклади поезики «Cutheron» (1695) [Сорока 1997, с. 65]. У намаганнях Величковського «нав'язати зоровій формі певну систему віршування» [Сорока 1997, с. 68] для підсилення виразності поезії, Микола Сорока вбачає певну невизначеність жанру «стовпа» на українських теренах, а щодо курйозних творів митця, то вчений справедливо, на нашу думку, відстоює її релігійність, – ознаку, що стимулює читача до пізнання істини [Сорока 1997, с. 77]. Ба більше, – медієвіст ставить під сумнів усталену на той час думку про первинність зорової площини в процесі написання фігурного вірша, аргументуючи це «ревним ставленням самого Величковського до метричних розмірів» [Сорока 1997, с. 88]. Цінність даної монографії в тому, що вона є першим літературознавчим аналізом курйозної поезії барокового майстра – лабіринтів, узгодженого й абеткового віршів, раків (літерального і слівного), а також акровіршів. В. В. Яременко у своїй «інтродукції» до монографії М. Сороки передмову до збірки «Млеко...» розцінює, як «першу декларацію українського літературного авангарду» [Яременко 1997, с. 8], а її автора називає «літературним побратимом В. Поліщука» [Там само, с. 7].

Автором одного з найвагоміших підручників-посібників з теорії літератури 90-х років «Мистецтво слова» [Ткаченко А. 1998], Анатолієм Ткаченком, охоплюються питання поетики літературного твору на матеріалі деяких віршів Величковського. Розглядаючи стилістичні фігури, дослідник описує перевертні, паліндромони й паліндроми, а також наводить «рак літеральний» «Анна пита мя...». Як ілюстративний зразок хіазма, зворотного синтаксичного паралелізму, в якому «аналогічні частини розміщено в послідовності АВ–В'А'» [Ткаченко А. 1998, с. 285], вжита епіграма Івана Величковського «Не жити, еже ясти...», а в якості зразка абсолютної силабіки виступає вірш-«столп» «теоретика і практика фігурної (візуальної) поезії» [Ткаченко А. 1998, с. 329], в якому через брак односкладового рядка А. Ткаченком обстоюється нормативність «латинської» клаузули [Ткаченко А. 1998, с. 320]. Окрім усього, здійснене Іваном Величковським, римування двох, затим трьох колонів одного рядка («Мати блага, риза драга...») медієвіст визначає, як «формування нової, якісної (квалітативної) системи віршування» [Ткаченко А. 1998, с. 335].

У четвертому числі часопису «Пам'ять століть» (1998) опубліковано статтю Олени Ткаченко, присвячену вивченню символіки й жанрових ознак лабіринтів барокової поезії [Ткаченко 1998]. Даючи езотерико-міфологічне обґрунтування символічним значенням лабіринту («як місця ініціації, де панує Діва» [Ткаченко 1998, с. 88]), образній системі дзеркальних лабіринтів Величковського, дослідниця окреслює процес втаємничення і «синергійності творчості і рецепції», завдяки чому читачеві розкривається істина [Ткаченко 1998, с. 89].

Одним з найяскравіших представників Харківської медієвістичної школи, Леонідом Ушкаловим, крізь призму основних рис телеології тексту в літературі українського бароко розглядаються, зокрема, й поетичні «штучки» Івана Величковського. Підкреслюючи переважно релігійну направленість творів барокової доби (як, власне й поезій Івана Величковського) та, часом,

не надто високий рівень світських творів барокових авторів, вчений відзначає реалізацію такої засадничої телеологічної ідеї як «славословіє Богові» [Ушкалов 1998, с. 89].

В своїй статті «Школярські вірші XVII-XVIII ст. як явище українського бароко» [Пехник 1998] Галина Пехник досліджує функціонування образу трапези в творах високого бароко. Вивисуючи сенс «харчу духовного (небесного)» [Пехник 1998, с. 100], авторка розвідки не заперечує й харчу тілесного, але у Івана Величковського, виключно, у формі «згадки-обмеження» [Пехник 1998, с. 100] в епіграмі «Не жити, еже ясти...».

Про високу едукованість та майстерне володіння Іваном Величковським трьома мовами: церковнослов'янською, польською й латинською, а також про створення бароковим поетом, (разом із Лазарем Барановичем, Іваном Орновським, Лаврентієм Крщоновичем, Іоанікієм Галятовським), потужного масиву «української полономовної літератури другої половини XVII, що існував безконфліктно із масивом, витвореним книжною українською і словенською» [Шевчук 1998, с. 140], йдеться у праці Валерія Шевчука «Муза роксоланська. Українська література XVI-XVIII століть». Ця багатомовність та високий рівень освіченості вітчизняних письменників барокової доби дослідником пояснюється переважно високим статусом навчальних закладів за Петра Могили.

Дисертаційне дослідження О. О. Чорного «Вчення про людину Чернігівського літературно-філософського кола (Друга половина XVII – перша половина XVIII ст.)» [Чорний 1998], на нашу думку, становить значну цінність в обширі студій, присвячених Івану Величковському. Тут, поряд із етико-гуманістичними мотивами, ключовими в поетичній спадщині митця, суттєвої уваги приділено розкриттю письменницького ідеалу людини в образі Ісуса Христа, що на нього орієнтувалися діячі Чернігівського кола і Величковський зокрема, а також «звеличенню жінки-матері Богородиці як заступниці і спасительниці» [Чорний 1998, с. 38]. Барокова антропологія, за

О. Чорним, підкреслює певне «ототожнення людства і Бога» [Чорний 1998, с. 52], вбачаючи в останньому соратника. За твердженням дослідника, представники чернігівського кола, як і Величковський, своїм орієнтиром обрали етноцентризм, а також образ «нового Адама», який, за словами Лазаря Барановича, «вся словесно к полезному оустроивий» [Чорний 1998, с. 132]. «Вільний християнізм» чернігівців, обстоюваний О. Чорним, уявляється медієвісту «засобом вирішення життєво-практичних проблем української людини» [Чорний 1998, с. 159].

«Змалювати думку», так зветься надрукована у 1999 році теоретична розвідка Т. Рязанцевої, де зокрема, розглядаються риси концептизму в творчості Івана Величковського на тематичному, проблемному та стилістичному рівнях [Рязанцева 1999, с. 63].

Непересічним явищем в українській медієвістиці виявилось дисертаційне дослідження курйозної поезії в українській бароковій літературі, вже згадуваної раніше, Олени Ткаченко. Виступаючи проти традиційного ставлення до термінології поета як оказіональної, науковець доводить почасти перекладний її характер, зумовлений прагненням Івана Величковського точно розкрити сутність курйозної поезії, а також виявити власну причетність до світової теорії і практики курйозної поезії. Це не тільки певний закид українським латиномовним поетам, а й ставка «на «дійсну» Європу, попри наявність ідейних ворогів і неоднозначність мистецького процесу» [Ткаченко 1999, с. 33]. О. Ткаченко робиться спроба власної інтерпретації граматичної загадки, чи, за Дмитром Чижевським, «грифічного вірша», зі збірника Києво-Софійського собору, таємниця якого не тільки в точних абеткових назвах («живѣте» [Ткаченко 1999, с. 68] замість «живот» [Рукопис, с. 17]<sup>5</sup>, «люде» [Ткаченко 1999, с. 68] замість «людѣ» [Рукопис, с. 17]), а й врахуванні флексійних форм орудного відмінка іменників [Ткаченко 1999, с. 68]. Досліджуючи естетику курйозної поезії,

---

<sup>5</sup> «Рукопись Киево-Софийскаго собора № 186(362 XI.2)» на 309 арк.



О. Ткаченко надає досить цікаве тлумачення змістових варіантів анаграми «Марія» [див. Ткаченко 1999, с. 75]. Вченою висувається припущення про пов'язаність «єдиногласного» вірша з візантійською і слов'янською традиціями «написання літер у колі» [Ткаченко 1999, с. 101], що у поєднанні зі спеціальним шрифтовим рішенням у збірці «Млеко...» неодмінно призводить до трансформації естетичної сутності твору. Особливою цікавим елементом роботи стало вивчення езотеричних символів, найпоширенішими з яких у творчому доробку Івана Величковського є місяць, магічні квадрати, лабіринт, піраміда, трикутник, стовп, методів езотерики – нотарикона, гематрії і темури, що дає право вважати дослідження Олени Ткаченко одним з найоригінальніших серед студій навколо творчості Величковського.

Дещо пізніше у часописі «Дніпро» від 1999 року з'являється стаття Валерія Шевчука, де автор даної розвідки констатує генетичну спорідненість «творчого почерку Івана Величковського і Лазаря Барановича» на сюжетному, символічному, ідейному та світоглядному рівнях [Шевчук 1999].

У вступному слові до вибраних наукових праць Володимира Крекотня [Крекотень 1999а], Олекса Мишанич наголошує на видатній ролі медієвіста у дослідженні творчості Івана Величковського, послідовному й ретельному опрацюванні рукописів барокового майстра [Мишанич 1999, с. 5], відзначаються також підготовлені В. Крекотнем у співавторстві з В. Колосовою «Твори» Івана Величковського та серія його «перекладів поетичних і прозових творів» [Мишанич 1999, с. 11].

В аналітичному огляді української книжної поезії середини XVII ст. («Вибрані праці» [Крекотень 1999а]) Володимир Крекотень уперше характеризує форму публікації віршованих творів Івана Величковського. Таким чином, «На книжку, вѣршами писанную, до чителника», «До чителника», «До добродея», дедикації «Офѣрованню книжечки», вірші-підписи («іграшки») належать до прикнижного реквізиту, а «Зегар...» і «Млеко...» – до циклів-збірників [Крекотень 1999а, с. 242]. Автор праці

розглядає також питання жанру низки епіграм Івана Величковського, оригінальних і перекладів з Дж. Овена, їхньої тематики [див. Крекотень 1999а, с. 249] й художніх засобів. Також видатний вчений здійснює порівняльний аналіз епіграм Дмитрія Туптала та Івана Величковського, що дозволило йому підтвердити неперевершене вміння останнього «проводити думку чи то за допомогою опірних слів, чи то без них, актуалізуючи потрібні слова римуванням» [Крекотень 1999, с. 251], паралелізмом, антитезою, вдало компенсувати у перекладах з латинської порушення словесної гри збільшенням кількості повторів. Крім того в своїй праці В. Крекотень вкотре висловлює шану продовжувачу справ В. Перетца, Сергію Маслову і звертає увагу на «факт уведення творів Івана Величковського» видатним професором філологічного факультету в українське літературознавство [Крекотень 1999а, с. 322].

Непересічна монографія Ольги Циганок, видана у тому ж 1999 році присвячена дослідженню латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. Медієвістка вбачає у відомому всім факті ознайомлення Іваном Величковським українського читача з поезією англійського епіграматиста Джона Овена «рецепції новолатинської літератури в Україні» [Циганок 1999, с. 13].

Особливостям розкриття домінантного в поетичній спадщині Івана Величковського образу Діви Марії присвячене дисертаційне дослідження Олени Матушек «Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури» [Матушек 1999]. В результаті проведення на композиційному рівні паралелі між «Зегаром...» Івана Величковського, «Руном орошенням» Дмитрія Туптала й акафістом Богородиці, пані Оленою обґрунтовано вибір поетом структури вірша названої рукописної збірки Величковського: «після анафори «Час есть», тобто іде акафістне звертання «Радуйся» з образом-уподібненням або «максимально описаною подією чи умовою» [Матушек 1999, с. 12], підпорядкованими єдиному образу – Божій Матері. На думку О. Матушек,

використання символу Богородиці в епіграмі посилює інтелектуальне напруження завдяки сенсовому «наголосу» на символі та його бінарному функціональному навантаженню на формальному рівні, тобто «застосуванням у словесній грі» повторів, як засобів виразності [Матушек 1999, с. 12].

Інвокаційні мотиви до Творця в поетичній спадщині Івана Величковського знайшли своє тлумачення в монографії Анатолія Нямцу «Ідеї та образи Нового Завіту в світовій літературі» (рос. мовою) [Нямцу 1999]. Зокрема, чернівецький дослідник стверджує, що мотиви звернення барокового поета до Сина Божого є «своєрідними «утопіями», в яких концентруються мрії про добро й милосердя в людському житті, про перемогу добра над злом <...> неминучість підтримки з боку Христа, котрий завжди озивається на звернення щиро віруючих у нього людей» [Нямцу 1999, с. 177].

### **1.3. Поетична спадщина І. Величковського в сучасному літературознавчому дискурсі**

Барокові студії XXI століття розпочинає стаття Назара Федорака «Література епохи Бароко: «Автопортрет» Г. Сковороди» [Федорак 2000]. Слід зазначити, що ліричний герой поезій видатного давньоукраїнського поета-філософа мислиться дослідником передусім як бентежна, неспокійна особа, що на розпутті світського і релігійного начал вирішує даний конфлікт «полюбовно», з одного боку, переймаючись творчим натхненням, а з іншого – «гальмуючи власну життєву активність» [Федорак 2000, с. 98]. Що ж стосується поглядів Н. Федорака на розвій барокової «тривожності», непевності та священого страху перед смертю» [Федорак 2000, с. 103] барокового ліричного героя, мусимо визнати їх лише як припущення, гіпотезу медієвіста. Не можемо цілком погодитись з Назаром Федораком, що

емоційний діапазон ліричного героя «Творів» Івана Величковського обмежуються почуттям «трепетного жаху при думці про неминучий кінець свого існування» [Федорак 2000, с. 103].

Надалі вважаємо за доцільне, об'єднати розвідки останнього двадцятиліття в групи за ознакою авторства, оскільки намітивши лінії дослідження (в даному разі стосовно творчості Івана Величковського) медієвісти, зазвичай, поглиблюють і розвивають їх упродовж кількох років.

Як багатий ілюстративний матеріал для свого дисертаційного дослідження «Метафізична українська поезія другої половини XVII ст. Семантико-художня парадигма» (2001) використовує латино-польську «*Lucubratiuncul'u*» та вірші збірки «Млеко...» київська дослідниця Оксана Яковина [Яковина 2001]. Логічним продовженням даного напрямку є видання через дев'ять років авторкою названої розвідки (з суттєвими доповненнями) у вигляді монографії «Метафізика в поезії XVII-XVIII ст.» [Яковина 2010]. Тут окреслюються фактори, що об'єднують українську і польську метафізичну поезію [Яковина 2010, с. 64-65]. Що ж до творів Івана Величковського, розглядаючи панегіричний вірш до Лазаря Барановича «*Lucubratiuncula*» (написаний польською), медієвістка зазначає, що «Можна говорити про особливу знаковість метафоричного та алегоричного образу зерна в Івана Величковського» (йдеться про відому євангельську притчу щодо Воскресіння Христа) [Яковина 2010, с. 89]. У наступних розділах міститься, поряд з іншим, глибокий аналіз вибраних творів з рукописної збірки «Млеко...» з огляду на «метафізику поетичної форми» [Яковина 2010, с. 137]. Двома роками пізніше, у 10-му числі часопису «Дивослово» Оксана Яковина публікує статтю, щодо метафізичної часової парадигми, де на матеріалі рукописної збірки Івана Величковського «Зегар...», авторка окреслює метафізичну «різномірність» тканини часу [Яковина 2013, с. 57]. Вона ж, зокрема стверджує, що бароковий автор свідомо розмежовує так званий «небесний» час («Зегар цілий...» себто Божі години) та «Минути», як

«рівень мікрокосму, який існує в елементарному світі, відчуває свою належність до макрокосму, але, як неслухняне дитя, має великі проблеми зі світами інтелігібельним» [Яковина 2013, с. 58].

Аналітичний огляд вибраних «малих форм» Івана Величковського стосовно їхньої контекстуальної належності до українського літературного бароко являє собою, вміщена у вип. 2 київського часопису «Літературознавчі обрії» від 2001 року, стаття Катерини Борисенко [Борисенко 2001]. Названа розвідка виявилась логічним етапом на шляху до серйозного дисертаційного дослідження (2003) щодо природи явищ синтезу («синкретизму» за твердженням авторки) поетичних рядків та дидактичної, або проповідницької прози, як ознаки барокової доби в українській літературі. В ході дослідження, медієвісткою використовуються «ораторські» (панегіричні поезії Івана Величковського, як українською книжною так і польською, мовами) з прозовими включеннями, наявність яких пояснюється бароковою риторичною традицією, яка визначала композиційно-жанрові риси творів даного типу [див. Борисенко 2003]. Пізніше (2008) в донецькому видавництві «Норд-прес» виходить монографія Катерини Борисенко «Prosimetrum в українській літературі барокової доби» [Борисенко 2008], де поглиблюються і узагальнюються напрямки дослідження запропоновані в 2003 році. Втім, додавши до визначення генези «віршопрози» лише деякі античні джерела, авторка, на наш погляд, формує хибне враження, ніби prosimetrum є рисою суто бароковою чи (ба, більше) суто українською, хоча насправді сам термін «prosimetrum» уперше був ужитий у XII столітті авторами англійських поетик. Слабкою стороною даної (цікавої і в цілому новаторської) праці є не включення українських зразків «віршопрози» до європейського літературного контексту ренесансної та барокової доби.

Серією розвідок, що напряду торкались масиву релігійної лірики Івана Величковського поповнила українські барокові студії Тетяна Сидоренко. Авторка окреслила ознаки художньої барокової світобудови з огляду на часо-

просторову перспективу в збірці Іоана Величковського «Зегар...» [Сидоренко 2002]. Спираючись переважно на попередні дослідження Богдани Криси та Олени Матушек, а також на зразки молитовних текстів, медієвістка досліджує характерні риси образу Богородиці [Сидоренко 2003], та Ісуса Христа в поетичних зразках барокового митця, де, на думку вченої, автор демонструє серйозну обізнаність в богослужбовій, патристичній та апокрифічній літературі [Сидоренко 2005].

Безперечно вартим уваги явищем в українській літературознавчій медієвістиці сьогодення стала ґрунтовна монографія донецької медієвістки Валентини Соболю «12 подорожей в країну давнього письменства», надрукована Східним видавничим домом у 2003 році (правда Іван Величковський лиш побіжно згадується у контексті візуальної поезії) [Соболь 2003]. Слід сказати, що і подальші праці авторки такі як найновіша монографія «Українське бароко. Тексти і контексти» (2015), видана у Варшаві, мають важливе значення для вивчення українського літературного бароко (зокрема його образної системи та стильової парадигми) в загальноєвропейському контексті [Соболь 2015].

Особливостям категорій «стиль» та «автор» та їх співвідношенню на матеріалі збірки віршів Івана Величковського «Млеко» присвячена стаття Наталії Загребельної [Загребельна 2003]. Аналізуючи три типи вираження авторської свідомості: «етикетного автора, естетично свідомого автора й ліричного суб'єкта», авторка віддає перевагу другому, з огляду на різноманітні жанрово-стильові елементи [Загребельна 2003, с. 167].

2003 рік позначений ще декількома важливими для медієвістики та для дослідження барокової поезії виданнями книжок, серед яких слід виділити харківський репринт праці Д. Чижевського «Українське літературне бароко» з передмовою Олекси Мишаничав, де в розділі «З історії української епіграми» аналізуються українські віршовані зразки (у тому числі й епіграми Величковського) у зіставленні з новолатинськими, польськими та німецькими [Чижевський 2003].

Того ж року виходить серйозна монографія Григорія Грабовича «До історії української літератури». Книжка є, власне, збіркою літературних есеїв на різні теми. Доби ренесансу-бароко торкається лише частина, де аналізується поезія К. Саковича «На жалосний погреб <...> Сагайдачного» у доволі неоднозначному соціально-історичному аспекті [Грабович 2003, с. 255-268].

Тим часом важко перебільшити значення найновішого окремого видання [Величковський 2004] творів Івана Величковського з передмовою та у перекладі Валерія Шевчука. Плідно використавши досвід попередників, В. Шевчук у своїй передмові робить доволі насичений та змістовний огляд історіографії творчості Величковського та її досліджень, а також пропонує свою оригінальну гіпотезу прочитання вірша-відлуння «что плачеш, Адаме...», як алегоризованої картини «періоду руїни в Україні» того часу та визначає світські епіграми автора як дещо «мізантропічні» [Шевчук 2004, с. 14-15]. Того ж року виходить літературна розвідка В. Шевчука на тему раннього українського бароко (книга перша) [Шевчук 2004а] «Муза роксоланська», а наступного року – книга друга про середнє та пізнє бароко, де на ґрунті попередніх студій базуються короткі відомості про життя і творчість Івана Величковського [Шевчук 2005].

Непересічне значення для дослідження барокової поезії, зокрема в її зоровому аспекті (і конкретно для нашої розвідки), має англо-українська монографія Тетяни Назаренко «Poezographia: contemporary visual poetry In Ukrainian – Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою». По-перше на сторінках своєї роботи дослідниця постійно проводить аналогії зі зразками барокової поезії (зокрема Івана Величковського), а по-друге авторка, з огляду на досвід попередників (М. Сорока та О. Ткаченко), пропонує свою оригінальну класифікацію візуальної (зорової) поезії, – це дві великих групи творів, розділені за принципом реалізації зорового образу, де до першої відносяться «*carmina sigiosa*», а до другої – емблематична поезія. При чому, курйозні твори, на думку Т. Назаренко ґрунтуються «на

словесному концепті, в той час як емблематичні – на смисловому» [Назаренко 2005, с. 46].

Того ж 2005 року здобуває науковий ступінь кандидата філології авторка дисертації, безпосередньо присвяченої творчості Івана Величковського, бердянська дослідниця Богдана Бадрак [Бадрак 2005]. Спираючись на досвід попередніх років (С. Маслов, Є. Пеленський, В. Колосова, В. Кречотень) та на розвідки сучасників (Т. Сидоренко, К. Борисенко та інших), медієвістка загалом систематизує біобібліографічні дані про барокового поета, а також пропонує свою ідейно-тематичну класифікацію релігійних та частково «світських» поезій Івана Величковського. Крім того, пані Б. Бадрак проводить аналітичний огляд системи образів релігійних віршів давньоукраїнського митця (образів Богородиці, Ісуса Христа, св. Варвари, Іоана Хрестителя та святителя Миколая), пов'язуючи їх практичну реалізацію з богослужбовою літературою (акафістами). Меншу увагу, приділену, так званим «світським» творам Величковського, авторка пояснює «надзвичайно скромним» обсягом такої поезії у митця. Наступного року в донецькому видавництві, за матеріалами названої роботи, виходить монографія «Творчість Івана Величковського» [Бадрак 2006], єдина на сьогодні праця такого обсягу про спадщину барокового письменника.

Метафізичному сенсу чисел у поезії Івана Величковського присвячена цікава стаття А. В. Яровенка, що з'являється у часописі НаУКМА [Яровенко 2005].

Важливим для вивчення різних аспектів вітчизняної барокової літератури є цілий ряд виданих монографій видатного представника харківської школи медієвістики, Леоніда Ушкалова такі, як «Есеї про українське бароко» [Ушкалов 2006], або (теж збірка літературознавчих есеїв найширшої тематики), «Від бароко до постмодернізму» [Ушкалов 2011]. Щоправда в сфері літературної зацікавленості автора здебільшого творчість Г. С. Сковороди. Але Леонідом Ушкаловим виводяться цікаві образно-



філософські або соціально-етичні прочитання барокової поезії загалом, що є досить корисним для нашого дослідження.

Не можемо залишити без уваги ґрунтовну розвідку Оксани Зосимової, учениці Леоніда Ушкалова. В своїй праці дослідниця розглядає реалізацію в українській, польській та англійській поезії традиційного барокового топоса «марнота марнот», наводячи для ілюстрації та підтвердження своїх висновків, окремі епіграми Івана Величковського [Зосімова 2007]. В наступному десятилітті ХХІ ст. авторка продовжує та поглиблює розвідки у вищеназваному напрямку і, зокрема, публікує статтю у часописі Харківського педагогічного університету [Зосімова 2013], де теж аналізуються декілька поезій Величковського з огляду на мотиви *vanitas*.

Після 2010 року виходить в світ цілий ряд підручників і посібників з історії давньої української літератури, де гідне місце займає постать Івана Величковського, як яскравого представника барокової доби. Перерахуємо лише найвизначніші з них. Першим слід згадати фундаментальний лекційний курс архієпископа Ігоря Ісіченка [Ісіченко 2011], де творчість Івана Величковського, зокрема, віднесена автором до розділу «емблематична поезія», а найбільша увага приділяється молитовним «Вінцям» барокового поета, а також його рукописній збірці «Зеґар...».

Непересічну дидактичну цінність складає також посібник для студентів-філологів «Українське літературне бароко» укладений Л. Л. Неживою і виданий у ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка [Нежива 2011]. Слід окремо зазначити, що творчості Івана Величковського відведено тут 17 сторінок, де компактно і доладно подано всі найновіші (на той час) твердження про спадщину поета, приведені (в окремій рубриці) вислови найвідоміших дослідників бароко і творчості Івана Величковського зокрема (Д. Чижевського, Л. Ушкалова, І. Ісіченка, О. Яковини та інших), вміщено підбірку поезій з двох рукописних збірок давньоукраїнського поета («Зеґар...» і «Млеко»), в кінці кожного підрозділу вміщено для довідок короткий літературознавчий словник [Нежива 2011, с. 74-94]. Пізніше в

одеському видавництві «Астропринт» виходить в світ посібник Анатолія Жаборюка «Бароко (доба, людина, стиль...)» [Жаборюк 2015], що має свою інформативну (більш культурологічну аніж літературознавчу) цінність. Що ж до Івана Величковського, то про нього вміщено стислу інформацію біо-бібліографічного змісту, а також наведено єдиний твір поета у перекладі В. Шевчука «Тому, хто пише вірші» [Жаборюк 2015, с. 165].

Останнім часом ім'я та поетична спадщина Івана Величковського виринають у кількох дисертаційних дослідженнях, як наприклад у мовознавчій розвідці О. Ю. Курганової, де в ході текстологічного аналізу поезії українського бароко середини XVII ст., авторка окреслює значення літургічного мовлення для її формування (більшість прикладів, наведених в роботі, взяті з «Вінців» І. Величковського та зі збірки «Зегар...» ) [Курганова 2013]. Чернівецький дисертант, М. В. Гуцуляк, у теоретико-літературній праці «Українське віршування 30 – 80х років XVII ст.» [Гуцуляк 2017] присвячує поезії Івана Величковського цілий підрозділ (14 сторінок), і небезпідставно, бо здійснюючи «дистрибуцію <...> метрико-ритмічних засобів», дослідник відзначає їх «багату ритмічну конфігурацію» [Гуцуляк 2017, с. 169-170]. В поле зацікавленості автора потрапляють, як перекладні з Дж. Овена так і авторські епіграми поета, а також рукописна збірка «Млеко...» та геральдичні поезії барокового митця.

Під кінець цього, далеко неповного огляду літератури двох декад XXI століття, не можемо не згадати найґрунтовнішу насьогодні працю з емблематики, монографію Олександра Солецького «Емблематичні форми дискурсу» [Солецький 2018]. Автор книги приділяє пильну увагу Івану Величковському, відносячи його творчість (услід за І. Ісіченком) до емблематичної. Перш за все, вчений розглядає есхатологічні емблеми барокового митця називаючи їх «образом апокаліптичної безодні» [Солецький 2018, с. 150], далі розшифровуються гербові емблеми Величковського і окреслюється «втілення Слова Божого у видимому образі» в творах Величковського [Солецький 2018, с. 176], а ще визначаються

основні архетипні образи в панегіриках поета, як відображення емблематики барокової доби [Солецький 2018, с. 310]. І хоча твори Івана Величковського нечасто згадуються у монографії О. Солецького, однак для нашого дослідження є важливим новаторське потрактування емблеми, запропоноване дослідником.

### **Висновки до розділу I**

Як бачимо, зацікавленість медієвістів вивченням творчості Івана Величковського, хоч і нерівномірно (на ранніх етапах), але постійно зростала. Дослідниками поетичної спадщини барокового автора поетапно розкривались ті чи інші грані його творчості, з огляду на цілий ряд аспектів. Так, в колі дослідницьких інтересів періодично перебували інструменти творчої майстерні Івана Величковського, ареали його пошуку на формальному та жанровому рівнях. Вченими встановлювалась антична джерельна база творчості поета, зв'язки з польськомовним культурним простором та вкоріненість в національній традиції. Медієвісти наголошують на первні словесної та сенсової гри як прояві бароковості у Івана Величковського. З часом в роботах вчених виникають і розвиваються нові вектори у вивченні доробку давньоукраїнського поета, наприклад розгляд системи образів, топосів барокового автора і жанрово-тематичних обріїв, що, безперечно, стане плідною базою нашому дослідженню.

Важливість початкового періоду вивчення творчості барокового поета має засадниче значення, адже перші біобібліографії поета: [Пекарський 1862], [Петров 1866], [Сумцов 1885], хоч і були виключно дескриптивними і, часом, неточними, однак послужили базою для подальшого вивчення спадщини Івана Величковського вченими ХХ ст. [Перетц 1905-1929], [Колесса 1907], [Шляпкін 1911], що вдаються до першого аналізу силабічного віршування у епіграмах поета. Подальші студії цього напрямку [Чижевський 1941], [Чижевський 1952], [Пеленський 1943] позначені

першим розглядом специфіки віршування та тематично-жанровою класифікацією творів Івана Величковського. Безперечним фундаментальним надбанням вітчизняного літературознавства є ґрунтовні біобібліографічні праці С. Маслова, В. Колосової, В. Кречотня, О. Білодіда, М. Сулими, а також видання віршів барокового автора, супроводжувані (Є. Пеленський, С. Маслов, В. Колосова, В. Кречотень) фаховими передмовами та коментарями. Здійснена атрибуція поезій Івана Величковського, в основному вмісту першого і другого зшитків Києво-Софійського собору № 362, а також епіграматичного масиву, як перекладних (з Дж. Овена) так і авторських поетичних зразків. Вперше здійснюється літературознавчий аналіз поезій Величковського з огляду на естетичну та інтелектуальну рецепцію читача (Д. Чижевський). Визначено тематику, характер обробки першоджерел (М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом), порушено питання жанру й художніх засобів (В. Кречотень), літературних джерел епіграм (Є. Пеленський, Д. Чижевський), формальної сторони запозичень (О. і П. Охріменки) у контексті антології 1670-80-х рр. (М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом). Визначається точний час створення панегіричних віршів, вказується на їх місцезнаходження, а також ідейно-тематичні та жанрово-стильові риси (Є. Пеленський, С. Маслов, В. Колосова, В. Кречотень), а також ключові мотиви рукописних збірок «Зегар з полузегарком...» і «Млеко...», особливості «курйозної поезії», приховані сенси паліндроміки Івана Величковського (В. Перетц). Окреслено античний вплив та джерельну базу (М. Сорока), візантійські та суто слов'янські елементи (О. Ткаченко), вивчено ознаки стилю та системи образів Івана Величковського (Є. Пеленський, Б. Криса). А також творчість поета проаналізовано з огляду на ідеї та засади барокової естетики (В. Шевчук), барокової ускладненості форми, зі змістовими підтекстами (І. Іваньо), принципів іконіки (Л. Ушкалов), дотепності (кончеттизму) (Д. Наливайко), симультанного руху та дзеркального відображення як проявів стилю (М. Сулима). Українськими дослідниками літератури також окреслено механізми поетичної майстерні барокового

митця (Р. Радишевський), прояви індивідуальності автора (В. Смілянська), барокову алегоричність та декоративність (Д. Наливайко), внутрішній конфлікт та синтез релігійного зі світським (О. і П. Охріменки), (О. Яковина), (Т. Сидоренко), версифікацію (В. Перетц), (Д. Чижевський), (М. Сорока), барокову тропіку (Л. Андрієнко), (А. Ткаченко).

Найменш вивченими в студіях щодо спадщини Івана Величковського залишаються питання жанрової класифікації та образності доробку поета, що, головним чином, обмежується, по-перше, релігійністю курйозної поезії (Ф. Колесса, В. Перетц, М. Сорока) з її етико-гуманістичними мотивами звернення до Творця (А. Нямцу) та природою соціальних мотивів, з іншого. Лише окреслено грані образної системи лабіринтів зі збірки «Млеко...», особливості епіграм: контрастність та алегоризм (Л. Софронова, О. Ткаченко), активне функціонування антиномій, лексична архаїзованість, ускладненість синтаксичних конструкцій, філігранність тропів (М. Сорока, В. Соболю, М. Гуцуляк), реалізація домінантного образу Діви Марії (О. Матушек, Т. Сидоренко), ліричного героя та образу трапези (Н. Федорак), класифікації релігійної поезії за образами та її зв'язок з богослужбовою літературою (Б. Бадрак, О. Курганова). Але й досі є суттєва потреба дослідити жанрово-стильовий, образний та топологічний рівні епіграм Івана Величковського: з рукописних збірок та знайдених поза збірками у зіставленні їх з загальноєвропейськими зразками для виявлення спільної образності, емблематики та топіки, а також для виявлення суто українських рис у творчості барокового поета, як теоретика та практика барокової літератури.

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ЕПІГРАМИ

#### 2.1. Витоки і розвиток барокової епіграми як літературного явища

За влучним висловом сербського письменника-постмодерніста й дослідника літератури, Милорада Павича «бароко з його еkleктизмом <...> є намаганням втілити неможливе» [Павич 2006, с. 312]. І дійсно, в бароко вражає поєднання божественного і тілесного, небесного і земного, надзвичайно стислої форми і багат шарових глибоких сенсів, що власне, найповніше втілювалось в епіграмах. За барокової доби особливо велика увага приділялася невеликим поетичним жанрам – епіталам, емблемі та ін. Найпопулярнішим поетичним жанром на той час була епіграма, яка вважалася основою всіх малих літературних форм і вимагала від автора найвищої поетичної техніки, а також зрілого таланту та вигадки. Популярності епіграми сприяли також особливості суспільного життя 17-18 століть. На той час найважливіші моменти в громадському житті заможних та шляхетських маєтків – весілля, похорони, урочистості з нагоди зайняття посад світової чи церковної влади, зборів владик, членів їхніх родин, воєначальників тощо – відзначалися текстами, які декламувались, писались на епізодичних прикрасах, друкувались у спеціальних виданнях. Більшість таких текстів були епіграмами та їх похідними. Епіграми також були важливою частиною творів найвідоміших поетів 17 століття, які писали латиною.

В Європі склався так званий «Олімп авторів епіграматичної поезії», і до нього належали переважно члени Товариства Ісуса (Societas Jesu) [Edwards 2002, с. 28]. У Німеччині відомими епіграматистами були Джейкоб Бідерманн (1578–1639), у Бельгії – Бернард ван Бауйсен (1575–1619), у Франції – Франсуа Ремонт (Френсіс Ремонт, 1558 або 1562–1631), в Англії –

Джон Овен (1563–1622), в Італії – Емануеле Тезауро (1591–1675), у Польщі – Альберт Інєс (1619–1658), Мацей Казімір Сарбієвський (1595–1640).

Як відомо, відповідно до літературознавчої градації, епіграма, так само як і епітафія входять у групу малих літературних жанрів. Причому глибинний зв'язок між цими двома жанровими дефініціями настільки очевидний, що для його підтвердження, здавалося б, немає нагальної потреби в зверненні до їх генезису. Однак «саме особливості історичного розвитку древніх греко-римських традицій в європейській культурі та літературі зумовили як явну схожість, так і специфічні відмінності цих форм» [Гаспаров 2001, с. 273]. Що стосується основних рис епіграми, то про них на досить вдало сказано Ф. Петровським у енциклопедичній історії античної літератури ХХ ст.: «Дві частини складають епіграму, прийняту в нинішньому її значенні: Одна містить в собі змалювання предмета або речі, що породила думку; інша – саму думку або, так би мовити, гостре слово, що разом можна назвати, як і в інших творах, піком або розв'язкою» [Петровский 1960, с. 118-146]. Саме ж правило, що свідчить про необхідність дотепного укладення (пуанта) в епіграмі (так само як і в епітафії) було сформульовано ще в 17 ст. німецьким поетом і літературознавцем Мартіном Опіцом: «дотепність <...> особливо проявляється в заключній частині, яка повинна бути щоразу інша, ніж ми очікуємо» [ИВЛ 1987, с. 389].

Згідно з енциклопедичним довідками, епіграма (грец. *ἐπίγραμμα* – напис) це «невеликий сатиричний або дидактичний вірш, короткий напис у віршах або навіть прозі, що пояснює призначення пам'ятки, будівлі або предмета» [Гаспаров 1997], а з урахуванням поступових змін, що відбувалися з жанром – ще й «спрямований проти якоїсь особи чи негативного суспільного явища» [Укр. літ. 2011, с. 56]. Втім, Дмитро Чижевський свого часу зазначає, що цей «гатунок поезії <...> (епіграма) за старою традицією зовсім не мусить мати сатиричного характеру» [Чижевський 2003, с. 35]. Зародившись ще в епоху античності, епіграма як жанр удосконалювалася більше двох з половиною тисяч років, перш ніж остаточно прийняти знайомі

нам форми. Ось як про це говорить Маркіян Домбровський у розлогій передмові до збірника давньогрецьких епіграм, в перекладі Андрія Содомори: «Епіграма належить до жанрів, які, зародившись у найдавнішу епоху, ще довго чекали свого часу. Те, що епіграма починалася як текст «з приводу», як напис на предметі, а отже <...> орієнтованість на одиничний випадок <...> закоріненість у буденну сферу – все це формувало той жанровий код, який зрезонував з відчуттями елліністичної епохи» [Домбровський 2017, с. 18-19]. Більшість дослідників сходяться на думці, що антична епіграма в період свого зародження була описовою і статичною, бо вона чимало успадкувала від свого предка – епітафії. У багатьох давніх народів існували і були досить поширені різні написи, в першу чергу дарчі і надгробні. Однак лише в Стародавній Греції вони виявилися джерелами тієї особливої і неповторної поезії, «ровесниці або молодшої сучасниці гомерівського епосу» [Домбровський 2017, с. 23], яка пережила загибель античного світу і стала родоначальницею всієї епіграматичної поезії нового часу. Так, спочатку греки називали епіграмами (написами) будь-які тексти на дарах-приношеннях богам або на могильних стелах, але згодом цей термін використовувався лише для віршованих написів, що розподілялись відповідно за своїм змістом на епітафії (надгробні написи, в буквальному перекладі з грецької – «над могилою» [Укр. літ. 2011, с. 57]) і присвятні епіграми. Отже, перші відомі попередники істинної епіграми дійсно були просто написами, що позначали реальну подію чи конкретний факт, приналежність якогось предмета. Багато з них мали чітку адресованість – наносилися на дари богам, у яких войовничі греки просили удачі в прийдешніх боях, а жінки, незважаючи на всі досягнення античного акушерства, зверталися про всяк випадок, до богині Гери за допомогою в майбутніх пологах. Слідом за присвятними з'являються надгробні написи – епітафії. Можливо, саме вимоги, що висувались до епітафій зумовили ті характерні риси, за які стали так цінуватися малі форми – «лаконічність, емоційна повнота, змістовність, стислість і філософічність їх змісту»



[Чистякова 1993, с. 11]. Адже, що коротшим був такий текст – то легшою виявлялася праця різьбяр, що тесав його зазвичай на досить твердому матеріалі (кераміка, мармур, залізо). У кількох словах потрібно було висловити любов і скорботу, подяку і біль розставання назавжди. Це призвело до вироблення раціонального балансу стислості і смислового навантаження. Легендарні правила були сформульовані в висловах типу «нічого зайвого», «міра в усьому» і т.д. Так, будучи лаконічними за формою і ємними за змістом, дані мініатюри і увійшли на всі часи в класичну літературу. Імена багатьох перших авторів цих невеликих за розміром творів забуті – авторське право виникло набагато пізніше. І хоча ці анонімні епіграми і епітафії в своїй популярності успішно змагалися з уславленими авторськими творами, знадобилося кілька століть, щоб у «батька історії» Геродота вперше промайнуло ім'я автора однієї з епіграм. Першим відомим автором епіграм, так само як і епітафій став Симонід Кеосский (кінець VI - початок V ст. до н. е.). Особливо знаменитими були присвяти на могилах воїнів, полеглих в часи греко-перської війни. Як слушно зазначає в своїй статті Вікторія Колосова: «Симонід Кеосский своїми лаконічними епіграмами, присвяченими афінянам, що полягли в бою з ворогами, викликав у співвітчизників не тільки сльози, а й палке бажання помститися за вбитих, відстояти батьківщину» [Колосова 2010, с. 73]. Видатна дослідниця наводить зразок такої епіграми:

Йди, подорожній, скажи всім городянам в Лакедемоні:  
Сповнивши їх заповіт, тут ми кістьми полягли.<sup>6</sup>

[див. Колосова 2010].

Соціуму вже тоді була досить очевидна суспільно-політична значимість цього малого жанру і його патріотична спрямованість. Цікаво, що з ім'ям Симоніда Кеосского пов'язують набагато більше епіграм, ніж було складено ним насправді. Слід зазначити, що античні епіграми писалися в основному елегійним дистихом (поєднання гекзаметра з пентаметром) [див.

<sup>6</sup> Переклад Ф. Скляра (подано за «Слово і Час» №9 2010 с. 73-78)

Чижевський 2003], [Колосова 2010]. Для увиразнення своїх філософських суджень епіграмами послуговувались наприклад Платон і Архілох. Період розквіту вказаного жанру (гелленістична доба) позначений іменами олександрійських поетів таких, як Асклепід Самоський або Леонід Тарентський (III ст. до н. ери), «мандрований поет елліністичного періоду <...> котрий під час блукань світом <...> присвятив чимало своїх найкращих епіграм вівчарям, рибалкам і ремісникам» [Колосова 2010, с. 73]. Як засвідчують дослідники, найдавніша антологія грецької епіграми була укладена у I ст. до н. е. Мелеагром з Гадари і складала більше 3500 зразків, що належали різним поетам.

Справжніми спадкоємцями олександрійської школи були давньоримські поети-епіграматисти (Енній, Катулл, Пакувій), найвидатніше місце серед яких належало Марку Валерію Марціалу (прибл. 42-101 рр. н. е), котрий цілковито присвятив себе цьому жанру (створив понад 1200 епіграм [див. Петровский 1960, с. 228]) і активно звертався до сатиричного напрямку, започаткувавши традицію епіграматичного вірша викривального чи іронічного змісту. Знана українська дослідниця, Вікторія Колосова високо оцінює творчість давньоримського поета: «Насамперед завдяки поетичній спадщині Марціала жанр епіграми набув популярності і в Західній Європі» [Колосова 2010, с. 74].

Протягом століть розвитку епіграматичного жанру виявився цікавий феномен. «Якщо інші жанри античної поезії поступово виходили з ужитку або зазнавали <...> змін (наприклад, гекзаметричний епос), то епіграматична традиція зберігала свою тяглість понад півтора тисячоліття», – слушно стверджує харківська медієвістка Оксана Зосимова [Зосимова 2013, с. 72]. Таким чином, змінювались часи, події, акценти, тематика й топіка, а версифікаційна та жанрова організація епіграми не зазнала кардинальних змін (елегійний двовірш або чотривірш написаний переважно пентаметром). Таким чином, як зазначав російський теоретик літератури С. Аверінцев,

«визначальною рисою жанру (епіграми) є унікальна сталість його основ» [Аверінцев 1981, с. 309]. Отож, з поширенням християнства, епіграми, що мали переважно вигляд тлумачення теологуменів, епітафій-написів, присвят подвигам мучеників, а чи моральних настанов для праведного життя, як, скажімо, грецькомовні твори Агафія Схоластика, Григорія Назіанзійського (VI ст.) чи Іоанна Геометра (X ст.), а чи як латиномовні зразки, створені Авзонієм та Венанцієм Фортунатом (VI ст.); поетами періоду Реформації та Ренесансу такими, як Гільдебєрт Лавардинський (XII ст.), Анджело Поліціано (XV ст.), Томас Мор, Марк Антоній Мурет, або основоположник європейських поетик, – Юлій Цезар Скалігер (XVI ст.), все ж за формальними ознаками (попри трансформацію тематики і філософського підґрунтя) мало відрізнялись від поетичних зразків тих же «олександрійців» чи Марціала. Отож на думку, вже згадуваного С. Аверінцева, дивовижну подібність величезної маси епіграматичних творів «на колосальному часовому відрізку можна пояснити лише тим, що в жанрі, у якому найпоплідовніше зреалізовано принцип риторичного раціоналізму, інваріантні елементи <...> сильніші <...>, ніж рецепції часу або відбиток долі й душі автора» [Аверінцев 1981, с. 38]. Таким чином, епіграма як літературне явище відрізнялась феноменальною (протягом багатьох століть) версифікаційною стабільністю та чіткою структурованістю елементів (при певних різномовних та різночасових варіюваннях кількості рядків від двох до десяти і більше), органічно вписуючись в картину як поганської, так і християнської культури.

Після розквіту епіграми в Стародавній Греції та Римі більшу увагу цьому жанру приділяли на початку епохи Відродження, коли в моду ввійшло інтенсивне копіювання колекцій антикварних епіграм, пошук невідомих текстів та створення нових антологій. Саме в цю епоху епіграма та її споріднені жанрові форми також почали пояснюватися та аналізуватися у працях найвідоміших теоретиків літератури. Наступну добу бароко (17–

18 століття) можна назвати одним із найяскравіших періодів відродження та розквіту епіграми у всій Європі. У 16–18 століттях теоретики літератури у своїх роботах обговорювали місце епіграми в ієрархії літературних жанрів, визначали її функції, форму, визначали діапазон змістових можливостей. Розглядаючи форму епіграми як врегульовану, основна увага приділялась змісту та тому, яким чином його можна зробити християнським.

Найвідоміший теоретик літератури епохи Відродження Юлій Цезар Скалігер, типологія жанрів і поезії якого використовувалися протягом наступних двохсот років, у праці «*Poetices libri septem*» (з лат. Сім книжок поезії) (1561) запропонував визначення епіграми, яке з плином часу стало класичним і було майже буквально відтворене іншими теоретиками: «Отже, епіграма – це короткий вірш, який зазвичай оцінює річ, людину чи подію або робить висновок із поданих тверджень» [Scaliger 1586, с. 430]. У своїй роботі Скалігер також представив класифікацію епіграм, виокремлюючи два основні типи: простий (симплекс) та композиційний (комполитний). Прості епіграми описують певну подію. Мета композиційних епіграм різна – їх зміст, тобто зображувані події, є лише першим етапом у більш складній інтерпретації обраної теми, яка іноді може суперечити попередньо задуманим читачам уявленням [Scaliger 1586, с. 431]. Скалігер також назвав основні риси епіграми, які «вже в античності стали <...> візитною карткою жанру» [Крекотень 1999б, с. 157]. Щонайперше, Скалігер вказує на стислість (*brevit*) твору і на ще одну, але не менш важливу особливість, яскравість або гострота (*argutia*). Для авторів епохи бароко найважливішою особливістю епіграми була «сіль» (неочікуваний поворот), що його особливо підкреслював Скалігер, називаючи її душею та формою епіграми (*anima et forma*) і вказуючи на те, що найліпше це може бути досягнуто раптовою або непередбачуваною кінцівкою твору [Scaliger 1586, с. 431]. Обговорюючи розмаїття видів епіграм, тем, способів віршування, Скалігер підкреслив, що «навіть найталановитішому авторові дуже важко зрозуміти та розкрити всю

глибину та вишукану шляхетність», закодовані в жанрі [Scaliger 1982, с. 275]. Ренесансний теоретик літератури попередив, що лише деякі з них здатні зіставити та геніально поєднати багато різних та зазвичай суперечливих речей в одному короткому творі (епіграмі): витонченість слова з валідністю (обґрунтованістю) обраної теми, чіткість ідеї з дотепністю висловлювання, ідеальний ритм із належним звучанням. Також складним завданням для автора є зацікавлення «захоплення слухачів з першого до останнього слова і не забути розкрити найголовніше – правду» [Scaliger 1586, с. 433].

