

**ЧЕРНІГІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

ЦАРЕНОК АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ

УДК [111.852:27–475.5] (477) (043.3)

**ЕСТЕТОСФЕРА РИТОРИЧНОГО МИСТЕЦТВА
(НА ПРИКЛАДІ ПРАВОСЛАВНОЇ ПРОПОВІДІ В УКРАЇНІ)**

09.00.08 – естетика

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук

**Науковий керівник
Личковах Володимир Анатолійович,
доктор філософських наук, професор**

Чернігів – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОПОВІДІ В КОНТЕКСТІ РИТОРИЧНОГО МИСТЕЦТВА	
1.1. Історичні традиції дослідження риторичного мистецтва: теоретико-естетичний вимір	10
1.2. Проповідь як жанр ораторської прози і різновид риторичного мистецтва.....	21
1.3. Концепт “естетосфера” в дослідженні релігійно-мистецьких практик і проповідницького слова.....	39
Висновки до першого розділу.....	48
РОЗДІЛ II. ОСМИСЛЕННЯ ЕСТЕТОСФЕРИ ПРОПОВІДІ У РИТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ: ВІТЧИЗНЯНІ ТРАДИЦІЇ	
2.1. Статус красномовства у християнській естетиці раннього Середньовіччя.....	50
2.2. Риторичний дискурс Київської Русі: історико-естетична реконструкція.....	71
2.3. Традиції “зложення казання” доби українського бароко в риторичних та історико-естетичних студіях.....	82
2.4. Естетична складова вітчизняних гомілетичних концепцій і проповідницьких текстів XIX – поч. XX ст.	101
Висновки до другого розділу.....	120
РОЗДІЛ III. СИНЕРГІЯ ПРАВОСЛАВНОЇ ПРОПОВІДІ ТА РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КАТАРСИС	
3.1. Естетосфера проповіді та метаноія через катарсис.....	123
3.2. Сигнатура “пам'яті смертної”: традиції риторичної реалізації естетики трагічного в православній проповіді.....	134
3.3. Храмовий синтез мистецтв в естетосфері проповідницької риторики: від синергії до синестезії та катарсису.....	157
Висновки до третього розділу.....	174
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184

ВСТУП

Актуальність та доцільність дослідження визначаються інтенсифікацією подальших теоретико-естетичних пошуків на терені вітчизняних культурних традицій, зокрема, засновків риторичного мистецтва та їх практичного втілення. Відповідно до принципів некласичної та постнекласичної естетичної думки, вивчення реалізації настанов ораторства як процесу створення смисловирозного ціннісного континууму передбачає здійснення належних кореляцій у сфері понятійно-категоріального інструментарію. Наслідком цього постає обґрунтування нових концептів та методологій їх визначення під час дослідження широкого спектру виразних феноменів буття, культури, мистецтва, духовних практик.

Одним із завдань, що відповідають означеним тенденціям оформлення термінологічної бази естетичної науки, є розробка концепту “естетосфера”, дефінітивне виділення якої відбувається із урахуванням її семантико-сигнатурної специфікації, зверненням уваги на комплекс засобів художньо-образної виразності символічного характеру. Теоретично та методологічно виправданим постає використання даного підходу під час дослідження творів риторичного мистецтва, зокрема, царини естетичних особливостей християнських проповідей, написання і виголошення яких позначене активним застосуванням символічних конструкцій, пов’язаних зі сферою “естезису”.

Культурне значення проповідницької справи зумовило доцільність активного звернення багатьох генерацій вітчизняних теоретиків і практиків “словес проповідних” до творчих пошуків та розробок різноманітних питань, пов’язаних із мистецтвом релігійного красномовства. Як наслідок, – створення значної кількості посібників з гомілетики і власне текстів богослужбових гомілій в Україні. Їх ретельний аналіз засвідчує наявність цілої низки важливих теоретичних проблем проповідницької риторики, до числа яких належать, зокрема, і проблеми естетичного виміру православної проповіді – її

естетосфери. Яскрава емоційно-образна виразність проповідницького слова суттєво споріднює його з релігійно-мистецькою діяльністю. Свій очевидний прояв у складанні, виголошенні та сприйнятті гомілій знаходить взаємозв'язок релігійних і естетичних цінностей. Відтак, розгляд заявленої теми сприятиме подальшому осмисленню феномену риторичного мистецтва на прикладі православної проповіді в її трансісторичних варіаціях, а також сутності риторично-естетичних концепцій релігійного ораторства.

Настанови майстрів проповіді різних періодів в історії України закономірно постають об'єктом ґрунтовних історико-естетичних досліджень, які сприяють розумінню ролі та місця естетичних аспектів духовної культури. Втім, наукова проблема як естетосфери вітчизняних проповідей ХІХ – початку ХХ століття, так і естетичної складової гомілетичних концепцій означеного періоду залишається відносно мало дослідженою: проповідницька риторика цього часу є менш проаналізованою з власне естетичних позицій у порівнянні з церковно-ораторськими студіями й практиками Київської Русі чи доби українського Бароко, які вже увійшли до історії предмета української естетичної думки.

Наведені аргументи актуалізують дослідження риторичного мистецтва, зокрема, естетосфери проповіді, і роблять перспективним активне звернення до розробки обраної проблеми на основі історико-естетичних реконструкцій проповідницької риторики.

Ступінь наукової розробки проблеми. Дослідження вітчизняних традицій риторичного мистецтва репрезентовані низкою студій, присвячених теоретичним питанням риторики та історії розвитку ораторського мистецтва (наприклад, праці Н. Безменової, О. Гончарової, Г. Євдокименко, Л. Мацько, О. Мацько, Г. Сагач).

Виділяються наукові студії релігієзнавчо-естетичного характеру, увага в яких, зокрема, приділяється проблемам взаємодії мистецтва і релігії (В. Бичков, М. Загорулько, Д. Угрінович, І. Федь, Є. Яковлев, Л. Янченко), а також

місця сакрального в естетичному процесі (В. Личковах, В. Шелюто, Ю. Юхимик).

Різні аспекти риторики проповідництва активно осмислювалися в контексті філософських пошуків Отців Церкви, в працях християнських мислителів, видатних вітчизняних гомілетів (Лазар Баранович, Інокентій Борисов, О. Ветелев, Іоанікій Галятовський, Амвросій Ключарьов, В. Певницький, Феофан Прокопович, Б. Ярушевич та інші).

Значна увага аналізу філософського та етичного змісту проповідей приділена з боку науковців-релігієзнавців і культурологів, зокрема С. Аверінцева, Н. Бабич, Т. Біленко, М. Кашуби; до висвітлення моральної, духовно-аскетичної складової вітчизняних проповідей зверталися Л. Довга, М. Корзо, О. Розумна, В. Співак.

Цікавими для дослідження художності церковних промов виявляються відповідні літературознавчі студії (І. Єрьомін, В. Кречотень, Д. Ліхачов, С. Маслов, М. Сумцов та ін.), та, зрештою, праці, в яких розглядаються проблеми становлення ранньохристиянської, візантійської (В. Бичков) та вітчизняної естетичної думки (І. Бондаревська, І. Іванько, Д. Кучерюк, Л. Левчук, М. Ольховик, С. Стоян, В. Пуліна, Л. Чабак та ін.).

Водночас відзначаємо, що дослідники риторичного мистецтва, зокрема, феномена проповіді недостатньо зверталися до вивчення специфіки теоретико-естетичного контенту концептуальних засад вітчизняних гомілетичних традицій ХІХ – початку ХХ століть. Поза увагою естетичних досліджень залишається й чимало власне текстів гомілій, які, зокрема, містяться на сторінках тогочасних православних видань.

Відтак, існує необхідність у здійсненні подальших комплексних розробок риторичних аспектів проповіді в естетико-релігієзнавчому напрямі, зокрема, аналіз естетичного аспекту гомілетичних концепцій, сфери художніх особливостей різного роду церковних повчань, що передбачає вихід у площину власне естетичних узагальнень та висновків.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано в межах основного напрямку теоретико-естетичних досліджень кафедри філософії та культурології філологічного факультету Чернігівського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка “Філософія мистецтва в українському естетичному дискурсі”.

Об'єкт дослідження – риторичне мистецтво в його естетичних та гомілетичних специфікаціях на теренах України.

Предмет дослідження – естетичні особливості православної проповіді в контексті риторичного мистецтва.

Мета дослідження – аналіз естетосфери риторичного мистецтва на прикладі православної проповіді як релігійно-естетичного феномена у світоглядно-філософських і літературно-мистецьких контекстах вітчизняної культури.

Досягнення мети визначається вирішенням конкретних дослідницьких завдань:

– шляхом розгляду основних тенденцій в історії розвитку риторичного мистецтва та проповідництва визначити їхнє місце в естетичному дискурсі;

– здійснити аналіз теоретичних тенденцій у розробці концепту “естетосфера” для вивчення естетичних особливостей церковного мистецтва на прикладі релігійної риторики;

– дослідивши історичний розвиток православного проповідництва в Україні в контексті літератури і релігійного мистецтва середини Х – початку ХХ ст., звернутися до виявлення загальних характеристик становлення і суті естетосфери церковних повчань;

– визначивши риторичні та синергійні чинники релігійно-естетичного катарсису, здійснити змістове наповнення концепту “естетосфера” під час дослідження проповідей, створених як втілення основних ідей християнської танатології (вчення про смерть та загробний світ), з точки зору реконституювання символічної домінанти риторичного оформлення естетики трагічного (сигнатури “пам’яті смертної”);

– на прикладі текстів проповідей, які містяться на сторінках видання Чернігівської єпархії другої половини XIX – початку XX століть (“Черниговские епархиальные известия”) проаналізувати естетичну специфіку змісту й форми православних церковних повчань, акцентуючи увагу на співвідношенні художньо-образних і релігійно-змістовних компонентів тексту гомілій та їх сприйняття.

Теоретико-методологічною основою дослідження є загальнонаукові принципи аналізу, систематизації та узагальнення означених проблем, а також філософські методи герменевтики, феноменології та психології художньої творчості і сприйняття. У роботі актуалізуються окремі ідеї вітчизняних і зарубіжних дослідників, в яких аналізуються питання зв'язку естетики і релігієзнавства, мистецтва і релігії (В. Бичков, І. Сторожева, Ф. Троттер, Д. Угрінович, І. Федь, П. Флоренський, Є. Яковлев), мистецтва і духовної культури в цілому (Г. Аляєв, Ю. Афанасьєв, М. Бровко, О. Воєводін, Л. Левчук, В. Малахов, О. Оніщенко, В. Панченко, М. Попович, В. Суханцева, Р. Шульга, Ю. Юхимик та ін.), статусу сакрального в естетичному процесі, синергії і синергетичної взаємодії Слова та храмової літургії (В. Войцехович, С. Зайцева, С. Хоружий). На формування концептуальної позиції автора роботи вплинули розробки у галузях історії української естетики, а також теоретичні підходи, оформлені в межах мистецтвознавства, літературознавства, риторики і гомілетики із врахуванням їх сутнісних зв'язків із патристичною думкою і християнською естетикою.

В контексті категоріального апарату естетики та філософії мистецтва розглянуто такі поняття, як “риторика”, “естетосфера”, “сигнатура”, “релігійне мистецтво”, “проповідь”, “гомілетика”, “метанойя”, “катарсис”, “синестезія”, “синергія”, “синтез мистецтв”.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняних студіях мистецтво риторики розглядається на прикладі феномена проповіді з позицій естетики як філософської науки. На основі вивчення естетосфери проповідницького слова та естетичного контенту гомілетичних концепцій

різних періодів історії України здійснюється визначення духовно-естетичного “стрижня” риторичних засад православного проповідництва. Досліджується вплив образно-виразних, синергійних характеристик гомілій на духовні переживання реципієнта, що являє собою підґрунтя синестезії та релігійно-естетичного катарсису, пов’язаного із метаноєю як ціннісною трансформацією свідомості.

Наукова новизна дослідження конкретизується в наступних положеннях, які виносяться на захист:

– вперше з естетичної точки зору систематизується досвід осмислення риторичного мистецтва на прикладі православної проповіді, а феномен проповіді як жанр ораторської прози включається в об’єкт естетичного дискурсу;

– інноваційно обґрунтовується теоретико-естетичний статус аналізу естетосфери (художньо-образних, евокативних, синергійних та перцептивних особливостей) православної проповіді в Україні як предмета естетичного дослідження;

– поглиблюється розуміння естетичних особливостей мистецтва проповіді доби Київської Русі, українського Бароко та періоду ХІХ – початку ХХ століття;

– визначаються риторичні та синергійні чинники релігійно-естетичного катарсису, а також базові принципи сигнатури “пам’яті смертної” у сфері християнського мистецтва та аналізуються художні засоби її словотворчої реалізації через естетику трагічного;

– у науковий обіг з позицій естетичних узагальнень впроваджуються тексти проповідей на сторінках видання “Чернігівські єпархіальні новини” другої половини ХІХ – початку ХХ століть.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в розширенні естетичного осмислення мистецтва риторики та в теоретичному обґрунтуванні феномена естетосфери (художньо-образної й перцептивно-естетичної складових) вітчизняної православної проповіді. Отримані результати

сприятимуть подальшому дослідженню риторичного мистецтва як естетичного феномена, а проповіді – як жанру літератури, риторики та предмета естетичних і гомілетичних студій. Матеріали дослідження можуть бути використані для читання спецкурсів з історії вітчизняної естетичної думки, релігієзнавства, історії української культури, літератури, риторики та гомілетики, для теоретичних і практичних розробок у галузі сучасного красномовства, для підготовки відповідних навчальних посібників і практикумів.

Апробація дослідження. Основні положення та висновки дисертаційної роботи знайшли відображення у 12 статтях (в т. ч. у 3 (трьох) наукових публікаціях у фахових виданнях включно) та 5 (п'яти) виступах на науково-практичних конференціях: на читаннях пам'яті В. Г. Табачковського в Інституті філософії імені Г. С. Сковороди НАН України у 2007 р.; на читаннях пам'яті В. І. Шинкарука в Інституті філософії імені Г. С. Сковороди НАН України у 2008 р.; на щорічних Днях філософського факультету, що проводилися в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у 2007 – 2008 рр.; на щорічних Кулішевих читаннях з філософії етнокультури в Чернігівському національному педагогічному університеті імені Т. Г. Шевченка (ЧНПУ) протягом 2009–2011 рр. Матеріали дисертації обговорювалися на методологічних семінарах і засіданнях кафедри філософії та культурології ЧНПУ та були апробовані там само під час читання курсів філософії та естетики, а також курсу риторики для студентів пастирсько-богословського факультету Чернігівського духовного училища.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів (десяти підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел з 267 позицій. Повний обсяг наукового дослідження – 211 сторінок (165 сторінок – основна частина).

Структура дисертації визначена логікою розкриття заявленої теми, поставленою метою і завданнями дослідження.

РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ЕСТЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОПОВІДІ В КОНТЕКСТІ РИТОРИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Історичні традиції дослідження риторичного мистецтва: теоретико-естетичний вимір

Студіювання історії розвитку естетичної думки до здійснення “баумгартенівського перевороту” – набуття естетикою фіксованого статусу самостійної наукової дисципліни – традиційно передбачає розгляд “стихійного” функціонування естетичних ідей, зокрема, у царині філософських й протофілософських рефлексій, мистецтвознавчих досліджень, богословських споглядань, різних сферах творчої діяльності. Важливим пунктом в історико-естетичних реконструкціях закономірно постає досвід людства у справі ораторської майстерності, науково оформлений у категоріях окремої галузі знань – *риторики* (від грец. *rheto* – оратор). Виступаючи, зазвичай, комплексом норм і практичних настанов щодо ефективного вирішення комунікативних ситуацій у конкретних мовленнєвих актах, риторична теорія, водночас, безпосередньо виходить на ретельний аналіз засобів словотворчості не лише суто ораторських практик, але й (у ширшому значенні) “художнього слова взагалі” [257, с. 297]. Відтак, реалізація принципів риторичного мистецтва органічно пов’язана із дотриманням певних естетичних ціннісних орієнтирів: оформлення інформаційного контенту усного виступу, організація його композиційних параметрів, відбір адекватних невербальних засобів комунікації і, зрештою, належний рівень художньої обробки промови (застосування відповідних тропів і фігур) роблять риторику об’єктом вивчення з точки зору латентного розвитку естетичних теорій відповідного періоду. Такий стан речей, зокрема, дає підстави для висловлювання в сучасній науковій літературі радикальних тверджень про гуманітарне значення риторичних студій. На думку українського філолога Л.

Мацько, саме риторика “зродила зі свого лона ще гроно благородних наук – логіку і філософію, граматику й поетику, етику й естетику” [155, с. 28]. Відносно останньої дане зауваження виглядає доречним лише до певної міри, втім, не виглядаючи цілком безпідставним: оформлення власне естетичної теорії відбувалося в щільному зв’язку із риторичними пошуками. Невипадково, російський дослідник Г. П. Вижлецов, досліджуючи розвиток естетичної думки в системі філософського знання взагалі, розглядає проблему становлення норм красномовства в загальному контексті генези художньої свідомості [55, с. 19–23].

Наявність теоретико-естетичних конотацій у сфері вчення про ораторську майстерність яскраво виявляється вже у спробах визначення предмета риторики як показника розвитку художньої свідомості та феномену мовленнєвої культури. Характерно, що за тривалий час існування науки про красномовство чи ораторське мистецтво (близько 2, 5 тисяч років) для її визначення використовувалися сотні дефініцій.

Н. А. Безменова виділяє три головні групи дефініцій, сформульовані в певні історичні етапи розвитку теорії ораторства. Втім, кожне з трьох домінантних визначень риторики, вважає російська дослідниця, не може бути суворо приписаним до певного періоду її розвитку: наведені дефініції лише зображують об’єкт з різних боків [20, с. 15].

Перша група, що носить умовну назву “грецької”, трактує риторику як “*мистецтво переконання*”. Формулювання даного визначення традиційно пов’язується з іменами класиків ораторських практик давньогрецького світу – Горгія та Ісократів. Дана дефініція, створена з очевидним урахуванням погляду на головне призначення красного слова, виявляється надзвичайно стійкою, проходячи “червоним рядком” крізь низку студій багатьох генерацій риторів, зокрема, й представників релігійного ораторства [Див.: 10].

Надзвичайно впливовою стає й друга група визначень, що, більшою мірою, є пов’язаною зі специфікою римської цивілізації: вона тримається у площині теоретичних розробок до часів Середньовіччя. На думку Н. А.

Безменової, найбільш чітке формулювання у межах визначень цього підходу містить творча спадщина Квінтіліана. Останній визначає риторику як “*мистецтво говорити добре*” (“*ars bene dicendi*”), при чому показовим є те, що поняття “добре” на разі вживається для позначення оптимізації мовлення як з точки зору результату акта комунікації, так і з точки зору її естетичної характеристики [20, с. 14].

Зрештою, третє визначення риторики – “*мистецтво прикрашення [мовлення]*” (“*ars ornandi*”) – є характерним для Середньовіччя та раннього Ренесансу. Дана інтерпретація теорії ораторства, на наш погляд, теж вочевидь яскраво відбиває естетичний підтекст осмислення красномовства.

Розгляд власне ж історії виникнення та розвитку риторики традиційно розпочинається з часів Давньої Греції. Констатація такого важливого чиннику інтенсифікації оформлення теорії красномовства як суспільно-політичні реалії полісного життя доповнюється врахуванням його соціокультурних вимірів. Мається на увазі, зокрема, ступінь розвитку художньої свідомості тодішнього суспільства з її неприхованим шануванням пластики мовлення, що знаходить свій вираз у захопленні “*мистецтвом слова*” у широкому спектрі модифікацій його естетичного втілення. “Пластика, що просякала всю духовну сутність античної людини, – зазначає О. Ф. Лосєв, – часто змушувала заглядатися на зовнішнє, заслуховуватися зовнішнім, розкривати рота на другорядне”, однак “яку красу, яку музичність, ритмічність, плавність, яке різноманіття стилів та виразних форм відчувала вона там, де ми не звертаємо жодної уваги на красу і де нас цікавить тільки ділова сутність питання” [145, с. 511]. Ораторські практики, відтак, закономірно стають чинником впливу на суспільно-естетичну свідомість античного світу, відбиваючи й регламентуючи її смаки та ідеали. Утилітарність давньогрецьких традицій риторики, як “*мистецтва переконання*”, виступає із оглядом на потребу втілення у публічних промовах цінностей естетичного характеру, що відповідало вподобанням вибагливої слухацької аудиторії, налаштованої на певний *ethos* і *pathos* промови.

Урахування органічного зв'язку розвитку естетичної думки із цариною філософського знання як такого, на наш погляд, вимагає здійснення екскурсу до історії діалектичного взаємовідношення риторики та філософії, зокрема, в контексті “пайдейі” – освітньо-виховних практик давньогрецького суспільства. Згідно з інтерпретацією Н. А. Безменової, в центрі останніх діалектично взаємодіяли дві протилежні сили: 1) виховання думки (філософія, що шукає істину) та 2) виховання слова (риторика, яка шукає переконливості) [20, с. 5]. Незважаючи на їх відверто антагоністично-негаційне співвідношення, “пайдейя” античного світу виступає під знаком як філософії, так і риторики одночасно [Там само].

Окреслена взаємодія, зокрема, виявляється у впливі змін орієнтирів філософських пошуків на розвиток теорії красномовства. На думку С. Ф. Палагути, космологічні концепції “досократиків” призводять до кризи філософського мислення: блискучі умоглядні гіпотези свідчать скоріше про неспроможність людського розуму проникнути до таємниць буття, що передбачає обмеження спроб інтелектуального осягнення космосу та “спрямованість пізнавальних зусиль на справи людські” [179, с. 232–236], виступаючи чинником “антропологічного повороту” в студіях софістів. Дана трансформація “характеризується всебічним дослідженням людського мислення та його вербальних засобів” [Там само, с. 232], що й спричинює початок активних розробок вчення про слово та численних експериментів зі словом та думкою.

Творча ж спадщина софістів, як власне риторів за фахом, позначена прямим виходом на естетичну проблематику. Своєрідна абсолютизація сили переконливості промов відверто прагматичного характеру супроводжується розмірковуванням й щодо вербального впливу на емоційний стан реципієнта (викликання почуттів жаху, радості, співчуття тощо). На думку найвідомішого представника софістики Горгія (485–380 рр. до н. е.), чарування духу поруч із обманом думки виступають потужними прийомами ораторської майстерності [154, с. 35]. Окрім того, саме цей мислитель прагне здійснити аналіз звукового

ладу мови, шукаючи в ній гармонію: як зазначають українські філологи Л. Мацько та О. Мацько, “звукові прийоми народної поезії, молитви, голосінь, заклинань, чарувань оратор просіює крізь сито свого смаку і вводить у промови, вказуючи на те, як звучання впливає на думку” [Там само].

Риторичі софістів протистояла теорія “справжнього красномовства”, що її, наслідуючи сократівське прагнення до абсолютної істини, розвиває Платон (427–347 рр. до н. е.). Важливим з точки зору здійснення історико-естетичних реконструкцій у межах даного підходу, зокрема, постає спроба визначення місця ораторства серед інших мистецтв (“*techné*”), адже, на думку М. В. Алпатова, “давні греки розуміли, що не все, що робиться в мистецтві, належить сфері мистецтва” [9, с. 5]. Платонівський діалог “Федр” – одне з основних джерел для вивчення риторичних поглядів мислителя – містить міркування щодо “мистецької” сутності промов: красномовство інтерпретується не як мистецтво, а “як далекий від мистецтва навик” [Цит. за: 9, с. 5].

Вагома заслуга у зведенні риторики в ранг науки та створенні вчення про досягнення прекрасного у сфері словотворчості традиційно приписується Аристотелю (384–322 рр. до н. е.). Окрім низки хрестоматійних для вчення про ораторську майстерність положень (визначення сутності науки про красномовство, класифікація видів промов тощо), його праця “Риторика” сповнена дидактичних рекомендацій стосовно переконання слухацького загалу шляхом викликання певних пристрастей – усього того, “під впливом чого люди змінюють свої рішення, з чим пов’язане почуття задоволення або незадоволення, як, наприклад, гнів, співчуття, жах та всі, подібні до цих та протилежні ним [почуття]” [14, с. 176–177].

Значну увагу Аристотель приділяє й проблемі належного стилю, а відтак, і художньої обробки публічного виступу. При цьому до стилістики твору висуваються такі вимоги, як ясність, доступність, нештучність, м’якість, витонченість та шляхетність. Риторичні прикраси ж мислитель сприймає “тільки в єдності з глибоким змістовим наповненням” [154, с. 37].

Подальший розвиток естетичних імплікацій в контексті риторики пов'язаний із еліністично-римським періодом в культурному житті античного світу. Хрестоматійний приклад ритора-теоретика і, водночас, непересічного ритора-практика цієї доби являє собою Марк Тулій Цицерон (106–43 до н.е.), естетика якого, на думку О. Ф. Лосєва, носить грандіозний та величний характер. “Все художнє і, зокрема, все ораторське набувало в очах Цицерона надзвичайно шляхетного, надзвичайно піднесеного й доволі гідного оформлення” [147, с. 98]. Відтак, стає зрозумілим, чому критерієм краси промови поруч із її логічністю, пристрасністю й свіжістю Цицерон визнає саме її шляхетність.

Оратори, як і будь-яка людина, за Цицероном, мають наслідувати природу. Під поняттям “природа” мислитель розуміє “максимально розумну закономірність, стійкість і стриманість, а також виключення всього стихійного і афективного” [Там само]. Подібна міметична (наслідувальна) відносно природного стану речей концепція, вірогідно, й сприяє оформленню в риторичних поглядах Цицерона чітко вираженого протиставлення природного (врівноважено-стриманого) та штучного в різноманітті виявів його надмірності. Нагромадження лексичних одиниць і надмірно яскраві художні характеристики виступів, в інтерпретації римського ритора, не є доцільними: нездатні давати тривале задоволення, вони, врешті-решт, спричинять небажану реакцію аудиторії.

Міметичне спрямування теоретико-ораторської позиції Марка Фабія Квінтіліана (35– бл. 100 р. н. е.) знаходить своє вираження в постановці іншої, спільної для багатьох генерацій риторів проблеми. Як представник так званої педагогічної риторики, що мала на меті піднесення рівня навчання й виховання ораторів, Квінтіліан основним у цій справі вважав, зокрема, “використання зразків великих ораторів минулого” [154, с. 40]. Втім, заклик до наслідування визнаних майстрів красномовства (особливо ж Цицерона) лунав разом із настановою на те, що риторичні правила не повинні обмежувати проявів самостійності промовця.

Естетичні інтенції античного філософсько-культурологічного дискурсу могли набувати відверто негативного характеру, зокрема, по відношенню до осмислення мистецтва красного слова. Автор трактату “Проти риторів” Секст Емпірик (II ст.) з позицій естетики скептицизму виступає із рішучою критикою риторики, заперечуючи її претензії на статус обов’язкового мистецтва чи науки. Ритор, доводить мислитель, не може створити прекрасної промови та й не має для цього жодних спеціальних засобів: говорити коротко й зрозуміло можна і без знання норм ораторської майстерності [Див.: 101, с. 162].

Водночас, поряд із суто філософськими позиціями, чинником розвитку естетичної думки в контексті риторичних пошуків античності виступають зміни у сфері власне практик красномовства. Художні реалії доби еллінізму, зокрема, позначені створенням двох основних стилів написання й публічного виголошення усних промов. Особливістю першого з них, що увійшов до історії європейської літератури під назвою “*аттицизм*”, стає посилення уваги до формальних характеристик промов найвідоміших ораторів давнини (Демосфена, Лісія та ін.), що межувало із рабським наслідуванням їхнього стилю [26, с. 16].

Паралельно з даним напрямом, в давньогрецькому культурному середовищі на Сході (Антиохія, Пергам та ін.) розвивається й “*азіанство*” – стиль, представники якого вдавалися у своїх промовах до високопарності, сильно вираженої патетики, використання значної кількості тропів та фігур. Згодом, “завдяки голосовим модуляціям та майстерному жестикулюванню виступи риторів цього напрямку перетворювалися на театралізовані вистави, що збирали натовпи слухачів” [Там само, с. 17].

Обидва стилі продовжували своє існування і в останній період історії античних традицій красномовства – період “другої софістики” (II–IV ст.), названий так за схожість риторичних практик із виступами софістів V ст. до н. е. В. Борухович, характеризуючи художній вимір промов пізньої античності (творів Діона Хризостома, Гімерія, Літанія та ін.) констатує факт відчутних стилістичних метаморфоз ораторської прози: “вичурна та рафінована,

пронизана ритмом і прикрашена складними риторичними фігурами й тропами, вона набуває рис поезії” [Там само]. Нові художні преференції, вочевидь, були пов’язані з формуванням нової системи естетичних цінностей пізньоантичної культури, що поставала, водночас, як результатом, так і однією з причин деградації та занепаду риторичного мистецтва в цей період.

Окрім того, очевидною є іманентність теоретико-естетичного аспекта осмислення проблеми жанрових специфікацій красномовства. Знайшовши своє загальне окреслення у створеній Аристотелем класифікації промов, що передбачала виділення трьох видів ораторських виступів (судового, дорадчого та епійдектичного (урочистого)) [Див.: 14, с. 99], рефлексії даного типу виявились чутливими до інновацій у сфері прозових творів, прикладом чого виступає аналіз феномену *діатриби* (від гр. *diatribe* – філософська бесіда, розмова). Виникнення власне терміну “діатриба” було пов’язаним із творчістю кініка Біона Борисфеніта (III ст. до н. е.) [113, с. 69; 161, с. 164]. У свій час навколо даного поняття велися суперечки, оскільки ознаки діатриби почали знаходити у значній кількості давніх авторів (й не тільки кініко-стоїчного кола). Та й самі межі жанру, як зазначає І. М. Нахов, здавалися розмитими: “будь-яке живе й невимушене розмірковування на популярно-філософську моральну тему уявлялося діатрибою” [164, с. 164]. На думку ж самого дослідника, межі діатриби як жанру ораторської прози дійсно є еластичними, а модифікації різноманітними, однак “вони існують і є легко вловимими в Біона-Телета, в Епиктета й Мезонія, аж до Григорія Назіанзіна” [Там само].

В наукових студіях підкреслюється схожість творів даного жанру, що активно розвивався, починаючи від доби еллінізму до періоду “другої софістики” включно, разом із жанром християнського проповідництва. Так, український філософ П. М. Кралюк, визначає феномен діатриби, послуговуючись терміном “проповідь”: діатриба, вважає дослідник, – це “щось середнє між доповіддю й діалогом, популярна проповідь на моральну тему, в якій ідеї викладаються в доступній, часто максимально “народній формі” [116, с. 69]. Компонентам змісту даних творів відповідали й його

стилістично-художні характеристики – короткі, напружені фрази, антитези, сентенції, риторичні питання, прямі звернення до слухача-читача тощо [164, с. 174]. Зрештою, відзначається й вплив цього жанру на традиції християнського проповідництва, зокрема, українського [133, с. 206]. Підставою для такого твердження, вочевидь, виступає низка ознак творів релігійного красномовства, зокрема, специфіка їхньої естетосфери (публіцистична зорієнтованість, максимальна доступність, поміркований обсяг, використання тропів та ін.), про що буде нижче, у другому розділі.

Наступною проблемою теоретично-естетичного характеру, увага на якій концентрується у межах античної риторики, постає проблема співвідношення етичного й патетичного начал у сфері словотворчості. Саме в античній риториці широко використовується протиставлення пафосу і етосу, які розрізняються як два різних стилі ораторського мистецтва [Див.: 140, с. 103].

В теорії ораторської майстерності поняття етос (гр. *ethos* – норів, звичай) “визначає зразкову суспільну й особисту високоморальну поведінку оратора”, без якої “риторика самознищується, перетворюється ... на лицемірство” [155, с. 29]. Водночас, пафос (гр. *pathos* – біль, страждання, почуття, пристрасть) – розглядається як “інтелектуальне, вольове, емоційне прагнення мовця (автора), яке виявляється і в процесі мовної комунікації, і в його продукті – тексті” [Там само]. Патетичне постає началом, що апелює передусім до духовно-піднесених психоемоційних станів реципієнтів художньої творчості. Відтак, зазначається, що, “спираючись на пафос, промова збудливо діє на почуття слухачів, а спираючись на етос, – повертає їх у природний стан” [140, с. 103].

Дослідники вказують на зв'язок розуміння пафосу з естетичною категорією піднесеного, осмислення чого, щоправда, тільки до певної міри, також присутнє у царині античної риторичної думки. Мається на увазі хрестоматійний трактат Псевдо-Лонгіна “Про піднесене” (II ст.). Однак, зазначає Г. П. Вижлецов, “в ньому мова йде не про самостійну філософську категорію, що виникає поруч із прекрасним, а про один із термінів мистецтва

типу “патетичного” в межах риторики і поезії...” [55, с. 58]. Втім, дана обставина не стає на заваді вивченню даної праці в контексті визначення характеристик піднесеного вже не в суто риторичних та поетичних вимірах [Див.: 145, с. 453], а як повноправної категорії пізніших естетичних теорій.

Починаючи з Середньовіччя, риторика в європейській культурі стає однією з обов’язкових складових навчального процесу – дисципліною з числа “семи вільних мистецтв”. Увага до неї не вщухає і за доби Модерну: як галузь художньої діяльності, що невід’ємна як від утіхи, так і від корисності, риторичне мистецтво знаходить своє місце у новоєвропейських класифікаціях художніх практик, навіть поряд із когортою “красних” мистецтв [224, с. 59–60].

Зрештою, не випадковим постає інтерес до риторики, що його виявляє “батько” естетики як науки О.-Г. Баумгартен (1714–1762). Обґрунтовуючи статус нової дисципліни, мислитель вказує на щільний зв’язок останньої саме з риторикою [18, с. 453].

Утім, якраз на цей період припадає початок невпинного процесу занепаду класичної риторичної теорії. Г. М. Євдокименко пов’язує такий стан речей із дедалі частішим порушення її канонів: “це стало особливо помітним у XVIII ст., коли значно зріс досвід художньої прози і риторика почала зближуватися, навіть ототожнюватись із поетикою” [78, с. 85]. Пізніше спостерігається згортання курсів з риторичного мистецтва в навчальних закладах: класичні форми теорії ораторської майстерності з точки зору їхньої ролі в гуманітарному дискурсі переживають тривалу кризу.

Відродження риторики відбувається тільки в др. пол. XX ст.: на думку Л. Мацько, саме цей період покликав риториків “до соціально активних наук, що мають забезпечувати ефективну передачу інформації каналом мови, формувати гуманістично орієнтовану мовну особистість, толерантний мовний клімат у суспільстві. Відтоді починається новий період розвитку риторики – *неориторика*” [155, с. 28].

Рефлексії, продиктовані вимогами неklasичної парадигми в естетиці, виступили одним із першочергових чинників даної трансформації. Так, Р. Барт ще у 60-х роках ХХ ст. висловлював думку про необхідність змін у риторичній теорії: “Класична риторика підлягає переосмисленню в структурних термінах” – вказував дослідник, водночас зазначаючи, що даний процес вже здійснюється [17, с. 317]. Майбутнє ж риторики Р. Барт, вірогідно, в душі постструктуралістських рефлексій, вбачає в тісному зв'язку з полем семіотичних пошуків. Він не виключає, що результатом трансформацій у царині риторичної теорії стане створення загальної або лінгвістичної риторики конотативних позначень, придатної “для аналізу систем, побудованих із членороздільних звуків, зображувального матеріалу, жестів тощо” [Там само].

Сучасна ж риторика, на думку, В. Мейзерського, постає принципово новою дисципліною чи, скоріше, цілим напрямом наукового пошуку, що реалізується низкою дисциплін гуманітарного циклу. Відтак, неориторичні студії передбачають інтегрування лінгвістики, семіотики, герменевтики та текстології [156, с. 3], що зайвий раз підкреслює щільний зв'язок найзагальніших засад теоретико-риторичного дослідження в його історико-культурних модифікаціях із узагальненнями естетичного характеру.

Таким чином, загальний огляд історичних традицій риторики уможливорює постановку проблеми про її роль у розвитку власне естетичної теорії. Притаманність естетичного підтексту риторичним пошукам від часів античності виявляється, зокрема, в увазі до емоційного впливу на слухацьку аудиторію, аналізі та відборі засобів художньої обробки промов, їхньої класифікації тощо. У др. пол. ХХ ст. латентно-імпліцитне існування естетичного осмислення художніх текстів і діяльності у сфері концепцій ораторської майстерності змінюється активним міждисциплінарним діалогом естетики й риторики в її модернізованій формі (неориторика) як самостійних галузей знання.

Водночас, поруч із новітніми тенденціями в риторичному дискурсі, відбувається розвиток класичних форм теорії красномовства, що відбивається,

зокрема, на проблемі диференціації жанрів публічних виступів, адаптації засобів ораторства до потреб конкретних комунікаційних ситуацій. В усьому різноманітті риторичних практик минулого та сьогодення за усталеною традицією прийнято виділяти кілька основних специфікацій промов, а саме: 1) суспільно-побутові; 2) академічні; 3) юридичні; 4) політичні; 5) релігійні. Питання осмислення жанру релігійного красномовства з естетичних позицій розглядатиметься в наступному підрозділі.

1.2. Проповідь як жанр ораторської прози і різновид риторичного мистецтва

Вже майже двохтисячолітня історія християнської культури переконливо свідчить на користь високої місії проповідницького слова, віддаючи належне значенню проповіді як специфічного виду сакрального мистецтва у справі всебічного вдосконалення духовного життя людини. Саме проповідь традиційно розуміється дослідниками як основний вид релігійного красномовства, орієнтованого на масову аудиторію [63, с. 104]. Важко переоцінити роль, що її відіграє живе пастирське слово у житті як християнського соціуму взагалі, так і кожного віруючого, зокрема. З огляду на означене, теза про те, що “кожний священик є апостолом у своїй парафії”, наведена в одному із сучасних джерел практичних рекомендацій для пастирів [185, с. 30], видається цілком справедливою та вказує на важливість священицького обов’язку проповідувати Слово Боже, а через нього – впливати на душі і соціальне самопочуття людей.

За визначенням російського філософа-слов’янофіла Ю. Ф. Самаріна, праця проповідника виступає працею посередницькою, суть якої – бути живим посередником між Церквою та приватними особами: “сама справа посередництва є проповіддю”, а “проповідь є знаряддям цього посередництва” [Цит. за: 110, с. 67].

Розгляд християнською традицією проповіді як головного засобу розповсюдження “пізнання віри” [94, с. 582], відповідно, вказує на духовну непересічність значення даного феномену, суттєво актуалізуючи важливість його всебічного вивчення, яке здійснювалося у межах теологічних, літературознавчих, релігієзнавчих та філософсько-естетичних досліджень.