Слід, однак, сказати, що теоретичні та філософські настанови Скалігера (як власне і його попередників та сучасників) вирости й розвинулися на тому ж таки плідному античному ґрунті. Як аргументовано стверджує дніпровська дослідниця Оксана Бовкунова: «особливо великий вплив на розвиток європейської літературної думки XVI – XVII століть мала «Поетика» Аристотеля» [Бовкунова 2009, с. 19]. Після того як «Поетика» (що, доречі, майже ніяк не зрезонувала в період античності) була в 1549 році перекладена італійською (з грецького оригіналу 1498 року), – відкрилися можливості до широкого її застосування в західноєвропейській літературі. Більшість теоретиків того часу (не лише Скалігер), як, наприклад, творець віршованого італійського трактату «Поетичне мистецтво», Марко Джироламо (Ієронім) Віда (1485 – 1566), або англійський поет, Філіп Сідні (Sidney, Philip 30.11.1554 – 17.10.1586), що написав одну з перших поетик в Англії «Захист поезії» («A Defence of Poetry» при бл. 1582), у своїх естетичних деклараціях постійно спиралась на тези, проголошені Аристотелем у «Поетиці».

Услід за Аристотелем, Юлій Цезар Скалігер та його сучасники «визначають поезію, як мистецтво наслідувати» або відтворювати природу й людські діяння у віршах, для пізнання, виховання та естетичної насолоди [Дімова 2012, с. 155]. Саме поетичний вимисел, на їх думку, «душа поезії», а «таке уявлення про поетичний вимисел йде від Аристотеля» [Бовкунова

2009, с. 21]. Причому, згідно з античною «Поетикою», як підкреслював В. Маслюк, – «до поетичного вимислу ставились такі вимоги: він повинен ґрунтуватись на певній основі істинності, тобто має бути правдоподібним» [Маслюк 1983, с. 28]. Що ж до Юлія Цезаря Скалігера, то він став свого роду провідником, що транслював найважливіші засади віршотворення (зокрема стосовно епіграми) наступним поколінням. Основні ідеї поетики Скалігера були сприйняті та трансформовані іншими відомими європейськими теоретиками літератури у XVII столітті, такими, як автор «Книги про німецьке віршування» («Buch von der Deutschen Poeterey» 1624), М. Опіц, або А. Бухнер, укладач «Лекцій з нормативної поетики», чи Ф. фон Цезен поет-епіграматист, якому належить лінгвофілософський трактат «Рожеві вуста», а в ході літературних та культурних змін, коли «малі» літературні форми стають все більш популярними, жанр епіграми в теоретичних творах став обговорюватися більш послідовно та всебічно, наприклад три, за Скалігером, складових ідеальної епіграми: *argutia*, *brevitas* et *venustas* («сіть» або гострота, стислість та привабливість) [див.: Scaliger 1586, с. 311].

За доби бароко підкресленою визначальною особливістю епіграми є сіть (дотепність, гострота), в той час як інші дві – стислість (*brevitas*) та привабливість або чарівність (*venustas seu suavitas*), розглядалися вже як вторинні. Але не так багато було поетів, що скрупульозно дотримувалися би всіх трьох вимог. Щоправда, англійський поет Джон Овен намагався в одному двовірші зібрати кілька ідей і представити їх у вигляді єдиного висловлювання. Ось так він зреалізував твердження, сформульоване римським письменником і політиком Гаєм Плінієм Цецилієм Секундом (62–113 pp.), що словам мусить бути тісно, а сенсу просторо (*non multa, sed multum*). Найкращий приклад такої епіграми в Джона Овена – це твір, що розкриває три основні християнські чесноти:

Non est in verbis virtus, sed rebus inhaeret;  
Res sunt, non voces, pers, amor et fides. (III, 96) 6

(«Величність полягає не в словах, а в діях; / Творення (діяння), а не безглузді звуки – це надія, любов і віра». – Переклад – Б.С.)

[див. Owen 1999].

Слід також відмітити, що в названих європейських поетиках (М. Віди, Ф. Сідні, Ю. Ц. Скалігера, М. Опіца та інших) відчутне, а часом, і досить поважне місце займають так звані «візуальні» види епіграматичної поезії, до яких автори відносять то «курйозну» словесну гру і дивовижні ребуси-загадки, то поетичні надписи до малюнків. І це не дивно, бо міцно вкорінені в Аристотелеву «Поетику» та середньовічну традицію, європейські теоретики літератури часто звертались до античного досвіду, а давньогрецька епіграма, як відомо, зародилася з надписів на стеллах і до предметів. Втім, найдавнішою «візуальною поезією» вважають спіралевидні написи на фетському диску (крито-мікенська культура), датовані 1700 р. до н. ери. Крім того «фігурну поезію створювали Каллімах Александрійський і Теокрит. Абеткові вірші є в Псалмах Давида. Фігурні поезії набувають поширення в античній літературі, коли з'являються вірші у формі сокири, яйця, крил, сопілки (сирінги), вівтаря», – зазначає В. Соболев [Соболев 2013, с. 229]. Середньовіччя, яке, за словами Ернста Роберта Курціуса, було стежиною «визначальною, як сполучна ланка між античним світом, що занепадав, та <...> зароджуваним європейським» [Курціус 2007, с. 23], «візуалізувало» в своїх, зазвичай епіграматичних, творах теологумени християнства, еклесіальну догматику та христологію. Наведемо лише один приклад, що не є загальновідомим в літературознавстві. Йдеться про Рабана (Храбана) Мавра (прибл. 780 – 856), німецького теолога, поета, енциклопедиста та автора поетики «Про віршування», яскравого представника так званого «Каролінгського відродження». Йому, зокрема, належить авторство «De Laudibus Sanctae Crucis» («Про вшанування Святого Хреста») – книги зорових поезій, якій, за словами дослідників, «позаздрили б поети-модерністи» [Ненарокова 2006, с. 75]. Розмисли теолога щодо хресної

таїни органічно поєдналися тут із поезією та графікою. Храбан Мавр уважав, що, oprіч інтелекту й серця, в рецепціях віри має бути використаний ще й чуттєвий (візуальний) досвід – через красу. Збірка «Про вшанування Святого Хреста» має 2 частини. Перша містить 28 фігурних поезій із послідоючим прозовими поясненнями, а в другій – вміщені коментарі до першої. Поезія Рабана Мавра – це квадрати з літер, у яких текст викладений послідовно, але так, щоб у фігурах, зображених у цих квадратах, за можливості теж прочитувались осмислені фрази. Книжка «Про вшанування Святого Хреста» була доволі популярна, її переписували протягом усього Середньовіччя. Її версії нині є в бібліотеках Мадрида, Флоренції, Парижа (ми наводимо ілюстративний матеріал (мережеві фотокопії з манускрипту IX століття, який зберігається у Швейцарії, в Бернській бібліотеці) [див. Додаток Б, мал.13-136].

Таким чином, зародившись в античності, проростаючи крізь поезію періодів середньовіччя та відродження, епіграма в її класичному, візуальному (курйозному та фігурному) варіантах транслюється в барокову літературну традицію Європи. Oprім того, з поширенням друкарства на європейських (і не тільки) теренах виникає своєрідний синтез «графічного образу, ритмомелодійного малюнка вірша, прозового тексту і епіграфа», що стає характерним явищем барокової культури [див. Ісіченко 2011, с. 277]. Щоправда, названий синкретичний феномен (епіграматична поезія до лицарського герба, священного зображення, а чи повчальної картинки) з'являється не на порожньому місці. Все це (в рукописному і мальованому варіантах) вже існувало, зокрема всередині теологічних та дидактичних трактатів, у вигляді дарчих надписів чи пояснень до ілюстрацій у Святому письмі та мартирологічній літературі. Отже, в християнському ментальному полі Європи вкорінюється і розвивається, не що інше, як емблематична епіграма, адже «присутність зримого образу <...> робила предмет віри реальним. Віра ґрунтується на образних зримих уявленнях», – за слухним



твердженням Йогана Гейзінги (переклад з рос. Б. С.) [Хейзінга 1988, с. 182]. Однак, на думку Олександра Солецького, «появу емблеми як жанру ототожнюють з появою «Книги емблем» Андре Альціато» [Солецький 2018, с. 24]. Отож в 1531 р. в Аусбурзі виходить латиномовна книга емблематичних епіграм італійського поета і юриста, Андреа Альціато (1492–1550) «*Emblemata*», що за життя та після смерті автора кілька разів перевидавались. До найповнішого, Падуанського, видання 1621 р. вміщено 212 емблем (переважно світських), що репрезентують різні моральні цінності, пороки та політичні категорії [див. Bregman 2007]. Тут слід застерегти, що візуальним втіленням словесних емблем сам Альціато не займався, – цим опікувались видавці: спочатку – це друкар Генріх Штайнер (в нашому випадку [див. Додаток Б, мал. 14-14в]), а потім – книготорговець П'єтро Паоло Тоцці. Разом з тим, як зауважує вчений-культуролог Ервін Панофський, ілюстратори «з часом все більше легковажать тими глибокими сенсами, що їх мав на увазі Альціато» (пер. з рос. Б. С.) [Панофський 2009, с. 190-191]. Для Альціато, відповідно, «емблемою» була сама епіграма, тобто словесний код. Зародившись в середньовіччі (християнський напрямок) емблема розквітла й остаточно склалася в епоху бароко. Даний жанр (ба, навіть краще сказати, спосіб світосприйняття) являє собою поєднання трьох компонентів: «*inscriptio*» – напис, короткий заголовок; «*subscriptio*» – більш розгорнутий підпис, власне, віршований текст; «*pictura*» – картинка-ілюстрація, що міститься між написом і підписом [Bregman 2007, с. 68]. Задля прикладу розглянемо чотири вибрані емблеми Альціато. Малюнок 14 в Додатку Б репрезентує емблематичну епіграму «*In astrologos*» («У астрономів / астрологів»), де «*pictura*» демонструє нам трагічну загибель Ікара, чії скріплені воском крила розтанули на сонці. Зі згаданим нещасливцем порівнюються самонадіяні прогнози людей-астрологів, що «тануть» під сонцем волі Божої.

На думку поета, якір допомагає морякам в бурю, так і правитель повинен діяти стосовно свого народу, саме цю тезу ілюструє «*pictura*» під написом «*Princeps subditorum incolumitatem procurans*» [Alciati 1542] («Найважливіша – безпека його підданих» пер. Б. С.). Дельфін, що, на переконання епіграматиста, рятує потопаючих людей, обвиває якір і тим самим підсилює значення даного символу, як емблеми безпеки й стабільності [Додаток Б, мал. 14а]. Зображення мисливця, що стріляє з лука в пташку, не помічаючи смертоносну змію біля своїх ніг. Дана емблема [Додаток Б, мал. 14б] «*Qui alta contemplantur, cadere*» [Alciati 1542] («Той, хто споглядає висоти, – падає» переклад Б. С.) має глибокий філософський зміст. Нерозважливий обиватель, витаючи в мріях і плануючи майбутнє, мусить не забувати про небезпеки і смерть, що на нього чигає. Безмірною печаллю віє від «*pictur'и*», надписаної «*In receptatores sicariorum*» [Alciati 1542] («Проти тих, хто переховує злочинців» пер. Б. С.). Тут читаємо (і бачимо) художню варіацію трагічного міфа про Актеона, якого мстива Артеміда обернула на оленя, і його розірвали власні пси [Додаток Б, мал. 14в] (подібний сюжет зустрічаємо і в Овідієвих «Метаморфозах»). Епіграматичний текст є, власне, зверненням до юнака на ім'я Сцеве, що спілкується з лиходіями і може в будь-яку мить стати їхньою жертвою. А ще автор застерігає від марнотратства, яке приваблює злих людей.

Метою попереднього досить детального огляду епіграматичної книги Андреа Альціато було наочно продемонструвати метафізичну глибину і засадниче (теоретичне) значення даного витвору мистецтва (в одній когорті з поетиками М.-Дж. Віді, Ф. Сідні, М. Опіца і, звичайно, Ю. Ц. Скалігера) для становлення різнокультурної європейської поезії (зокрема, епіграми у всіх її проявах). Отож цілком справедливо буде зазначити, що «*Emblemata*» (як і книги вищеназваних авторів) у всій Європі (включаючи Польщу і Україну) «набула популярності та зазнала численних перевидань, епігонських та творчих модифікацій» [Солецький 2018, с. 23]. А сама емблематика, за

слухним твердженням канадського вченого Пітера Дейлі, була і є не лише одним з давніх видів епіграматичного вірша, а узагальнюючим живим особливим внутрішньоюструктурним механізмом, і впливає зі світоглядної спорідненості [див. Daly 1989]. Попри розмаїття національних назв формальних компонентів (як от: універсальні латинські терміни «*inscriptio, pictura, subscriptio*», італійська «*impresa*», або іспанське визначення «*jeroglífico*»), по великому рахунку, все це огортається, як єдиною плацентою, емблематичним універсалізмом світотворення зі Слова (як свого часу і ми стверджували у статті [Бойко 2008, с. 7]) і породжує яскраву епіграматичну поезію на різнонаціональних теренах.

## 2.2. Теорія жанру барокової епіграми

Ми починали з того, що епіграма є давнім поетичним жанром, який зародився в давньогрецькій літературі, набув особливої популярності в середньовічній та ренесансній літературі й посів чільне місце у системі поетичних жанрів бароко. «Епіграми склалися переважно елегійним двовіршем. Пізніше цей термін стали застосовувати до кожного короткого вірша елегійного характеру» [Безпечний 2009, с. 297].

У XVII ст. термін «епіграма» застосовувався на позначення короткого, від одного до тридцяти рядків, віршованого твору з великою потенцією художнього впливу на читача, у якому логічно і чітко, просто й зрозуміло розповідалось про певний предмет, особу, явище чи подію. Домінуючою ознакою жанру епіграми була сконцентрованість думки переважно в межах двох-чотирьох віршових рядків [Див.: Чижевський 1941, с. 51], її гострота й дотепність. Характеризуючи жанр епіграми, Е. Курціус свого часу зазначав: «Жодна з поетичних форм не сприяє так грі загостреними, приголомшливими думками, як епіграма, яку в Німеччині XVII і XVIII ст.

тому й називають *Sinngedicht*, тобто в дослівному перекладі дотепним віршем або ж (строгіше) епіграмою чи афоризмом» [Курціус 2007, с. 322].

Сатиричні риси на той час не були обов'язковими жанровими ознаками епіграми. Майже цілком і повністю вони заповнили простір жанру епіграми уже в новій українській літературі, а в часи бароко сатирична епіграма була лише одним із жанрових різновидів. Однією із головних рис барокової епіграми було афористичне загострення думки, яка «оперювалася», як стріла, «певними словесними та стилістичними засобами» [Чижевський 1941, с. 51]. Вона мала дивувати й захоплювати реципієнта. Цьому, на думку В. Маслюка, сприяли лаконічність (що менше в епіграмі віршових рядків, то вона досконаліша – найкраща та епіграма, до якої не можна нічого додати і від якої не можна нічого відняти); дотепність (це «душа, життя, повітря» епіграми); особливо дотепними мають бути висновки (клаузули<sup>7</sup>, аргуції<sup>8</sup>, акумени<sup>9</sup>, акутуми<sup>10</sup>, концепти<sup>11</sup>) [див.: Pawlak 2005] із епіграматичної розповіді (що присутніший, влучніший і несподіваніший висновок з неї, то «приємніша» епіграма); привабливість, яка досягається доладним розміщенням слів і літер, вправним жонгливанням поняттями і звуками [див.: Маслюк 1983, с. 156-169].

Д. Чижевський наголошував, що українська барокова епіграма, наслідуючи епіграми античну та західноєвропейську, послуговувалася двома

<sup>7</sup> Клаузула (лат. *clausula* – закінчення) – заключна частина віршового рядка, починаючи з останнього наголошеного складу (у випадку суголосся Клаузули мовиться про риму). Клаузула буває окситонною, коли після ритмічного акценту відсутні ненаголошені склади (орел), парокситонною – при наявності одного ненаголошеного складу (небо), дактилічною – двох складів (посмішка), гіпердактилічною – трьох складів (котигорошко). Клаузула як один із складників віршового рядка, несе особливе структурне та смислове навантаження у білих віршах

<sup>8</sup> Аргуція є засобом стилістичної організації тексту. Її часто сплутують з концептом-акуменом. Однак варто розрізняти концепт як поняттєво-словесний феномен, що належить до стилістичного рівня (*argutum*), і власне концепту (*acumen*, *acutum*), який, певно, ближчий до інвенційного рівня [див.: Pawlak 2005, с. 62].

<sup>9</sup> Акумен – концепт близький до інвенційного, тобто імітаційного рівня.

<sup>10</sup> Акутум – гострий і різкий аспект висновку.

<sup>11</sup> Концепт – Ян Квяткевич [див.: Kwiatkiewicz 1672] зараховував концепт до дев'яти фундаментів «непростої мови». Ритор виділив найхарактерніші риси концептизму: дотепність, подільність та блискавичність, – а також наголосив на великій популярності вживання концепту в бароковій епіграмі. «Концептичні декламації», «дотепи», «легковажні жартики», «концепт», «словесна гра» тощо – усе це має точки дотику з поняттями *acutezza* (гострота, дотепність) та *argutezza* (чіткість). «Концепт» з італійської перекладається як «чудова, вишукана думка». Виник в Іспанії та Італії. Для барокових часів концепти були улюбленою формою вираження думки. Вони давали широкі можливості для словесних каламбурів.

видами художніх засобів, які «підвищували естетичну якість невеликого, мініатюрного вірша»: 1) «повторення певних слів, зокрема тих, на яких робиться притиск, логічний «наголос», які найтісніше зв'язані з думкою, що її влито в форму епіграми»; 2) «співзвуччя, словесні гри, внутрішня рима чи асонанс або алітерація» [Чижевський 2003, с. 52].

В. Кречотень зазначав, що «епіграматичному письму» були притаманні розмаїті види понятійної та словесної гри (повтори ключових понять і слів, зіткнення антонімів) [див.: Кречотень 1993]. Поняття і слова в епіграмі розставлялися симетрично, асиметрично або перехресно. Повтори та протиставлення «надають ясності ходу думок та роблять епіграму гострішою, «пікантнішою» [Чижевський 2003, с. 53].

Увагу барокових митців, здебільшого, привертали видатні твори мистецтва чи літератури, цікаві предмети, знаменні події, непересічні особистості та вчинки звичайних людей. Все це в творчому процесі трансформувалося у почуття, настрої, філософські роздуми письменників, які виливалися у різноманітних змістових формах епіграм. Таким чином з'явилися прості й складні епіграми: описові, геральдичні, дидактичні, епітафійні, декламаційні, настановчі, застільні, сатиричні та ін.

У простих епіграмах об'єкти розповіді зображалися поза межами оціночних суджень, а в складних епіграмах зміст набував настановчої дидактичної форми у вигляді промовистих висновків.

В окремі жанрові групи об'єднувалися епіграми-панегірики, урочисті характеристики з хвалебним змістом на честь якоїсь події чи окремої особистості; епіграми-роздуми, зміст яких розгортався в площині порад чи застережень; епіграми-присуди, в яких засуджувались події негативного спрямування чи звинувачувалися певні особи, оступилися чи скоїли гріх.

Жанрові особливості української барокової епіграми сформульовано у шкільних поетиках XVII – XVIII ст. [див.: Маслюк 1983; Сивокінь 2001] та докладно висвітлено у роботах таких літературознавців як Д. Чижевський

[Чижевський 2003, с. 35-57], Д. Наливайко [Наливайко 1981а], В. Кречотень [Кречотень 1987, с. 5-24], М. Сорока [Сорока 1994а; 1997] та ін.

Епіграми кінця XVI – першої половини XVIII ст. стали «вмістилищем для наповнених глибоким підтекстом <...> дотепних думок» [Курціус 2007, с. 322], але в українській літературі на той час ще не претендували на окремі видання, а переважно вмонтовувалися в українських кириличних стародруках на звороті титулів, перед основним текстом видання або його окремим розділом, перед чи після заголовків частин окремих розділів основного тексту.

Епіграми-присвяти, спрямовані на прославлення особи мецената або небесного покровителя, не пов'язувалися зі змістом самого видання. Зазвичай вони друкувалися на зворотах титулів видань текстів Святого Письма, богослужбових книг, творів Отців церкви, збірок теологічних трактатів, проповідей, житій святих, панегіричних промов.

Дескриптивні епіграми використовувалися як засіб розкриття символічного змісту різноманітних гравюр, поширених в бароковому мистецтві, але з розвитком жанру первинне призначення розширилося. Дескриптивними епіграмами стали вважатися написи до зображень різних постатей християнського Олімпу та сцен євангельської історії. Вони містили молитовне прохання або прославлення зображуваних святих.

Подекуди епіграма-присвята таки тлумачила символічний зміст форти, на звороті якої її розміщено і була пов'язаною із передмовою до тексту. Складна символіка графічних та вербальних образів присвяти, розкривалися у тексті передмови.

На сторінках богослужбових книг переважно друкувалися дескриптивні епіграми, які набували форми поетичного вступу до основного тексту чи окремого розділу видання і були безпосередньо пов'язаними зі змістом текстів, до складу яких входили. Вони розкривали та інтерпретували його основні частини.

Епіграми-заголовки могли супроводжуватися чи не супроводжуватися графічними зображеннями. У структурі тексту вони розміщувалися під назвою твору.

У поетичному підсумку, що містився наприкінці основного тексту або його окремої частини друкувалися епіграми-подяки за натхнення і допомогу в написанні твору, звернені до Бога, до Діви Марії, до читачів. Епіграма-підсумок мала повчальний зміст і завершувала твір.

Геральдичні епіграми загалом є різновидом емблематичних віршів, які інколи також виконували роль елемента реквізиту видання. А. Морозов геральдичну епіграму називає різновидом емблеми, що є «зримою метафорою», в якій «слово і зображення вступають у складні взаємодії» [Морозов 1974, с. 184-226]. Геральдична композиція має три частини: заголовок, маюнок і пояснювальну епіграму. У геральдичних емблемах окрім тексту було зображено герби аристократичних родів, конкретних представників цих родів, міст, установ. На приналежність такого герба до якогось роду вказувалося у заголовку. Такі епіграми коментували герб, даючи панегіричну характеристику його власнику за підтримку при створенні книжки.

Досить поширеним різновидом епіграми в українському бароко були надмогильні написи – епітафії, тобто, призначені для напису на пам'ятникові померлої особи. Термін «епітафія» в українських барокових поетиках вживався у двох значеннях: як похоронна поезія в цілому і як жанровий різновид.

Як літературний жанр епітафія, як уже було сказано вище, зародилася в Давній Греції та Римі. З плином часу епітафії почали писати на смерть неіснуючої особи з метою висміяти вади певної людини чи людського характеру, тому вони були насичені образами греко-римської міфології й нерідко будувалися у формі курйозних віршів, до того ще й надруковані різним шрифтом. Різновидом сатиричних епітафій є авто епітафії, написані

на власну уявлювану смерть. За визначенням В. Маслюка «Епітафії – написи на надгробках. Вони створювалися за правилами складання епіграм, дуже часто з дотепним закінченням – клаузулою» [Маслюк 1983, с. 166].

Аналізуючи композицію епітафії у своїй «Поетиці», Феофан Прокопович зазначав, що «у першій частині, або експозиції [expositio], дається, як правило, короткий перелік більш прикметних діянь покійного, його чеснот чи пороків, іноді тільки вказується його суспільне становище або стан і майно. А в другій частині, або в завершенні [conclusio], якщо покійний був впливовою особою, як концепт поміщають на кінець якийсь виразний вислів, що вказує на короткочасність людського життя, на його марноту і тлінність, якщо ж особою незначною чи гідною насмішки, доречно навіть використовувати жарти й політичні дотепи» [Прокопович 1961, с. 334-455]. Епітафії латинського середньовіччя в українських поетиках XVII – XVIII ст. умовно ділилися на епітафії високого стилю, присвячені відомим історичним особам, а також жартівливі епітафії низького стилю.

Епітафія як різновид епіграми так само послуговується витонченістю, дотепністю, чіткістю і стислістю викладу. Однак вона має специфічну композицію. На початку епітафії разом із повчанням у формі влучного вислову (*sententia*) про марнотність світу, необхідно було подати інформацію про дату смерті від сотворення світу чи від народження Ісуса Христа із зазначенням року, місяця і дня смерті. У прозовій епітафії подавався відомий вислів, у віршованій – концепт. Завершувалася епітафія моралістичною настановою.

Інколи з огляду на присутню подібність епітафію сплутували з епіцедією, яка структурувалася плачем, неприємностями, втішаннями, підбадьореннями у тяжких випробуваннях, поясненнями причин смерті й гіркоти втрати, або навпаки прокльонами, осудами, висміюваннями. Скалігер, свого часу, поділяв епіцедію на похвали [*laudes*], показ втрати



[jacturae demonstratio], розповідь [narratio], плач [luctus], утішання [consolatio], підбадьорювання [exhortatio] [Scaliger 1586, с. 426].

В українській бароковій літературі розрізняли чотири типи епітафій: розповідні (enunciativa sev enarrativa), в яких мав слово лише автор, діалогічні (dialogistica) з наявною драматизацією з огляду на долучення розмов померлого з родичами, друзями, смертю, змішані (mixta), де слово мають автор, померлий, його родичі й друзі, епітафії-загадки (aenigmatica), в яких необхідно було відгадати, хто помер.

Над жанровим епіграмним багатоголоссям вивищується емблема. А. Альціати свого часу стверджував, що емблема як різновид епіграми постала на основі риторичної традиції, що зростала на підґрунті неоплатонічних поглядів на світ, згідно з яким видима реальність є системою знаків, символів, прочитання і розуміння яких прокладає шлях до досягнення духовного, вічного, нормативно-ціннісного, істинного, ідеального [див.: Alciati 1621]. Слід зазначити, що в більшості своїй теоретики барокової емблеми наголошували на її композиційній тріодичності: напис або девіз (inscriptio, motto, lemma) – душа емблеми, зображення (pictura, icon, imago) – тіло емблеми і підпис у віршах або в прозі (subscriptio, explicatio picture). Душею жанру вважався напис, який переважно запозичувався з Біблії – біблійні цитати, образи, сюжети парафрази біблійного тексту віртуозно вмонтовувалися в емблематику, набуваючи форми коротких висловів. Тілом емблеми були графічні зображення, а духом, який пов'язував емблему з епіграмою, звісно, були тотожні з нею особливості – дотепність, приємність, благопристойність (modestum). Семіотику емблеми необхідно розкривати лише в її композиційній триєдності. Про особливості тлумачення названого жанру О. Солецький писав: «Своєрідність емблематичного семіозису проявляється в тому, що, попри гетерогенність складових, він має моносемантичну замкнутість. <...> Отож, емблематична структура когерентно узгоджує знакові елементи, утворюючи визначений смисловий

простір. Багатозначними можуть бути її складові, але не їх поєднання. У цьому частково виявляється відмінність між емблемою і символом» [Солецький 2018, с. 38]. Власне емблематика розвинулася на межі поєднання образотворчого й літературного мистецтв. «Домінантною ознакою емблематичності в літературі є іманентна єдність візуального і вербального» [Солецький 2018, с. 65]. Емблема, спираючись на принцип візуальності й дотепності, сконструювала складний художній світ, який можна досягнути лише в тріодичній єдності її композиції.

Отже, епіграма в європейському літературному бароко, як і в українській літературі XVII – XVIII ст. відзначається розгалуженістю та багатством жанрових різновидів, тематики, функцій та художніх засобів.

### **2.3. Джерела та емблематичні засади української барокової епіграми**

В процесі «трансплантації», за влучним формулюванням Дмитра Наливайка, європейських поетик і систем віршування «в українську літературу перебудовуються традиційні середньовічні жанри» [Наливайко 1988, с. 114]. До певного часу, за якісною освітою, українські (як і польські) спудеї мандрували до єзуїтських колегіумів, а часом і далі до західноєвропейських університетів. Однак, як зазначає в своїй монографії львівський дослідник української латиномовної літератури, Мирослав Трофимук: «20–30-ті роки XVII ст. кардинально змінили культурну ситуацію в Україні» [Трофимук 2014, с. 251]. Саме в цей час (1632 року) була заснована Києво-Могилянська академія, що природним чином спричинилося до створення цілої низки вітчизняних лекційних та практичних курсів, підручників з філософії, теології, риторики та, звичайно, поезики. Спираючись на найвагоміші розробки у цьому напрямку, відомі на той час, переважно на трактат «Про поетичне мистецтво» Марка Джеронімо Віді

(1527) та популярний у всій Європі підручник «*Poetices libri septem*» (з лат. Сім книжок поезії) (1561) Юлія Цезаря Скалігера, а також на посібник Якова Понтана «Поетичні настанови» від 1600 року. Викладачі поетики у новоствореній колегії згідно з європейською традицією посилались ще й на античні джерела, зокрема на праці Аристотеля чи Горація. На кожний навчальний рік створювались нові й нові рукописні курси з поетики. Таким чином, «у бібліотеках Києва та Львова зберігаються тридцять поетик XVII – XVIII ст., ідентифіковані дослідниками як українські» [Циганок 2012, с. 87]. «Більшість із цих рукописних курсів», як стверджує М. Трофимук, – «мають барокові розбудовані титули, насичені античною, інколи Біблійною топикою, а декотрі мають прості раціональні назви» [Трофимук 2014, с. 252]. Серед них найвідомішими є «*Institutio poetica ad mentem huius aevi inchoata Anno Domini 1678*» (Наука поетики для мислі цього віку, почата Року Божого 1678), «*Idea artis poeseos ad usum et institutionem studiosae iuventuti Roxolanae <...> Laurentio Horca <...> anno 1707*» (Ідея поетичного мистецтва, виголошена для користі та навчання студентської молоді Роксоланії <...> Лаврентієм Горкою року 1707), а також відомий курс Теофана Прокоповича «*De arte poetica libri <...> Domini 1705*» та «*Fons Castalius in duplices rivulos <...> anno Domini 1685*» (Касталійське священне джерело, поділене та пущене двома ручаями <...> року Божого 1685». Зокрема, в останньому «наявний матеріал про силабічне віршування, чого, не побачимо у жодній з нормативних поетик авторів Західної Європи, які були прототипами для київських викладачів» [Трофимук 2014, с. 254].

Слід зазначити, що барокова доба (і в Україні також) характеризується так званим емблематичним світосприйняттям, при якому реальний (об'єктивний) світ усвідомлюється як багатогранна система глибинних значень та символів, «дешифрування» яких відкриває шлях до духовного, до пізнання божественної істини. «Вважалося, що емблема має здатність сповіщати істину розумові більш безпосередньо, ніж за допомогою слів,

відображаючись у ньому, доки погляд блукає символічними деталями емблеми. Так, єзуїти використовували емблему, як могутній інструмент навчання. Тим більше, що для освіченої людини всесвіт здавався зітканим з емблем» [Levchenko 2020, с. 64].

Найвідоміший український дослідник зорової поезії Микола Сорока, зокрема, наголошує, що «особливо популярними в добу бароко були збірники емблем, такі як “*Emblematum liber*” (Книга емблем) Андре Альціато (1531), що містила 103 емблеми і перевидавалася 170 разів» [див Сорока 1997], а також «*Amorum emblemata*» (Емблеми любові) (1608), «*Amoris divini emblemata*» (Емблеми божественної любові) (1615) Отто Веніуса, «*Pia desideria*» (Благочестиві жадання) єзуїта Германія Гуго (1624), «*Typus mundi*» (Типовий світ) (1627), укладених поетами єзуїтської орденської школи в Антверпені, «*Emblems*» (1635) англійського поета Франсіса Кверлза [Додаток Б, мал. 8-11a] та інших (пер. назв з лат. Б. С.) [див. Миненко 2010, с. 206]. Дослідники (Ю. Миненко, О. Солецький) вважають, що суттєвий вплив на українську епіграматичну, зокрема емблематичну, поезію справила збірка німецького філолога Йоахіма Камерарія «*Symbolorum et emblematum*» (Символи та емблеми) (1590). Таким чином, автори українських барокових поетик мали собі за взірць багатий досвід європейських колег-попередників. Узявши за основу славетний твір Андреа Альціаті з його емблематичною «тріадою» («*inscriptio*» – напис, заголовок; «*subscriptio*» – розгорнутий підпис, – епіграма; та «*pictura*» – картинка-ілюстрація) створює «одну з найперших класифікацій зорової та емблематичної поезії в Україні <...> професор Києво-Могилянської академії Митрофан Довгалевський, автор поетики «*Hortus Poeticus*» («Сад поетичний», 1736 – 1737)» [Соболь 2013, с. 229].

Цікавим є те, що, як стверджує більшість дослідників емблематичної та візуальної поезії в Україні (І. Ісіченко, В. Кречотень, Ю. Миненко, Д. Наливайко, В. Соболь, О. Солецький, М. Сорока, Д. Чижевський та інші),

найпершими вітчизняними емблематичними поезіями були геральдичні та епітафіальні поезії. Видатний представник харківської медієвістичної школи, Леонід Ушкалов з цього приводу зазначає, що «українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну» [Ушкалов 2006, с. 35].

Першою «гербовою» поезією на вітчизняних теренах став вірш Герасима Смотрицького «Похвала на герб князів Острозьких» (1581), вміщена в якості реквізиту-заставки в «Острозькій Біблії». Прикметно те, що дана епіграма вважається першою поезією написаною книжною українською (а не польською чи латиною). З тих пір було створено численні авторські та анонімні «гербові» емблеми на «клейноти» шляхетних родів (як от на «Дом Могилов» або «панов Балабанов» чи «Их милостей панов Желиборських» і тому подібне). Здавалось би, що може бути нуднішим за стандартного змісту чотири-шести-восьмивірші з усталеною римою, на кшталт «цноти – клейноти», але часом подибуємо твори, що вишукано і дотепно, в найкращих європейських традиціях, «розшифровують» потаємний сенс герба-картинки, живляючи при цьому досить вдалі рими. Таким прикладом міг би бути посвятний вірш на герб Ясинських в рукописній книжці Івана Величковського «Зегар з полузегарком» (1690), одній з двох, піднесених в дарунок митрополиту Варлааму Ясинському:

Луна, гды нам ўщербна зрится, в той час свышше  
 Єст свѣтлѣйша, єст кру́гла, єст вполнѣ и лишше.  
 Прѣто луна єст ко́лом бѣлым, а звѣзд па́рка,  
 Пѣвне, сут то мѣншыє колка до зегарка,  
 Стрѣла зась єст то индекс годіны являти —  
 І так мо́жем Ясинских гѣрб зегаром звати.  
 [Величковський 1972]; [Додаток Б, мал. 2].

До справжніх шедеврів на загальному тлі геральдичних українських епіграм можна сміливо віднести вірш на герб Запорозького козацького війська, що був включений до доволі об'ємного декламаційного (аж на 19

спудеїв) твору Касіяна Саковича «Вършѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска <...> Запорозкого», написаний 1622 року. Герб містить стилізоване зображення козака з мушкетом на плечі, і, як зазначає І. Ісіченко, «брак символічних образів на гербі стимулює концентрування уваги <...> на лицарських подвигах козаків» [Ісіченко 2011, с. 357]. Козака поет величає «рицером»:

Который ото готов ойчизнѣ служить,  
За волность ей и свой живот положить.  
[див. Ісіченко 2011, с. 357].

До емблематичних віршів, Микола Сорока, у своєму варіанті класифікації зорової поезії, відносить також епітафії (надгробні надписи), послуговуючись аналогією з античними стелами. І дійсно, на думку дослідниці фунеральної поезії в Україні Ольги Циганок, дотепні епітафії доби Відродження цитувались і наслідувались поетами вітчизняного бароко досить часто. Так «в українських курсах (у 18 поетиках, тобто більш ніж у кожній другій із збережених!) була епітафія якомусь учителеві граматики:

Вивчив граматику я, й багатьох навчив за ті роки,  
Провідміняти, однак, слова «могила» не зміг»  
[див.: Циганок 2012, с. 87].

Даний вірш приписується фламандському філологу Іоанну Деспавтерію Нінівіті (Despauterius Ninivita 1480 – 1520). Втім, далеко не всі барокові українські епітафії є емблематичними, і зовсім не тому, що більша частина їх не пов'язана з жодною картинкою чи стеллою. Однак, дійсним зразком емблематики у цьому жанрі можна назвати «анонімний» вірш «Герби і трени при гробѣ <...> отца и пастыра Кирила Сильвестра Косова». Наведемо досить промовистий уривочок, доречі, під картинкою, де смерть тримає пісковий годинник, висипаючи пісок на стилізовану «могилу»:

«Земля-сь и в землю пойдеш», – потрясаєт  
Клепсидру, жизни годину кончаєт.  
Не лѣта, цноти пѣском поличила,  
Пѣску не стало, смерть лѣта скончила.  
Нелѣтостива з толь ся називаєт,  
Не лѣта, цноти пѣском же зличаєт <...> [УП 2 1992, с. 67].

Неймовірно дотепним є не лише «декодування» доволі складної емблеми, але й гра слів «нелѣтостива» («немилосердна» – з польської) і «нелѣта...». Крім того київський дослідник Віктор Андрушко висуває досить аргументовану гіпотезу щодо приналежності вищенаведеної епіграми перу Івана Величковського [Андрушко 2012, с. 255]. І ця гіпотеза має певне підґрунтя, з огляду на емблематичну глибину та гру слів варту рівня поезій пресвітера Іоана Величковського.

Класичними емблематичними епіграмами можна вважати вірші до священних зображень (ікон). Так, у Івана Величковського є цикл «Вірши на Євангеліє для иконописцов», де послідовно розміщені двовірші на епізоди життя Спасителя в чотирьох Євангеліях від народження до хресної смерті, воскресіння, вознесіння і другого пришествя при кінці сього світу (всього 64 емблематичних епіграми, свого роду «словесні ікони» достатньо яскраві, щоб візуалізувати в уяві описувані події без допомоги традиційного компонента емблеми (згідно з Альціато), – «pictura»).

Варто відмітити також, що все розмаїття вітчизняних творів у жанрі епіграми можна віднести до так званого «високого бароко», що створювалось едукованою духовною елітою в основному трьома мовами: книжною українською, церковнослов'янською та польською (або польсько-латинським макаронічним міксом).

Що ж до важливості емблеми у вітчизняних, як давніших так і сучасних, літературознавчих студіях, то його складно переоцінити. Корифей медієвістики Д. Чижевський підкреслює «орнаментальність» та спільні риси європейських емблематичних творів, однозначно відносячи їх до «духовної літератури» з рисами «морально-етичних аксіологем» [Чижевський 2003, с. 376]. Крім того, Чижевський вперше розглядає перекладні (напр. в перекладі Ф. Прокоповича) європейські книги емблем як джерельну базу для розвитку «емблематичної поезії» в Україні. Європейським емблематичним контекстом цікавиться Д. Наливайко. Дослідник підкреслює наявність так званої «словесної емблеми», зазначаючи, що їй властиве «прагнення до

наочності, причому не тільки до <...> візуальної, а й тієї, що призначалася для внутрішнього, “духовного зору”» [Наливайко 2001, с. 11]. Вивчаючи творчість Г. С. Сковороди, термінами «емблематичні елементи», «емблематична поезія», «емблематичні образи» послуговується Леонід Ушкалов [Ушкалов 2006, с. 37-39]. На виникнення барокової «емблематичної мови» на теренах «осягнення світу» вказує А. Макаров [Макаров 1994, с. 92]. На «часо-просторових» словесних формулах в українській бароковій поезії наголошує Богдана Криса в праці «Пересотворення світу» [Криса 1997]. Емблематична поезія є чимось частковим, по відношенню до більш загального («Зорової поезії»), на думку Миколи Сороки. В його досить розлогій класифікації «візуальних» способів поетизування до «емблемної поезії» відносяться виключно геральдичні твори, епітафії, «вірші на портрет» і (на нашу думку, практично всезагальні поняття а не одиниці жанру) «емблема» і «символ» [див. Сорока 1997].

Тим часом, кардинально новий напрямок розкриття сутності емблеми (в літературному, культурологічному, філософському, світоглядному ба, навіть, психоаналітичному просторі), ґрунтуючись на попередньому вітчизняному та зарубіжному досвіді, пропонує О. Солецький у своїй фундаментальній теоретичній праці «Емблематичні форми дискурсу» [Солецький 2018]. На відміну від М. Сороки, дослідник надає емблемі першочергового значення, вважаючи її найдавнішим ключовим жанром та універсальним «будівельним матеріалом» для формування людського світосприйняття.

## **Висновки до розділу 2**

Отже, епіграма, зародившись в античній Греції (Симонід Кеоський, Платон, Аристотель), отримавши суттєвий розвиток у давньоримській поетичній спадщині (Марціал I ст. н. ери), серйозно вплинула на розквіт даного жанру в середньовічній та ренесансній віршовій культурі, а через



грунтовні теоретико-поетичні праці європейських поетів Ю.Ц. Скалігера, М. Дж. Віді, Ф. Сідні та інших була органічно засвоєна бароковою добою і набула глибокого метафізичного християнського звучання. При цьому, епіграма (в класичному прояві), протягом всіх етапів свого розвитку лишалася стислою, змістовною, дотепною (часом ущипливою) і чітко структурованою.

Візуалізація поетичного образу у вигляді фігурної чи курйозної епіграми як, власне й емблематичний спосіб поетизування, не будучи, насправді виключно бароковими винаходами (подібні зразки зустрічаємо навіть у архаїчну доеллінську добу), все ж стали виразниками даного часу в європейських літературах. Квінтесенцією емблематики на барокових теренах стає збірка «Emblemata» італійського поета Андреа Альціато (1492 – 1550). Названа книга перевидавалась більше 170 разів у різних країнах і стала дороговказом для барокових (і не тільки) поетів-епіграматистів як на західноєвропейських обширах, так і в східноєвропейських країнах таких, як Польща й Україна.

Вітчизняна література долучила до світової скарбниці «малого» барокового жанру, окрім певної кількості власне епіграм (староукраїнською, польською, церковнослов'янською, латиною), також яскраві вишукані зразки візуальної (зорової), зокрема, курйозної та емблематичної поезії. Серед таких українських барокових авторів варто назвати Варлаама Ясинського, Данила Братковського, Івана Величковсько, Дмитрія Туптала та інших. Крім того, певна кількість цікавих епіграматичних зразків досі вважаються «анонімними».

Серед вітчизняних медієвістів, що вивчали ті чи інші аспекти епіграматичної поезії, зокрема в її емблематичному прояві, слід в першу чергу назвати В. Колосову, В. Кречотню, Д. Наливайку, В. Соболя, М. Сороку, О. Солецького, М. Сулиму, О. Ткаченка, а також, безперечно, Д. Чижевського та багатьох інших, чиї праці можуть стати фундаментальною базою для подальших історико-літературних та теоретичних студій.

### РОЗДІЛ 3

## ПОЕЗІЯ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО У ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ПРОСТОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО

Будь-який стиль, і бароко не є виключенням, формується «як складна система <...> жанрів і світоглядних настанов» [Хайдеггер 2003, с. 141] на основі певної сукупності історичних та культурних факторів. Барокова особистість, на відміну від ренесансної, живе в дисгармонійному світі, розірваному болючими протиріччями, які, власне, і є будівельним матеріалом для формування міфо-символічного світосприйняття того часу. Внутрішній космос особистості цієї епохи визначається відчуттям себе на межі «безодні нескінченності» і «безодні небуття». Французький поет, теолог і математик Блез Паскаль (1623-1662) як яскравий представник західноєвропейської філософії розкриває цю трагічну екзистенційну суперечність. Особистість, на його думку, перебуває на межі між буттям і небуттям; людське пізнання і самосвідомість не дають відповіді на питання про сутність людини, що «є мізерною і, водночас, богоподібною» [Паскаль 2009, с. 157]. «Кризове», «граничне» світовідчуття дозволило мислителям бароко сформулювати найважливіші метафізичні принципи барокового світосприйняття [Лосев 1978, с. 25], що полягають в антиномічності самоусвідомлення перед лицем крихкого матеріального й абсолютного, божественного, світу. І справа не лише в утвердженні Коперниківського геліоцентризму, у теоріях Галілео Галілея (1564-1642) чи Йоганна Кеплера (1571-1630), що «зробили» з людини замість «міри всіх речей», – піщинку у всесвіті. Скажімо так: тривалі цілком земні історичні катаклізми роблять життя людей не лише коротким, але й нетривким, ненадійним. Тридцятилітня війна (1618-1648) вкарбувалась глибокою раною в барокову культуру Німеччини, Нідерландів, Італії, Іспанії і Франції, в той час як революція (1642-1651), громадянська війна з послідуною (1649) стратою короля Карла I, суттєво вплинули на англійське бароко. Того ж року, коли довгоочікуваний і неоднозначний Вестфальський

мир кладе край Тридцятилітній війні (1648), – український гетьман Богдан Хмельницький, розпочинаючи боротьбу проти Польського панування, виступає під Жовті Води. Тим часом з об'єднаних козацьких земель утворюється незалежна українська держава (Гетьманщина), що проіснувала, однак, недовго через геополітичні зазіхання трьох сторін: Московського царства, Речі Посполитої та Османської імперії. Обираючи «менше» з лих, гетьман Богдан підписує переяславську угоду (1654) з «православними братами» московитами, яка стала козирем проти Польщі й непевним слизьким шляхом для України, що приведе до так званої «Руїни», за наслідками ще трагічнішої, ніж будь яка європейська війна того часу. Отож, період Руїни (1657-1686) ознаменувався боротьбою за гетьманську булаву з калейдоскопічною зміною очільників держави, московсько-українською війною (1658-1659), посиленням політичного тиску Москви, розділом по Дніпру (1667) та подальшою втратою гетьманщиною церковної (1686) та державної самостійності. Згадані чинники безперечно вплинули на український варіант літературного бароко, зокрема на творчість Іоана Величковського (1654 – 1701), поета-священника, що був по-суті «ровесником» і свідком Руїни і, водночас, представником тогочасної високоосвіченої «книжної» духовної еліти України.

Таким чином, європейська барокова література (зокрема українська) формує трагічно-містичне, есхатологічно забарвлене світовідчуття. І дійсно, що ще може захистити особистість у жахливому непередбачуваному світі? Лише віра в Абсолют (Творця і Спасителя), вдосконалення себе через внутрішню дисципліну та (за Божим прикладом) впорядкування «паралельного» художнього світу через слово, тобто філігранно вибудовуючи поетичні тексти з багаточаровими сенсовими включеннями (емблемами). Поняття «емблема» тут розуміється не в часто вживаному значенні «підпису до картинки», а в сенсі складного словесного коду «регулюючого механізму смислоутворення» [Григор'єва 2005, с. 13]. На підтвердження такого потрактування емблеми можна навести слова Еразма

Роттердамського, який у передмові до перекладених ним двох трактатів Плутарха називає їх «мозаїчними творами, складеними з пречудових емблем» [Эразм 1991, с. 26]. Подібна семантика слова «емблема» характерна і для Андре Альчіато, автора славетної «Книги емблем» (1531), вірші якого «ілюструють ідеї, а не речі чи зображення» (що виникли пізніше з легкої руки видавців і не передають глибинного сенсу творів) [див. Praz1964, с. 22] (пер. з англ. Б. С.). Власне, на вищевказаному розумінні емблематики (зокрема релігійної і світської) як такої, ґрунтується наше дослідження, а саме: жанрово-тематична систематизація, аналіз образності та топіки творів талановитого, а радше «одного з найвишуканіших епіграматичних поетів» [Ушкалов 2006, с. 57] свого часу, Івана Величковського, з огляду на європейську барокову емблематику. Хоча «література українського бароко не витворила оригінальної класичної емблеми» [Солецький 2018, с. 35], все ж вона прямо і опосередковано була включена в спільний світоглядний та культурний простір барокової Європи і збагатила його оригінальними (східнохристиянськими) варіаціями біблійної емблематики. Таким чином, «емблематична стратегія була чільним способом поетикального семіозису» [Там само], як нечисленної світської, так і більшої частини зразків релігійної поезії високого українського бароко. Керуючись даними дослідницькими векторами ми розглянемо епіграматичний доробок Івана Величковського в руслі загальноєвропейської барокової поезії з її жанровим розмаїттям, емблематикою, характерною топікою та системою образів.

### **3.1. Жанрова класифікація барокових поезій Івана Величковського**

Наявний на сьогодні обсяг творчої спадщини Івана Величковського (релігійні і світські зразки у трьох «зшитках», дві збірки (1690-91), молитовні «Вінці», перекладні та авторські вірші, включені до циклів та поза ними), що становить загалом близько 580 поезій, переважно епіграм, протягом ХХ ст. та на початку ХХІ ст. неодноразово піддавались класифікації різними

дослідниками літератури за тематикою чи образними ознаками. Найраніші з таких спроб типологізації були запропоновані В. Перетцем [Перетц 1913] та [Перетц 1926], а також автором передмови до львівсько-краківської збірки Івана Величковського (65 віршів) «Писання» [Пеленський 1943]. Причому, саме В. Перетц виділяє молитовні та «маріїнські» твори, перераховуючи в цьому контексті наявні у рукописних збірках Іоана Величковського, «емблеми Богородиці», – «облачний і огнений стовп, місяць, розцвілий жезл Аарона, скипетр, «финик», пальмову вітку і т.под.» [див. Перетц 1913]. Є. Ю. Пеленський, в свою чергу, пропонує тематичну класифікацію поезій Івана Величковського, виділяючи три групи: «Мирські» (медитативна, морально-етична та соціальна лірика), «Духовні» («маріїнські» поезії, епіграми до Ісуса Христа та вірші «біблійної тематики»), «Кунштовні» (панегірики) [Пеленський 1943, с. 7]. Про «світську» та «релігійну» поезію йдеться у передмовах [Маслов 1972], [Колосова 1972] до найповнішого у ХХ столітті збірника «Творів» [Величковський 1972]. Б. Бадрак, авторка найновішої (і єдиної на сьогодні) монографії про творчість Івана Величковського [Бадрак 2006], вказуючи на безперечну домінанту духовної тематики, класифікує, переважно релігійну поезію митця, за ключовими образами, однак без заглиблення в емблематичні ракурси.

З метою розширення меж нашого дослідження, окрім праць вітчизняних авторів, ми задіємо розвідки європейських медієвістів (Метью Гестера, Томаса Корнза, Юргена Курца, Чеслава Хернаса та інших), а також варіанти класифікації жанрів європейських барокових епіграм (Ютти Вайс, Волкера Майда). Так, наприклад німецька медієвістка Ю. Вайс серед загальноєвропейських жанрів виділяє гномічну, притчову, екзегетичну, повчальну, діалогічну, викривальну епіграму, а також *casual carmina* (вірші на випадок, серед яких присвяти, вітання, епітафії тощо) [Weisz 1979]. Тим часом, В. Майд додає до цього переліку ще епіграми-пасторалі, порівняльні вислови, епіграми-молитви, а також декілька фольклорних жанрів (шванк, пріамель), трансформованих німецькими бароковими поетами [Meid 2000]. А

дослідник *carmina curiosa* Клаус Денкер [Dencker 2003] доповнює названі жанрові класифікації азбучними віршами, відлуннями, паліндромами, акровіршами тощо. Таким чином, здійснюючи спробу розширеної класифікації епіграматичних творів Івана Величковського, ми мали на меті визначити міру їх подібності до європейських відповідників того чи іншого жанру. Зазначаємо, що деякі різновиди епіграм (напр. пасторальні, фольклорні чи викривальні тощо) не представлені відповідними зразками в доробку Івана Величковського. А наявні в українського епіграматиста *молитовні* та *молитовно-літургійні* твори, характерні виключно для представників православної конфесії, навпаки не мають аналогів в західноєвропейській віршовій практиці, а тому потребують окремого термінологічного забезпечення.

Для Іоана Величковського, як митця, характерне прагнення освоїти якнайбільше з усього жанрового та формального розмаїття, що культивувалось у тогочасній європейській поезії. Слід сказати, що найвагомішу частину його творчої спадщини становлять епіграми у традиційному для барокової літератури вигляді та в тій формі, яку їм надав Іван Величковський, причому це переважно твори емблематичного штибу, або такі, що включають в себе емблемну складову, чи так звані емблеми без малюнків *sine pictura* або, за словами О. Солецького, «первинні вербальні знаки», що розраховані на впізнаванність для освіченого читача, відтак, сенсово «пов'язані зі своїми візуальними денотатами» [Солецький 2018, с. 28].

Переважну більшість в творчості Іоана Величковського, на нашу думку, за змістовою наповненістю та за метою написання, становлять **апологетичні** (релігійні) епіграми, серед яких є *молитовно-літургійні*, *дидактично-проповідницькі*, *дидактично-філософські*, *притчові* та *екзегетичні* зразки тощо. До таких можна сміливо віднести «Вірши на Євангелія для иконописцов», молитовні «вінці», «Дѣянїя свѣтых апостол» та «Вірши на апокалипсис», збірки 1690-91 р.р. «Млеко от овцы пастиру

належноє» та «Зегар цѣлый и полузегарик», а також цілий ряд позациклових поезій, розкиданих по так званих «зшитках». Вважаємо, що названі твори напряду тяжіють до емблематики, являючи собою свого роду subscriptio (поетичний коментар до картинки). «Картинками» (pictura) до них мали би стати епізоди та образи з Біблії, Євангелій та агіографічної літератури, на думку автора, вже наявні в пам'яті та уяві його глибокорелігійних сучасників. Однак, можливо 64 епіграми, об'єднані під назвою «Вѣрши на Євангелія для иконописцов» якраз передбачали існування (чи послідууючу появу) «картинок», себто ікон-ілюстрацій. Адже сам Іван Величковський в назві зазначає, що дана збірка призначена для художників, щоб надихнути їх на створення священних зображень [Величковський 1972, с. 104]. Автор використовує відомі христологічні емблеми (Царя, Сина людського, Сина Божого, Слова, Судді), спираючись на біблійні тексти, а саме: на канонічні Євангелія, а також задіює літургійну емблематику щодо Ісуса (напр. Сонця правди, Всеблагого Спасителя, переможця над пеклом). Дану емблематичну збірку слід було б віднести до *екзегетичних* епіграм, бо вже з найперших вступних віршів поет розкриває, розтлумачує сенс усталених «іконічних» емблем (людини, лева, вола та орла) чотирьох апостолів-євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоана:

При Матѣи человек начертан бывает,  
яко о плоти Христа книгу начинает (МѠ., I);  
Марку лев знаменіє, яко он начал ест  
гласом в пусти(ы)ни, иже, яко лев, кричал ест. (Мр., I);  
Луки благовѣстіє от жреца начася,  
того ради вол жремі(ы)й при нем написася (Лук., I)  
[Величковський 1972, с. 105];

Іоан орла имат, яко возлѣтаєт  
к солнцу Христу и его божество являет.  
[Там само, с. 105].

В наступних шістдесяти епіграмах ключовою постаттю є Ісус Христос і вся, як усталена біблійна, так і авторська емблематика стосуються виключно сакралізованого образу Спасителя. Інші постаті є другорядними, на їхньому

тлі власне і створюються словесні ікони-зображення народження, дитинства, проповідництва, чудесних діянь та хресного шляху Сина Божого. Більшість епіграм Іван Величковський пов'язує з біблійними першоджерелами (в даному випадку це є Острозька Біблія [Біблія 1581]): двадцять чотири вірші містять посилення на Євангеліє від Матвія, двадцять три – на Євангеліє від Луки, а одинадцять – від апостола Іоанна. Знаковим є той факт, що «не взято жодного сюжету з Євангелія від Марка (єдина емблема з посиленням до цієї книги – це алегоричний образ самого євангеліста)» [Мельничук 2016, с. 118]. Попри підкреслену апологетику саме канонічного «Чотириєвангелія», поет не приховує того, що йому не імпонує надана євангелістом Марком емблема Христа (як Сина-Раба, Слуги свого народу). Натомість у інших трьох апостолів поет-священик знаходить прийнятні для нього «емблеми Христа – Царя, Месії та Сина Божого, що підкреслюють його могутність та велич» [Мельничук 2016, с. 119].

З витонченою лаконічністю Іван Величковський окреслює словесну ікону непорочного зачаття Христа Пречистою Дівою і тлумачить його глибинне значення:

Гавріил зачатіє Дѣвѣ възвѣщаєт,  
Маріи Христа-бога Дух свят устроєт (Лук., І.)  
[Величковський 1972, с. 105].

Цікаво, що саме така, дещо спрощена композиція Благовіщення (без прикрас і без квітки білої лілеї в руці архангела Гавриїла, – деталі запозиченої пізніше з західної європейської традиції) була характерна для української православної ікони XVI – XVII ст., де обидві постаті – на передньому плані.

Пречиста Діва (зазвичай на золотисто-жовтому чи помаранчевому тлі) в світло-синьому чи блакитному вбранні смиренно схилила голову під простягнену благословляючу правицю Гавриїла [див. Мельничук, с. 121]. Історичним фактом є те, що «після смерті Богдана Хмельницького, внаслідок воєн по Україні <...> після неканонічного перепідпорядкування Київської



митрополії до Московського патріархату (1685 – 1686 рр.) <...> багато шедеврів іконографічного мистецтва загинуло» [Жолтовський 1983, с. 18]. Отож про стилістику української барокової ікони можна судити, крім усього, за емблематичними епіграмами «для иконописцов» Івана Величковського та за вцілілими зразками народного малярства, що загалом відображали втрачені першоджерела.

Серед *екзегетичних* епіграм емблематичної збірки Іоана Величковського «Върши на Євангелія...» вирізняється одна з нетривіальним авторським потрактуванням обрізання новонародженого Ісуса на восьмий день життя (за законом Мойсея), як «першого пролиття» [див. Мельничук, с. 122] святої крові – прообразу спокутної жертви за гріхи людства:

В день осмый по закону Христос обрѣзася,  
То кров его во-первых за ны пролияся (Лук., II)  
[Величковський 1972, с. 105].

Зворушлива картина втечі до Єгипту святої родини, а також страхітливий сюжет убивства невинних немовлят жорстокими вояками Ірода є не стільки віршовою інтерпретацією Святого Письма, скільки глибоким незнищеним враженням, що справили тяжкі роки воєн і руїни на ще зовсім юного, а далі й на дорослого Івана Величковського. Можливо тому таким болючим натуралізмом пронизані рядки поета:

Млоденци во Вифлеомѣ вои убивают,  
От сосцу родительных силно оттерзают  
[Величковський 1972, с. 106].

Цей вірш один з небагатьох (чотирьох) не позначений посиланням на євангельський текст, що містився в шістнадцятому вірші другої глави Євангелія від Матвія: «Тогда Ирод видѣвъ яко поруган бист[ъ] от въ[о]лхвъ[и], разгнѣвася зѣло и пославъ изби вся дѣти, сущая в Вифлеемѣ и въ[о] всѣх предѣлах[ъ] его, от двою лѣту и нижаиша <...>» [Біблія 1581, с. 1537]. Поет-священик не позначає вірш-емблему про ці жахливі події посиланням на Євангеліє, ніби натякаючи на «сучасність» кривавої різні, що

відбулася в перший рік від різдва Христового. Слід зазначити, що метафору-емблему «побиття немовлят у Віфлеємі» зустрічаємо переважно у німецьких барокових поетів, зокрема Фридриха фон Льогау, котрий, як і більшість його земляків-сучасників, був «свідком запаморочливих жахів Тридцятилітньої війни» [Kurz 1981, с. 29].

Класичною *екзегетичною* епіграмою (згідно з європейськими канонами) є «словесна ікона» про спокусу Христа дияволом у пустелі. Як і більшість екзегетичних віршів-емблем в англійській чи німецькій бароковій поезії вона двошарова, тобто складається з більш чи менш точної цитати з Біблії та з її подальшої інтерпретації, тлумачення поетом, часом з огляду на звичні життєві реалії:

Христа алчна дѣмон в пустыни искушает,  
но пред солнцем ист(и)нны тмы князь исчезает. (МѠ., IV)  
[Величковський 1972, с. 106].

Жалюгідність спроб нечистого спокусити Сина Божого, попри його людську природу (він як людина відчуває голод і спрагу), Іван Величковський майстерно виражає у вигляді дотепної антитези, вміщеної в другий рядок двовірша: Сонце істини (Христос) – князь темряви (диявол), як при сонці зникає темрява, так в світлі божественної святості зникає всяка нечистота і плотська спокуса. Емблема Ісуса як Сонця досить часто зустрічається у європейських барокових поетів. Візьмемо хоча б «Sun everlasting» (вічне сонце англ.) Ендрю Марвелла [Marvell 1776, с. 175], де англійський бароковий поет називає Спасителя «немеркнучим сонцем», що світить і зігріває віруючих вічно, на відміну від матеріального «невічного» сонця. Аналогічну «сонячну» христологічну емблему «wahre Sonne» (істинне сонце нім.) [Gryphius 1963, с. 121] вживає Андреас Гріфіус (1616-1664) в своїх сонетах до Христа.

Таку ж саму двошарову структуру має екзегетичний вірш-емблема Іоана Величковського, що пояснює стан апостола Петра (насправді будь-якої людини) по зреченні Христа через страх:

Петр при огнѣ грѣтся, но злѣ позябает,  
 егда ся Христа-бога за страх отрицает. (МѠ., XXVI)  
 [Величковський 1972, с. 107].

Коротка антитеза, змонтована з двох євангельських рядків («при огнѣ грѣтся» – «злѣ позябает» має пробудити уяву читача створюючи «ікону», а далі поет-священик Іван Величковський пояснює «зображену» парадоксальну ситуацію тим, що матеріальний вогонь не може зігріти душу людини, що відвернулася від Бога навіть через страх смерті. Таким чином образ апостола Петра, що мерзне біля вогню, стає авторською емблемою-метафорою у найкращих традиціях вчення східних святих отців, бо «істинна теплота, – це теплота Духа Святого» [Ліствиця 2016, с. 75].

Слід відмітити, що емблеми пов'язані зі зреченням апостола Петра є досить поширеними у європейській бароковій поезії у різних варіантах екзегетичних, притчових чи дидактично-проповідницьких віршів. Так німецький бароковий епіграматист Ангел Сілезіус (1624-1677) використовуючи названу емблему (хоч і опосередковано) в дотепній дидактичній епіграмі «Zum Lob eines Schwanz» («На похвалу півня» – пер. Б.С.) порівнює пастора (священика) з півнем, котрий «zweimal Lob verdient» («двічі вартий похвали» – пер. Б.С.), бо він «St. Peter aus sündiger Angst erwacht» [цит. за Flemming 1975, с. 129] («Святого Петра пробудив від гріховного страху» – пер. Б. С.), крім того, що «достохвальний птах», за словами автора, будить селян вдосвіта для чесної праці. Подібна функція, за Ангелом Сілезіусом, – у проповідника (будити від сну гріха). Англійський поет барокової доби Роберт Геррік (1591-1674) роздумуючи про «St. Peter's cross» (хрест святого Петра англ.) у своєму вірші (теж екзегетичного стибу) пов'язує «інакше розп'яття» апостола (донизу головою) тим, що той уважав себе не вартим «Христового хреста», бо колись він «Lowered his eyes threefold denying» [Herrick 1876, с. 207] (опустив очі вниз, тричі зрікаючись пер. з англ. Б. С.).

Цікаво, що Іван Величковський запропонував своє оригінальне потрактування даного передання про розп'яття апостола Петра в одній (теж екзегетичній з притчовим елементом) позациклової епіграмі:

Чем Христос вниз, Петр вгору дал ноги распяти?  
тот во ад, а сей в небо имѣл шествовати.

[Величковський 1972, с. 121].

Тут абсолютно не йдеться про колись вчинений гріх зречення, тим часом, автор пояснює все різницею «напрямків» устремління в момент хресної страти Спасителя і Його апостола. Сама епіграма побудована у вигляді питання-відповіді, що є часто вживаним у європейських барокових епіграмах притчового типу і в самого Івана Величковського у його нечисленних світських зразках. Зазначаємо, що в даній епіграмі поет-священик відсилає нас одразу до двох емблем: одна – з біблійного тексту (Іоан 21.18-19): « <...> єгда же состарѣешия, въ[o]здежєши руцѣ твои и инѣ ты пояшетъ и ведет таможе не хочєши. Се же рече назнаменуя коєю смертію прославить Бога» [Біблія 1581, с. 1702], а друга – з апокрифа про спосіб страти Св. Петра, відомого всій Європі (і в Україні теж) з «Церковної історії» Євсевія Кесарійського (300 р.н.е.), що «цитує Діонісія Коринфського (170 р.), котрий одним з перших описує мученицьку смерть апостола Петра та згадує передання про спосіб його розп'яття» [Gnilka 2002, с. 111]. Дані факти аргументовано вказують на спільноєвропейські (біблійні та апокрифічні) джерела барокової емблематики.

І на завершення огляду шістдесяти емблематичних епіграм екзегетичного плану зі збірки Івана Величковського «Върши на Євангелія для иконописцов» розглянемо ще один яскравий зразок, аналізуючи його структуру та жанрові особливості:

Єгда мирносицы ко гробу прійдоша  
с миром, тѣла Христова в нем не обрѣтоша,  
Ибо воскресє смерти, ада побѣдитель,  
рода чєловѣческа всеблагій спаситель. (МѠ., XXVIII, 1-8)

[Величковський 1972, с. 108].

Тут ми бачимо вже згадувану нами емблематичну двошарову структуру, в даному разі у вигляді чотиривірша, де перші два рядки є умовною «словесною іконою» – зображенням приходу жінок-мироносиць до гробу Христового, і як вони нікого не знаходять. Даний двовірш автор пов'язує з біблійною емблемою-першоджерелом через посилання на відповідний текст у апостола Матвія. Тобто читач уявляє «картинку», а далі слідує «тлумачний» двовірш, що пояснює сутність зображеної події через літургійні емблеми Воскреслого Христа («ада побѣдитель», «всеблагий спаситель»). Використання подібної емблематики не є чимось унікальним, характерним лише для української барокової епіграми, – «руйнівником диявольської фортеці» виступає Христос у англійського барокового поета-містика Джона Донна [Metaphysical 2006, с. 221], а в поезії «До Святої Трійці» німецький поет-теолог Квірін Кульман (1651-1689) пише, що Син Божий «Hölle durch den Tod zerstört» («браму пекла смертю зруйнував» пер. з нім. Б.С.) [цит. за Dietze 1972, с. 59]. Отож, приходимо до висновку, що біблійна (в даному разі христологічна) емблематика є універсальною для європейської барокової епіграми, і будучи високоосвіченою людиною, український поет-священик Іван Величковський не випадає з загального контексту. Що ж до двошарової структури *екзегетичної* епіграми з емблематичним включенням (біблійна «картинка» + підпис-коментар), то вона теж є досить поширеною у європейському літературному бароко. Для прикладу наведемо екзегетичну епіграму зі збірки «біблійних» поезій Фридриха фон Льюгау, де перший рядок є емблемою з книги Вихід (Вих. 32. 20) і зображує знищення гнівним Мойсеєм ідола золотого тільця, аж так що порох його був розвіяний, а в другому говориться, що війна за руйнівною силою страшніша за гнів пророка, бо нищить все:

Moises, kunte Staub und Aschen von dem klaren Golde machen:  
 Krieg hat gar gemacht zu nichte Gold und Gut und alle Sachen.  
 («Мойсей (в гніві) в прах і попіл перетворив чисте золото (ідола тільця),  
 Війна так само обертає на ніщо золото, добро і геть чисто все»

пер. з нім. Б. С.) [цит. за Weisz 1979, с. 92].

Суттєву частину творчого доробку Іоана Величковського (майже 25 відсотків) становлять *проповідницькі* епіграми з емблематичними включеннями, жанровий різновид поширений як в українському, так і в європейському літературному бароко. Даний вид поезій бере початок ще в середньовіччі, коли частою була практика створення «духовних віршів», що мали вигляд віршованого переказу біблійних, агіографічних (мартирологічних) текстів «для легшого розуміння Слова Божого» при катехизації неофітів. Середньовічна теологічна думка, зокрема, містила тезу, що біблійна історія є «<...> найбільш придатною темою (для віршів) <...> поети, які оспівують інші теми, запаскуджують поезію» [Курціус 2007, с. 628]. Взагалі питання імені поета, було неважливим, адже основне авторство безперечно належало Творцю світу. Подібну ситуацію спостерігаємо в бароковій літературі. Українські барокові поети, зокрема Іван Величковський, намагаються «виключити суб'єктивізм, тому рясно цитують Біблію та твори Отців Церкви». Така ситуація в літературі «знімала питання плагіату; <...> чим ближчим був художній твір до авторитетного джерела, тим майстернішим він здався» [Левченко 2018, с. 251]. Усе вищенаведене безпосередньо стосується епіграм Іоана Величковського, які ми включаємо до *проповідницьких*. До таких поезій катехизаторського призначення відносимо по-перше «Дѣянїя свѣтых апостол», десять епіграм, що дотепно і стисло змальовують основні епізоди канонічних «Діянъ ...» і дещо нагадують короткий конспект першоджерела з посиланнями. Часом це віршований авторський переказ оригінального тексту, що формує емблему (словесну ікону):

Апостоли свѣтыи в собранїи бѣху,  
 обѣщанны силы свѣше ожидаху;  
 И се в день пѣтдесятный шум велїй бывает,  
 Дух свѣт в языцех огненных схождает . (Дѣян., II, 1-4)

[Величковський 1972, с. 114].

Як бачимо, досить вдала словесна візуалізація подій П'ятидесятниці. Власне на вітчизняних іконах XVII ст. це так і зображувалось «умовне приміщення у сіро-блакитних тонах, на тлі якого щільно один біля одного стоять апостоли, дивлячись вгору, а над їхніми головами золотисто-жовті язики полум'я» [Жолтовський 1983, с. 27]. Ця *проповідницька* епіграма Івана Величковського могла б служити subscriptio (підписом) до ікони П'ятидесятниці.

Функцію підпису до ікони «Побиття камінням св. Стефана» цілком може виконувати наступна проповідницька емблематична епіграма поета-священника з циклу «Дѣянія...»:

Стефан свят каменми убіен бивает,  
Савл рыз страж на дѣло то соизволяет. (Дѣян., VII, 58; VIII, 1)

[Величковський 1972, с. 114].

У світі існує велика кількість ікон, фресок, настінних малюнків, книжкових ілюстрацій і картин всесвітньовідомих художників (напр. Рембрандт Харменс ван Рейн у 1625 р.) де майже ідентично відтворюється ця подія описана у Святому Письмі (розлючені юдеї кидають каміння у святого Стефана, що молиться стоячи навколішки, а в лівому або правому куті на передньому плані, Савл стереже одяг убивць мученика) [див. додаток Б, мал. 16]. І хоча дана емблема періодично з'являється в італійській, іспанській, німецькій, англійській бароковій літературі, наприклад у Бена Джонсона (1572 – 1637) у проповідницькій епіграмі «On St. Stephen» [цит. за Corns 1993, с. 212], але епіграма, створена Іваном Величковським відзначається істинно бароковою дотепністю, емблематичною «щільністю сенсів» в двох коротких рядках вірша. Більшість *проповідницьких* поезій у циклі «Дѣянія...» мають таку ж «конспективну» стислу форму. Ущільнюючи інформацію, «візуалізуючи» її за допомогою ефектних контрастів, поет-священник у такий спосіб привертає увагу читачів до Святого письма. Часом автор включає в епіграму прями цитати першоджерела:

Савл иде в Дамаск христіан искати,  
 на различни муки оны предаяти.  
 Но бысть глас: «Савле, Савле, что мя гониши?»  
 Он же: «Господи, что ми творити велиши?» (Дѣя[н]., IX, 3-7).

[Величковський 1972, с. 114].

Так, текст Діянъ апостолів, вміщених в Острозькій Біблії у главі 9, вірші з третього по сьомий, як і вказано у Іоана Величковського, містить наступні слова: «<...> пад на землю слыша глас глаголющъ ему. Савле Савле что мя гониши <...> и недооумѣяся рече. Господи, что хочещи да сътворю» [Біблія 1581, с. 1718]. Слід зазначити, що лише у двох епіграмах даного *проповідницького* циклу бароковий поет «сміє» доєднати до емблематичного «конспекту» своє оціночне судження. Так, виразну «словесну ікону» про чудесне звільнення апостола Петра з темниці янголом по молитві церкви (Діян. XII. 4-10) Іван Величковський завершує досить емоційно: «сіє молитвы вѣрных у Бога могоша» [Величковський 1972, с. 114]. А «еллінів», які побачивши, що Св. Павло не постраждав від смертельного укусу ехидни (Діян. XXVIII. 1-7), вирішили, що апостол безсмертне божество, поет називає «несмысленны» [Величковський 1972, с. 114].

До *релігійних* епіграм *проповідницького* призначення вважаємо за доцільне віднести яскравий емблематичний цикл есхатологічної направленості («Вѣрши на Апокалипѣсис»). Іван Величковський, будучи автором багатьох зразків даного жанрового різновиду, що не є суто українським явищем. Адже в німецькій, англійській, іспанській, французькій, польській та інших європейських барокових літературах біблійні та агіографічні тексти «часто перефразувалися у форму римованих чотиривіршів», формуючи таким чином «схематичні обриси певних <...> образів, символічних позначень, які є домінантами художньої гадки твору» [Починок 2015, с. 75]. Ми вже вище розглядали подібні зразки поезій на прикладі віршів Івана Величковського на «Дѣянія святих апостол». Для



порівняння наведемо чотирирядковий вірш з «євангельських» епіграм Роберта Герріка:

The Virgin-Mother stood at distance (there)  
From her Sonnes Crosse, not shedding once a teare,  
Because the Law forbbad to sit and crie  
For those, who did as malefactors die

[Herrick 1876, с. 207].

(«Діва-Мати стояла на певній віддалі /від Хреста свого Сина, не сміючи слози зронити/ Тому, що Закон забороняв оплакувати/ Того, хто помер як засуджений злочинець». Пер. з англ. Б. С.).

Як бачимо, європейські барокові автори, попри кордони та конфесійні відмінності, формують подібні за структурою та емблематичними включеннями твори практично того ж таки жанру. Що ж до так званих «Віршів на апокаліпсис», то даний цикл з десяти віршів, можна сказати, не має повних аналогів серед творів подібного жанру в європейських авторів, у всякому разі за обсягом та «концентрацією» емблематики Откровення св. Ап. Іоана. Найчастіше до «апокаліптичної» емблематики звертались німецькі поети першої сілезької школи, які були свідками Тридцятилітньої війни. Так, Андреас Грифіус (1616-1664), висловлюючи трагічне світовідчуття воєнних літ, послуговується саме емблемами з Откровення. В своїх віршах «Anno 1636», «Падіння міста Фрейштадт», «Плач Рідної землі», та інших Грифіус «візуалізує» пережиті жахи то через емблему страхітливої «Tochter der Sünde» (доньки гріха), персоніфіковане уособлення війни, «reitet auf einem Drachen» (верхи на драконі), котра сміючись п'є «Blut der Unschuldigen» (кров невинних) [Weisz 1979, с. 97] (так і проситься посилання на Іоанове Откровення (Ап. XVII: 2-6) де якраз міститься емблема «жони-блудниці», що їде верхи на «багряному звірі»), то через «чаші горя» (Ап. XVI), вилиті на рідний край поета за часів лихоліття. З того ж джерела бере емблему «сарани в обладунках залізних» (Апок. IX. 3-11)[Weisz 1979, с. 98] для змалювання ворожого війська Фридрих фон Льюгау (1604-1655). У англійця Джона Донна

можна знайти емблему «archangeles trumpet» [Gaster 2012, с. 35] (архангелова труба) (Ап. ІХ) у сонеті про минушість цього світу.

Але, як вже було зазначено вище, таку «густу» апокаліптичну метафорику як в циклі Івана Величковського «Вірші на апокаліпсис» та ще в такій кількості (десять епіграм) годі відшукати в когось з західноєвропейських поетів барокової доби. Слід сказати, що саме для українського барокового віршування (періоду руїни) характерні емблеми «апокаліптичного очікування». Як слушно зазначає в своєму дослідженні Олександр Солецький: «у багатьох барокових авторів ці явища полісемантично концентруються у лексемі „безодня”, яка походить з богословських позначень апокаліпсису» [Солецький 2018, с. 150]. Зокрема Іван Величковський в одній з епіграм «апокаліптичного» циклу пише:

Воструби аггел пятій — звѣзда низвалися  
из бездны з дымом пругов множество пустися,  
Смертно язвяхих ; таже вострубил есть  
<...> Четверицу аггелов, готовых изыйти, (Апок., ІХ, 1-15)  
третію часть челоуѣков во мирѣ избити.

[Величковський 1972, с. 115].

В цьому вірші, крім раніше названого емблематичного образу «безодні» присутня ще й емблема «сарани», що вийшла з димом з відкритих «колодязів безодні» (Ап. ІХ: 1-3). Цікаво, що слово «пруги» (сарана) взято безпосередньо з тексту Острозької Біблії і дещо «адаптовано» автором: «и от дыма изыдоша прузи на землю, и дана бысть им область яко имут область скорпії земнії» [Біблія 1581, с. 1908]. Окрім наявності того ж, що і в «Дѣянїях...» – конспективного віршованого викладу біблійного першоджерела, характерного як для європейської так і для української проповідницької епіграми, зустрічаємо суто авторське емоційне відсилання читача до українських «апокаліптичних» реалій того часу. В наступному зразку йдеться про загибель Вавилона (біблійна емблема), але Іоан

Величковський вводить в текст елементи, яких немає в першоджерелі, апелюючи до життєвого досвіду читача і викликаючи мимовільне співчуття:

Град великій Вавилон огнем согоряет, <...>  
 Плачуть его царіє, купцы, художници,  
 рибаріє и дѣвы и корабленници,  
 Яко прибитков своих не могут стяжати  
 никто, ясти в нем и ликовати (Апок. XVIII)

[Величковський 1972, с. 116].

Але будучи священиком і пам'ятаючи про мету своєї поетичної проповіді, автор, ніби спохоплюючись, додає, що Вавилон собою «сонм людій злочестивых являєт,/ их же погибель в конце вѣков ожидает» [Там само, с. 116]. Але читач уже «впізнав» в наведених емблемах те, що пережив сам або бачив на власні очі. Що ж до емблеми «безодні», то вона в цьому циклі віршів присутня ще в одному зразку де «Ангел змія связанна в бездну вовергает, /егда Христос дѣмоню силу укрощает» [Величковський 1972, с. 115]. Останній твір з «Віршів на апокаліпсис» пронизаний світлою надією на «Новий Іерусалим», що «зійде з неба» після перемоги над силами темряви (Апок. XXI):

Іерусалим новий наконец явился  
 Іоану святому и зѣло свѣтися  
 Небесными красоты; нѣсть лѣт описати  
 доброты его ниже помыслов отбяти.

[Величковський 1972, с. 115].

В даній поезії, попри безсумнівність опертя поета на біблійне першоджерело, звідки й узята, власне, сама емблема «Нового Іерусалима», проглядає і певний «світський» патріотичний елемент надії на утвердження української культурної та церковної самоідентичності. Як тут не погодитись зі слушним твердженням Леоніда Ушкалова щодо емблеми Києва як Нового Іерусалима, коли вона, oprіч Івана Величковського, зустрічається в Лазаря Барановича, Захарії Копистенського а також у ряду інших барокових авторів «східної» когорти. Видатний медієвіст зокрема наголошує, що «православні

автори, обстоюють лінію вселенської Східної Церкви, викшталтовують лінію історичної тяглості: Єрусалим – Константинополь – Київ <...> і правлять про Київ як про «другий Єрусалим», себто як про справжнє осереддя Божої благодаті» [Ушкалов 2006, с. 125]. Слід однак відмітити, що маючи загалом спільні біблійні джерела, засоби виразності та емблематику, ба, навіть більше, – подібний розподіл жанрів, східні та західні християнські барокові літератури кардинально відрізнялися «прочитанням» емблеми Нового Ієрусалиму. Так поети католицької конфесії, як наприклад славетний іспанський бароковий поет Луїс де Гонгора (1561-1627) прообразом «Небесного Ієрусалиму» вбачав місто Рим як «серце чистої віри» [Ніколенко 2003, с. 57].

До *проповідницьких* віршів Івана Величковського можна також віднести розкидані по зшитках позациклові «патерикові» агіографічні епіграми всього близько 20, зокрема ті, що являють собою поетичний «конспект» оповідей з «Києво-печерського патерика» (1661). Думається, що поетові були відомі також раніші редакції так званого II Касьянівського видання. Але найповнішою і найцікавішою в літературному плані була версія 1661 року, випущена в світ Лаврською друкарнею за благословення тодішнього архимандрита Інокентія Гізеля. Ця редакція не була ідеальною, але «незважаючи на певні вади, <...> є найкращою і найбільш пристосованою для церковного використання. Інакше вона б не зуміла <...> стати такою популярною в Україні та за її межами» [Жиленко 2001, с. 37]. Саме версія 1661 року була перевидана 1678 за життя Івана Величковського, а потім ще у 1702 р. На жаль послідувачі «пореформенні» московські «правки» до 1756 року суттєво скалічили первинний текст, особливо ті місця, де йшлося про важливе значення Києва в утвердженні православного монашества. Але Іван Величковський мав щастя як священик і поет послуговуватись найповнішою редакцією. Наведемо одну з таких агіографічних поезій «Преподобному Антонію Печерському»:

В Любечу народился, бога возлюбивый,  
и въ уметы зань весь мир Антоній вмѣнивый  
В Святую Гору поиде, горняя мудрствуя,  
приблизитися к богу зѣло усердствуя,  
В отечество пришед, отец духовен бысть чадом,  
обители устроив по различным градом,  
В Києвъ, в Чернѣговѣ и в Любечу, камо  
плотски рожден, духовнѣ инѣх роди там

[Величковський 1972, с. 121].

Дивовижно, що навіть в такий простий «церковно-історичний» текст талановитий бароковий поет вводить елементи словесної гри «в Любечу» і «Бога возлюбивий», «В Святую Гору» і «горняя мудрствуя», або дотепне протиставлення «плотски рожден» – «духовнѣ инѣх роди». Тож даний вірш не тільки в доступній формі доносить агіографічні тексти до пастви, але й приваблює дотепністю допитливого розумного читача. Патерикові тексти були джерелом натхнення для багатьох барокових письменників-сучасників Івана Величковського, зокрема для Варлама Ясинського і Дмитрія Туптала, якому, доречі, укладачі поетичної антології [УП 2 1992] приписують практично всі, відомі на сьогодні молитовні «вінці» і більшість «патерикових» віршів. Тож, як бачимо, «успіх “Патерика печерського” (1661) був закономірним наслідком складних процесів <...> в культурному і зокрема літературному житті України XVII ст.» [Ісіченко 2015, с. 26]. І на завершення короткого огляду *проповідницької* поезії Івана Величковського, як яскравого представника українського літературного бароко, наведемо деякі жанрові аналогії з творчістю видатних представників європейського бароко. Так, англійський поет-священик Джордж Герберт (1593-1633) у «Creation poems» («Вірші про творення») зі збірки «The Temple» («Храм») послідовно описує у віршах дні створення світу за Книгою Буття, а у сьомому чотиривірші говорить, що тіло людини задумане найдовершенішим «храмом» Бога і сьомий день «відпочинку» потрібен, щоб душа могла в своєму «храмі» молитись Богу [Corns 1993, с. 170]. У відомій поезії Ендрю

Марвелла (1621-1678) «The Garden» («Сад»), описуючи життя першої людини в райському саду (Бут. II. 7-16) «автор ідеалізує «щасливу самотність» Адама в Едемі. Поет зображує небесну гармонійність людини перш ніж з'явилась Єва і призвела до падіння» [Бойко 2020, с. 34]:

Such was that happy Garden-state,  
While Man thee walked without a Mate.<sup>12</sup>  
(Це був щасливий Єдемський стан,  
Коли Чоловік гуляв собі без Супутниці.

Пер. з англ. Б.С.).

До цієї ж групи творів, за призначенням та за використаною біблійною (наразі євангельською) емблематикою, можна віднести поезії «про страждання Христа» англійця Роберта Герріка, епіграму з цього циклу «The Virgin-Mother stood at distance (there)/ From Her Sonnes Crosse <...>» (Діва-Мати стояла на певній віддалі/ від Хреста Свого Сина...) ми вже наводили вище. Таких прикладів з барокових європейських літератур можна навести безліч, однак прикметно, що саме «біблійні» цикли німецьких поетів, як і доречі, польських (напр. В. Коховського та З. Морштина), найближчі за структурою (минувши конфесійні розбіжності) до творчого доробку Івана Величковського *проповідницького* напрямку. Тут у першу чергу слід назвати «великі цикли переспівів «Еклезіаста», «Плачу Єремії», «Пісні пісень» німецького барокового поета-містика Мартіна Опіца (1597-1639)» [Kurz 1981, с. 59], який, доречі, народився, довгий час жив і помер у Гданську (нині Польща). За всіма «канонами» проповідницької поезії твори Опіца мали вигляд короткого віршованого викладу Святого Письма в дотепній бароковій формі зі збереженням «наочної» біблійної емблематики та, часом, з посиланнями на першоджерело. Виходячи з вищесказаного можна сміливо заявляти, що поет-священик Іван Величковський гідно

<sup>12</sup> English Literature : Early 17th Century(1603–60) [El. resource]. – Access :<http://www.luminarium.org/sevenlit/>

репрезентує українську епіграму даного жанрового підвиду в європейському бароковому контексті.

Дворівневою будовою вирізняються більшість *молитовних* та *літургійно-молитовних* епіграм Іоана Величковського, що становлять близько 30% всього доробку поета. Подібно до *екзегетичних* епіграм молитовні барокові поезії (як в українській так і в європейській літературі) містять біблійну або агіографічну емблему, що може бути початковим елементом (на кшталт *subscriptio sine (без) pictura* або «словесної ікони»), який передує молитовному зверненню, зазвичай у «покаяннях» чи «проханнях»:

Сердце ми, Христе, аду есть подобно,  
страстем, яко бѣсом, жилище удобно.  
Сей ад разорша ражденими страсти,  
воскреси душу, не дажд ей болш пасти

[Величковський 1972, с. 119].

Як бачимо, перший емблематичний рівень – «картинка» пекла, де зручно нечистим духам. Ісус перш ніж воскреснути «спустився» до пекла і дав надію душам вітхозавітних людей, що очікували Спокутної хресної жертви, щоб звільнитися. А тут пекло «міститься» в серці грішника, в яке, відповідно, має «увійти» Воскреслий Бог. А другий рівень поєднує в собі каяття і молитовне прохання «воскресити душу», що за сенсом даної емблеми-метафори «померла» духовно через гріхи, перетворившись на пекло. За твердженням багатьох дослідників (І. Ісиченка, О. Солецького, Л. Ушкалова та інших) поняття «серце» у більшості барокових письменників було емблематизованим та полісемантичним (напр. у значенні «душа», «почуття», «розум» і т. под.). Для барокової людини «заглибленої» в священні тексти були зрозумілими приховані сенси та смислові перенесення. Таким чином «усі типи перенесень, навіть алогічних стягнень вказують на особливу перехідну метамовність та своєрідну емблематичну смислоцентричність» [Солецький 2018, с. 149]. Дуже подібною покаянною та

«пекельною» емблематикою пронизаний цикл *молитовних* епіграм (яких усього 12 можливо за числом місяців року) англійського сучасника нашого поета, Роберта Герріка. Наведемо для прикладу одинадцятий вірш:

When the flames and hellish cries	( Коли полум'я і пекельні крики
Fright mine ears and fright mine eyes,	Жахають мої вуха і мої очі,
And all terrors me surprise;	А всі муки (болісно)дивують;
Sweet Spirit comfort me!	Милостивий Душе втіши мене!

[Herrick 1876, с. 134].

Переклад з англ. Б. С.).

Дванадцятий з цих віршів англійського поета стосується Страшного суду, коли «все, записане в книгах відкриється» і рефреном звучить відчайдушне прохання про помилування до «справедливого Судді» [Так само, с. 134].

В молитовних поезіях Івана Величковського, як, власне, і у європейських поетів, часто зустрічаються троїчні, христологічні, богородичні («маріїнські») емблеми (у перших «зображальних» елементах), за якими слідує молитовне звертання. Таким чином до епіграм з універсальною біблійною та літургічною емблематикою можна віднести молитовні «Вінці» (по 12 епіграм у кожному на кожен місяць року). Два з «Вінців» присвячені Ісусу Христу (перший – послідовності євангельської історії, а другий – «страстем», стражданням Спасителя, де кожному епізоду страждань відповідає епізод каяття ліричного героя у своїх гріхах, наприклад в одній з дванадцяти епіграм автор гірко переймається тим, що за його гріх нестриманості у словах («безстудіє уст»). Спаситель терпів наругу биття по обличчю:

Ісусе, на судищи бієнный в ланиту,  
за безстудіє моих уст студом покрыту  
Дажд ми на праведном ти судѣ непостидно  
зрїти неотвращенно лице свѣтовидно

[Величковський 1972, с. 103].

Подібну покайну риторичку, пов'язану зі страстями Христовими подибуємо у англійських барокових поетів-містиків, зокрема в Джона Донна,



що згадуючи свої гріхи, жалкує «що не може замість Ісуса прийняти побиття і знущання» [Edwards 2002, с. 172]. А німецький бароковий поет і теолог Пауль Герхард (1607-1676), подібно до Івана Величковського, створює «вінок» поезій де послідовно описує «стражденні частини тіла» Христа. Як от, у епіграмі «Голові Ісуса у терновому вінці» автор досить натуралістично описує страждання Спасителя:

O Haupt voll Blut und Wunden,  
Voll Schmerz und voller Hohn!  
O Haupt, zum Spott gebunden  
Mit einer Dornenkron!

[цит. за: Dietze 1972, с. 135].

(О, голово в крові і ранах, що страждаєш від болю і знущань! О голово, що її наруга коле як терновий вінець! (Переклад з німецької Б.С.)).

Після чого П. Герхард в останніх рядках благає Спасителя вибавити його від «страждань за гріхи і насмішок слуг диявола» [Dietze 1972, с. 135]. Подібні зразки можна знайти також у іспанських, італійських і польських поетів, що свідчить про емблематичну універсальність даних мотивів в християнському світі. Тобто «увесь іконічно-символічний, зображально-образний ряд презентування католицької та православної віри майже ідентичний, опертий на Святе Письмо і втілений у відносно однотипних наочних формах» [Солецький 2018, с. 152]. З даною тезою не посперечаєшся, хіба що можна додати сюди ще реформаторські церкви (напр. лютеран чи кальвіністів), адже певна категоричність тут зм'якшена словами «майже» і «відносно», що можна віднести на рахунок догматичних конфесійних розбіжностей.

«Дванадцятизоряний» вінець Богородиці (дванадцять віршів на річні богородичні свята) Івана Величковського має структуру подібну до вищеназваних молитовних зразків (біблійна емблема + відповідне молитовне прохання). В даному випадку свято 22 грудня, Зачаття Пресвятої Богородиці

праведними Якимом та Анною відповідає події описаній у Євангелії від Луки (Лк I: 25):

Зачатая без грѣха, о Божія Мати,  
молю, дажд ми безгрѣшно житіє зачати.

[Величковський 1972, с. 77].

Прикметною тут є фраза «Зачатая без грѣха», що підсвідомо «наслідує» католицький догмат про «непорочне зачаття Пресвятої Діви». З іншого боку імовірно автор просто мав на увазі «природне» зачаття але від праведних батьків. Молитовні «Вінці» до «Предтечи святого» (До Іоана Хрестителя), «Архіерейській» (До св. Миколи Мирлікійського) та «Святой Варварѣ» мають подібну дворівневу структуру, де так само першою поміщена біблійна або житійна (агіографічна) емблема, а за нею слідує молитовний елемент.

В процесі розгляду поетичної спадщини Іоана Величковського, до *молитовних* поезій з емблематичною двошаровою структурою крім «прохань» і «покаянь» (поширених в європейському літературному бароко) можна віднести значну кількість «славословій», що являють собою *літургійно-молитовні* зразки і мають дещо відмінну будову, характерну для церковних текстів східного обряду. До богослужбової літератури, якою міг користуватися Іван Величковський як священник, і на яку він міг опиратися при написанні, скажімо, збірки «Зегар з полузегарком...», принаймні літургійно-молитовних епіграм у блоках «часів» «Зегар цѣлый» (24 години) та «Полузегарик» (по 12 «денних» та «нічних» годин), можна було б віднести ті найнеобхідніші та найвідоміші книги: Требники, Часослови, Акафістники, Служебники, Напівустави. Лише кілька друкарень в Україні того часу могли записати «в актив» повсюдно вживані авторитетні видання названих службових книг. Одною з таких була Києво-печерська (лаврська) друкарня. Тут вийшли в світ славетний «Служебник» Петра Могили (1639) [Leturgiarion 1639(1996)], що потім перевидавався разом з так званим «Напівуставом» [Полууоставъ 1682], «Требник» Петра Могили (1646), пізніше перевиданий там же в 1681 [Трѣбникъ1681], відомий «печерський» Акафістник (1629)

[Акафісти 1629], а також одне з найперших видань друкарні – «Часослов» (1617). Посилаючись на досвід медієвістів, що займались питаннями зв'язку творчості Іоана Величковського з богослужбовою літературою [Матушек 1999], [Сидоренко 2002; 2003], [Бадрак 2006], що здійснювали, зокрема, порівняльний аналіз Богородичних (маріїнських) епіграм поета-священника з вищеназваною літературою, зокрема з «Часословом» (1617). Адже «саме в його основу покладено так звані «Малі Часи Пресвятої Діви (створений ще у Х столітті додаток до Службника)» [Бадрак 2006, с. 76]. Слід зазначити, що для Івана Величковського характерне активне впровадження в поетичні твори структурних та емблематичних елементів літургійної молитви. Як показують тексти збірок 1690-91 р.р., «Зегара...» і, частково, «Млека...» – «особливо продуктивною виявилася жанрова структура акафіста» [Курганова 2013, с. 11]. Очевидним є те, що щонайменше дві перших частини збірки «Зегар...» («Зегар цѣлый» (24 години) та «Полузегарик» (двічі по 12 годин)) сформовані за зразком «Акафісту пресвятій Богородиці» [Акафісти 1629]. З даною богослужбовою книгою напряду пов'язана друга частина збірки – «Полузегарик» і перш за все «з огляду на <...> структуру (дванадцять кондаків та дванадцять ікосів)» [Матушек 1999, с. 17]. Крім того, кожна наступна дворядкова поезія першої частини («Зегара цѣлого») починається з акафістного звертання до Матері Божої «Радуйся»:

Час первый возглашает: «Радуйся, едина,  
Первѣйшаго от времѣн родившая сына»

[Величковський 1972, с. 59].