У спектрі студій з означеної проблеми традиційно виділяється два напрями.

Першим з даних напрямів у визначенні сутнісних принципів проповідництва постає власне церковне вчення, що конкретизується у царині гомілетичних узагальнень.

Гомілетика (від грецького *homilétique* – уміння розмовляти з людьми, мистецтво вести розмову), згідно з класичними її визначеннями, являє собою окремий розділ релігійної думки, присвячений теоретичним та практичним питанням церковної проповіді. Дана теологічна дисципліна інтерпретується, зокрема, і як християнська риторика [1, с. 41], і, водночас, як поле теоретико-естетичних узагальнень. Справа в тім, що настанови майстрів проповіді різних періодів, що набули чи не набули свого оформлення у вигляді конкретних трактатів (як наприклад, “Наука, альбо способ зложення казання” І. Галятовського, “Риторика” Ф. Прокоповича, “Живе слово” А. Ключарєва), закономірно стають об’єктом низки історико-естетичних досліджень (праці В. Бичкова [31], І. Бондаревська [25], М. Загорулько [86], І. Іваньо [91] та ін.), які, виходячи за межі відтворення особливостей розвитку естетичної думки, принаймні певною мірою, сприяють розумінню ролі та місця означеного аспекту в багатстві традицій церковної культури.

Характерно, що термін “гомілія”, починаючи з часів раннього християнства, виступає близьким за значенням (якщо не, значною мірою, синонімічним) до слова “проповідь”.

На думку релігійних дослідників, головне питання гомілетики як теологічної дисципліни, предметом якої, як зазначалося, постає вчення про

проповідь в цілому, не є вирішеним [187, с. 1920; 202, с. 427]. Мова йде про питання, пов'язане із визначенням сутності та природи проповідей.

Спираючись на повчання Христа та апостолів, даний напрям знаходить “у літургійній проповіді *функцію благодатного життя* Церкви”, тобто підкреслює, що “за внутрішньою сутністю своєю вона іншої природи, ніж природне слово ораторського мистецтва, – головна продуктивна сила проповіді є благодать, яка дарується у Таїнстві священства” [202, с. 428]. Якщо у Церкві незримо є присутнім Сам Її Глава, Христос, та Дух Святий, то неможливо припустити, з церковної точки зору, щоб без керівництва благодаті Божої здійснювалося пастирське проповідницьке служіння.

Саме тому Церква згідно з канонами надає право літургійної проповіді передусім єпископам та пресвітерам – особам, які мають благодать священства.

Православна Церква (як і католицька) повчає “про необхідність для храмової літургійної проповіді особливої благодаті, окрім тієї, яка дається в Таїнствах кожному християнинові для життя – благодаті Таїнства священства. При цьому Церква не заперечує користі та необхідності для проповіді природних дарувань розуму та слова, у тому числі і знань ораторських” [Там само]. Деталізований розгляд естетичного тлумачення релігійного красномовства в контексті розвитку філософської і риторичної думки здійснюється у межах другого розділу дисертації.

Інший напрямок в осмисленні проповідництва своїм корінням сягає досліджень ренесансних гуманістів Й. Рейхліна (1455–1522) та Еразма Роттердамського (1466–1536), які, вивчаючи проповідницькі твори Отців Церкви, “почали трактувати про них *поруч* із творами язичницької, грецької та латинської літератури як про *твори ораторського мистецтва*, а у своїй гомілетичі мало звертають уваги на вчення про проповідь, яке міститься у Святому Письмі” [Там само, с. 427]. Звідси веде свій початок погляд багатьох гомілетів майбутніх генерацій, згідно з яким при визначенні проповіді “береться до уваги тільки зовнішній її бік – словесна форма”, а природа

проповіді тлумачиться як “виключно риторична” [Там само]. Відтак, під цим кутом зору, проповідь розуміється як феномен, що начебто не має власних особливих законів сакральної продукції, відноситься до сфери ораторського мистецтва та підкоряється виключно правилам, які були створені у давнину для красномовства взагалі.

Згодом вчення про природу проповіді почало ґрунтуватися на началах або раціоналістичних, або “натуралістично-естетичних.”

Покажемо, на наш погляд, видається той факт, що навіть “батько” естетики як самостійної філософської галузі знань О.-Г. Баумгартен у своїй найвідомішій праці “Естетика” (1750 р.), визначаючи функції естетичної науки, окреслює її сфери її приватних застосувань. У даному переліку поруч із філологією, герменевтикою, екзегетикою, поетикою, теорією музики, риторикою та ін., зрештою виступає і гомілетика [18, с. 453]. Неможливо утриматися від наведення вельми характерної деталі у біографії мислителя, яка, на наш погляд, значною мірою проливає світло на його певну зацікавленість сферою проповіді: народився Баумгартен у родині проповідника.

У так званій “критичний” період своєї творчості побіжно торкається проблем проповіді в контексті красномовства Іммануїл Кант (1724–1804). Трактат “Критика здатності судження” (1790), в якому розкривається власне естетична теорія кенігсберзького мислителя, позначена виявленням уваги до ораторських практик з точки зору їх приналежності до царини “витончених мистецтв” та можливості синестетичної взаємодії із іншими художніми практиками. Красномовство майже постійно порівнюється І. Кантом із поезією – іншим різновидом словесності, що також отримує в теоретико-естетичній концепції мислителя статус витонченого мистецтва. Так, дана тенденція порівняння відбивається вже на формулюванні визначень обох складових образно-виразної сфери дійсності: за І. Кантом, “красномовство – це мистецтво займатися справою розсудку як вільною грою уяви; поезія – займатися вільною грою уяви як справою розсудку” [106, с. 162].

Порівняння ораторства із поезією, що одразу ж набуває характеру діалектичного взаємозв'язку цих двох бінарних опозицій у площині художньої творчості, здійснюється далеко не на користь риторичних практик. Не останню роль на разі відіграє важливий для Канта аспект морального виміру “застосування” поетичного мистецтва та красномовства. В той час, як у царині поетичної творчості “все відбувається чесно та відкрито,” адже воно “зізнається в тому, що хоче просто вести цікаву гру уяви, при чому за формою в узгодженні із законами розсудка, і не прагне перехитрити чи заплутати розсудок чуттєвим зображенням” [Там само, с. 169], риторство потенційно лякає автора “Критики здатності судження” можливим зловживанням власними перевагами, зокрема, й художніми. За І. Кантом, красномовство у розумінні мистецтва переконувати, тобто “вводити в оману за допомогою гарної видимості,” а не просто як вміння гарно говорити (краса слогу й стилю), позичає в поезії “лише необхідне для того, щоб налаштувати душі, до того, як вони винесуть своє судження, на користь оратора і, таким чином, позбавити це судження свободи” [Там само, с. 168].

З цієї точки зору стає зрозумілою думка Канта про те, що не слід рекомендувати використання красномовства “ані в суді, ані на кафедрі.” Відносно подібних прецедентів мислитель займає вельми категоричну позицію: не можна допускати навіть тінь надто яскравого дотепу та уяви, а тим більше мистецтва вмовляння на чиюсь користь, коли йдеться про громадянські закони, права осіб чи про тривале напучування щодо вірного розуміння та сумлінного виконання своїх обов'язків. “Маю зізнатися, – зазначає І. Кант, – що прекрасний вірш завжди приносив мені чисту радість, тоді як читання найкращої промови римського народного трибуна, сучасного парламентського діяча чи проповідника завжди поєднувалося із неприємним почуттям несхвалення подібного, заснованого на хитрощах, мистецтва, яке оперуючи людьми як механізмом, здатне змусити їх виносити з важливих питань такі судження, які після спокійного розмірковування повинні втрачати для них будь-яку вагу” [Там само, с. 169–170]. Філософ скептично оцінює

ораторське мистецтво як вміння користуватися людською слабкістю у власних цілях, якими б гідними вони не були. Ідеал красномовця, що його висуває Кант, характеризується ясним розумінням певного питання, майстерністю його живого викладу, ілюстрованого прикладами та вільного від порушення “правил благозвучності мови чи благопристойності вираження відповідно до ідей розуму” [Там само]. Окреслений зв'язок естетичної теорії із етичною вказує на одну з основних специфікацій вчення засновника німецької класичної філософії – тотальний примат практичного розуму (моралі).

На думку німецького теолога та філософа Ф. Шлейєрмахера (1768–1834), проповідь, зокрема, постає “актом художньої словесної презентації або відтворення змісту особистого світоспоглядання проповідника перед слухачами, які володіють таким самим змістом” [202, с. 428].

Інший німецький теоретик протестантського світу Т. Гарнак (1816–1889) визначає проповідь як “акт слова в культурі” чи як акт культу в слові, що у своїй продукції підкорюється загальним логічним та естетичним законам слова та, зокрема, законам ораторського мистецтва [Там само].

Увага до проповідницького слова, що її приділяють німецькі теологічна та філософсько-герменевтична традиції, постає не випадковою з огляду на непересічне значення гомілетичних практик для протестантського культу взагалі [Див.: 265]. Так, окрім вищезгаданих дослідників, звернення до феномену проповіді простежується в розмірковуваннях чи не найвідомішого із засновників філософської герменевтики Х.-Г. Гадамера (нар. 1900) [Див.: 56; 57]. Аналізуючи роль лютеранської теології та, зокрема, екзегетики в процесі становлення базових принципів герменевтичного дискурсу, мислитель визначає функцію слова проповідника, послуговуючись поняттям “вість”. Відтак, проповідь виступає як засіб реалізації дійсної конкретизації благої вісті [56, с. 389], як пробудження Святого Письма до життя, “щоб воно знову лунало як вість” [57, с. 200]. Прикметно, що останню сентенцію ми знаходимо в контексті ототожнення засад герменевтичної теорії з елементами риторики, здійснюваного Х.-Г. Гадамером у рамках доповіді “Риторика і герменевтика.”

Автор даного дослідження, зокрема, вказує на значення складової ораторських студій щодо збудження афектів для розвитку майбутніх принципів тлумачення текстів. У визнанні моменту афективної модуляції, притаманного будь-якому мовленню (особливо проповіді), Гадамер вбачає коріння “психологічної” інтерпретації, започаткованої Шлейєрмахером, а, врешті-решт, і коріння будь-якої теорії так званого “вчування” [Там само, с. 197–198].

Вітчизняне студювання проповідництва з естетичних позицій позначене як традиційним існуванням суто релігійного підходу, так і здійсненням розробок літературознавчого характеру: на ХІХ – початок ХХІ ст. припадає створення низки праць з осмислення проповідницької культури в її історико-культурних та художньо-образних вимірах. З-поміж них, зокрема, виділяються дослідження М. Сумцова, який, за зауваженням С. Єфремова, “оддає... чимало уваги і формальним моментам як мова та стиль опрацьованих авторів, запозичення їх од попередників та з народної словесності, як і впливу їх на наступників та ту ж таки народну словесність” [82, с. 283], рефлексії з історії літератури самого С. Єфремова [83], а також І. Єрьоміна [80], Д. Ліхачова [134; 135 тощо], Т. Черторицької [247], Д. Чижевського [248] та інших літературознавців.

Інтерес вітчизняних дослідників до релігійно-ораторських традицій Київської Русі (Т. Ніколаєва [167], Т. Сліпушко [214]) і доби українського бароко (С. Кагамлик [102], В. Маслюк [152], І. Чепіга [246]) знайшов свій прояв у розгляді стилістичних особливостей літературних пам'яток даних періодів, аналізі використовуваних проповідниками риторичних засобів та концепцій художньої обробки творів.

Водночас, відбувається вивчення феномену проповіді у руслі мовознавчого підходу: висвітлюються проблеми композиційних параметрів релігійно-мотивованих повчань (Ділай [71]), лексичного наповнення гомілетичних практик (Л. Панін [180]), визначення жанрового статусу проповіді (С. Кот [115]) тощо.

Відчутна увага приділяється дослідженню проповідницького слова й гомілетичних традицій взагалі в контексті історико-риторичних розробок (праці С. Абрамовича [1], Г. Євдокименко [78], Л. Мацько, О. Мацько [153], Г. Сагач [210]).

Спроби узагальнення окреслених підходів здійснюються в царині власне філософських розвідок історико-філософського (В. Горський [65], Я. Стратій [222], Д. Чижевський [248]), історико-етичного (Н. Горська [64], Л. Довга [75; 76], М. Кашуба [107], М. Кисельова [110], М. Корзо [114], О. Розумна [205], В. Співак [218; 219]) та релігієзнавчого (Бабич [15], Т. Біленко [22]) спрямувань. Теоретико-естетичні акценти в таких студіях здебільшого носять побіжний характер і аналіз художнього виміру повчань, як правило, поступається розгляду характеристик їхнього змісту.

Зрештою, низка вітчизняних дослідників вдається до власне естетичного осмислення проповіді, зокрема, в контексті риторичного мистецтва. Так, І. Іваньо в межах праці „Нариси розвитку естетичної думки України” [91], що й досі, на думку Д. Кучерюка, залишається чи не єдиним “найбільш докладним висвітленням історії української естетичної думки” [Див.: 123, с. 77], звертається до визначення естетичних аспектів ораторських теорій та практик Давньої Русі та доби українського бароко. Пізніше розвиток даного підходу в поєднанні з новими тенденціями набуває форм спроби переосмислення значення риторичної теорії в становленні естетичних уявлень (І. Бондаревська [25]), пошуків світоглядних і мистецьких засад естетичних принципів барокового універсалізму (М. Ольховик [172]), естетичного аналізу сакральносимволічного тезаурусу ораторства (М. Загорулько [86]) тощо.

Видається доцільним звернути увагу й на проблему визначення поняття “проповідь” у філософських, літературознавчих та богословських дослідженнях. Варто одразу ж констатувати наявність кількох значень згаданого поняття. Так, в одному з сучасних філософських словників проповідь визначається як: 1) промова релігійного характеру, що виголошується у церкві священнослужителем наприкінці літургії; 2) активне

розповсюдження яких-небудь ідей та поглядів; 3) твір ораторського типу, що містить вимогу етичного, в основному релігійного, характеру [234, с. 368–369].

Друге з наведених визначень постає найбільш загальним відносно двох інших. З цієї точки зору, зміст поняття “проповідь” охоплює вельми значну кількість феноменів церковного і світського життя, зокрема, увесь загал сакральних мистецтв (іконопис, церковна архітектура, хоровий спів та ін.), які, безумовно, всі без винятку в їх синтезі сприяють справі розповсюдження ідей християнського вчення. “Проповіддю” інколи називають і пропаганду будь-яких інших нерелігійних учень.

На думку українського філософа Т. Біленко, широке значення слова проповідь “містить розмаїтий спектр дій із пропаганди віровчення, що ведеться як у стінах релігійного храму, так і поза ним” [22, с. 199].

Втім, у межах даного дослідження варто скористатися іншим (“звуженим”) значенням поняття проповідь, яке фактично збігається з двома іншими наведеними його визначеннями. Одне з них постає більш конкретизованим в одному з релігійних видань, в якому проповідь характеризується як “християнське церковне напучування, що викладається в храмі за літургією з метою повідати та роз’яснити слухачам вчення Ісуса Христа” [187, с. 1920].

У своєму вузькому, спеціальному значенні, – вважає Т. Біленко, – проповідь є “невід’ємним елементом церковно-релігійного життя, її роль великою мірою залежить від актуальних реалій, зумовлена конкретними історичними обставинами суспільної практики” [22, с. 200].

В. Даль у відомому “Тлумачному словникові живої великоросійської мови” наводить наступне визначення означеного терміну: “проповідь” – “поученье, речь, духовное слово, наставление священника пастве, в церкви, либо народно, в ином месте” [70, с. 503]. Відповідно, дієслово “проповідувати” тлумачиться дослідником як “говорить всенародно, возвещать, провозглашать; поучать, взывать к слушателям речью, убеждая и наставляя”,

а іменник “проповідник” – як “народный возвеститель, провозвестник; провозглашатель и поучитель; учитель Слова Божия, наставник веры, по званию или по призванию; вообще говорящий проповеди” [Там само].

Аналогом терміну “проповідь” у давньоукраїнській мові виступав тотожній (принаймні, надзвичайно близький) за значенням термін “казання” (пор. “казанне” (білорус.), “kazanie” (польськ.)), етимологічно пов'язаний із власне процесом говоріння, проголошення напучувальної промови [Див.: 215, с. 207].

Енциклопедичний довідник “Релігія та Церква в Білорусі” (2001 р.) містить визначення поняття “казанне”, що семантично певною мірою збігається із досліджуваним поняттям “проповідь” у розумінні літературного твору ораторського типу та ін. “Казанне” розглядається як “вид церковно-релігійної проповідницької літератури”, що “належить до ораторської прози” [208, с. 137].

Тлумаченню терміну “проповідь” та розкриттю сутності даного феномену приділяється суттєва увага в сучасних філософсько-релігієзнавчих виданнях. Так, в інтерпретації авторів довідника “Християнство” за ред Л. Н. Мітрохіна (1994 р.), проповідь постає “жанром релігійної пропаганди, публічною промовою священнослужителя (проповідника) у храмі, яка звернена до парафіян та містить роз'яснення положень віровчення, коментарі до Святого Письма, рекомендації до відповідної поведінки та діям” [242, с. 374]. Зазначається, що, на відміну від молитви, проповідь будується не за фіксованою схемою та текстом, а досить вільно. Виділяються такі різновиди проповіді, як гімнічні, панегіричні, напучувальні, апологетичні та інші [Там само]. В означеному виданні також підкреслюється, що специфічною особливістю релігійної проповіді є “дія не стільки на розум, скільки на емоції, підсвідомість, інстинкти, тобто позалогічне переконання” [Там само].

З позицій літературознавства проповідь інтерпретується як один з літературних жанрів – жанр ораторської прози [131, с. 307], різновид дидактичної літератури. При цьому наголос робиться, зокрема, й на

художньому вимірі напучувань: відповідним творам надається художня форма для легшого сприйняття і засвоєння філософських, релігійних, морально-етичних та ін. ідей [133, с. 199].

Доцільно розглянути визначення досліджуваного терміну в “Літературознавчій енциклопедії” за ред. Ю. І. Коваліва (2007 р.) – одному з сучасних фундаментальних видань, присвячених проблемам розкриття понятійного апарату літературознавчої науки. Проповідь у даній праці розуміється як “різновид дидактичної ораторсько-повчальної прози, яку духівник виголошує перед мирянами задля їх повчання, виведення на шлях християнських чеснот” [132, с. 281].

Позиції щодо жанрово-літературної і стилістичної приналежності проповіді доповнюються й дещо корегуються думкою З. Куньча, який констатує свого роду “подвійну” наближеність проповідницького підстилю до публіцистичного та уснорозмовного стилів літературної мови [122, с. 437]. На співвіднесеності проповіді, як публічної промови, із публіцистичним стилем наголошує й С. О. Кот, звертаючи увагу на низку вербальних та екстралінгвістичних ознак релігійного красномовства – суспільну сферу використання даного жанру, реалізацію інформативної функції і, передусім, функції впливу на аудиторію та ін. [115, с. 18].

Дані підходи у визначенні поняття “проповідь” постають вартими уваги з точки зору естетичного аналізу феномену церковних повчань, адже факт спорідненості останніх із цариною публіцистики вказує на низку стилістико-лінгвістичних вимог до логічної аргументації та художньої обробки таких промов. З-поміж них закономірно виділяються такі вимоги до оформлення естетосфери проповіді, як максимальна адекватність та доступність передання сакральних смислів, використання специфічної художньої мови, що сприяла б полегшенню засвоєння проповідуваних істин (сакральні символізація та алегорізація), надання повчанням стислих параметрів і, водночас, належної смислової наповненості й естетичної виразності та ін.

Зрештою, доцільним при розгляді означеного питання є залучення до переліку досліджуваних видань сучасних фахових праць з естетики.

Зокрема, в інтерпретації автора енциклопедичного словника “Естетика” (2005 р.) В. А. Бачиніна проповідь виступає “характерною жанровою формою ораторського мистецтва, яка має морально-дидактичне, виховне спрямування та яка застосовується переважно в церковно-богослужбовій практиці” [19, с. 68].

Доцільним з точки зору дослідження естетосфери проповіді постає також розгляд поняття “*церковне красномовство*”, що інтерпретується як “особливий різновид ораторського мистецтва” [202, с. 608]. При цьому підкреслюється певний зв'язок церковних традицій ораторства із античною риторикою.

Таким чином, у запропонованих визначеннях концепту “проповідь” підкреслюються зв'язки досліджуваного феномену із цариною ораторського мистецтва та розвитку літературного процесу в цілому. Відтак, уможлиблюється перенесення художнього аспекту проповідницьких практик у площину теоретико-естетичного аналізу. Адже естетосфера проповіді охоплює духовний простір від її тексту і живого слова до евокативного впливу на почуття в ситуації храмового синтезу мистецтв.

Урахування художнього аспекту релігійно-повчальних промов неодмінно передбачає вихід на новий рівень їх осмислення: принципово важливою з точки зору як гомілетики, так і естетики, є відповідь на питання, чи є проповідь власне мистецтвом? На наш погляд, вельми слушною у цьому відношенні є думка В. Певницького, висловлена ним у монографії “Церковне красномовство та його основні закони”. Автор дослідження заперечує суто мистецьку сутність проповіді, зокрема, наводячи наступний аргумент: “мистецтво – безкорисливе у найвищому сенсі цього слова”; що ж до проповіді, то вона обов'язково переслідує мету впливу на слухацький загал, а тому й являє собою “практичну [релігійно-мотивуючу – А. Ц.] діяльність і в жодному разі не мистецтво” [262, с. 54]. Але, з іншого боку, будь-яке

мистецтво, у кінцевому випадку, “переслідує мету” естетичного впливу на перцепієнта.

Визнання церковного повчання різновидом ораторського мистецтва водночас вказує й на його релігійно-утилітарне значення. Невипадково автор одного з риторичних посібників XVIII століття – ієромонах Амвросій – визначає ораторство (“ораторію”) як “мистецтво схилити словом інших до свого наміру” (“искусство преклонять словом других к своему намерению”) [10, с. 1], а кінцеву мету (“причину”) ораторії чи власне оратора – як “схилення інших до своїх думок” (“склонение других к своим мыслям”) [Там само, с. 2]. Тобто, і тут мова йде про певну естетичну сугестію. З цієї точки зору, якщо проповідь і не є “чисте” мистецтво, але все ж таки естетичний за природою і функціями феномен.

Відтак, вживаючи поняття типу “проповідницьке мистецтво” (“мистецтво проповіді”), дослідник має усвідомлювати їх умовний характер, адже пастирська промова не є мистецтвом у сучасному загальноприйнятому розумінні цього терміну (а тим більше “мистецтвом заради мистецтва”). Термін “мистецтво” тут вживається не в сенсі “красних мистецтв”, а в сенсі досконалої діяльності, її духовних і творчих характеристик, певної технології естетичних впливів.

Водночас, як зазначалося вище, у літературознавчих студіях церковне повчання розглядається як різновид ораторської прози – живого мовлення, що зазнало художньої обробки. Відповідно, яскраво виражена сфера естетичних особливостей феномену проповіді суттєво споріднює останній із власне мистецькими феноменами.

Наведений вище підхід, окреслений у рамках взаємності гомілетичної, естетичної та літературознавчої теорій, вимагає певних уточнень, що обумовлюється, зокрема, практикою естетичного контент-аналізу власне текстів проповідей, а також врахуванням низки чинників риторичної специфіки їх виголошення.

Проілюструвати сутність цих уточнень, зокрема, допоможуть узагальнення, свого часу запропоновані дослідником давньоруської літератури І. Єрьоміним. Розрізняючи у своїх студіях пам'ятки красномовства Київської Русі на два види (пам'ятки красномовства дидактичного та пам'ятки красномовства епідейктичного, тобто урочистого видів), літературознавець вказує на їх принципову відмінність одне від одного, обумовлену відповідними особливостями змісту, форми, обсягу і навіть мови.

Перший, дидактичний, різновид красного слова (“повчання”, “бесіди”), на думку І. Єрьоміна, переслідував “чисто практичні цілі безпосереднього напучування, інформації, полеміки”; специфічною рисою творів такого виду могла бути часта відсутність яких-небудь риторичних прикрас тощо [80, с. 65].

Епідейктичний твір, зазвичай позначуваний характерним, протоестетичним терміном “слово”, мав створюватися згідно риторичних норм, вироблених досвідом античного та візантійського красномовства. Деяко категоричний висновок І. Єрьоміна – “дидактичне красномовство – літературне ремесло, епідейктичне красномовство – мистецтво” [Там само, с. 66] – у свою чергу, сприяє постановці питання про різний ступінь художньої обробки проповіді, а отже – про різного роду риторичні специфікації її естетичної сфери.

З точки зору реалізації ідеї цілісності філософсько-естетичного аналізу феномену проповіді, його духовної контекстуальності, постає необхідним окреслення, принаймні в найбільш загальних рисах, специфіки проповіді як суто релігійного феномену та органічно-невід'ємної складової церковно-літургійного життя.

Субстанціональна сутність проповіді – повторимо, що на разі остання розуміється нами передусім як церковна промова релігійно-повчального характеру та твір з відповідної тематики – нерозривно пов'язана з її сакральним призначенням, яке, в свою чергу, об'єктивно визначається християнським осмисленням функцій слова, мови в цілому та значенням Слова Божого і святоотцівського богословсько-творчого спадку в житті

віруючої людини. Як відомо, розробці таких питань приділяється значна увага у власне богословських та філософсько-культурологічних студіях.

Християнське вчення вимагає від людини суворої відповідальності не лише за свої вчинки, але й за слова: “Да будут разговоры наши таковы, чтобы не отвечать нам за них муками в вечности”, – зокрема, повчав видатний діяч Православної Церкви ХІХ століття чернігівський святий, нещодавно канонізований Філарет (Гумілевський), по суті передаючи слова Христа Спасителя: “...за кожне слово пусте, яке скажуть люди, дадутъ вони відповідь судного дня” (Мф. 12, 36) [Цит. за: 27, с. 48].

У світлі таких ідей цілком зрозумілим стає усталений погляд на непересічну роль і відповідальність “словес проповідних” у церковному житті, що сповідується багатовіковою гомілетичною традицією.

Подібних вихідних позицій, відповідно, вимагає й вивчення православної естетики взагалі, що здійснюється у традиціях філософської та мистецтвознавчої герменевтичної методології. З цієї точки зору філософсько-естетичне осмислення мистецтва проповідницького слова передбачає обов’язковий розгляд останнього не тільки як феномену суто літературного плану (жанру ораторської прози взятого самого по собі), а й контекстуально, в його зв’язках із відповідним релігійно-культурним і риторичним контекстом.

Визначивши церковну проповідь як одну з функцій благодатного життя Церкви, Святе Письмо та Передання визначили її різновиди або прототипи. У книзі Діянь святих апостолів та у Першому посланні до Коринфян виділені кілька таких прототипів – глосолалія, профітія та дидакалія, “різниця між якими обумовлюється ступінню присутності в пастирі-проповіднику Духа Божого” [202, с. 428].

Глосолалія (від гр. glossa – “незрозуміле слово”, “говорити”) апостольських часів була хронологічно першою формою проповіді.

У сучасних релігієзнавчих виданнях поняття “глосолалія”, зокрема, визначається як теологічний термін для позначення “розмови” віруючих із Богом “незнайомими” (“іншими”, “ангельськими”) мовами під дією Духа

Святого [242, с. 109]. Мовлення віруючих стає автоматичним, містить незрозумілі слова (глоси), що не існують у жодній з мов, а також висловлювання з рідної чи відомої віруючим мови [Там само].

У релігійному розумінні глосолалія отримала свою назву завдяки її особливості – благодатному дару розмовляти мовою, що до цього часу не була відомою проповідникові [202, с. 428].

Із психічної точки зору стан проповідника-глосолала характеризувався станом певного екстазу, зумовленого благодатно-містичним впливом. Дана екстатичність виступала чинником духовної патетики проповіді, позначаючись на її художньо-естетичних характеристиках: надзвичайна піднесеність (“восторженность”) промови глосолала втрачала вербальну злагожденість, і, відтак, такі виступи часто супроводжувалися коментарями духовних інтерпретаторів [Там само].

Профітія була пророцтвом у тому сенсі, в якому це служіння у Церкві взагалі визначається у теології. За нею також визнається безумовний статус дару Духа Святого. Щодо психічного аспекту профітія, за зауваженням дослідників, виявляється більш спокійно та свідомо, ніж глосолалія. Проповідник у даному випадку не втрачає самостримання, його промова є впорядкованою та загальнозрозумілою [Див.: 197, с. 3–4]. Ці характеристики теж можуть мати естетичну атрибуцію, якщо упорядкованість та спокій розглядати в контексті гармонії та катарсису як категорій естетики.

Дидаскалія – як різновид напучування (“учительства по преимуществу рефлексивного” [202, с. 428–429]), виголошується під керуванням розуму, містить у собі розмірковування та докази і діє не лише на почуття, але й на логічне сприйняття. Характерно, що в процесі засвоєння християнським соціумом нового вчення за допомогою як почуттів, так і логічної рефлексії, “первісний екстаз та ентузіазм вчителів зменшувався, і вже за апостолів дидаскалія переважала” [Там само, с. 429;]. На думку української дослідниці О. П. Розумної, розвиток проповіді від глосолалії до раціонально побудованої дидаскалії “засвідчує переважання логічного, раціонального викладення

християнських цінностей” [205, с. 7]. Втім у християнській культурі і надалі продовжували існувати як глосолали, так і профіти (про них пишуть Юстин, Мільтіад, Іринеї, Євсей): “ніколи глосолалія і профітія апостольських часів – психічна їхня основа – не зникали цілком у церковній проповіді, як її розуміли Отці Церкви” [202, с. 429].

Окрім того, традиційно виділяються наступні різновиди проповідницького слова: 1) *місіонерська* проповідь, призначена ще не ознайомленим із цариною християнського вчення; 2) *позабогослужбова* проповідь (так звані поза богослужбові співбесіди) у храмі чи в іншому гідному приміщенні [Там само].

Зазначимо, що традиції сучасної православної гомілетики також передбачають виділення кількох видів проповідей: 1) екзегетико-аналітичної бесіди як поступового тлумачення Святого Письма; 2) синтетико-тематичного повчання; 3) слова (жанру церковного красномовства, що характеризується особливою піднесеністю).

Причому наголошується, що останнє є похідним від тематичного повчання, однак переважає його досконалістю власної форми.

Означена вище сакральна місія гомілії зумовлює узгодженість останньої з особливим фундаментально-інваріантним началом, своєрідним релігійно-естетичним стрижнем, яким репрезентується головне ідейне підґрунтя, незаперечна духовна парадигма гомілетики як такої. Ігнорування цього начала призводить до втрати проповіддю своїх субстанціонально-сутнісних характеристик. Інакше кажучи, в даному випадку проповідь релігійних істин та чеснот може перестати бути проповіддю у власному сенсі цього слова, перетворюючись, наприклад, на десакралізоване художньо-культурне, літературне явище.

З’ясовуючи специфіку проповіді як феномену духовного життя, слід згадати про пильну увагу, що її приділяє гомілетична традиція чинникові особистості самого проповідника, рівня його світоглядних знань, його власного досвіду (зокрема, риторичного) і, зрештою, його морального життя

та внутрішніх етичних переконань. Так, відомий український культурно-освітній діяч XVII століття А. Радивилівський стверджував, що проповідник, оратор є послем Бога і його устами промовляє Сам Бог, а тому проповідник має бути всезнаючим, порядним та чесним [153, с. 27]. Життя відповідно до ідеалів, що проповідуються, є суттєвою, фактично найважливішою запорукою успіху повчання (навіть у тому випадку, коли сама проповідь позбавлена зовнішньої витонченості). Як справедливо зазначив видатний візантійський богослов святий Іоан Дамаскін, пастирю вірять тоді, коли він повчає життям та власними вчинками [185, с. 36]. Досягнення ж успіху у справі проповіді церковне вчення приписує не проповіднику, а Богові: завдання проповідника – сіяти, *“але Бог, що родить”* (1 Кор. 3,7) [Там само, с. 35].

Звертається увага й на існування інших, окрім особистісних якостей душпастиря, чинників адекватного впливу проповідницького слова. Зокрема, підкреслюється роль вже самого місця виголошення повчальних слів. Найкращим місцем для проповідування вважається храм, а найзручнішим часом – час звершення церковних служб, передусім Літургії. До речі, у даному випадку ми спостерігаємо комплексну синестетичну дію різних сакральних мистецтв на свідомість реципієнта: піднесена урочистість богослужінь, хоровий спів, читання Святого Письма та богослужбових текстів, внутрішнє оздоблення храму (варто згадати хоча б самі лише ікони) – усі ці чинники здатні духовно-естетично сприяти зосередженості, молитовному настрою, розчуленню та почуттям каяття людини. Відповідно, завдяки такому синестетичному впливу, створюються духовно-чуттєві умови і для належної сакрально-сугестивної дії проповідницьких настанов. Проповідь, таким чином, буде органічно й гармонійно доповнювати ту духовно-синкретичну симфонію сакральних мистецтв, яку і передбачається створювати під час звершення богослужінь.

Відтак, розвиток проповіді як сакрального мистецтва й жанру ораторської прози, наближеного до публіцистики, закономірно постає об'єктом вивчення у дослідженнях релігієзнавчого, мистецтвознавчого,

риторичного та філософсько-естетичного спрямування. Осмислення її художньо-риторичних характеристик передбачає врахування значення та функцій релігійно-мотивованих повчань, їх органічного зв'язку із богослужбовою практикою, особистістю проповідника і, зрештою, всією системою ціннісних орієнтирів християнства. В дисертації феномен проповіді розглядається на перетині естетичного та релігієзнавчого підходів.

1.3. Концепт “естетосфера” в осмисленні релігійно-мистецьких практик і проповідницького слова

Історична динаміка розвитку естетичної думки позначена, зокрема, виникненням та теоретичним оформленням нових понять, що узагальнюють естетичний досвід людства в умовах певної епохи та конкретної культурної ситуації, відбиваючи зміни у площині мистецьких експериментів і, водночас, ступінь їхнього трансгресування – виходу за межі класичних парадигм.

Обґрунтування та уточнення новостворених концептів, окреслення кола їхніх характеристик та перспектив застосування стають пріоритетними завданнями в посткласичній і некласичній періоди історії естетики, коли, на думку Л. Т. Левчук, виявляється вся складність проблеми її понятійно-категоріального забезпечення [130, с. 4]. На переконання відомої української дослідниці, активне продукування цілої низки принципово нових понять (“синестезія”, “контамінація”, “евокатизм”, “трансгресія” тощо), що відбивали процес збагачення чуттєвої культури людини і систематизували мистецькі пошуки, передусім першої половини ХХ століття, виступає характерною ознакою розвитку некласичного підходу в осмисленні емоційно-виразних феноменів буття та художніх трансформацій. Втім, дані процеси “не обминали, а в певних випадках продуктивно використовували багатоміжові напрацювання класичної естетики (“канон”, “цінність”, “образ”, “стиль”, “форма” та ін.)” [Там само]. Відтак, і надалі дослідження на перетині різних парадигм, синтез та взаємне збагачення напрацювань у їхніх межах

визначають напрямок пізнавальної активності дослідників, за потреби вчасно повертаючи допитливу думку дослідника із неklasичного “задзеркалля” до “цього-боку-дзеркала” художньої творчості [Див.: 138].

У рамках означеного діалогу традиційного та інноваційно-неklasичного в естетиці, на наш погляд, відбувається і формування концепту “естетосфера”, використання якого сприяє не лише інтенсифікації створення бази теоретичних узагальнень, але й реалізації студій з історії естетичної думки в її хронологічно-стихійному та проблемно-упорядкованому варіантах в контексті між наукових досліджень.

Виникнення концепту “естетосфера”, як власне і етимологія відповідного терміну, безпосередньо пов’язана із історією розвитку уявлень про феномен сфери в їхніх стереометричних, алегоричних та метафізичних вимірах. Визнання сфери найдосконалішою з точки зору формально-математичних та естетичних характеристик фігурою, надання їй онтологічного статусу зразка та мети, до якої “прагне” наблизитися решта форм, сприяли оформленню у міфопоетичній та філософській свідомості *архетипу Сфери* як певної смислової домінанти, яка виявилася в її сигнатурі – знаково-смислового образі чи символі. Зокрема, вже міфологічний світогляд нерідко вбачав у сфероподібності вияв абсолютних якостей буття, чинник космогенезу і стадію процесів теогонії та походження людини (якщо брати до уваги образи світового яйця у переказах народів Сходу та слов’ян, гомерівському та орфічному міфах творення світу [66, с. 18]). Чи не найяскравіший вияв дана тенденція знайшла у наступній космогонічній складовій української міфології: “...колись у повітрі колихалося щось таке, ніби *шар-м’яч* [Вид. – А. Ц.]. Хтось його штовхнув і він розірвався; полетіли куски цього шару в різні сторони й утворилася земля, сонце, місяць, зорі...” [228, с. 7].

Ідеалізація сфери у філософських пошуках мислителів античного світу найповніше репрезентована у працях представників мілетської школи і Платона. Специфічною ознакою монотеїстичної проповіді Ксенофана (бл.

570–478 рр. до н. е.) постає визначення сутності Божества як кулеподібної і принципово відмінної від людської [73, с. 338].

У метафізичній онтології Парменіда (бл. 540–470 рр. до н. е.) буття – єдине, нерухоме й неподільне – є сферичним. При цьому натурфілософ зважає, зокрема, й на символічні в уявленнях античної людини властивості кулі – “форми, найбільш близької до ідеалу метафізичної незмінності” [226, с. 73].

Згідно з космогонічними поглядами Платона (бл. 427–347 рр. до н. е.), втіленими у діалозі “Тімей”, Всесвітові в процесі створення надаються найдосконаліші “окреслення”: Творець-Деміург шляхом обертання округлює його до стану сфери [183, с. 473].

Космічна куля (сфера) в інтерпретації Марка Тулія Цицерона (106–43 до н. е.) також постає найбільш гармонійним тілом: на переконання давньоримського філософа і ритора, вивчаючи природу, можна відзначити, що “рівномірність руху та стійкість структури,” притаманні Всесвітові, не можуть існувати в жодній іншій фігурі, окрім кулеподібної [Цит. за: 145, с. 479].

Захоплення сигнатурою сфери в античному світі передається наступним генераціям мислителів і митців, концепції яких, зокрема, могли характеризуватися безпосереднім теоретико-естетичним і мистецтвознавчим спрямуванням (так, вважає сферу прекрасною польський вчений XIII ст. Вітелло [101, с. 303]).

Пізніше образ сфери активно використовується представниками природничих наук: у такий спосіб виникає ціла низка загальновідомих термінів (“атмосфера”, “гідросфера”, “геосфера”, “біосфера”, “етносфера”, “техносфера”, “соціосфера”, “відеосфера” тощо). Чи не найвідомішим з-поміж подібних прикладів стає концепт “ноосфера”, що реалізується в осмисленні “царини розуму” – поверхні планети, глобально впорядкованої конструктивною діяльністю людства та убезпеченої від кризових явищ природного й антропогенного характеру (праці В. І. Вернадського, Е. Леруа, П. Т. де Шардена) [203, с. 141].

Спроба осмислення світу символічних моделей культури із використанням категорії “семіосфера” здійснюється у студіях Ю. Лотмана, О. Елькан та ін. [Див.: 256].

Формулюванням нових понять такого типу та спробами досягнення дійсності за їх допомогою позначене й сьогодення (наприклад, вчення українського культуролога І. Мойсеїва про так звану “сферу ніщо” – “нульосферу” [Див.: 161]).

Даний процес суттєво позначається на гуманітарному дискурсі і призводить до збагачення його понятійно-категоріального інструментарію. За таких обставин у площині теоретико-естетичних пошуків відбувається становлення концепту “естетосфера”, при чому власне естетосфера виступає складовою аксіосфери як ціннісного універсуму соціуму.

Автор доповіді “Естетичне як естетосфера (методологічні проблеми систематизації естетичних категорій)” на конференції “Естетичні категорії в літературознавчому та мистецтвознавчому аналізі” (Дніпропетровськ, 1979) С. І. Василенко запропонував у власному варіанті побудови системи естетичних категорій вважати за вихідну категорію “естетичне”. При цьому він робить наголос на тому, що естетичне “виникає одразу як естетосфера (така, що співвідноситься з усім людством) всередині аксіосфери, що є одним із найважливіших рівнів біосфери” [36, с. 22]. Водночас, науковець спирається на вчення В. І. Вернадського про найтісніший зв'язок категорії “життя” саме з усією біосферою як цілісністю, а не з окремим організмом чи окремою клітиною. Відтак, на думку С. І. Василенко, спроби визначення сутності естетичного “шляхом розгляду абстрактної ситуації взаємовідношення єдиного об'єкта та єдиного суб'єкта” постають методологічно невірними.

У доповіді С. Василенка акцентується увага на необхідності розглядати естетичні категорії перш за все в межах певних естетичних ситуацій всередині відповідного культурно-історичного типу естетосфери. На думку дослідника, побудова системи естетичних категорій взагалі, спільної для всіх епох є

апріорі принципово неможливою, оскільки “естетичні категорії – це узагальнення *історично-ситуаційних* явищ” [Там само].

Спираючись, зокрема, на класифікацію суспільно-історичних формацій, автор дослідження робить спробу виділити кілька основних історичних типів естетосфери: 1) первіснообщинний (відповідає первіснообщинній формації); 2) політеїстичний (рабовласницька формація); 3) монотеїстичний (феодальна формація); 4) гуманістичний (капіталістична формація) та, зрештою, 5) комуністичний (комуністична формація) [Там само, с. 23].

Класифікація історичних типів естетосфери, запропонована С. І. Василенко, ґрунтувалася на постульованому органічному зв’язку естетосфери з аксіосферою: типи естетосфери номінувалися в залежності від ціннісної домінанти, що панувала в різні періоди світової історії, відповідно до концепції суспільно-економічних формацій.

До обґрунтування наукового статусу поняття “естетосфера” з точки зору її щільного зв’язку із ціннісними орієнтирами людства вдається і М. С. Каган у праці “Естетика як філософська наука” (СПб., 1997). Естетосфера культури визначається цим дослідником як аксіологічна система, як “світ естетичних цінностей” [103, с. 110]. Власне естетичне відношення людини до дійсності розглядається як таке, що розвивалося у надрах ціннісної свідомості, і, відтак, його статус у черговий раз постулюється як аксіологічний, а не гносеологічний. Сприйняття цінностей являє собою прояв не пізнавальної активності, а специфічної діяльності людської свідомості – “ценностно-осмысляющей мир деятельности” [Там само, с. 118].

Контекст розмірковувань М. С. Кагана, спрямованих на доведення філософського характеру естетичної науки та на окреслення її предмета (“естетичної культури у всьому багатоманітті конкретних проявів естетичного”), залучає до висвітлення й “сферу впливу” естетосфери. Остання при цьому не зводиться виключно до краси, але охоплює “широкий спектр ціннісних властивостей реального світу та його художнього подвоєння у витворах мистецтва – і *піднесене*, і *трагічне*, і *комічне*, і різноманітні їх

модифікації, сплетіння та взаємопереходи” [Там само, с. 35]. Проблема будови естетосфери культури та закономірностей її історичного розвитку, на думку Кагана, є вирішуваною тільки за допомогою філософських рефлексій.

Спираючись значною мірою на детальну розробку поняття “естетосфера”, запропоновану М. С. Каганом, українська дослідниця Н. О. Левченко здійснює аналіз трансформацій художньої культури ХХ століття. Концепт “естетосфера”, на її думку, охоплює онтологічний статус культурних трансформацій мистецтва.

Водночас дослідниця наголошує на необхідності суворого обговорення означеного концепту задля уникнення “метафоризму, панестетизму та інших розповсюджених гріхів аналізу феноменів культури” [129, с. 3]. Береться до уваги той факт, що в концептуальному апараті студій з культури ХХ століття існує значна кількість понять метафоричного характеру (“техносфера”, “ноосфера”, “естетосфера”, “етосфера” та ін.).

Власне ж поняття “естетосфера”, відповідно до вихідних позицій дослідження Н. О. Левченко, має сенс лише тоді, “коли воно інтерпретується суворо онтологічно як чуттєвий континуум, що не “переривається”, не “зникає”, не “гасне” у динамічному полі різноманіття культури” [Там само, с. 5].

Естетичне з цієї точки зору являє собою синонім чуттєвого, що відповідає традиції, започаткованій ще у працях О.-Г. Баумгартена, який, до речі, у предметі естетики виокремлював і феномен проповіді, що дозволяє нам говорити про її “естетосферу”. Розвиваючи тезу про те, що онтологія чуттєвого переживання є завжди “єдністю живописного предмета та онтичної динаміки конкретного виконавця, носія почуття”, Н. О. Левченко доходить висновку щодо характеристик поняття “естетосфера”. Відтак, на переконання дослідниці, даний концепт “схоплює художню динаміку як онтичне в його художній формі і як онтологічне у “хронотопі” й “дискурсі” культури” [Там само, с. 8]. З цієї точки зору, мабуть, можливо говорити і про проповідницький дискурс як елемент естетосфери культури в її хронотопах і художній динаміці.

Прагнення до охоплення всього різноманіття виразних явищ культури, до цілісного бачення останніх в їхніх взаємозв'язках та взаємодії виступає, з огляду на наведені позиції, найважливішою рисою концепту “естетосфера”, що має свої закономірні прояви у вивченні різних культурних феноменів. Так, у дослідженнях А. А. Пригорницької, присвячених проблемам дизайну, застосування даного поняття “вказує на масштаб аналізу, спрямований не на окремі сфери прояву дизайну, а на увесь простір предметної реалізації людини, що сьогодні, як і завжди, відповідає її прагненню жити в гармонії зі світом” [192, с. 6].

Зрештою, В. А. Личковах, пропонуючи власне визначення концепту “естетосфера”, робить суттєвий наголос на означеній, “холістичній” специфіці. Відповідно до інтерпретації українського дослідника, “естетосфера” постає цілісною сукупністю духовно-чуттєвих (емотивних) і образних (аудіо-візуальних) вимірів всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва.” Естетосфері, відтак, є притаманним охоплювати “людське світовідношення в цілому, виявляючи його в стильових специфікаціях духу епохи, чуття життя, образу світу і отримуючи свої змісти та форми через культурну душу і художні мови” [139, с. 4]. За В. А. Личковахом, візуальні аспекти естетосфери присутні в таких її аспектах як семіосфера, відеосфера, “міранда” та ін.

Очевидно, що оформлення і теоретичне обґрунтування поняття “естетосфера”, репрезентовані у вітчизняних студіях, попри поліперспективність та авторську своєрідність підходів, в цілому характеризуються спільністю базових принципів, що, зрештою, дає змогу виділити основні ознаки запропонованого концепту та проаналізувати його структуру.

Отже, поняття “естетосфера” постає однією з центральних категорій естетичної теорії як філософії мистецтва, онтології чуттєвості і феноменології виразних форм [138, с. 56]. Претензії даного концепту на метакатегоріальність зумовлені спробою розглянути його як позначення основного модусу

існування естетичного (С. І. Василенко) – сфери *сенсовиразних* (за Б. Кроче, О. Ф. Лосєвим та ін.), *не-байдужих* рецепієнтові та *не-посередніх* (за А. С. Канарським) [Див.: 104] феноменів буття.

Аналіз концепту “естетосфера” з аксіологічних позицій доповнює наведені характеристики констатацією сутнісних зв’язків між сферою естетичного (за М. С. Каганом – світу естетичних цінностей) і всією аксіосферою – загальним континуумом ціннісних орієнтирів суспільства. При цьому власне естетосфера постає *цілісним, багаторіневим і системним утворенням*, атрибутивною ознакою якого є *співвіднесеність, взаємна кореляція* всіх елементів та *відповідність* певній об’єднуючій тенденції, – на разі естезису, як духовно-чуттєвої сфери. Можливий поліцентризм естетосфери, таким чином, не свідчить про її радикальну “констельованість” чи неузгодженість: останні виступають чинниками деконструкції загальної сфери естетичних особливостей, її трансформації залежно від конкретних історико-культурних обставин чи предметної специфіки.

Критерієм тезаурусної класифікації естетосфер, на наш погляд, є також рівень їхньої масштабності: поруч із *глобальними* або “*родовими*” сферами естетичних цінностей та їх втілення (йдеться про культурно-історичні типи естетосфер) існують естетосфери *локального* або “*видового*” типу, що мають відношення до конкретних феноменів культури і мистецтва (театр, живопис, дизайн, риторичне мистецтво, церковна проповідь тощо).

Структуру естетосфери складає цілий комплекс компонентів – підсистем смисловиразних вербальних та невербальних засобів як чинників евокативного впливу на розум та емоційний стан реципієнта (відеосфера, аудіо сфера, сфера синестезії тощо). Окремим структурним підрозділом естетосфери пропонуємо розглядати семіосферу, яка постає певним семіотичним континуумом, що охоплює все, створене культурою [256, с. 43]. При цьому аналіз сфери естетичних предикатів з точки зору її символічного контенту передбачає використання культурологічних та естетичних напрацювань з визначення сигнатур як масштабних семіотичних утворень

системного характеру, здатних до детермінації культуротворчих процесів та спрямування їхніх художньо-образних специфікацій у відповідну знаково-символічну площину (С. Б. Кримський, В. А. Личковах).

Означені особливості концепту “естетосфера”, на наше переконання, дозволяють плідно використовувати його у розробках релігійно-естетичного спрямування, зокрема, у вивченні риторичних традицій церковного проповідництва, при цьому враховуючи постульований вище зв'язок між світом естетичних цінностей та всією аксіосферою взагалі, а також синкретичним характером естетосфери взагалі, яка виявляється у храмовому дійстві як “синтезі мистецтв” (о. П. Флоренський).

Висновки до першого розділу

Риторична та естетична проблематика, проаналізована у першому розділі дисертації, дозволяють зробити наступні висновки:

– Іманентність естетичного аспекту традиціям розвитку риторики зумовлюється наявністю: 1) динаміки рефлексій стосовно визначення феномена риторичного мистецтва і його функцій; 2) осмислення проблем художньої обробки промов; 3) розгляду психоемоційних станів людини та засобів емоційного впливу на слухацьку аудиторію. Риторика від часів античності постає концепцією реалізації мовно-естетичних цінностей суспільства, а отже, закономірно являє собою об'єкт історико-естетичних реконструкцій.

– Розвиток риторичного мистецтва в християнській культурі відбувається в руслі гомілетичних теорій і практик. Проповідь в розумінні релігійно-мотивованої (сакральної) промови, включеної до контексту храмового богослужіння як синтезу мистецтв, в лінгвістично-мистецтвознавчих студіях отримує статус жанру ораторської прози, спорідненого із публіцистикою. Виразність художніх характеристик релігійного повчання визначає сферу його естетичних особливостей, що

зумовлює диференційований підхід до аналізу проповідницького жанру, зокрема, виділення “слова” – найбільш досконалої за ступенем художнього оформлення промови, де досягається єдність “логосу” та “естезису”.

– Розвиток вчень про духовну сферу естетичних якостей емоційно-виразних феноменів дійсності (естетосферу) відбувався під впливом уявлень архетипального характеру про сферу як носія цільності та досконалості. У сучасному вітчизняному естетичному дискурсі, відповідно до тенденцій некласичної естетики, відбувається теоретико-методологічне оформлення означеного концепту, а також робляться спроби його застосування у вивченні різних культурних і художніх практик. Визначення естетосфери як естетичного в цілому (С. І. Василенко), світу естетичних цінностей (М. С. Каган, Н. О. Левченко та ін.), цілісної сукупності емотивних і візуальних вимірів всіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва (В. А. Личковах) постають взаємодоповнюючими, такими, що вказують на багатоаспектність інтегруючого естетичного концепту. Естетосфера постає системним, втім неоднорідним утворенням, маючи взаємопов’язані компоненти (сфери візуальних, символічних, евокативних, синестетичних та ін. характеристик).

– Використання концепту “естетосфера” під час дослідження релігійно-мистецьких практик із урахуванням їхньої співвіднесеності з усією аксіосферою християнства постає чинником системності наукового аналізу, теоретично та методологічно виправданим. Водночас обґрунтування концепції визначення естетосфери є перспективним для досліджень феномену художньо-образних специфікацій проповіді, виступаючи допоміжним засобом у здійсненні історико-естетичних реконструкцій на матеріалі засад риторичного мистецтва та мистецтвознавчих і гомілетичних розробок.

РОЗДІЛ II. ОСМИСЛЕННЯ ЕСТЕТОСФЕРИ ПРОПОВІДІ У РИТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ: ВІТЧИЗНЯНІ ТРАДИЦІЇ

2.1. Статус красномовства у християнській естетиці раннього Середньовіччя

Використання історико-ретроспективного підходу, до якого неодмінно вдається дослідник сфери естетичної специфіки проповіді та проповідницької риторики, уможливорює розуміння розвитку гомілетичних традицій як тривалого діалектичного процесу, детермінованого багатьма чинниками, в тому числі естетичними. Стає очевидною й наявність фундаментально-інваріантного стрижня цього процесу, що обумовлюється християнським осмисленням значення “словес проповідних” – головним релігійно-ідейним підґрунтям, незаперечною парадигмою гомілетики як такої. Історичні зміни у сфері “зовнішніх” естетичних особливостей проповідництва принципово не є здатними знівелювати (принаймні, повністю) дію означеного “глибинного” релігійно-естетичного стрижня, що б, зрештою, призвело до втрати проповіддю своїх сутнісних характеристик. Інакше кажучи, проповідь релігійних істин та чеснот просто перестала б бути проповіддю у власному сенсі цього слова, перетворюючись на десакралізований художньо-культурний феномен у “чисто” риторичній формі. Крім того, висвітлення історії вітчизняного мистецтва релігійного слова неодмінно має на увазі розгляд останнього у контексті доволі широкого спектру міжкультурних зв’язків та впливів, що мали місце за конкретних історико-соціальних та історико-культурних умов. Подібні впливи суттєво позначалися на естетичних

аспектах православного проповідництва, зокрема, маючи велике значення для згаданого парадигмального стрижня. З цієї точки зору дослідницький інтерес викликає передусім прояв візантійсько-давньоруського міжкультурного діалогу в царині естетичних уявлень.

Урахування специфіки засадничих принципів візантійської естетичної думки, так само, як і базису християнської естетики взагалі, відтак, вважається необхідним пунктом у даному дослідженні в якості загального контексту для розуміння витоків естетосфери вітчизняного релігійного красномовства.

Традиційне визнання Бога як Абсолютної Краси виступає фундаментальною інваріантою християнської естетики, що визначає решту відповідних світоглядних і культурних позицій.

На думку українського естетика В. М. Шелюти, головна різниця у сприйнятті сакрального між античністю і середньовіччям полягала в тому, що саме – сакральне чи естетичне – в кожному з цих епох виходило на перший план у сфері культурних реалій. У той час, як античне світобачення характеризувалося яскраво вираженим домінуванням естетичного, “у теоцентричному світогляді середньовіччя на першому місці стояло сакральне, яке ототожнювалося з Богом – Абсолютом” [252, с. 386].

Саме Божественна Краса – трансцендентна й сакральна – осмислюється з точки зору християнської теології в якості джерела краси, а відтак, краса у Всесвіті та в людині являє собою “один з проявів присутності Божої у світі”, (П. Флоренський) [Цит. за: 13, с. 60], “відблиск найвищої і найдосконалішої Краси Бога” (О. Остапов) [175, с. 4].

На думку вчителів Церкви, вища краса виступає піснею Божественної любові: світ створений, “щоб стати такою піснею – певною божественною симфонією, хвалою Богові” [6, с. 15]. Після гріхопадіння людини “добро, краса та істина були відновлені Хресними Стражданнями та смертю Христа” [Там само].

Естетичний аспект ранньохристиянського та візантійського богослов'я був, зокрема, позначений міркуваннями відносно духовної краси. В розумінні

одного з “великих каппадокійців” – св. Григорія Нісського – духовна краса, яка має знову засяяти після цілковитого викорінення зла, визначається як “боговидна краса” [67, с. 530]. Саме за її образом і була створена людина, – зауважує візантійський мислитель і одразу ж наголошує: “Краса ж ця є світло, й чистота, й нетління, і життя, й істина, й подібне” [Там само, с. 531].

Традиція осмислення духовної краси із визначенням її очевидного пріоритету виступає однією з провідних ознак християнської естетики на всіх етапах історії її розвитку. На наш погляд, показовими у даному випадку є роздуми вітчизняного релігійного мислителя минулого століття митрополита Миколи (Ярушевича), зокрема, втілені ним у проповіді “Краса” (1945 р.). Повчання присвячене Особистості Христа, Який постає перед духовним поглядом християнина “у всій Його духовній красі.” При цьому звертається увага на красу таких якостей Спасителя, як смирення, любов, чистота душі, підкреслюючи тим самим значення саме краси духовної.

Однак, зазначає митрополит Микола (Ярушевич), християни не лише споглядають, “духовно насолоджуючись, цю красу”. “Ми знаємо заповіт Христовий, звернений до кожного з нас: “Будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний” (Матф. 5, 48)” [169, с. 30]. Святі, наслідуючи чесноти Христа, досягли “нетлінної краси духу та сяють нею в небесній своїй обителі у промінні Божественної краси і слави.” Християнське подвижництво, таким чином, виступає як шлях до досягнення вічної краси, яка “робить людину гідною участі у царстві вічної слави”, “Царстві краси нетлінних душ людських” [Там само, с. 31].

Краса ж у світі, його впорядкованість як прояв Божественної благодаті, згідно з теолого-естетичною складовою християнського вчення, виконують, зокрема (і передусім), аналогічну функцію – функцію піднесення людської свідомості до їхнього Джерела, спонукання до споглядання Божественної Краси. Так, св. Іоанн Златоуст, спираючись на Святе Письмо і роблячи наголос на вказаному призначенні краси Всесвіту, зазначає: “Чи бачив ти велич

[творіння – А. Ц.]? Подивуйся могутності Того, Хто створив. Чи бачив красу? Подивуйся премудрості Того, Хто прикрасив” [98, с. 140].

Водночас характеристикою християнської естетики постає чітка дуалістично-аскетична диференціація Абсолютної Краси та краси земної (краси творіння), атрибутивний статус якої визначається змінністю й мінливістю, недосконалістю у порівнянні з її трансцендентним Джерелом, а відтак, здатністю вводити в оману (“прельщати”). Християнська аскетична думка містить поради щодо вірного використання відчуттів, адже милування красою створеного Богом світу не повинно ставати самоціллю, перешкоджаючи анагогічному прагненню до Абсолюту.

Анагогічне спрямування естетико-мистецтвознавчих рефлексій, іманентних християнському світогляду, відтак, відіграє визначальну роль у сфері розвитку церковно-мистецьких практик, впливаючи на характер естетосфери артефактів передусім богослужбового призначення. У межах даного підходу відбувається оформлення засад християнської культури як цілісної системи, важливим компонентом якої стає культура гомілетична. Релігійно-естетичне осмислення феномену проповідництва, зокрема, супроводжується визначенням ролі та значення традиційної для античного світу теорії ораторської майстерності.

Святе Письмо та Святе Передання являють собою головні чинники окреслення пріоритетів гомілетичної думки стосовно як предмета, так і форми проповідування. Безумовно, найголовнішим при цьому виступає проповідницький авторитет Христа з очевидними перевагами Його бесід із людьми – простотою, ясністю, відсутністю у промовах софістично-ораторської штучності, квазіриторично-витончених зворотів думки та ін. Даний спосіб проповідування був адресно загальнонародним, таким, що відповідав стану слухачів: останнім пропонувалися повчання, короткі вислови, використання порівнянь та притч.

Авторитетними в царині риторичної культури християнства є й настанови апостолів. Так, принципів вимоги до проповідницького слова

містить Послання апостола Павла до коринтян – неофітів, добре обізнаних із античною культурою взагалі та традицією риторських змагань, зокрема. Врахування високого освітнього рівня св. Павла передбачає визначення ступеня його обізнаності із літературними традиціями античного світу та мистецтвом давньогрецького красномовства. Так, англіканський теолог Ф. В. Фаррар не погоджується із думкою, що апостол Павло отримав вищу еллінську освіту, навіть під час підготовки до проповідницької місії серед язичників: “його грецька мова не є мовою аттиків; його риторика не є риторикою шкіл [шкіл ораторської майстерності – А. Ц.] і його логіка не є логікою філософів” [229, с. 26]. Водночас, контент-аналіз послань апостола та констатація факту наявності в них багатьох випадків вживання риторичних фігур античного зразка уможливають здійснення висновку про ознайомлення св. Павла із певними принципами еллінської теорії красномовства: він таки “відвідував якісь початкові класи грецької риторики” [Там само, с. 812].

Водночас, зазначає апостол, “і слово моє й моя проповідь – не в словах переконливих людської мудрості, але в доказі духа та сили...” (1 Кор 2, 4). Дане риторичне твердження потребує пояснень передусім екзегетичного характеру. В Посланні до коринтян наголошується на необхідності відповідності християнської проповіді її предметові. Що ж до останнього – то “вчення про Христа Ісуса Розіп’ятого – ось єдиний предмет усіх християнських проповідників”, – відзначають коментатори Павлових послань [77, с. 628]. Отже, й про саму проповідь “не можна міркувати так, як про викладення премудрості людської”, оскільки “як предмет проповіді цілком недоступний звичайній мудрості земній, так і проповідь про нього полягає не в премудрості слова та не в зовнішньому блиску, а в явленні сили Божої” [Там само]. Апостольське проповідування викладалося саме так, як відкривав Святий Дух, “Який Єдиний тільки й може навчити викладати її належним чином, дивлячись на стан тих, для кого потрібно викладати...” [Там само].

Дана позиція закономірно стає однією з визначальних у межах риторично-гомилетичної культури. Не випадково в ранньохристиянській

церковній спільноті вважалося, що проповідь передусім має бути натхненною від Святого Духа. Щодо античних традицій ораторського мистецтва Церква перших століть займала незалежну позицію. Прагнення позбавити проповідь світської суєтності примусило християнських пастирів апостольських часів “вимагати від сучасників прилюдного зречення риторської практики, навіть до хрещення допускали лише тих, котрі обіцяли не вдаватися більше до ораторства” [Див.: 22, с. 201; 202, с. 429]. З точки зору української дослідниці Т. Біленко, “тут ідеться саме про спеціальні прийоми оволодіння увагою слухачів”, що “часто поставали як самоціль” [22, с. 201–202].

Слушною на разі постає й думка російського естетика, відомого дослідника візантійської культури В. В. Бичкова, спрямована на інтерпретацію ставлення до риторичного мистецтва низки перших християнських апологетів (св. Кіпріана Карфагенського, Арнобія та ін.). Ритори за освітою, вони засуджують свою мирську професію через усвідомлення, “що її сутність, і саме естетична сутність, суперечить простоті та нештучності християнської доктрини” [33, с. 179]. При цьому бралось до уваги й зловживання античними риторами своїм мистецтвом: сила красномовства, як правило, виявлялася не у справі захисту істини, а під час виправдання брехні та обману [Там само]. Зрозуміло, що вістря критики було спрямоване, перш за все, проти софістів і софістики.

У майбутньому в християнському середовищі зберігатимуться певна недовіра до софістичних традицій ораторства з релігійно-етичної точки зору, критика зловживання риторичними прийомами, а також свого роду скепсис відносно філософських здібностей “красномовців”. Висловимо припущення, що дані позиції знаходять свій закономірний вияв, зокрема, у царині богослужбових текстів. Так, скептичним ставленням до вмінь майстрів красного слова позначені деякі поетичні твори літургійного вжитку, що звеличують Бога, Богородицю та святих [157, с. 214 та ін.]).

В інтерпретації сучасних дослідників, церковне красномовство як різновид ораторського мистецтва “веде своє походження із красномовства

античного”, адже вже і “серед перших християнських проповідників апостольського періоду були особи, які пройшли систематичну школу у грецьких та латинських риторів” [202, с. 608]. Розповсюдження нової релігії спочатку відбувалося за умов панування культурних традицій язичництва, що вимагали “від будь-якого оратора вміння застосовувати у власних промовах правила античного красномовства” [Там само]. Таким чином, перші християнські проповідники мали використовувати ті ж самі прийоми ораторської майстерності античності.

Втім, від проповідників давня Церква ніколи не вимагала попереднього вивчення язичницького мистецтва красномовства, знаходячи його за природою зовсім не тотожним із церковною проповіддю. Якщо ораторство іноді і має місце у повчаннях навіть Отців Церкви, то “не як риса природи християнської проповіді, а ознака випадкова” [Там само, с. 428]. Поява останньої пояснюється вивченням ними язичницького ораторського мистецтва ще тоді, коли вони не замислювалися про справу душпастирського служіння в Церкві.

Натомість, на гомілетичній теорії, що розвивалася в руслі естетики апологетів, зокрема, закономірно позначається свідоме введення до теолого-естетичного тезаурусу категорії “*простоти*” (“*simplicitas*”). Як зазначає В. В. Бичков, дана інновація у сфері понятійно-категоріального апарату виникає у межах апологетики “як один із логічних наслідків християнського вчення і як природна реакція на витонченість та надмірність естетичних ідеалів пізньої античності” [31, с. 37]. Дане естетичне прагнення до софійної простоти протистоїть штучності (неприродності) артефактів: “Краса не визнавалася апологетами без простоти, а простота, що розумілася як природність на відміну від усього штучного, художнього, створеного людьми, вбачалася в природі, тобто ототожнювалася не з примітивністю (хоча в релігійній гносеології виправдовувалось і це), але з природною складністю та доцільністю” [Там само, с. 38].

Сприймаючи цей естетичний ідеал, християнська риторична традиція постулює особливу важливість загальнодоступності, загальнозрозумілості проповідницького слова, його ясності, щирості, близькості до серця, стверджує про необхідність того, що перетворює проповідь на “промову батька, який говорить до своєї родини” [185, с. 34–35]. Дані якості не “збіднюють” естетосферу релігійно-мотивованих повчань, а своєрідно трансформують її, виводячи на якісно новий рівень. Йдеться про вміння зробити повчання доступним, щоб його “розуміли не деякі тільки, а всі, щоб і проста людина научалася нею, і вчений знаходив би в ній для себе їжу [духовну – А. Ц.]” [Там само, с. 34].

Даний підхід, на наш погляд, започаткований у риториці вже у часи раннього християнства, виявляється надзвичайно стійким, активно розвиваючись у майбутніх традиціях релігійного красномовства [Див.: 243].

Поступово у межах релігійно-естетичної думки відбувається важлива, втім, позбавлена радикальності, зміна ставлення до проблеми використання риторичного мистецтва у сфері проповідництва.

Християнський богослов і філософ Оріген (бл. 185–254) уперше намагається довести, що проповідник має певний простір для вияву свого “я”, “й це людське “я” мусить бути добре освіченим.” На думку, С. Д. Абрамовича, таке твердження не суперечило апостольському погляду на те, що священник “має бути мудрим учителем, докладаючи до сили, яка діє в ньому, власного досвіду та вченості” [1, с. 67].

Принципово важливим стають погляди Орігена й з точки зору історії гомілетико-естетичних уявлень про можливість релігійно-риторичного експромту. У той час, як проповідники II–III століть не вдаються до попередньої підготовки своїх промов (що з огляду на специфіку історії християнського соціуму даного періоду зовсім не знецінює їхньої праці), Оріген стверджує про необхідність докладення багатьох зусиль задля вдосконалення проповідницьких здібностей та ретельного риторичного обмірковування предмета повчання. Тим самим засвідчується наявність нових

тенденцій в осмисленні релігійного красномовства: проповідь “стає в очах християн такою справою, успіх в якій значною мірою залежить від талантів та праці проповідника”, а виголошення з церковної кафедри релігійно-повчальної промови без підготовки починає багатьма вважатися “справою, що не є гідною святого місця” [262, с. 51].

Оформлення власне візантійського красномовства і риторичної теорії, фундатором якої вважається Гермоген Тарсійський (II–III ст.), відбувається в контексті взаємодії різних риторико-культурних традицій, позначеної безумовним домінуванням християнської. Стилїстика красного слова розвивається за умови переваги “азіанізму” – наслідування азійських літературних прийомів. “Природно, – зазначає С. Д. Абрамович, – що головним джерелом тут стає саме Біблія, яка править взірцем не лише духовної досконалості, але й стилю” [1, с. 70].

Потужний імпульс розвитку візантійська риторика з її естетичною складовою отримує у працях “великих каппадокійців”: свв. Василя Великого (330–379), Григорія Назіанзіна (Богослова) (330–390) та Григорія Нісського (335–394) – одних із найвидатніших представників східної патристики, кожен з яких отримав чудову риторичну освіту.

Маючи за плечима досвід осмислення літературних традицій в контексті античної культури, Василь Великий у розмірковуванні “Про те, як молоді люди можуть здобути користь поганських книжок” наполягає на обов’язковому вивченні античної риторики [Там само, с. 71], даючи поради брати у язичників лише те, що пасує християнським чеснотам. Християнським принципам критичної асиміляції культурної спадщини античності відповідає низка застережень мислителя: “...у поетів...не на все однаковою мірою слід звертати увагу”; “...слід оберегти душу всіма способами, аби разом з насолодою, яку дають слова, ми б не пропустили чогось поганого, подібно до тих, хто разом з медом ковтає отруйні речовини” [Цит. за: 2, с. 74].

На думку дослідника А. Ч. Козаржевського, аналіз праць Василя Великого – зокрема, “Шестоднева” і деяких гомілій – дає підставу визначити

певні риторичні пріоритети візантійського мислителя. Орієнтиром Василя Великого стає не сучасна йому культура пізньої античності з її адресатом – “вузьким колом поціновувачів-естетів”, а на класичну літературу V–IV ст. до н. е., “коли слово було не об’єктом гри та милування, а зброєю цілеспрямованої дії на суспільство в цілому та на індивідуумів, які склали його” [111, с. 441]. Втім, це не заважає мислителю керуватися нормами тієї ж “другої софістики”, сутність якої полягала у здійсненні синтезу філософії та риторики [Там само].

Григорій Назіанзін, основну частину порівняно невеликої літературної спадщини якого складають гомілії та бесіди, входить до історії риторичної культури й естетичної думки Візантії як оратор та стиліст високого рівня, заживши слави “християнського Демосфена”. В інтерпретації видатного письменника XI ст. Михайла Пселла, у творчому доробку Григорія Назіанзіна здійснюється найвищий синтез форми та змісту. Здається, що використавши всі найкращі літературні досягнення античних риторів, – розмірковує Пселл, – “великий каппадокієць” “сам по собі став архетипом словесної краси” [Цит. за: 237, с. 40].

Власне словесне мистецтво, незалежно від поглядів язичництва, що ним виражаються, на думку Григорія Богослова, зовсім не протистоїть духу й смислу християнства, а відтак, може слугувати ефективним засобом для проведення у свідомість та переконання суспільства християнського вчення. Дана позиція цілком відповідає принципу критичної асиміляції у ставленні до античного культурного спадку, що його сповідували представники візантійського богослов’я. З огляду на це не випадковою виступає, зокрема, увага Григорія Назіанзіна до царини сучасного йому красномовства: так, цінуючи риторичні практики представника “другої софістики” Фемістія (320–390), богослов називає оратора “царем промов” [26, с. 23].

Більш детальна реконструкція поглядів візантійських Отців Церкви щодо античних традицій ораторства уможлиблюється за рахунок включення до джерельного базису дослідження епістолярної спадщини Григорія

Нісського. Передусім маються на увазі два листа ієрарха, адресовані одній із найбільш знакових постатей в історії пізньої грецької риторики – вчителю Ліванію (314–393). Листування християнського богослова із цим представником античної релігійно-культурної традиції не виглядає дивним: незважаючи на свої відверті симпатії до язичницьких вірувань, Ліваній не відрізнявся надзвичайно ворожим ставленням до християнства, а тому й вивчення курсу красномовства в його школі “не було небезпечним навіть для християнських юнаків” [144, с. 11]. Учень відомого ритора, зокрема, був і брат Григорія Нісського – Василь Великий (а пізніше – й не менш видатна постать серед патристів – Іоанн Златоуст).

Загальний контекст згаданих церковно-літературних пам’яток епістолярного типу, на наш погляд, дає підставу зробити висновок про в цілому схвальне ставлення Григорія до вивчення засад ораторської майстерності. Так, богослов переконує Ліванія не здійснювати наміру припинити навчати молодь красномовству “тому тільки, що дехто погано чинить, зраджуючи грецькій мові заради варварської, і, стаючи найманими воїнами, віддають перевагу не славі красномовства, а військовій платні” [68, с. 496–497]. У тому ж листі Григорій згадує про юнака Кінігія – їхнього спільного із Ліванієм знайомого, – якого вмовляє “добровільно займатися наукою красномовства”, зокрема, тому, що ті, хто перед цим не вивчали риторики “по-справжньому являють собою тепер істот жалюгідних [безпорадних? – А. Ц.] і потерпають від великої ганьби” [Там само, с. 497–498].

Водночас у спадщині Григорія Нісського, попри його симпатії до царини красномовства, наявна й критика зловживання словесно-художніми практиками. Так, у “Слові про життя святого Григорія Чудотворця”, описуючи одне з див, ієрарх засуджує штучну винахідливість письменників (рос. “деписателей”), що “красномовством перебільшує розміри дивних діянь”, оскільки не таким є це диво по молитвах святого, “щоб сила

красномовства...зробила його більшим чи меншим, ніж яким воно є” [Там само, с. 153].

Нарешті, на сторінках того ж твору знаходимо й традиційну думку про допомогу благодаті Святого Духа у практиках духовно-словесної творчості. Обґрунтовуючи необхідність молитовного звернення до Бога на початку розповіді про діяння святого, Григорій Нісський зазначає, що, на його думку, “однакова потребується сила, – діяльно подвизатися у чеснотах і гідним чином викласти подвиги чеснот словом”. Відтак, слід призвати ту силу, що допомагала святому Григорію Чудотворцю звершувати благі діяння, а саме – “благодать Духа, яка, як у житті, так і в слові, живить [рос. “подкрепляет” – А. Ц.] тих, хто ревнує [піклується – А. Ц.] про те і про інше” [Там само, с. 127].

По-справжньому хрестоматійним прикладом у галузі проповідницької справи стає візантійський релігійний діяч св. Іоан Златоуст (344–407), який досягнув значних успіхів у “витонченості обробки своїх проповідей та глибині викладення в них християнської моральності, християнського почуття” [51, с. 4]. Вже саме “друге ім’я” святителя – “Златоуст” (“Золотовустий”) – недвозначно вказувало на його безперечний проповідницький хист і дар красномовства. Невипадково духовним ораторам майбутніх генерацій рекомендувалося наслідувати константинопольського ієрарха; саме з ним традиція могла порівнювати видатних церковних ораторів, нагороджуючи їх почесним ім’ям (читай: званням, титулом) “Златоустів”. Принципово важливим є той факт, що гомілетична думка високо оцінює заслуги й інших відомих проповідників, закликаючи наслідувати їхні риторичні звершення. Водночас, саме св. Іоан став справжнім мега-символом і знаковою фігурою проповідництва, зразком щиро відданого своїй справі християнського проповідника. Українська дослідниця риторичного мистецтва Г. Сагач справедливо вказує, що “для незчисленних поколінь людей ім’я Іоана Златоуста є символом неперевершеного гомілетичного мистецтва...” [210, с. 238] – твердження, яке ще раз підкреслює відповідне непересічне значення видатного Отця Церкви.

Бесіди Іоанна Златоуста, констатує К. Кучмай, являють собою справжню скарбницю для філософів, істориків, культурологів та богословів [124, с. 23].

Трактат Іоана “Про священство” – книга, яка завжди вважалася класичною працею пастирології, де зображено ідеал християнського пастиря [Там само, с. 24], – містить чимало розмірковувань автора щодо проповіді як напучування словом. Останнє, в інтерпретації богослова, виступає могутньою зброєю для ствердження християнства: “Якби ми мали силу знамень, то не стали б так багато піклуватися про слово; але, якщо не лишилося й сліду тієї сили, а між тим з усіх боків і невинно наступають вороги, то вже необхідно нам огороджуватися словом...” [99, с. 454]. При цьому Златоуст робить традиційний наголос на морально-етичних якостях проповідника та досконалому володінні релігійними істинами. Як можна зрозуміти, автор праці “Про священство” не вимагає від священника “витонченості мовлення Ісократ, сили Демосфена, поважності Фулідіда й висоти Платона”, дозволяючи естетосфері повчального слова бути простою та нештучною [Там само, с. 458]. Водночас, як зазначає, зокрема, українська релігієзнавець Н. Бабич, “цей само святитель неодноразово наголошує на необхідності для проповідника добре володіти словом, навіть бути красномовним” [15, с. 205].

Щодо риторичної освіти (як і до освіти в цілому) Іоан Златоуст висловлює безкомпромісну позицію: вона не має ставати на заваді духовному розвитку особистості. “Для успішного вивчення словесності потрібна добра моральність, а добра моральність не потребує допомоги словесності” – зазначає мислитель у “Посланні до віруючого батька” [97, с. 394]. Нечестя ж у поєднанні з мистецтвом слова спричинять набагато більше зла, ніж неосвіченість. Безумовно, даний погляд Златоуста не заперечує важливості навчально-освітніх практик, однією з основ яких вважалося риторичне мистецтво. Принципово важливою в концепції богослова постає побудова чіткої ієрархії пріоритетів: “І ніхто не думай, ніби я наказую, щоб діти залишалися невігласами; ні, нехай хтось поручиться мені відносно

найнеобхіднішого, тобто благочестя, я не стану заважати дітям досконально вивчати й мистецтво красномовства” [Там само].