Крім явного «акафістного» звертання ліричного героя до Діви Марії, автор епіграми «відсилає» читача до біблійних емблем Першості і Одвічності Христа. Скажімо євангеліст Іоан стверджує Першість і Одвічність Бога Сина «Спочатку було Слово. Воно було Спочатку у Бога ...» (Іоан I: 1-3) і він же, в своєму Одкровенні про кінечну долю світу знову говорить про Першість Христа, називаючи Його «Первенцем» (Іоан I: 5; III: 14). В іншій епіграмі з другої частини читаємо:

Ча́с гласи́т вто́рый: «Ра́дуйся, благ мо́ре,  
Ро́жденна отце́м, Ро́ждшая повто́ре»

[Величковський 1972, с. 61].

Знову ж таки після першої частини – «акафістного» звертання до Богородиці, епіграматист на підтвердження її «богоматеринства» в другий теологічно-емблематичний елемент «кодує» троїчний догмат і вчення, отців-кападокійців, зокрема Григорія (єпископа Ніського з 371 года), про іпостасі Святої Трійці, і що Ісус (Бог Слово) «вічно як і до початку творіння перебуває в Отці і вічно народжується від Отця, і перебуває безначально в триєдності іпостасей» [Мейендорф 2000, с. 31]. Як аргумент стосовно «закодованих» у другому рівні (елементі) молитовних двовіршів біблійних або патристичних емблем наведемо вірш з авторським посиланням на першоджерело (таких віршів у збірці «Зеґар...» майже половина):

Ча́с два́десят четве́рый: [«Ра́дуй]ся, бо сыну [Апок, IV, 10]  
Два́десят чты́ри ста́рц[и честь воз]дают вы́ну».

[Величковський 1972, с. 60].

Дана емблема поклоніння двадцяти чотирьох старців Престолу Божому не випадково обрана для останньої у цій частині збірки «24-ї години». По-перше це є «картинка» з Апокаліпсису (Одрк. IV, 10), тобто цілком логічно їй з'являться «опівночі», а по-друге в цій біблійній емблемі присутня цифрова символіка: «падоша двадесят четири старцы пред сѣдящим на престолѣ и поклонишася живущему в вѣки вѣкомъ» [Біблія 1581, с. 1904]. Крім того, у збірці «Зеґар» можна прослідкувати явні аналогії з добовим циклом церковної служби, де під час читання так званих «часів» (третього, шостого, дев'ятого) згадувалась (і нині згадується) певна подія з Євангелія, що відповідає тому чи іншому «часу». Такі тематичні паралелі дійсно наявні наприклад між епіграмою третього часу з «Полузеґарка» та молитовною службою «третього часу» – в обох випадках ідеться про сходження Святого Духа (в день П'ятидесятниці). В службі третього часу є слова: «Господи, Иже

Пресвятыи Свой Духъ в третій часъ Апостоломъ Своим пославый» [Полууставъ 1682, арк. 57]. А в «Зегарі» Іван Величковський до цієї події «долучає» Пресвяту Богородицю:

Час гласит третій: «Радуйся, о мати,  
В час третій вземшая дух благодати»

[Величковський 1972, с. 61].

Подібним чином у «часі шостому» першої частини збірки «Зегар» йдеться про розп'яття Христа:

Час шестый возглашает: «Радуйся, на дрѣвѣ  
Распятися изволшу в той час господевѣ»

[Українська поезія 1992, с. 258].

Ця ж емблема відповідає молитві «шостого часу» в літургійному тексті: «Иже въ шестый день же и часъ, на крестѣ Пригвожден въ раи дерзновенный от Адама грѣхъ» [Полууставъ 1682, арк. 62]. Обидва тексти стосуються тієї самої події, що описана в трьох Євангеліях (Мтв. XXVII. 45), (Мрк. XV: 33), (Лк. XXIII: 14), причому в текстах Святого письма, йдеться про «темряву по всій землі» що спустилася в час шостий, коли Ісус страждав і помер на хресті. Але в літургійному та в поетичному текстах описується лише факт «розп'яття з власної волі», хіба що в літургійній молитві ще присутня емблематика «спокутної жертви за гріх Адама». Відтак можна дійти висновку, що Іван Величковський не посилається на біблійний текст у вищеназваному вірші, бо його джерелом є літургійна молитва. Таким чином маючи дво структуру (як більшість європейських молитовних епіграм) *літургійно-молитовні* епіграми Івана Величковського вирізняються структурою і формою, що відповідають літургійній практиці східного християнства. В той же час зрідка трапляються дивовижні аналогії в *молитовній* ліриці Іоана Величковського, що за образно-емблематичним змістом подібні до таких же у англійських, німецьких, польських поетів. Так, наприклад англіканський священик Джордж Герберт (1593-1633), в своєму молитовному вірші до Ісуса Христа зі збірки «The Temple» (храм) пише, що

«Господь готовий нещадно сікти своєю різкою його гріховне серце», а далі поет просить:

Throw away thy rod,<...>	(Викинь геть свою різку, <...>
O my God,	О мій Боже,
Take the gentle path! <sup>13</sup>	Обери милосердний шлях!
	Пер. Б. С.).

Слід зазначити, що в шкільних підручниках Європи траплялись картинки де був зображений «Христос або свт. Микола з різкою чи пучком різок як символ покарання з любові» [Gaster 2012, с. 83]. Емблема «покарання грішного серця» присутня ще в одного барокового англійського поета-містика. Йдеться про Джона Донна (1572-1631), що був католиком:

Batter my heart, three-person'd God, for you  
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;  
That I may rise and stand <...>  
Your force to break, burn, blow and make me new!

[див.: Gaster 2012, с. 82].

(Краще розбий моє серце, Єдиний в Трьох Лицях Боже/ Поки що ти стукаєш до нього, вдихаєш (свій Дух), освічуєш, чекаєш мого виправлення;/ Що я ще можу піднятися і встати <...> В Твоїй владі зламати, спалити, розвіяти і створити мене наново! Пер. з англ. Б.С.)

Так жорстко судить себе Джон Донн і настільки вірить у божу всемогутність, що благає довготерпеливого Бога-Трійцю в разі його «безнадійності» знищити і створити його заново. Два попередні вірші наведені для порівняння з *молитовним* віршем Івана Величковського, де поєднана подібна емблематика (Серця, покарання або засобів карі) а також молитовне прохання про милість до грішника:

С орудіи страстными в сердци сѣдиши,  
Ісусе мой, да тѣми грѣхи мои казны(и)ши.  
Казни грѣхи, но мене пощади самаго,  
да аз, злый, єдинаго тя знаю благаго

[Величковський 1972, с. 119].

<sup>13</sup> English Literature : Early 17th Century(1603–60) [El. resource]. – Access :<http://www.luminarium.org/sevenlit/>

Таким чином можна відмічати широкий жанровий діапазон українського барокового поета, щодо *молитовної* поезії, а також включеність його до європейського культурного поля, при збереженні оригінальності молитовно-літургійної епіграми в контексті української православної традиції.

Дидактичність (повчальність) притаманна релігійній бароковій поезії так само, як і молитовність. *Дидактична* або й *дидактично-притчова* епіграма є практично загальним місцем в європейському літературному бароко, причому як релігійна так і світська. Що ж стосується українського барокового поета Івана Величковського, то у його творчому доробку подибуємо *дидактичні* вірші як релігійного так і світського напрямку, причому тут не може бути проведена досить чітка межа, адже часом у релігійних епіграмах автора проглядає «світська» емблема, а у явно світському творі – біблійна емблема-метафора, подібні елементи, за слушним твердженням канадського філософа Нортропа Фрая, «не є випадковою прикрасою», а «світостворюючим словесним кодом» [Фрай 2010, с. 95].

Для *дидактичних* (напучувальних) поезій характерне часте використання спонукальних речень, а також включення емблематичної «наочності», щоб вразити (навіть дещо налякати) читача і досягнути таким чином результату:

Не согрѣшай, ото Бог-сердцевидецъ видит,  
 аггел, стоя, твоими злостями ся бридит,  
 Смерть грозит, непріятель душний оскаржаєть,  
 совѣсть гризєть, а пекло уста отверзаєть

[Величковський 1972, с. 89].

В даному поетичному зразку в першому рядку міститься декларативне напучування, що містить емблему «Бог – Всевидяче око». А далі автор «словесно візуалізує» усталені релігійні емблематичні образи янгола-охоронця, що стоїть при грішній душі та «ся бридит» тобто гидує злими

справами «підопічного»; «ворога душі», себто нечистого, що свідчить проти винного «оскаржує» та «уста пекла», що готові поглинути нещасного. Однак на тлі всього цього чітко вирізняються образи, що супроводять читача у повсякденному «світському» житті – «смерть грозить» і «совість гризет», що також є важливими аргументами щоб не чинити злих справ. А часом імперативне напучування міститься у якості «підпису» під біблійною словесною «картинкою»:

Мѣста торжников в церкви зря опроверженны  
от господа, и вся вон купли изверженны,  
Убойся, человѣче, в церков входящій  
и не молящійся, но с други молвящій:  
Да не постраждеши ты лютѣйшее горе —  
опровержет тя господь с домом, з мѣстом вскорѣ

[Величковський 1972, с. 132].

У своєму «повчанні» поет-священик цілком прозоро апелює до тексту з Євангелія від Матвія (Мтв. XXI. 9-12) : «И вниде в црковь Бжїю и изгна вся продающая и купующая, и трапезы трѣжнїком испровѣрже, и сѣдалища продающих голубы» [Біблія 1581, с. 1566]. Іван Величковський по-суті сам вказує на емблематичність своєї поезії, бо настійно радить «убоятися», «мѣста торжников <...> зря опроверженны», тобто «бачачи» а не читаючи, наприклад, в Святому Письмі. Отже, входячи до церкви, пересічний сучасник міг бачити ікону або настінний розпис із сюжетом «вигнання Христом торговців із храму», що «був поширений в українському іконописі та настінному церковному малярстві XVII ст.» [Жолтовський 1983, с. 127]. А далі, за «підписом» до біблійної емблеми слідує напучування-застереження проти неуважності прихожанина в храмі, (цілком актуальна, навіть сьогодні, «світська картинка») – «не молящійся, но с други молвящій». Цікавим є той факт, що названа біблійна емблема часто зустрічається в європейській бароковій поезії, так англійський поет Роберт Геррік у *дидактичній* епіграмі «To God and His House» (Богу та Його Дому), перерахувавши вади прихожан «божого дому» серед яких «the lazy servants, yet to eat/ with lawless tooth the



floure of wheate» (ледачі слуги, що беззаконно їдять білий хліб) або «the sonnes to suck the skine of wine/ more than the teats of Discipline» (сини, що воліють смоктати радше з бурдюка з вином ніж (молоко) з грудей дисципліни), «daughters <...> loose in dresse» (доньки, розпусні в одязі) і тому подібне, закликає скоріше оплакати свої гріхи, бо інакше Божий дім перетворюється на дещо «worse than the robbers cave» (гірше ніж печера розбійників)<sup>14</sup> і «Master of House» (господар дому) вижене нерозкаяних грішників геть «as long ago» (як колись давно) [Herrick 1876, с. 49].

Тим часом німецький поет Андреас Грифіус (1616-1664) подає емблему «Дому божого» як лікарні, де хвора душа виліковується і готується до іншого життя з Богом, тому автор і закликає в своєму дидактичному вірші:

Komm, Seele, komm und lerne weiter schauen  
 Als sich erstrect der Zirkel dieser Welt! [Gryphius 1963, с. 217].  
 (Приходь, душе, приходь і вчись дивитись далі,  
 Вище кола цього світу! Пер. Б. С.).

Важливе місце серед розмаїття традиційних жанрів європейської барокової епіграми, зокрема *дидактичного* напрямку, посідає так звана *гнома* (від грецького γνῶμη – сентенція, мудрий вислів). Даний жанровий різновид започаткувався ще в античності і мав зазвичай вигляд двовірша (хоча і це не обов'язково), де першими рядками, або назвою була певна «сентенція», тобто вислів декларативно-дидактичного плану або афоризм, а наступним рядком (або наступними рядками) – розгорнений дотепний або повчальний коментар. Поєднання античного жанру, християнської дидактики та, часом, фольклорних елементів породили гномічну барокову епіграму. Адже, як слушно зазначав болгарський дослідник Цветан Тодоров, – «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [Тодоров 2006, с. 25]. У Іоана Величковського, як і в європейських поетів даний тип вірша репрезентований переважно світськими епіграмами. Одна з таких містить у

<sup>14</sup> Тут і далі переклад з англ. Бойко С.

заголовку відому афористичну сентенцію, за якою слідує настанова помірності в питві:

*Не жити, єже пити; но пити, єже жити*

Не того ради жити, єже випивати,  
мѣры полны во чрево, як в делву, вливати,  
Но єдинощи токмо испій или дважды,  
дабы, в тѣлѣ живущи, не умер от жажды

[Величковський 1972, с. 129].

Подібна афористична дидактика характерна для англійських барокових поетів, зокрема для дидактичних гномічних епіграм Роберта Герріка.

У міні циклі «Rules to our reach» [Herrick 1876, с. 42] («Правила, щоб дійти») англійський митець закликає до розумної стриманості в бажаннях мирських благ, в їжі та вині. Повчальні сентенції у назвах та в тексті поширені також у гномічних епіграмах німецьких барокових авторів. Так у своїй лаконічній поезії «Das Schwierigste zu beginnen» («Починати важко») Фридрих фон Льогау пише цілком в дусі гномічного жанру:

Fang alles an nur mit Bedacht: Führ alles mit Bestand:  
Was drüber dir begegnen mag, da nim Geduld zur Hand

[див. Kurz 1981, с. 30].

(Починайте справи обдумано: не кидайте розпочате:/Якщо ж трапляться якісь перепони, то ваше терпіння завжди під рукою. Пер. Б.С.).

Досить поширеним підвидом поетичних творів у жанрі *гномічної епіграми* в європейському літературному бароко є також так звані *вірші-діалоги*, що теж беруть свій початок ще з античних часів (Марціал, Авзоній) і приходять в європейське бароко через новолатинську поезію (напр. Дж. Овена або Е. Корда) у вигляді лаконічних (а часом і досить значних за обсягом) творів, що передбачають діалогічну прагматику (розмову, питання-відповіді) релігійного, філософського, дидактичного, світського і, часом, сатиричного змісту. Цей жанровий різновид представлений у Іоана Величковського переважно світськими та релігійно-філософськими переспівами з Джона Овена (1564–1622), серед яких досить популярні і часто

наслідувані та переспівувані англійськими (Р. Геррік, Е. Марвелл) та німецькими (Фридрих фон Льогау, Ангел Сілезіус) бароковими поетами епіграми, зокрема про жіноцтво та про «ліву» позицію серця в людському тілі. Причому якщо німецькі автори, зокрема Льогау, старались «перекласти твори Овена максимально близько до тексту оригіналу» [Weisz 1979, с. 89], то, наприклад, англієць Роберт Геррік засобами своєї мови «обігрує» походження жінки «woman» від чоловіка «man» через спільний корінь цих двох слів [див. Herrick 1876, с. 63]. Що ж стосується Івана Величковського, то він досить дотепно послуговується мовними засобами староукраїнської мови:

От кол жена именем тим ся називает?  
От тол, же «на» мужевѣ завше повѣдает

[Величковський 1972, с. 149].

Цілком в християнсько-патріархальному дусі того часу і спільне як для англійських та німецьких (уже названих нами) авторів, так і для Івана Величковського, використання біблійної емблеми створення жінки з ребра чоловіка (Буття II: 21-23), що визначало її вторинність та розумові здібності:

Чему суть мудрѣйшіє мужеве, нѣж жоны?  
Бо з ребра (безмозкого), не з голови оны

[Величковський 1972, с. 151].

Втім, подібний мізогінний дискурс був успадкований європейським (і відповідно українським) літературним бароко з середньовіччя і декларований новолатинськими епіграматистами, зокрема Дж. Овеном, «хрещеним батьком» барокової гноми, що його різномовно переспівували європейські поети. Отож поширена біблійна емблема «жінки-спокусниці» (Буття III), що своїм гріхопадінням «відкривала браму пекла» [Пелешенко 2015, с. 21] давала тогочасним поетам традиційне «моральне право» приписувати жінці численні вади і провини.

Слід однак зазначити, що жанрові ознаки «розмови» були притаманні не лише короткій гномічній епіграмі. Барокова європейська поезія знає дещо

більші за обсягом зразки *поетичних діалогів*. Причому твори даної структури можуть відноситись як до світських філософсько-медитативних, дидактичних, так і до релігійних молитовних чи дидактично-молитовних де «прагматична настанова на діалогічність втілюється у мовних конструкціях, що виражають звертання вірянина до Бога» [Курганова 2013, с. 12]. Прикладом дидактичного діалога (в дусі *memento mori*) можна вважати «Gespräche eines Pfarrers und Küsters» («Розмова священника з пономарем» пер. Б. С.) Фридриха фон Льогау. Філософською метафізичною поезією можна назвати «Dialogue between the Soul and Body» («Діалог між Душею і Тілом» пер. Б. С.) Ендрю Марвела. До молитовно-дидактичних діалогічних поезій слід віднести «St. Peter's Complaint» («Скарга Св. Петра» пер. Б. С.) Роберта Саутуелла (1561-1595) [див. Gaster 2012, с. 50-51], барокового поета-католика, що побудував свій твір у вигляді молитовних звертань апостола до Христа (покаянних чи зі скаргою на гоніння) та віршів-відповідей Учителя своєму учневі зі словами підтримки та напучування. Подібним за стилістикою і структурою є *діалогічний молитовно-дидактичний* цикл з п'яти віршів Івана Величковського «Бесѣда человѣка с Богом», що текстуально базується на «Молитві до Господа Ісуса Христа», яка входила (і нині входить) до вранішнього «келійного правила» і містилася, зокрема в «Евхологоні» (Молитвослов, Требник) Петра Могили (1646) та в пізнішому виданні Києво-Печерської друкарні [Трѣбникъ 1681]. Причому, у віршах де «человѣк» звертається до Спасителя міститься практично дослівний віршований переказ названої молитви:

<...> И паки, Спасе, туне спаси мя, молю тя,  
по благодати твоєй самой да узрю тя.  
Аще бо от дѣл спасеши мя, нѣсть се  
благодать и дар, но долг паче, кто не вѣсть се

[Величковський 1972, с. 91].

Тобто людина, звертаючись до Бога, молить порятувати її душу «по благодаті» (з милості), «туне» (задарма) або за одну лише віру в Спасителя

(«вѣра вмѣсто дѣл мнѣ да вомѣнится» [Величковський 1972, с. 92]), а не за працю над собою та добрі справи. На що автор «відповідає» від імені Бога, вкладаючи в Його уста одвічну мудрість, висловлену з елементами народної мови:

Без поту хлѣб временный снѣсть от вас никтоже, —  
а небесных благ туне хоцещи, небоже?

[Величковський 1972, с. 91].

Але найцікавішою є задіяна тут емблема-метафора «крил спасіння», що була часто вживаною європейськими, зокрема англійськими та німецькими бароковими поетами. Причому, якщо англієць Роберт Геррік в одній зі своїх поезій стверджує, що «God hath two wings» (Має два крила), які він дає віруючим в нього для спасіння: «The one is Mercy and the next is Love» (Одне це є Милосердя, а друге Любов) [Herrick 1876, с. 117], то Іван Величковський такими крилами називає віру і добрі справи:

Должна птица обѣма крилома лѣтати,  
должен человек вѣру и дѣла стяжати

[Величковський 1972, с. 91].

Слід сказати, що попри молитовні включення, даний напучувальний за призначенням поетичний діалог не можемо віднести до виключно релігійних поезій Іоана Величковського через яскраві соціально-дидактичні та філософські складові. Подібну емблему-метафору подибуємо також у німецьких барокових поетів Ангела Сілезіуса та Фридриха фон Льогау, причому в останнього «крилами для польоту на небо» якраз і є «Glaube und Nächstenliebe» [Kurz 1981, с. 71] (Віра і добродіяння). Тож можна сказати, що діалогічна структура та використання подібної емблематики, попри конфесійну відмінність, включає вищенаведені поетичні твори українського поета-священника Іоана Величковського до європейського ментального поля барокової доби.

У невеликій кількості (як релігійними так і світськими зразками) в творчості Івана Величковського представлений оригінальний бароковий

жанр (поширений у європейській поезії) так званих *порівняльних висловів* – коротких аналітичних поезій, в яких об'єкти аналізу наводяться у вигляді аналогії чи антитези. З порівняння або протиставлення може слідувати авторський підсумок або ж поет полишає читачу самому робити корисні висновки. Так, наприклад Іван Величковський протиставляє христологічні біблійні емблеми «столп огнений» (Вихід 13: 21) та «столп облачний» (Вихід 16:10-12), що являли силу і велич Творця опису страждань Христа «прив'язання до кам'яного стовпа» для побиття (Мрк. 16. 16; Іоан. 19:1-3):

В столпѣ облачном к людем глаголавый  
столпа огненна вожда огнѣм давый.  
К столпу каменну от тѣх привязася,  
за добродѣйство от злых злѣ воздася

[Величковський 1972, с. 132].

В даній епіграмі після порівняння емблем величі Божої зі стражданнями Спасителя через емблему «столпа каменного», поет підводить невтішний підсумок про людську злобу і невдячність «за добродѣйство от злых злѣ воздася». Якщо христологічна емблема «столпа облачного» та «столпа огненного» зустрічається у двох емблематичних поезіях англійського барокового митця Френсіса Кверлза, де автор прямо говорить, що вони є «маяками давніх юдеїв» як і Христос є нам «маяком у мирському морі» [Quarles 1824, с. 113, 147], то «столп кам'яний» як місце бичування Христа римськими вояками (попри те що Євангелісти прямо не згадують про нього), як загальновідома емблема, використовується англійськими поетами Джоном Донном, Робертом Герріком та іншими а також німецькими авторами, наприклад Ангелом Сілезіусом. Зображення Христа, прив'язаного до кам'яного стовпа зустрічалось у європейському живописі та книжкових гравюрах (напр. в кодексі Егберта) принаймні з X ст. Не дивно, що будучи освіченою людиною Іван Величковський теж використовує вищеназвану емблему у своїй поезії. Що ж до структури *поезії-порівняння* то у Роберта Герріка зустрічаємо епіграму «Gods price and mans price» (Божа ціна і ціна

людська) подібної будови, де поет порівнює «ціну людини», що викуплена кров'ю Христа з «ціною Бога», за яку людина продала (зрадила) свого Спасителя: «God bought man here with his hearts blood expence;/ And man sold God here for base of thirty pence» [Herrick 1876, с. 133] (Бог викупив людину кров'ю свого серця; а людина продала Бога всього за тридцять пенсів – пер. Б. С.). Єдина структурна відмінність даної поезії від зразка того ж таки жанру порівняння у Івана Величковського – це відсутність фрази-висновка.

Слід зазначити, що існує певна кількість світських епіграм у жанрі *порівняльних висловів* в творчому доробку Іоана Величковського. Причому серед них є як оригінальні так і переспіви з Дж. Овена (напр. «Магнас, як магнес»). Зразком авторської епіграми в вищеназваному жанрі можна назвати твір «Солнце, время»:

Прудко єст солнце, але прудшій час немало,  
час нѣколи, а солнце колись юж стояло

[Величковський 1972, с. 148].

В дотепній та лаконічній епіграмі поет-священик, змальовуючи невпинність часу, порівнює його з сонцем, що колись стояло. Тут, в якості аргумента, заковано біблійну емблему про «зупинення сонця» Богом, щоб дати змогу юдеям перемогти у війні з ханаанським військом (Навин 10:12-14). Та ж сама біблійна емблема вжита німецьким бароковим поетом Паулем Флемінгом (1609-1640) у філософському вірші «Gedanken über der Zeit» (Роздуми над часом), де автор сумує, що «навіть сонце можна затримати» [Flemming 1975, с. 137], а плину часу нікому не спинити. Дуже подібними за стилістикою та будовою є наприклад *порівняльна* епіграма Фридриха фон Льюгау «Saltz vnd Creutz» (Сіль і хрест): «Das Creutz vnd auch das Saltz/ sind beyde gleich vnd gut; Das faule Fleisch dämpfft diß/ vnd jenes frechen Mut» (Житейський хрест і сіль/обоє однаково корисні; Та виправить зіпсоване м'ясо, а цей – розбещену вдачу. Пер. Б. С.) [Kurz 1981, с. 127] та епіграма-переспів з Дж. Овена Івана Величковського «Магнас, як магнес»:

Магнас, як магнес. Довод такий на то,  
же тот желѣзо, а ов тягнет злато

[Величковський 1972, с. 150].

Таким чином, попри різну тематику та емблематику цих двох епіграм, їхня структура вказує на спільність жанрової приналежності.

Важливим є те, що більшість морально-етичних, філософських поезій Івана Величковського (релігійних та світських) мають ознаки *притчових* епіграм та відрізняються притчовою ж «симетричною» будовою. У європейській практиці даний поетичний жанр має своїми джерелами поперше біблійні тексти (Приповісті Соломонові, Еклезіаст та Євангельські Христові притчі), по-друге середньовічні поетичні зразки та місцевий фольклор. Що ж до структурних елементів, то на думку німецької медієвістки Ю. Вайс «для всіх притчових поетичних форм <...> характерне повідомлення двох істин» [Weisz 1979, с. 128] тобто в перших рядках автор повідомляє якусь загальновідому інформацію, або «надає» картинку природи чи сюжет з повсякденного життя, а в наступних рядках пропонується певна філософська чи морально-етична максима, заради якої власне і пишеться такий вірш. Барокові *притчові* епіграми можуть бути дворядковими, чотирирядковими і октавами. Яскравим зразком такої епіграми у Івана Величковського є світська філософська поезія «О сивизнѣ»:

Зима, наставши, преїдет у дом своим бѣгом,  
нам же, егда влас главный покрѣется снѣгом,  
Уже и весна преїдет, уже и зной лѣтний,  
а тот з главы нашея мраз не згинет цвѣтний

[Величковський 1972, с. 145].

Як бачимо даний чотиривірш має оригінальну притчову будову, адже кожний двовірш починається з картинок природи і закінчується філософським роздумом про швидкоплинність людського життя і минуцність молодості, що на жаль не повернеться на відміну від весни і літа. Цікаво, що емблема-метафора зимового снігу як сивини і старості характерні для



європейських поетів. Так, Фридрих фон Льогау, переспівуючи Дж. Овена у епіграмі «Der schwartze Schnee» (Чорний сніг) говорить, що як під білим зимовим снігом ховається чорна земля, так під «білосніжною сивиною придворного» «ховаються чорні думки» [Kurz 1981, с. 137]. Подібній притчовій жанровій структурі відповідає наприклад поезія Роберта Герріка «To God», де автор спершу розповідає про паразитичну омелу, яка «has no root and cannot grow» (не має кореня і не може рости), тому гине відірвана від дерева «з яким навіки зрослася» [Herrick 1876, с. 79], так і людина, на думку англійського поета не може жити, відірвана від Бога, про що і йдеться в наступних рядках притчової епіграми. Таким чином ми можемо аргументувати спільні жанрові риси поезій притчового плану в європейських митців та в Івана Величковського.

Якщо говорити про біблійні витоки, то мотиви Екклесіаста мабуть найчастіше звучать у притчових творах практично всіх барокових митців, починаючи з основоположників літературного бароко італійця Дж. Маріно та іспанця Л. де Гонгори. «еклезіастичні» притчові поезії не лише за змістом, але й за структурою дещо подібні до свого біблійного першоджерела. Однак ніде вони не варіюються так часто і постійно, як у німецьких поетів XVII ст. особливо у Андреаса Грифіуса (1616 – 1664) та у Фридриха фон Льогау. Перший, зокрема писав: «Ich seh, wohin ich seh, nur Eitelkeit auf Erden./ Was dieser heute baut, reisst jener morgen ein, /Wo itzt die Städte stehn so herrlich, hoch und fein, /Da wird im kurzem gehn ein Hirt mit seinen Herden» (Я бачу, куди не гляну марноту на землі /Коли один буде, то інший вранці все те руйнує./Де нині височіють горді та прекрасні міста /там скоро ходитиме пастушок зі своєю отарою <...> пер. з нім. Б.С.) [цит. за Weisz 1979, с. 97]. Якщо у вищеназваних авторів епіграфом до більшості таких творів могли б бути слова «Vanitas, vanitatum et omnia vanitas» (Екл. 1: 2) (Марнота марнот і все марнота пер. з лат.) або «Яка користь людині від усіх справ її <...> під сонцем <...> рід приходить і рід відходить <...> всі ріки течуть в море, але

море не переповнюється <...>» (Екл. 1: 3-6), то те ж саме можна сказати і про значний обсяг притчових епіграм Іоана Величковського. Найяскравіші з них є практично розгорненим коментарем до певних глав з Еклезіаста, як от притчова «еклезіастична» епіграма (одна з багатьох) в поета-священника:

Нѣсть, иже укріється пред тобою, смерти!  
О горе! Цар или раб — должен естъ умерти.  
Ты всяку твар движиму в гробѣ полагаеш,  
нища с князи на суд равну поставляеш

[Величковський 1972, с. 136].

Тут сміливо можна було б вміщувати посилання на текст біблійного першоджерела (Екл. 9: 2-5), де власне говориться про спільну долю всіх живих істот – смерть, перед якою всі рівні. Наступний вірш міг би містити, окрім попереднього, ще й посилання на (Екл. 1:6):

Гды плывуть, неровни сут в смаку рѣкам рѣки —  
за живота так люде, пани и калѣки;  
Єднакий зась смак стаєт рѣкам, впадшим в море —  
так всѣх нас смерть ровняєт, всѣм от неи горе

[Величковський 1972, с. 136].

Іван Величковський, будучи освіченим європейським поетом майстерно переплітає між собою декілька біблійних емблем з життєвим досвідом, створюючи неперевершену філософську епіграму-притчу про рівність перед смертю людей нерівних за життя. Ту ж таки «еклезіастичну» притчову емблематику, хоча дещо «модифіковану» містять наступні рядки:

Рыдал би еси, аще вѣдать бы возможно,  
яко сего мѣсяця умреш непреложно.  
Время весьма безвѣстно, ты же ся смѣши,  
невѣдый, аще єдин день сей поживеши

[Величковський 1972, с. 136].

Дана поезія услід за біблійним царем-проповідником стверджує, що плакати ліпше ніж сміятися, бо лише дурень бездумно сміється, а «день смерті краще за день народження <...> бо такий кінець усякої людини <...>» (Екл. 7: 1-4).

Окрім танатологічних притчових поезій у Івана Величковського є ще декілька інших епіграм з «еклезіастичною» емблематикою. Такою, наприклад є поезія «Кто на чуждая рад то и сам уловлен бывает», де явно проглядає опосередковане посилення на біблійний текст: «Хто копає іншому яму, той упаде в неї, і хто руйнує огорожу, того вжалить змія» (Екл. 10: 8):

Злый злѣ страдает; образ сей тоє нам являет:  
 всяк ловяй чуждая, сам уловлен бывает <...>  
 Бойся многих, кто многим былесь страшен зѣло,  
 зло творящи страдают злѣ за свое дѣло

[Величковський 1972, с. 137].

Духом Еклезіасту вкупі з християнською дидактикою пройняті «Минути» – частина поетичної збірки Івана Величковського «Зегар цѣлый и полузегарик» (1690), бо все минає «Рід приходить і рід минає <...> сходить і заходить сонце» (Екл. 1: 4-5), тож все марнота і «ніякої користі людині від усіх трудів» і клопотів, адже «всякій речі свій час під небом, час народжуватись і час помирати» (Екл. 3: 1-2). Таким чином минають «Минути всѣх общиє», до яких відносяться періоди людського життя «минет <...> отрочество <...> юношество <...> мужество <...> старчество» [Величковський 1972, с. 65], а також сезони: «минет весна <...> лѣто, минет осѣнь, минет зима», а в кінці «минут всѣ времена» [Там само, с. 65]. Розділивши людський минуций час на «Минути злих» (до них входять зокрема «слава» і «багатство») та «Минути добрих» (серед яких «хоробы» та «преслѣдованя»), автор заявляє подібно до Еклезіаста, що «Минут и прѣчая безчисленная суѣтная, /Албо вѣм в[се] суѣтіє челоуѣческое» [Величковський 1972, с. 66]. І на завершення огляду притчових та «еклезіастичних» епіграм Івана Величковського наведемо ще один вірш танатологічного змісту, де поет на противагу Еклезіасту, в якого сказано, що «челоуѣк» вийшовши «нагим з утробы матері своєї, таким і відходить <...> і нічого не візьме від труда свого» (Екл. 5: 14), заявляє:

З чрева матки пришедлесь наг на свѣт, небоже;

з свѣта в землю отходиш юж не наг, в рогоже.  
 Болш, нѣжелись з собою принесл, смѣеш брати,  
 болш отдаеш матери, нѣж она дала ти

[Величковський 1972, с. 152].

В даному творі-переспіві з Дж. Овена український епіграматист досить дотепно натякає, що окрім матеріальних «здобутків», яких безперечно ніхто з собою не забере, є ще добра чи недобра слава яку вмерлий, пройшовши життєвий шлях набув, і в яку він «зодягнений» переходячи у вічність.

Суто бароковим жанром є також досить поширені в європейській (і в українській) літературі цієї доби так звані *casual-carmina* або *вірші на випадок*, до яких відносились різноманітні присвяти, панегірики (або компліментарні поезії), часом гербові поезії, вірші на дарування, наприклад, книжки (у Івана Величковського таким є вірш «Офѣрованню книжечки» [Величковський 1972, с. 152]), а також один з найдавніших видів поезії «на випадок» – епітафія, що являла собою «первинну емблематичну віршовану форму надпису (*inscriptio*)» [Kurz 1981, с. 273]. Щодо панегіричної поезії, то у європейських, зокрема англійських та німецьких барокових поетів, даний жанр представлений віршами «на похвалу» чи уславлення духовних та титулованих осіб, присвятами історичним особам чи містам, вітальні вірші. Так у англійського поета Ендрю Марвелла (1621-1678) панегіричним можна назвати вірш «Apon the death of his late Highness the Lord Protector» (На смерть його покійної високості лорда протектора), написаний після смерті Кромвелля. Тут присутня характерна для панегіриків гіперболізація чеснот уславленої особи, так автор захоплюється тим, що «dwelt that greatnesse in his share» (жила така велич у його (тілесній) формі) [Marvell 1776, с. 215]. Німецькому поетові Фридриху фон Льогау належить близько десятка «хвалебних» віршів, присвячених переважно королівському дому Габсбургів а чи князям Сілезького Пястовського дому (напр. герцогу Людвігу). Знову ж таки у вірші «Das Haus Oesterreich» на обрання Римским королем Фердинанда IV (1633–1654) спостерігаємо характерне для

тогочасних поезій цього жанру нагромадження античних образів, як то «яблуні Гесперид» чи «сади Мецената», що «бліднуть» на тлі «Der Garten Oesterreich trägt lauter Käyser-Kronen» (Саду, що зростив Австрійські королівські корони) [Kurz 1981, с. 171]. Що ж до Іоана Величковського, то в його творчості даний жанр репрезентований двома відомими панегіричними творами: польськомовним віршем присвяченим місцезбудителю Київської митрополичої кафедри та колишньому ректору Києво-Могилянської колегії, Лазарю Барановичу надрукованим у Чернігові [Додаток Б, мал. 1], а також поезією до гетьмана Івана Самойловича, відомою як «Вірші про Дедала». Попри те, що в першому, подібно до європейської традиції наявні античні емблеми (Родоський золотий дощ Юпітера, Сізіфів камінь і т. под.), все ж таки християнська, євангельська емблематика є ключовою. Наскрізною емблемою є образ «пшеничного зерна», що має «померти в землі, щоб принести багато плоду» (Іоан 12: 24). Даний христологічний образ зерна накладається на євангельську емблему (словесну ікону) Воскресіння Лазаря Христом (Іоан 11: 32-45). Іван Величковський послідовно «переплітає» євангельську історію з власними екзегетичними коментарями про «оживлення пшеничного зерна» живодайними Христовими сльозами, бо «Mała ta kropla lecz przenika grobu» (Мала та крапля, але пропікає гроби) [Величковський 1972, с. 53]. Далі автор проводить паралелі між плодоносним зерном і плідною проповіддю-благовістом воскреслого Лазаря, майстерно «наближаючи» читача через дану емблематику до уславлюваної персони (Лазаря Барановича), який зріс, подібно до зерна попри всі перешкоди і приніс плід молитовний та пастирський. Іоан Величковський захоплено називає свого вчителя «тим Лазарем», що «Ten, co wyraża Barankową mile /W sobie niewinność. Ten, co nosi mitrę,a tłumі chytre» (Той, що втілює в собі невинність милого ягняти, той, що носить митру та переборює підступні хитрощі) [Величковський 1972, с. 53]. Автор панегірика послідовно перераховує літературні, видавничі та душпастирські здобутки Лазаря

Барановича і завершує свій твір звертанням до уславлюваної особи з проханням про духовне керівництво та покровительство. Другий компліментарний вірш, з античним образом Дедала поєднує християнські емблеми «житейського моря» та «світу лабіринту», а також задіює вже згадувану нами емблему «крил спасіння» (віри та добрих справ), адже «От земного вигнання хто хочет до неба /залетѣти, первой крил добрих дѣл ему потреба» [Величковський 1972, с. 54]. Автор панегірика звертається до образу «небесного патрона» гетьмана Івана, – Іоана Кушника, надіючись на його молитовне покровительство. І що найцінніше, поет вказує на побожність, освіченість та патріотизм уславлюваного гетьмана Самойловича, – все те, що «устрояет учених любити,/а наукам патроном особливим быти, /З которых растет слава, оздоба, подпора /милой отчизнѣ нашей и утѣха скоро» [Там само, с. 55]. Слід зазначити, що як європейські так і українські (на прикладі Івана Величковського) панегіричні вірші містили «дидактичний елемент», який набував «форми похвали чеснот тієї особи, що їй присвячувався панегірик» [Weisz 1979, с. 118]. Таким чином твори згадуваного жанру мали на меті не лише прославити свого «героя», але й спонукати його до самовдосконалення та добрих справ. Як *«поезію на випадок»* (casual-carmina) також можемо кваліфікувати «емблематичний за формою і панегіричний за змістом» [Миненко 2013, с. 6] жанр так званої «гербової» епіграми. Іван Величковський, зокрема, приурочив два наявних у його доробку вірша названого жанру до «випадку» дарування своїх рукописних збірок «Зегар...» і «Млеко...» (1690-1691) Варламу Ясинському (з 1690 року митрополит Київський і Галицький), чий герб, власне, і є об'єктом оспівування. До кожної – належить свій вірш «На герб Ясинських», де «його композиція та елементи були основою <...> панегіричного «коментаря», який розкодовував окремі іконічні знаки» [Солецький 2018, с. 158] геральдичного зображення, узгоджуючись з назвою та ключовим сенсом збірки загалом. Так, епіграма на початку «Зегара» коментує герб

Ясинських як годинник: «Прéто лунà ест кóлом бóлшым, а звѣзд пáрка, / Пѣвне, сут то мѣншыє колка до зегáрка,/Стрѣлà зась ест то йндекс годíны явля́ти – /I тák мóжем Ясинских гѣрб зегаром звáти» [Величковський 1972, с. 57]. Дана епіграма співвідноситься з авторським зображенням герба митрополита [Додаток Б, мал. 2]. Таким чином, даний жанр *casual-carmina* у Івана Величковського є суто емблематичним, як, власне і геральдичні епіграми європейських поетів, наприклад Фридриха фон Льогау на герби дому Пястів.

Епітафії, належачи до *casual-carmina* представлені талановитими зразками у багатьох європейських поетів. Зокрема у Роберта Герріка є декілька іронічних псевдоепітафій, наприклад «On the courtiers tombstone» (На могилу придворного) [Herrick 1876, с. 213]. У Джорджа Герберта та Ендрю Марвелла є «дотепні автоепітафії, що ілюструють сентенцію *memento mori*» [Corns 1993, с. 231]. У німецького епіграматиста Фридриха фон Льогау знайдемо близько десяти епітафій, серед яких є зразки іронічних псевдоепітафій, як наприклад «Grabschrift einer tugendhafften Frauen» (Епітафія чесній Дамі), а також декілька нагробків членам королівської сім'ї. Ось один з таких, що був вибитий на саркофазі принца з дому Пястів: «Allhier/ war ich ein Fürst; dort/ hab ich eine Kron; Bin dort/ ein Himmels-Kind; war hier ein Erden-Sohn» (Був князем на землі/ Короною вінчався;/Там я Дитя небес; а тут лиш прах земний. Пер. з нім. Б. С.) [див.: Weisz 1979, с. 121].

Що ж стосується українського поета-священика Івана Величковського, то в його творчому доробку знаходимо три поезії, що можуть належати до жанру епітафій. Перший з них – вірш «Нагробок», де автор, задіюючи діалогічну прагматику, звертається від імені померлого до читача з порадою: «Хто-колвек теды схочет добре умирати, /мене за образ смерти нехай схочет знати» [Величковський 1972, с. 134]. Другий вірш «Нагробок яснеосвецоному Константину Константиновичу, князю Острозкому», панегіричний по своїй суті (у загальноєвропейській бароковій традиції),

відображує основні віхи та здобутки померлого і містить характерні для даного жанру звороти на кшталт: «княжа Острозкій <...> годну ест именовати муж бозкій», що зміг «сподобитися нетлѣннаго вѣнца», бо своєму народові «зычил просвѣщенія» [Величковський 1972, с. 138]. А третя поезія – «Герби і трени при гробѣ <...> отца и пастыра Кирила Сильвестра Косова», що до недавнього часу вважалася анонімною. Івану Величковському даний твір приписує київський дослідник Віталій Андрушко, який порівнявши рими, вживані у «Віршах про Дедала», знаходить певні аналогії, чим і аргументує свою гіпотезу [див. Андрушко 2012, с. 255].

Про вкоріненість творчого доробку Іоана Величковського в європейській бароковій традиції свідчить його відома рукописна збірка «Млеко...» (1691), де репрезентовані більшість популярних того часу жанрів поезії з розряду *carmina curiosa* (курйозна поезія). Будучи унікальним явищем в українській поетичній практиці барокової доби, названа збірка не раз потрапляла в поле зору вітчизняних дослідників-медієвістів таких, як О. Матушек, Д. Наливайко, О. Ткаченко, В. Соболев, М. Сорока та інші. Поетичний жанр *carmina curiosa*, що втілював в собі різноманітні сенсові та формальні експерименти був досить широко представлений у європейському літературному бароко. Власне, про це у передмові говорить і сам автор «Млека», визнаючи, що «найдовáлем теж в штúчках инозѣмных мно́гіе оздóбные и мистѣрніе <...>, але не на славу божію, ты́лько на ма́рные сегòсвѣтныє жáрты» [УП 2 1992, с. 266], демонструючи при цьому дещо упереджений погляд на західну (переважно католицьку та реформаторську) культуру, поширений у тогочасному православ'ї. Тим часом, вміщений першим у збірці Івана Величковського вірш «Ехо» має велику кількість «родичів» в італійській, іспанській, англійській та німецькій літературах. Причому, в останніх двох релігійна та релігійно-дидактична тематика має значну перевагу над «сегòсвѣтними» жартами. Так німецький поет Мартін Опіц у збірці 1624 року репрезентує дев'ять віршів у жанрі «Wiederton»



(Відлуння), «наслідуючи неолатинських поетів» [Meid 2000, с. 58], філософського та релігійного змісту. А Фридрих фон Льюгау пропонує читачам чотири дидактичних поезії подібного плану про марноту матеріального світу, серед яких найбільш типовим є «Der Welt Widerthon» (Відлуння світу): «Was ists worauff ihr Ziel gesetzt hat alle Welt? /Befrag ein Echo drum; was sagt sie?/ Höre! Geld!» [Kurz 1982, с. 277] (Чого так прагне світ (Welt) підступний як болото/ Відлуння запитай, що скаже?/ Слухай! Злата! (Geld) пер. з нім. Б.С.). У фінальних рядках автор «запитує відлуння», що втрачає людина в гонитві за золотом, і отримує відповідь «Seele» (Душу). Вже згадуваний нами Мартін Опіц в одній з «ехо-поезій» передає тугу за життям у «золотому віці» (райським життям) у вигляді скарг-запитань людини до неба: «невже справедливо ми покарані тяжкими випробуваннями», а «відлуння» відповідає – «zu Recht» (по правді) [Meid 2000, с. 56]. Схожу покаянну риторичку знаходимо в поезії «Ехо» українського поета-священника Івана Величковського: «–То сѣши слезами не без вини по́ле?/ – О́ле» [Українська поезія 1992, с. 267]. Втім, на відміну від наведених вище німецьких авторів, чиї «вірші-відлуння» формують метафорику суєтності та гріховної природи людини (що міститься і в поезії Івана Величковського) у творі українського митця присутня богородична емблематика, як втілення надії на спасіння людського роду.

Три види «раків», *паліндромів*, у збірці «Млеко» Івана Величковського («лѣтеральный», «словный», «прекословный» [Величковський 1972, с. 77]) репрезентують найбільш поширені види поезій даного жанру. Паліндроми сягають своїм корінням в доантичні та античні часи. Поети латинського середньовіччя створювали (зокрема релігійні) паліндромні твори за античними зразками, що були добре знані на всьому західно- та східнохристиянському просторі, як наприклад відомий паліндром «SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS»<sup>15</sup> (вписаний у так званий «магічний

<sup>15</sup> «Січя Арепо тяжко (ледве) тримає плуга (колеса)» – переклад з латинської.

квадрат»), що був знайдений на руїнах Помпеї [Дод. Мал. 18]. Паліндромні буквенні та «словесні» «протиставно-урівноважені» поетичні конструкції були «успадковані європейськими бароковими поетами від новолатинських попередників» [Deutsche 2001, с. 43]. Якщо для іспанських та італійських митців барокової доби характерні «переважно буквенні варіанти віршів-перевертнів» [Див. Штейн 1977, с. 57], (у Іоана Величковського це, наприклад, «а вѣдай там ест се ма́ти а дѣва» [Величковський 1972, с. 77]), то «словний» та «прекословний» вірш досить часто зустрічається у німецьких поетів того ж часу Фридриха фон Льогау, Мартіна Опіца, а також Анни Овени Хойер (1584-1655), яка в серії «прекословних» (за І. Величковським) паліндромів, зокрема, протиставляє Христа (Christ) і людину (Mann). Таким чином, в одному з трьох читаємо: «Christ /Heiligkeit ohne Sünde/ Mann» [Dencker 2003, с. 62] (Христос/ Святість без гріха /Людина пер. з нім.), якщо ж читати навпаки, то вийде «Mann/ Sünde ohne Heiligkeit» (Людина/гріх без святості). Німецька барокова поетка у збірці «Золота корона Христу» серед інших *carmina curiosa* вміщує «словесні» протиставні паліндроми, використовуючи можливості своєї рідної мови. Майстерно оперуючи засобами староукраїнської мови, Іоан Величковський прославляє в своєму «прекословному» паліндромі Богородицю Діву Марію, протиставляючи її (грішній) праматері Єві:

Бѣа Со мно́ю жи́знь не страх смерти, Євва  
Мно́ю жи́ти не умерти

[УП 2 1992, с. 268].