Вивчення багатьма дослідниками власне проповідницької спадщини ієрарха характеризується посиленням інтересом, зокрема, до художньої специфіки його повчань. Бесіди Іоана Златоуста відрізнялися простотою, загальнодоступністю та захопливістю: він постає засновником “нового церковного красномовства, простого зовнішньо, але сповненого великої внутрішньої сили” [166, с. 129].

Велику популярність візантійського ієрарха як проповідника і екзегета, на думку деяких дослідників, можна порівняти лише з популярністю св. Августина на Заході [124, с. 22].

Відзначимо паралельну наявність яскраво вираженого інтересу до царини художньо-риторичної обробки промов у рамках західного варіанту патристики: чимало її представників так само, як і східні Отці, були чудово ознайомлені із античними традиціями риторики й водночас намагалися дати останнім належне тлумачення, зокрема, в контексті формування естетичних засад християнської теорії красномовства.

Значна кількість західних апологетів (Мінуцій Фелікс, св. Кіпріан Карфагенський, Арнобій) були переконані в тому, що істина не має потреби у словесних прикрасах та у красномовстві. Як вказує В. В. Бичков, ситуація починає змінюватися за часів “християнського Цицерона” – Лактанція (кін. III – п. пол. IV ст.): останній прагне використати риторичне мистецтво задля захисту істини. Хоча істину “можна захищати й без красномовства ..., все ж блиск та витонченість мовлення прикрашають та, певною мірою, сприяють зберіганню її, адже зовнішньо багате та сяюче красою мовлення міцніше закарбовується в умах” [Цит. за: 33, с. 110–111]. Утім, із попередньою традицією осмислення риторики Лактанцій повністю таки не пориває: мислитель усвідомлює, що “проста й гола істина прекрасна вже сама по собі і, що, прикрашена доданими зовні красотами, вона [часто] викривлюється” [Там само, с. 111].

Показовою у цьому відношенні постає й позиція вже згаданого Августина Блаженного (354–430), вся філософія якого, на думку російського релігійного філософа І. В. Попова, взагалі “носить на собі печатку естетичного спрямування його духу”. адже “на світ, на всі явища природи та історії він дивиться переважно з точки зору краси” [Цит. за: 30, с. 69].

Висвітлення поглядів св. Августина відносно естетосфери релігійного ораторства доцільно розпочати зі спогадів мислителя про те, яку визначну роль в його власному наверненні до віри зіграло власне слухання проповідей св. Амвросія Медіоланського (340–397). Як зізнається середньовічний автор “Сповіді”, він уважно слухав бесіди святителя з людьми з метою оцінити рівень його красномовства, нехтуючи їхнім змістом, втім, отримуючи естетичну насолоду. “Хоча я й не намагався вивчити те, про що він [Амвросій – А.Ц.] казав, а хотів тільки послухати, як він каже..., але в душу мою разом зі словами, які я сприймав радісно, входили й думки, до яких я був байдужим” [4, с. 83]. Своєрідно-сугестивна дія красного слова, хоча й поступово, призвела й до сприймання Августином (ритором за освітою та фахом) самого змісту церковних повчань. Естетична сфера гомілій, таким чином, опосередкувала й значною мірою уможливила дію висловлених у них думок на свідомість “вибірково-уважного” реципієнта (висловимо думку, що, очевидно, і в цьому Августин Блаженний вбачав благодатну дію Провидіння).

Джерелом для реконструкції містико-естетичних рефлексій Августина щодо риторичного мистецтва, безумовно, стає його трактат “Християнська наука” (“De doctrina christiana”), що являє собою спеціальне керівництво для проповідників. На сторінках даного твору античні традиції ораторства (“загальна риторика”) проголошуються корисними, утім не обов’язковими для християнського соціуму. Водночас, зазначає Августин, й апостол Павло, і старозавітні пророки, і вже згадуваний Амвросій, єпископ Міланський, мали гарний склад мови, а отже, “говорити красиво – бажано” [1, с. 68].

Принципово важливою є наявність у “Християнській науці” створеної мислителем своєрідної періодизації розвитку релігійного красномовства.

Августин розрізняє два етапи проповідництва, критерієм виділення і якісної диференціації яких постає ступінь зв'язку оратора зі сферою Трансцендентного. Промови проповідників давньої Церкви (гомілетика євангельська та апостольська) характеризувалися безпосереднім натхненням Святого Духа, в той час як гомілетичні практики другого етапу позначені лише допомогою Божої Благодаті, що є “чимось меншим порівняно з першим” [Там само, с. 69]. Таким чином, замість святих тепер у церквах проповідують звичайні (або переважно звичайні) люди [Там само].

Увага художньо-риторичній специфіці християнської проповіді приділяється у “Пастирському правилі” іншого видатного представника західної патристики – св. Григорія Великого (Двоєлова) (бл. 540–604). Автор здійснює детальний розгляд усіх необхідних якостей проповідника, серед яких традиційно виділяються високоморальне життя, ґрунтовне знання Святого Письма та творів патристики. Риторична підготовка до кожного повчання пастви, на думку Григорія Великого, має супроводжуватися чітким визначенням його предмета та адаптацією дидактичної промови до “якостей та властивостей стану своїх слухачів” [Цит. за: 250, с. 514]. При чому на разі термін “стан” семантично охоплює вельми широке коло характеристик аудиторії проповідника – “строкатого” у віковому, майновому, освітньому і, безумовно, внутрішньо-психологічному аспектах контингенту реципієнтів проповідницького слова.

Пристосування змісту гомілій до рівня слухачів відіграє, в інтерпретації Григорія, важливу роль. Дидактично-просвітній компонент промови має відповідати стану аудиторії: так, розкриття високих догматичних істин для людей, ще недостатньо обізнаних із цариною християнського вчення, богослов радить здійснювати поступово, уникаючи поспішності [Там само, с. 515].

Григорій Великий переносить увагу з класифікації риторичних прийомів на класифікацію представників слухацького загалу, нараховуючи 36 бінарних типів реципієнтів (чоловіки–жінки, юні–старі, бідні–заможні тощо). На думку

російського дослідника М. Л. Гаспарова, такий принцип запозичено з т. зв. “конфесіоналів” – посібників для пастиря, який завжди мав здійснювати спілкування зі сповідниками в межах індивідуального підходу. Втім, зазначає той самий вчений, у ранній західноєвропейській гомілетичі цим справа й обмежилася: “все це поради щодо того, що говорити, а не щодо того, як говорити” [Цит. за: 1, с. 80].

Водночас, звернемо увагу на інтерес, який виявляє Григорій Великий у “Пастирському правилі” до проблем естетосфери церковного повчання. Дані погляди, у висвітленні інтерпретаторів творчої спадщини римського ієрарха, конкретизуються у поняттях філософії мистецтва “тон”, “міра” та “вираз” [Див.: 250, с. 515], що уможлиблює перенесення розгляду гомілетики Григорія до площини літературно-естетичного дискурсу. Проповідник, згідно з настановами західного богослова, має виголошувати промови у суворому, серйозному тоні, не вдаючись до жодних жартів. Застосування концепту “міра” у межах “Пастирського правила” пов’язане із думкою про тривалість повчання: якщо священник, наголошує Григорій Великий, буде проповідувати не дотримуючись міри, то гомілія може втратити свою силу та дієвість, а власне “зайве багатослов’я проповідника” може призвести до падіння його авторитету в оцінці слухачів та “завадить йому бути для них корисним” [Там само]. Зрештою, нерозбірливість у виразах (використання брутальних та ін. засобів вираження думок), стверджує Григорій, може просто образити слухацькій загал й спричинити порушення союзу мира та єднання між проповідником та його аудиторією [Там само, с. 515–516].

Окрім того, спадщина Григорія Великого містить рекомендації відносно вдосконалення інформаційного контенту та естетосфери повчання шляхом введення до нього прикладів із житій святих. “...Є люди, в душах яких можна розпалити полум’я любові до Вітчизни Небесної не стільки напучуваннями, скільки прикладами”, – вказує мислитель у “Співбесідах про життя італійських отців” [Цит за: 150, с. 6]. Дана настанова відповідає загальній гомілетичній тенденції активно послуговуватися оповідями агіографічного характеру. Так,

на думку ігумена Марка (Лозинського) – автора сучасного збірника житійних матеріалів, адаптованих для дидактичних потреб релігійно-красномовчих практик (“Отечник проповідника”), – “короткий та простий приклад міцніше запам'ятовується слухачами та часто справляє більшу дію, ніж теоретичне розмірковування” [Там само].

Повертаючись до аналізу згадуваного твору Григорія Великого “Пастирське правило”, необхідно наголосити, що в цілому він базується на чисто християнському погляді: “Кого Господь наповнив, того Він одразу робить красномовним” [Цит. за: 1, с. 80]. Також, відповідно до засадничих принципів християнської естетики щодо визначення статусу ораторської майстерності, Григорій Великий безкомпромісно пов'язує успіх проповідництва, зокрема, із особистістю самого проповідника. На переконання богослова, священнослужителя, щоб бути істинним учителем своєї пастви, повинен вказувати “своїм послідовникам, не стільки витіюватістю красномовства, скільки прикладом доброго життя, шлях та ціль, куди вони мають іти і до чого прагнути” [Цит. за: 250, с. 510]. Показовою виступає й вимога ієрарха щодо пастирського смирення та вміння щиро приписувати успіх свого церковного повчання не собі, а допомозі Божій.

Важливим етапом розвитку естетичної теорії в контексті гомілетичних традицій християнської культури як Сходу, так і Заходу, виступає VI Вселенський Собор, що відбувся у Константинополі 680 року. Його 19-те правило чітко фіксує вимоги щодо створення промов, водночас, на майже латентному рівні окреслюючи й релігійно-естетичний канон їх побудови. Вимога постійного проповідування релігійних істин та чеснот у межах правила формулюється в поєднанні з іншою важливою вимогою: “предстоятелі церков повинні кожного дня, особливо ж у неділю, повчати весь клір і народ словесам благочестя, обираючи з Божественного Писання розуміння та розмірковування істини та не переступаючи вже покладених меж і передання богоносних Отців” [105, с. 70–71].

Реалізація даної настанови щодо уніфікації предметного поля церковних повчань, джерелом якого визначається Біблія, на наш погляд, супроводжується традиційним зверненням до Святого Письма ще й як до авторитетного літературного взірця у питаннях стилю й використання художньо-образних засобів. Водночас, наступна частина 19-го правила Вселенського Собору містить положення, яке безпосередньо вказує на осмислення ролі творчої ініціативи проповідника в питаннях екзегетичного порядку: “...якщо буде досліджуватися слово Писання, то не інакше хай тлумачать його, як виклали світила та вчителі Церкви у своїх писаннях, та цим більше хай задовольняються, ніж складенням власних слів...” [Там само, с. 71]. Однак, дане обмеження одразу ж пояснюється з точки зору дотримання ортодоксальності ідей, що проповідуються: “...щоб, за недостатнього вміння в цьому [в екзегезі – А. Ц.], не ухилитися від належного” [Там само].

Зосереджуючи увагу передусім на змісті релігійно-повчальних промов, наведене правило не містить вказівок (принаймні, прямих) відносно використання досягнень риторичного мистецтва. Втім, урахування загального історико-культурного контексту та визначальних тенденцій у розвитку теологічної думки у руслі патристичної традиції дає підставу вважати, що й засади ставлення до риторичної теорії в контексті гомілетики в основному залишаються незмінними.

Водночас, практична реалізація даних настанов на різних етапах створення пам'яток візантійського проповідницького мистецтва не була однаковою: результати літературознавчих студій візантологів уможливають констатацію наявності різного ступеня “проникнення” риторичної теорії до сфери релігійного красномовства. У той час, як друга половина IV століття, на яку припадає розквіт традицій проповіді [209, с. 517], характеризується помірковано-виваженим осмисленням та використанням прийомів античного ораторства (Василь Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст), наступний період розвитку гомілетичного жанру літургійної літератури набуває інших ознак. Оформлюється особливий напрямок, який увійшов до історії

проповідництва під назвою “візантійського”. Починаючи вже із V століття, як зазначає, зокрема, вітчизняний патролог М. І. Сагарда, “увага церковних ораторів зосереджується передусім на зовнішніх формах” повчань. Проповіді, особливо ж похвальні слова, зазнають впливу “невисоких зразків ... софістичних промов та поділяють із ними спільні недоліки: надмірну пишність восхвалень, велику кількість риторичних форм, троп, антитез, уособлень, позбавлене смаку застосування діалогів та ін.” [Там само].

Гомілії багатьох представників “візантійського” напрямку (часто вони надписували власні твори іменами видатних патристів), відтак, відзначалися порушенням релігійно-художнього балансу, а саме штучністю відносно вже самого змісту, результатом чого ставала й штучність побудови їхньої формальної структури [51, с. 7–8].

Зрештою, на думку київського гомілета XIX ст. В. Ф. Певницького, стилістично-лексичні особливості промов даного різновиду дозволяють розглядати їх у контексті щільного зв'язку із релігійною поезією гімнологічного призначення: “Слова, позначені характером візантійської риторики, являють собою дещо проміжне між повчанням та піснею” [181, с. 355–356]. Що ж до власне гомілетики, то остання в таких проповідях просто відступає на задній план: першорядне місце натомість займає “штучна риторика, прикрашена поезією” [Там само].

Однак навіть за таких умов традиції патристичного проповідництва не зникають, розвиваючись, зокрема, в контексті зв'язку із феноменом, інтерпретованим В. В. Бичковим як “естетика аскетизму” [31, с. 92]. Мається на увазі особливий напрямок у візантійській естетичній думці, що формується у середовищі християнського чернецтва в період IV–VII ст.

Естетика аскетизму, розвиваючи “передусім ригористичні тенденції “естетики заперечення” апологетів, відкидаючи будь-який компроміс із язичництвом та засуджуючи надто вже великі поступки мирському життю, що були зроблені офіційною Церквою” [Там само, с. 94], стала форпостом збереження гомілетичної традиції помірковано-виваженого ставлення до

риторики. На наш погляд, саме даний напрямок являв собою той чинник, який, значною мірою, і допоміг утримати естетосферу багатьох творів церковно-повчального характеру в межах означеної “антириторичної” релігійно-художньої парадигми проповідницького дискурсу.

Проповідь, що створювалася передусім у найвідоміших осередках чернечого життя Візантії (Студійський, Афонські монастирі), була, згідно з визначеннями богословів, “святоотецькою за духом, а за змістом морально-практичною та аскетичною” [51, с. 9]. Прикладом повчань такого типу слугують “оглашення” преп. Феодора Студіта (759–826) та творчий спадок преп. Симеона Нового Богослова (†1032 р.).

Естетична позиція представників аскетичного напряму візантійської культури спрямована на чітке окреслення пріоритетів у мистецтві словотворення. “Ані пишні слова, ані нарядні вирази сокрушають серце, але слово смиренне, складене на користь і по всьому здраве; такому слову я надаю перевагу перед всілякою вченістю, всіляким ніжним віршам, що вражають один слух”, – стверджує Феодор Студіт [Цит. за: 117, с. 757]. Проповідницька реалізація цінностей художньо-естетичного характеру втрачає сенс, ізолюючись від релігійно-морального начала, пов’язаного як зі змістом повчань, так і з духовним рівнем його автора, – подібні переконання “червоним рядком” проходять крізь багатовікову історію християнського, зокрема, візантійського проповідництва раннього Середньовіччя.

Характерно, що, завдяки щільним культурним контактам, обидві тенденції в оформленні естетосфери творів релігійного красномовства – “візантійська” та аскетична – згодом закономірно знаходять свій вираз у мистецтві проповідництва Київської Русі.

Таким чином, у межах спадщини представників патристики, зокрема, візантійської, простежується побудова своєрідного канону осмислення традицій ораторської майстерності – канону, що відзначається поміркованістю відносно використання розробок в галузі античної теорії красного слова. Підхід до здобутків еллінсько-римської культури з позицій їх критичної

асиміляції сприяє певним змінам в оцінці риторичного мистецтва. Недовіра до останнього не зникає повністю, що позначається не лише на специфіці естетичного контенту гомілетики, а й на деяких принципах створення літературних творів літургійного характеру (акафісти, канони). Утім, до IV ст. формується новий варіант гомілетичної інтерпретації ораторства, а саме варіант його виваженого сприйняття як засобу посилення впливу проповідування релігійних істин та чеснот. Подібна “подвійність” оцінки риторики зберігатиметься й надалі, зокрема, позначившись у майбутньому на особливостях вітчизняного проповідництва, що органічно увійде до естетично-ціннісного універсуму християнської культури.

2.2. Риторичний дискурс Київської Русі: історико-естетична реконструкція

Анагогічне (таке, що духовно підносить) спрямування візантійської естетики наслідується давньоруською релігійно-естетичною традицією в усьому різноманітті її художньо-образних втілень. Увага до особливого різновиду краси – “краси церковної” [Див.: 3, с. 188] – стає принципово важливою для історії вітчизняної естетичної думки в цей період. Як зазначає С. С. Аверінцев, згідно з хрестоматійним літописним повідомленням, саме переживання краси слугує вирішальним релігійно-світоглядним аргументом під час вибору русичами віри: естетична аргументація – Бог з людьми перебуває там, де є краса, наявність якої і свідчить про це перебування – сприймається як найпереконливіша [3, с. 188].

Проблема краси, яка, на думку В. В. Бичкова, “сприймалась на Русі як вираження істинного та сутнісного” [29, с. 108], не залишає байдужим вітчизняне “книжництво”. Осмислення прекрасного з позицій християнського світогляду традиційно зближує його із піднесеним: саме почуття піднесеного (анагогіка) виступає однією з основних характеристик давньоруської естетичної свідомості [Там само, с. 230].

Як і естетика Візантії, естетична думка часів Київської Русі розвивалася у “прихованих”, латентних формах – не набуваючи концентровано-теоретичного вигляду на сторінках спеціальних студій, – і це в жодному разі не є свідченням її стихійності. За зауваженням польської дослідниці А. П. Валіцької, відсутність власне естетичних трактатів у період з X до др. пол. XVI ст. пояснюється тим, що “естетичний аспект світовідношення є нерозривно злитим, розчиненим у синкретичній середньовічній свідомості”, і характер цього періоду становлення вітчизняної естетичної думки “найбільш повно простежується в образних формах мистецтва” [35, с. 20].

Активний розвиток релігійно-мистецьких практик на вітчизняних теренах доби Середньовіччя (храмової архітектури, іконопису, церковних піснеспівів та ін.), що відбувається після прийняття русичами християнства, закономірно носить характер спадкоємності по відношенню до сакрально-художнього життя Візантії. Під цим кутом зору стає зрозумілою специфіка вітчизняних традицій проповідницького слова на його початкових стадіях: давньоруське красномовство являє собою площину для ефективної реалізації риторико-естетичних принципів красномовства візантійського. Невипадково, С. С. Аверінцев слушно звертає особливу увагу на те, що дослідник, “який придивляється до поезики ранньовізантійської літератури, начебто займає спостережну позицію біля самого джерела сталих канонів, що визначили словесне мистецтво Давньої Русі та всього східноєвропейського, а певною мірою – й західноєвропейського середньовіччя” [Цит. за: 65, с. 37].

Свідченням належного ознайомлення русичів не лише із найяскравішими зразками ораторства, але й із власне грецькими традиціями риторичної теорії постає, зокрема, стаття “Про образи”, яка міститься на сторінках однієї з найдавніших пам'яток киеворуської літератури – “Ізборника Святослава” 1073 р. В статті називаються основні тропи й стилістичні фігури оформлення мовленнєвих актів – “инословие” (алегорія), “превод” (метафора), “поворот” (зміна порядку слів), “лихоречие” (гіпербола), “притча” (парабола) тощо [153, с. 23].

Висвітлюючи ж вплив власне проповідницької культури Візантії на риторичні практики руських “книжників”, дослідники беруть до уваги той факт, що Давній Русі XI–XII ст. сучасна їй візантійська література в перекладах була зовсім невідомою або майже невідомою. На думку І. П. Єрьоміна, вітчизняні мислителі середньовіччя “відбираючи для перекладу матеріал, орієнтувалися передусім на авторів IV–VI ст., на класиків грецької церковної літератури” – Іоана Златоуста, Григорія Богослова, Василя Великого, Григорія Нісського, Афанасія Олександрійського, Кирила Ієрусалимського, Єфрема Сиріна, Григорія Великого та ін. [80, с. 217–218]. Подібні пріоритети стають чинником визначення інформативного контенту і формальних специфікацій давньоруських проповідей: в роки, коли у Візантії релігійно-ораторська проза вже занепала, про що йшлося в попередньому підрозділі, на Русі “відроджуються всі основні жанри грецької ораторської прози IV ст., високе мистецтво Златоуста та Григорія Назіанзіна, що знаходять тут своїх гідних продовжувачів...” [Там само, с. 221].

Втім, принципи естетичного оформлення творів релігійного красномовства, що розвивалися у руслі пізньовізантійської риторики з її особливою увагою до рафінованих формальних характеристик промов, принаймні, певною мірою, також були притаманними вітчизняній проповіді в цей період. Такий стан речей пояснюється, зокрема, обставинами історії становлення сфери церковно-адміністративних відносин: представники візантійського духовенства, які приїздили до Київської Русі від початку її християнізації, очевидно, не могли не привносити до культури проповідництва засобів реалізації естетичних цінностей сучасного їм релігійного ораторства – ораторства так званого “візантійського типу”.

Водночас, ще одним із чинників розвитку давньоруського риторичного мистецтва виступає “естетика аскетизму”. Традиції створення повчань, характерною рисою яких стає виклад ідей простою, позбавленою крайнощів ораторської витонченості мовою, проникають до вітчизняних теренів разом із традиціями чернечої аскези візантійського світу.

Відтак, за аналогією із візантійським красномовством в ораторській прозі Київської Русі дослідники традиційно виділяють два стилі: 1) красномовство урочисте (“слова”) та 2) красномовство дидактичне або напучувальне (“повчання”) [80, с. 65–66; 247, с. 8].

Твори урочистого характеру, вважає Т. В. Черторицькая, були звернені до освічених людей, здатних осягнути глибину проповідуваних ідей, оцінити мистецтво майстра в розробці теми, насолодитися красою стиля, який в урочистих “словах” стає живописним та по-справжньому вітійним [247, с. 8]. “Це досягалося застосуванням складних тирад, синтаксичних конструкцій, оратори часто вдавалися до гри словами з одним коренем, до форми викладу штибу “питання – відповідь”, риторичним питанням, символічному шифруванню та розшифруванню понять, широко використовували різноманітні тропи” [Там само, с. 8–9]. Відтак, естетосфера проповідей цього різновиду вражає витонченістю художньої обробки та присутністю яскраво вираженої патетики.

З-поміж найвідоміших прикладів давньоруського проповідництва урочистого типу традиційно виділяється “Слово про Закон та Благодать” Іларіона (XI ст.). Перший з русичів, зведений у сан київського митрополита, Іларіон надає своєму творові витончену риторичну форму, що свідчить про глибоке засвоєння ним правил візантійської проповіді [51, с. 30].

На думку Т. М. Ніколаєвої, високі ідеї Іларіона вимагали відповідного мовного оформлення, яке б, з огляду на “місіонерське” спрямування “Слова” навіть переважало всі кращі зразки візантійського вітійства. “Були потрібні непересічна майстерність, чудове володіння словом, висока риторика і пафос переконання, щоб досягнути психологічного ефекту – пробудження віри у праведність і перевагу нової віри, нового закону” [167, с. 121].

Серед засобів створення естетосфери проповіді київського митрополита, зокрема, виділяються низка пишних епітетів (“христоролюбче”, “друже правде”, “милостыни гнездо”) та символічний паралелізм і метафорика (слово Боже – насіння, що зростає на землі, образ чернечого життя – працелюбні бджоли та

ін.). Наявність порівнянь із явищами земної дійсності (“яко елень, яко зверемь и скотомь”, “Христова благодать всю землю обьятъ и яко вода морская покрыю”), вважає Т. М. Ніколаєва, стилістично наближує “Слово” до народного епосу [Там само, с. 122]. Активно послуговується Іларіон і антитезами – “улюбленим прийомом візантійських проповідників” [51, с. 30], що, зокрема, зумовлюється й обраною для висвітлення темою. Принесені Христом Благодать та Істина протиставляються старозаповітному Закону (“Прежде закон ти, потом благодать, прежде стень ти, потом истина” [118, с. 43]; “Отиде бо свет луны, солнцу въсиавшу, тако и закон, благодати явльшися, и студеньство нощное погибе, сълнечней теплоте землю съгревши” [Там само, с. 44]; “законное езеро пресъше, евангельский же источникъ наводнився и всю землю покрывъ, до нас разлиася” [Там само]), а також язичницьким віруванням русичів (“Тогда начать мракъ идольский от нас отходити и зоре благоверия явишася, тогда тма бесослуганиа погыбе и слово евангельское землю нашу осиа...” [Там само, с. 46]).

Д. С. Ліхачов підкреслює цінність “Слова про Закон та Благодать” і в аспектах як змісту, так і блискучої форми: на думку російського літературознавця, “... послідовність, логічність, легкість переходів від теми до теми, ритмічність організації мовлення, різноманіття образів, художній лаконізм роблять “Слово” Іларіона одним із кращих творів світового ораторського мистецтва” [134, с. 17].

Проповіді “Руського Златоуста” – св. Кирила Турівського (бл. 1113 – після 1190) (“Слово в Неділю по Великодні”, “Слово про зняття тіла Христова з хреста”, “Слово на Вознесіння” та ін.) – являють собою свідчення того, що, попри певні трансформації, яких зазнають літературні традиції Київської Русі в період XII – початку XIII ст., “жанр урочистої проповіді зберігся майже без змін, і в ньому давньоруські письменники досягли великої майстерності” [136, с. 16].

Впливи на творчість Турівського ієрарха візантійської релігійно-риторичної традиції постають закономірними й очевидними: “і в алегоріях, і в

прийомах їх тлумачення, і в самих риторичних фігурах він не завжди оригінальний: він спирається на візантійські зразки, цитує або переказує фрагменти зі “слів” уславлених візантійських проповідників” (свв. Прокла Константинопольського, Григорія Богослова, Кирила Олександрійського, Спіфанія Кіпрського) [51, с. 35]. Втім, ця обставина не применшує значення спадщини єпископа Кирила в процесі оформлення сфери естетичних цінностей, що ними керується вітчизняна проповідницька культура: в цілому, його риторичний підхід полягає у вільній переробці наявного матеріалу. Так, відомий дослідник історії української літератури і філософії Д. І. Чижевський стверджує, що “Руський Златоуст” не обмежується роллю простого компілятора текстів візантійського походження, очевидно, вбачаючи своє завдання, зокрема, й у літературній обробці матеріалу: “він поширює або скорочує свої взірці, єднає їх в органічну цілість та прикрашує думки грецької проповіді такими риторичними прикрасами, які ліпше промовляють до розуму та серця, його слухачів” [248, с. 159].

Кирило Турівський “користується улюбленим методом середньовічної літератури – символічним алегоризмом...” [214, с. 60]. Його творчий метод, зауважує Н. В. Бессольнова, спирається на біблійну традицію: проповідник надає перевагу сталим образам середньовічної християнської літератури, уникаючи фантазії, абстракції, свавілля у створенні літературного образу [21, с. 19]. Такий стан речей, значною мірою, визначає специфіку семіосферного виміру його “слів”.

Зокрема, на думку українського літературознавця О. Сліпушко, неперевершеними поетичними образами й символами сповнене Кирилове “Слово в Неділю по Великодні”: язичництво тут постає холодною й похмурою зимою, християнство – весною, а Воскреслий Спаситель порівнюється із сонцем (“Ныне солнце красуясь к высоте всходит и радуясь землю огревает, – взиде бо нам от гроба праведное Солнце – Христос и вся верующая ему спасает”) [118, с. 72].

Характерно, що традиційно протиставляючи християнське вчення старозаповітному, автор проповіді послуговується антитетико-образною моделлю “сонце – місяць”, присутньою у “Слові про Закон і Благодать” Іларіона: “Ныня луна с вышняго съступивши степени, болшему светилу честь подавает;– уже бо ветхий закон по писанию с субботами преста и пророки Христову закону честь подает” [Там само].

Власне супроводження опису весни роз’ясненням символічного змісту кожної згаданої деталі, на думку Д. С. Ліхачова, являє собою типово релігійну систему зображення природи, “яка залежить, зрештою, від візантійської традиції” [137, с. 33].

Позиція проповідника відносно естетичної самоцінності засобів образності, що зустрічаються в його “словах”, відповідає загальним принципам християнської естетики: в інтерпретації Н. В. Бессольнової, “Кирило Турівський тільки в останню чергу бачив у своїх алегоріях художні вартості, головне для нього – догматична глибина текста, що ним використовувався” [21, с. 19].

Суттєвою ознакою, що також вказує на зв'язок творчих розробок ієрарха із принципами реалізації норм візантійського ораторства, виступає яскрава драматизація викладу: проповідник збагачує естетосферу слів промовами учасників євангельської історії та діалогами між ними, найліпшими зразками чого постають слова Христа до апостола Фоми [118, с. 74], зворушливі плачі Богородиці коло Хреста або Йосифа Арімафейського над гробом Христа [214, с. 61; 248, с. 161] та ін.

Твори Кирила Турівського постають одними з неперевершених зразків давньоруського урочистого красномовства та суттєвим внеском у багатовікове становлення вітчизняної традиції “слова”, як різновиду релігійного ораторства.

Натомість, естетика християнського аскетизму в сфері риторичного мистецтва, на наш погляд, найяскравіше виявилася у традиціях красномовства

дидактичного, що, як правило, за мету мало моральне напучування, інформування, роз'яснення нових понять та ін. [247, с. 8].

За зауваженням Т. В. Черторицької, оратори-“дидакти” прагнули “говорити просто, нештучно [рос. “безыскусственно” – А. Ц.]”, орієнтуючись на простих людей, які потребували напучування, а отже, “повчання” є більш простими за смыслом та системою художньо-образних засобів, ніж урочисті “слова” [Там само, с. 8–9].

Водночас, ступінь витонченості естетосфери творів цього різновиду міг бути зумовленим не тільки вимогами безпосередньо “аскетики словотворення”, але й самими обставинами виголошення промов, прикладом чого виступає власне перша письмово зафіксована пам'ятка давньоруського проповідництва – “Повчання до братії” новгородського єпископа Луки Жидяти (XI ст.). Цей твір носить духовно-просвітницький, катехізичний характер і відрізняється цілковитою нештучністю і простотою побудови, “повною відсутністю риторики і послідовних логічних конструкцій” [51, с. 23].

Проповідник напучує слухацький загаль за допомогою майже суцільної низки настанов відносно питань віри й благочестя, які подекуди набувають форм емоційних закликів. Естетосфера повчання не позбавлена художньої образності: так, використання розповсюдженої метафори позначена одна з вимог єпископа Луки – “подь братомъ амы не рои” [118, с. 39].

В цілому, твір повністю відповідав потребам часу та місця, постаючи чудово адаптованим до релігійно-культурного рівня слухацького загалу, – за зауваженням І. П. Єрьоміна, “напів’язичницької аудиторії, яка нещодавно сприйняла нову віру та не мала навіть найпримітивніших уявлень про християнство і нову культуру” [80, с. 67].

Втіленням аскетичних засад словесної творчості виступає низка повчань ігумена Києво-Печерської Лаври св. Феодосія (бл. 1036–1074), який керується богословсько-риторичним досвідом представника чернечої проповідницької культури Візантії св. Феодора Студіта: “і зміст, і тон проповідей, і мовленнєві

звороти [Феодосія – А. Ц.] – все так “якоже богоносный Феодор учит, или якоже в уставе пишет” [51, с. 25; 80, с. 69].

Естетосфера дидактичних повчань Феодосія Печерського характеризується простотою та стислістю викладу, а тому й доступністю для розуміння всіх слухачів. Втім, на думку Д. І. Чижевського, “несправедливо було б уважати, що проповіді Феодосія позбавлені будь-якого літературного забарвлення та літературного вміння”: за всієї простоти його повчань “це добрі зразки проповідницького стилю, з умінням промовляти до серця і до розуму” [248, с. 90–92].

З-поміж художніх засобів, що ними послуговується в своїх повчаннях лаврський ігумен, зокрема, виділяються вигуки та емоційні заклики (“Помянемъ пръвый свой вход, како быхом, егда къ дверемъ монастырскимъ приидохомъ,– не все ли обещахомся трепети: и поношения, и укорения, и уничижения, и изгнания!”); “А ныне же та вся обещаия наша ни въ что же вменихомъ!” [118, с. 67]), порівняння (порівняння подвижників із зірками (“Акы звезды сияюще в памятьхъ своих, просвещаютъ душа наша, прибегающихъ к нимъ”) [Там само]), уподібнення (уподібнення ченців до воїнів (“Рати бо надлежащи и трубе воиньстей трубящи, никто не может спати, и воину Христову лепо ли есть лениться...” та ін.) [Там само, с. 68].

Трагічний перебіг подій суспільно-політичного життя Русі в XIII ст. не знищує традиції ораторства, втім, позначається на його характеристиках: промови найвідоміших давньоруських ораторів цього періоду (митрополита Кирила, єпископів Кирила Ростовського, Симона Тверського, св. Серапіона Володимирського), “зігріті теплим почуттям”, але далеко поступаються “за глибиною думок, за силою логіки та за красою викладу проповідям попереднього часу” [127, с. 50].

Д. С. Ліхачов, даючи оцінку змісту й стилістиці проповідей Серапіона Володимирського, відзначає, що вони, на відміну, наприклад, від творів Кирила Турівського, є простими за формою, а також доступними не тільки

освіченій аудиторії і читацькому середовищу, які були в митрополита Іларіона, але “найширшим верствам читачів і слухачів” [135, с. 23].

Всі “Слова” Серапіона пронизані враженнями від буремних подій історії, що їх сучасником стає оратор. Зведений на єпископську кафедру Володимира із архімандритів Києво-Печерської Лаври, він відноситься до тих письменників, які дотримувались літературних традицій київської школи, зокрема, повчань Феодосія Печерського, однак жили новим життям, черпаючи з нього матеріал для своїх творів [51, с. 43]. Загальний тон проповідей та добір засобів художньої виразності відповідають прагненню мислителя, звернувши увагу на сповнену негараздами навколишню дійсність, розкрити їх справжню причину: не випадково, предметом патетичного звинувачення “Слів” стає духовна недосконалість слухацької аудиторії. Викриваючи вади життя своєї пастви, Серапіон Володимирський, зокрема, послуговується емоційними риторичними питаннями (“Почюдимъ, братие, человеколюбье Бога нашего. Как ны приводит к Себе? Кыми ли словесы не наказает насъ? Кыми ли запрещении не запрети намъ?” [118, с. 112]), влучними порівняннями та уподібненнями (Бог “ныне землею трясеть и колеблетъ, безаконья грехи многия от земля отрясти хочеть, яко лествие от древа” [Там само, с. 109]; “...акы зверье жадають насытитися плоть, тако и мы жадаемъ и не престанемъ, абы всехъ погубити, а горкое то именье и кровавое к собе пограбити” [Там само, с. 112–113]) та нищівними співставленнями (“Зверье, едше, насыщаются, мы же насытитися не можемъ: того добывшее, другаго желаемъ” [Там само, с. 113]).

Сприяє посиленню емоційного впливу звернень ієрарха й особлива ритмічність тексту напучувань. Так, вдаючись до опису наслідків монголо-татарського нашестя, Серапіон використовує риторичну фігуру чергування коротких речень, кожне з яких висвітлює певний аспект жахливих подій: “... землю нашу пусту створиша, и грады наши плениша, и церкви святыя разориша, отца и братию нашу избиша, матери наши и сестры наши в поруганье быша” [Там само, с. 109].

В цілому, проповіді єпископа Серапіона, з точки зору інтерпретації дослідниками їхньої естетосфери, відрізняються ясністю думки, ритмічною організацією мовлення і навіть особливим ліризмом; “в них відчувається вже наближення тієї доби, коли емоційність широко оволодіє літературою та звернення до людської психології стане найхарактернішим явищем не тільки літератури, але й образотворчого мистецтва” [135, с. 24].

Таким чином, розвиток давньоруського релігійного ораторства, зокрема, постає етнокультурною специфікацією риторико-естетичних принципів візантійської естетики з її орієнтацією на виконання сакральним мистецтвом аналогічної функції, чому мусить відповідати естетосфера творів духовно-повчального призначення. Активне ознайомлення русичів із богословсько-риторичними позиціями патристів, а також проникнення до культурного простору Русі кількох традицій середньовічного проповідництва – художніх практик у руслі так званої “візантійської” словотворчості та словотворчості, виплеканої у душі естетики аскетизму, – спричинюють оформлення у вітчизняній літературі двох стилів ораторства – урочистого і повчального. Підставою для подібної класифікації стає характеристика естетосфери конкретних творів красномовства, конституювання якої, значною мірою, є пов’язаним зі ступенем художньо-риторичної обробки промов. Урочисті “слова”, витримані у межах високого стилю ораторства, створювалися із активним використанням різноманітних засобів естетичної виразності (гри словами з одним коренем, епітетами, риторичними питаннями, складними лінгвістичними конструкціями тощо), являючи собою, зокрема, блискучі приклади словесного формотворення. Естетосфера дидактичних “повчань” відрізнялася нештучністю побудови та катехітично-аскетичною простотою художньої мови передання проповідуваних істин.

Важливість жанру проповіді з точки зору релігійного життя соціуму сприяє продовженню розвитку вітчизняної проповідницької культури. Одним із наступних етапів цього процесу постають гомілетичні практики доби українського бароко, створені, зокрема, відповідно до риторичних традицій

Києво-Могилянської академії, коли “на зміну старій проповіді греко-слов’янського типу приходять нова, що орієнтується на західноєвропейські зразки” [246, с. 65].

2.3. Традиції “зложення казання” доби українського бароко в риторичних та історико-естетичних студіях

Проблема наявності естетичних рефлексій у творчій спадщині професорів Києво-Могилянської академії в епоху українського бароко і досі залишається цікавим предметом для вивчення з боку істориків становлення вітчизняної естетики як окремої галузі знань. Як і за часів Київської Русі, специфіка процесу розвитку естетичної думки в Україні у XVII–XVIII ст. також позначена відсутністю естетики як самостійної науки та естетичних трактатів як таких. Для пошуку естетичних ідей чи їхніх ремінісценцій дослідники традиційно вдаються до ґрунтовного ознайомлення з творчістю тих чи тих діячів культури з метою реконструкції їхнього естетичного світогляду на основі аналізу знайденого матеріалу.

Аналіз естетичних концепцій, що розвивалися у Києво-Могилянській академії, доцільно розпочати із традиційної загальної характеристики даного осередку науково-культурного та релігійного життя.