Слід зазначити, що богородична емблематика, будучи ключовою у збірці «Млеко» Івана Величковського, досить рідко зустрічається в англійських та німецьких зразках *carmina curiosa* барокової доби. Христологічні або троїчні емблеми-метафори заковані у переважній більшості релігійних творів цього жанрового різновиду. Так у акровірші «Народженню Христа» (1643) німець Андреас Грифіус, кілька разів

варіюючи емблему Ісуса як світла (Licht) «heller als die Sonn» (світлішого за сонце) [Deutsche 2001, с. 144], жодного разу не згадує Діву Марію. Триєдиному Богу присвячені «хрести-лабіринти» Анни Овени Хойер з її майстерним переплетенням божественних імен «Gott – Christ – Geist – Wort» (Бог – Христос – Дух – Слово) [Dencker 2003, с. 64]. Тим часом, у всіх чотирьох «лябиринтах» Іоана Величковського закована теологічна емблема боговтілення через Марію, то через утворення своєрідного прямокутного «обрамлення» з імені «Марія» для «внутрішнього» прямокутника з імені «Ісус», то ім'я Спасителя «огортає» ймення Його Матері як найулюбленішого творіння. І навіть створюючи словесну емблему-код трічної догматики у вірші «Порядный непорядок», де при правильному розташуванні слів виходить вишукана теологічна поезія:

От[ец дщ]ер избр̀а кр̀асну,  
Сын матер возлюб̀и благу,  
Утѣшител невѣсту сниска̀ чисту

[Величковський 1972, с. 75],

Іван Величковський наочно (у трьох рядках) репрезентує код вертикальної проєкції боговтілення (через Діву Марію) і Триєдності Бога знову ж таки через Марію, як «провідницю» Бога в світ, у її (теж триєдиному прояві: водночас як «Дщері», «Матері» і «Невісти» Триєдиного Бога.

Одним з улюблених європейськими бароковими поетами жанрів *carmina curiosa* є алфавітні вірші (у Івана Величковського «Азбучный»). Поетичні алфавіти у іспанських, англійських та німецьких поетів доби бароко представлені десятками дотепних релігійних та світських, переважно дидактичних та філософських зразків. Найближчими (принаймні за христологічною емблематикою) до творів, репрезентованих у збірці «Млеко» Івана Величковського є, наприклад, молитовно-дидактичні алфавіти Квіріна Кульмана (1651-1689) «На Страсний тиждень», як от 24-рядковий вірш «Золота абетка п'ятниці», де рядки починаються з назв християнських чеснот в алфавітному порядку: «Andächtig sei in Gott <...>/Behutsam <...>

/Christmässig Verhalten <...>, / Demütig sonder gleich deines Jesus Rat <...>» (Благоговіння перед Богом <...> /Стриманість <...> / Християнська поведінка <...>, Смирення за Ісусовим прикладом <...>. Пер. Б.С.) [Dencker 2003, с. 82]. Крім вищенаведеної дидактичної складової, у К. Кульмана присутні такі христологічні емблеми як «Бог Син», «Бог-Слово», «Король істини», «Райський Фенікс» [Так само, с. 83]. Подібну емблематику (як і формальну подібність) знаходимо і в «азбучному» вірші Івана Величковського: «Умне Фенікс Христе <...> Царю Чисте» [Українська поезія 1992, с. 269].

Фігурна поезія, *carmen figuratum*, європейського бароко вражає розмаїттям. Взяти хоча б «Крила Воскресіння» Джона Донна, а також найвишуканіших форм «вежі», «ковчегу», «паруси» інших англійських поетів-метафізиків [Edwards 2002, с. 175], «свічки» (Андреас Грифіус), «пальми» (Філіп фон Цезен [Додаок Б, Мал.7]), «піскові годинники» (Йоган Хельвіг [Додаток Б, Мал. 6]). Такого «фігурного» формального ефекту у *carmen figuratum* досягали шляхом подовження чи скорочення рядків (від одно-двоскладника до чотирнадцятискладника), що ми й спостерігаємо у «вірші-вежі» Фридриха фон Льогау «Gottes Wort» (Слово Боже) і в подібному за формою вірші «Столп» Івана Величковського [Дод. Б, Мал. 5]. Як бачимо схожі за будовою (поступове збільшення кількості складів) твори німецького та українського поетів різняться за змістом та емблематикою:

Das	Дѣво,
Was	дїво
Gott heist	всей землі!
Wers leist?	Приємлі
Der besteht	сію хв́алу,
Wanns gleich geht <...> <sup>16</sup>	лю́бо ма́лу <...>

[УП 2 1992, с. 276].

У Іоана Величковського «Столп» являє собою молитовне звертання до Богородиці, тоді як «вежа» Фридриха фон Льогау є релігійно-дидактичною

<sup>16</sup> «Те / Що/ Бог мовить/ Хто те виконує/ Втілює/ Скрізь, куди б не йшов <...>» (пер. Б.С.) [Kurz 1981, с. 221].

поезією, що символізує поступове розширення життя праведника, який слухає Слово Боже і слідує йому. Візуальна подібність віршів очевидна.

У цих різних за призначенням та змістом поезій спостерігаємо ознаки наявності формальних жанрових аналогій.

Таким чином, як підсумок вищенаведеного огляду основних видів поезій репрезентованих у творчому доробку Іоана Величковського (суто емблематичних та з емблематичними включеннями) у порівнянні з жанровим діапазоном європейського літературного бароко, можемо стверджувати наявність спільної (переважно біблійної) емблематики та подібних версифікаційних засобів у процесі реалізації того чи іншого жанру.

### **3.2. Барокова світобудова, життя і смерть людини у творчості Івана Величковського як прояв європейської емблематики**

Намічений нами в цьому підрозділі напрямок дослідження матеріалу в науці ще не цілком розкритий. Наявні спостереження та зауваження, запропоновані медієвістами з даного питання, носять дещо розрізнений і суперечливий характер. Хоча спроби комплексного аналізу-зіставлення різнокультурних та різномовних барокових поетичних зразків XVII ст. з огляду на подібні мотиви та образи у спільному культурно-філософському контексті зустрічаємо як у зарубіжних (М. Бенек, С. Грачотті, Р. Лужний, Л. Шленкова) так і у вітчизняних (Б. Криса, Д. Наливайко, В. Соболь, Л. Ушкалов та інші) студіях, однак у закордонних розвідках українська барокова поезія а, тим більше, твори Івана Величковського не фігурували при зіставленні. А у вітчизняному літературознавстві натомість до недавнього часу для зіставлення з європейськими бароковими зразками епіграми Івана Величковського обирались нечасто і коло їх було зазвичай обмежене двома рукописними збірками «Млеко» і «Зеґар». І тому постає потреба в подальшому розширенні поля вивчення даного питання.

Слід зазначити, що метафізичні напрямки філософських пошуків початку Нового часу, відомі дослідникам, містять, зокрема, наукову модель світу характерну для XVII ст. і окреслену сенсовими «побудовами» в руслі Лейбніцової «метафізики світосприймання» [див. Федоров 2002, с. 132-141], неостоїцизму та неоплатонізму. Зазначимо, що літературна і філософська картини світу, сприйнятого переважно в руслі «метафізики теологізованої свідомості» [Flemming 1975, с. 33], перегукувались, але не були ідентичними, а виявляли часом значні розбіжності, базуючись на універсальних категоріях і, відображуючись в «абсолютному – самодостатньому й автономному поетичному слові» [Гадамер 2001, с. 274]. Тут виявляються закономірності індивідуального засвоєння й переосмислення бароковими поетами тих чи інших провідних філософських комплексів XVII століття, до яких належать, насамперед, філософська програма світу-теодицеї Лейбніца, програма неостоїцизму Ю. Липсіуса [Merkel 1985, с. 91], традиції неоплатонізму. Однак, попри безсумнівну причетність барокової поетичної свідомості до філософського знання своєї доби, все ж основні її тенденції перейшли в художнє світосприйняття і відбилися в конкретних поетичних текстах у трансформованому вигляді художньої картини світу і місця людини в ньому. Таким чином, європейське літературне бароко засвоїло «нове, засноване на нескінченності почуття простору й часу» [Вельфлін 2004, с. 63]. Тож трансцендентні умонастрої й філософські тенденції становлять своєрідний фундамент для поезування барокових європейських авторів. Найзначніші поети даної доби таким чином переконані у «взаємопов'язаності» усього земного життя – а не лише окремої особистості, всього соціуму, космосу та духовного (божественного) світу в цілому, подібно єдиному одухотвореному й внутрішньо доцільному організму. Філософські ідеї «передбаченої гармонії» Лейбніца, де світ – такий собі «бароковий будинок» у якому «два поверхи», на першому – «душі, що знаходяться внизу (чуттєві і тваринні) <... > їх огортають складки матерії» подібно до непрозорих стін, і навіть «душі

мудрих, що піднялися до другого поверху», де теж «вікон немає» спроможні пізнавати «зовнішній» (духовний) світ лише крізь «завісу» матерії за відбитками і нечіткими «складками на непрозорому полотні» [Делёз 1997, с. 7], самі по собі співзвучні ідеалізуючому поетичному сприйняттю світу. Ба, більше – вони перетинаються з християнсько-релігійним світоглядом едукованої (зазвичай з університетською освітою) людини XVII ст. Крім того, активно посередницею власне наукових, натурфілософських ідей виступає теологія (католицька, протестантська, часом православна), що визначає специфіку художньої, зокрема – поетичної картини світу майстрів слова бароко. Так, будучи едукованим представником барокової доби Іван Величковський вибудовує багат шарову систему світу і людини в ньому:

Земля, аки темница человѣку, се бо  
аки каменни стѣнѣ[ы] окрест землѣ небо,  
Грѣси — стражіє крѣпцы, узы же суть тѣло,  
в нем же мѣсто узника душа страждет зѣло.

[УП 2 1992, с. 251].

Як бачимо, доволі сумна «картина» вимальовується: у світу Величковського є і дах (небо) і міцні стіни, але це не дім-захист, – це тюрма. Цілком логічно, що з тюрми хочеться втекти, але, як то кажуть, гріхи (персоніфіковані наглядачі) не пускають, прикувавши бідолашну душу до тіла. При цьому, матеріальне небо, подібно до непрозорої стіни чи завіси (за Лейбніцом) не дає бачити божого світла, до якого прагне духовна сутність людини, закутої в матерію. Варто зазначити, що емблема «світ-тюрма» (тіло-тюрма) кочує крізь всю європейську поезію бароко. Її подибуємо то у іспанця Кеведо, то у поляка Ієроніма Морштина, а то в німця Андреаса Грифіуса в його відомому філософському вірші «Der Welt Wollust» (Спокуси світу), де світ є «в'язницею для грішника», прикутого гріхами до «кола жадань і страждань», втім, для тих, хто «кається в злочинах» світ перетворюється на «Ein Spital, so voller Krankheit steckt» (Шпиталь, повний тяжко хворих) [Gryphius 1963, с. 217]. Англійський автор славетної книги

«Божественних та повчальних емблем» Френсіс Кверлз [Додаток Б, мал. 9] в поезії, що є subscriptio до картинки [Додаток Б, мал. 11] скрушно мовить: «My soul is like a bird, my flesh the cage» (Моя душа, мов пташка, а плоть неначе клітка) [Quarles 1826, с. 212]. Варіацією на тему емблеми «Світ-ув'язнення» є, теж досить поширений топос «Світ-лабіринт», як символ блукання душі «матеріальними манівцями» суєтного світу. І хоч душа, здавалось би, не прикута, але все одно «ув'язнена» блукаючи не в змозі досягти мети (небесної вітчизни), про що і говорить поет-священик Іван Величковський у панегіричному вірші до Івана Самойловича (так званий «Вірш про Дедала»):

Змишляют поетове, иж Дедал, отданій  
 бывши в заточеніи, за море засланий  
 В лябаринт, з которого вийти было трудно <...>  
 Свѣт сей — то широким морем и пространим,  
 земля — заточеніем всѣм з рая вигнаним,  
 А небо есть отчизна, але ко небесним  
 двором трудно летѣти з тяжарем тѣлесним

[УП 2 1992, с. 255].

З відомим образом античної міфології (Дедала, що летить з лабіринту на саморобних крилах) Іван Величковський поєднує емблему-метафору «світ-лабіринт» та «крила спасіння» (віра і добрі справи). Так само «янгольських крил» вільної душі просить у Творця англійський бароковий поет-емблематист Френсіс Кверлз [Додаток Б, Мал. 10, 10a], ліричний герой якого, блукає все життя через «The world's a lab'rinth» (світ-лабіринт), причому, як і Величковський стверджує «Thou art my prison and my home above» (Цей витвір є моєю в'язницею, а мій дім угорі) [Quarles 1826, с. 207]. Ліричний герой Кверлза вважає все своє життя лише «підготовкою» до польоту з лабіринту до небесного дому. Натомість «постійний страх і розпач» почуває німецький бароковий поет Андреас Грифіус, «блукаючи без божого світла» у темному «як темна ніч без місяця» заплутаному «мирському життєвому лабіринті» у своєму безпросвітному за настроєм філософському



вірші «Mitternacht» (Опівночі) [Gryphius 1963, с. 225]. Для німецьких авторів, що були свідками Тридцятилітньої війни взагалі властивий більший песимізм в поезіях, що містять емблеми «світ-лабіринт», «світ-тюрма», «світ-крихка будівля». Таким є, наприклад вірш «Der Welt» (Світ) Ангела Сілезіуса, страшний своєю реалістичністю, бо «за гріхи людські» їхній «світ-благеньку хатку» руйнує війна разом з жителями [Weisz 1979, с. 329]. Емблема світу-будівлі, хай не така страхітлива, зринає й у вірші «The World» (Світ), барокового англійського поета-священника (сучасника Величковського) Джоржа Герберта: «Love built a stately house, where Fortune came;/ And spinning fancies, she was heard to say/ <...> Then enter'd Sin, and with that sycamore, /Whose leaves first shelt'red man from drought and dew/ Working and winding slily evermore,/ The inward walls and sommers cleft and tore;/ But Grace shor'd these, and cut that as it grew/ <...> Then Sin combin'd with Death in a firm band/ To rase the building to the very floor: /Which they effected, none could them withstand» (Любов збудувала добротний дім (для людини), куди потім прийшла жити Фортуна, про неї говорили, що вона фантазерка <...> Далі увійшов Гріх, і Сикомору(дерево), що раніше захищало від сонця і негоди, викривив, що воно стало троцити будинок, але Милість обрубала зайві гілки. Тоді Гріх узяв у союзниці Смерть і вони удвох повністю перебудували всю будівлю і тепер ніхто вже нічого не зробить пер. Б. С.)<sup>17</sup>. Таким чином, емблема (словесна картинка) світ-будівля перетворюється на дидактичну притчу. Але у всіх названих поетів є спільний метафізичний підтекст абсолютно очевидний: Світ-дім або руйнується, або перетворюється на світ-тюрму через людське гріхопадіння. Тому, слід зазначити, що українського барокового митця Іоана Величковського з усіма названими європейськими поетами-сучасниками, що включали в свої твори емблеми типу «світ-будівля» (тюрма, шпиталь, лабіринт чи крихка хатинка) єднає один явний чи прихований топос потреба «втечі» від матеріальних «стін барокової будівлі»

<sup>17</sup> English Literature : Early 17th Century(1603–60) [El. resource]. – Access :<http://www.luminarium.org/sevenlit/>

(подібно до суджень Лейбніца) у світ духовний. Логічно, що за таких умов якраз і виникає мрія про «пересотворення світу», яка в європейській, а також і «в українській поезії XVII – XVIII ст. починається з <...> уваги до проблем світобудови <...> і найзагальніших питань людського буття» [Криса 1997, с. 4].

Суто бароковою є емблема «світ-книга», що сягає своїм корінням у середньовіччя, коли світ уявлявся «розкритою книгою Бога», за словами французького теолога Алена Лілльського (1128–1202): «В ній все творіння, увесь світ, є для нас ніби книга, картина або люстро <...>» [див.: Гуревич 1984, с. 73]. Втім даний середньовічний текст відсилає нас у перші віки християнства до творів Климента Александрійського (150 – 215): «Увесь світ створений є рукопис Господній <...> Стільки ж є в книзі тій букв, скільки є створінь в небі і на землі<...>» [Климент 2003, с. 257]. Якщо твори Алена Лілльського знали не всі освічені люди в бароковій Європі (і тим паче в Україні), то Климент Александрійський був широко знаний і перекладався у всьому християнському світі. Вищеназвані твори могли стати джерелом натхнення для так званого «британського Марціала» – Джона Овена (1563 – 1622) для його відомої і переспівуваної багатьма поетами епіграми:

*Nic liber est mundus; hominess sunt, Hoskine, versus;  
Invenies paucos hic; ut in orbe bonos*<sup>18</sup>[див. Курціус 2007, с. 354].

Переспівом даного твору є і наступна епіграма Величковського:

*Книжка сия єст то свѣт, вѣрши зась в ней — люде,  
мало тут, чаю, добрых, як на свѣтѣ, буде.*

[УП 2 1992, с. 251].

Український епіграматист дбайливо передає основний зміст оригіналу і «світобудовну» емблематику, додавши при цьому силабічну структуру з дотепними римами, яких не спостерігаємо у латинському оригіналі. Ту ж

<sup>18</sup> Моя книга – світ, а віршами в ній – люди./Серед них, Госкіне, як скрізь у світі, мало добрых. (пер. з лат. Анатолія Онишка).

саму емблему «світ-книга» подибуємо у німецького барокового поета Фридриха фон Льюгау:

Die Welt/ die ist ein Buch; ein jeder/ eine Letter;  
 Die Länder/ sind der Bund; die Zeiten/ sind die Blätter; <...>  
 In diesem findt man mehr zum klagen/ als zum lachen/<...>  
 In diesem findt man mehr/ zu hassen als zu lieben

[див. Meid 2000, с. 257].<sup>19</sup>

Цей вірш складно назвати переспівом з Джона Овена, – скоріше авторська інтерпретація (за мотивами), хоча основний «оціночний» негативний посыл, запозичений від англійського неолатинського поета, зберігається (в світі-книзі більше злого ніж доброго). Абсолютно інші мотиви бачимо у емблематичній поезії Френсіса Кверлза. Хоч емблема-метафора «світ-книга» тут безперечно присутня, але замість сумної констатації гріховності та зіпсутості «злого світу» яку ми знаходимо у Овена та його послідовників (напр. у Івана Величковського і Фридриха фон Льюгау), англійський поет створює славословну молитву Богу-Творцю величного і бездоганного світу: «The world's a book in folio, printed all /With God's great works in letters capital: /Each creature is a page; and each effect/ A fair character, void of all defect (Світ – книга на листках повністю видрукувана./ Великими літерами – славні творіння Бога:/Кожна істота є сторінкою, а кожне явище /– прекрасний знак позбавлений вад. Пер. Б.С.) [Quarles 1826, с. 227]. Хоча, оскільки людина тут не згадується, то це скоріше за все, – гімн неушкодженому світові до людського гріхопадіння, доки ще зло, смерть і тління його не торкнулись. На Едем натякає і картинка, що супроводжує даний твір [Quarles 1826, с. 226]. На цю ж метафору-емблему «світ-книга» часто «натрапляємо також у Донна, Мільтона (Paradise Lost 3, 47 та 8, 67), Вогена, Герберта, Крешов. Вона стала спільним набутком літературної творчості» [Курціус 2007, с. 356] як для європейського так і для українського бароко (на прикладі Івана Величковського).

<sup>19</sup>Світ – книга, де всі творіння – літери./Землі, держави і віки гортаються листками./ <...> Тут більше плачуть ніж сміються ./ <...> Тут більш ненавидять ніж люблять. (пер. з нім. Б. С.).

Барокова людина перетворюється на таку собі неоднозначну парадоксальну емблему у книзі Божого творіння. Втім топіка та емблематика, пов'язана з місцем людини у світі досить різноманітна і в кожній європейській літературі набуває певних специфічних рис.

Дотепна емблема-метафора міститься у вірші Ендрю Марвелла «світ-букет польових квітів» «bunch of wildflowers», де квіти – люди, «різнобарвні але тлінні» і «лише Дух божий відродить їх для вічної весни» [English 2004, с. 321]. До неї певною мірою подібна емблема вжита Іваном Величковським «світ-сніп у стозі», а люди – колоски в ньому:

Не бог єст в свѣтѣ, але свѣт в нем, як сноп в стозѣ,  
мы, як класи, в сем свѣтѣ, обысми и в бозѣ

[Величковський 1972, с. 150].

Отака емблематична теологія, про «місце» творіння по відношенню до Творця з використанням аграрної символіки, що є рисою характерною не лише для українського літературного бароко, якщо врахувати, що дана поезія є майстерним переспівом з Дж. Овена. Втім, імовірно тут міститься приховане посилання на есхатологічну євангельську притчу, де Бог «збере пшеницю в житницю свою» (Мтв. 3:12) і емблема «світ-сніп» є комплексною.

Досить поширеною є барокова емблема «світ-бурхливе море», в якому людина – лише блаженський парусний човник. Таку «картинку» малює у своїй епіграмі Фридрих фон Льюгау : «Die Welt ist wie das Meer; ihr Leben ist gar bitter» (світ – море, а життя, мов та вода гірка. Пер. Б. С.), а людина-човник потерпає від «Sturm die Sünden» (гріховного шторму) і може загинути, якщо попутний «Der <...> Wind ist Gottes Geist» (вітер – Дух божий) [див. Meid 2000, с. 225] не направить його до тихої пристані. Славний іспанський бароковий поет Франсіско да Кеведо (1580-1645), вишукано описуючи могутню морську стихію, захоплюючись її «нестримною красою», називає «світ загрозливим бурхливим морем», де людина «галерник прикутий до тілесної шкаралупи» за «злочин непокори» (гріхопадіння в Едемі) [див. Рязанцева 2014, с. 29-30]. Безкраїм та глибоким «морем самотності», де люди

– малі піщинки («всі разом, але кожна окремо» [Штейн 1977, с. 57]) зображує світ іспанець Луї де Гонгора у своєму циклі поезій (1616) «Las Soledades» (Види самотності). Тим часом англійський бароковий метафізичний поет Джон Донн боячись, що суєтний світ-море поглине його: «Sea soever swallow mee» (море будь-коли ковтне мене) [Edwards 2002, с. 171], вбачає в церкві Христовій рятівний ковчег (Arke), власне навіть сам вірш автор виписує у формі подібній до корабля. А на «Крилах Воскресіння» («Easter Wings») ліричний герой Джона Донна збирається «подібно до чайки» злетіти над світом. Схожу емблематику «світ-море» знаходимо і в українського митця Івана Величковського, в його авторському панегіричному творі «Вірші про Дедала»:

Вилетѣл з лябаринту, и през море снадне  
 прелѣтѣв, приправивши крила себѣ складне.  
 Свѣт сей — то широким морем и пространим,  
 земля — заточенієм всѣм з рая вигнаним

[УП 2 1992, с. 255].

Бароковий поет-священик в цьому невеличкому уривку сконцентрував одразу три емблеми-метафори, що того часу традиційно зображували світ людей «з рая вигнаних» (теж поширена біблійна емблема, що тут є синонімом слова «люди»): світ-лабіринт, світ-в'язниця та світ-море. З цими емблематичними образами, що формують «цілісну картину поетичного відчуття світу, спільного для кількох поколінь поетів упродовж двох століть (тут XVII – XVIII ст.)» [Криса 1997, с. 17], пов'язані мотиви безпритульності, смутку, туги барокової людини за «небесною вітчизною». Якщо ж широковживані в європейській поезії емблеми-метафори «світ-театр» (Льогау, Грифіус, Герберт, Марвелл та інші) чи «світ-вулик» (Кверлз, Геррік, Грифіус) не репрезентовані у творах Івана Величковського, як і в цілому в українській поезії барокової доби, то словесну «картинку» емблеми «світ-сон» подибуємо у вітчизняній літературі, зокрема у оригінальній епіграмі Івана Величковського:

Свѣт сей сну ест подобен, а щастє драбинѣ:  
восходят и низходят по ней мнози нынѣ.

[Величковський 1972, с. 152].

Задіюючи типово барокову символічність зображення дійсності поет-священик стверджує, що світ подібний до сну, – речі нетривкої і скороминущої, на відміну від вічної небесної вітчизни. Таким чином Іван Величковський формує словесний код «світ-сон» подібно до, скажімо, іспанського барокового поета-драматурга Педро Кальдерона (1600 – 1681), який на основі подібної емблеми-метафори вибудовує свій драматичний твір «Життя – це сон», роблячи акцент на «всеохопному почутті трагічної неустаткованості життя у видимому світі», що має допомогти людині не прив'язуватись до матеріального й таким чином «перебороти особисті пожадання <...> завдяки усвідомленню подібності суєтного світу сну» [Балашов 1989, с. 771]. Цікавим одначе є той факт, що у вищезгаданому двовірші Івана Величковського з вишуканою майстерністю переплетені метафора-емблема «світ-сон», наскрізне «включення» біблійної емблематики щодо сну Якова, патріарха роду Ізраїльського (Бут. 28:12), де присутня, так звана «драбина до неба» (трактована переважно як емблема Богородиці), а також «світська» емблема щастя, як драбини, по якій «восходят и низходят <...> мнози нынѣ» [Величковський 1972, с. 152]. Втім, очевидно, що Іван Величковський за найвище людське щастя вважає молитовне «сходження» до неба, до Бога, а нещастям – віддалення від цієї мети. Певне тому дана лаконічна і дотепна епіграма, наче цементом, скріплена емблемою з Книги Буття у складне довершене творіння.

Отож, виходячи з усього вищесказаного, з мозаїчних компонентів більш чи менш подібної між собою різнокультурної топіки та почасти спільної біблійної емблематики, на ґрунті філософських, теологічних та природничих уявлень своєї доби, формується літературна барокова картина «світу як єдиного цілого, який, однак, складається, наче велика загадкова

іграшка, з безлічі несхожих, а часом і прямо протилежних чинників, що перебувають у динамічній рівновазі» [див.: Кралюк 2015] у неспинному потоці часу. Тому і важливо від багатокомпонентної картини світу, породженої бароковою поетичною думкою, перейти до відображення в ній темпоральних ідей, уявлень про призначення людини та про її долю. Слід зазначити, що досить ґрунтовна, переважно університетська освіта, отримана майже всіма значними поетами європейського бароко (Іван Величковський теж не є винятком), передбачала не лише студії з теології, але й глибокі гуманітарні знання, зокрема з філософії (діалектика, логіка). Так, темпоральним рефлексіям, в англійській, німецькій, іспанській, а також українській літературі бароко, властиве прагнення осягнути час, що прагне до закономірного й благого фіналу – загального воскресіння і судного дня. Саме це і сприймалося бароковими поетами як розв’язання усіх складностей і парадоксів життя (у плині часу) з його тлінністю та незмінним і невтішним підсумком – смертю. Поетично-філософська думка доби бароко характеризується варіативністю авторських спроб темпоральних вимірів і проєкцій буття, як от: філософська глибокодумність німця Флемінга, іронічна гра іспанця Лопе де Вега, суб’єктивне переживання вічності схильним до філософствування ліричним героєм англійця Роберта Герріка, мізантропічний песимізм поляка Єроніма Морштина, а чи тривимірний час українця Івана Величковського. За влучним твердженням Тетяни Сидоренко: «цей художній час пластично вписується всіма своїми гранями в нову хронологічну структуру, її можна охарактеризувати як час барокової епохи – час християнський, лінійний, з першопричиною і наслідком» [Сидоренко 2002, с. 63]. Своєрідною ілюстрацією (емблемою) швидкоплинності часу (у багатьох європейських поетів бароко) є схід, захід чи «зупинення» сонця. Так англійський бароковий поет Ендрю Марвелл (ілюструючи сентенцію *carpe diem*) у поезії «To his Coy Mistress» (До його коханої пані) закликає не втрачати часу даремно, адже, як зазначає митець: «<...> we cannot make our

Sun/Stand still <...>» (Ми не можемо змусити наше Сонце/Стояти нерухомо. – пер. Б.С.) [Marvell 1776, с. 241]. Подібну метафору-емблему (щодо зупинення Сонця) задіює німець Пауль Флеммінг у своїй епіграмі «Gedanken über der Zeit» (Роздуми над часом), розкриваючи ідею *memento mori* [див.: Flemming 1975, с. 137]. Однак звернімо увагу на епіграму Івана Величковського «Сонце, время»:

Прудко єст соннце, але прудшій час немало,  
час нѣколи, а соннце колись юж стояло

[Величковський 1972, с. 148].

Вводячи у свій твір біблійну емблему про зупинку сонця (Навин 10:12-14), поет-священик натякає читачеві, що спинити земний час (як і сонце) може лише Творець. Але тоді, за словами українського «винахідника поетичного годинника» [Криса 1997, с. 40] настане вічність, бо «минут всѣ времена / А над все минет час покаяння» («Зегар...») [Величковський 1972, с. 64]. Саме з цієї причини в анаграматичній передмові «До читателя» автор збірки «Зегар...», кодує в тексті своє ім'я та прізвище, застерігає:

І О смерти ПАмятай, и На суд будь чуткій,  
ВЕЛМИ Час бѣжит сКÓро, В бѣгу Своєм прудКІЙ

[Величковський 1972, с. 58].

За дотепно вибудованою вступною поезією (в дусі ідеї *memento mori*) слідує власне збірка Івана Величковського «Зегар цѣлый и полузегарик» (1690), поетичні твори якої «засвідчують питомо християнське тлумачення мотиву смерті» [Radyszewskýj 1996, с. 162], а також містять емблематичні конструкції (переважно на ґрунті біблійних джерел), що розкривають ванітативний мотив (від *vanitas vanitatum* – суєта суєт). Причому Іван Величковський не грається та не експериментує з темпоральною тканиною, навпаки, він на основі двовимірного старого часу «євангельської і людської історії» [Криса 1997, с. 40] створює два часових кола на «поетичному циферблаті». Велика стрілка окреслює години, присвячені Матері Божій, а до меншого кола належать людські «Минуты» (хвилини), окремішність котрих



від «великого кола» годин полягає в тому, що «вони завжди залишаються сумними» [Криса 1997, с. 40]. Дарма як автор їх іменує: «минуты злых» чи «минуты добрых», а чи «всѣх общиє» [Величковський 1972, с. 64 – 65], – тут звучить грізний стоїчний гімн всевладдю часу, в потоці якого проходять страждання, праця та самовдосконалення людства. Щоб досягти вічності людське життя пересипається по піщинці згори донизу (недарма «минуты» візуально нагадують пісковий годинник), від «младенчества» до «престарѣлости», від весни до моменту, коли «Минут всѣ временà» [Величковський 1972, с. 64 – 65]. Людина протягом життя втрачає силу та тілесну вроду, вчиться відмовлятися від суєтної слави і багатства, адже їй поступово відкривається, чим усе закінчиться: «Не пре[б]удет богатство, ни снідет слава, /Нашедши бо смерть, вся сія погубит» [Величковський 1972, с. 65]. За Іваном Величковським, світ мінливий у часі, є своєрідною школою, вихованням і випробуванням душі на готовність до вічного життя. Так, людина безперечно проходить крізь браму смерті, але в уявленні барокової людини «<...>смерть сама по собі не є злом. Вона – такий же елемент буття, як і народження, дозрівання чи віддавання плодів. Вона є лише однією з частин цілості <...> якщо сприймати її як перехід, як міст поміж двома світами людського буття – дочасним та вічним» [Яковина 2013, с. 59]. Таким чином, поряд з біблійними емблематичними включеннями, що як ми згадували раніше корелюють з відомими місцями з книги Еклезіаста (Екл. 1: 4-5; 3: 1-2) стосовно мирської суєти та певного часу для всякої речі, Іваном Величковським вибудована складна багатошарова емблема годинника, що відміряє час для зростання душі до рівня божого часу та позачася вічності.

Справа в тому, що як у творчості Івана Величковського, так і загалом на теренах європейського літературного бароко, темпоральна емблематика й «танатологічна тематика надає широкий простір для пошуку відповідних літературних аналогій» [Зосимова 2013, с. 75]. Величезна кількість розмаїтих годинників: піскових, сонячних, механічних і водяних «функціонували» у

європейському літературному бароко як засоби формування емблеми швидкоплинності земного часу та раптовості смерті. Так, ліричний герой англійського поета Френсіса Кверлза [Дод. Мал. 9а] побивається через те, що його «скляний резервуар» (піскового годинника) «half unspent» (наполовину витрачений) і неможливо відслідкувати політ «winged hours» (крилатих годин), а «secret wheels of Time» (таємні колеса часу) крутяться так швидко, що бідолашний поет зітхає: «I'm dead before I seem to live» (я мертвий перш, ніж мені здається, що я живу) [Quarles 1824, с. 53]. Причому на картинці (pictura) [Дод. Б, мал. 9], пов'язаній з цією суто емблематичною поезією зображено два види годинників (сонячний та пісковий) а засмученого чоловіка, що втирає сльози, втішає янгол. Слова в поезії німця Йогана Хельвіга про скороминущість життя та раптовість смерті під назвою «Sanduhr» (клепсидра) [Дод. Б, мал. 6] формують зображення піскового годинника, перетворюючись на втілену темпорально-танатологічну емблему. Тим часом назва, як жанровий маркер суто емблематичної поезії українського барокового поета Івана Величковського «На образ старца, держащаго клепсидру», свідчить про наявність pictura відповідного темпорально-танатологічного змісту. Тож вірш стає коментарем до картинки:

Всує, старче, клепсидрним пѣском измѣряєш  
дни твоя и толико еше жити чаєш,  
Не вѣси, минути ли преживеши цѣлу,  
много ест пѣска в гробѣ, а несть жизни тѣлу [УП 2 1992, с. 250].

Тут спостерігаємо дотепну «притчову» антитезу пісок «клепсидрний» для вимірювання «часу життя» є антитезою «піску в гробі», де «несть жизни», а дні життя, вимірювані годинником протиставляються хвилині, яку не певен чи переживе «старець», зображений на картинці. Подібну темпорально-танатологічну емблематику, пов'язану з пісковим годинником подибуємо у інших українських поетів барокової доби, зокрема у старшого сучасника та вчителя і патрона Іоана Величковського, Лазаря Барановича, зокрема в його польськомовній емблематичній епіграмі (хоча і без вказівки

на картинку): «Klepsydruk trzyma, co raz piasek ciecze, /Ona pomaiu ludzi z świata wlecze. Co raz nam ziemny piasek przypomina, / Z ziemie wyszli, ziemia wam dziedzina» [Цит. За: Зосімова 2013, с. 83].

У приписуваній Івану Величковському епітафії «Гербы и трены при гробѣ и трунѣ <...> Сильвестра Косова <...>»: «Земля-сь и в землю пойдеш – потрясаєт /Клепсидру, жизни годину кончаєт <...>» [УП 2 1992, с. 67]. З вищенаведеними текстами (принаймні з двома останніми) могла би функціонувати картинка з розряду «танців смерті», подібні також були представлені в українському церковному розписі доби бароко [Дод. Б, мал. 15]. Очевидно і те, що у трьох зразках епіграм вітчизняних авторів з темпорально-танатологічною емблематикою присутнє спільне біблійне включення з Книги Буття: «Ти порох – і до пороху вернешся» (Буття 3:19). Специфіка біблійної емблематики, характерної саме для української епіграми темпорально-танатологічного напрямку пояснюється їх належністю до літургійного простору східної церкви. Тим часом, різноманітними годинниками, від піскових до курантів на вежах, рясніє польська поезія розвиненого бароко. Саме на другу половину XVII ст. припадає розквіт емблематики та посилення темпорально-танатологічних та ванітативних мотивів в польськiм бароко, адже людина часів воєн і неспокою шукає зустрічі з богом, виражає свій песимізм і зневіру в дочасному житті. Для прикладу можна навести скажімо творчість В. Коховського або Є. Морштина з його мотивами самотності та приреченості людини у її дочасному житті (напр. вірш «Mors ultima linea rerum» («Смерть наприкінці всього»)) [Антологія 1979, с. 31]. Певно через це польський медієвіст Чеслав Хернас називає цей період «часом самотніх поетів» [Hernas 1987, с. 121–124]. Втім, саме в цей період посилюється взаємний інтерес та розширюється культурний взаємообмін між Україною і Реччю Посполитою на хвилі орієнталізму та сарматизму. Так, польський дослідник бароко М. Іванек цілком слушно зазначав, що характерні особливості потрактування

танатологічних мотивів в українській бароковій поезії «зумовлені складним переплетінням кількох чинників впливу, а саме: православно-візантійського, польсько-католицького та фольклорного» [Іванек 1989, с. 96]. Таким чином на прикладі універсальної емблеми-метафори «годинника – міри земного життя» можна провести певні паралелі подібності між поезіями темпорально-танатологічного напрямку в європейському та українському бароко (зокрема у Івана Величковського), попри наявні конфесійні та світоглядні розбіжності.

### **3.3. Основні принципи і засоби виразності у епіграмах Івана Величковського з огляду на європейський бароковий контекст**

За досить тривалий період вивчення давньої літератури, зокрема в Україні, більш-менш успішно «окреслено стильові засади бароко» [Криса 1997, с. 170]. В нашому випадку йдеться про динаміку образів і композицій, метафоричність, як формальну, так і семантичну, доведену до своєрідного універсалізму, про кончеттизм, в сенсі поєднання віддалених а то й протилежних понять і явищ, прагнення здивувати, вразити уяву рецепієнта. Сучасний аналіз художніх творів не обмежують вивченням поодиноких літературних явищ, а розглядають як складову частину комплексного дослідження засобів виразності літературного зразка, що включає два аспекти: по-перше вивчення позатекстових факторів, що формують світогляд письменника, а відтак модель світу митця, відображеного у мові художнього твору через усі рівні; по-друге дослідження мовних засобів реалізації художнього світу письменника, завдяки яким поетичний «всесвіт письменника стає своєрідним пам'ятником художньої свідомості творця, пам'ятником його мовомислення» [Шевчук 1998, с. 137-144].

Перефразовуючи вислів академіка М. Л. Гаспарова, можна стверджувати, що для усіх культур і часових відрізків, упродовж яких формується художня література з подальшим її теоретичним осмисленням,

ключовою є антитеза поетики і риторики [див. Гаспаров 1994, с. 126]. Однак бувають в історії епохи, коли дана аксіома втрачає сенс і література виривається на питоми новий щабель. Риторика скоріш за все виникла одночасно з поетикою і вже з перших кроків взаємодіяла з нею. Відтак на основі поєднання поетики і риторики, зокрема європейського бароко, виникає можливість продемонструвати поетико-риторичну сутність барокової літератури XVII ст., яка взагалі являє собою поетико-риторичний синтез, виступаючи перехідним етапом від доби словесного традиціоналізму (приведення предмета мовлення у відповідність з її нормою: «висловлюватись як усі») до розкриття нових сторін у предмета мови («говорити інакше ніж усі»), висловлюватися дотепно, влучно, з максимальною художньою виразністю. Тож риторичний вірєць, функціонуючи у межах того чи іншого історико-культурного простору, є спільним для носіїв даної культури і детермінує, за Г.-Р. Яуссом суб'єктивне коло сприйняття художнього тексту, або, іншими словами: «горизонт очікування, тобто сукупність правил, скерованих на орієнтацію розуміння читача / публіки і реалізацію його аксіологічного сприймання» [Яусс 1998, с. 99]. Тобто усвідомлене або підсвідоме співставлення з риторичним вірєцем формує оцінку реципієнтом рівня художнього твору.

Свого часу Ю. Б. Віппер зазначав, що в поезії бароко відображується з одного боку, загострене відчуття суперечливості світу, а з іншого боку, прагнення відтворювати життєві явища в їхній динамічності, мінливості. Для поетів бароко часто властива похмура оцінка світу, підкреслення його двоїстості, непорядкованості, зіпсованості та змалювання кричущої невідповідності між видимістю речей і їхньою сутністю – зображення суперечливості буття, конфлікту між тілесним і духовним первнями [див.: Віппер 1990, с. 85 – 86]. Таким чином у поезії бароко виникає *принцип контрасту*, саме він дає можливість формувати переконливе художнє мовлення. Цей принцип є базовим. На ньому будується вся складна система

бароко. Саме життя людей доби Бароко було побудоване на контрастах. «Вони намагалися знайти гармонію між небесним і земним, духовним і тілесним. Вони хотіли примирити <...> «контрасти смислу» – вічність і миттєвість, духовність і ницість» [Охріменко 1987, с. 23]. Це виявилось у стрімкому перебігу від однієї думки до іншої, у незвичних зіставленнях, протиставленнях, у використанні відповідних мовних засобів – антонімів, найяскравіший вияв яких знаходимо в антитезі. Лаконічним і дотепним прикладом задіювання антитези як прояву принципу контрасту може служити епіграма Іоана Величковського «Трохи, нічого, назбит, досить»:

Убогій трохи маєт, а жебрак нічого,  
багатий назбить, досит не маш ні у кого.

[Величковський 1972, с. 148]

Маємо досить насичений твір з перехресною антитекою: убогій – багатий, Багатий – жебрак, убогій – жебрак. Окрім того спостерігаємо прислівникову антитезу: трохи – нічого, назбить – трохи. Але останню риску проводить фінальна фраза, майстерно поєднуючи всі протиріччя у єдине судження, що ні в кого з трьох немає достатньо. Тобто люди ніколи не бувають задоволені.

У майстерній епіграмі англійського поета Роберта Герріка подібна антитеза міститься у лаконічній епіграмі «Fortune» (Фортуна):

Fortune's a blind profuser of her own,  
Too much she gives to some, enough to none<sup>20</sup>

[Herrick 1876, с. 244].

Тут протиставна конструкція стисліша і простіша ніж у І. Величковського, але протиставляючи тези «комусь забагато» – «досить нікому», автор має на увазі приховану антитезу «а комусь – мало». Цікавою є антитечна конструкція у німецькій епіграмі «Die Lieb' ist über Furcht» (Любов понад Страх) Ангела Сілезіуса: «Gott fürchten ist sehr gut / doch ist es besser lieben / Noch besser über 'Lieb' in ihn sein aufgetrieben [цит. за: Dietze

<sup>20</sup> Фортуна сама по собі сліпа постачальниця/ Комусь дає забагато. Досить нікому (пер. з англ. Бойко С)

1972, с. 173]. В самій назві свого твору німецький епіграматист Ангел Сілезіус вводить біблійне (1ап. Івана, 4:13) протиставлення любові не ненависті, чи байдужості, але страху. І, відповідно, стверджує: «боятися Бога добре, але любити краще, бо любов бере гору і над страхом». Таким чином антитези «страх – любов», «боятися – любити» вміщені бароковим автором у філігранну малу форму. Ці зразки свідчать про загальноєвропейський контекст використання барокового принципу контрасту.

«Антитетичні вірші (Carmen antitheticum), в яких обидві половини стоять в логічній та формальній протилежності одна до одної» [Чижевський 2003, с. 70] цілком відповідають бароковому *принципу контрасту*. Причому справжніми шедеврами антитези можна вважати так званий «Рак прекословный» [УП 2 1992, с. 268] Іоана Величковського. Сама назва твору вказує на контраст, а повну протилежність між об'єктами зіставлення (Богородиця – Єва; Авель – Каїн) бароковий поет підкреслює можливістю читати слова епіграми як у одному напрямку так і у зворотному, починаючи від імені, що з філігранною дотепністю характеризує кожного:

Авель

Богу пожрѹ жѣртву тѹчну не худѹю,  
Многу не малую, [благую не]злѹю

Каїн

[УП 2 1992, с. 268].

Причому ознакою неабиякої майстерності поета вважаємо «зворотну» риму рядків (Многу – Богу), яка є більш вдалою ніж (худую – злую), хоча другий варіант римування як і дієслівно-інфінітивні рими були поширеним явищем в добу силабічного віршування.

З контрастності та суперечливості, химерного переплетення найнесподіваніших понять впливає, властивий для літературного бароко принцип *поєднання протилежностей*. Стиль бароко будувався на парадоксах, сплетіннях непок'єднуваного. Барокові поети «звертали увагу на зв'язки, що існували між окремими нібито несумісними реаліями» [Михайлов 1997, с. 121]. Завдяки таким, на перший погляд, непок'єднуваним

визначенням предмет, явище, властивість тощо, які позначаються одним із слів, отримують додаткову характеристику з боку іншого, протилежного йому слова. Засобом, який поєднував різко протилежні поняття, які логічно ніби виключають одне одного, але насправді разом формують нове бачення, стає оксюморон.

У епіграмах Івана Величковського є багато прикладів поєднання протилежностей, переважно у переспівах з Дж. Овена та в деяких авторських так званих «світських» творах, як, наприклад, епіграма «На скупого отця»:

Им еси скупшим, тым, скупче, щодрѣйшим ся ставиш  
сыновѣ, бо по смерты все ему оставиш

[Величковський 1972, с. 149].

Найскупіший тут виявляється найщедрішим, бо з собою по смерті нічого не забере все (чого шкодував для себе і для інших) полишить синові. Тим часом, у емблематичному циклі «Върши на Євангелія для иконописцов» подибуємо свого роду поєднання протилежних речей («при огнѣ» – «злѣ позябає»):

Петр при огнѣ грѣтєся, но злѣ позябаєт, (Мѹ., XXVI)  
егда ся Христа-бога за страх отрицаєт

[Величковський 1972, с. 107].

Даний парадокс бароковий поет «розшифровує» і пов'язує між собою через натяк на душевний стан апостола, що відрікся від Христа. Так само барокову єдність протилежностей спостерігаємо у іронічній епіграмі англійця Бена Джонсона, де він стверджує, на нього людські осуд і похвала (протилежності) діють однаково, себто ніяк не зачіпають, бо як «одне не погладить так інше не вдарить»: *THY praise or dispraise is to me alike: / One doth not stroke me, nor the other strike* [див. English].

Даний принцип так само спільний для більшості барокових поетів, адже поєднання несумісних речей у епіграмах Ангела Сілезіуса, Андреаса Грифіуса, Фридрих фон Льюгау і взагалі поєднує поняття-антиподи: смерть і народження, могилу і материнську утробу:



Der Tod ist unser Vater/ von dem uns new empfängt  
 Das Erdgrab unser Mutter/ und uns in ihr vermengt;  
 Wann nun der Tag wird kummen/ und da wird seyn die Zeit/  
 Gebiert uns diese Mutter/ zur Welt der Ewigkeit

[цит. За: Meid 2000, с. 75].<sup>21</sup>

Таким чином можемо, принаймні згідно з принципами контрасту та поєднання протилежностей, аргументувати належність творчості Івана Величковського до європейського барокового загально стильового контексту.