Києво-Могилянський освітній заклад являв собою навчальний заклад європейського типу, водночас виступаючи провідним центром філософської думки України другої половини XVII–XVIII ст. Як відзначається дослідниками, філософія Академії відрізнялася синтезуванням ідей, що склали підґрунтя духовності України попередніх епох, із філософськими надбаннями латинського Заходу [Див.: 100, с. 154].

Історик української філософської думки М. В. Кашуба зауважує, що таким чином у метафізичній системі Києво-Могилянській академії виразно втілювався духовно-змістовний компонент якісної своєрідності філософії доби бароко „з її здатністю до поєднання непокінченого, з прагненням до

всеохоплення й примирення протилежностей” [108, с. 21]. Звісно, це не могло не позначитися і на розвитку естетичних уявлень у києво-могилянській традиції.

Втім, слід одразу ж звернути увагу на важливу особливість: роль діячів Академії у розвитку естетичної думки України визначається не стільки їхніми власними філософськими розробками (в яких питанням “естетики” майже не відводиться місця), скільки розробкою проблем риторики, поезики і практичною їх ілюстрацією, тобто створенням шкільної віршової поезії та драми [91, с. 63]. Так, наприклад, фактично не робиться екскурс до сфери естетичних проблем у філософському вченні св. Георгія Кониського, яке, на думку дослідників, „як своєрідний синтез ідей всієї попередньої вітчизняної філософії відображає рівень її розвитку у першій половині XVIII ст., розкриває традиції й тенденції вітчизняної філософської школи, що склалася на базі Києво-Могилянської академії у XVII – на початку XVIII ст.” [109, с. 5]. Часом мислитель звертається до, скажімо, питань, пов’язаних із мистецтвом [113, с. 73–79] (при цьому було типовим свого часу, що вживане ним слово „мистецтво” в дусі античного розуміння феномену “*techné*” мало значно ширше значення, [112, с. 207–208; 113, с. 21–22]); однак окремого розділу з проблем мистецтва у відомому філософському курсі Кониського ми не знаходимо. Не являють у цьому відношенні винятку і курси інших професорів Академії. І взагалі, як вказує І. Іваньо, до кінця XVIII ст. в Україні не з’явилося жодного твору, автор якого ставив би перед собою проблеми естетики як науки [91, с. 66].

Естетичні проблеми виникали і вирішувалися, по-перше, у посібниках з риторики і поезики, по-друге, частково у сфері самої мистецької практики, художньої творчості та сприйняття. Професори мали пропонувати увазі “спудеїв” і зразки художніх творів, теоретичні принципи створення яких вони обґрунтовували. На думку І. Іваньо, філософські проблеми розвитку ораторської прози, драматичної і ліричної поезії знаходять відображення у латинських посібниках з риторики і етики, прочитаних в якості курсів в

Академії у XVII–XVIII сторіччях [Там само, с. 63]. Цікавим є і той факт, що, стосовно української культури, як вважає І. Бондаревська, можна говорити про єдиний комплекс риторики-поетики, оскільки обидві дисципліни як словесні „мистецтва” мають у відповідний період часу тенденцію до злиття. „Формувалося якесь єдине уявлення про техніку, особливості та суспільне призначення словесної творчості загалом” [25, с. 108].

Водночас не можна не згадати й ще одну позицію цієї ж дослідниці: на основі здійсненого аналізу курсів барокової поетики та риторики тощо І. Бондаревська робить висновок про неможливість існування власне естетичного досвіду, естетичного судження та естетичної теорії в українській культурі XVII–XVIII ст. [Там само, с. 254]. Оскільки метою даного дослідження не є спроба підтвердження чи часткового спростування такого категоричного та сміливого твердження, ми обмежимось лише констатацією наявності останнього у сучасній історії вітчизняної естетичної думки. Втім, зауважимо, що та ж І. Бондаревська вказує на значення змін у суспільній свідомості та культурі, пов'язаних із запровадженням в обіг риторики і поетики (а також новими формами розвитку живопису). Вони „виводили мислителів і митців у переддень народження естетики як теорії, дисципліни і регулятивної ідеї культури, звужуючи значення слова „художество” до цілком певних видів творчої діяльності” [Там само, с. 157].

Систематичні курси шкільних поетик читалися в Академії з 30-х рр. XVII до середини XVIII ст. Збереглося близько двох десятків латинських рукописних конспектів цих поетик (авторами багатьох із них були відомі викладачі академії – Л. Горка, М. Довгалецький, Ф. Прокопович, Г. Кониський та ін.). Відповідні лекційні курси склалися на основі творів Арістотеля, Овідія, Горация, а також західноєвропейських фахівців – Я. Понтана, Ц. Скалігера та інших. Значний вплив на українські праці з поетики та риторики, створені у Києво-Могилянській академії та інших навчальних закладах в Україні, мало й вчення про барокові художні засоби М. Сарбевського – відомого польського поета та теоретика польського бароко, до

естетичних ідей якого прилучився, зокрема, представник так званого Чернігівського літературно-філософського кола архієпископ Лазар Баранович [173, с. 63].

Склалися курси поетики переважно з двох частин: теорії поетики і прикладної частини, де висвітлювалися окремі роди та види поезії. У відомому курсі М. Довгалецького „Сад поетичний” – класичному зразку барокової поетики, де риси стилю бароко були викладені найбільш досконало [251, с. 89] – таке протиставлення теорії й практики було синтезоване в один розділ, а в якості антитези подавалися основи риторики для потреб поетики. Таким чином Довгалецький збагачував поетичне мистецтво риторичними правилами [108, с. 24]. У теорії поетики розглядається те коло питань, яке пов’язане власне з філософією мистецтва і є цікавим з точки зору теоретичної естетики – природа та походження поезії, її ставлення до світу, роль вигадки і правди, предмет і мета поезії тощо [Там само]. При цьому окремі теоретичні питання естетики розглядалися і в практичній поетиці: принципи поділу поезії на роди і види, характеристика трагічного, комічного та ін.

Для барокового стилю, як відзначають деякі дослідники, характерним було надання особливого статусу авторові, головною метою якого мало бути „створення такої системи засобів сприйняття реальності, чинної в певному вимірі ціннісно-комунікативних відносин, де сприймач текстів має знаходитись у тій самій комунікативній площині, що і їхній автор” [173, с. 63]. Звідси кмітливість розуму (“концептизм”) виступає як провідна риса барокового мистецтва. На думку М. А. Загорулько, людині доби бароко був притаманний “гострий розум”, оскільки часто “вона опинялася в таких ситуаціях, де потрібно було швидко реагувати, приймати нестандартні рішення, аналізувати, встановлювати причинно-наслідкові зв’язки, передбачувати хід подій і, нарешті, весело пожартувати, особливо, цінуючи дотеп (кончето в бароковому мистецтві)” [87, с. 217–218].

Цій якості приділяв увагу і вже згадуваний М. Довгалецький, трактуючи кмітливість як основу поетичного вимислу і творчості взагалі [163,

с. 65–66]. Відповідно і мета поетик полягала в тому, щоб надати поетові посібник для навчання мистецтву складання віршів. Знання правил мало б сприяти розвитку таланту, яким володіє учень – потенційний поет. Авторами поетик визначалися і цілі поезії як такої – повчальна, розважальна та спонукальна, а також і її предмет („матерія”) – зображення людей (предметів), вчинків та наслідування творів майстрів поетичного мистецтва.

Говорячи про барокову специфіку києво-могилянських поетик, слід звернути увагу і на яскраво виражену тенденцію використання алегорій, емблематики і символіки, яким відводилося чимало сторінок або й окремі розділи, де теоретичні твердження ілюструвалися прикладами. Найбільша ж увага в поетиках приділялася емблематиці: ця традиція виявилася в Україні стійкою і давала себе знати і в пізньобароковій поезиці Г. Сковороди. Такий посиленний інтерес мистецтва бароко до емблематики витікав із властивого їй прагнення до наочності – наочності як візуальної, так і тієї, що передбачалася для внутрішнього, духовного зору й полягала в наочному вираженні абстрактних понять, явищ тощо. На думку українського літературознавця Д. Наливайко, характерна для бароко „алегоризуюча свідомість” всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, особливо ж між сферою абстрактного і сферою наочно-предметного [Там само]. Значення ж емблематики, – зауважує дослідник, – полягало насамперед в тому, що вона сприяла виробленню нової, „спільної з тогочасною європейською,.. поезики, яка засновувалася на визнанні першості образотворчого мистецтва й прагнула до словесного закріплення певних понять, уявлень, символічних значень тощо в пластично зримих образах” [Там само].

Що стосується власне риторики, то викладання її починається ще у деяких братських школах, а у Києво-Могилянській академії вона стає обов’язковою дисципліною. Студенти класу риторики вчилися правил красномовства, ораторського мистецтва, ознайомлюючись головним чином з античними зразками, а також писали промови на різні випадки, часто заробляючи цим “мистецтвом” собі на життя. Цікаво, що професори і учні

Академії майстерно вітали прибулих до Києва можновладців, що служило приводом запрошення риторів до столиці з наданням, як правило, високої посади. Такі факти свідчили про високу майстерність київських ораторів [Див.: 108, с. 37–38], а отже, й соціальну ефективність згаданих вище курсів з риторики.

Риторика Академії спиралася на традиції античної та новочасної науки красномовства (ідеї Арістотеля, Цицерона, Р. Лулія, Я. Понтана, Е. Роттердамського та ін.). В цілому в історії закладу XVII–XVIII ст. було складено кілька десятків таких курсів, які розвивали (як і риторика Арістотеля) ті проблеми, які пізніше і на іншому рівні будуть вирішуватись естетикою [91, с. 67]. Дана обставина робить українські барокові риторики цікавим джерелом для історії естетичної науки, зокрема, дослідження естетосфери православної проповіді як мистецтва “зложення казання”.

„Оратор Могилянський” – саме таку назву мав один з найбільш ранніх курсів з риторики, прочитаний в академії у 30-х рр. XVII ст. Кононовичем-Горбацьким. У курсі визначалися завдання та цілі риторики, була розроблена система понять та категорій останньої. Кінцева мета риторики і красномовства вбачалася у служінні суспільному благу. Кононович-Горбацький вважав, що дар красномовства залежить не лише від здібностей, але й від навчання та практики. Перераховуючи предмети, гідні похвали з боку оратора, автор курсу, зокрема, говорить і про красу споруд, природних та штучних прикрас. Краса ж живого виявляється як гра природи, або як її обробка, і краса ця пізнається через порівняння з іншими живими істотами [Там само, с. 68].

Оскільки ораторське мистецтво було перш за все мистецтвом „красного” слова, наука красномовства розробляла принципи і шляхи розкриття достовірності, доцільності та краси слова як основного елемента публічної промови. Краса ж, на думку того ж Кононовича-Горбацького, являла собою те, що справляло враження простоти та зрозумілості [Там само, с. 69], що досягалося єдністю форми та змісту. На цій підставі розробляються поняття про красу слова та слогу, про художні засоби прикрашення мовлення. Взагалі

емоційно-естетична „складова” промови повинна була справляти певну морально-етичну дію на слухача: риторика мала спрямувати увагу оратора на діяльність людського розуму, водночас сприяючи розвитку вміння задовольняти естетичні потреби слухача за допомогою красномовства. І в цьому відношенні, вважає І. Іваньо, риторика дійсно може бути визнаною як споріднена з естетикою [Там само, с. 71]. Принаймні, вона цілком вписується в естетичний дискурс означеного періоду, а твори ораторського мистецтва, відтак, характеризуються наявністю власної сфери реалізації естетичних цінностей – естетосферою.

Під час розгляду барокових традицій проповідництва неможливо уникнути розгляд теоретичних розробок Іоанікія Галятовського (?–1688) – автора першого вітчизняного посібника з гомілетики (“Наука, альбо способ зложення казання” (1660)), створеного на основі вивчення західноєвропейських теорій релігійної риторики.

Факт існування в українській проповідницькій культурі XVII ст. кількох напрямків, на думку української дослідниці Л. Довгої, не дозволяє вважати Галятовського “єдиним чи найбільш репрезентативним представником цього жанру” [75, с. 26], однак такий стан речей зовсім не зменшує значення гомілетичної спадщини мислителя. “Наука, альбо способ зложення казання” яскраво відобразила основні риторичні, естетичні й богословські принципи барокової традиції ораторських практик, ставши, водночас, як їхнім узагальненням, так і чинником їх активної реалізації у др. пол. XVII – поч. XVIII ст.

У власному трактаті Іоанікій Галятовський, зокрема, обґрунтовує правила про “фему” (тему) повчання, що не було притаманним для ранніх традицій українського релігійно-риторичного канону: наприклад, давньоруський проповідник міг у невеликій за обсягом промові навести “повний кодекс духовно-моральних переконань” [51, с. 70]. Водночас, посиляючись на спадщину представників патристики, Галятовський робить висновок про теоретичну можливість відсутності визначеної теми у межах

промови, втім, одразу ж зауважуючи, що “того стилю казної теперешнього віку рідко заживають” [59, с. 113].

Особливу увагу приділяє автор риторичного посібника й питанню належної структуризації проповіді, визначаючи її необхідні частини (екзордіум – вступ, наррацію – основну частину та конклюдію – завершення). Нарешті, яскравою характеристикою “Науки, альбо способу зложення казання” виступає наведення численних прикладів та риторичних рекомендацій щодо практичної реалізації проаналізованих принципів релігійного красномовства.

Досягненню комплексного впливу на розум та почуття реципієнта слугувала низка засобів, що ними оперували українські “казної” доби бароко, зокрема, риторико-стилістичний прийом ампліфікації (розвиток думки за рахунок активного використання певних мовних засобів – епітетів, порівнянь, протиставлень, синонімів та ін.), як “один із головних прийомів емоційної і цілеспрямованої аргументації промови” [91, с. 68]. Ампліфікування цікавить Іоаникія Галятовського з точки зору вміння “з малої часті [казання – А. Ц.] велике казання учинити.” На його переконання, розширенню повчання сприятиме послуговування прикладами, уподібненнями, сентенціями, фігурами та різними доводами зі Святого Письма та святоотецької літературної спадщини [59, с. 131].

Поради ж Іоаникія Галятовського поруч із прикладами зі святого Письма чи Житій Святих послуговуватися у проповіді хроніками, сюжетами античних міфів, анекдотами, фразками, байками, фацеціями тощо, на думку М. В. Кашуби, “засвідчують розуміння мислителями того факту, що людина епохи бароко потребувала різноманітних знань, її зацікавленість античними та іншими світськими сюжетами, що вставлені в церковну проповідь, відображає контрастність та динамізм тогочасного мислення” [107, с. 65].

Зрештою, звертаючись до проблем адекватної рецепції створеного тексту, Іоаникій Галятовський традиційно робить наголос на необхідності майстерного “донесення” до слухацького загалу змісту повчання, зробивши це

на достатньо доступному та зрозумілому для реципієнтів рівні. “Старайся, жеби всі люде зрозуміли тоє, що ти мовиш на казанню”, – недвозначно наголошує автор посібника, зокрема, посилаючись при цьому на приклад Св. Іоана Златоуста, який намагався проповідувати “ясне, виразне і просто до зрозуміння людського”. З огляду на окреслену позицію, цілком зрозумілим постає й категоричний висновок Галятовського: “Если будеш слово Божое проповідати, а ніхто його не зрозумієт, себе самого будеш проповідати і виславляти, не Слово Божое” [59, с. 114].

Багатьом вітчизняним православним діячам цього періоду (самому Іоаникію Галятовському, Лазару Барановичу, свт. Димитрію Туптало, Стефану Яворському та ін.), творчість яких була тією чи іншою мірою пов’язаною із киево-могилянською риторико-естетичною традицією, взагалі судилося зробити значний внесок у розвиток теорії та практики проповідницького дискурсу. Так, привертає до себе увагу творчий доробок українських красномовців доби бароко, які прагнули пильно дбати про збудження емоцій у слухачів задля досягнення дієвості ідей, що проповідувалися [176, с. 34–35], адже проповідь мала справляти комплексний вплив як на розум, так і на почуття людини. І, слід зауважити, майстерним промовцям-“казнодіям” вдавалося досягати бажаного ефекту (згадаймо, наприклад, що, за спогадами сучасників, проповідницьке слово Стефана Яворського було здатним змусити слухачів чи сміятися, чи плакати) [188, с. 15].

Водночас, за зауваженням І. Іваньо, у своїх літературних студіях тогочасні митці могли виявляти “більше турботи про зовнішній стиль, ніж про зміст творів, їм властиве захоплення зовнішньою стороною мистецтва, майстерністю, віртуозністю форми” [92, с. 8]. Відповідно, з огляду на сказане, цілком зрозумілою стає критика таких проповідницьких традицій з боку істориків гомілетичної думки: прагнучи привернути увагу слухачів, “казнодії” “часто піклувалися не стільки про розкриття істини Христової про наше

спасіння, скільки про розвиток самої форми проповіді, про пристосування її до смаків, потреб та рівня розвитку свого слухача” [51, с. 66].

Д. І. Чижевський відверто називає подібні недоліки барокової культури “небезпеками”, адже кожен із них, по суті, постає “можливістю збочення, підупаду”. “До таких небезпек, – переконаний дослідник, – належить, насамперед, якраз нехтування змісту на користь форми та “декоративність”, в якій за “поверхнею” цілком забувають про зміст” [249, с. 368].

Така барокова “порожня декоративність” стає предметом критики і в науковому доробку українського літературознавця С. Єфремова, який взагалі дає доволі категоричну оцінку про ораторські практики вихованців Києво-Могилянської академії “з їх не так щирим переконанням, як підкресленою пишнотою та манірністю” [83, с. 8].

Небезпека надмірного захоплення формальною витонченістю риторичної обробки проповідей з точки зору порушення їхнього релігійно-художнього та формально-змістовного балансу починає в тій чи іншій мірі усвідомлюватися діячами вітчизняної культури, вже починаючи з др. пол. XVII ст. Так, вихованець Києво-Могилянської колегії Симеон Полоцький (1629–1680) критично переосмислює вимоги, що висувалися до ораторських творів бароковою риторикою, хоча впливи останньої таки є відчутними в його творчості. Втім, ораторське мистецтво Симеона, на думку Т. В. Чорторицької, виступає своєрідним варіантом “поміркованого” бароко, “звільненого від формалізму та вичурності”, однак такого, що зберегло його просвітницьку спрямованість, енциклопедичну широту знань та варіативність словесного оформлення думок [247, с. 29]. Відтак, цілком закономірним постає висновок про перехідний характер літературної спадщини Симеона Полоцького: стиль, що стверджувався в його творах, готував фундамент для розвитку нового літературного напрямку – класицизму [Там само].

Синтез різних церковно-ораторських підходів здійснюється у межах творчої спадщини св. Дмитрія Ростовського (Туптала) (1651–1709), хоча навряд чи його можна назвати безпосереднім провідником класицистичних

тенденцій. Розвиваючись у руслі східно-патристичної парадигми проповідництва, гомілетичні практики Димитрія Туптало зазнають незначного впливу неосхоластичної традиції. Бароковість естетосфери проповідей ієрарха виявляється у специфіці їх формотворення та використанні характерних для засобів, як-от символізму, алегоризму, штучного зближення предметів, звернення, зокрема, до сюжетів з античної міфології, спадщини істориків та філософів давнини, природознавчих досліджень тощо [51, с. 90–91]. Водночас, наприклад, прийомом опису ситуацій з повсякденного життя слухачів, з позицій історико-гомілетичної інтерпретації, Димитрій Туптало послуговується не задля зовнішнього риторичного ефекту, а з метою кращого роз'яснення істин віри та благочестя [Там само, с. 89].

Проповідницька творчість ієрарха позначена постульованою дослідниками (А. М. Панченко, Л. А. Софроною та ін.) поміркованістю вітчизняних барокових традицій, притаманною, зокрема, й розробкам автора у галузі драматургії. Димитрій Туптало не виходить за межі правил неосхоластичної поетики, однак без зловживання ними: “вільно володіючи новою художньою мовою, він керується у своїй творчості не всіма її естетичними принципами, віддаючи данину традиціям давньоруської літератури”, щільно пов'язаної із патристичною спадщиною [217, с. 107–108].

Значну увагу риторичі, зокрема, з точки зору її очищення від явища, вдало визначеного Д. І. Чижевським як “порожня декоративність”, приділяв і Феофан Прокопович (1681–1736), з ім'ям якого, можливо, пов'язаний найбільший внесок у розвиток естетичної думки України в цей період [91, 96]. Взагалі існує думка про те, що естетична концепція цього представника києво-могилянських риторичних пошуків є перехідною від бароко до класицизму (втім тяжіє вона таки до традицій українського бароко) [5, с. 179–180]. Дана тенденція була притаманна для всієї площини філософсько-естетичних узагальнень Феофана Прокоповича, зрештою, сприяючи відходу від найбільш характерних ознак барокових мистецьких практик, що виявляється, наприклад, у сфері осмислення ним проблеми поетичних творів.

“Поетика” українського мислителя, засновника “вченої дружини” Петра І, стала найбільш популярною серед інших київських поетик. Оскільки автор добре усвідомлював зв'язок філософії і поезії, в його поетиці увага приділялася і власне філософії поезії: Прокопович намагався філософськи осягнути сутність поетичного мистецтва [91, с. 99]. Призначення поезії він вбачав у тому, щоб приносити користь і насолоду: „поет візьме для розробки те, що може бути корисним у людському житті і буде старатись у такий спосіб вести виклад, щоб принести читачеві насолоду” [5, с. 180]. Саму ж поезію Прокопович розглядає насамперед як твір, створений за правилами. У трактаті „Про поетичне мистецтво” він радить слухачам не покладатися на здібності, а практикуватися, строго регламентуючи правила виконання стилістичних вправ. Характерно, що естетична насолода, на його думку, досягається різноманітністю, тобто винахідливістю і несподіваністю в розробці якоїсь теми. Ця теза „Поетики” була побудована на властивому для мистецтва бароко принципі варіативності [Там само, с. 181].

Феофан Прокопович, хоча й сам остаточно не звільнився від характерного для бароко декоративного стилю мислення, виступав гострим критиком надмірностей барокового мистецтва та поетів, твори яких він зараховував до зразків „високопарного і надутого виду красномовства” [149, с. 218]. З позицій мистецтва, яке відповідає трьом вимогам: повчати, хвилювати і розважати, – Прокопович критикує і тих поетів, які обмежують свої завдання суто розважальними функціями [5, с. 180]. Зрештою, заслуговує на увагу застереження мислителя стосовно притаманного для барокових художніх практик згадування імен персонажів античної міфології. “Християнський поет, – стверджує Феофан Прокопович, – не повинен вплутувати поганських богів або богинь в яку-небудь справу нашого Бога або також героїв, що уособлюють собою якісь добродіяння, не повинен вживати ім'я Палади замість мудрості, Діани замість чистоти, Нептуна замість вод, Вулкана замість вогню: їх імена вживаються тільки метонімічно...” [Цит. за: 213, с. 89].

Прокоповичу належала й ініціатива реформаторських традицій в драматургії в означений період. Так, у той час, як шкільна поетика не рекомендувала драматургам розвивати в п'єсах психологічні мотиви, Прокопович теоретично обґрунтував потребу розкриття психології драматичного героя та реалізував свої твердження в драмі „Володимир” [69, с. 306]. Настанови Прокоповича наслідує і Л. Горка (п'єса „Іосиф патріарха”) [Там само, с. 306–307]. Це свідчило про наявність нових тенденцій також у розвитку драматичного мистецтва на терені українських земель у цей час.

Зрештою, новаторський підхід Феофана Прокоповича виявляється в його осмисленні традицій літератури доби бароко. Так, перекладаючи книгу іспанського автора Дієго Сааведро Фахардо (1574–1648) “Зображення християно-політичного володаря...”, український мислитель, в інтерпретації радянського літературознавця М. П. Алексеєва, здійснює цілісну й обґрунтовану естетичну критику типового “барокового” письменника, вказуючи на недоліки викладу матеріалу та стилістичної майстерності (“риторской слова хитрости”) [7, с. 31]. Зауваження Феофана Прокоповича щодо праці Фахардо є співзвучними його загальній “антирозважальній” концепції. “Самый творца книги сея вид слова и образ писания (стиль у риторов именуется) трудный, необычный, темный, не что тонкий, стропотный и нескороразумительный”, – стверджує Прокопович, а згодом додає: “Многажды слово его темному облаку или возмущенной воде подобствуе и со немалым трудом едва уразумеши, что провещевает и чесо учит” [Там само]. Використання Фахардо частих і незрозумілих алегорій, невдале наведення невідомих читацькому загалу розповідей – “не повествуя их, но токмо кратко воспоминая”, – а також стиль переходу від однієї бесіди до іншої (“И егда от единой беседы преходит к последствующей, не гладким и простым путем, ниже повольным со горы снисхождением идет, но аки бы стремглавным со берега вержением ниспадает...”), – все це стає предметом нищівної критики з боку українського мислителя, який, полемізуючи із гіперболізаціями культури

доби бароко, прокладає шлях для майбутнього ствердження позицій класицизму.

У сфері ораторської прози Феофан Прокопович рішучо відкидає традиції тодішньої української неосхоластичної проповіді та надає останній суспільно-практичного, публіцистичного напрямку, який, з одного боку, він теоретично обґрунтовував у своїх творах („Духовному регламенті”, „Богословських уроках” та ін.), а, з іншого, практично реалізовував у власних проповідях [51, с. 99–100].

Риторичну у власному курсі з відповідного предмета автор проголошував “царицею мистецтв”. Красномовство завдяки майстерності вираження думок та почуттів приносить користь та, що є важливим для істориків естетики, духовне задоволення. На думку Ф. Прокоповича, сама філософія має бути вдячною красномовству, оскільки без нього вона „не змогла б вийти на денне світло та ховалася б у закутках самої думки” [91, с. 98]. Основну ж функцію красномовства Прокопович визначає як отримання певного знання, збудження душевних почуттів, спрямованої дії на думки слухачів (чи читачів). Тому в риторичній особливе місце займає як характеристика окремих почуттів, так і розробка ораторських засобів для збудження певного, агогічного почуття. У цьому відношенні риторика Прокоповича, як і інших тогочасних авторів, сприяла майбутньому ствердженню погляду на естетику як на теорію чуттєвого пізнання.

У дусі патристичної естетики Феофан Прокопович аналізує проблему ролі ораторської майстерності у справі церковного красномовства. Роздумами з цього приводу, зокрема, сповнене його “Слово про велику справу Божу, себто про навернення язиків проповіддю Апостольською...” (1720). Повчання народів апостолами, переконаний мислитель, успішно здійснювалося без використання засобів риторичного мистецтва: “Какое риторство у тех, котории вси почитай безкнижни?.. Не глаголем бо, что Апостоли были весьма неми и безъязычни: не безъязычни, но и велегласни были; но не было слово их софистическое, то есть хитроречивое, не имело цветов и красот риторских,

которыми услаждается, не имело ухищренных узлов, которыми уловляется человеческое сердце” [196, с. 29–30]. Та й мета церковного красномовства, за Феофаном Прокоповичем, полягає “не в зовнішній красивості словес, але в явленні Духа й сили Божої” [Цит. за: 51, с. 100]. Водночас, “ніщо не стає на заваді, щоб наукою та правилами створений голос був знаряддям та органом божественного возвіщення, тільки б заявив себе скромно, благоговійно і побожно, так щоб проповідник вважав своїм тільки звук та оболонку слів, а силу промови приписував Богові” [Там само].

Полегшенню й оптимізації справи релігійного красномовства Феофан Прокопович приділяє значну увагу: так, окрема частина його богословських праць присвячена виділенню різних тем, “о которых духовный учитель народу христианскому проповедати должен, иная общая всем, а иная неким собственная” [194, с. 1].

“Антиафективні” естетичні погляди Прокоповича, вочевидь, були притаманними його гомілетичним розробкам. Невипадковою постає прагнення мислителя змінити вже саму манеру виголошення повчальних промов – подолати практику застосування засобів афектації (кривляння, жестикуляції, що не відповідала високому призначенню проповідницького слова тощо). Предметом критичних зауважень Феофана Прокоповича стає візуальний аспект гомілетичних практик єзуїтів, які, за словами ієрарха, “вельми гідним вважають для священного оратора, якщо він під час проповіді непристойно розводить руками, лякає всіх суворим поглядом, кулаками та п’ятами б’є і ледь не ламає кафедру” [188, с. 61; 195, с. 276]. Подібне засудження афектованого виголошення проповіді пролунає у вітчизняній філософській думці навіть за півтора століття: здійснюючи опис “місіонера католицтва західного”, М. В. Гоголь відзначає, що той “б’є себе в груди, розмахує руками та красномовством ридань і слів викликає сльози, що скоро висихають” [61, с. 213].

Естетосфера текстів єзуїтських публічних промов також отримує різко негативну інтерпретацію з боку українського ритора початку XVIII ст.

Показовим у цьому плані є виступ Феофана Прокоповича проти творчості відомого польського проповідника й єзуїта Т. Млодзяновського, ораторські твори якого “відзначалися бідністю і поверховістю змісту, витіюватістю, бундючністю і надмірною орнаментальністю словесної форми та схоластичною аргументацією” [152, с. 83]. Критика естетосфери цих промов, зокрема, являє собою засудження курйозного стилю красномовства з його вченістю, беззмістовністю, “красивими словами”, розрахованими на емоційне зворушення і здивування аудиторії та невдалих дотепів (у випадку із проповідями Т. Млодзяновського – дотепів особливо зухвалих, розбещених, брудних і сороміцьких) [Там само].

Розробки теоретичного характеру супроводжувалися активною практичною реалізацією пропагованих Феофаном Прокоповичем естетичних принципів словотворчості. Власне художній елемент в його проповідництві є маловиразним: письменник послуговується незначною кількістю фігур та образів, майже уникаючи проповідницького драматизму в дискурсі і власних виступах. “Звідси у викладі переважала логічність та правильність у розвитку думки при зовнішній простоті форми” [51, с. 102]: очевидно, класицистичні тенденції із притаманними їм раціональністю й стриманістю таки знаходять своє місце в риторичному мистецтві Прокоповича, яке розвивалося в бароковий час. Водночас, його релігійно-ораторські вподобання, безумовно, зазнають традиційного впливу патристичної естетичної думки. Невипадково, непересічним прикладом для наслідування український ритор вважає св. Іоана Златоуста, зазначаючи у своїх студіях, що “...за свідченням усіх століть у красномовстві приватному і політичному з греків рекомендується до наслідування Демосфен, з римлян – тільки Цицерон, а в церковному красномовстві – Іоанн Златоуст” [195, с. 155].

Завершуючи аналіз естетичного контенту церковно-ораторської концепції Феофана Прокоповича, не можна не відзначити, що саме він стає красномовцем, із творчості якого розпочинається новий період в історії

вітчизняного проповідництва – період звільнення від західноєвропейських неосхоластичних і бароково-маньєристичних впливів [Див.: 51, с. 97–103].

Подібні естетичні погляди активно розвиваються протягом XVIII ст. у творчості інших представників києво-могилянської освітньо-наукової і поетико-риторичної традиції, зокрема, нещодавно канонізованого Георгія Кониського (1717–1795), який, як вказує М. Кашуба, взагалі був прихильником думок Феофана Прокоповича [108, с. 39].

Так, у власному курсі з поезики Кониський багато в чому наслідує основні положення студій свого іменитого попередника. Показовим є також наступний факт: пізніше як підручник поезики для заснованого ним Могильовського училища Георгій Кониський (вже в архієрейському сані) публікує твір Прокоповича „Про мистецтво поетичне” [Там само, с. 58].

Відомій драмі-мораліте „Воскресіння мертвих”, що її пише майбутній ієрарх на завершення власного курсу поезики, також притаманні характеристики твору перехідного періоду в історії стилів мистецького життя, адже її „дидактична спрямованість... відповідала традиціям барокової літератури й водночас не суперечила класицистичним і просвітительським тенденціям, що ставали в українській культурі все помітнішими” [69, с. 315].

В роки навчання в Києво-Могилянській академії Георгій Кониський мав чудову нагоду ознайомитися із різними творами та думками, присвяченими питанням ораторства, а згодом і сам стає одним із найвідоміших риторів-проповідників своєї епохи [51, с. 110]. В Академії, де було створено чимало курсів риторики, що їх читали багато найвідоміших професорів, читався і його власний курс [91, с. 66].

Риторику Кониський відносив до числа “вільних мистецтв”, тобто тих, які в його інтерпретації є гідними вільної людини або які не стосуються твору, вистражданого тілом – на відміну від “механічних” або “рабських” мистецтв (землеробства, ремесел тощо), які знатній людині не личили та відносилися до творів, вистражаних тілом [112, с. 207–208].

Оцінюючи авторські проповіді Георгія Кониського, О. С. Пушкін, який свого часу пише схвальну рецензію у зв'язку з виходом у світ творів мислителя, зазначає, що вони „прості і навіть дещо грубуваті, як повчання первісних старців, але є захоплюючою їхня відвертість” [201, с. 85–86].

Простий та зрозумілий виклад мав на меті справити відповідний вплив на слухача, на його розум та почуттєве сприйняття, що звісно, робило проповідь ефективною. Так, естетосфера повчання Георгія Кониського на Новий рік позбавлена крайнощів барокової декоративності: з-поміж використаних риторичних фігур виділяються, зокрема, влучні риторичні питання; кількість наведених образів (переважно, біблійного походження) є поміркованою і доречною [Див.: 60, с. 1–7].

Чимало промов Г. Кониського мали яскраву суспільно-політичну спрямованість (це, як вже згадувалося вище, було характерним і для творчості Ф. Прокоповича). Вочевидь, саме в урочистих (“політичних”) промовах ієрарха, на літературну гідність яких вказує О. С. Пушкін [Див.: 201, с. 86], ще зберігалися певні впливи постбарокового риторичного “дотепу”, однак естетосфера його дидактичного слова, про яку йшлося вище, свідчить про все більший вихід проповідництва за межі канону “зложення казань”. Штучність та “естетство” релігійних напучувань поступово втрачають роль художньо-словотворчої домінанти, поступаючись місцем доступному й позначеному поміркованістю використання риторичних засобів викладу матеріалу.

Відтак, специфіка творчості Георгія Кониського, очевидно, дає нам підставу віднести його, як, наприклад, того ж Феофана Прокоповича, до числа мислителів та митців перехідного періоду від бароко до класицизму в розвитку вітчизняної культури, зокрема, риторики та проповідництва.

Підсумовуючи підрозділ, зазначимо, що процес впливу ідей риторичного мистецтва і, зокрема, проповідництва у XVII–XVIII ст. на становлення української естетичної думки також позначився на розвитку поетичного мистецтва: посібники з риторики виробили загальні положення і правила, які лягли до основи теорії поезії (як і мистецтва красного слова у

цілому). Риторика і поезика зіграли важливу роль у становленні естетичної теорії мистецтва, адже саме в них ми вперше у вітчизняних писемних пам'ятках знаходимо зразки художньої техніки, уроки опису та аналіз предметів і явищ, що стають елементами художньої образності. Все це являло собою важливий внесок у розвиток української естетичної думки, в тому числі у формах риторики.

Вітчизняний проповідницький дискурс цієї доби зазнає впливів естетичних ідей і традицій європейського бароко з їх відчутним тяжінням до надання пріоритету формальним характеристикам промов, що могло призводити до порушення релігійно-художнього балансу естетосфери останніх. Водночас, розпочинається процес переосмислення барокових засад словотворчості, що пізніше, зокрема, набуває характеру переходу до класицистичних засад оформлення творів риторичного мистецтва з їхньою стриманістю та виваженістю стосовно художньої обробки літературних творів.

2.4. Естетична складова вітчизняних гомілетичних концепцій і проповідницьких текстів XIX – поч. XX ст.

Релігійно-естетична думка цього часу, в цілому, являє собою надзвичайно щільний діалог із патристичною традицією осмислення краси та сфери емоційно-виразних феноменів буття. Використання вітчизняними релігійними мислителями здобутків західноєвропейського філософського дискурсу не було їх сліпим копіюванням або довільною інтерпретацією, виступаючи ретельною критичною адаптацією відповідних поглядів до позицій православного світогляду. Ця тенденція стає притаманною творчості Інокентія Борисова, С. Гогоцького, П. Юркевича та інших найвидатніших релігійних мислителів України XIX – поч. XX ст.

Перед здійсненням аналізу наявності естетичного аспекту в гомілетичних студіях, текстах та практиках доцільно розглянути яскраві

прикладі естетичних вчень, виплеканих у царині теологічних споглядань, що мали відношення, зокрема, до сфери словотворчості. З-поміж них виділяється концепція єпископа Михайла (Грибановського) (1856–1898), творча спадщина якого являє собою суттєву частину православної культурологічної думки, не випадково привертаючи до себе пильну увагу з боку сучасних дослідників. Заслуговує на увагу вражаюча мрія Михайла Грибановського – прагнення до створення християнської філософської системи на православному релігійному базисі. До цього сам високоосвічений філософ-богослов доклав чимало зусиль, наголошуючи на необхідності філософського осмислення християнства. “Догмати найвеличнішої абсолютної релігії повинні бути найвеличнішою найістиннішою філософією”, – ця позиція стає наріжним каменем у системі власних філософських рефлексій о. Михайла (Грибановського).

З огляду на означене, вельми цікавими видаються роздуми мислителя про притаманні людському розуму ідеї істини, добра та краси, висловлені в його найбільшій теоретичній праці – дисертації на здобуття ступеня магістра богослов'я “Істина буття Божого”. Цей трактат, який, на думку дослідників, вінчає всю особисту духовно-інтелектуальну еволюцію автора, являє собою створений Михайлом Грибановським власний варіант онтологічного свідчення про буття Боже. Сутність його можна звести до твердження: якщо існує моя самосвідомість, то існує і Бог; хто має сумніви щодо буття Бога, той має сумніви щодо існування власного “Я”.

На противагу І. Канту, який розділяє теоретичний розум і практичний розум, Михайло Грибановський, звертаючись до проблеми самосвідомості, наголошує на її монолітності. Таким чином, самосвідомість виступає в його інтерпретації як єдиний, цільний розум [160, с. 63]. Цінності останнього цілком співпадають із тими ідеями істини, добра та краси, які здавна приписувалися людському розуму. Ідея істини виявляється в людині у прагненні розглядати речі цілісно, не у відношенні їх тільки до її душевного життя, а у відношеннях їх між собою; в універсалістичному прагненні підвести

всі різноманітні відношення дійсності під одну єдність (“всеобъемлющее единство”) [Там само]. Ці прагнення виникають завдяки такій характерній рисі нашої свідомості, як самосвідома єдність (“самосознательное единство”). Як вказує Михайло Грибановський, наскільки єдність є самосвідомою, настільки вона опредмечує всі людські душевні зміни та переносить їх до світу об’єктивних речей з їхнім самотутнім існуванням. Наскільки ж самосвідомість є єдиною, настільки всі усвідомлювані нею речі вона підводить під “єдність всеохоплюючого та все з себе породжуючого начала” [Там само].