Барокова метафоричність (метафора́ з грец. «перенесення») органічно поєднує три базових барокових принципа: *принцип порівняння*, *принцип відображення* та *принцип символічного відтворення* дійсності. Дане поєднання метафоричних принципів бароко передбачає, що оскільки всі предмети і явища в світі певним чином співвідносяться між собою, то одні поняття можуть бути представлені через інші. У *порівнянні* виявляється здатність людини помічати характерні риси різноманітних явищ дійсності й на їхній основі зближувати різні образи у своїй свідомості. Можна сміливо стверджувати, що порівняння було одним з найуживаніших художніх прийомів у бароко. «Бароко завжди прагнуло не до безпосереднього зображення дійсності, не до прямого називання явища <...> Дійсність треба переломити, трансформувати, подати її у системі натяків» [Софронова 1982, с. 138]. Принцип *відображення* високо цінувався в епоху Бароко. Він є одним з фундаментальних принципів художнього відтворення й осягнення життєвого матеріалу у системі барокової поетики. «Письменник бароко завжди прагне не так зобразити явище, предмет, історичну чи міфологічну постать, як передати уявлення про них, опосередковано виразити їхню сутність. З цією метою він вдається до багатоступеневої системи зіставлень <...> порівнянь, аналогій, замін, асоціацій тощо. Безпосереднє зображення замінювалося відображенням, описом, натяком» [Барабаш 1992, с. 21].

<sup>21</sup> Смерть – то наш батько: нами запліднить /Могилу – матір, що вагітна буде/До того дня і часу, як всі люди Народяться у вічний божий світ. Перекл. з нім. Б. С.)

Яскравим зразком *порівняння* можна назвати лаконічну авторську епіграму Івана Величковського «Лїствиця Іаковля»:

Свѣт сей сну єст подобен, а щастє драбинѣ:  
восходят и низходят по ней мнози нынѣ.

[Величковський 1972, с. 152].

Даний твір Івана Величковського побудований на основі біблійного образу з через порівняння «Свѣт сей сну єст подобен» поет реалізує популярну на барокових теренах Європи емблему «світ (життя) – сон», а от порівняння щастя з драбиною доволі оригінальне. Адже сам образ (емблема) драбини «ліствиці», що взятий з Біблії (Книга Буття 28: 12-17) оповідає, власне, про видіння у напівсні, що явилось праотцю Якову. Він побачив дивовижну драбину від землі до неба і янголи по ній піднімались вгору або сходили вниз. Ця біблійна емблема (насправді «богородична») тлумачить описане видіння Якова, як передречення втілення і народження Христа на землі через «Пречисту Ліствицю» (Діву Марію) а також Вознесіння Христове по Воскресінні. Водночас образ «драбини до неба» мав непересічне значення у духовній дидактиці як спосіб вивіщення душі людини і сходження її до небесного блаженства через чесноти «сходинки». Іван Величковський був безперечно знайомий з «Ліствицею» преп. Йоана Синайського [Ліствиця 2016], пам'ятником грецької патристики VII століття. Будучи особою духовною отець Іоан Величковський вивчав твори святих отців церкви. Тож імовірно, що у попередньо наведеному вірші поет має на увазі саме духовне зростання вірянина, в чому вбачає найвище щастя людської душі.

Бароковий англійський поет Р. Геррік в свою чергу звертається до порівняння людського щастя (удачі) з прекрасною але скороминущою ранковою росою чи з тендітними сніжинками у своїй епіграмі «The coming of good luck» («Прихід доброї удачі»): «So good luck came, and on my roof did light, /Like noiseless snow, or as the dew of night:/Not all at once, but gently, as the trees /Are by the sunbeams tickled by degrees».<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Так і удача добра надійшла, і заяскріла на моїй даху,/Як тихий сніг, або нічна роса:/Але не вся в одну-єдину мить, а ніжно тихо, як ростуть дерева/Під сонячним промінням крок за кроком. ( пер. з англ. Б. С.)

Завдяки порівнянням (приходу удачі (фортуни) з падінням роси або снігу, з поетапним ростом рослин), створюється жива прекрасна картина, яка будить уяву читача. Тож бачимо, принцип порівняння характерний як для української так і для європейських барокових літератур.

Слід зазначити, що згадувана вище метафоричність, характерна для бароко, виражається у поєднанні в тілі малої поетичної форми химерних, складних образних концепцій, перехресних залежностей та взаємовідображень. Тож, у орбіті барокової метафори містяться ще й такі засоби виразності (тропи), як епітет чи персоніфікація. Надважливими у збагаченні (а часом і в формуванні) метафоричного образу або емблеми-метафори є епітети, які умовно можна поділити на: риторичні (усталені, традиційні), інтенсифікуючі епітети (напр. гіпербола) та суто метафоричні, через які словесна конструкція набуває власне метафоричного сенсу.

Визначальними для бароко є саме риторичні епітети, що почасти виступають у вигляді парних (бінарних) опозицій: ясний – темний, святий – грішний, золотий – глиняний (залізний). З метою проілюструвати вищесказане наведемо одну з релігійних «маріїнських» епіграм Івана Величковського:

Идѣже творяшеса желѣзо от блата,  
тамо дѣва вселися, дражайшая злата,  
Да людем жестокиє нравы умягчаєт  
и желѣзни(ы)є к богу сердца обращаєт

[Величковський 1972, с. 121].

У даній поезії метафора творення «желѣза» від «блата» (болота, глини) є по суті образом творення людини (людської душі, серця в тілі). До Богородиці (в тексті «дѣва») відноситься епітет-гіпербола «дражайшая злата», при цьому золото (як символ святості) протиставляється залізу взятому з болота (грішній душі людини). А далі в молитовному компоненті чотиривірша Іван Величковський наводить метафору «залізні серця» на означення жорстоких, байдужих, невіруючих людських душ, що їх «умягчити» поет і просить Діву Марію. Отака багаточасова метафоричність і

водночас антитетичність метафор доводить належність поета священика до стильового поля бароко.

В цьому контексті цікавим є наявність контрастної «бінарності» метафор «залізне серце» і «золоте серце» (власне, дослівно «наповнене золотом») подибуємо у поезії німця Андреаса Грифіуса, але у прямо протилежному сенсі. Благодать божа, за Грифіусом, – «сильний магніт», що притягує лише «прости, щиро віруючі залізні серця», а на жадібних лихварів у кого «в серці золото», «магнітна сила божої благодаті не діє» [Gryphius 1963, с. 257].

Говорячи про бароковий принцип **символічного відтворення** дійсності і його кардинальну відмінність від світосприйняття середньовічного, відомий медієвіст і теоретик літератури, М. Гаспаров зазначав: «Поява стилю бароко у мистецтві й літературі знаменувала <...> перевагу чергового “символічного” періоду (як в осмисленні, так і в зображенні дійсності). Однак символіка бароко не була повторенням середньовічної <...>. Принципова новизна бароко полягала в тому, що його символи, багатозначні й довільні, а тому й суперечливі, істотно відрізнялися від обмеженої і прямолінійної символіки середньовіччя» [Гаспаров 1994, с. 135]. Таким чином барокова символіка відрізняється довільністю, багатошаровістю сенсів та суперечливістю, подібно до епохи, в яку ця поезія творилася. За найновішими медієвістичними студіями, символ стає досить часто вживаним тропом, «оскільки саме він для авторів XVII – XVIII ст. сприяв поглибленому розумінню Бога і Всесвіту. Звідси – дуалізм трактування біблійних та євангельських образів у буквальному розумінні та в символічно-знаковому, коли митці вбачали у символах вияв Божої волі» [Гудзь 2020, с. 10].

Так, будучи представником своєї доби і священиком, Іван Величковський у епіграмах повною мірою задіює загальнохристиянську символіку. Він не пише прямо, що церква христова не відсторонена абстракція – це люди зі своїми гріхами і пристрастями, але віра в Спасителя і Його приклад має їх надихати і виховувати. А натомість читаємо:

Христос єсть глава, той главѣ уды —  
 честною кровію искупленны люди.  
 Возри, колико разнствуют з собою,  
 коль несогласны уды со главою.  
 Глава в тернії, уды в рожах ходят  
 Христос страсть терпит, люди роскош плодят

[Величковський 1972, с. 121].

Тож усталений християнські символи «Церква – Тіло Христове», а «Христос – Глава церкви» набувають тут парадоксального звучання, адже в реальному житті частини тіла («уды») не можуть «разнствувати», тобто конфліктувати з головою. Даний символ «відносин голови і тіла» має дидактичну мету – нагадати членам церкви, що вони єдине тіло з Христом і мають провадити життя відповідне такому високому призначенню.

В чомусь подібну символіку «тілесно-душевної» єдності і залежності від Бога у своїй епіграмі «To God» пропонує англійський бароковий поет Роберт Геррік, який символічно зображуючи людину «омелою позбавленою коріння», що відірвана від «свого дерева» гине і засихає [Herrick 1876, с. 79]. Як бачимо обидва поети, знаходячись християнському символічному полі бароко (попри конфесійні розбіжності) мають (в даному випадку) спільну дидактичну мету.

Згадувана нами раніше (в контексті барокової метафоричності) **персоніфікація** є також популярним тропом у барокових поетів як європейських, так і українських, зокрема в Івана Величковського, у якого подибуємо декілька цікавих епіграм, де діє персоніфікована смерть, що «татски (як злодій) вослѣд <...> ходит» [Величковський 1972, с. 135], або «грѣси — стражіє крѣпцы» [УП 2 1992, с. 251], що «стережуть» душу, ув'язнену у «темниці» суєтного світу, або персоніфіковані пристрасті «страсті», що їм у серці грішника «жилище удобно» [Величковський 1972, с. 119] і тому подібне. Подібним тропом (персоніфікацією) користується і англійський поет барокової доби Джордж Герберт, зображуючи людське життя у вигляді будівництва (або руйнування) будинку, при цьому

символічно персоніфікуючи абстрактні поняття. У нього Любов, Фортуна, Смерть, Гріх тощо діють як люди (будують, руйнують, сваряться): «Love built a stately house, where Fortune came <...> Then Sin combin'd with Death in a firm band <...>» (Любов збудувала добротний дім, куди прийшла Фортуна <...> Потім Гріх, об'єднався зі Смертю у тісний союз <...>) [див. English]. Як бачимо Дж. Герберт не говорить прямо, що людина, яка піддається гріху, може зруйнувати все, всі свої житєві надбаня і померти в духовному сенсі, а натомість передає те ж саме через дії персоніфікованих універсалій як і українець Іван Величковський, як, власне, німецький бароковий поет Ганса Розенплют у вірші-пріамелі (народний жанр):

<...> Kommt Lieb' und Treu, die wär gern ein,  
So will niemand ihr Torwart sein <...>  
Kommt aber der Pfennig geloffen,  
So findt er Tür und Tor offen [Dietze 1972, с. 159].<sup>23</sup>

І хоча персональна з'ява Любові (Lieb) чи Честі (Treu) біля дверей нашої оселі у якості прохача неможлива, але цю «ситуацію» на правду відтворити легко: люди не впускають до своєї душі ні любов, ні честь, ні правду, бо увесь час зайняті погонею за грішми (тут персоніфікований пан Пфенінг (Pfennig), якому відкриті всі двері).

Творячи в різних культурних середовищах і різними мовами, ці поети-сучасники діють в межах аналогічних барокових принципів і послуговуються тими ж самими засобами виразності (тропами).

Принцип *алегоричного відтворення дійсності* (ἀλληγορία пер. з грец. – іносказання) ґрунтується на «приховуванні» реальних осіб, явищ і предметів під певними художніми образами з відповідними асоціаціями і характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи «переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично» [Михайлов 1997, с. 131]. Значення алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу, взаємопов'язаність між образом і

<sup>23</sup> Прийдуть Любов і Честь у гості, але ніхто їм не відчинить. А Пфенінг, коли б не прийшов, знаходить і дім і ворота відчиненими (пер. з нім. Б.С.)

його сенсом встановлюється за подібністю. Тому в епоху Бароко спостерігається феномен відродження міфологічного мислення, міфологія отримує друге життя, бо, як зауважує А. Макаров, «компроміс науки і віри, розуму і містичного почуття цілком відповідав психології доби» [Макаров 1994, с. 95], яка у творах своїх найкращих представників поєднала античну міфологію з християнською символікою та емблематикою.

На прикладі уривка з панегірика Івана Величковського можемо прослідкувати, як в алегоричному образі Дедала, поет змальовує достохвальні риси державного діяча (гетьмана Самойловича), де високі моральні якості та вивищення над мирською ницістю, зображено як алегоричний політ над манівцями «світу-лабіринту»:

Змишляют поетове, иж Дедал, отданій  
 бывши в заточеніи, за море засланий  
 В лябаринт, з которого вийти было трудно <...>  
 прелѣтъѣв, приправивши крила себѣ складне

[Величковський 1972, с. 54].

Майстерною алегорією того ж таки Івана Величковського є, наприклад фраза з вірша-емблеми «На образ юноши красящагося...», яка передає той факт, що і молоді вродливці також часом помирають: «Не зѣло, о, юноше красній, веселися, <...> вѣсть коса и красныє пожинати цвѣти» [УП 2 1992, с. 246]. Під алегоричним «женцем», що косить і прекрасні квіти розуміється невблаганна смерть.

Англійський бароковий поет Бен Джонсон свого часу алегорично змалював Ісуса Христа, через хробачка-гусеницю (людська природа), що народжується метеликом з білосніжного кокону шовкопряда (бо безгрішний від чистої Діви), алегорію смерті уособлює (лялечка метелика) з неї (начебто неживої) виходить прекрасний метелик (Христос воскресє) і все це в короткому тексті:

ALL men are worms, but this – no man. In silk  
 'Twas brought to court first wrapt, and white as milk;  
 Where, afterwards, it grew a butterfly  
 Which was a caterpillar. So 'twill die

[English 2004, с. 219].<sup>24</sup>

До алегорій (зокрема з використанням образів античної міфології та біблійної емблематики) вдавались цілий ряд німецьких поетів, серед яких Андреас Грифіус [Gryphius 1963], Фридрих фон Льюгау [Deutsche Lyrik 2001, с. 87, 93, 113] та інші, а також англійці такі, як Роберт Геррік [Herrick 1876], Ендрю Марвелл [Marvell 1776] а також значна кількість різномовних європейських поетів.

**Принцип дотепності (концептизм, кончеттизм).** Досконалості стилеві надають два елементи: матеріальний – це слово (з нього починається зображення / відображення) та ідеальний – це думка (її формував, викликав текст). «При цьому слова – листя дерева, а гострі думки – плоди. Думка, і думка гостра – це життя стилю», – так писав Грасіан, систематизатор і теоретик концептизму, теоретик іспанського бароко [Штейн 1977, с. 43]. Дотепність (матеріалом побудови й засобом вираження краси якої, за словами того ж таки Грасіана, є тропи і риторичні фігури), ерудованість творця тексту, непередбачуваність, несподіваність сюжету, розв'язки, зв'язок між різнорідними речами і явищами – найхарактерніші риси віршів того часу. У поезії поєднувалися своєрідні форми абстрактного символізму, алегоричного викладу, вишуканих паралелей і порівнянь. Символи й емблеми, прийоми каламбурного поєднання слів творять ефект смислової гри, риторичної витонченості, часом порушуючи і «освіжаючи» семантику церковно-книжної мови. Джерелами словесного дотепу (гри слів) могли бути етимологія (внутрішня форма) слова, омонімія, метонімія, алітерація тощо.

За принципом дотепності творився також т.зв. концепт (з італ. *concepto* – вигадка), який полягав у «зближенні й несподіваному поєднанні досить віддалених ідей і уявлень» [Рязанцева 1999, с. 75].

В даному питанні Іван Величковський є одним із взірців використання цього барокового принципу в своїй поезії. Тут і гра словами на рівні омонімії

<sup>24</sup> Всі люди – черв'яки, але цей не є людиною/ Його вперше принесено до палацу загорненим (в коконі) і білим як молоко/ Кінець-кінцем він виріс у метелика/ хоча спершу був гусеницею, яка мусила померти (пер. з англ. Б.С.).



(магнас і магнес тобто вельможний пан і магніт які дотепно поєднуються у своєму прагненні притягувати метали (один залізо а інший золото) [Величковський 1972, с. 150]. Цікавими з точки зору дотепності є певна кількість «етимологічних» поезій, щоправда переспівів з Дж. Овена, але унікальних через український мовний матеріал. До таких можна віднести епіграми на «жіночу» тематику, як от: «Чему ся невѣстоу жена именуєт?/Бо не вѣсть та яко ся о всім муж фрасуєт» [Величковський 1972, с. 151]. Зачудовує те, як віртуозно український поет передає у своєму досить вдалому перекладі Овенівської епіграми «О Богу и свѣтѣ» алітерацію, наявну у англійського поета: «Не Бог в свѣтѣ, але свѣт в нѣм як сноп в стозѣ» [Так само, с. 150]. Що вже говорити про оригінальні рими (тата – на тя, небо – се бо тощо) які випередили свою добу. Взірцями дотепності є більшість словесних «іграшок» у збірці «Млеко...», деякі власного винаходу Івана Величковського. Тож виходячи зі сказаного, можемо аргументовано (з огляду на відповідність основним принципам бароко та на задіяння барокових тропів) вважати Івана Величковського яскравим представником своєї доби і виразником барокового стилю на європейських теренах.

### Висновки до розділу 3

Спираючись на складні історичні реалії того часу (період Руїни) і породжені ними трагічно-есхатологічні настрої та бажання «впорядкувати» катастрофічний реальний світ через створення «паралельного» літературного, ми аналізували епіграматичну спадщину видатного представника українського літературного бароко XVII ст. Івана Величковського в руслі жанрового розмаїття та стильової приналежності до європейського барокового контексту. Доволі значний масив поетичного доробку поета-священника понад 300 поезій, як так звані «малі» форми, так і панегіричні та курйозні зразки, вивчались нами на ґрунті тогочасних філософських та теологічних поглядів (філософія Лейбніца, неоплатонізм та

вчення представників східної патристики) з огляду на спільноєвропейську топіку та емблематику. Причому «емблема» розумілась нами не у значенні «підпису до картинки», а в сенсі складного словесного коду [див. Григор'єва 2005, с. 13]. На нашу думку, якщо говорити про Івана Величковського, то в його доробку не так багато так званих «класичних» емблематичних поезій (менше десяти геральдичних творів, три епітафії та чотири «поезії на образ» (до зображення)). В його спадщині переважно епіграми емблематичного штибу, або такі, що включають в себе емблематичну складову (переважно біблійну), чи так звані емблеми *sine pictura* (лат. Без картинки).

Нами здійснюється спроба класифікації епіграматичного масиву Величковського за метою написання (апологетичні (релігійні) епіграми, молитовно-літургійні, дидактично-філософські, притчові, екзегетичні тощо) та домінантною емблематикою з паралельним компаративним аналізом подібної європейської емблематики та топіки бароко. Крім того, нами розглянуті вибрані твори Івана Величковського з огляду на основні барокові принципи та тропи і проводилось зіставлення з європейськими поетичними зразками з метою підтвердити належність поета до загальноєвропейського барокового стилістичного та жанрового простору.

## РОЗДІЛ 4

### НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕЗІЇ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО

Українська культура (і література) XVII ст. відрізняється від своєї західної сучасниці оригінальністю семантики та відчуттям присутності у світобудові. Абсолюту як протиположності тому хаосу, що охопив дану історичну ділянку. Українські письменники мали цілком усвідомлений потяг до засвоєння європейських барокових здобутків і своєю творчістю піднесли українську літературу до рівня європейської, що, власне, ілюструє творчість Івана Величковського, яка розкриває концепцію барокового універсалізму з її поєднанням духовних аспектів з національними та загальнолюдськими. Розглядаючи питання національної своєрідності спадщини одного з найталановитіших українських поетів XVII ст. Івана Величковського, неможливо не враховувати того історичного та культурного контексту, у якому вона створювалась.

Сучасна дослідниця літератури бароко Б. Криса окреслює такі витoki цього вияву української поетичної свідомості: «Перше – християнство, яке зумовлює сакральність слова, що стоїть між буттям і небуттям <...> Друге джерело – античність, яка дає поштовх для розвитку поетичної свідомості у світському плані. Якщо християнство наділило художнє слово правом і обов'язком <...> прославити Бога, то імена земних героїв потрапляють в український текст через санкцію античного ідеалу» [Криса 1997, с. 16]. І це слушне твердження, бо в едукованих, почасти університетських колах, де і зростала українська книжна поезія XVII ст., світоглядна та філософська «подорожня карта» художника слова містила дивовижний синтез античної філософії, Святого Письма і патристики.

#### **4.1. Духовні маркери українського бароко у творах поета-священника**

Як ми уже згадували раніше, Іван Величковський був «ровесником» Руїни в Україні. Народжений на початку 1650-х, він, перебуваючи в дитячому віці, навряд чи знав які руйнівні історичні події послідували за підписанням (1654 р.) так званої «Переяславської угоди» з Московським царством, але на його життя і світогляд однозначно вплинули довгі роки катастрофічних воєн на території Гетьманщини після смерті Богдана Хмельницького (1657 р.). І вже, коли він був свідомою дорослою людиною, студентом, майбутній бароковий поет відчув на собі те, як Україну шматувало на частини військове протистояння між Москвою та Україною, між Річчю Посполитою та Москвою (протягом 1663 – 1665 р.р.), що закінчилось «Андрусівським миром» (1667 р.), який розірвав Україну навпіл по Дніпру. А на тлі всього цього – війни між козацькою елітою за гетьманську булаву та поступова, але неухильна втрата Україною політичної і церковної незалежності. Постійний тиск і нарешті приєднання української православної церкви до московської патріархії «були здійснені зовсім не у згоді із законними канонічними приписами; також недотримано того, про що було спільно заявлено щодо повної церковної самодостатності Київського митрополита, який носив титул екзарха Вселенського Престолу [Ісіченко 2008, с. 305]. Тож, ставши духовною особою, Іван Величковський мав нещастя спостерігати цей процес. Адже досить довго тривало протистояння двох церков: «тридцять два роки (1654 – 1686 р.р.) захищало духовенство гетьманщини незалежність своєї Церкви – і можна тільки дивуватися, що вони так вперто і довго не віддавали своєї свободи» [Огієнко 1993, с. 194]. Все це відбувалось впродовж практично всього свідомого життя Івана Величковського та його церковного служіння. Слід сказати ще й таке, що, наприклад, уже раніше згадуваний нами, Могилянський Службеник

[Leiturgiarion 1639] (за яким служили літургії в Гетьманщині до початку XVIII ст.) став справжнім «пам'ятником Київської церковної традиції від пізнішої <...> “ніконіанської” московської» [Leiturgiarion 1639, с. А4]. Таким чином богослужбові книги, зокрема Могиліні Службник [Leiturgiarion 1639], Требник (1646) та його пізніше перевидання [Трѣбникъ 1681] та інші, були маркерами української національної церковної самоідентичності, принаймні в літургійній практиці, і така тенденція якимось дивом (за тогочасної політичної ситуації) спромоглась зберегтись аж до 1720 року. Тож за свого душпастирського служіння Іван Величковський скоріш за все, здійснюючи таїнство Євхаристії, керувався безпосередньо настановами П. Могили (які він надає у своєму «Службнику»), щодо того, наприклад, що перед словами «Приїмѣте, ядите!» священик має зосередитись перед «переміною» в цей момент Святих дарів в тіло і кров Христову, «прилагає <...> свое произволеніє» [Leiturgiarion 1639, с. 330]. Взагалі, як свідчать історики церкви (І. Огієнко та І. Ісіченко), цей ключовий момент літургії став надовго пунктом жорсткої полеміки між представниками московської церкви та українським духовенством. А що стосується Івана Величковського як барокового поета, то його *літургійно-молитовні* епіграми, зокрема вміщені в «Зегарі цѣлому», першій частині збірки (1690) «Зегар і полузегарик», свідчать про глибоку закоріненість в українську та греко-візантійську літургійну традицію. Це питання ще чекає свого ґрунтовного вивчення.

Ті важкі для України роки (а саме 1660-ті), коли Іван Величковський саме навчався у Києво-Могилянській Колегії (з перервами через війну) мали ключове значення у формуванні гуманітарної (мовної та філософської) ерудиції поета. Саме в Могилянській Колегії він отримав ґрунтовні знання з античної спадщини, долучився до сучасної йому філософської та теологічної думки. Курси, що студіювались поетом в його *Alma mater* великою мірою спричинились до формування його літературного та перекладацького стилю.

Адже за слушним твердженням І. Ісіченка, – «Києво-Могилянська колегія формує тип письменника, котрий сполучає здорове відчуття руської ідентичності зі сприйняттям європейського контексту в усій його повноті як власного культурного середовища, вчить бути співтворцем багатоконфесійного дискурсу» [Ісіченко 2015б, с. 5]. Втім основою православного богословства, якого неухильно попри зовнішні віяння трималась Академія, були не лише книги Святого письма, а й літургійні тексти та вчення отців східної церкви, оскільки «православні екзегети Святий Переказ цінували так само високо, як і Біблію, бо вважали його незаписаним Словом Божим» [Левченко 2018, с. 161]. Всі ці чинники формували світогляд і творче обличчя поета-священника Івана Величковського. Його творча спадщина вміщує велику кількість апологетичних, екзегетичних та проповідницьких епіграм суто емблематичних або з емблематичними біблійними включеннями. Збірка «Млеко от овцы пастиру належное» (1691) є не лише підбіркою *carmina curiosa* чи «практичним курсом» з поетичної гри, але й втіленими теологуменами Богоматеринства, божественним світом створеним зі слів. Як скажімо епіграма «Порядний не порядок», де читачам-студентам пропонується «розкодувати» емблему Святої Трійці через образ Богоматері та Богоневісти:

Отец, сын, утѣшител, дщер, матер, невѣсту,  
избрà, возлюбì, сниска̀, кр̀асну, благу, чисту

[Величковський 1972, с. 75].

Тут, запропонована поетом загадка має «розв'язуватись» як вертикальна троїчна проекція боговтілення через Богородицю:

От[ец дщ]ер избр̀а кр̀асну,  
Сын матер возлюбì благу,  
Утѣшител невѣсту сниска̀ чисту

[Величковський 1972, с. 75].

Не можемо також не відзначити пишний розквіт філософії, причому не лише на основі теології, а й на ґрунті Арістотелевої натурфілософії. Численні

професори, яскравою постаттю серед яких є Інокентій Гізель, автор славетного курсу лекцій «Вся філософія», а також ректор Могілянської колегії з 1656 по 1683 (рік його смерті), викладали свої оригінальні та перекладні (зокрема з латини) лекції (та проводили диспути) з даного предмета. Причому філософські уявлення в українських освічених колах становили своєрідний синтез античної, неоплатоністської філософської думки та, переважно, східної, а часом і з елементами західної теології. Цікавим у цьому руслі Арістотелеве «вчення про чотири стихії як основу світобудови» [Яровенко 2005, с. 65] (вогонь, вода, повітря і земля) [Див. Дод. Б, Мал. 19]. Цікавим є те, що натурфілософська концепція про «квадрат світобудови», чотирикомпонентну структуру світу, накладаючись на християнську теологію, породило цікаві «метафізичні конструкції» [див. Яровенко 2005, с. 65 – 66] не лише у тогочасній філософській думці, але й у поезії. З огляду на це, цікавими є завершальні «чотиристихійні» епіграми Івана Величковського, «Квадрантеси», у збірці «Зеґар з полузеґарком»:

Іо́анн, Лука́, Ма́рко и Матфе́й в поча́тку  
Чту́т бога воплоще́нна, то и егò ма́тку.

В ве́чер, ра́но, в полу́ден и в полу́нощ чту́те  
Бога воплоще́ннаго и матер хвалѣте.

Весна́, лѣто, и о́сень, и зима́ прехо́дят,  
А так млоденцов, ю́нот, мужей в старость вво́дят.

Ча́с, мла́дость, дѣвства́ стра́та и сло́во — як скóро  
З уст вы́йде́т, не верне́тся наза́д то́е чво́ро

[Величковський 1972, с. 61].

Оригінальним у «квадрантесі» Івана Величковського є те, що, перші рядки з «чотрикомпонентною» (квадратною) складовою супроводжуються як апологетичним коментарем, так і філософським у ванітативному ключі. А щодо співвіднесення чотирьох євангелістів з чотирма Арістотелевими стихіями, то це не є винаходом Іоана Величковського. Подібну тезу (і

віршовану візуальну схему) бачимо ще у середньовічного поета Храбана Мавра [Додаток Б, мал. 13а].

#### **4.2. Полімовність та фольклорні елементи поезій Івана Величковського**

Значний інтерес викликає поетична творчість XVII ст. на теренах бароко. Яскравим виразником духовного доби є, зокрема, забезпечена глибоким історичним корінням полімовність. Однією з характерних рис українського літературного бароко є функціонування в його межах декількох (власне чотирьох) мов. Це і призвело до того факту, що і церковнослов'янська, і латинська, і польська, і староукраїнська мова мали однаковий статус (хоча сфери їх вживання різнилися), і будь-яка мова могла стати носієм як світських, так і сакральних текстів [див. Чижевський 2003]. Мовна свідомість українців включала до культурних, унормованих явищ все, що було пов'язане з книжною освітою. Б. Криса вважає слово «книжність» одним із ключових у самоусвідомленні українських поетів XVII – XVIII ст.: «Книжність виступає тут як певний етнопсихологічний стереотип, впливаючи на весь розвиток поетичного мислення, починаючи з його джерел і закінчуючи критеріями оцінки твору. Автори того часу так люблять книжну мову своїх творів – вона, як солодкий спогад про прочитане, здатна будити асоціації, бути знаком шукання і відгадування сенсу» [Криса 1997, с. 91]. Творчість Івана Величковського теж є тому яскравою ілюстрацією. Ось ми бачимо у нього два зразки по-суті одного і того ж вірша латиною і «пословенску»:

*Carceris est instar tellus, quasi moenia coelum,  
custos peccatum, vincula corpus erit*

а ще:

*Земля, аки темница челоуѣку, се бо  
аки каменни стѣнѣ[ы] окрест землѣ небо,*



Грѣси — стражіє крѣпцы, узы же суть тѣло,  
в нем же мѣсто узника душа страждет зѣло.

[УП 2 1992, с. 251].

Рідномовний варіант видається багатшим, як стилістично так і за формою, чого варті лише свіжі соковиті рими, а сам вірш цілком (за антитетикою та алегоризмом) відповідає своїй добі і при цьому є повністю оригінальним.

Латинський же варіант свідчить, про освіченість епіграматиста, що не тільки перекладав з латини, але й вправно віршував нею.

Тож в українській поезії доби Бароко (і у Івана Величковського як яскравого її представника) прослідковуємо використання двох писемно-літературних мов: 1) книжної української мови (староукраїнської літературної мови та простої мови), зближеної з живою українською народною мовою, і 2) слов'яноруської мови (в основі старослов'янської). Обидва типи мови являли собою поєднання церковнослов'янських, українських і польських лексичних, фонетичних та граматичних елементів, причому у простій мові українізми й полонізми переважали над церковнослов'янськими, а у слов'яноруській мові питома вага українізмів і полонізмів була незначною, тому вони істотно не змінювали її загального церковнослов'янського колориту. Лише з середини XVII ст. в слов'яноруську мову починає рясніше вкраплюватися народна мова у вигляді фонетичних, лексичних і фразеологічних українізмів у творах, зміст яких якоюсь мірою відображав певні специфічно українські суспільні та побутові реалії.

Так у Івана Величковського часом подибуємо фольклорні (або фразеологічні) елементи, включені у загалом книжну мову. Таким є практично «пісенне» звертання у вірші «Бѣсѣда...», — «небоже»:

Без поту хлѣб временный снѣсть от вас никтоже, —  
а небесных благ тунѣ хочещи, небоже?

[Величковський 1972, с. 91].

Або візьмемо для прикладу оригінальну епіграму Івана Величковського «Шевцу убогому»: «Єдному шевцу, же ся не згодило/шило, для того сам звѣвся на шило» [Величковський 1972, с. 145]. Одразу приходять на думку народні усталені вислови: «Вхопив шилом патоки» або «Шилом каші не вхопиш», «Ваше і шило б голило, а наш і ніж не бере» (приказка), або «Проміняв шило на мило» [Жайворонок 2006, с. 321]. Тож вислів «звівся на шило» (схуд, виснажився) теж є суто народною фразеологією. За слушним твердженням В. Смілянської, у період формування давньої поезії «відбувався обмін образними засобами: фольклор запозичив у книжної поезії деякі моменти образності, метрики, строфіки, а літературна поезія – простоту і точність народної мови, елементи фольклорної поетики [Смілянська 1990; 44]. Тому, як бачимо, зокрема у І. Величковського це був плідна взаємодія.

Саме з живих народних джерел походить наявність у мові творів місцевих географічних назв, прізвиськ, назв історичних подій, етнографічних явищ тощо (див., наприклад, «Епитафiон» [УП 2 1992, с. 217] Лазаря Барановича, «Нѣст, иже укритєся пред тобою, смерти!», «Зри изображение видимаго вѣка» [Величковський 1972, с. 136, 137] та ін.).

Таким чином, у поезії досліджуваного нами періоду спостерігаємо переважно мовний дуалізм: залежно від жанру, авторського уподобання твори писали то простою, то слов'яноруською мовою, яка використовувалася як засіб творення високого, урочистого стилю. Порівн. вірші поета Віталія, написані (природною) «простою мовою»:

Бѣжи, бѣжи въ землю обѣтованъную  
Святым отъ вѣка уготованъну  
Да ся къ пристанищу прійти сподобиши  
Идеже Христовых ся благ насладиши [УП 1, с. 184];

і слов'яноруською мовою:

Хощеши ли имѣти крѣпкочаяніе,  
На Христа възълагай свое упованіе.  
Той бо ест вѣрный друг, своих не забывает  
Их те, яко зѣницу ока, съблюдает [УП 1, с. 184].

Що ж до особливостей слов'яноруської мови в поезії, то вони залежали від предмета зображення: чим віддаленішим він був від щоденного життя, тим менше вважалося за можливе говорити про нього звичайною мовою. Звідси стилістична строкатість книжної української мови, що підтримувалася також індивідуальністю письменника, складом його розуму, уподобаннями. Ідеалом того часу був «книжний муж» тобто людина едукована, і що освіченішим він був, то химернішою була мова його творів. Для широкого загалу писали простішою мовою; панегірики, адресовані конкретним людям, відрізнялися набором вишуканих метафор, порівнянь, насиченістю символами, алегоріями. Як приклад наведемо уривок з вірша Івана Величковського «Гербы и трены при гробѣ и трунѣ того ж яснєпревелебного его милости господина, отца и пастыра кир Сильвестра Косова»:

Дость луков, а дость тугих мають неба,  
 Бо не напятих; юж еден лук Феба,  
 Звытяженого у ног слонца правды,  
 Юж лунный у ног луны полной завжды <...>  
 Що все суть луки, як знать з рог Мойсея.  
 А стрѣл як много? Знать з жезла Ессея <...>  
 При пюрах орлих, котрый при Іоани <...>

[УП 2, с. 82].

Таким чином XVII ст. є досить цікавим відрізком розвитку староукраїнської як мови поетичних творів. Звичайно, певна невнормованість на той час староукраїнської літературної мови часом впливала на якість словестної конструкції творів. Проте «навіть у такому вигляді цією мовою можна було реалізовувати довершені авторські задуми і здійснювати переклади досить складних оригіналів» [Охріменко 1987, с. 24], що і доводять майстерні переклади Івана Величковського епіграм англійця Дж. Овена (часом вишуканіші та багатші за оригінал).

Слід також зазначити, що вікове сусідство західнослов'янських і східнослов'янських племен, предків польського й українського народів, не могло не позначитися на мові народів-сусідів і, перш за все, на лексичному

складі польської й української мов. Як слушно стверджує харківська медієвістка О. Лямпрехт, – «українські барокові літератори були схильні розглядати польське письменство як одне з найпомітніших в історії світової літератури, а польську мову включали до шеругу “гідних мов”» [Лямпрехт 2016, с. 53]. Таким чином, будучи однією з мов «високого» літературного бароко, польська мова як «матеріал» для панегіричних, емблематичних поезій, чи то для дотепних епіграм, збагатила творчий доробок Лазаря Барановича, Івана Величковського, Дмитрія Туптала та інших поетів XVII століття. В. Перетц свого часу відзначав наявність значної кількості суто польських слів, а також лексично та фонетично зукраїнізованих полонізмів в українській поезії XVII–XVIII ст.: **драпѣжныа, згода, дбати, незносныи; голдовано, вшельким станом, крве, зажий, зевшонд** та ін. [див. Літературне 1987, с. 6; с. 192, с. 154].

Видатна славістка Лукія Гумецька обґрунтувала часте вживання у мові українських книжних пам’яток XVII ст. системи фонетичних субституцій у лексичних польських запозиченнях як спроби максимально пристосувати запозичене слово до структури староукраїнської мови, засвоїти його. Введення в українську мову польських слів, що не підпадали під жоден з наявних типів кореляції, мало своїм наслідком те, що такі слова в подальшому розвитку мови або українізувалися, або, залишаючись чужорідним елементом у мові, випадали з її словникового складу: *кеды, цо, бискуп, побыть* [Онишкевич 1988, с. 161].

Через висновки Л. Гумецької доводимо слушність наших спостережень щодо мови поезії кінця XVI – середини XVII ст. Є багато польських слів, які до сьогодні вживають у діалектному мовленні як українські лексеми, наприклад: *Моць* [УП 2 1992, с. 170], <...> в *моци тобѣ* // [Т]рудно с *премоцным, моцно наежджат[и]* [УП 2 1992, с. 53] (від пол. *тос* – міць); *Дни зацные* [УП 2 1992, с. 190] (від пол. *zаспу* – чесні, славні, поважні); *О нензная ваша пасхо, нензный ваш обѣде* [УП 2 1992, с. 190], *О, нендзный стан*

царський [Величковський 1972, с. 153], (від пол. *nędzny* – жалюгідний, злиденний); нелицотлива смерть («Герби и трени...» авторства Івана Величковського) [УП 1992, с. 67]. (від пол. *litość* – милосердя); тане шацують [УП 2 1992, с. 58] (від пол. *tani* – дешевий); офѣрою [УП 2, с. 55], офѣровання [Величковський 1972, с. 153] (від пол. *ofiara* – жертва, пожертвування); В зыкгарка тлѣнна и пѣсочна [УП 2 1992, с. 83], Зегар цѣлы [Величковський 1972, с. 57] (від пол. *zegarek* – годинник) тощо.

Інші польські запозичення, використані у поезії доби Бароко (зокрема у Івана Величковського), у сучасній українській мові фонетично зукраїнізувалися: кролев [УП 2 1992, с. 53], кролю [УП 1, с. 323], своєм [УП 1 1978, с. 218], мѣшкает Бог здавна [УП 2 1992, с. 38], мешканье [УП 1, с. 214], при пюрах [УП 2 1992, с. 82] та ін. Слід сказати, що деякі лексеми з часом зовсім випали зі словника української мови: найвенцей [УП 2 1992, с. 38], полецаю [УП 1 1978, с. 324], латвѣй [Величковський 1972, с. 135], [УП 2 1992, с. 179], велице [УП 2 1992, 55], барзо [Величковський 1972, с. 152], [УП 1 1978, с. 162], зголдowała [УП 2 1992, с. 50] та інші.

Кількість полонізмів певною мірою залежить від часу, місця створення пам'ятки, її жанру і від мовної особистості автора. Втім, як зазначає Архієпископ Ігор Ісіченко: «Для генерації Лазаря Барановича, Іоаникія Галятовського, Дмитрія Туптала, Івана Величковського польська мова продовжує (протягом усього свідомого життя – Б.С.) бути другою рідною мовою» [Ісіченко 2015б, с. 5]. Тим часом польськомовна поезія представлена у Івана Величковського лише двома зразками: панегіриком «Lucubraticula» (до Лазаря Барановича) [Дод. Б, Мал. 1] та світською поезією:

Kto poiąwszy małżonkę, odiazdem się bawi,  
rownie to, iak na ptaki strasydło kto stawі:  
Strasydła pędem wiatru tam y sam błąkaia,  
chwieiać 1 się, a tu wroble proso wyrpіiaia

[Величковський 1972, с. 157],

в якій застерігає чоловіка, що вступив у шлюб, від'їжджати з дому надовго, адже для гульвіс «горобців» шлюб все одно, що опудало на городі, яке нікого не лякає. Полімовність творчості Івана Величковського цілком в дусі особливостей українського бароко. Автор легко переходить з мови на мову.

### **4.3. Теорія української версифікації в рецепції Івана Величковського**

З усіх рис автентичного бароко, частина притаманна тільки Україні: «Це майстерне об'єднання уявного з реальним; стягування різночасових і різнопросторових сюжетів в один час і простір; перемінне ставлення до негативних та позитивних персонажів <...> динамічність форми; надання прикрасам особливої значущості й вибагливості; зростаюча мистецька роль різних написів.» [Степовик 1991, с. 184].

Серед особливостей українського бароко можна відзначити також його розвиток більше на практиці, ніж у теорії. Бароко не належить, як, наприклад, класицизм, до художніх систем із розробленою теоретичною основою. Воно було «напрямом і стилем художньої практики, і саме в такому плані чинило великий вплив на загальний художній розвиток XVII ст., а на європейському сході – й XVIII ст.» [Чижевський 2003, с. 140]. І хоча стиль бароко в Україні «був більшою мірою результатом творчих експериментів, ніж теоретичної думки, останньої не слід применшувати» [Так само, 184]. Згадаймо численні поетики і риторики доби Бароко, в яких давалися настанови поетичного мистецтва, відомості з теорії красномовства і насамперед про фігури і тропи, знання яких було необхідним і поетові, і ораторові. Численні поетики і риторики бароко унормовувалися канонами й правилами. Однак практичне віршування часто відбігало від теоретичного. Як приклад практичного порушення теоретичних норм барокової версифікації, варто назвати теоретично-практичну книжку Івана

Величковського «Млеко от овци пастирю належноє». У вступі до свого «практикуму» з віршування рідною мовою бароковий автор, зокрема, каже, що оскільки «многіи народове, звлáща в науках обфитуючіє, мно́го ма́ют не тьі́лко ораторских, але и поетицких, чўдне а мистёрне <...> составленных трудолўбій, котўрыми и сáми ся тўшат, и потўмков своих дўвцўпы острят», що на думку поета є добре, але він з сумом відмічає, що в рідному краї він таких зразків «нѣ от кўго тўпом выданных» не бачить, тому «з горлівости <...> ку милой отчїзнѣ» (турбуючись за вітчизну), хоче не лише навчити співвітчизників оперувати зарубіжними зразками, але надихає творити своє, «спўсобы вынайду́ючи, котўрыє и иным язы́ком анѣ ся могу́т вы́разити» [Величковський 1972, с. 73]. І що ж ми тут бачимо? Автор звертається до національної гідності своїх імовірних студентів, кажучи, що інші народи вчать своїх дітей теорії віршування і практикують її рідними мовами. Попри сумну данину часу, іменування України «Малою Россією», Величковський прямо заявляє, що йому болить душа за рідне слово, але це не ламентация, а оптимістично направлена промова, що має викликати читачів (а може й слухачів) на живу реакцію – написання нових цікавих і самобутніх творів на славу своїй Вітчизні. І хоча збірка «Млеко..» є свого роду методичкою для практичного використання, Іван Величковський досить часто виступає як теоретик-літературознавець. Йому належить оригінальне авторство щодо деяких термінів в поезиці, як, наприклад, «рак» замість «паліндром».

У Івана Величковського, як ні в кого з українських барокових поетів цього періоду, літературознавча термінологія представлена досить помітно. Загалом у його творах, зокрема у збірці «Млеко...» нами знайдено понад 50 літературознавчих термінів. Серед них є такі, які відзначаються великою частотністю використання. Це терміни «слово», «книга», «поет», «автор», «вѣрш», «текст», «читати», «читатель» та інші. У Величковського нерідко бачимо термін «глава» у сенсі «розділ книги». Від деяких часто вживаних термінів виникають похідні «вѣршик», «стишки», «чительник», «книжица»,

«книжечка», які в його творах за частотою вживання не поступаються словам, від яких утворені. За допомогою терміну «слово» Іван Величковський формує прикметники «словный» та «рак прекословный» (на означення словесного паліндрома). Загальновідомий термін «льтера» породжує прикметник «лѣтеральный», а від слова «падеж» (відмінок) формується термінологічна похідна «единопадежный», від терміна «гласный» (голосний звук) бароковий поет утворює оригінальну назву типу вірша «единогласный».

За сенсовим навантаженням літературознавчу термінологію, зафіксовану у творах Івана Величковського, можна поділити на декілька груп. Причому до першої відносимо літературознавчі терміни, які використовуються на означення різновидів літературних творів, а саме: «повѣсть», «пѣснь», «псалом», «молитва», «стих», «проповѣдь». А інша, досить значна група – це назви типів віршованих творів. Причому, у Івана Величковського їх знаходимо понад 20. Серед них такі назви, як «эхо», «рак лѣтеральный», «рак словный», «рак прекословный», «вѣрш чворогранистый», «вѣрш згожающійся», «порядный непорядок», «единогласный вѣрш», «единопадежный вѣрш», «азбучный вѣрш», «акростихіс», «жартовный вѣрш», «епиграмма», «многopремьнительный вѣрш», «лябиринт», «столп», «пресѣкаемый вѣрш», «программа» (матеріал для анаграми). А потім від двох із них поет утворює два цікавих терміни такі, як «программата» та «епиграммата». Також у Івана Величковського подибуємо варіації терміна «лабиринт» (як тип вірша): «лябиринт» та «лавиринт». На означення віршованої рими поет використовує кальку з латинського терміна «каденцѣя». А термінові «рідна мова» у Івана Величковського відповідає словосполучення «природный язык».

Як бачимо барокова поетична практика (на прикладі Івана Величковського) сприяла розвитку літературної мови, давала можливість відшліфувати техніку віршування, а також збагатила словник



літературознавчою термінологією. Іван Величковський, будучи поетом-експериментатором, любляв винаходити і розробляти нові незвичні поетичні форми. Переважна більшість літературознавчої термінології, що її використовував Іван Величковський, вживана і сьогодні. Вона, зокрема, вміщена в літературознавчі словники-довідники [див. Літературний 1997]. Деякі з термінів, як от: «предмова» – передмова, «чителник» – читач, «акростихіс» – акровірш, «анаграмма» – анаграма, «епиграмма» – епіграма досі повсюдно вживаються в літературознавстві і не зазнали значних фонетичних перетворень.

Оскільки головна мета барокового поетизування – вразити і зацікавити читача неочікуваними стилістичними та формальними ефектами, то в самому тексті творів і виявляються ознаки характерні для різних «поетицьких штук». Так, наприклад, за визначенням Івана Величковського, «рак лѣтералний» – це «вѣрш, которого лѣтеры, и вспак читаючися, той же текст выражают» [Величковський 1972, с. 74]:

Анна дар и мнѣ сѣн мира данна,  
Анна ми мати и та ми манна,  
Анна пита мя я мати панна

[Величковський 1972, с. 74].

Вірш характеризується тим, що кожен його рядок можна читати звичайно (зліва направо) і в зворотному напрямку (справа наліво). В обох випадках буде прочитано ті ж самі фрази. Слід зазначити, що перед кожним віршованим зразком (вправою) вміщена вичерпна інструкція для читача-студента. Таким чином збірка Івана Величковського «Млеко ...», свідчить не лише про поетичний талант українського барокового автора, але й про його педагогічні здібності.

#### Висновки до розділу 4

В даному розділі нами була розглянута поетична творчість барокового українського поета Івана Величковського з огляду на її національну самоідентичність. Ми спробували окреслити історичні та духовні напрямки формування світогляду едукованого українця XVII століття, з огляду на тогочасні історичні реалії, на особливості богослужіння, що впливали з історії української церкви та церковного друкарства, а також зважаючи на специфіку організації гуманітарної (зокрема філософської) освіти у Києво-Могилянській колегії, де отримав ґрунтовну освіту Іван Величковський. Вагомість впливу вищеназваних факторів на поетичну творчість полтавського пресвітера була аргументована наведеними зразками поезій. Таким чином, з огляду на тогочасне (східнохристиянське літургійне та патристичне) духовне підґрунтя України XVII століття виникла необхідність введення терміна «літургійно-молитовні епіграми» щодо збірки «Зеґар...» Івана Величковського, як національно-обумовленого літературного явища.

Нами, зокрема, розглянуте полімовне середовище в Україні XVII ст., яке сприяло наявності у творчій спадщині Івана Величковського поезій, написаних різними мовами. Зокрема були наведені його староукраїнські, латиномовні та польськомовні твори як ілюстрація багатогранності та ерудованості барокового автора.

Також ми коротко проаналізували термінологічний ресурс, яким послуговувався Іван Величковський як літературознавець та теоретик віршування.

Зазначаємо, що, оскільки в бароковій літературі загалом елементи національної самоідентичності проявляються досить слабо, але поступово відбувається процес їх формування, то для нас надважливим є відчитати щонайменші національно забарвлені вкраплення у творчості Івана Величковського.

## ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі вирішено поставлені завдання щодо проведення комплексного аналізу жанрово-стильового аспекту барокової епіграми у творчості Івана Величковського. Зокрема, констатується, що добу бароко, попри часті полемічні баталії щодо конфесійних питань між Східною і Західною Церквою, слід вважати золотою добою в історії українсько-європейських культурних взаємин. Саме в цей період активізувалися процеси, що спричинили рецепцію культури «латинської Європи» українською культурою, відбулося формування барокового світоглядно-мистецького вектора, що дав можливість входження української культури у загальноєвропейський контекст. Бароко стало першою спільною площиною величного стилю для всієї Європи, яким не судилося стати ані готиці, ані ренесансу. Одним із найяскравіших явищ барокової як української, так і європейської літератури є барокова епіграма, яка має своєрідні характерні ознаки, визначається динамічністю, трагічним напруженням, що інколи досягає рівня катастрофічності, тяжінням до сміливих трансформацій і комбінацій, напруженістю, боротьбою, натуралістичним зображенням природи. Пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття в бароковій епіграмі здебільшого несподівано викликає сильне враження, яке досягається за допомогою зовнішньої гри, перевантаження, переповнення формальними елементами, що робить кожний твір оригінальним витвором мистецтва.

З огляду на те, що самобутнім і яскравим епіграматистом українського бароко був полтавський поет Іван Величковський, у вітчизняному літературознавстві вже давно назріла потреба створення спеціальної праці великого формату, яка була б присвячена з'ясуванню ролі та місця його творчості в загальноєвропейському бароковому контексті. Попри те, що релігійно-мистецька діяльність Івана Величковського зацікавлювала

українських медієвістів різних поколінь, вона досі не вивчена всебічно, а дані про поета-казнодію (проповідника) скупі й розпорошені. Приступаючи до аналізу жанру епіграми у творчому доробку Івана Величковського, нам довелося розпочати дослідження з укладання єдиної бази всіх наявних на сьогодні студій про життя й творчість епіграматиста. Хронологічний принцип систематизації наукових досліджень надав можливість усвідомити, що українські літературознавці найбільшу зацікавленість творчістю Івана Величковського виявляли у ХХ столітті. Попри з'яву дисертації (монографії) Б. Бадрак, присвяченої вивченню життя і творчості поета, а також її тематики та образності, серед сучасних медієвістів інтерес до його творчого доробку спадає. Загалом, дослідження творчості Івана Величковського мали багатовекторний характер і сягали далеко за межі проблеми барокової епіграми в царині творчого доробку давньоукраїнського поета. Так, наприклад, коло дослідницьких інтересів українських науковців окреслювалося жанровим розмаїттям творчості поета, античним підґрунтям його мистецької діяльності, рецепцією польськомовного культурного простору, синхронністю розвитку вірша, первнями словесної та сенсової гри тощо. Втім найбільш обґрунтованими та переконливими були спроби розглянути грані структурно-образної та семантико-стилістичної систем жанру епіграми у творчості Івана Величковського. Контрастність і алегоризм вивчали Л. Софронова, О. Ткаченко, активне функціонування антиномій, філігранність тропів (переважно курйозної поезії) – М. Сорока, В. Соболев, М. Гуцуляк, реалізацію домінантного образу Діви Марії – О. Матушек, Т. Сидоренко, образ трапези – Н. Федорак, класифікацію релігійної поезії за ключовими образами та її зв'язок із богослужбовою літературою (акафістами) – Б. Бадрак, О. Курганова та ін.

Детально проаналізувавши поле наукових досліджень творчих топосів Івана Величковського в українській медієвістиці, доходимо висновку, що магістральними напрямками аналізу його творчості найближчим часом могли

би стати більш детальні варіанти вивчення жанрово-стильового, образного та топологічного рівнів його епіграм, а саме типологічне зіставлення рукописних збірок та віршів поза збірками з європейськими зразками епіграм із метою виявлення подібної образності, тематики та емблематики. У пропонованій науковій розвідці це питання висвітлено лише частково, наскільки дозволяє формат подібного дослідження. Важливою передумовою успішного вирішення окреслених питань може стати нове академічне видання повної збірки творів Івана Величковського.

Вивчаючи епіграму як літературне явище, ми пересвідчилися, що вона органічно вписується в картину світу як політеїстичної, так і християнської культури, вирізняється феноменальною версифікаційною стабільністю та чіткою структурованістю елементів, зокрема варіативністю кількості рядків від двох до десяти і більше. Тим часом прості й складні епіграми під впливом європейського бароко розмежовувалися на описові, геральдичні, дидактичні, епітафійні, любовні, декламаційні, настановчі, застільні, сатиричні та ін. Кожна із названих груп мала притаманну лише їй жанрово-видову особливість. Наприклад, емблема як різновид геральдичної поезії мала композиційну тріодичність: напис або девіз (*inscriptio*, *motto*, *lemma*) – душа емблеми, зображення (*pictura*, *icon*, *imago*) – тіло емблеми і підпис у віршах або в прозі (*subscriptio*, *explicatio picture*); епітафія мала значення похоронної поезії і жанрового різновиду. Одні поетики наголошували на епіграматичній формі епітафії, в інших під впливом риторики на перший план виходило функціональне призначення епітафії як напису. Загалом у простих епіграмах об'єкти розповіді зображалися поза межами оціночних суджень, а в складних епіграмах зміст набував настановчого характеру у вигляді промовистих висновків. Творчий доробок Івана Величковського збагатив українську барокову літературу таким жанровими різновидами, як екзегетична, апологічна, проповідницька, молитовна, літургійно-молитовна, дидактична, дидактично-притчева, гнома, вірші-діалоги, порівняльні вислови тощо.

Типологічне зіставлення епіграм Івана Величковського з жанровим діапазоном європейського літературного бароко надало нам підстави підтверджувати присутність подібної, переважно біблійної емблематики та схожих версифікаційних засобів у процесі розвитку того чи іншого жанрового різновиду епіграми, що автоматично урівнює українську барокову епіграму з епіграмою європейською. Динаміка образів і композицій, метафоричність, як формальна, так і семантична, доведена до своєрідного універсалізму, кончетизм, у сенсі поєднання віддалених а то й протилежних понять і явищ, емблематичність, прагнення здивувати, вразити уяву реципієнта – все це притаманне як творам Івана Величковського, так і творам європейських поетів – Фридриха фон Льогау, Френсіса Кверлза, Ендрю Марвелла, Франсіска да Кеведо та інших.

Прискіпливе прочитання епіграм Івана Величковського засвідчує оприявлення поетом національних первнів та їхнє вкраплення в загальноєвропейську канву барокової літературної площини. Звісно, йдеться не про системні прояви української національної ідентичності з огляду на те, що вона програвала космополітичній християнізації барокового європейського мистецтва. Проте Іван Величковський мав цілком усвідомлений потяг не лише до засвоєння європейських барокових здобутків, а й своєю власною творчістю підніс українську літературу до рівня європейської. Творчість Івана Величковського розкриває концепцію барокового універсалізму з її поєднанням духовних аспектів із національними та загальнолюдськими. Ми наголошуємо, що поет у своїх епіграмах зумів поєднати здорове відчуття української ідентичності в контексті європейського бароко з усією повнотою власного культурного середовища, ставши, разом із тим, співтворцем багатоконфесійного дискурсу.

Отже, доробок Івана Величковського, у якому вивершується жанр епіграми, можна аргументовано вважати еталоном українського

літературного бароко, який не поступається епіграматичним зразкам європейського бароко.

І найголовніше: з огляду на останні події новітньої історії України, науковці так само, як військові та політики, мусять доводити та обґрунтовувати давність та національну самоідентичність свого народу, вагомість його внеску до світової культурної скарбниці.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Абрамович 1984 – *Абрамович С. Д.* Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури барокко // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури / За ред. О. Мишанича. Київ: Наукова думка, 1984. С. 138–143.

Аверинцев 1981 – *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. Москва: Наука, 1981. С. 15–46.

Аверинцев 1994 – *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.

Аверинцев 1996 – *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.

Аверинцев 2004 – *Аверинцев С. С.* Софія-Логос. Словник. 2-е видання. Київ: Дух і Літера, 2004. 640 с.

Акафісти 1626 – Акафісти. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1629. 224 с.

Акафістник 2011 – Акафістник: у 3-х т. Київ: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2011. Т. 1. 352 с.

Андрієнко 1997 – *Андрієнко Л. О.* Генеза та особливості структури поетичної метафори Бароко: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1997. 24 с.

Андрушко 2012 – *Андрушко Віктор*, Гатальська Стелла. Невідомий поет Іван Величковський: Новий вимір традиційної української поезики // Дух і літера. № 24, 2012. С. 251–271.



Андрущенко 1999 – *Андрущенко М.* Парнас віршотворний : Києво-Могилянська академія та український літературний процес XVIII ст. Київ : Українська книга, 1999. 208 с.

Аникст 1987 – *Аникст А.* Английская эпитафия // Английская классическая эпитафия. Москва : Худож. лит., 1987. С. 5–12.

Антологія 1979 – Антологія польської поезії / Перекл. з польськ. Упоряд. В. Ведіної. Передм. Я. Івашкевича. Київ: Дніпро, 1979. Т. I. 463 с.

Антологія 1984 – Антологія української поезії. Київ: Дніпро, 1984. 454 с.

Арутюнова 1990 – *Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб.: Пер. з англ., фр., нем., исп., польск. / Н. Д. Арутюнова, М. А. Журинский. Москва: Прогрес, 1990. С. 5–33.

Бадрак 2005 – *Бадрак Б. М.* Творчість Івана Величковського. Тематика, барокова образність: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2005. 18 с.

Бадрак 2006 – *Бадрак Б. М.* Творчість Івана Величковського. Донецьк : Донецький університет економіки і торгівлі. 2006. 156 с.

Балашов 1989 – *Балашов Н. И.* На пути к неоткрытому до конца Кальдерону // Кальдерон. Драмы: В 2 кн. Кн. 1. Москва, 1989. С. 770–772.

Барабаш 1992 – *Барабаш Ю.* Причинки до теми «Гоголь і українське літературне барокко (Генезис і типологія)» // Слово і час. 1992. № 9. С. 19–29.

Безпечний 2009 – *Безпечний І.* Теорія літератури. Київ: Смолоскип, 2009. 388 с.

Береговская 1999 – *Береговская М.* Специфика палиндрома как формы языковой игры // Филологические науки. 1999. № 5. С. 55–64.

Бергсон – *Бергсон А.* Вступ до метафізики // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. [2-е вид.]. Львів: Літопис, 2002. С. 73–83.

Бетко 1987 – *Бетко І. Іван Величковський – перекладач // Українське літературне барокко / Зб. наук. праць. Київ: Наук. думка, 1987. С. 193–211.*

Біблія 1581 – «Біблія сирѣч Книгы Ветхаго й Новаго Завета по языку словенску»/Оригінальний текст Острозької Біблії 1581 р.б з українським перекладом, включно з усіма передмовами. Опрацював та підготував до друку єрмн. архимандрит др. Рафаїл (Роман Торконяк). (Острог, 1581) Львів: Друкарня ТЗОВ „Мастіг”, 2006. 1957 с.

Біблія 2007 – Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладено / Переклад проф. Івана Огієнка. Київ, 2007. 1385 с.

Білецький 1954 – *Білецький О. І. Література періоду визвольної війни 1648–1654 рр. та після возз’єднання України з Росією (Друга половина XVII ст.) // Історія української літератури. Т.1. Київ: Вид-во АН УРСР, 1954. 732 с.*

Білецький-Носенко – *Білецький-Носенко П. Словник української мови. Київ: Наукова думка, 1966. 621 с.*

Білоус 2011 – *Білоус П. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 334 с.*

Бовкунова 2009 – *Бовкунова О. В. Біля витоків національної художньої свідомості: особливості рецепції античних та італо-ренесансних концептів літературної творчості в англійських та українських поетиках XV–XVIII ст. // Література в контексті культури. 2009. Вип. 19. С. 17–24. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk\\_2009\\_19\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2009_19_5).*

Бойко 2008 – *Бойко С.М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII–XVIII ст. як прояв тілесності та проєкція їх крізь ХХ ст. на сучасність // Наукові праці. 2008. Том 101. Вип. 8. .7–11.*

Бойко 2009 – *Бойко С.М. Ретроспекція та перспективи вивчення світської епіграми І. Величковського в контексті барокової культури // Вчені записки ХГУ НУА. 2009. Том.15. .438–450.*

Бойко 2010 – *Бойко С. М.* Паліндромічні словесні іграшки в контексті українського літературного бароко XVII–XVIII століть (спроба проєкції на сьогодні) // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. 2010. Випуск 17. с.115–118.

Бойко 2019 – *Бойко С. М.* Епіграми Івана Величковського в контексті принципів європейського літературного бароко // Мова і культура. 2019. Вип. 22, том 4 (199). С. 260–271.

Бойко 2020. – *Бойко С.* Європейські поетики та емблематичні тексти як художньо-теоретичні підвалини української барокової епіграми // Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну: Колективна монографія / Упорядник та науковий редактор Н. Левченко. Київ – Люблін – Харків: Майдан. 2020. 607 с. С. 149 – 157.

Бойченко 2004 – *Бойченко К.* Зорова поезія на перетині «бароко–сьогодennя» // Слово і час. 2004. № 12. С. 51–55.

Бондар – *Бондар М.* Алєгорія // Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 1 : А–В / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. К., 2012. С. 161–164.

Борисенко 2001 – *Борисенко К.* Епіграми І. Величковського в контексті української літератури бароко // Літературознавчі обрії : Праці молодих учених України. Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2001. Вип. 2. С. 3–7.

Борисенко 2003 – *Борисенко К. Г.* Явище синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2003. 18 с.

Величко 1855 – *Величко Самоиль.* Лѣтопись событій Югозападной Россіи въ XVIIIмъ вѣкѣ. Київ, 1855. 568 с.

Величковський 1972 – *Величковський І.* Твори/ вст. ст. С.І. Маслов, В.П. Колосова, В.І. Крекотень. Київ: Наукова думка, 1972. 191 с.

Величковський 2002 – *Величковський Йоан* // [Філософський енциклопедичний словник](#) / [В. І. Шинкарук](#) (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук (наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ : Абрис, 2002. 742 с.

Величковський 2004 – *Величковський І.* Повне зібрання творів. Дзигар цілий і напівдзигарик; [пер. з давньоукр. та передмова Валерія Шевчука]. Київ : Дніпро, 2004. 192 с.

Вельфлин 2004 – *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Москва: Азбука-классика, 2004. 288 с.

Вельфлин 1977 – *Винпер Ю.* Поэзия барокко и классицизма // Европейская поэзия XVII века. Москва : Худож. лит., 1977. С. 5–28.

Возняк 1924 – *Возняк М.* Історія української літератури. Київ: Просвіта, 1924. Т.3. 562 с.

Гадамер 2001 – *Гадамер Г.-Г.* Поезія і філософія // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. [2-е вид]. Львів: Літопис, 2001. С. 272–280.

Гайденко 1987 – *Гайденко П. П.* Эволюция понятия науки (XVII–XVIII вв.). Формирование научных программ нового времени [отв. ред. И. Д. Рожановский]. Москва: Наука, 1987. 447 с. (АН СССР, Ин-т естествознания и техники).

Гаспаров 1989 – *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Москва, 1989. С. 164.

Гаспаров 2001 – *Гаспаров М. Л.* Эпиграмма // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Глав. ред. и сост А. Н. Николюкин. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 280 с.

Геральдичні 1992 – Геральдичні вірші // Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд. В. І. Кречотень, М. М. Сулима. Київ: Наукова думка, 1992, С. 49–61.

Головащенко 2016 – *Головащенко С.* Київська традиція дослідження Святого Письма: європейський контекст і національні архетипи релігійно-культурного самоусвідомлення // *Dzie dzictwo Świętego Włodzimierza. Zbiór Studiów pod redakcją Tadeusza Stegnera.* Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016. S. 75–85.

Горбунов 1989 – *Горбунов А. Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // *Английская лирика первой половины XVII века / под ред. А. Н. Горбунова.* Москва : Изд-во МГУ, 1989. С. 5–72.

Горський 1997 – *Горський В. С.* Історія української філософії: курс лекцій. Київ : Наук. думка, 1997. 286 с.

Грабович 1997 – *Грабович Г.* До історії української літератури. Вип.1. Київ: Основи, 1997. 604 с.

Грабович 2003 – *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. Київ: Критика, 2003. 632 с.

Грецька 2017 – *Грецька епіграма в перекладах Андрія Содомори / упорядник Маркіян Домбровський.* Львів: Априорі, 2017. 240 с.

Григорьева 2005 – *Григорьева Е.* Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. Москва: Водолей Publishers, 2005. 232 с.

Грицай 1972 – *Грицай М. С.* Давня українська поезія. Київ: Вид-во КДУ, 1972. 154 с.

Грицай 1978 – *Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я.* Давня українська література. К.: Вища шк., 1978. – 414 с.

Грицай 1989 – *Грицай М. С., Микитась К. Л., Шолом Ф. Я.* Давня українська література. Київ: Вища шк., 1989. 413 с.

Гуревич 1984 – *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. Москва: Искусство, 1984. 350 с.

Гуцуляк 2004 – *Гуцуляк І. Г.* Мовна реалізація принципу контрасту в українській бароковій поезії // Південний архів. Філологічні науки: Зб. наук. праць. Вип. XXIV. Херсон: Вид-во ХДУ, 2004. С. 214–217.

Давня 1994 – *Давня українська література: Хрестоматія / Упоряд. М. М. Сулима.* Київ: Освіта, 1994. 576 с.

Дімова 2012 – *Дімова В. І.* Критерії художньої майстерності в поетиках Мартіна Опіца та Митрофана Довгалевського / В. І. Дімова // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія : Філологічна, 2012. Випуск 27. С. 153 – 157. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2012\\_27\\_49](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_27_49).

Делёз 1997 – *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва: Логос, 1997. 264с.

Дем'янюк 2001 – *Дем'янюк А. А.* Стилiстичнi функцiї композитiв у мовi староукраїнської поезії кінця XVI – початку XVII століть // Актуальні проблеми української лінгвістики: Теорія і практика. Вип. 2. 2001. С. 143–150.

Дзюба 2003 – *Дзюба О. М.* Величковський Іван [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2003. 688 с.: Режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Velychkovskij\\_I](http://www.history.org.ua/?termin=Velychkovskij_I) (останній перегляд 26.04.20)

Довгалевський 1973 – *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний). Київ : Мистецтво, 1973. 435 с.

Домбровський 2017 – *Домбровський Маркіян,* Про грецьку епіграму // Грецька епіграма в перекладах Андрія Содомори / упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Априорі, 2017. С. 11–36.

Виппер 1977 – *Виппер Ю.* Европейская поэзия XVII века / Вступ. статья Ю. Виппера. Москва: Худож. лит., 1977. 927 с.

Енциклопедія 1995 – Енциклопедія українознавства: В 3 т. Заг. частина. Київ, 1995. – 800 с.

Етимологічний 1982 – Етимологічний словник української мови: В 7 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т.1. 631 с.

Етимологічний 1989 – Етимологічний словник української мови: В 7 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т.3. 552 с.

Жаборюк 2015 – *Жаборюк А.* Бароко (доба, людина, стиль, художній світ). Посібник з історії світової і художньої культури. Одеса: «Астропринт», 2015. 208 с.

Жайворонок 2006 – *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. С. 649.

Жиленко 2001 – *Жиленко І.* Слово до читача. Джерела та історія тексту Печерського Патерика// Патерик Києво-Печерський / Перекл. та прим. І. Жиленко. Київ, 2001. 348 с.

Жовтобрюх 1980 – *Жовтобрюх М. А., Волох О. Т.* Історична граматики української мови. Київ: Вища шк., 1980. 318 с.

Жолтовський 1983 – *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ, 1983. 182 с.

Загребельна 2003 – *Загребельна Н.* Співвідношення категорій «стиль» та «автор» в бароковій поезії: на матеріалі збірки віршів Івана Величковського «Млеко» // Філологічні семінари: Література як стиль і спогад. Вип. 6. Київ: КНУ ім. Т.Шевченка, 2003. С. 167–171.

Зіновіїв 1971 – *Зіновіїв К.* Вірші. Приповіді посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 391 с.

Зінченко 1996 – *Зінченко О. С.* Духовний ареал українського літературного бароко в зіставленні з французьким варіантом: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1996. 148 с.

Зосимова 2007 – *Зосимова О. В.* Мотив «марнота марнот» в українській поезії другої половини XVII – початку XVIII століття.: Автореф. дисертації

на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: спец. 10.01.01 Українська література. Харків, 2007. 21 с.

Зосимова 2013 – *Зосимова О. В.* Мотив Vanitas в українській та англійській бароковій епіграмі // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди «Літературознавство». 2013. №4 (76). С. 70–84.

Іванек 1989 – *Іванек М.* Мотив смерті в поезії українського бароко // Варшавські українознавчі записки / За ред. С. Козака. Зош. 1. Варшава: Вид-во О. О. Василіани, 1989. С. 97–109.

Іваньо 1970 – *Іваньо І. В.* Про українське літературне бароко // Радянське літературознавство. 1970. №10. С.41–53.

Ісіченко 2008 – *Ісіченко Ігор*, архієпископ. Історія Христової Церкви в Україні. Харків: Акта, 2008. С. 305.

Ісіченко 2011 – *Ісіченко Ігор*, архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Львів : Святогорець, 2011. – 568 с.

Ісіченко 2015а – *Ісіченко Ігор*, архієпископ. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. в Україні. Вид. 2е. Харків: Акта, 2015. 248 с.

Ісіченко 2015б – *Ісіченко Ігор*, архієпископ. Києво-Могилянська колегія як центр розвитку українського барокового письменства. // Наук. зап. НАУКМА: Філологічні науки. 2015. Т. 176. С. 3–6.

Ісіченко 2016 – *Ісіченко Ігор*, архієпископ. Бароко – мистецький стиль і літературна доба. Ігор Ісіченко / Бібліотечка Дивослова. 1, 2016. С. 3.

Історія 1967 – Історія української літератури: У 8 т. Т. 1. Давня література (XI-I пол XVIII ст.)/за ред. Л. Махновця/ Київ: Наук. думка, 1967. 539 с.

Історія 1987 – Історія української літератури: В 2 т. / За ред. І. О. Дзеверіна. Київ: Наук. думка, 1987. Т. 1. 630 с.



Історія 1996 – *Історія української літературної критики та літературознавства*. Хрестоматія: У 3 кн. – Книга перша: Навч. посібник / Упоряд. П. Ф.Федченко та ін. – К.: Либідь, 1996. – 416 с.

История 1985 – *История немецкой литературы*: В 3 т. / Под ред. К. Бётхера. Т. 1: От истоков до 1780 г., [пер. с нем.]. Москва: Радуга, 1985. 248 с.

ИВЛ 1987 – *История всемирной литературы*: В 9 т. / За ред. Г. П. Бердникова. Москва: Наука, 1987. Т. 4. 672 с.

Карпіловська 1997 – *Карпіловська Є. А., Тарновецька Л. О. Українська література XI-XVIII ст.: Хрестоматія з коментарями*. Чернівці: Прут, 1997. 367 с.

Качуровський 1994 – *Качуровський І. Строфіка: Підручник*. Київ: Либідь, 1994. 272 с.

Климент 2003 – *Климент Александрійский. Строматы I-III т.т. Климент Александрійский. Строматы I-III т.т. Т.1.* СПб.: Издательство Олега Абышко, 2003. 544 с.

Клим'юк 1998 – *Клим'юк Ю. Художньо-стильові особливості епіграм та ксеній Івана Франка [Електронний ресурс] // Питання літературознавства*. 1998. Вип. 5. С. 37–49. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1\\_1998\\_5\\_7/](http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1_1998_5_7/).

Колесса 1907 – *Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // ЗНТШ*. Т.LXXVI. 1907. С. 64–116.

Колосова 1972 – *Колосова В.П., Крекотень В.І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори*. Київ: Наук.думка, 1972. С. 16–36.

Колосова 2010 – *Колосова В. П. Європейська епіграма (Розвиток жанру європейської епіграми в українській літературі XVI – XVII ст.) / В. Колосова // Слово і час*. 2010. № 9. С. 73–78.

Кониський 1990 – *Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. /АН УРСР. Ін-т філософії, Ін-т сусп. наук*. Київ: Наукова думка, 1990. Т.1. 436 с.

Копач 1993 – *Копач О. Ю.* З багатої літературної спадщини доби Бароко: Зб. наук. праць Канадського НТШ / За ред. Б.Стебельського. Торонто, 1993. 383 с.

Коцюбинська 1960 – *Коцюбинська М.* Образне слово в літературному творі. Київ: Вид-во АН УРСР, 1960. 190 с.

Крालюк 2015 – *Крालюк П.* Образ світу в поезії Данила Братковського [Електронний ресурс] // Волинські новини. 16 липня. 2015. URL <http://www.volynnews.com/blogs/ukrayintsiambtrakuye-filosofiyi-rozumu-obraz-svitu-v-poeziyi-danyla-bratkovskoho/>.

Крекотень 1981 – *Крекотень В. І.* Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. / Відп. ред. О.В.Мишанич. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 118–154.

Крекотень 1987 – *Крекотень В.* Українська література XVII ст. // Українська література XVII ст.: синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / [упор., приміт. і вступ. стаття В.І. Крекотеня ; ред. тому О.В. Мишанич]. Київ: Наукова думка, 1987. С. 5–24.

Крекотень 1988 – *Крекотень В. І.* Величковський Іван // [Українська літературна енциклопедія](#). Т. 1. К., 1988. С. 284–285.

Крекотень 1992 – *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія середини XVII ст. // Українська поезія. Середина XVII ст. Київ, 1992. С. 5–23.

Крекотень 1993 – *Крекотень В.* Українська поезія XVII в системі східноєвропейської літератури бароко // Українське бароко. Київ: Наукова думка, 1993.

Крекотень 1999а – *Крекотень В.І.* Вибрані праці. Київ: Тов. «Вид-во Обереги», 1999. 344 с.

Крекотень 1999б – *Крекотень В.* Українська ораторська проза другої половини XVII ст. як об'єкт літературознавчого вивчення // Крекотень В.І. Вибрані праці / За ред. О.Мишанича. Київ: Обереги, 1999. С. 141–187.

Крися 1992 – *Крися Б.* Характер самоусвідомлення української поезії у XVII- XVIII століттях // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Л., 1992. Т. ССХІV. С.44 – 56.

Крися 1994 – *Крися Б.* Образ світу в українській поезії XVII–XVIII ст.: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Львів, 1994. 317 с.

Крися 1997 – *Крися Б.* Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. Львів, 1997. 214 с.

Курганова 2013 – *Курганова О. Ю.* Текстотвірна роль молитви в поезії українського бароко середини XVII ст.: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01: укр. мова. Київ 2013, с. 8–17.

Курціус 2007 – *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. Анатолій Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.

Левченко 2018 – *Левченко Н. М.* Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Харків: Майдан, 2018. 392 с.

Лесин 1971 – *Лесин В. М., Пулинець О. С.* Словник літературознавчих термінів. Київ: Радянська школа, 1971. 486 с.

Литвин 2010 – *Литвин Л. М.* Діалог Сходу й Заходу в ранній українській бароковій поезії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Л. М. Литвин; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2010. 19 с.

Ліствиця 2016 – *Ліствиця преподобного отця нашого Йоана ігумена Синайської гори.* Львів: Свічадо, 2016. 376 с.

Літературне 1987 – *Літературне бароко* : зб. наук. праць. Київ : Наук. думка, 1987. С. 193–211.

Літературознавчий 1997 – *Літературознавчий словник-довідник.* К. В. Ц. «Академія», 1997. 750 с

Лосев 1995 – *Лосев А. Ф.* Словарь античной философии. Москва: Изд-во «Мир идей», 1995. 232 с.

Лосев 1978 – *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978. 750 с.

Літературознавчий 2007 – Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія» 2007. 752 с.

Лямпрехт 2016 – *Лямпрехт О. В.* Багатомовність як прикметна риса літератури українського бароко// Наукові записки ХНПУ ім. Г. С.

Сковороди «Літературознавство». 2016. № 2 (84). С. 48–61.

Макаров 1993 – *Макаров А.* Світоч бароккової культури // Слово і час. 1993. №10. С. 3–13.

Макаров 1994 – *Макаров А. М.* Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288 с.

Маслов 1955 – *Маслов С. І.* Український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський // Наукова сесія XII. Тези доповідей. Секція філології. Київ: Вид-во КДУ ім. Т.Г.Шевченка, 1955. С. 4–5.

Маслов 1972 – *Маслов С. І.* Маловідомий український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський (До історії стилю барокко в давній українській літературі) // Величковський І. Твори. Київ: Наукова думка, 1972. С. 5–15.

Маслюк 1980 – *Маслюк В. П.* Теорія силабічного вірша у шкільних латиномовних поетиках XVII – першої половини XVIII ст. // Українське літературознавство. 1980. Вип. 35. Львів: Вища шк. С. 95–104.

Маслюк 1983 – *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – I пол. XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наук. думка, 1983. – 234 с.

Матеріали 1959 – *Матеріали до вивчення історії української літератури* [Текст] : посібник для філолог. фак. ун-тів і пед. ін-тів : в 5 т. Т. 1 : Давня українська література : доба феодалізму – до кінця XVIII ст. / упоряд. : О. І. Білецький, Ф. Я. Шолом. Київ : Рад. школа, 1959. 650 с.

Матушек 1999 – *Матушек О. Ю.* Символіка Богородиці у метатексті бароккової літератури: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 1999. 19 с.

Мейендорф 2000 – *Мейендорф Иоанн Прот.* Иисус Христос в восточном православном богословии / Пер. с англ. свящ. Олега Давыденкова, при уч. Л.А. Успенской, примеч. А.И. Сидорова. Москва: ПСТБИ, 2000. 227 с.

Мельничук 2014 – *Мельничук І. В.* Збірка І. Величковського «Вірші на Євангеліє для іконописців» в контексті емблематичної поезії українського бароко // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна. 2014. Вип. 45. С. 143–145.

Миненко 2010 – *Миненко Ю.* Емблематичний та панегіричний струмені української геральдичної поезії. // Вісник Житомирського державного університету . Серія «Філологічні науки». Вип.51. Житомир, 2010. С. 206–208.

Миненко 2013 – *Миненко Ю.В.* «Зри сія знаменія князате славного». Геральдична поезія в українському бароко. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. 160 с.

Миненко 2014 – *Миненко Ю.* Жанрова природа геральдичної поезії // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Вип.47. Острог, 2014. С. 103–106.

Іларіон 1999 – *Митрополит Іларіон (Іван Огієнко).* Життєписи великих українців / Упоряд. М.С.Тимошик. – К.: Либідь, 1999. – 672 с.

Михайлов 1997 – *Михайлов А. В.* Поэтика барокко : завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Языки культуры / [ред. Бахмин В. И., Бергер Я. М., Гениева Е. Ю. и др.]. Москва : Языки русской культуры, 1997. С. 112–175, С. 326–391.

Мишанич 1991 – *Мишанич О. В.* Українська література доби Барокко: проблеми дослідження і видання // Вісник АН України. 1991. №10. С.29–32.

Мишанич 1999 – *Мишанич О.* Володимир Кречотень // Кречотень В.І. Вибрані твори. Київ : Тов. «Вид-во «Обереги», 1999. С. 3–19.

Мишанич 2002 – *Мишанич О.* Біблія і давня українська література / Олекса Мишанич // На переломі: Літературознавчі статті й дослідження. Київ: 2002. С. 7–17.

Мних 2000 – *Мних Л. М.* Проблеми інтерпретації числової символіки у літературному творі // Літературознавчий збірник. Вып.4. Донецьк: ДонНУ, 2000. С. 35–41.

Морозов1971 – *Морозов А. А.* Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы: Сб. ст. Ленинград: Наука, 1971. С. 35–43.

Морозов 1975 – *Морозов А. А., Сафронова Л. А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. Москва, 1979. С. 25

Морозов 1974 – *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Ленинград, 1974. С. 184–226, с. 184

Набитович 2008 – *Набитович, Игор.* Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) [Текст] : монографія / І. Набитович. Дрогобич ; Люблін : Посвіт, 2008. 600 с. ISBN 978-966-2248-10-4 Парал. тит. арк. англ. мовою.

Назаренко 2005 – *Назаренко Т.* Poesographia: contemporary visual poetry In Ukrainian – Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою / Тетяна Назаренко. Київ : Родовід, 2005. 204 с.

Наливайко 1970 – *Наливайко Д. С.* «Я русин, гордый цим...»: Українці в західноєвропейських університетах XV–XVII ст. // Наука і суспільство. 1970. № 3. С. 37–40.

Наливайко 1981a – *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 286 с.

Наливайко 1981б – *Наливайко Д.* Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна

спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1981.

Наливайко 1988 – *Наливайко Д.* Барокко європейське, барокко українське // Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Київ: Дніпро, 1988. С. 113–155.

Наливайко 2001 – *Наливайко Д.* Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика // Наук. зап. НаУКМА: Філологічні науки. 2001. Т. 48. С. 3–18.

Нарис 1945 – Нарис історії української літератури / За ред. С.І.Маслова, Є.П.Кирилюка. Київ: Вид. АН УРСР, 1945. 279 с.

Нежива 2011 – *Нежива Л. Л.* Українське літературне барокко: культурологічний та мистецтвознавчий аспекти вивчення. Навчальний посібник. Луганськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. 180 с.

Ненарокова 2006 – *Ненарокова М. Р.* Об отношении стиха и прозы в трактате Храбана Мавра «Похвала Святому Кресту» // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / Отв. ред. Л. В. Евдокимова. Москва: Наука, 2006. С. 58–85. [ISBN 5-02-033882-6](https://doi.org/10.1017/S0013764506000066)

Ніколенко 2003 – *Ніколенко О. М.* Барокко, Класицизм, Просвітництво: Література XVI–XVII ст. Харків: Ранок, 2003. 223 с.

Новик 2002 – *Новик О.* Барокові орації: творчість чи компіляція? // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: В. О. Соболев та ін. Київ: Знання України, 2002. Вип.7. С. 229–240.

Нямцу 1999 – *Нямцу А.Е.* Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. Черновцы: Рута, 1999. 328 с.

Огієнко 1993 – *Огієнко І. І.* Українська церква: Нариси з історії Української православної церкви: У 2 т. Т. 1–2. Київ: Україна, 1993. 284 с.

Онишкевич 1988 – *Онишкевич М. М.* Гумецька Лукія Лук'янівна // Українська літературна енциклопедія. Т. 1. Київ, 1988. С. 161, 519.

Охріменко 1987 – *Охріменко П. П., Охріменко О. Г.* Розвиток і взаємозв'язки східнослов'янського бароко// Українське літературне бароко: Зб. наук.праць, Київ: Наук. Думка, 1987. С. 19–45.

Павич 2006 – Павич Мілорад // Зарубіж. письм.: енцикл. довід. У 2 т. Т. 2: Л-Я. Тернопіль, 2006. С. 311–313.

Панкова 2002 – *Панкова Е. С.* «Книга о немецкой поэзии» Мартина Опица как синтез культурных традиций // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: материалы Международного научной конференции „Восьмые Лафонтеновские чтения”, (Санкт-Петербург, 18–21 апр. 2002 г.). Серия «Simposium». Выпуск 26 / редкол.: А. А. Скакун (отв. ред.) [и др.]. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 193–196.

Панофский 2009 – *Панофский Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. 432 с.

Паскаль 2009 – *Паскаль Блез.* Думки. пер. з французької А. Перепаді, О. Хоми. Київ: Дух і літера, 2009. 704 с.

Пекарський 1862 – *Пекарский П.* Описание славяно-русских книг и типографій 1698–1725 годовъ. СПб., 1862. 694 с.

Перетц 1902 – *Перетц В.Н.* Историко-литературныя изслѣдованія и материалы. Т. III. СПб.: Изд-во Вайсберга, 1902. 426 с.

Перетц 1905 – Перетц В. Н. Новые труды по источниковѣднiю Древне-русской литературы. Критико-библиографическiй обзоръ I–VIII. Київ, 1905. 85 с.

Перетц 1909 – *Перетц В. Н.* Новые труды по источниковедению древней русской литературы. II. Київ, 1909. 39 с.

Перетц 1913 – *Перетц В.* Отчетъ об экспедициі семинарія русской филологiи в С.-Петербургъ // Унив. Извѣстія. 1913. №11. С.29–31.

Перетц 1929 – *Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы. XVI – XVIII вв. // Сборник по русскому языку и словесности. Т. III. Вып. 3. Ленинград: Изд. АН СССР, 1929. 122 с.



Перетц 1962 – *Перетц В. Н.* Из наблюдений над украинским виршеписанием XVI–XVII вв. // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII вв. Москва–Ленинград, 1962. С. 137–161.

Пеленський 1943 – *Пеленський Є. Ю.* Іван Величковський // Величковський І. Писання. Київ–Львів: Українське видання, 1943. С. 2–6.

Пелешенко 2015 – *Пелешенко Ю.* Мізогінний дискурс в українському середньовічному письменстві // Слово і час. 2015. № 6. С. 18 – 26.

Петров 1866 – *Петров Н. И.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии отъ ее начала до преобразования в 1819 г. // Труды Киевской Духовной Академии. 1866. №7. С.305–330.

Петров 1904 – *Петров Н. И.* Описаніе рукописныхъ собраній, находящихся въ городе Киевѣ. Вып.ІІІ. Москва, 1904. 307 с.

Петровский 1960 – *Петровский Ф. А.* Эпиграмма [Текст] / Ф.А. Петровский // История греческой литературы. Москва : Изд-во АН СССР, 1960. Т. 3. С. 118–146.

Пехник 2001 – *Пехник Г. Г.* Українське низове бароко: поетика стилю і жанру: Автореферат дис. канд.філол. наук: 10.01.01/Львів, нац. Ун-т ім.Івана Франка. Львів, 2001. 19с.

Письма 1865 – Письма преосвященнаго Лазаря Барановича. Чернигов, 1865. 364 с.

Плаксина 2002 – *Плаксина Ю. А.* Жанр «созерцания» в немецкой лирике XVII века // Мировая культура XVII – XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 191.

Полек 1994 – *Полек В.Т.* Історія української літератури XI–XVII ст. Київ: Вища шк., 1994. 141 с.

Полууставъ 1682 – Полууставъ, съдержай в себѣ дненую и нощную службу по преданію и чину церковному. Київ: Друкарня Печерської Лаври, 1682. [4], 434, [1] арк. (НБУВ, Кир. 58) .

Починок 2015 – *Починок Ю.* Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст: Монографія. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2015. 216 с.

Проблема 1998 – Проблема людини в українській філософії ХVІ–ХVІІІ ст. / Захара 1998 – *Захара І. С., Кашуба М. В., Любащенко В. І.* та ін. Львів: Логос, 1998. 238 с.

Прокопович 1961– *Prokopovich Feofan.* De arte poetica, 1705 // Прокопович Феофан. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. Москва–Ленинград, 1961. С. 334–455.

Радивиловський 1676 – *Радивиловський Антоній.* Огородок Маріи Богородицы. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1676. [28], 1128, [3] арк.; 2°. ЗІ № 531 ; ПБЗ № 256 ; БК № 100.

Радишевський 1987 – *Радишевський Р. П.* Барокковий концептизм поезії Л. Барановича // Українське літературне барокко / Зб. наук. праць. Київ: Наукова думка, 1987. С.156–177.

Радишевський 1996 – *Радишевський Р. П.* Польськомовна українська поезія кінця ХVІ – поч. ХVІІІ століття: Автореф. ... д-ра філол. наук. Київ, 1996. 77 с.

Рукопись – Рукопись Києво-Софійського собора № 186 (362 ХІ.2).

Рязанцева 1996 – *Рязанцева Т.* Одиссея духу. Характерні риси доби бароко // Зарубіжна література. 1996. №5. С. 7.

Рязанцева Т. 1999 – *Рязанцева Т.* Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко). Київ, 1999. – 144 с.

Рязанцева 2014 – *Рязанцева Т.* Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX ст.: мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика: [монографія]. Київ: Ніка-Центр, 2014. 356 с.

Сазонова 1991 – *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – XVIII века). Москва: Наука, 1991. 264 с.

Сивокінь 1960 – *Сивокінь Г. М.* Давні українські поетики. Харків: Вид-во держуніверситету ім. О. М. Горького, 1960. 979 с.

Сивокінь 2001 – *Сивокінь Г.* Давні українські поетики. 2-е вид., з додатками. Харків : Акта, 2001. 167 с.

Сидоренко 2002 – *Сидоренко Т.* Художній світ у християнській ліриці Івана Величковського: часова і просторова перспективи // Київська старовина. 2002. №2. С. 60–65.

Сидоренко 2003 – *Сидоренко Т.* Іменем Марії: Образ Богородиці в християнській ліриці Івана Величковського // Дивослово. 2003. №7. С.13–15.

Сидоренко 2005 – *Сидоренко Т.* Образ Ісуса Христа в поезії Івана Величковського // Слово і час. 2005. №2. С. 23–26.

Словник 1974 – Словник української мови: В 11 тт. / За ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1974. Т. 5. 840 с.

Словник 1975 – Словник української мови / За ред. І. К. Білодіда. Т. VI. Київ: Наукова думка, 1975. 832 с.

Словник 1979 – Словник української мови / За ред. І. К. Білодіда. Т. X. Київ, 1979. 658 с.

Словник 1995 – Словник іншомовних слів / Під редакцією І. В. Льохіна, Ф. М. Петрова. Київ, 1995. 830с.

Смирнов 1979 – *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Москва: Наука, 1979. С.335–361.

Смілянська 1988 – *Смілянська В.Л.* Розвиток особистісного начала в давній українській літературі // Писемність Київської Русі і становлення

української літератури: Зб. наук. праць / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка. К.: Наук. думка, 1988. С.114-137.

Смілянська 1990 – *Смілянська В. Л.* Святим огненним словом // Тарас Шевченко: поетика. Київ: Дніпро, 1990. 288 с.

Соболь 2003 – *Соболь В. О.* 12 подорожей в країну давнього письменства. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. 206 с.

Соболь 2013 – *Соболь В.* Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) /В. Соболь // Волинь філологічна: текст і контекст. 2013. Вип. 16. С. 229–243. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk\\_2013\\_16\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vftk_2013_16_24) .

Солецький 2018 – *Солецький О.* Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2018. 400 с.

Сорока 1994а – *Сорока М.* Зорова поезія в сучасній українській літературі // Слово і час. 1994. № 4–5. С. 71–76.

Сорока 1994б – *Сорока М.* Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція // Україна. 1994. № 3. С. 20–22.

Сорока 1997 – *Сорока М.* Зорова поезія в українській літературі кін. XVI–XVIII ст. Київ: Голов. спеціаліз. ред. мовами нац. меншин України, 1997. 208 с.

Софронова 1975 – *Софронова Л.* Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Советское славяноведение. 1975. №5. С. 36–46.

Софронова 1981 – *Софронова Л.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. Москва: Наука, 1981. 262 с.

Софронова 1982 – *Софронова Л. А.* Принцип отражения в поэтике барокко// Барокко в славянских культурах. Москва: Наука, 1982. С. 78–101.

Софронова 1984 – *Софронова Л. О.* Жанрова система київської шкільної драми // Українська література XVI–XVIII ст. та інші літератури / За ред. О. В. Мишанича. Київ: Наук. думка, 1984. 310 с.

Степовик 1991 – *Степовик Д. В.* Система тропів в українському бароко//Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 183–195.

Сулима 1981 – *Сулима М. М.* Теорія віршування на Україні в XVI–XVII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XV–XVIII ст. / За ред. О.В.Мишанича. Київ : Наукова думка, 1981. С.101–117.

Сулима 1985 – *Сулима М. М.* Українське віршування кінця XVI – поч. XVII ст. Київ: Наукова думка, 1985. 146 с.

Сулима 1988 – *Сулима М. М.* Елементи поезики барокко в українській поезії 20-х років // Радянське літературознавство. 1988. № 6. С. 19–27.

Сулима 1997 – *Сулима М. М.* Українізація біблійних, античних й середньовічних сюжетів і реалій (на матеріалі поезії і драматургії XVI–XVIII ст.) // Слов'янський світ. 1997. №1. С. 52–58.

Сумцов 1885а – *Сумцов Н.Ф.* Характеристика южно-русской литературы XVII века // Киевская старина. 1885. Т.ХІ. С.1–18.

Сумцов 1885, – *Сумцов Н. К.* истории южнорусской литературы семнадцатого столетия. Вып. I. Лазарь Баранович. Харьков, 1885. 186 с.

СУЛМ 1969 – Сучасна українська літературна мова: В 6 т. / За ред. І.К.Білодіда. Київ, 1969. Т.2: Морфологія. 583 с.

СУЛМ 1972 – Сучасна українська літературна мова. Синтаксис /За ред. І.К.Білодіда. Київ: Наукова думка, 1972. 515 с.

СУЛМ 1997 – Сучасна українська літературна мова: Підручник / За ред. А. П. Грищенка. Київ: Вища шк., 1997. 493 с.

Ткаченко А. 1998 – *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.

Ткаченко 1998а – *Ткаченко О.* Лабіринти барокової поезії: жанр і символ // Пам'ять століть. 1998. № 4. С.87–92.

Ткаченко 1998б – *Ткаченко О.* Слово і шриффт // Дивослово. 1998. № 10. С. 54–55.

Ткаченко 1998в – *Ткаченко О.* Курйозна поезія в українській бароковій літературі: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1999. 20 с.

Ткаченко 1999 – *Ткаченко О. П.* Курйозна поезія в українській бароковій літературі [Текст] : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ткаченко Олена Петрівна ; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ. 1999. 229 арк.: іл. арк.193–207.

Тодоров 2006 – *Тодоров Цветан.* Походження жанрів // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе /перекл. з франц. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.

Трѣбникъ 1681 – «Євхологіонъ или Трѣбникъ имѣяй в себе Црковная послѣдованія, Іереомъ подобающія». Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1681. 835 с.