Для людського духу характерне й постійне прагнення знайти самодостатнє благо, яке носило б у собі “і самоцінне виправдання, і приємну укладу щастя” [Там само]. З цього, як зазначає Михайло Грибановський, ми робимо висновок про існування у людині ідеї добра. Відповідне прагнення виникає з самоусвідомлення нами свого самосвідомого буття. Це самоусвідомлення постійно дає нам антиципацію тієї гармонії буття, тієї його самодостатності, які й спонукають нас у власному душевному світі реалізувати те, що спочатку усвідомлюється поки що лише “на вершині чистого буття самосвідомості” [Там само]. Взагалі релігійний філософ є переконаним у великому значенні ідеї морального блага в житті людини: “В кому прокинулася потреба моральної ідеї, той знає, що в ній він мислить найвище благо” [159, с. 80], – акцентує він в “Лекціях зі вступу до кола богословських наук”. Життя, порядок, краса, доцільність втрачають свою цінність, якщо вони суперечать цій особливій ідеї. Разом з І. Кантом Михайло Грибановський підкреслює необхідність ідеї морального блага для розуму, вказуючи, що “це його обов’язок – бажати морального блага” [Там само]. Той, хто звільнюється від цієї ідеї – суперечить сам собі. Дослідник бачить у всезагальному людському прагненні приписати вічну й кінцеву перемогу добру, а не злу, не якусь оптимістичну оману, а вимогу розуму, узгодженість форми з її змістом. Цій ідеальній вимозі людського розуму, як зауважує Михайло Грибановський, і відповідають визначення Божества як морального блага, морального буття [Там само]. Чим більший ступінь витонченості

людської думки, тим сильніша необхідність визначати Абсолютне (Божество) як моральне благо. Категорія морального блага найбільше всього відповідає природі Абсолютного [Там само, с. 81].

Нарешті, незнищенне естетичне бажання всюди спостерігати цілковиту відповідність між формою та змістом свідчить, на переконання мислителя, про існування в людині ідеї краси. “Бачити, як зміст вільно виникає і зростає зі своєї ідеальної форми, як форма сама собою незримо зодягається у реальність буття – ось у чому полягає наша вища естетична насолода красою. Усвідомлювати, як з невизначеного туману якихось ідеальних схем створюються самі собою живі образи, сповнені реальних сил, – ось у чому полягає захват творчості, до якого вабить нас так звана ідея краси” [160, с. 63]. Насправді ж ця ідея є тією рисою самосвідомості, згідно з якою вона споглядає саму себе такою, що виникає вільно зі своєї власної самопрозорої глибини. Ідею краси о. Михайло Грибановський зводить до одного першоджерельного начала самосвідомості, що разом із ідеями свободи та обов’язку складає ціннісну єдність істини, добра та краси. Це, на його думку, допомагає зрозуміти їхню справжню природу: стає зрозумілим, чому істинна свобода може виявлятися лише у виконанні обов’язку і чому лише свободне натхнення може породжувати образи прекрасного. Для Михайла Грибановського є очевидним той нерозривний зв’язок, що існує між свободою та красою, а також між красою та моральним началом: в істинній красі завжди мислиться необхідним моральний елемент і лише у моральній стихії – є можливим істинно прекрасне [Там само, с. 64], що, з точки зору нашого дослідження, закладає дискурсивне підґрунтя естетосфери проповідницького слова.

Усі згадані риси, на думку дослідника, не існують сепаратно. Вони злиті в один нероздільний безумовний ціннісний синтез. Такий стан речей відповідає тому, що три ідеї – ідеї істини, добра та краси – і у повсякденній свідомості, і у філософській думці зливаються в одну ідею Безумовного, Яке усвідомлюється єдиною Істиною, вищим Благом і досконалою Красою і їхній живій Єдності [Там само, с. 65].

Зауважимо, що, продовжуючи розглядати ідею Безумовного, отець Михайло Грибановський поступово доходить висновку про нерозривний зв'язок цієї ідеї із Самим Безумовним та, зрештою, доводить абсолютну достовірність буття Бога як Безумовного Абсолюту. Таким чином, осмислюючи проблему єдності ідей істини, добра та краси у сфері самосвідомості, здійснюючи аналіз даного питання у душі християнського віровчення, о. Михайло Грибановський вдало використовує подібне звернення до метафізичної тріади як одну зі складових частин свого дослідження, що може слугувати теоретичним обґрунтуванням ідей естетосфери церковного красномовства як специфікації риторичного мистецтва.

У створеній на засадах святоотцівського вчення праці видатного богослова св. Феофана (Говорова) (1815–1894) “Що є духовне життя і як на нього налаштуватися?” теоретико-естетичні рефлексії, зокрема, присутні у повчанні про властивості людської душі. Поруч із такими сферами душі, як “така, що мислить” (“мыслительная”) та “така, що бажає” (“желательная”), виділяється й третя – “така, що відчуває” (“чувствующая”). Остання, згідно з принципами християнського кордоцентризму, пов'язана із серцем людини. Справа серця характеризується як постійна реакція на всі душевні та фізичні стани відповідними почуттями та переживаннями: “серце наше безперечно є коренем і центром життя”, однак, на думку св. Феофана (Говорова), доки людські пристрасті є сильними, давати серцю волю означає “приректи себе на усілякі невірні кроки” [Цит. за: 40, с. 70].

Дух, даний людині як “сила, яка від Бога походить, відає Бога, шукає Бога та в Ньому Єдиному знаходить спокій”, веде за собою душу. Відповідно, у третій (“почуттєвій”) частині душі під дією духа з'являється прагнення і любов до краси. Призначення ж даної складової внутрішнього світу людини, на думку мислителя, полягає в тому, щоб “сприймати почуттям сприятливі чи несприятливі свої стани та дії зовні, по мірі задоволення або незадоволення душевно-тілесних потреб” [231, с. 41]. Однак поруч зі згаданими почуттями (“корисними”, за термінологією, що її пропонує автор праці), ми знаходимо й

низку почуттів “безкорисних” – почуттів від насолоди красою: “Очей не хочеться відірвати від квітки та слуха відвернути від співу тому тільки, що те та інше є прекрасним. Кожен впорядковує та прикрашає своє житло так чи так, оскільки так красивіше. Йдемо на прогулянку та обираємо місце для того тільки тому, що воно прекрасне”. Втім, вищим за все це, на думку Феофана (Говорова), постає насолода художнім – “насолода, що надається картинами живопису, витворами скульптури, музикою і співом, а й вище за все це – насолода творіннями поетичними” [Там само, с. 41–42].

Згідно релігійно-естетичних позицій, що їх займає єпископ, насолода, яку надають витвори витончених мистецтв, є результатом не тільки й не стільки дії краси зовнішньої форми. Натомість, першочерговим чинником естетичного впливу на разі виступає краса внутрішнього змісту, ідеальна (або “умно-созерцаемая”). Дані явища в житті людської душі є “гостями” з іншої сфери – сфери духу. “Дух, Бога вѣдущий, естествонно постигает красоту Божию и ею единою ищет наслаждаться”, – переконаний мислитель. “Хоч не може він упевнено вказати, чим вона є, але таємно носячи в собі перед начертання її, упевнено вказує, чим вона *не є*, висловлюючи це вказання тим, що не задовольняється нічим створеним” [Там само, с. 42].

Споглядання Божої краси, насолода нею, за св. Феофаном (Говоровим) постає потребою духу і його життям. Людська душа ж, завдяки сполученню з духом, отримавши знання про найвищу Красу, теж прагне до неї та, осягаючи її своїм душевним чином, “то в радости бросается на то, что в её круге представляется ей отражением её (дилетанты), то сама придумывает и производит вещи, в которых чаёт отразить её, как она ей представилась (художники и артисты)” [Там само].

Зрештою, закономірним постає висновок Феофана (Говорова): “Ось звідки ці гості – солодкі, вільні від усього чуттєвого, почуття, які підносять душу до духа та одуховлюють її!” [Там само]. Втім, з-поміж витворів мистецтва апологет духовності відносить до цього різновиду лише ті, змістом яких є “божественна краса незримих божественних речей” на противагу

гарним речам, які являють собою звичайний душевно-тілесний побут або тим речам, що створюють повсякденний стан даного побуту. “Не краси́вости то́лько ищет душа, духом водима́я, а выра́жения в прекра́сных формах невидимого прекра́сного мира, куда манит её своим воздействием дух”, – зауважує мислитель.

Розгляд проблеми функціонування деяких видів витончених мистецтв (музики та співу) у межах концепції св. Феофана (Говорова) супроводжується традиційним наголошенням на необхідності виконання ними аналогічної функції. “Голос-от та смак до співу звідки в Вас? – запитує ієрарх одну зі своїх духовних чад і одразу ж зауважує,– Бог дав. На що ж Бог дав? Тішити слух інших чи на інше щось?! Ні на що інше, як на те, щоб Ви застосовували їх во славу Божу”. Таким чином, використання таланту в сфері художніх практик має за свою мету глорифікацію Духа, що знаходить своє вираження, зокрема, у проповідницькому дискурсі.

Реконструкція поглядів Феофана (Говорова) стосовно власне словотворчості й культури проповідницького слова дозволяє віднести їх до класичних традицій естетики патристичного аскетизму з притаманним їй обережним, утім не категорично зневажливим ставленням до мистецтва словесно-писемного оформлення думки. “У творіннях мужів мудрих дивитися тільки слогу є тим самим, що в лікувальних рослинах хвалити їхній колір та запах, а не лікувальну силу” [Цит. за: 40, с. 63] – зауважує мислитель у праці “Думки на кожен день року за церковними читаннями зі Слова Божого”. Аналіз даної тези, здійснюваний із урахуванням загального контексту естетичних рефлексій теоретика Духа, дає змогу спроектувати її основну ідею на весь спектр розмірковувань стосовно мистецтва слова. Зовнішньо-формальні характеристики риторичного твору, в тому числі й проповіді, як можна зрозуміти концептуальний підхід Феофана (Говорова), попри своє певне значення, відіграють у загальному підсумку лише другорядну роль, опосередковуючи передання сакрально-дидактичного змісту – засобом, а не метою. Водночас, зловживання ораторськими прийомами у церковній

риториці призведе до небажаних наслідків, адже “істина сродна духові. Просто та щиро висловлена, вона знайде його; обставлена ж образами, офігурена та розприкрашена, залишиться у фантазії...” [Цит за: 117, с. 758]. Відтак, зрозумілим постає естетико-гомілетичний постулат ритора: “... роз’ясни істину просто, розкрий, у чому вона, і дух буде переможений” [Там само].

Дані принципи, висловлені і, безумовно, виплекані, у душі патристичного “форморозуміння”, є притаманними поглядам більшості вітчизняних проповідників, зокрема, в період ХІХ – початку ХХ століть.

Відправним пунктом дослідження естетосфери проповідницького дискурсу постає виокремлення деяких конотативно-естетичних характеристик, імпліцитно присутніх у пошуках видатних проповідників означеного етапу розвитку церковного красномовства.

Власне більш-менш виразні мотиви естетичних рефлексій можна спостерігати вже у поглядах стосовно значення самого *дару слова* як засобу передання людських думок та почуттів іншим та, зрештою, як могутнього “пособія” “виконанню всесвятої волі Божої у нас” (свт. Філарет Гумілевський) [232, с. 78]. Так, в узагальненнях митрополита Михаїла Десницького (†1825) людське слово (“внутренняя от бессмертного духа происходящая сила и могущая сильно действовать на другого”) у контексті визначення його сутності та дії на свідомість порівнюється з іншими акустичними явищами, у тому числі, з *музикою*. Визнаючи останні силою, здатною справляти вплив на настрої та емоції, породжувати “радість або смуток, сум або приємність, або відразу”, Десницький ставить дар слова вище за них з огляду на його природу: людське слово (“сокровенным духом движимое”) є “вищою перед ними силою” [74, с. 919–920]. Проповідницьке слово в ієрархії видів мистецтв обіймає, відтак, найвищу сходинку, завдяки безпосередньому зв’язку з духом.

Перспективною для здійснення історико-естетичних реконструкцій видається також творча спадщина ректора Київської духовної академії, майбутнього Херсонського ієрарха – святителя Інокентія (Борисова) (1800–

1857) – одного з тих загальноновизнаних проповідників, які справедливо зажили слави “Руських Златоустів”. Характерно, що, як глибина думок цього релігійного мислителя, так і форма їх викладу та краса створення промов, закономірно стають предметом захоплення теоретиків церковної риторики пізніших часів [182, с. 106].

Естетичні рефлексії Інокентія Борисова просякнуті традиційною християнською анагогічністю. Так, в одному з повчань він запрошує слухачів поглянути на виразні явища навколишнього світу – “море, що кипить хвилями”, “хмару, що розсікається блискавками та громами”, “свод небесний, усіяний зірками”, “сонце, що сходить” і “весну, прикрашену квітами, що веде за собою хори пернатих” [191, с. 246–247]. Естетична насолода, отримана через переживання почуттів піднесеного та прекрасного, на думку Інокентія Борисова, повинна допомогти людині замислитися про всемогутність, премудрість та благість Божу, від спостереження творіння – “другої Біблії” – перейти до початкового споглядання величі Творця. “Що заважає тобі, дивлячись на всі ці картини, підноситися думкою до досконалостей Творця Твого?” [Там само] – наголошує проповідник, цілком відповідно до принципів християнської концепції естетичного милування природою.

Чітко сформульовану Інокентієм Борисовим сутність християнського погляду на *красномовство* як таке (“...вместе с проповедником христианским действует и Сам Дух Святой... Без Него всё наше красноречие – медь звенящая, а с Ним самая простота и безискусственность всеильны”) доповнює щире переконання, що істини та таїнства віри “повною мірою можуть замінити собою всіляке мистецтво проповідника, у той час як їх ніщо замінити не може” [51, с. 146]. Втім, як можна зрозуміти з наведених тверджень, майстерність проповідника Інокентієм (Борисовим) не заперечується. Його власний проповідницький хист, зокрема, виявився в живій образній формі розкриття релігійних істин, що апелювала передусім до *серця* людини як джерела віри. Яскраво виражені в гоміліях церковного ритора художні характеристики, вірогідно, й дали підставу одному з істориків

проповідництва наголосити, що Інокентій (Борисов) переважно “живописує”, ніж розмірковує та богословствує [Там само, с. 149].

Інший “Руський Златоуст” цієї доби – святий Філарет (Дроздов) – у своїх проповідях переслідував мету впливу саме на *розум* своїх слухачів, що надавало його повчанням характеру споглядань, роздумів та ін. За зауваженням видатного російського оратора А. Коні, проповіді Філарета (Дроздова) не зігрівають серця, як деякі “Слова” Інокентія (Борисова). “Розум набагато більше, ніж серце, відчувається у “Словах” Філарета, які, подібно до осіннього сонця, світять, але не зігрівають” [165, с. 97] (однак це в жодному разі не заважає Коні високо оцінити проповідницький дискурс московського святого та відвести йому перше місце у цій риторичній справі). Сам Філарет (Дроздов) вбачав у пробудженні повчанням людського розуму дієвий засіб для пробудження сердечних почуттів, дотримуючись цього принципу (“від розуму до серця”) у власних проповідницьких практиках [51, с. 143].

Церковні оратори цього періоду продовжують обґрунтовувати необхідність *простоти* та *загальнозрозумілості* промов (передусім для “простого люду”): вже згадуваний Інокентій (Борисов), ставлячи у приклад прості, зрозумілі й, водночас, глибокі за суттю євангельські істини, закликає писати твори “просто, без всяких умствований”. Більшість найвідоміших риторів-проповідників, дотримується означеної вимоги, що суттєво визначало специфіку естетосфери їхніх гомілій, підносячи останню на якісно своєрідний рівень. Специфічною рисою релігійно-риторичних практик, відтак, виступає відповідність використовуваних стилістико-художніх засобів перцептивним здібностям слухачької аудиторії з метою адекватної передачі змісту повчань, зокрема, просвітницько-катехітичного та місіонерського призначення: поетика церковної словотворчості спрямовується в річище доступного викладу проповідуваних істин, оздобленого й прикрашеного найрізноманітнішими алегоричними образами, добре відомими, а отже, зрозумілими більшості [Див.: 243].

Проблема загальнодоступності повчальних промов поставала однією з першочергових для місіонерського проповідницького слова. Так, святий Макарій (Невський) (1835–1926), спілкуючись із представниками корінного населення Алтаю, був поставлений перед вимогою пояснювати їм високі істини християнського вчення найдоступнішим для розуміння і, безумовно, вірним з точки зору віровчення чином. Відтак, мова проповідника вражала як простотою, так і глибиною висловлюваної думки. Як зауважує сучасник, звертаючи увагу на зовнішню прості, але, водночас, непересічні характеристики промов Макарія (Невського), можна зробити висновок, що “до вироблення цієї простоти проповідник Архіпастир дійшов шляхом тривалого мислення” [186, с. 882–883]. За словами самого місіонера, обставини в місцях його служіння на Алтаї не вимагали яскравої ораторської майстерності, “но простое слово проповедника, от сердца сказанное, сердцем усердным приемлется и, растворяемое верою слушающих, приносит плоды желанные” [148, с. 153].

Погляди, що ґрунтуються на засадах типового аскетико-естетичного визначення пріоритетів у питанні застосування риторичних засобів пізніше отримують своє закономірне продовження, прикладом чого стає проповідницький дискурс св. Луки (Войно-Ясенецького) (1877–1961), зокрема, артикульований у двох зверненнях до кримського духовенства. “Не треба бути блискучим оратором, який захоплює слухачів тільки витонченістю... своєї промови”,– щиро переконаний видатний священнослужитель. Натомість, справжній проповідницькій діяльності навчають не правила релігійного красномовства, а “Сам Дух Святий, якщо пастир не тільки пам’ятає великі слова апостола Павла: **Чи не знаєте ви, що ви – Божий храм, і Дух Божий у вас пробуває?** (1 Кор. 3, 16), але й усім своїм благочестивим життям досяг того, що Дух Святий Дух живе в серці його, у Своім храмі, й Сам проповідує смиренними устами його” [151, с. 191].

Пореформений період в історії вітчизняних традицій проповідницького дискурсу ознаменувався появою нових тенденцій розвитку власне мистецтва

релігійного красномовства, що виявилось в оформленні суспільно-публіцистичного напрямку гомілетичних практик [Див.: 51, с. 155] – проповідей, звернених до висвітлення важливих проблем релігійного, політичного та соціально-культурного життя. З-поміж найвидатніших ораторів цього напрямку варто згадати херсонського архієпископа Никанора (Бровковича) (1826–1891), маститого богослова і філософа, неоднорідність естетосфери проповідей якого, зокрема, зумовлювалася широкою варіативністю стилю. За зауваженням його біографів, у своїх повчаннях він “то підносився до висоти богословського споглядання... митрополита Філарета [Дроздова – А. Ц.], то говорив вогняною мовою біблійних пророків в образній, сильній та уривчастій промові, то його мова виливалась в поетичному ліризмі... Інокентія Херсонського, то він говорив простою та нештучною мовою св. Тихона Задонського” [24, с. 125]. Незважаючи на слабкі сторони проповідей Никанора Бровковича (надлишок незручного для засвоєння інформаційного матеріала, чергування художньо-поетичних виразів із об’ємними, складними для сприйняття фразами [51, с. 167–168]), дослідники визнають незаперечну цінність церковного красномовства ієрарха з точки зору актуальності тем, до висвітлення яких він звертається.

Водночас, починаючи з др. пол. XIX ст., спостерігаємо суттєву активізацію пошуків гомілетико-теоретичного характеру, які, зокрема, постають компонентом релігійної естетики цього часу. Так, нова хвиля осмислення проповідницького дискурсу та його взаємодії зі сферою риторичного мистецтва розвивається у зв’язку із постановкою питання про науковий статус гомілетики. Відзначимо, що вперше думки цього спрямування у вітчизняних теологічних студіях, принаймні XIX століття, висловлюються професором Київської духовної академії В. Ф. Певницьким. Критикуючи стан сучасної йому гомілетики як науки формальної та несамоїсної, релігійний мислитель пропонує проект її оновлення та виведення на новий рівень. У статті “В якому вигляді може та повинен бути поставлений курс гомілетики?” (1863 р.) В. Ф. Певницький визначає чинник

занепаду цієї дисципліни. На його думку, гомілетика, як наука, “стає сухою та виснаженою, неживою та безплідною, коли, захопившись практичною важливістю свого предмета, виключно займається вказуванням правил про те, як потрібно проповідувати” [207, с. 380]. З точки зору зведення гомілетики до теоретичного визначення правил релігійного красномовства, можна вести розмову про втрату нею статусу самостійної галузі знань та розчинення в царині загальної риторики. Натомість, В. Ф. Пєвницький висловлює побажання “бачити перетворення її [гомілетики – А. Ц.] на курс церковної словесності, який історично вивчав би не одну тільки проповідницьку літературу, ... але й літературу богословську, церковну і релігійну взагалі” [Там само, с. 381], для чого необхідно здійснити синтез цієї дисципліни із патрологією.

Традиційний лейтмотив проповідницького дискурсу – утвердження *духовної гідності* “словес проповідних” – знаходить своє вираження, зокрема, у застереженні проти перетворення проповіді, за словами ректора Київської духовної академії у 1851–1858 рр. Антонія (Амфітеатрова), на “світське літературне фразерство” [84, с. 102–103]. Відтак, у черговий раз підкреслюється важливість релігійного контенту гомілетичних практик, що свідчить про стійкість релігійно-естетичного канону проповідництва, оформленого ще на початку історії християнства.

Нарешті, естетичний підтекст був притаманний обговоренню проблеми припустимості проповідницької *імпровізації* як риторичного прийому [Див.: 262]. Роль суттєвого поштовху до дискусії навколо даного питання судилося, зокрема, зіграти праці харківського архієпископа Амвросія (Ключарева) (1820–1901) “Живе слово”, в якій автор виступає апологетом майстерності власне “живого слова” – усного виступу, який виголошується “під впливом вимоги обставин у дану хвилину” [11, с. 37], – та пропонує низку практичних рекомендацій, виходячи із власного багаторічного риторичного досвіду.

Теоретична розробка питань церковно-ораторської імпровізації являла собою принципово інноваційний проект для розвитку риторики і гомілетики

XIX – початку XX ст. На думку дослідників вітчизняного проповідницького дискурсу, у синодальний період імпровізована проповідь узагалі лунала у храмах дуже рідко: більшість священнослужителів використовували для виголошення видані проповіді інших авторів, які або просто читалися, або ж запам'ятовувалися [28, с. 9]. Тексти власних повчань мали бути подані на ствердження до духовних консисторій.

Чимало видатних риторів-проповідників XIX ст. несхвально ставилися до можливості проповідницького експромту і виголошували лише заздалегідь ретельно обмірковані тексти. Такий стан речей призводив до того, що більшість священнослужителів не володіла навичками творчої імпровізації – ситуації, яка в свій час була влучно схарактеризована самим о. А. Ключаревим в наступних словах: “...ми не звикли, не прийнято в нас та не вміємо ми говорити зараз, даної хвилини за вимогою обставин” [Цит. за: 28, с. 10].

Ситуація, що склалася, стає одним із чинників порушення конструктивності діалогу у системі взаємовідносин “проповідник – віруючі” і, відтак, негативно позначається на розвитку духовно-релігійного життя. Реакцією на такі тенденції була постановка питання про виголошення проповідей експромтом, що здійснюється, принаймні, вже в 70-х роках XIX ст. [199, с. 76].

Рекомендації духовенству щодо привчання себе до усної проповіді, які містилися на сторінках деяких церковних видань, на думку Амвросія (Ключарева), не відрізнялися вірністю вказівок та досвідченістю [11, с. 32].

У власних публікаціях і текстах, яким згодом судилося перетворитися на авторитетну риторичну студію, Амвросій (Ключарев) узагальнює свій багаторічний досвід та пропонує низку практичних засобів для вдосконалення навичок до експромту, не тільки в його релігійних, але й естетичних, евристичних вимірах.

Відповідаючи на питання щодо сутності феномену живого слова як слова, яке “дає, збуджує та спрямовує життя” [Там само, с. 35], автор свідомо звертається до царини релігійно-естетичних уявлень про *творчість* і *слово-*

творчість в її теургійних характеристиках. На переконання Амвросія (Ключарєва), саме поняття про живе слово могло скластися у всій повноті та ясності лише у християнському світі. Перш за все та у найвищому сенсі, наведене значення живого слова належить Божому творчому слову [Там само]. Та ж сила слова творчого виявляється через опосередкування людською мовою на сторінках Святого Письма. Животворча сила слова дарується Богом тим, хто вірує у Христа, хто говорить від розуму, що просвітлюється Божою істиною, та від серця, сповненого Божої любові. “Цей дар слова природного, але просякненого силою благодаті та владно підкорюючого собі душі людські...” [Там само, с. 36], – зауважує Амвросій (Ключарєв).

Ту ж силу життя (однак набагато нижчого рівня), має і слово людини, яка не є релігійною, але, володіючи природними даруваннями (зокрема, риторичними і естетичними), таки здатна мати любов до істини і щире бажання блага людству (філософи, оратори, поети).

Шляхом подібних розмірковувань Амвросій (Ключарєв) доходить висновку про Божественне Першоджерело животворного слова: від Божої творчої сили дається благодаттю Святого Духа могутній вплив слову християнському, але і в залишках дарувань, що збереглися в людині після гріхопадіння, за певних умов прихована жива сила слова [Там само, с. 37].

У текст вводяться релігійно-естетичні виміри і гомології. Шляхом ретельного співставлення творчості письменника та оратора теоретик церковної риторики доводить перевагу усного слова: саме останньому “належить назва слова *живого за перевагою*.” Вважаючи найвищим проявом могутності впливу усного слова власне перші часи християнської проповіді, Амвросій (Ключарєв) закономірно постає апологетом використання цього засобу в сучасному йому світі. При цьому наголошується на притаманній усним промовам швидкості дії і “післядії”, яка допомагає оперативно реагувати на розвиток різного роду хибних поглядів. З цієї точки зору, згідно із вдалим порівнянням автора трактату, живе слово має “так би мовити,

витоптувати ногами, гасити всі іскри зла, що загрожують створити гибельну пожежу” [Там само, с. 40].

Інтерпретація проповідницької імпровізації здійснюється Амвросієм (Ключарєвим) із урахуванням кола її особливостей, зокрема, мінімального часу підготовки до виголошення повчання, що висуває специфічні вимоги до *творчої активності* проповідника, зокрема, активізації його інтелектуального та естетичного потенціалу. Проповідник виходить на церковну кафедру без задалегідь підготовленої промови, з самим лише її змістом-планом, окресленим у загальних рисах, а відтак, повинен натхненно “конструювати” гомілію власне під час виступу – “створювати її зараз на місці” [Там само, с. 68].

Характерна для площини естетичних рефлексій увага до взаємодії у системі “автор тексту – реципієнт” притаманна поглядам Амвросія (Ключарєва) з огляду на їхню приналежність до царини церковно-риторичних настанов та специфічну зорієнтованість на обґрунтування методики проповідницького експромту. У межах трактату “Живе слово” даний взаємовплив постає суттєвою детермінантою не лише феномену проповідницької імпровізації, а ораторського мистецтва у всьому різноманітті. Виголошувач усних промов, за зауваженням Амвросія (Ключарєва), на відміну від письменника, вступає у безпосередній контакт із аудиторією, просто “зараз бачить радісні обличчя людей... і отримує найвищу винагороду в їхніх... вдячних поглядах” [Там само, с. 38].

Емоційна реакція аудиторії як невербальний засіб комунікації нерідко спонтанного характеру, разом із реалізацією творчої діяльності проповідника, по суті створюють своєрідний “діалог”, ступінь “щільності” якого залежить, зокрема, від обраного оратором риторичного способу викладення думок. Означена взаємодія слабне, коли проповідник послуговується записаним текстом повчання, непомітно перетворюючись на читця. Зрештою, дана практика позначається на аудіо- та відеосфері процесу церковного повчання як основних складових естетосфери останнього. На думку Амвросія

(Ключарєва), увага оратора до зошити чи аркушу із текстом ховає від слухачів його обличчя та очі, “в яких найбільше виражаються його внутрішнє життя та сила одушевлення” [Там само, с. 43], відтак, послаблюючи духовно-естетичне враження від промови. Натомість проповідник, що заздалегідь створює текст гомілії, але виголошує його без допоміжних текстових засобів, безпосередньо дивиться на слухачів у всі боки, впливає на них одушевленням обличчя й очей, стежить за силою враження, яке справляє, та отримує інші риторичні переваги.

Імпровізація здійснюється у рамках чи не найщільнішого контакту з аудиторією, що характеризується посиленням вираження евокативно-емоційних параметрів. Ступінь означеної “діалогічності” проповіді зростає, при чому на разі йдеться не тільки про можливість оратора виголошувати промову, адекватно зважаючи на перцептивну реакцію реципієнтів (вираз їхніх облич, ознаки уваги чи втоми тощо). Амвросій (Ключарєв), з огляду на власний багаторічний досвід, звертає увагу на неабиякий ризик створення імпровізацій як чинник естетичної активізації взаємодії зі слухацьким загалом. Реципієнт, який бачить труднощі церковного ораторства і розуміє, що відбувається в душі проповідника, “разом із ним живе, разом хвилюється та навіть за нього боїться” [Там само, с. 47], таким чином, відчуваючи певне напруження та хвилювання. Результатом описаних процесів постає подвійне враження, що його дістає слухацький загаль – враження як від змісту повчання, так і від духовно-риторичного успіху оратора.

Автор трактату переконаний, що, при всіх можливих естетичних недоліках (порівняно низький рівень витонченості, стрункості тощо), імпровізація зберігає цінність з точки зору підтримання посиленого духовно-чуттєвого контакту зі слухачами. Більшість з них не помітить у такій промові непослідовності, неповноти, повторень, незавершеності та інших стилістичних недоліків, адже “вони не тим були зайняті, їм ніколи було критикувати; вони жили життям оратора, самі брали участь в його піднесенні, просякались його відчуттями” [Там само, с. 48].

Концепт “життя” стає однією з найсуттєвіших категорій, що ними оперує Амвросій (Ключарєв) у своїх розмірковуваннях (доповнюючи сигнатуру “пам'яті смертної”). Імпровізація (“живе слово”), на його думку, зокрема, “близько *підійшла до життя*” – вона говорить зрозумілою йому мовою, зливається з ним, тим самим, спрямовуючи його у належному напрямку. Відтак, мотиви “життєвості”, “чуття життя”, які виявляються у низці згаданих особливостей, виступають характерною ознакою естетосфери проповідей-експромтів.

Розглядаючи імпровізований виступ церковного оратора як зрозумілий для слухачів виклад певних ідей [Там само, с. 99], Амвросій (Ключарєв) висловлював слушне застереження проти надмірного спрощення, фактичної вульгаризації проповідей, наголошував на неприпустимості перенесення повсякденної, “базарної” мови до храму, що може статися із необачливими шукачами простоти та наочності у своєму слові [Там само, с. 103]. Відтак, окреслені вище вимоги щодо гідності релігійно-мотивованих повчань, спрямування творчої активності проповідника у річище релігійного канону побудови естетосфери гомілій, знаходять місце на сторінках трактату “Живе слово”, гармонійно поєднуючись зі згаданою тенденцією проповідницького дискурсу відносно загальнозрозумілості виголошення християнських істин.

Теоретико-естетичні засади праці Амвросія (Ключарєва) збагачуються його поглядами відносно *диференціації проповідників* в залежності від їхніх ораторських дарувань, у чому, на наш погляд, виявляються яскраві риси концепції творчості, притаманні для риторичного дискурсу взагалі. Відповідні таланти, що розглядаються як необхідні умови для діяльності ритора-імпровізатора, на думку автора, суттєво позначаються на характеристиці його повчань, задаючи їм загальний тон. З огляду на це, Амвросій (Ключарєв) виділяє наявність двох типів релігійних ораторів: 1) тих, хто може стати проповідником релігійних істин чи вчення, яке вимагає впорядкованої рефлексії (умовою для чого слугують превалювання схильності до спокійного роздуму та простого, зрозумілого і достатньо розвиненого висловлювання

думок); 2) проповідників, які, завдяки жвавості почуттів та уяви, а також дару легкого й живописного слова, діють “переважно... на серце силою зображення істини у досвіді (“опытах”) життя і яскравими картинами людських чеснот і пороків” [Там само, с. 59]. Очевидною є гомологічність даних думок із хронологічно більш пізніми риторичними розмірковуваннями оратора А. Коні, наведеними вище. Спроба класифікації релігійних ораторів відповідно до індивідуальних неординарних здібностей, а відтак, із урахуванням естетичних особливостей їхніх повчань (стилю, комплексу художньо-виразних образів тощо) являє собою важливий компонент риторико-гомілетичних студій означеного періоду, актуалізуючи їх вивчення, зокрема, з точки зору реконструкцій у царині художньої творчості, естетики та риторики.

Погляди Амвросія (Ключарева) отримують своє теоретичне оформлення у час, позначений суттєвими змінами у сфері проповідницької риторики: домінування церковних повчань так званого суспільно-публіцистичного напрямку у др. пол. XIX ст. визначає специфіку гомілетичних пошуків, зокрема, їхньої естетичної складової. Поява думок щодо “живого слова” як церковно-риторичної імпровізації постає не випадковою, відповідаючи новим тенденціям у розвитку проповідницького дискурсу.

Джерелом для вивчення естетосфери проповіді кін. XIX – поч. XX ст. також стає низка публікацій, що з’являється на сторінках духовної періодики в цей період, позначений, зокрема, суспільно-політичними потрясіннями й відверто апостасійними тенденціями. Поруч із висвітленням проблем душпастирства та проповідництва [89; 90], констатацією та засудженням незадовільного стану останнього [126], знаходимо зауваження про необхідність засвоєння прийомів вірної ораторської декламації і, водночас, уникнення “при цьому тих крайнощів ..., які уподібнюють проповідника до актора” [117, с. 756–757].

Проповідникам, слухацька аудиторія яких була репрезентована переважно простим народом, рекомендувалося створювати бесіди “не за відомими формами [риторичними – А. Ц.]”, не мріяти про блиск проповіді, а

намагатись виголошувати її “просто і повчально” [158, с. 289] або, принаймні, читати готові повчання [Там само, с. 286]. Відзначимо, що поради відносно вірного вибору збірок готових повчань могли супроводжуватися риторичним аналізом їхнього стилю. Так, естетосфері рекомендованих до виголошення проповідей протоієрея Белоцветова надавалася наступна характеристика: “Мова всюди є простою, народною в кращому сенсі, пересипаною завжди відбірними прислів’ями, приказками, оригінальними зворотами” [204, с. 678].

Зрештою, в часи революційних подій початку ХХ ст., вочевидь, спостерігається чергове посилення уваги до проблеми необхідності “живого слова” у релігійному красномовстві, яке б, зокрема, протистояло простому читанню текстів проповідей [177, с. 200–201; 198, с. 740–741].

Отже, риторична думка, що розвивається у площині проповідницького дискурсу цього періоду, в цілому, відповідала вимогам православної естетики. Для бачення можливості використання риторичних засобів словотворчості був притаманний відчутний прояв естетики аскетизму: підкреслюються другорядність красномовства як такого, необхідність духовно-морального вдосконалення релігійного оратора та містичний аспект справи проповідництва взагалі. Естетичні конотації дослідження проблеми “живого слова”, зокрема, виявляються в осмисленні ролі та доречності імпровізації як різновиду релігійного красномовства.

Висновки до другого розділу

Історико-естетичні реконструкції проповідницького дискурсу, зроблені у другому розділі, дозволяють зробити наступні висновки:

– Створений у межах християнської естетики з її анагогічним спрямуванням своєрідний канон осмислення традицій ораторської майстерності відзначається поміркованістю відносно використання розробок в галузі античної теорії красномовства. Підхід до здобутків еллінсько-римської культури з позицій їх критичної асиміляції сприяє певним змінам в

оцінці риторичного мистецтва: недовіра до нього не зникає повністю, що позначається не лише на специфіці естетичного контенту гомілетики, а й на деяких принципах створення літературних творів літургійного характеру. Пізніше оформлюється новий варіант інтерпретації ораторства, а саме варіант його стриманого та виваженого сприйняття як засобу посилення впливу проповідування релігійних істин та чеснот. Ця “подвійність” оцінки риторики зберігатиметься й надалі, зокрема, позначившись у майбутньому на особливостях вітчизняного проповідництва.

– Втіленням принципів візантійської естетики постає розвиток давньоруського релігійного красномовства. Активне ознайомлення русичів із естетико-риторичними позиціями представників патристичної думки, а також проникнення до культурного простору Русі кількох традицій середньовічного проповідництва спричинюють оформлення у вітчизняній літературі двох стилів ораторства – урочистого (“слова”) і дидактичного (“повчання”) . Підставою для подібної класифікації виступає специфіка естетосфери конкретних творів красномовства, побудова якої, значною мірою, є пов’язаною зі ступенем художньо-риторичної обробки промов.

– Становлення естетичної думки у теоретичних студіях діячів Києво-Могилянської академії відбувалося за рахунок розробки проблем риторики, поезики, художньої практики тощо. У цьому відношенні курси з риторики та поезики, прочитані професорами Академії, являють собою цінне джерело для дослідника вітчизняної естетичної думки. Естетичні ідеї знаходили своє відображення і в практичній реалізації тих теоретичних принципів, які обґрунтовувалися у вказаних курсах (мається на увазі створення шкільної драми, поезії, зразків ораторського мистецтва). Вплив на розвиток красномовства справляли літературні традиції епохи бароко, позначені увагою до декоративно-формальних характеристик естетосфери промов. Втім, нові тенденції, пов’язані, зокрема, із естетичними вподобаннями класицистичного характеру, що з’являються у др. пол. XVII – на поч. XVIII ст., сприяють поступовому звільненню вітчизняного проповідницького дискурсу від

неосхоластичних риторичних впливів: естетосфера багатьох повчань стає більш стриманою з точки зору власне художньої обробки і синергійною з точки зору духовного наповнення.

– Естетична складова традицій церковного ораторства ХІХ – поч. ХХ ст. постає суттєвою та багатогранною: теоретико-естетичні акценти, принаймні, у латентній формі, є відчутними при вирішенні низки питань, пов'язаних зі створенням проповідей (питання ролі та значення дару слова, порівняння ораторства з музикою, проблема простоти та зрозумілості промов, проповідницької імпровізації ін.). Таким чином, гомілетичні концепції і проповідницькі тексти цього періоду також постають важливим джерелом для вивчення історії розвитку вітчизняної естетичної думки, передусім, естетичного аспекту православної духовної культури.

РОЗДІЛ III. РОЗДІЛ III. СИНЕРГІЯ ПРАВОСЛАВНОЇ ПРОПОВІДІ ТА РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КАТАРСИС

3.1. Естетосфера проповіді та метаноюя через катарсис

Від часів античності важливим предметом естетичних рефлексій постає катарсична (духовно-очищувальна) функція мистецьких практик, трактування якої набуває різних модифікацій в залежності від підходу до аналізу проблеми. При цьому результат осмислення впливів художньо-виразних феноменів буття на стан психіки реципієнта позначився, зокрема, на оформленні понятійно-категоріального апарату естетичної науки, а саме введенням терміна “катарсис” (від ст.-грецького “очищення”), який використовувався ще в античній естетиці для визначення сутності естетичного переживання [146, с. 85; 254, с. 217]. Водночас, процес генези смислового навантаження цього поняття виходив далеко за межі суто естетичного дискурсу давньогрецьких філософських традицій: на думку В. П. Шестакова, факт запозичення концепту “катарсис” із позаестетичної сфери дозволяв тлумачити його найширшим чином [253, с. 97; 254, с. 217], в т. ч. у психологічних, моральних та релігійних сенсах.

Хрестоматійне аристотелівське твердження про катарсичну специфіку трагедійної дії, що, в інтерпретації античного мислителя, “через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [14, с. 30], характеризується відсутністю чіткого визначення власне поняття “катарсис”. Ця обставина стає відправним пунктом в багатовіковій історії тлумачення процесу “очищення” сфери психоемоційних станів людини в різних культурних актах.

Багатозначність терміну стає основою різних його трактувань в естетичній думці, починаючи ще з XVI ст. [146, с. 89]. В античній літературі

цей термін вживався “і в естетичному, і в психологічному, і в етичному, і навіть в релігійному значенні”: “катарсис”, згідно з античною естетикою, “не є щось суто естетичне, він відноситься і до моралі, і до інтелекту, і до психології, тобто до всієї людини в цілому”, що свідчить про “нероздільний, синкретичний характер античної естетичної свідомості” [Там само].

Висловлюються думки про невідповідність вчення про катарсис в аристотелівському розумінні релігійному світогляду [Див.: 230, с. 144]. Український філософ І. А. Федь пояснює такий стан речей, зокрема, фактом відсутності в християнстві ідей трагічного як такого. Натомість, наголошує дослідник, трагічному в європейському середньовічному мистецтві протистоїть мученицьке, що є відчутним, наприклад, у житійному описі святих [Там само, с. 144].

Християнському баченню проблеми очищення, певною мірою, відповідає не аристотелівське, а платонівське і неоплатонівське розуміння катарсичних процесів як “очищення душі від чуттєвих прагнень, від усього тілесного, що затемнює і викривлює красу ідей” [257, с. 141]. У цьому випадку на перший план у християнській естетиці виступає саме релігійно-естетичний катарсис: йдеться, зокрема, про передачу естетосферою творів сакральних мистецтв напучувальної для свідомості реципієнта інформації. Естетичне, під таким кутом зору, сприяє здійсненню релігійної мотивації, виконуючи роль художньо-образного медіатора, а відтак, і полегшуючи розуміння і засвоєння запропонованих увазі загалу істин та настанов. Відтак, стає очевидним тісний зв'язок релігійно-естетичного катарсису із докорінними змінами у внутрішньому світі людини, а саме метанойєю – трансформацією свідомості.

Як вказує дослідник сповіді Ю. М. Романенко, в буквальному і традиційно прийнятому перекладі термін “метанойя” означає “переважання розуму” [рос. – “превосхождение ума”], або “умозміна” [рос. – “умопремена”] [206, с. 36]. Основний зміст поняття може бути визначений на тлі різноманіття значень: “зміна розуму”, “те, що після розуму”, “слідування розуму” тощо [Там само].

Зміна поглядів людини на дійсність та переоцінка ціннісних орієнтирів супроводжується авторефлексією, яка призводить до “умозміни” – нового осмислення себе і своїх вчинків або навіть до вироблення нових принципів поведінки. У царині релігієзнавчих узагальнень відповідні процеси й стани отримують назву “метанойї” у значенні “покаяння”. Останнє виступає однією з найважливіших цілей всього різноманіття релігійно-мотивованих художніх практик, зокрема, проповідницької риторики.

Цей факт добре усвідомлювався в гомілетичній думці. Так, висока оцінка заклика до покаяння дається одним із найвидатніших вітчизняних проповідників св. Димитрієм Туптало: “Проповідь Слова Божого більші справи творить, ніж молитва. Адже навернути грішника до покаяння словом учення більшим є дивом, ніж мертвого воскресити. У воскресінні мертвих оживає плоть і знову помирає, у воскресінні ж грішника оживає душа та живе довіку” [Цит. за: 41, с. 259]. Суттєвий наголос в цьому твердженні не випадково зроблено якраз на значенні проповіді у справі духовного просвітлення, катарсису людини.

Метанойя у свідомості, що виникає під дією живодайного впливу повчальних слів, знаходить свій вияв в усвідомленні людиною своєї недосконалості, гріховності, робить каяття справжньою необхідністю життя віруючого. Слухач проповіді в тій чи іншій мірі бачить серйозну потребу в очищенні свого внутрішнього світу і знаходить релігійно-естетичне задоволення цієї потреби у запропонованих сакральних-ритуальних засобах, зокрема, у сповіді. Таким чином, ми підходимо до визначення одного з аспектів взаємодії проповіді та сповіді: промова проповідника здатна (і покликана!) сприяти змінам (“умозмінам”) у свідомості її реципієнта, що змушують, “надихають” його вдаватися до сповідання.

Згідно норм християнського благочестя, участі у Таїнстві сповіді має передувати попередня духовно-моральна підготовка: єпископ Александр (Семенов-Тян-Шанський) у своєму “Православному катехізисі” зазначає, що це, по-перше, власне духовне життя людини з постійним удосконаленням

совісті, а по-друге, – такі особливі засоби, як усамітнення для розмірковування про гріхи, молитва, піст, читання Святого Письма та книг духовного змісту [6, с. 71]. Слухання проповідей, адекватне, в т. ч. релігійно-естетичне сприйняття проповідницьких настанов, у свою чергу, також допомагає людині належним чином підготуватися до покаяння. З огляду на це, зовсім не випадково практика і естетика пастирства висуває до духівника вимогу підготовки своєї пастви до сповіді за допомогою спеціальних проповідей на тему покаяння [121, с. 48]. Характерно, що скарбниця церковно-риторичної традиції містить чимало чудових зразків таких повчальних слів, зокрема, проповідей, які створюються спеціально для виголошення перед сповіданням.

Зрозумілість та загальнодоступність, які взагалі покликані функціонувати як важливі й необхідні естетичні характеристики проповідницького слова, безумовно, грають у проповіді, що готує до сповіді, одну з визначальних ролей. Те ж можна й казати про живу образність у промові, до використання якої, наприклад, вдавався видатний вітчизняний проповідник XIX століття архієпископ Інокентій Борисов. Добре усвідомлюючи істини християнського вчення, він зображував їх, зводячи на ґрунт життєвих відносин [51, с. 147]. Яскраві, зрозумілі для загального сприйняття співставлення він наводить, говорячи про сутність сповіді: “До судів мирських приходять для того, щоб виправдатись, і хто більше спростував звинувачень, той є більш правим. Сюди, до суду духовного, з’являються для того, щоб звинувачувати себе, і хто більше визнав свою винуватість, той найбільш вільний” [Там само, с. 148]. Таке глибоке за своєю сутністю і водночас доступне для сприйняття використання контрасту уможливило усвідомлення слухачами проповіді суті та непересічного значення сповіді.

Зрештою, вдале використання образності в естетосфері Таїнства ми спостерігаємо у самому зверненні до сповідника: “...Ежели что утаиши, сугуб грех приимеши. Пришел еси *в лечебницу*, да не отъидеши *не исцелен* [Вид. – А. Ц.]” [Див.: 190, с. 64].

Завдяки вказаним релігійно-естетичним особливостям проповідь виконує своє катарсисне завдання – і сповідь відбувається на належному рівні метаноїї. Очевидним є й факт існування зворотного зв'язку між сповіддю та проповідницьким словом. Після сповіді духовна боротьба людини продовжується, а отже, вона знов і знов має вдаватися до використання згаданих вище духовних засобів самовдосконалення, і проповідь продовжуватиме виконувати свою катарсисну місію, особливо ж тоді, коли може відбутися (чи вже відбулося) нове гріхопадіння людини. Крім того, сповідь, очистивши людську душу, готує в останній більш сприятливий ґрунт для дії проповідницьких настанов у майбутньому, розширюючи естетосферу метаноїї.

Сучасними релігієзнавцями констатується наявність суттєвих відмінностей між специфікою закликів до покаяння, виголошених у проповідях представників різних конфесій. Переважання раціоналізму, яке постає ознакою католицької і протестантської культур, призводить до того, що проповідь на Заході “апелювала передовсім до розуму, логічного мислення прихожан” [205, с. 8]. Так, у західноєвропейському красномовстві доби середньовіччя, за зауваженням О. М. Гончарової, “простежується чіткіша диференціація на високоінтелектуальні, підготовлені, тобто виключно церковні кола, і на профанів, тобто на широку аудиторію парафіян”, що пояснюється, зокрема, приналежністю значної частини віруючих до колишнього “варварського” світу [63, с. 103–104].

Водночас, підкреслюється емоційна самозаглибленість православної культури, її замкнутість на внутрішній світ [75, с. 37], наголос, що його робить східнохристиянська проповідь на емоціях, навіть естезису слухацького загалу [205, с. 8].

Українські філософи М. Корзо та Л. Довга, досліджуючи проповідництво XVII ст., здійснюють протиставлення католицької риторики *страху*, пов'язаної із жорсткою і драматичною стилістикою повчань, та православної риторики *сорому*. Православним проповідникам не властива

теологія страху: їхньою метою “було не налякати, а навернути на путь істинний, показати досягну найвищу ціль, задля котрої варто удосконалюватися”, – переконана Л. Довга [75, с. 36–37].

Згадана риторика сорому, притаманна православній проповідницькій культурі, на наш погляд, виступає закономірним наслідком релігійно-етичного підходу до визначення позиції особистості у справі самовдосконалення, яскравим вираженням якого стає сентенція теолога Феофана (Говорова): “Потрібно поєднувати в собі почуття людини, що гине, та людини, що спасається. Тут тільки істина” [85, с. 350].

Здійснюючи вплив на свідомість слухача, в т. ч. на його емоційну сферу, проповідник має усвідомлювати існування певних меж цього впливу: сприяючи зародженню та розвитку в душі людини почуття покаяння, священнослужитель має не допустити переростання, чи, скоріше, виродження цього почуття у розчарування та відчай. У цьому відношенні, зокрема, не втрачає актуальності завбачливе застереження теоретика й практика проповідництва XVII століття Іоанікія Галятовського: “Кгди повідаєш казанне, гляди того, жеби-сь людей не привів мовою своєю до десперації, до розпачі. Можеш їх на казанню своєм засмутити і устрашити... Але по тім потіш їх, учини їм надію збавенія, если ся покають і перестануть злоє чинити” [59, с. 131–132]. Почуття покаяння, таким чином, має бути нерозривно пов’язаним із почуттям надії на Боже милосердя і благодать.

Дотримання цього своєрідного принципу “золотої середини” між аспірацією переживання страху й надії було характерним вже для візантійських традицій релігійного ораторства. Повчання про Божу сувору справедливість поєднувалось із повчанням про Божу ласку, в цілому незбагнену для людини, але отримувану через синергію благодаті.

Цей підхід знаходить адекватне вираження в оформленні естетосфери проповідей. Навіть бесіди Іоанна Златоуста, сповнені безкомпромісного викриття вад повсякденного і духовного життя сучасного йому суспільства, поруч із традиційним наведенням опису пекельних мук [97, с. 190], вчення про

Бога як Суддю [Там само, с. 188–189], також містять інтенції уваги на ласку й всемогутність Бога як Лікаря: “Не впадайте у відчай; рани наші хоча тяжкі, але не незцільні”; “Лікар наш є Таким, що ми тільки б відчували рани, а Він, хоча б вони були надзвичайно небезпечні, відкриє нам багато шляхів до спасіння.... Бог не залишить на тобі й сліду від ран твоїх” [Там само]. Надія й Благодать зцілення забезпечують релігійно-естетичний катарсис.

Посиленню естетичного впливу на слухацьку аудиторію сприяє, зокрема, й дуже емоційний початок одного зі Златоустівських повчань, присвячених темі покаяння, а саме наведення низки патетичних закликів та риторичних питань (“Востаньмо, возлюблені, востаньмо хоч зараз і будемо стояти твердо. Скільки ми будемо лежати? Скільки будемо впиватися і віддаватися життєвим бажанням?” та ін. [Там само, с. 149]).

Візантійський проповідник вдається до популярного риторичного засобу наближення дидактичного матеріалу до слухацького розуміння й образно влучно уподібнює грішні душі до поранених воїнів, гріхи – до ран [Там само, с. 192.], а людську совість, що не любить мучитись згадуванням про гріхи, – до норавливого коня [Там само, с. 188].

У давньоруській традиції ораторства, що має своїм призначенням вплив метанойїдального й агогічного характеру, заклики до покаяння, зокрема, знаходимо в повчаннях Феодосія Печерського [118, с. 63–68], позначених переважно отецькою простотою напучувального слова, та у сповнених патетики словах Серапіона Володимирського [Там само, с. 108–122]. Останній, виходячи із потреб свого часу, майстерно посилює естетичну мотивацію своїх звернень яскравим описом негараздів (війн, спустошень, страждань).

Образно-емоційний контент повчань про покаяння Дмитрія Туптало вибудовується, зокрема, із посиланнями на образи зі Святого Письма та патристичної спадщини. Так, звертаючись до розмірковувань Григорія Великого, вочевидь пов'язаних із Євангелією, автор пояснює здійснення процесу та дієвість каяття за допомогою метафорично-алегоричних образів

основних частин рослини: “коріння покаяння є добрий намір сповідати гріхи, листя – це саме сповідання гріхів Богу перед отцем духовним та обіцяння виправлення, а плоди покаяння – добродієсне життя і праця покаянна” [211, с. 124].

Ремінісценція естетико-риторичних традицій, поєднаних із тією ж алегоризуючою свідомістю, спостерігається у тлумаченні Димитрієм Тупталом цитати з Біблії: “І попел я їм, немов хліб, а напої свої із плачем перемішую...” (Пс. 101, 10), яка наводиться в розповіді про каяття св. Давида. Автор повчання вдається до опису значення метаноїї, перераховуючи різні природні властивості попелу як речовини: “... У попелі іноді ховається іскра вогню: від покаяння загоряється вогнь любові до Бога. ... Попелом чистять мідні й срібні сосуди: покаянням очищуються грішники і бувають в очах Божих світлішими за сонце. ... Попіл, обварений гарячою водою, або так званий луг, легко відмиває усіяку нечистоту на одежах. Ось так само і святе покаяння, розчинене теплими сльозами розчулення, легко відмиває усіяку нечистоту гріховну від душ людських” [Там само, с. 127–128].

Як зазначалося вище, активне використання риторичних засобів образного зближення та співставлення є притаманним для творчості Інокентія Борисова, яскравим свідченням чого є художньо-естетична система низки його повчань, об’єднаних під спільною назвою “Про гріх та його наслідки”. Навколишня дійсність, різні сфери життя та діяльності людини стають джерелом знаходження численних образів, що ними послуговується проповідник. Так, боротьба із гріхом порівнюється із військовими діями, оскільки гріх виступає найпершим і найостаннішим, найзлішим і найпідступнішим ворогом людини [95, с. 14], здатним наносити їй рани [Там само, с. 14–15]. Водночас, гріховні звички метафорично розглядаються як жахлива хвороба, що вимагає лікування: “Для зцілення нас від цієї прокази ... потрібне тривале лікування, чим і займаються віра і чесноти, благодать і Євангеліє. Людина, віддавшись їм, як хворий віддавшись до рук майстерного

лікаря, за необхідністю втрачає більшу частину своєї свободи ...” [Там само, с. 29–30].

Пояснюючи той факт, що люди, як правило, бачать лише привабливий бік гріха, Інокентій Борисов використовує чергове образно-естетичне уподібнення: “... більша частина людей подібна до немовляти, яке, побачивши кілька разів різноманітні рухи змії і гарну гру кольорів її на сонці, але не маючи жодної гадки про отруту її, почало б запевняти, що воно добре знає, що таке змія”, “що змія прекрасна тварина і що її слід мати на своїх руках, біля свого серця” [Там само, с. 16].

Алегоризм також притаманний зверненню проповідника до образів небесних світил: “Коли ховається чуттєве сонце, то робляться, принаймні, видимими на небі інші світила, коли закривається в душі Сонце духовне – Бог – напроти. ...не тільки сонце меркне, але й місяць не дає світла, і зірки спадають з небес. Цей місяць – наша совість... Зірки ці суть – високі й святі істини, які для керування нашого встановлені рукою Творця на тверді духа людського...” [Там само, с. 42].

Здійснення Інокентієм Борисовим опису явищ природи (дорогоцінного каміння, дерева тощо) в естетосфері проповіді має на меті показ згубності відхилення від закону свого буття, даного Творцем, і для них, і для людини [Там само, с. 35].

Підкреслюючи підступність зла та гріховної звички, проповідник вдається до риторичної драматизації, наводячи слова, виголошені до людини від “особи” гріха (“Навіщо ці примушення, всі ці труднощі? Навіщо тобі мучити себе? ... Живи, як бажаєш ...” та ін.) [Там само, с. 30].

Зрештою, особливим живописним ліризмом, позначеним трагічністю, постає опис Інокентієм Борисовим боротьби із пристрастями, що її веде один з його знайомих: “Боже мій, що побачив я! – Побачив бідну душу, окуту з ніг до глави узами пристрасті, побачив ангела, що пав, який бажає звестися після падіння і не може скинути з себе тяжість гріховну, побачив явно боротьбу неба з пеклом ...” та ін. [Там само, с. 49].

Тенденція до риторичної образності, як складової естетосфери проповідей, покликаних сприяти окресленій “умозміні”, спостерігається й надалі в церковному красномовстві XIX – XX ст. Подібна традиція алегоричного і метафоричного тлумачення природних явищ, різноманітних об’єктів навколишнього світу, проявів людської активності, зумовлюється, зокрема, використанням авторами повчань художньо-образної стилістики Біблії, патристичних творів, а також творів богослужбового призначення. Так, митрополит Микола (Ярушевич) послуговуючись піснеспівом “Покаяння відчини мені двері ...”, який регулярно чувають у храмі його слухачі, вдається до оперування образом дверей, що, в свою чергу, дозволяє створити цілу живописну картину всередині естетосфери повчання. Людина-грішник на разі уподібнюється до подорожуючого, який вночі потрапляє в зимову бурю: “Снігова заметіль сліпить йому очі, його ноги тонуть у глибокому снігу, Доклавши зусиль, знаходить він той будинок, куди прагне потрапити. Підходить, але своїми змерзлими руками не може відчинити двері” [169, с. 77]. Підвівши слухачів до цього момента та продовжуючи свою розповідь, проповідник робить наступний риторичний крок до пояснення сакрального смислу наведеного покайного піснеспіву: бідолашний подорожуючий “стукає та гукає: “Відчиніть, я замерзаю”. Йому відчиняють, він увіходить, і тут на нього чекають тепло та відпочинок” [Там само]. Згодом розпочинається власне опис того, що з початку було зашифровано у згаданих образах.

Близькість або протилежність явищ навколишньої дійсності дає авторам повчань можливість вибудувати цілий художньо-образний ряд, кожна естетична складова якого сприяє цілісному конституюванню загального уявлення про ідею, яка проповідується. Використання образу зими дещо пізніше дозволяє Миколі Ярушевичу звернути увагу на боротьбу весни із зимою, що відбувається за межами храму. Зробивши риторично яскравий опис пробудження природи весною, проповідник, послуговуючись патристичною думкою, називає Великий піст, що допоможе людині здолати гріхи, весною духовною. Подальший опис Миколою Ярушевичем процесу духовного

пробудження людини, відтак, постає закономірним: “Як ласкавим весняним дощем, наші грішні душі, будуть омиватись сльозами покаяння, будуть зігріватись рясною божественною благодаттю І за допомогою благодаті Божої ... в наших серцях ... має розпочатися нове життя, розквітнуть нові духовні квіти, які принесуть плоди істинно християнського життя” [Там само, с. 80].

Отже, релігійно-естетичний катарсис сакрального мистецтва є пов'язаним із метанойєю (покаянням), як особливою зміною свідомості реципієнта, його світоглядних орієнтирів. Спрямування естетосфери проповідей на виконання функції метанойї передбачає, зокрема, активне використання авторами повчань яскравих образно-риторичних засобів напучування, які сприяють полегшенню засвоєння запропонованих ідей, релігійно-естетичному катарсису та синергійній зосередженості слухача.

Окремим різновидом образно-символічних моделей, застосовуваних задля посилення впливу естетосфери проповіді, виступають риторичні засоби реалізації сигнатури “пам'яті смертної”, що виділяється й аналізується в проповідницькому дискурсі.

3.2. Сигнатура “пам'яті смертної”: традиції риторичної реалізації естетики трагічного в православній проповіді

Окремим структурним підрозділом естетосфери риторичного мистецтва пропонуємо розглядати *семіосферу*, семіозис ораторського мовлення. При цьому аналіз сфери естетичних особливостей культури з точки зору її евокативного контенту передбачає використання популярних у вітчизняних культурологічних та естетичних студіях сьогодення напрацювань з визначення *сигнатур* як масштабних семіотичних утворень системного характеру, здатних до детермінації культуротворчих процесів та спрямування їхніх художньо-образних специфікацій у відповідну знаково-символічну площину.

Так, відомий український культуролог С. Б. Кримський, пропонуючи власне бачення концепції софійності як чинника національного менталітету, виокремлює сигнатуру Софії і, водночас, застосовує дану категорію у рамках аналізу традиційної київської культури. На думку дослідника, “розвиваючись у християнські часи під сигнатурою Софії як осмисленої, ойкуменічної альтернативи хаосу степу, Київ постає як культурний текст, знаково-символічний світ, тобто як найвиразніша пророка принципу софійності” [120, с. 27]. При цьому значна увага приділяється храму святої Софії – Божої Премудрості, – знакова система якого постає визначальною для української ментальності взагалі. Зрештою, на переконання С. Б. Кримського, під сигнатурою Софії опиняються різні сфери предметного поля цивілізації – культура, філософська картина світу, принципи раціональності, мовної практики, етичної свідомості тощо [Там само, с. 8].

Дані рефлексії стають імпульсом для появи у вітчизняному гуманітарному дискурсі низки студій, спрямованих на визначення різних сигнатур, а також аналіз їхніх проявів у сферах культурного та мистецького життя соціуму, зокрема в естетосфері. У межах таких досліджень відбувається подальша конкретизація концепту “сигнатура” у значенні знаково-сміслової системи, “очолованої” певним Мета-образом, “прасимволом”, архетипом.

Продовжуючи підхід, запропонований С. Б. Кримським, український естетик і культуролог В. А. Личковах відзначає наявність у вітчизняній культурі поруч із сигнатурою Софії ще кількох сакральних сигнатур – Спаса [Див.: 141], Богородиці [Див.: 142; 143], св. Миколи Чудотворця. Означений концепт в його інтерпретації постає знаково-символічним позначенням духовних горизонтів етнокультури, в яких образно виявляються глибинні сакральні сенси останньої [143, с. 35].

Автор цього дослідження, здійснюючи естетичний аналіз риторичних традицій православного проповідництва, робить спробу розгляду трансісторичного розвитку останнього “під сигнатурою св. Іоана Златоуста”,

вдаючись при цьому до рефлексії кількох її складових (морально-етичної, риторико-естетичної та духовно-катарсисної) [Див.: 243].

Невичерпним джерелом для досліджень у семантично-сигнатурному полі української культури постає світ християнської духовності, її поетико-стилістичних традицій, характерною рисою яких є принцип символізму [86, с. 150]. Пояснюючи це явище, дослідниця християнського символотворення М. А. Загорулько посилається на авторитетне судження митрополита Антонія (Блума): “Показується щось земне для того, щоб вказати на щось небесне; показується щось, що можна схопити почуттями, для того, щоб вказати на те, що можна пізнати тільки в самих глибинах людини і самим глибоким сприйняттям” [Цит. за: 86, с. 150].

Своєрідний “пананагогізм”, що “червоним рядком” проходить крізь всю історію християнської естетики, позначається на концепції символотворення та його практичного втілення у сфері церковних мистецтв. Йдеться про прагнення застосовувати систему художньої виразності, яка б сприяла релігійному піднесенню людини та залучала її до метафізичних споглядань відповідно до її духовного рівня. В. В. Бичков, аналізуючи філософсько-естетичний аспект християнського символізму, зауважує, що “символічне розуміння мистецтва... у Візантії... спиралося, з одного боку, на багатовікову художню практику ранньохристиянського і власне візантійського мистецтва, а з іншого – на достатньо детально й глибоко розроблену... богословсько-філософську теорію символізму” [32, с. 26].

Н. Бессольнова вказує на зв'язок візантійської, західноєвропейської та слов'янської естетичної думки із апологією символу, притчи та іносказання. На її думку, “сакральний символізм Середньовіччя стане головним засобом інтелектуального осягнення дійсності” [21, с. 18]. Значення символічних констукцій для християнських релігійно-мистецьких практик також підкреслюється у студіях В. Шелюти [Див.: 252] та Ю. Юхимик [Див.: 258].

Вираження невидимого через видиме, трансцендентного через іманентне передбачає звернення до естетичних явищ навколишнього світу,

здатних нести певне символіко-сміслові, а тому евокативне навантаження. Під цим кутом зору об'єктом ритора-проповідника стає доступна “профанному” спогляданню дійсність, зокрема, довершене природне буття. На переконання Інокентія (Борисова), природа містить образи (“емблеми”), які “виражають предмети вічні, з якими розум не може управлятися і яких не може підвести під звичайні свої форми” [96, с. 47]. З-поміж таких емблем релігійний мислитель типологічно виділяє: 1) сонце, що сходить (погляд на нього породжує думку “про щось вище, про щось таке, що було під час творіння”); 2) сонце, що заходить (сприяє породженню в душі чогось невизначеного та пробуджує почуття майбутнього життя); 3) веселка після бурі (збуджує подібні ж почуття); 4) всіяне зірками небо (на відміну від кантівського “зоряного неба над головою”, даний феномен в інтерпретації Інокентія Борисова, зокрема, пробуджує в людині почуття безмежності та нагадує про майбутнє життя в потойбічній) [Там само, с. 48].

На думку о. Павла Флоренського, символ не лише позначає дещо інше, але й сам є реальним носієм цього іншого, “живим взаємопроникненням двох буттів”. У символі, таким чином, об'єднуються два світи – той, до якого символ належить предметно, та той, на який він вказує. Православний філософ переконаний, що символ володіє внутрішнім зв'язком із тим, що він символізує, що він має, хоча б частково, духовну силу того, що позначається. Відповідно, саме тому символ не тільки позначає, але й реально являє останнє [34, с. 42], будучи одночасно і сигніфікатом, і референтом.

Багатство символічних моделей, що ними оперують християнські митці, збагачує смисловиразний потенціал релігійно-мистецьких практик, зокрема, поетику таких жанрів церковної літератури як богослужбові тексти (канони, акафісти та ін.) і проповіді, художньо-образні характеристики яких у багатьох випадках наслідують чи безпосередньо копіюють засоби виразності естетосфери храмової дії як “синтезу мистецтв” (П. Флоренський).

Побудова естетосфери повчання з її символічною складовою (семіосферою) передбачає застосування символічних моделей у комплексі з

усіма риторичними механізмами посилення релігійно-естетичного впливу на реципієнта задля досягнення катарсису і метаноїї, а в кінцевому результаті – Благодаті. Таким чином, розкриття певної ідеї проповіді відбувається за допомогою низки художньо-естетичних засобів, що, підпорядковуючись обраній для висвітлення проблемі, організовується певною сигнатурою, виражаючи її в риторичній формі.

Сигнатуру текстів проповідей, присвячених темі смерті, на наш погляд, доцільно розглядати як знаково-смісловий образ “пам’яті смертної” – концепту, запозиченого із царини патристико-аскетичних узагальнень і пов’язаного з християнською естетикою трагічного. Остання у концентрованій формі охоплює все ідейне різноманіття танатологічних засад християнства і є генеалогічно пов’язаною із вченням щодо здобуття постійного згадування про плинність земного буття людини і її загробну долю, про “смертю смерть поправ”. Контрапункт “пам’ять смертна” (цим терміном у святоотцівській спадщині позначається згадування та розмірковування про смерть [93, с. 188]) розглядається як надійна світоглядна запорука духовного зростання та вдосконалення. Дана обставина добре усвідомлювалася українськими християнськими мислителями й митцями: “Багатьом до лихих діл те дає причину, Що не хочуть помишлять про свою кончину” [54, с. 541], – слушно зауважував у перших рядках своєї драми “Воскресіння мертвих” Георгій Кониський. Невипадково значна кількість творів релігійного мистецтва, у тому числі творів церковного ораторства (проповідей на погреб і, взагалі, повчань про смерть), є риторичною реалізацією даної сигнатури, маючи відповідну художню обробку та образно-символічну специфікацію в естетосфері *Sacrum*’у.

Дані історико-культурологічних розвідок дозволяють стверджувати про наявність у християнському релігійно-культурному середовищі духовної практики надгробних промов, починаючи вже з перших століть його існування [170, с. 215]. По відношенню до ораторських виступів на погреб періоду пізньої античності християнські проповіді характеризуються радикальною

зміною духовно-ціннісних орієнтирів. Відтак, метою повчання як складової частини поховального обряду проголошується риторичне уславлення “Бога в людині, Його подобі” та напучування віруючих за допомогою ознайомлення зі сповненим чеснот та подвигів життям спочилого [Там само, с. 217].

Прикметно, що чимало проповідей, створених у межах патристичного богословсько-риторичного підходу (повчання Григорія Богослова, Григорія Нісського, Амвросія Медіоланського та ін.) являють собою справжні зразки красномовства з огляду на їхні сакральні-змістовні й, водночас, естетосферні компоненти. З-поміж таких виступів, наприклад, привертає до себе увагу слово Григорія Назіанзіна на смерть Василя Великого: в цьому творі проповідник, на думку дослідників, дає “повну свободу почуттям та власному ораторському мистецтву”, що, зокрема, сприяє й високому рівню художньої обробки промови [Там само].

Принципи “естетики смерті”, “естезису трагічного”, реалізовані у межах поховальних промов Григорія Нісського (на погреб св. Мелетія Великого, Пульхерії, та імператриці Плакілли), передбачають ледь не наскрізне наведення широкої низки виразних символів та уподібнень. Так, втрати видатних осіб порівнюються зі стихійним лихом (землетрусом) [68, с. 393] і катастрофою (корабельною аварією) [Там само, с. 378]. Останній художньо-образний засіб, майстерно використаний у слові, присвяченому пам'яті єпископа Мелетія, заслуговує на більш деталізований розгляд. Дане порівняння дає змогу оратору вдатися до створення значної кількості субпорівнянь, що мають на меті підкреслити значення діянь спочилого: “О, нещасливе **кораблекрушіння!** Яким чином, знаходячись серед **пристані** потерпіли ми **крушіння** нашої надії? Як **корабель**, навантажений незліченими багатствами, який потонув від самого свого вантажу, нас, що колись були багатими, залишив нагими? Де те світле **вітрило**, яким керував завжди Дух Святий? Де те надійне **кормило** душ наших, завдяки якому ми безбідно пливли серед **треволнів** еретичних? Де той нерушимий **якір** наших думок, тримаючись за який ми в повній безпеці відпочивали після праці? Де

неперевершений **керманіч**, що спрямовував корабель до високої мети?..” [Там само, с. 378–379]. Виділені нами у фрагменті повчання образи, використані Григорієм Нісським, являють собою яскравий приклад побудови естетосфери промов під впливом надзвичайно відчутних у літературній традиції християнства *мариністичних мотивів* – образно-компаративного співставлення основних тверджень еклезіологічного, антропологічного й етичного спрямування з “мариністичною” дійсністю – феноменами моря, небезпечної морської подорожі, корабля, берега тощо.

Візантійські традиції “естетики смерті” отримують своє закономірне продовження у вітчизняній проповідницькій культурі: відповідні дидактичні складові та художні принципи зустрічаємо на сторінках різних пам'яток давньоруської літератури, прикладом чого стає звернення митрополита Іларіона у “Слові про Закон і Благодать” до св. Володимира Великого та його похвала [Див.: 118, с. 42–49] або ампліфікована і, певною мірою, гіперболізована настанова в повчанні єпископа Луки Жидяти щодо благочестя та пам'яті про смерть (“Буести не имейте, ни гордости, ни прилепяися инехъ творити, помня, яко утро будемъ смрадъ, и гнои, и червие” [Там само, с. 40]).

Проповідницька “естетика трагічного” доби українського бароко позначена прагненням до узагальнення та систематизації правил використання художньо-образних засобів, передбачених, зокрема, для поховальних слів та характеристики смерті взагалі. Закономірно, що окремою частиною “Науки, альбо способу зложення казання” Іоанікія Галятовського виступає саме комплекс риторичних рекомендацій щодо створення промов на погреб. За задумом автора посібника, вже перші рядки таких проповідей повинні допомогти слухачам засвоїти основні світоглядні ідеї концепту “пам'яті смертної”: тимчасовість і швидкоплинність земного буття людини, оманливість світу та ін. (“в ексордіум мов о смерті, же її нікто не может ся ухронити; альбо мов о короткості життя людського і о прожной хлюбі [Гордості – А. Ц.] чоловічой; альбо мов о зраді, одміні і нестатечності світа, за которим ся люде уганяють і йому служать”) [59, с. 117].

Наррація у таких повчаннях присвячується піднесеній похвалі померлого, опису його побожності та чеснот як прикладу для наслідування.

Конклюдія ж промови на погреб, згідно із задумом Іоаникія Галятовського, має містити умовне звернення до слухачів від самого спочилого (побажання, подяка, прохання молитов та ін.) [Там само]. “Естетика трагічного” тут набула риторичних форм.

Бароковий принцип “дотепу” виявляється у порадах проповідникам вигадливо розвивати теми промов, використовуючи, зокрема, значення імені та прізвища спочилих. Прикметно, що одне зі своїх поховальних казань Іоаникій Галятовський створює на основі етимології імені померлого [Див.: 246, с. 68]. Якщо спочилого звать Стефаном, що в перекладі з давньогрецької означає “корона”, “вінок”, то можна говорити, що він за життя зробив корону з квітів або з коштовного каміння: “дорогим зась камінням і квітами rozmaїтими rozmaїті цноти його будеш називати” [59, 120], – радить риторам Галятовський.

Кмітливість промови на погреб, згідно з рекомендаціями автора “Науки, альбо способу зложення казання”, передбачала можливість використання й символічних ознак фамільного герба спочилого (що, до речі, вельми активно використовувалося в проповідництві даного періоду [Див.: 119; 220]).

Зрештою, поради Іоаникія Галятовського дозволяють суттєво розширити символічно-образне поле проповіді за допомогою звернення уваги до найрізноманітніших явищ дійсності взагалі та традиційних посилок на Святе Письмо. Невипадковими з цієї точки зору постають, порівняння смерті із **хробаком**, людей із **деревами**, мінливого світу – із **хамелеоном**, що “же ест одмінний, розніі на себе фарби берет”, людського життя із **бігом** та ін. [59 с. 118–121].

Реалізація сигнатури “пам’яті смертної” у творіннях св. Димитрія (Туптало) також традиційно позначена активним риторичним використанням біблійного образного арсеналу. Зокрема, вдале використання цитат зі Старого Заповіту дає можливість естетично збагатити образну систему повчань

(порівняння життя із кораблем, польотом птаха, що не лишають сліду, та ін.) [72, с. 60; 211, с. 161].

Швидкоплинність земного шляху людини також наочно ілюструється за допомогою біблійних порівнянь його із іншими явищами дійсності: “Пам’ятай, що всі помираємо, всі ув’ядаємо, як **цвіт**, як **тінь**...” [72, с. 48]. Нагадують людині про трагічну кінецьність її буття у світі й інші природні феномени: “Подивись на сонце, подивись на місяць, подивись на стихії небесні: вони неспинно рухаються, ніколи не відпочивають, скорочуючи життя твоє” [Там само, с. 46].

Низкою яскравих уподібнень оперує автор повчань (Д. Туптало), характеризуючи смерть: “...всі однаково будемо пожаті **серпом смерті**” [Там само, с. 48]; “...**секира смерті** лежить при корінні життя твого...” [Там само]; “Смерть, як **зłodій** та **грабіжник**, коли не чекаєш, тоді й з’явиться, тоді скоріше й підкрадеться” [Там само, с. 49]; смерть також називається **лютою звіриною**, що терзає людей [211, с. 145].

Звертаючи увагу на часте повторення у книзі Буття слів “Та й помер він” відносно завершення життєвого шляху праотців, Димитрій Туптало підкреслює напучувальне значення згаданого риторичного твердження. При цьому здійснюється його вдала образно-трагічна інтерпретація: “А для нас... слово “Та й помер він” – є ніби **молотом, що вдаряє по каменю**: воно вбиває до нашого розуму пам’ять смертну та зламає окаменіння сердечне” [Там само, с. 131].

Феномен смерті, зокрема, слугує засобом стримування людини від зла. Розвиваючи це положення повчання, автор проповіді вдається до нового комплексу образних уподібнень. Так, смерть порівнюється із **шибеницею**, що залякує злочинців своїм виглядом (“...Всемилоствий Господь лякає своєвільних грішників смертю подібно до судді, який наказує поставити шибеницю, щоб зłodії, принаймні, бачачи її, припинили зłodіяти” [Там само, с. 147]). В дусі риторичних традицій бароко, Димитрій Туптало наводить наступну аналогію: і море, і грішну людину (“люте море, яке схвильоване

духом буремним ворога душетліного (Юд., 13) ”) Бог стримує однією стихією – землею, піском [Там само, с. 147]. “Естетика трагічного” підсилюється образно-асоціативним мисленням і відповідною естетичною реакцією.

Барокова витіюватість думки у вирішенні автором поставлених завдань проповіді виявляється у наведенні думок філософів Симоніда, Солона, оповіді про пораду дельфійського оракула, епізодів з історії Давнього світу тощо [72, с. 57–60; 211, с. 147–148].

Обґрунтовуючи необхідність морально-психологічної підготовки до завершення земного буття, Дмитрій Туптало вдається до пояснення античної мудрості про звернення за порадою до мертвих при бажанні добре влаштувати своє життя. Автор проповіді звертається до слухачів від імені померлих із невеликими за обсягом промовама та повчаннями [72, с. 59–61].