Трофимук 2014 – Трофимук М. С. Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 380 с.

Туптало 1685 – Туптало Димитрій. Руно орошеннос. – Чернѣгов, 1685. – 6 + 107 арк.

УЛЕ 1988 – Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / За ред. І. О. Дзеверіна. Київ: Головна ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988. Т.1. 536 с.

УП 1 1978 – Українська поезія: Кінець XVI – початок XVII ст. / Упор. В. П. Колосова, В. І. Кречотень. Київ: Наукова думка, 1978. 430 с.

УП 2 1992 – Українська поезія. Середина XVII ст. / Упор. В.І. Кречотень, М.М.Сулима. Київ: Наукова думка, 1992. 680 с.

Укр. літ. 2011 – *Українська література XI – XVIII ст.*: хрестоматія / за редакцією П. В. Білоуса. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 688 с.

Ушкалов 1994 – *Ушкалов Л.* Метафізика образу в літературі українського Барокко // Зб. Харк. історико-філол. тов-ва. Т.2. 1994. Харків: Око. 158 с.

Ушкалов 1996 – *Ушкалов Л.В.* Українська барокова література у її зв'язках із філософією: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 1996. 46 с.

Ушкалов 1997 – *Ушкалов Л.* Іконосфера українського бароко як міф про людське існування // Слово і час. 1997. №5–6. С.44–47.

Ушкалов 1998 – *Ушкалов Л. В.* Основні риси телеології тексту в літературі українського бароко // Медієвістика / За ред. О.Мишанича. Вип.1. Одеса: Астропринт 1998. С. 85–92.

Ушкалов 2006 – *Ушкалов Л. В.* Есеї про українське бароко. Київ: Факт–Наш час, 2006. 282 с.

Ушкалов 2011 – *Ушкалов Л. В.* Від бароко до постмодерну : есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 552 с.

Федорак 2000 – *Федорак Н.* Людина епохи Бароко «Автопортрет» Г. Сковороди // Проблеми української філології. Ів.-Фр., 2000. С. 97–109.

Фёдоров 2002 – *Фёдоров А. А.* Европейская мистическая традиция средних веков и нового времени философии и истории идей // Философские науки. Москва, 2002. № 4. С. 132–141.

Фрай 2010 – *Фрай Н.* Великий код: Біблія і література / З англійської переклала Ірина Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 326 с.

Франко 1910 – *Франко І. Я.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів: Накладом Укр.-рус. вид. спілки, 1910. V. 444 с.

Франко 1910 – *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 45–120.

Хайдеггер 2003 – *Хайдеггер М.* Разъяснение к поэзии Гельдерлина. Спб.: Академ. проект, 2003. 320 с.

Хрестоматія 1967а – Хрестоматія давньої української літератури: До кінця XVIII ст. / За ред. *О. І. Білецького*. Київ: Рад. шк., 1967. 783 с.

Хрестоматія 1967б – Хрестоматія давньої української літератури: До кінця XVIII ст. / За ред. *Ф. Я. Шолома*. Київ: Рад. шк., 1967. 457 с.

Хейзинга 1988 – *Хейзинга Й.* Осень Средневековья/ ;[отв. ред. *С. С. Аверинцев*]. Москва: Наука, 1988. 544 с.

Циганок 1999 – *Циганок О.* З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI-XIII ст. – К.: Пед. преса, 1999. – 104 с.

Циганок 2012 – *Циганок О. М.* Епітафії Марціала в українських поетиках та риторика XVII – першої половини XVIII ст.: деякі особливості і шляхи рецепції [Електронний ресурс] / *О. Циганок*// Українське літературознавство. 2012. Вип. 75. С. 86–93. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI\\_2012\\_75](http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2012_75)

Циганок 2014 – *Циганок О. М.* «LIBER ARTIS POETICAE» [Книга про поетичне мистецтво] (1637): Матеріали для опису та перипетії дослідження// Літературознавство. 2014. № 4. С. 56–59.

Чижевський 1941 – *Чижевський Д.* Український літературний барок: нариси. Ч. I. Прага, 1941. 72 с.

Чижевський 1942 – *Чижевський Д.* Історія української літератури: від початків до доби реалізму. Кн.2. Прага, 1942. 134 с.

Чижевський 1952 – *Чижевський Д.* Поза межами краси (До естетики барокової літератури). Н.-Ү., 1952. 22 с.

Чижевський 1956 – *Чижевський Д.* Історія української літератури. Н.-Ү.: Вид. Укр. Вільн. АН США, 1956. 511 с.

Чижевський 1993 – *Чижевський Д.* Величковський Іван // Енциклопедія Українознавства: В 4 т. Львів: НТШ, 1993. Т. 1. С.227.

Чижевський 2003 – *Чижевський Д.* Український літературний барок: нариси / Підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олекси Мишанича. Харків: Акта, 2003. 460 с.



Чижевський 2008 – *Чижевський Д. І.* Історія української літератури / Дмитро Чижевський. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 568 с.

Чистякова 1993 – *Чистякова Н. А.* Греческая эпитафия [Текст] : сборник / Рос. акад. наук ; изд. подгот. Н.А. Чистякова. СПб. : Наука, 1993. 448 с.

Чорний 1998 – *Чорний О. О.* Вчення про людину Чернігівського літературно-філософського кола (II пол. XVII–I пол. XVIII ст): Дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Ч., 1998. 180 с.

Шевчук 1990а – *Шевчук В.* Із вершин та низин. Київ: Дніпро, 1990. 445 с.

Шевчук 1990б – *Шевчук В. О.* Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. Київ: Рад. письменник, 1990. 411 с.

Шевчук 1999 – *Шевчук В.* Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини XVII ст. // Дніпро. 1999. № 7–8. С. 77–95.

Шевчук 2004 – *Шевчук В.* Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко. Київ: Либідь, 2004. 400 с.

Шевчук 2004–2005 – *Шевчук В.* Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко; Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ: Либідь, 2004–2005. 400 с. 728 с.

Шляпкин 1911 – *Шляпкин И. А.* История русской литературы (Юго-Западная Русь XVI–VII в.). Часть II. СПб., 1911. 445 с.

Штейн 1977 – *Штейн А. Я.* Четыре века испанской эстетики//Испанская Эстетика. Ренесанс. Барокко. Просвещение. Искусство, 1977. С. 7–62.

Яковина 2001 – *Яковина О. П.* Метафізична українська поезія другої половини XVII століття: семантико-художня парадигма : автореф. дис... канд.

філол. наук: 10.01.06. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. – 19 с.

Яковина 2010 – *Яковина О. П.* Метафізика в поезії: Україна XVII століття : [монографія]. НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка [та ін.]. Львів : Опілля-Л, 2010. 215 с.

Яковина 2013 – *Яковина О. П.* Метафізика в українській поезії XVII століття: Іван Величковський // Дивослово. 2013. № 10. С. 57–60.

Яременко 1997 – *Яременко В.* Витоки українського авангарду // Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. Київ: Головна спеціаліз. ред. літератури мовами нац. меншин України, 1997. С. 7–10.

Яровенко 2005 – *Яровенко А. В.* 24 години Івана Величковського: функція числа у бароковій традиції / А. В. Яровенко // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Філол. науки. 2005. Т. 48. С. 62-68.

Яусс 1998 – *Яусс Х.-Р.* Средневековая литература и теория жанров // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1998. № 2. С. 96 – 120.

Элиаде 2010 – *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. Москва: Академ. проэкт, 2010. 251 с. (Философские технологии: антропология).

Эразм 1991 – *Эразм Роттердамский.* Похвала глупости / перев. с лат. П. К. Губера; составление, вступительная статья, примечания А.Л. Субботина. М., 1991. 464 с.

Alciati 1542 – *Alciati A.* Emblemata, 1542 (D5r) [Electronic resource] [https://www.earlyprintedbooks.com/alciati\\_emblemata\\_1542\\_d5r/](https://www.earlyprintedbooks.com/alciati_emblemata_1542_d5r/) (Останнє відвідування 1.06.2020)

Alciati 1621 – *Alciati A.* Emblemata cum commentariis Clavdii Minois...: & notis Lavrentii Pignorii Patavini : nouissima hac editione in continuam vnus commentarij seriem congestis, in certas quasdam quasi classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis. Patauij: Apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. 1005 p. (Latin) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0dv1ws12;view=1up;seq=51;iz e=75> (дата звернення: 02.03.2017)

Andrea 1989 – Andrea Alciato and the emblem tradition: Essays in honor of Virginia Woods Callahan / ed. P. M. Daly. N. Y., 1989. 294 p.

Baranowicz 1671 – *Baranowicz L.* Lutnia Apollinowa. Kijyw, 1671. 550 s.

Boiko 2020 – *Boiko, Svitlana.* Female Images in European Baroque Poetry (Based on the Verses of Ivan Velychkovsky, Danylo Bratkovsky, Robert Herrick, and Andrew Marvell)// *Studia Polsko-Ukraińskie.* Warszawa. 2020. № 7. S. 30–37.

Bregman 2007 – *Bregman A.* Emblemata: the emblem books of Andrea Alciato: a leaf book. Newtown., 2007. 139 p.

Corns 1998 – *Corns Thomas N.,* (ed.), *The Cambridge Companion to English Poetry. Donne to Marvell.,* Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 306 p.

Daly 1998 – *Daly Peter M.,* *Literature in the Light of the Emblem,* Toronto: University of Toronto Press, 1998. 283 p.

Dencker 2003 – *Dencker Klaus Peter.* Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart., GmbH, Verlag, 2003. 430 s.

Dietze 1972 – *Dietze W.* Abriß einer Geschichte des deutschen Epigramms // *Dietze W. Erbe und Gegenwart.* Berlin und Weimar 1972. S. 274.[El.res.]/

Deutsche 2001 – *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart.* In 10 Bd., Bd. 4 / Hg. v. W. Killy. München: DTV, 2001. 497 s.

Gaster 2012 – *Gaster Matthew,* B.A. *Metaphorical angst: The influence of the theological aesthetic on the metaphors of Robert Southwell and John Donne.* Mc Master University. Hamilton, Ontario, 2012. 112 p.

Gnilka 2002 – *Gnilka Joachim.* Petrus und Rom. Das Petrusbild in den ersten zwei Jahrhunderten. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 2002. 286 S.

Gryphius 1963 – *Gryphius A.* Gedichte in einem Band. Weimar: Volksverlag, 1963. 311 S.

Herrick 1876 – *Herrick Robert*. The complete poems with memorial, introduction and notes/The complete poems of Robert Herrick/ edited by the rev. Alexander B. Grosart. London : Chatto and Windus, Piccadilly, 1876. 357 p.

Hernas 1987 – *Hernas C*. Barok [Tekst]. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Wyd. 5. Warszawa : PWN, 1987. 668 s.

Edwards 2002 – *Edwards David L.*, John Donne: Man of Flesh and Spirit, London: William B. Eerdmans's Publishing Company, 2002 – 368 p.

English – English Literature : Early 17th Century(1603–60) [El. resource]. – Access :<http://www.luminarium.org/sevenlit/>

English 2004 – English Literature. University Press, 2004. 848 p.

Encyclopedia 1988 – *Encyclopedia of Ukraine*. In 2 V. / Edited by Volodymyr Kubijovyč/ University of Toronto Press Incorporated. Toronto, Buffalo, London, 1988. V.1. 1028 p.

Encyclopedia 1993 – *Encyclopedia of Ukraine*. In 5 V. / Edited by Danylo Husar. University of Toronto Press Incorporated. Toronto, Buffalo, London, 1993. V.1. 886 p.

Flemming 1975 – *Flemming W*. Einblicke in den deutschen Literaturbarock. Meisenheim am Glau: Anton Hain, 1975. 233 S.

Kopalinski 1987 – *Kopalinski W*. Słownik symboli. – W-wa: Wiedza Powszechna, 1987. 512 s.

Kurz 1981 – *Kurz, Jeurgen*. Die Epigrammatik im 17. Jahrhundert am Beispiel der Sinngedichte Friedrich von Logaus. Stuttgart, 1981. 381 S.

Kwiatkiewicz 1672 – *Kwiatkiewicz J*. Phoenix rhetorum seu rarioris Atticismi, nec vulgaris eloquentiae fundamenta et species. Auctore Ioāne Kwiatkiewicz, Societatis Jesu. In usum oratorum propositae Anno Dei Hominis. Kraków, 1672. 339 s.

Leiturgiarion 1639 – *Leiturgiarion*. The Service-Book of Divine Liturgy of Saint Chrysostom 1996 – *John Chrysostom*, Saint Basil the Great and the Presanctified Gifts and the daily services published at the Monastery of the Caves,

Kiev 1639 with the blessing of Metropolitan Peter (Mohyla). / Reprinted with the blessing of Bishop Vsevolod of Scopelos Ecumenical Patriarchate of Constantinople/. Fairfax – Lviv – New York: Eastern Christian Publications and Stauropegion, 1996. 904 p.

Levchenko 2020 – *Levchenko N.*, Liamprekht O., Zosimova O., Varenikova O., Boiko S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics // Amazonia Investigo. Volume 9. Issue 32. Florencia: Universidad de la Amazonia, 2020. P. 61–69.

Martz 1991 – *Martz Louis L.* From Renaissance to Baroque: Essays on Literature and Art. University of Missouri Press, 1991. 277 p.

Marvell 1776 – *Marvell Andrew Esq.* The Works: poetical, controversial, political, containing many original letters, poems and tracts, never before printed: in 3 vols./ [ed. E. Tompson]. London: H. Baldwin, 1776. Vol. 3. 360 p.

Meid 2000 – *Meid, Volker.* Barocklyrik. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000. 447 s.

Merkel 1985 – *Merkel I.* Philosophie // Deutsche Literatur. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: In 3 Bd. / [hrsg. v. H. Steinhagen]. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1985. Bd. 3: Späthumanismus, Barock. S. 88–100.

Metaphysical 2006 – *Metaphysical Poetry.*/[ed., introd., notes C. Burrow, ed. C. Ricks]. London: Penguin, 2006. 336 p.

Mokry 1996 – *Mokry W.* Od Ilariona do Skovorody. Antologia poezji ukraińskiej XI–XVIII w. Київ, 1996. 349 s.

Owen 1999 – *Owen John.* The *Epigrammata* of John Owen (Ioannis Audoenus) (1606–1613) : a hypertextcritical edition by Dana F. Sutton [El. resource] / The University of California,Irvine, 1999. Access :<http://www.philological.bham.ac.uk/owen>

Pawlak 2005 – *Pawlak W.* Koncept w polskich kazaniach barokowych. Lublin, 2005. 354 s.

Poems – Poems of Robert Herrick [El. resource]. – Access <http://www.poemhunter.com/robert-herrick/poems/>

Russell 1997 – *Russell D.* Alciato and the Humanist Background of the Emblem // *Russell D.* Emblematic structures in Renaissance French Culture. Toronto, 1997.

Praz 1964 – *Praz M.* Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma, 1964. 99 p.

Quarles 1824 – *Quarles Francis.* Emblems, Divine and Moral. / New edition. Two volumes by the rev. Robert Wilson/. London: Paternoster row, 1824. V. II. 312 p.

Radyszewskýj 1996 – *Radyszewskýj R.* Polskojęzyczna poezia ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Kraków, 1996. 284 s.

Scaliger 1586 – *Scaliger Jules César.* [Poetices libri septem : ad Sylvium filium](https://books.google.com.ua/books?id=fYUPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Julius+Caesar+Scaliger%22&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwigvb2JdzpAhUC7aYKHQdkBywO6AEIUTAE#v=onepage&q&f=false) 1586. – 945 p. <https://books.google.com.ua/books?id=fYUPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Julius+Caesar+Scaliger%22&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwigvb2JdzpAhUC7aYKHQdkBywO6AEIUTAE#v=onepage&q&f=false>

[Електронний ресурс. Останнє відвідування 30.05.2020]

Scaliger 1982 – *Scaliger J. C.* Poetyka w siedmiu książkach// Poetyka okresu Renesansu. Antologia / Wybyr, wprowadz. i opracowanie E. Sarnowskiej-Temeriusz, przypisy J. Mackowskiego i E. Sarnowskiej-Temeriusz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolickich Wydawnictwo, 1982. S. 260–313.

Sokołowska 1965 – *Sokołowska J., Żukowska K.* Przedmowa // Poeci polskiego baroku / Oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. T. I. S. 5–102. T. I. 1048 s.

Ukraine 1988 – *Ukraine: A Concise Encyclopaedia.* Edited by Volodymyr Kubijovyc. Toronto. University of Toronto Press, 1988. V.I. 1185 s.

Weisz 1979 – *Weisz Jutta.* Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1979. 329 s. (El. Res.)

Wölflin 1996 – *Wölflin H.* Najogólniejsze formy przedstawieniowe / Hienrich Wölflin // Barok. Wyd. Drugie. Warszawa, 1996. S. 22–25.

## Додаток А

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Бойко С. М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII – XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх крізь ХХ ст. на сучасність // Наукові праці. Миколаїв: Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили. 2008. Том 101. Вип. 8. 7 – 11.

2. Бойко С. М. Ретроспекція та перспективи вивчення світської епіграми І. Величковського в контексті барокової культури // Вчені записки ХГУ НУА. Харків. 2009. Том.15. 438–450.

3. Бойко С. М. Паліндромічні словесні іграшки в контексті українського літературного бароко XVII – XVIII століть (спроба проекції на сьогодення) // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2010. Випуск 17. с.115–118.

4. Бойко С. М. Епіграми Івана Величковського в контексті принципів європейського літературного бароко // Мова і культура. Київ: Видавничий дім ім. проф. Сергія Бураго. 2019. Вип. 22, том 4 (199). С.260–271.

#### Статті у періодичному іноземному виданні:

5. Boiko, Svitlana. Female Images in European Baroque Poetry (Based on the Verses of Ivan Velychkovsky, Danylo Bratkovsky, Robert Herrick, and Andrew Marvell) // *Studia Polsko-Ukraińskie*. Warszawa. 2020. № 7. S. 30–37.

6. Levchenko N., Liamprekht O., Zosimova O., Varenikova O., Boiko S. Emblematic Literature as a Form of Biblical Hermeneutics // *Amazonia Investigo*. Volume 9. Issue 32. Florencia: Universidad de la Amazonia, 2020. P. 61–69.

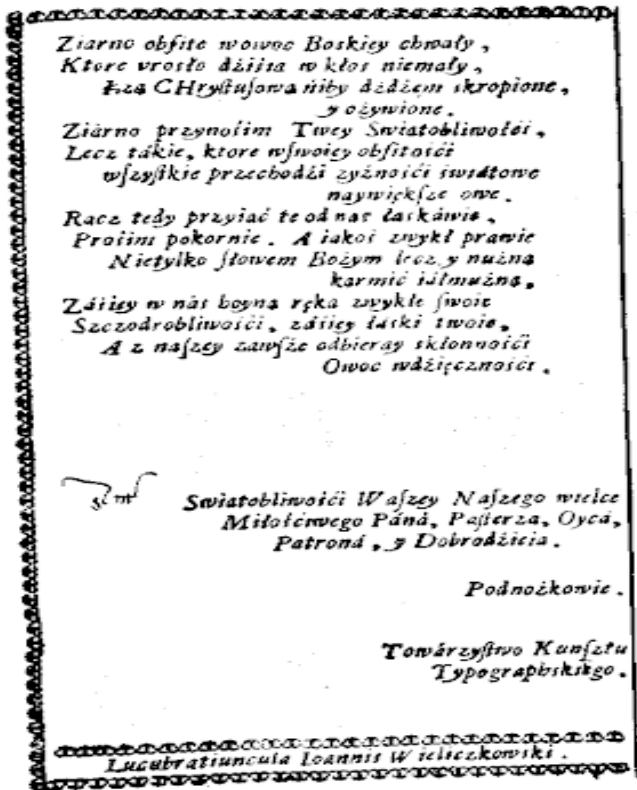
#### Розділ у колективній монографії, випущеній спільно з країною ЄС:

7. Бойко С. Європейські поетики та емблематичні тексти як художньо-теоретичні підвалини української барокової епіграми // Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну: Колективна монографія / Упорядник та науковий редактор Н. Левченко. Київ – Люблін – Харків: Майдан. 2020. 607 с. С. 149 – 157.



Додаток Б  
ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

Lucubraticula



Мал. 1.



Мал. 2.



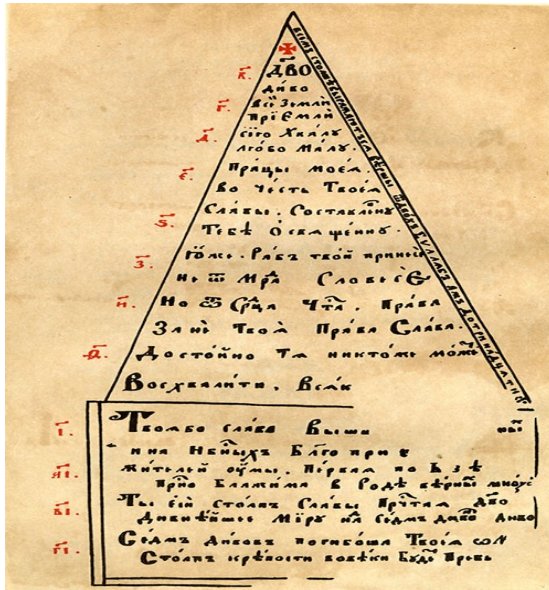
Мал. 3.



Мал. 4.



JOHANN HELWIG



Мал. 5.

Palmbaum  
der höchst-löblichen  
Frucht-bringenden Gesellschaft  
zuehren auf-  
gerichtet.

übliche/liebliche  
früchte mus allezeit bringen  
des Palmen-baums ewige Zier/  
darunter auch Fürsten selbst singen/  
lehren und mehren mit heisser begier  
die rechte der deutschen hoch-prächtigen zungen/  
die sich mit ewigem preise geschwungen  
hoch über die anderen sprachen empor:  
wie fohr  
dis land/  
mit hand/  
durch krieg/  
durch sieg/  
durch fleiß/  
mit schweis/  
den preis/  
das pfand/  
ent-wandt  
der Welt;  
wie aus der taht erhält

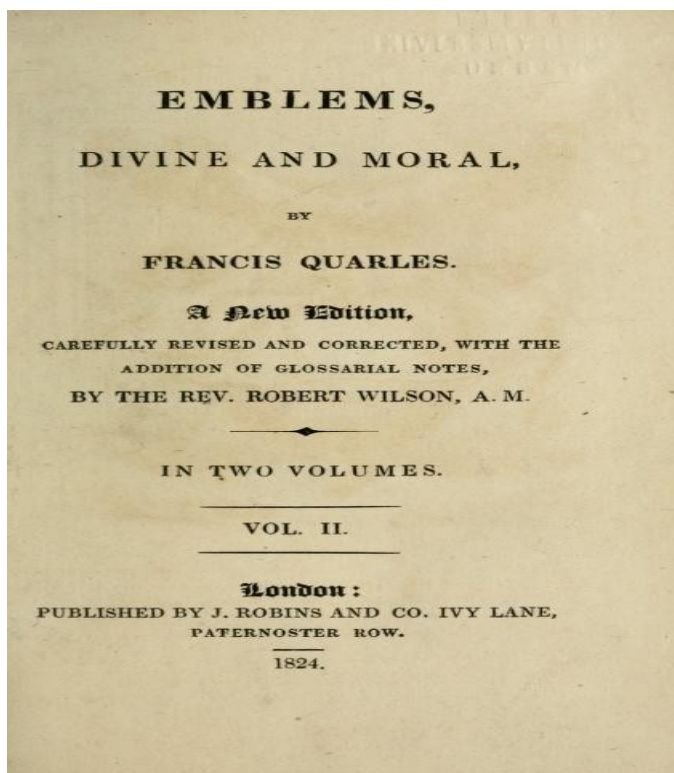
Мал. 7. Пальмовое дерево. Філіп фон Цезен (1619 – 1689)

Eine Sanduhr.

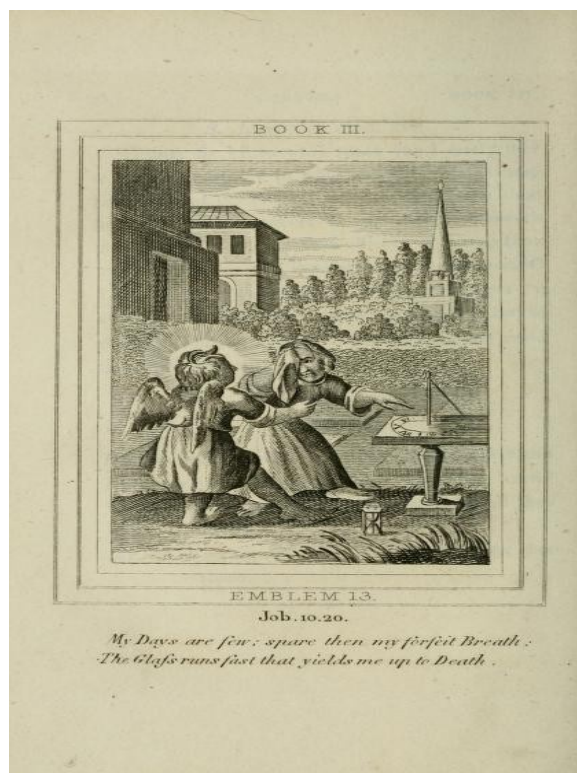
О Menschenkind beachte doch diese Warnung hier/ so dir bezugte den Lauf deins Lebens für und für! Dund/*Unser Lebē schau/ringet streu im Kampf/*Tod/ bunt/ wann es lag gewärt / ist es ein bloßer Dampf. Glück/ Geld Hoffen uns erhält/*Hartē uns ernchret; Töbet/ schallt/ Kunter/krankheit/sörg verzehret. eütl/ Weld/ wie im Glas geschwind schnell walle: Klarer Sand durchruß/ Gäl. belle so alhier vergehet/ wie Freud/ nicht bestehet Wind/ belle um und um hier Tleid. üfers Lebens Ruhm. sind Blut/ Ach! der blasse Tod/ Pracht/ Nueh/ ist ein Boch Nacht. früch wol bezüglet/ Zeit steht/ und gar schnell geflüglet/ alt/ risch giber uns gar schlechte Frist; schub geht; uns zu sellen sich steers rüß. bald hier heut vor Abends troht er nur/ leid/ sohn/ Morgen kommt er/und klopfet deine Thür. Freud; Zweit es hilft kein gewalt/es hilft nicht d'pracht. Fund/ Lohn.*Schön klug reich un stark jener nur verlaht.*Freund. Drum/Mensch/bedent es wol/bleib wachsam und gerüß: klug seyn/ und nicht viel Jahr die Lehr des Alters üß.
--

Мал. 6. «Клепсидра»

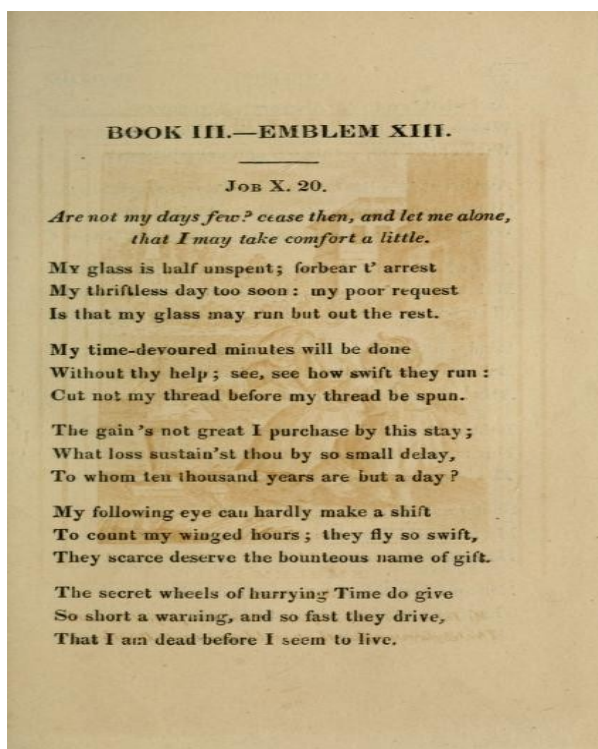
Йогана Хельвіга (1609 – 1674)



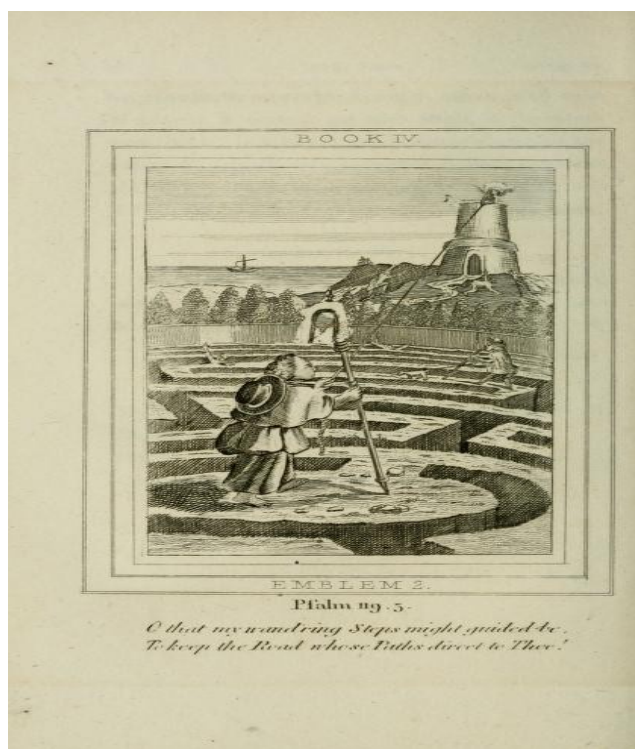
Мал. 8. «Божественні та повчальні  
 Емблеми» Фр. Кверлз.



Мал. 9. Фр. Кверлз



Мал. 9а. Subscriptio до Мал. 9



Мал. 10. Лабіринт у Фр. Кверлза.



## BOOK IV.—EMBLEM II.

PSALM CXIX. 5.

*O that my ways were directed to keep thy statutes !*

THUS I, the object of the world's disdain,

With pilgrim pace, surround the weary earth :

I only relish what the world counts vain ;

Her mirth 's my grief ; her sullen grief my mirth ;

Her light my darkness ; and her truth my error ;  
Her freedom is my gaol ; and her delight my terror.

Fond earth ! proportion not my seeming love

To my long stay ; let not thy thoughts deceive  
thee ;

Thou art my prison, and my home 's above ;

My life 's a preparation but to leave thee :

Like one that seeks a door, I walk about thee :

With thee I cannot live ; I cannot live without thee.

The world 's a lab'rinth, whose anfractuons\* ways

Are all compos'd of rubs and crook'd meanders :

No resting here ; he 's hurried back that stays

A thought ; and he that goes unguided, wanders :

\* Anfractuons, intricate.



Psalm 112. 7.

*Lord, free my Captive Soul, and then thy Praise  
Shall fill the remnant of my joyful Days.*

Мал. 10а. Subscriptio Мал. 10.

Мал. 11. «Ув'язнена душа».

## BOOK V.—EMBLEM X.

PSALM CXLII. 7.

*Bring my soul out of prison, that I may praise  
thy name.*

MY soul is like a bird ; my flesh the cage,  
Wherein she wears her weary pilgrimage  
Of hours as few as evil, daily fed  
With sacred wine and sacramental bread :

The keys that lock her in, and let her out,  
Are birth and death ; 'twixt both she hops about  
From perch to perch, from sense to reason ; then,  
From higher reason, down to sense again :

From sense she climbs to faith ; where for a season  
She sits and sings ; then down again to reason :

From reason back to faith, and straight from thence  
She rudely flutters to the perch of sense :

From sense to hope ; then hops from hope to doubt ;  
From doubt to dull despair ; there seeks about  
For desp'rate freedom, and at ev'ry grate  
She wildly thrusts, and begs th' untimely date

VOL. II.

S

## IULII CAESARIS

SCALIGERI, VIRI  
CLARISSIMI,

## Poeticae libri septem:

I, HISTORICVS	V, CRITICVS
II, HYLE	VI, HYPERCRI-
III, IDEA	TICVS
IIII, PARASCEVE	VII, EPINOMIS,

AD SYLVIVM FILIVM.



APVD ANTONIVM VINCENTIVM.

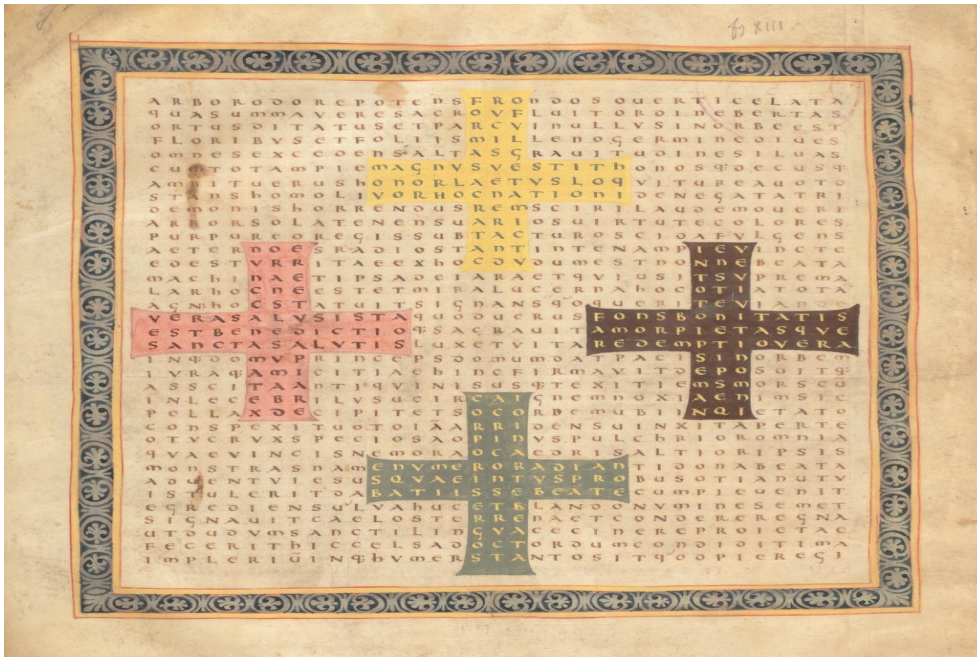
M. D. LXI.

1561

Мал. 11а. Subscriptio Мал. 11.

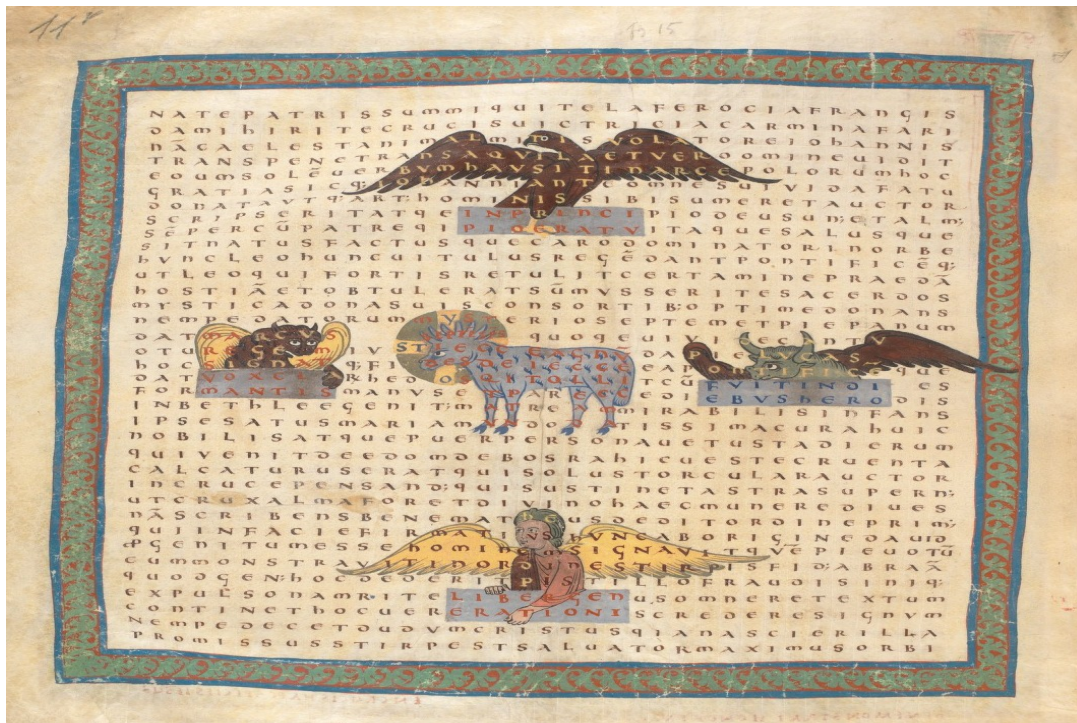
Мал. 12. «Поетика» Скалігера.





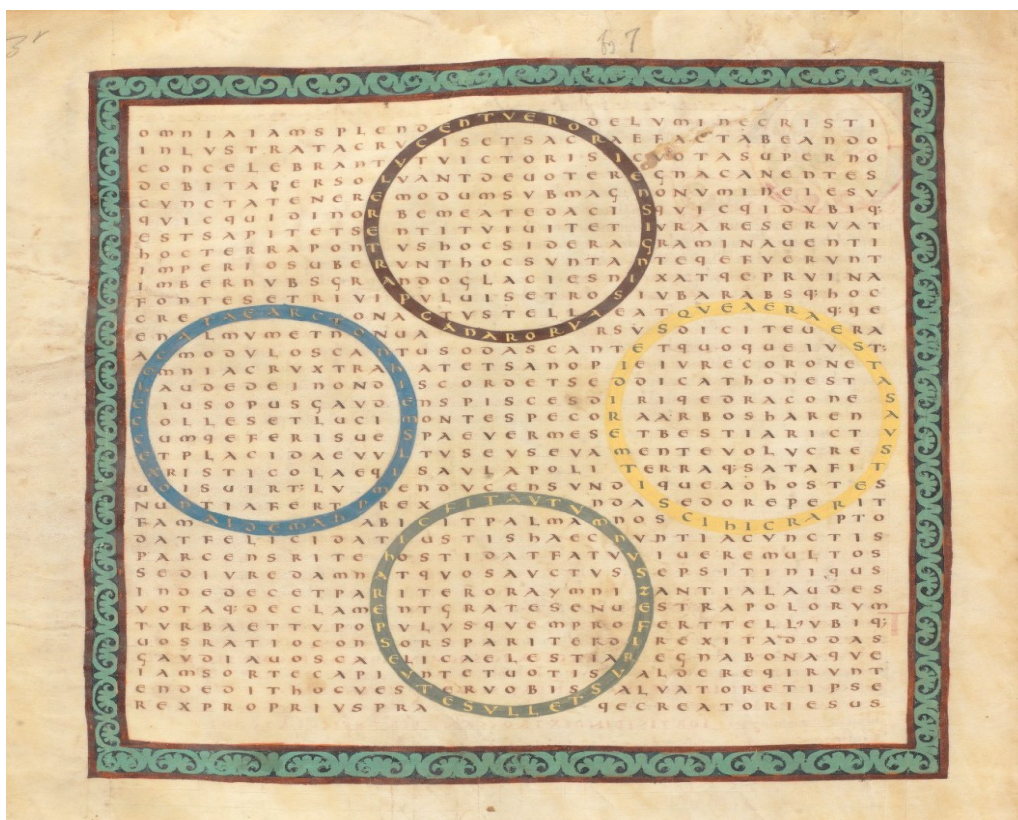
Мал. 13. Візуальна поезія «На уславлення хреста...»

Рабана (Храбана) Мавра (прибл. 780 – 856)



Мал. 13а Візуальна поезія «Євангелісти поклоняються Агнцю»



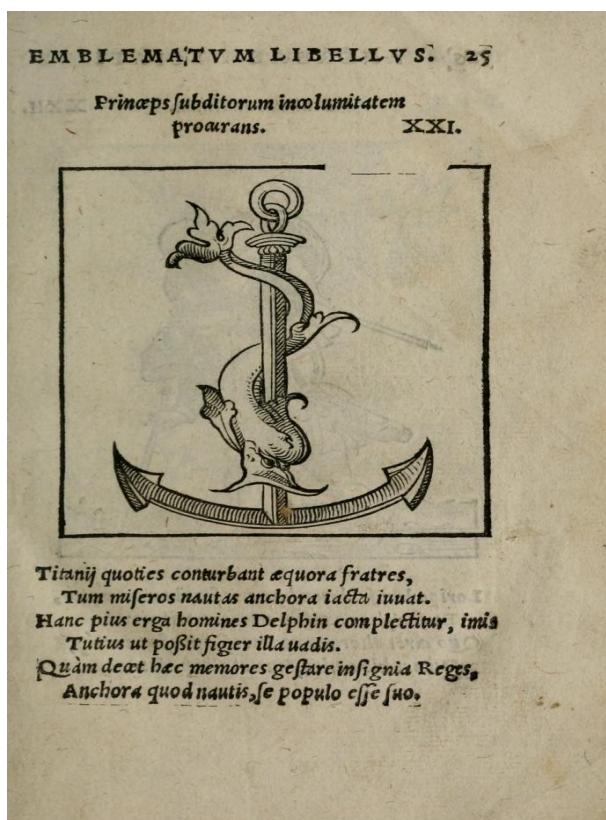


Мал. 136.

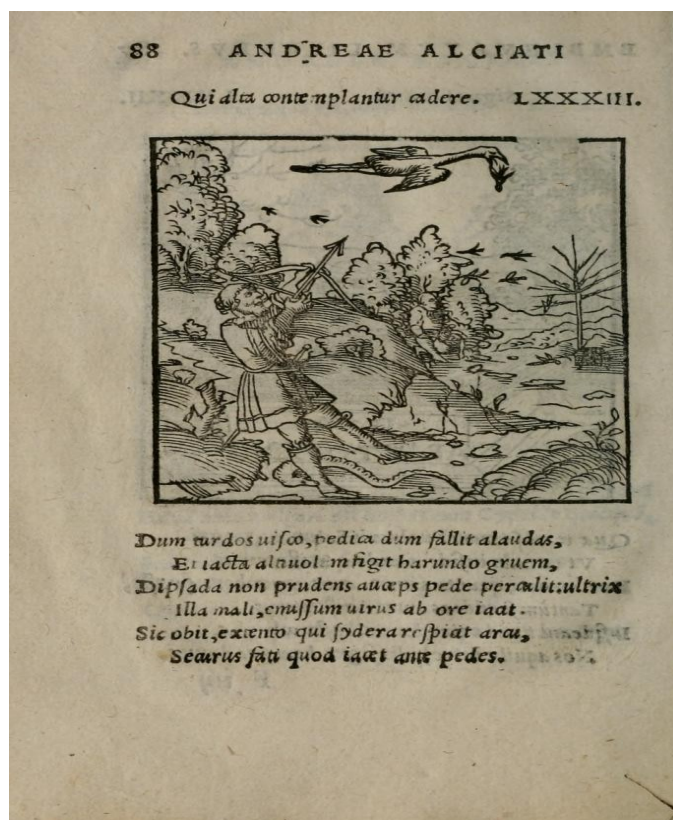


Мал. 14. Андреа Альчиато «Emblemata» (1531)  
 (вибрані епіграми зі збірки поета)

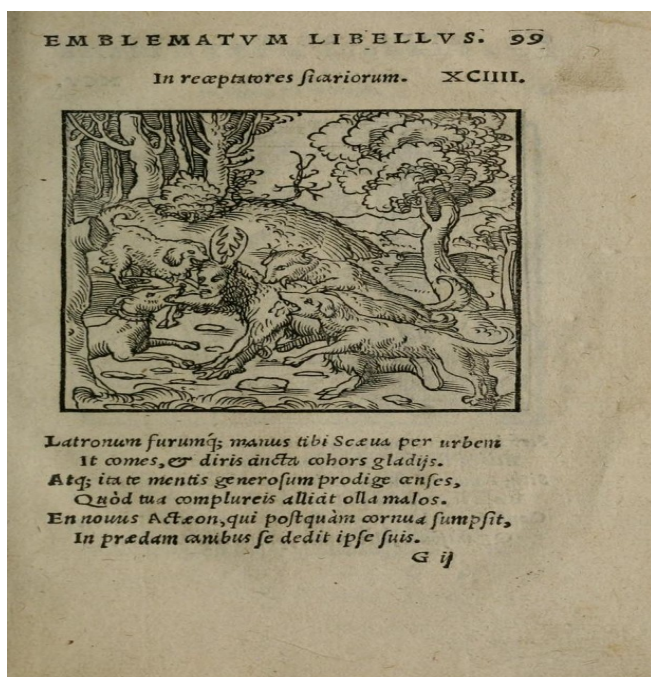




Мал. 14а.



Мал. 14б.



Мал. 14в.



Мал. 15. Фрагмент ікони Старшого суду з села Лип'є, XVII ст.





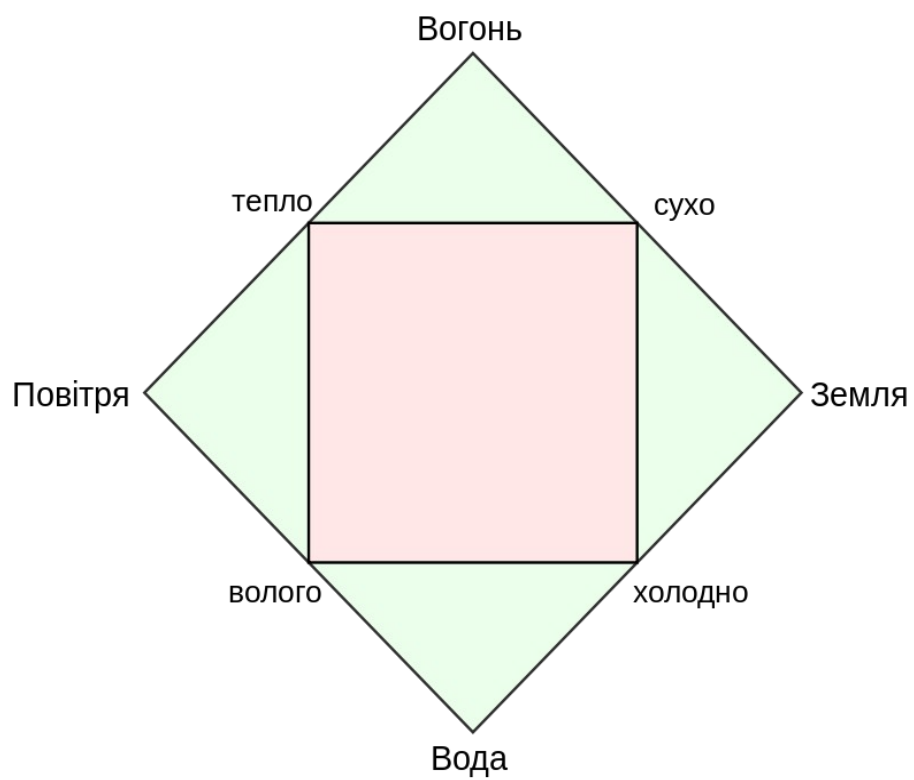
Мал. 16. Побиття камінням першомученика Стефана (книжкова ілюстрація)  
Австрія, м. Зальцбург XIV ст. Австрія



Мал. 17. Требник  
(Києво-печерська друкарня) 1681



Мал. 18. Давньоримський  
магічний квадрат, паліндром.



**Мал. 19. Чотири стихії за Арістотелем.**