Зрештою, розкриваючи ідею про те, що смерть є донькою гріха, автор пропонує, поглянувши на смердючий труп, пізнати мерзенність грішних діянь: “Якщо вже від двох- чи трьохденного мертвеця виходить таке нестерпиме зловоння, що всі намагаються піти від нього подалі, кадять ладаном, курять благовоннями, то що ж буде з цим трупом у могилі ще за кілька днів? Боже мій, який страх та жах, який сморід та мерзенність!.. Але ж все це зробив гріх: гріхом увійшла смерть, за плодами гріха пізнайте його!” [211, с. 145]. “Естетика трагічного” тут пов’язується із феноменами страшного, жахливого, огидного тощо.

Цікаво, що риторичне використання Дмитрієм (Туптало) подібного прийому виходить за межі виключно проповідницької творчості: опис смерті та розкладення тіла зустрічається і в художній формі у монолозі лікаря – героя “Різдвяної драми”, поставленої ієрархом 1702 р. На думку Л. Софронової, дане художнє вирішення, зокрема, є пов’язаним із здавна відомою літературною темою Vanitas – темою мінливості світу, що “уловляет в свои сети человекoв” [217, с. 107]. Танатологічна розповідь про руйнування людського тіла, нерідко доволі деталізована й натуралістична, взагалі слугує надзвичайно популярним засобом напучування пастви в різних видах та жанрах релігійно-мистецьких

практик. Зокрема, в період панування барокових традицій в українській культурі ми зустрічаємо даний підхід у творах мистецтва поетичного. “Вийде дух, і уже ти – в землі труп зогнилий, Повний гнусу, робацтва, у брудкій могилі” [12, с. 111], – зазначає Мелетій Смотрицький в “Ляменті у світа вбогих на жалісне переставлення Леонтія Карповича...”, а Георгій Кониський у відомій автоепітафії дотепно та іронічно порівнює долю свого тіла із кінським трупом: “Сего тут падла зарыл грешны кости Год седмисотый, пятый девяностый” [Див.: 201]. Така “некроестетика” є характерною саме для барокової свідомості з її контрастами, антитезами, бінарними опозиціями особливо у вітально-танатологічних дискурсах.

Прикладом дотримання основних вимог домінуючого проповідницького стилю XVII – поч. XVIII ст. постає промова на погреб св. Феодосія Углицького, виголошена Стефаном Яворським. До основи проповіді оратор покладає метафору, прагнучи визначити схожість між луком небесним – райдугою (напевно, популярним у бароковому проповідництві веселковим образом [Див.: 171, с. 9]) – та архієреєм, наразі Феодосієм Углицьким [128, с. 298]. Невипадково за епіграф слова його автор обирає текст зі Святого Письма – “Напряже лук свой и положи мя яко знамение и стреляние” (Іер. 3, 12).

Відповідно до рекомендацій Іоаникія Галятовського, автор проповіді Стефан Яворський здійснює постійне звернення уваги на герб спочилого (пронизане згори двома стрілами серце), що, поруч із активним використанням біблійних образів, складає суттєве підґрунтя художньої концепції риторичного тексту. Так, розповідаючи про серце, сповнене любові до Бога, як єдину вимогу для архіпастирського служіння, “казнодій” вказує на згаданий герб та дає зображенню власну інтерпретацію: серце Феодосія Углицького пронизують дві алегоричних стріли – любов до Бога та ближнього, а відтак, воно являє собою “цілком гідну підставу для зведення... у такий високий сан” [220, с. 267].

Зрештою, Феофан Прокопович, присвячуючи окремий розділ своєї “Риторики” проблемі поховальної промови, визначає сутність останньої, як

похвалу померлого різними риторичними способами. Власне ж похвала має складати зміст основної частини слова. Вступ, на думку Ф. Прокоповича, повинен бути дещо довшим, ніж звичайно: “у ньому оплакуватимемо і наш біль, і шкоду, якої зазнала держава або Церква з приводу смерті такого мужа...” [195, с. 398]. Відповідно, стиль виголошення вступної частини слід узгоджувати із “величезним болем”. Промову на разі “можна переплітати величавими фігурами, як апострофи [звертання до відсутньої особи, як до присутньої – А. Ц.] і вигуки, однак їх не можна виголошувати з криком, але неначе б то виривались зненацька з уст того, що роздумує, пригнічений важким горем, а навіть можна починати якоюсь фігурою” [Там само]. Все це, на нашу думку, сприяє “естетиці трагічного” в танатологічній риторичній формі.

Про біль втрати, вказує автор згаданої “Риторики”, варто згадати під кінець виступу. Саме в цій частині проповіді має міститися втішне слово для рідних спочилого, а також побажання та молитви. Відтак, сигнатура “пам’яті смертної” у поховальній проповіді завершується ефектом катарсису в його релігійно-естетичній формі.

Найяскравішим прикладом реалізації даних настанов самим Феофаном Прокоповичем слугує хрестоматійне “Слово на погреб...Петра великого...”, виголошене 1725 р. Вступ твору складається чи не з самих лише риторичних питань та вигуків, що підкреслюють трагічне значення події і велетенські масштаби втрати: “Что се есть? До чего мы дожили, о Россиане? Что видим? Что делаем? Петра великого погребаем!” тощо [196, с. 127]. Втрата улюбленого монарха, сум та біль з позицій естетичної образності уподібнюються до терну, що пронизує серця (“терн сей, сердца наша бодущий” [Там само, с. 131]). Похвала Петра I в основній частині здійснюється оратором шляхом його патетичного порівняння із особистостями зі Священної Історії (свв. Мойсеєм, Давидом, Костянтином та ін.), а наприкінці наводяться слова втіхи, висловлюються сподівання та лунає традиційний заклик до молитви, що катарсисно очищує серце і душу.

Яскраві приклади поховальних промов на честь видатних осіб дає й період ХІХ – початку ХХ ст. (“Слово перед погребінням тіла...М. І. Голенищева-Кутузова” авторства Філарета (Дроздова) [233, с. 40–54], “Промова перед панахидою по загиблому на брані...С. Й. Макарові” авторства Макарія (Невського) [148, с. 138–140] та ін.). Подібні твори, в яких висота змісту поєднувалася з належним рівнем художньої обробки, а сигнатура “пам’яті смертної” з естетикою трагічного (принаймні, її елементами), ставали зразками для ознайомлення і, вірогідно, наслідування проповідниками всієї Російської імперії, зокрема, на українських теренах.

Образність розмірковувань про смерть поруч із ґрунтовним релігійно-риторичним підходом притаманні низці бесід про смерть, виголошених Інокентієм Борисовим. Осмислення “естетики смерті” з християнських позицій супроводжується використанням проповідником традиційних образів із царини релігійного вчення. Так, наголошуючи на тому, що смерті байдуже до всього людського, Інокентій Борисов називає її **скелетом** без серця і душі, з самими лише косою та серпом [95, с. 78], а розповідаючи про можливість раптового завершення життєвого шляху – порівнює смерть із **нічним злодієм** [Там само]. Вплив концепту “пам’яті смертної” у бесідах значно посилюється шляхом опису дії смерті на людину та вже згадуваного зображення розкладу трупа: “...тілесний залишок людини невдовзі втрачає свій вигляд усе більше й більше, і починає розкладатися на частини, після чого від людини залишається, і те не назавжди, тільки декілька голих кісток, декілька жмень пороху...” [Там само, с. 80]. Показово, що картина смертного тління протиставляється нетлінність святих мощей, що є соматично-сакральними підвалинами святості померлої людини.

Крім того, органічним компонентом художньо-образної системи текстів Інокентія Борисова виступають мариністичні мотиви, що виявляється в розмірковуваннях про завершення земного шляху людини як плавання по морю. Протиставлення блаженного успіху праведника жаху останніх хвилин існування грішника набуває виразності, зокрема, завдяки використанню

вдалого антитетичного барокового прийому. Хвороба добродесних християн уподібнюється до сильних, однак попутних **вітрів**, “при яких душа, що помирає, розправивши вітрила, швидко, але без шуму й потрясінь, мчить із пристані” [Там само, с. 68], і, напроці, хвороба грішних постає подібною до **осінніх бур**, “які все руйнують, зривають насильницькі корабель із якоря та мчать до пучини, що вирує, на явну загибель” [Там само].

Водночас, повчання Інокентія Борисова сповнені оптимістичного погляду на майбутнє людства в есхатологічній перспективі, що, зокрема, характеризуватиметься остаточною перемогою над смертю, яка, до того ж, у християнстві взагалі не вважається природнім атрибутом людського буття. Відтак, проповідник вдається до традиційного риторичного засобу дії на почуття слухацького загалу: острах перед смертю урівноважується їй, врешті-решт, долається вірою та синергією сподівання – “пам'ять смертна” йде пліч-о-пліч із “пам'яттю про безсмертя”: “християнин з Євангелієм у руках сміливо йде на кладовище: для нього немає там мороку непроникного; він ясно бачить не тільки початок, але й кінець смерті” [Там само, с. 77]. Християнська танатологія, таким чином, пов'язана з естетикою трагічного, де реалізуються ідеї остаточної перемоги над смертю та воскресіння як “Христос воскрес з мертвих, смертю смерть поправ”.

Значна кількість повчань подібного змісту у др. пол. XIX – на поч. XX ст. знаходять місце на сторінках численних церковно-періодичних видань, серед яких належне місце посідають “Чернігівські єпархіальні відомості” (“Черниговские епархиальные известия”), що виходили з 1860-х рр. до 1911 року. З-поміж проповідей духовенства Чернігівщини, які друкувалися в даному виданні для широкої публіки, чимало повчань тим або іншим чином корелюють із темою “естетики смерті”.

Засобом художньо-образного втілення окреслених танатологічних принципів у проаналізованих повчаннях зі сторінок “Чернігівських єпархіальних відомостей”, зокрема, стає низка риторичних порівнянь власне *життя* та *смерті* із феноменами навколишньої дійсності. На наш погляд,

беручи до уваги інформаційне навантаження даних засобів смисловирозності, їх доцільно інтерпретувати як засоби *віталістичні* й *танатичні*, відповідно пов'язані із образною характеристикою життєвого шляху та його земного завершення.

Риторичний канон створення церковних промов сприяє активному зверненню проповідників до використання цитат зі Святого Письма, що суттєво вплинуло на побудову художньо-образної системи відповідних повчань. Поруч із цим, наводяться різноманітні метафорично-образні конструкції, яскраві уподібнення, що є доступними для спільного розуміння через естетичний вплив на рівні синергії почуттів, що завершується катарсисом.

Керуючись цими орієнтирами, єпископ Веніамін (Биковський), зокрема, підходить до висвітлення проблеми швидкоплинності часу з позицій метафоричної образності: “Нам кажется теперь, что прошедший год пронёсся как **быстрый поток**, как **блеск молнии** во время грозы” [45, с. 2]; “Семидесятилетний период жизни... кажется... как **один день**, как **едва заметная черта** в пространстве пройденного мною поприща жизни” [Там само, с. 4]; “Земная жизнь наша... быстро несется, подобно **водам весенних потоков...**” [48, с. 647]. Ці вітальні мотиви поетично збагачують риторичну “естетику смерті”.

Проповідник вдається до наведення різноманітних уподібнень, активно послуговуючись при цьому, як зазначалося вище, образними цитатами з Біблії (відтак, життя з огляду на його швидкоплинність, порівнюється із **травою**, “**польовим цвітом**” та ін. [49, с. 232; 50, с. 126]). У “Слові на день Нового року” Веніамін (Биковський) наводить цілу низку художньо-образних інтерпретацій життя згідно зі вченням Слова Божого: “Она [жизнь – А.Ц.] ... подобна **тени скоропроходящей**, подобна **цвету**, который утром расцветает, а вечером засыхает; подобна **сну** восстающего от утреннего ложа, или – **пару**, исходящему из уст наших. Это – подобие **дыма пещного**, рассевающегося по воздуху; это – обольстительная **мечта**, это **ничто пред вечностью**” [45, с. 4–

5]. Кілька разів у своїх повчаннях цей самий богослов-ритор оперує традиційною метафорою “**нитка життя**” [45, с. 3; 48, с. 647; 50, с. 123–127].

Християнське уявлення про кінцевість земного буття людини знаходить своє безпосереднє втілення у повчанні священика А. Шестерикова, який номінує життя лише як **гостю землі** [255, с. 374]. Естетика життя і смерті набуває конотацій гостювання, відвідин, шляху, подорожі.

Цитування витягу з твору православного мислителя XVIII ст. св. Тихона Задонського, дозволяє проповіднику А. Єфімову успішно оперувати моделлю порівняння життя людини із **заведеним годинником**: невинна хода останнього має нагадувати про невинне наближення земного буття до завершення, час якого є прихованим від людини [81, с. 585]. Метафора життя як годинника, до речі, є відомою з часів пізнього Середньовіччя, а великий годинник у центрі міста був обов’язковим атрибутом (*memento more*).

Смисловиразні засоби танатичного характеру у межах проаналізованих проповідей є не менш естетично яскравими. Так, єпископ Веніамін (Биковський) в одному з повчань, знову посилаючись на Святе Письмо, вбачає у смерті справжнього ворога (“...Мы назвали смерть последним и страшным врагом. И действительно она страшный враг наш!!” [50, с. 127]). Відповідно до цієї характеристики, смерть порівнюється цим самим автором із “**хижаком нічним**” (“...она подобно ночному хищнику может подкопать храмину нашей души в ту пору, когда мы погружены будем в глубокий сон беспечности и неведения” [Там само, с. 123]), називається “**грізною гостею**”, що, можливо, прийде до нас “в тот день, когда мы всего менее ожидаем... и прервет нить жизни нашей на земле” [48, с. 647]. Ці метафоричні характеристики набувають справді трагічного звучання в синергії проповіді.

Естетична специфіка танатичного образу, вочевидь, залежить від риторичної ситуації, загального контексту та першочергових функцій повчання. Якщо у проповідях із наведеними вище засобами естетичної виразності Веніамін (Биковський) дотримується стилю суворого трагічного попередження, то, наприклад, створене Ф. Васютинським слово на погреб

єпископа Йоасафа (Романова) містить інтерпретацію смерті релігійно-катарсисного, заспокійливого характеру. Розгляд завершення життєвого шляху подвижників як їх **бажаного упокоєння во Господі** [37, с. 143], таким чином, розкриває інший аспект танатологічних рефлексій проповідників, а саме переконання у тому, що завершення сповненого суворих випробувань земного шляху праведної людини є переходом до блаженного потойбіччя та здобуттям спокою й миру.

Біблійного походження є використаний Веніаміном (Биковським) вислів “покриє нас **сень смертна**” [48, с. 641], широко вживаним – “спочити **сном смерті**” [45, с. 7]. Ці та інші афоризми та еуфемізми складають своєрідний тезаурус “естетики смерті”, наповнюють ідейно-образними конотаціями естетику трагічного.

Людей, які не дбають про спасіння, думка про смерть, за визначенням цього ж автора гомілій, лякає як “**примара**”, “**нічний привид**” [49, с. 231; 50, с. 121]. Водночас думка про смерть служить для людини ніби “**загробним вестником**, возбуждающим его к бодрствованию в минуты пагубного душевного сна и призывающим к покаянию и приготовлению для перехода от временной смерти тела в бессмертную жизнь души” [50, с. 120]. Відзначимо, що у розглянутому слові єпископа Веніаміна (Биковського) на погреб Т. Д. Анастасьєвої, преосвященний закликає бачити “загробного вісника” у самій спочилій: “Пусть же она, как загробный вестник, напомним нам и о нашем переходе в страну вечности!” [49, с. 231]. Риторика “естетики смерті” слугує синергетичному розумінню життя і смерті, їх взаємопереходів.

Окремим естетичним різновидом символіко-образних моделей, що виступають яскравими риторичними засобами написання й виголошення проаналізованих промов, виступають вже згадувані, характерні для християнської літератури, *мариністичні мотиви* (уподібнення життєвого шляху до небезпечної морської подорожі тощо) [Див.: 42; 43; 172]. При цьому синергетичний вплив Святого Письма та богослужбових текстів на вирішення проповідниками риторичних завдань є очевидним: так, вже тільки за епіграф

“Слова при погребении настоятеля Нежинского Благовещенского монастыря архимандрита Варфоломея” А. Хойнацкий обирає ірмос (різновид піснеспіву) канону на погреб “Житейское море, воздвигаемое зря напастей бурейо...” [239, с. 110]. Не зупиняючись виключно на цитуванні, проповідник творчо й живописно розвиває цю думку, наслідуючи означену церковну традицію та залучаючи до розкриття теми все нові й нові символи. Усі люди, зазначає він, подорожують морем “житейской суеты и треволнений”, морем шумливим та таким, що вічно хвилюється [Там само, с. 112]. На таких мандрівників завжди чекають перешкоди: “разные более или менее опасные **вихри** страстей, неудач и разочарований, печальные **грозы** горьких слез и страданий душевных и телесных, **неведомые подводные камни** непрестанных препятствий и опасностей, разбивающих часто в прах самые лучшие наши надежды и ожидания...” [Там само]. Бурхливому, непостійному й небезпечному світу земному (“життєвому морю”) проповідник у якості мети мандрів протиставляє світ небесний (“благодатный **берег** любви и милосердия Господня”, “**тихое пристанище** Христово”, “небесную **пристань**”). Цікаво, що мариністичні мотиви є типовими для барокової поетики і риторики.

Доповненням до системи подібних образно-естетичних, евокативних засобів реалізації сигнатури “пам’яті смертної” слугують й використовувані церковними ораторами уподібнення трун із тілом спочилих до кораблів (“**ладьи**”, “**грозной ладьи**”), що їх ми зустрічаємо у двох із проаналізованих повчань [193, с. 488; 239, с. 111].

Розповідь проповідників про продовження життя у потойбіччі позначена і риторичним використанням образних засобів та порівнянь, пов’язаних із вирішенням майбутнього померлих. Так, в одному з повчань єпископа Веніаміна (Биковського) двічі зустрічаємо традиційний для християнських уявлень про загробну долю людини образ **сувія** (навіть оздобленого епітетом “трізний”) зі вписаними в нього вчинками за життя [48, с. 642–644]. У слові М. Затворницького знаходимо протиставлення **суду людського** та **суду загробного**, на якому, зокрема, роль **обвинувача** гратиме власна совість

кожного [88, с. 382–383]. Тут естетичні аспекти проповіді синергетично об'єднуються з етичними.

Значно збагачує естетосферу реалізації сигнатури “пам’яті смертної” *відеосфера* виголошення повчань. Мова йде як про тлумачення оратором доступних візуальному сприйняттю реципієнта богослужбових предметів, функціональний статус яких є водночас і символічним (вінець, хрест, євангеліє), так і про звернення уваги на деякі феномени дійсності із наданням їм трагічно-символічного навантаження вже у самому проповідницькому слові (труна) [Див.: 193; 239]. Значення архітекτονіки та іконографії храму для сприйняття проповіді через синтез мистецтв і синестезію почуттів буде розкрито у підрозділі 3.3.

Декілька з-поміж досліджених проповідей характеризуються залученням ораторами до розповіді естетично-насиченого опису *навколишньої природи* [Див.: 184; 238; 255]. Живописна розповідь про бурхливе пробудження природи навесні дає можливість А. Хойнацькому під час виголошення поховальної промови зробити висновок про неодмінність майбутнього воскресіння спочилого [238, с. 393]. На завершення слова на погреб А. Шестеріков нагадує віруючим про красу весняної природи, посеред якої вони зараз нестимуть труну померлого [255, с. 378]. Цей риторичний засіб не є випадковим чи фрагментарно-непослідовним: він сприяє наданню подальшому розгортанню проповідницької думки більш аналогічного характеру. Від милування земною красою реципієнт, за задумом проповідника, має звести розум і серце до споглядання “красоты селений райских.”

До вживаних проповідниками естетичних засобів посиленого впливу трагічної танатології на емоційний стан слухачів належать драматичні **вигуки** (“Вот и сейчас пред нами новый гроб и новая жертва смерти! Жертва смерти, видимая в сем гробе, поразительно трогающая сердце взирающего на нее!” [49, с. 230]; “Вот, брат[ие], что говорит опыт о краткости и скоротечности земной жизни!” [45, с. 4]) й досить численні **риторичні запитання** (“Кто

знаєт? Наступаюцая ноць не будєт ли и длѧ нас тою роковою ноцью, в которою ангєл смєрти прєсєчєт нить нашєй жизни и воззовєт нашу душу на суд Божий?” [50, с. 127]). В окремому випадку, виголошуючи промову-повчаннѧ на погрєбї, єпископ Венѧмїн звєртѧєтьсѧ із запитаннѧм до самої спочилої: “Что жє скажєшь нам в утєшєниє, великѧя страдалицѧ, разлучѧсь с нами?” [49, с. 231]. І одразу ж сам проповїдник дѧє вїдповїдь: “Хотѧ ты молчишь, но на твоих запечатлєнных устах єщє не замерло слово, которє всѧкий из нас можєт прочитѧть. Это слово – тот жє глагол Божий, который ужє сблѧсь на тєбє, и который неизбєжно осущєствитѧсь и на каждом из нас: *землѧ єси и в землѧю отыдєши*” [Там само]. Характерно, що подїбний приєм звєрнєннѧ до спочилих у рїзних формах, залєжно вїд конкретної ситуѧцїї, активно використовуєтьсѧ в проаналїзованих гомїєтичних практиках і, зокремѧ, надає проповїдї трагїко-патєтичного характеру в контекстї “єстетики смєртї”.

Патєтика єстетосфєри двох проповїдєй Ф. Васютинського суттєво посилюєтьсѧ риторичним приємом звєрнєннѧ, адресованого до труни (“О, гроб, гроб! Чьє тєло ты принял в сєбѧ?..” та ін.) [38, с. 595; 39, с. 399]. Подїбнє вїрїшєннѧ риторичного завданнѧ, вочєвидь, мало на метї пїднєсти ємоцїйний стан присутнїх, заакцентувѧти увагу на єснотѧх спочилого, пїдкрєсливши значєннѧ його життѧ та звєршєнь.

Венѧмїн (Биковський) у “Словї на дєнь Нового року” ввєдить у текст промови цїлий **МОНОЛОГ** вїд уявної особи старого, до якого вїн пропонує звєрнутисѧ слухачѧм (“ Спитѧймо в согбєнного пїд тягарєм рокїв старцѧ, що стоїть на порозї могили, якє уявлєннѧ мѧє вїн про власнє життѧ, що минуло... Безперєчно, вїн скажє у вїдповїдь тє самє, що сказѧв колись цар-пророк про Ізраїль: щєзли в суєтї днї їхнї і роки їхнї швидко пронєслисѧ. Втїхи юностї пролєтїли, як мрїѧ... ” та ін. [45, с. 3–4]). Ємоцїйно-виразнѧ категоричнїсть проповїдника яскраво виявлѧєтьсѧ вжє у його власнїй **звинувачувальнїй промовї** до користолубцѧ на смєртному одрї [47, с. 256–257]. Описовїсть, “картиннїсть” уявної ситуѧцїї (сам єпископ Венѧмїн використовує длѧ

позначення відповідного проповідницького засобу поняття “картини”), зразки якого були наведені вище, досягає надзвичайного рівня у “Слові про те, що про смерть необхідно пам’ятати та готуватися до неї”. У цьому повчанні повною мірою розкривається риторичне вміння проповідника, заволодівши увагою слухачів, змусити їх замислитися над споконвічними питаннями шляхом емоційно-забарвленого, подекуди навіть вкрай детального й “натуралістичного” опису власне смерті, померлого та загробного суду для поглиблення трагічного етосу проповіді.

Даний прийом, узагалі, не можна вважати чимось принципово оригінальним, притаманним виключно для ораторства Веніаміна (Биковського). Втім, підхід цього автора до ідейно-художнього рішення поставленого завдання, до створення відповідної естетосфери повчання є вельми рішучим та категоричним: його ампліфіковані “картини” (деталізований опис раптово померлого, його свіжої могили, процесу розкладання тіла, а пізніше й загробного суду [Див.: 50]) справляють надзвичайний вплив в емоційному плані. Специфіка даного художнього рішення стає особливо очевидною на тлі використання таких само засобів впливу на реципієнта іншими проповідниками. Для порівняння наводимо уривок із повчання невідомого автора XIX ст., розміщеного на сторінках спеціалізованого київського видання “Проповідницький листок”: “Подивіться на людину, що помирає. Вона не схожа на саму себе. Очі її, раніше живі й світлі, тепер стали тьмяними та мутними. Щоки її, раніше повні й рум’яні, тепер стали блідими та впалими. Голос її, раніше гучний і сильний, тепер став тихим і слабким. Голова її, раніше сміливо й гордо піднята догори, тепер схилилася на груди. Сміх і жарти зникли, а їх місце зайняли стогін та зітхання...” [189, с. 267]. Естетосфера цих рядків, зокрема, вибудовується завдяки влучному використанню риторичного прийому антитез – контрастних протиставлень станів людини здорової та такої, що знаходиться на смертному одрі. Поруч із вражаючим уяву інформаційним компонентом повчання дані стилістичні фігури покликані справити посилений вплив на слухацьку

аудиторію, показавши слабкість та безпорадність людини в останні хвилини життя, коли вся надія покладається на силу Духа.

Веніамін Биковський вдається до більш радикальних кроків: попри відсутність риторичної антитетики, його розмірковування подібного спрямування, на наш погляд, справляють значно сильніше емоційне враження. Художнє вирішення поставленого завдання досягається завдяки власне інформаційній складовій проповіді, поданій послідовним, деталізованим чином. Оратор наводить жахливий опис неприродного положення голови трупа, його очей, волосся, поту, що ллється струменем по всьому тілу, кольору обличчя, схожого “на колір деревесного листя, що зів'яло” тощо [50, с. 128]. Розповідь лякає своєю натуральністю: неестетизоване “**потворне**” вже не потребує специфічних риторичних прикрас для посилення емоційної дії. Їхню відсутність у повній мірі компенсує власне “живописність” фрагменту проповіді, майстерно виконана Веніаміном Биковським, який, до речі, на цьому не зупиняється. Наступним етапом повчання постає чергове зображення потворного, пов'язаного із завершенням земного шляху людини. Перед створення нової “картини”, оратор закликає слухацький загал уявити свіжу могилу. “В ній побачимо мертвеця, якого вкриває порох та їдять потворні хробаки. Одні з цих сморідних комах жеруть обличчя спочилого, інші, у незліченій силі, з'їдають його внутрішності, що зруйнувалися, а потім і самі гинуть у цій самій могилі” [Там само, с. 128–129]. Потворність зображуваного свідомо підкреслює і сам проповідник емоційним вигуком: “Картина і для зору, і для нюху доволі неприємна!” [Там само, с. 129]. Згодом увесь жах уявної ситуації значно посилюється подальшою розповіддю про те, що насправді в свіжій могилі знаходиться тіло передчасно померлого юнака, про горе його матері та ін.

Естетично-виразну потворність, так мальовничо, гіперболізовано, патетично і, можливо, надто яскраво зображену проповідником, не можна вважати випадковою з огляду на функціональні специфікації повчання. Трагічний дидактизм останнього у ході висвітлення “естетики смерті”

знаходить свій вираз у наведених потворних “картинах” з метою ствердження християнської парадигми світовідношення, осмислення духовної сутності та призначення людини. Гордощі, гріховна зухвалість життє- й самоствердження, *de facto* бунт творіння проти Творця, що цілком могли б знайти свій прояв у титанічно-прекрасних образних конструкціях, – все це руйнується перед обличчям смерті, крім “того, що не вмирає”, у значенні вічних та незнищених духовних здобутків. Відтак, потворність зображення за своїми світоглядними наслідками, згідно з авторським задумом, постає дидактичною та анагогічною: її реалізація у контексті естетосфери проповіді підводить слухача до “межової ситуації”, до краю тієї ж “свіжої могили”, змушуючи замислитися над сенсом життя, переглянути власну ієрархію цінностей та через страх, переживання трагічної метаної (трансформації свідомості від страждання до катарсису) звернутися до Бога. З цієї точки зору потворне, підпорядковане універсальній християнській сигнатурі “пам’яті смертної”, діалектично і синергетично сприяє ствердженню **по-справжньому прекрасного** виміру людського життя [Див.: 245, с. 130].

В іншій проповіді (“Слово про приватний суд та смерть”) Веніамін (Биковський) майстерно використовує звернення до людини від Особи Самого Бога (“Ибо и нам тогда скажет верховный Домовладыка Судия, как сказал евангельскому управителю дома: *даждь слово об управлении домовнем* (Лук. 16, 1)...” та ін. [48, с. 643–644]). При цьому автор наводить цілу низку суворих питань стосовно земного життя людини, підкреслюючи значення посмертного звіту у власних вчинках для спасіння душі.

Метаною, до якої, за задумом єпископа Веніаміна, покликані вести риторичні нагадування про смертний час, суворість, звинувачувальний тон, що їх знаходимо у його проповідях, безумовно, протистоїть почуттям нездоланного відчаю. Це обумовлюється сакральним призначенням проповідницького слова та духом християнського вчення взагалі. Загальний суворий настрій деяких проповідей преосвященного пояснюється, на нашу думку, зокрема, релігійними вимогами, що їх висував перед церковними

ораторами кризовий час з його надзвичайно відчутними апостасійними тенденціями.

Торкаючись питань смерті, Веніамін (Биковський) міг відступати від означеного тону та прагнути передусім традиційно сповнити серця віруючих **надією** [Див. 44, с. 461–462; 46, с. 568]. Зрештою, у цьому й полягає інший аспект реалізації принципів сигнатури “пам’яті смертної” у християнських мистецьких практиках, де естетика трагічного переростає в естетику вічного життя, воскресіння, спасіння, переображення-метаноїї.

Відтак, традиції побудови естетосфери промов, тематично пов’язаних із реалізацією сигнатури “пам’яті смертної”, сягають своїм корінням часів становлення ранньохристиянського релігійно-культурного середовища. Подальший розвиток даного жанру в проповідництві позначений переважно безперервним риторичним діалогом із цією традицією: неодмінне звернення авторів промов до Святого Письма та патристичної спадщини (як гомілетичних настанов, так і зразків повчань) спрямовують сферу естетичних специфікацій текстів у річище канону. Все це визначає систему естетико-риторичних засобів вирішення творчих завдань та окреслює загальні особливості необхідного емоційного впливу на слухацьку аудиторію, форматом якого постає синергія почуттів страху та надії, синестезія сприйняття “храмової дії як синтезу мистецтв” (о. П. Флоренський).

3.3. Храмний синтез мистецтв в естетосфері проповідницької риторики: від синестезії до катарсису

Нон-дискретність релігійного світобачення обумовлює специфічний підхід до вивчення різних його аспектів, зокрема, аспекту естетичного, що в православній естетиці відповідно є “розчиненим” у царині богословського вчення, різних сторін життя конкретних носіїв релігійної свідомості і, особливо, – у теоретичних засадах сакральних мистецтв та їх духовно-практичному втіленні. З огляду на це, видається цілком слушним висновок

російського дослідника В. В. Бичкова про принципову імпліцитність православної естетики відносно цілісності відповідної культури як живого організму [34, с. 4]. Наведене твердження суттєво доповнюється роздумами автора праці “Пастирська естетика” о. А. Остапова: на думку останнього, розглядати культуру чи естетику священнослужителя досить важко, адже це пов’язано із неодмінним втручанням у “чужі” сфери морального або пастирського богослов’я. Краса людини як така не обмежується колом зовнішніх характеристик, а визначається і її змістом, її справою, її поведінкою, відтак, пастирська естетика, за Остаповим, – “це й пастирська мораль, етика та норми поведінки, які витікають зі світобачення та суто моральних засад пастирства” [175, с. 3–4].

Подібні специфічні принципи притаманні розгляду з позицій релігієзнавства тих мистецьких практик, що покликані бути органічною складовою всього духовно-містичного життя, а відтак, не втрачати змістовності лише за умови відповідності аксіосфері християнства, зокрема православної естетиці. Крім того, дослідження релігійно-мистецьких практик може набувати естетичної самоцінності з точки зору теоретичного підходу, в системі філософсько-естетичних категорій.

Визначення наукових перспектив використання концепту “естетосфера” в дослідженнях релігієзнавчо-естетичного характеру передбачає здійснення екскурсу до проблеми окреслення сутності низки понять, що використовуються дослідниками для позначення релігійно-мотивованих художньо-естетичних практик, в т. ч. і проповідницького слова.

Упродовж ХІХ століття поширені на теренах українських земель слов’янські мови вже застосовували поняття “церковне мистецтво”, “церковное искусство”, “sztuka cerkiewna”, з розрізненням останньої від “sztuki ko`scielnej” (“церковна” на відміну від “костьольної”) [212, с. 67]. Термін “церковне мистецтво” і за сучасних умов вважається поняттям надзвичайно об’ємним, оскільки “Церква, яка протягом багатьох століть була

центром, що генерував усе культурне життя, накопичила великі скарби в усіх галузях мистецтва” [2, с. 10].

Пізніше термінологічна база досліджень розширюється з огляду на введення нових позицій – “релігійне мистецтво” та “культове мистецтво”. Відповідні спроби розрізнення даних концептів здійснювалися, зокрема, ще в дослідженнях радянських естетиків, релігієзнавців та мистецтвознавців.

“Розмову про релігійне мистецтво треба розпочати з уточнення цього поняття”, – вважав автор праці “Мистецтво та релігія” Д. М. Угринович, зазначаючи, що у сучасній йому радянській мистецтвознавчій літературі не існувало чітких визначень цього терміну [227, с. 98]. Навівши власне обґрунтування правомірності використання поняття “релігійне мистецтво”, дослідник визначає останнє як “ті витвори мистецтва, які входять до системи релігійного культу та виконують в ній певні функції” [Там само, с. 100]. Відповідно, в основі даного визначення, наголошує Д. М. Угринович, лежить саме функціональна ознака – виконання культових функцій.

Водночас, на думку того ж дослідника, наведене визначення не вичерпує всі аспекти феномену релігійного мистецтва. Д. М. Угринович зазначає, що хоча за певних умов “мистецтво може бути функціонально не пов’язаним із релігійним культом та не мати до нього прямого відношення, воно є здатним зберігати релігійний зміст, тобто художніми засобами стверджувати релігійні ідеї та уявлення” [Там само, с. 101]. Таким чином, існує не тільки релігійне мистецтво, безпосередньо пов’язане із системою культу (дослідник називає його релігійним мистецтвом у вузькому сенсі слова або “культовим мистецтвом”), але й релігійне мистецтво, що, незважаючи на неналежність до означеної системи безпосередньо, має релігійно-світоглядне спрямування.

На думку Д. М. Угриновича, ані зміст, ані образи самі по собі не роблять витвір мистецтва релігійним. “Релігійним його робить загальне ідейне спрямування, загальний зміст” [Там само, с. 105], – наголошує радянський дослідник.

Термінами “релігійне мистецтво” та “церковне мистецтво” оперує також російський мистецтвознавець О. А. Антонова [13, с. 4]. Як можна зрозуміти із загального контексту розмірковувань дослідниці, значення поняття “церковне мистецтво” значною мірою збігається зі значенням поняття “культове мистецтво”, що його, зокрема, використовує Д. М. Угринович.

У руслі даного підходу розмірковує й український культуролог Л. В. Янченко. Використовуючи всі означені вище терміни [Див.: 260; 261], він наголошує на необхідності їх диференціації за обсягом значення. Відтак, у студіях Л. В. Янченка вибудовується система взаємного співвідношення основних понять релігієзнавчо-естетичних пошуків радянського часу – “релігійне мистецтво – культове мистецтво – церковне мистецтво”, до основи якої було покладено принцип переходу від більш об’ємного до менш об’ємного смислового навантаження [260, с. 57–58].

Понятійний тезаурус новітніх досліджень культурологічного, релігієзнавчого, філософсько-естетичного і мистецтвознавчого спрямувань зазнає подальшого розширення, зокрема, за рахунок використання терміну “сакральне (священне) мистецтво”, що, втім, вживається в різних значеннях.

Західноєвропейська богословська традиція свідомо відрізняє даний концепт від спорідненого з ним концепту мистецтва релігійного [162, с. 25; 178, с. 96–97]. При цьому постулюється, що найвищою точкою останнього виступають якраз сакральні-мистецькі практики, головним складником яких вважається потойбічний (трансцендентний) світ, а основним завданням – дидактизм [178, 97].

Сучасний український мистецтвознавець М. Селівачов здійснює спробу з’ясувати зміст і поняття “сакральне мистецтво” [Див.: 212]. З дезінтеграцією у пізньому СРСР атеїстичного режиму та поступовим поверненням до більш-менш нормального розвитку церковного життя, вважає дослідник, в царині українського наукового та навчально-педагогічного вжитку почали широко застосовувати майже не вживане раніше словосполучення “сакральне мистецтво” на означення: 1) художніх об’єктів богослужбового призначення (

як-то: ікони, іконостаси, храмові малювання, посуд та всі предмети, необхідні для церковної відправи); 2) практики виготовлення цих художніх об'єктів; 3) спеціалізації, за якою студентів світських художніх навчальних закладів готують для роботи в даній галузі [Там само, с. 67].

У таких значеннях, на думку М. Селівачова, поняття “сакральне мистецтво” ще не встигло потрапити до тлумачних словників і переліків спеціальностей, що були офіційно визнаними.

М. Селівачов намагається проаналізувати чинники, що зумовили виникнення у вітчизняному вжитку поняття “сакральне мистецтво”, окреслити його зміст і відношення до інших визначень цього роду мистецтва (церковного, священного, канонічного, ієратичного, онтологічного та ін.). При цьому останні в інтерпретації М. Селівачова постають суміжними альтернативними визначеннями сакрального мистецтва, близькими, якщо не синонімічними поняттями [Там само].

Подібне наповнення тотожнім (принаймні, майже тотожнім) змістом термінів “сакральне мистецтво” та “церковне мистецтво” ми нерідко спостерігаємо у рамках сучасних студій [Див.: 16; 178; 200]. На переконання релігійного філософа П. Павлика, слід взагалі цілеспрямовано здійснити своєрідну “революційну” смислову ротацію: “в нашій мові краще було б вживати замість латинського неklasичного слова “сакраліс”, наше – церковне” [178, с. 96].

Водночас простежується й певна тенденція використання цих понять у різних значеннях. Так, український естетик В. Головей, чітко протиставляючи явища сакрального та мирського, профанного порядку як “докорінно відмінні один від одного рівні реальності, які потребують різних підходів і різних мов, різних способів вираження”, вказує на можливість десакралізації (змирщення) мистецтва церковного. Останнє, як виходить з розмірковувань В. Головей, залишаючись за формою релігійним, за призначенням культовим, за сутністю може переставати бути сакральним [62, с. 26]. При цьому сакральному

мистецтву надається статус особливої мови релігії із функцією символічної репрезентації священного [Там само, с. 24].

Свідченням подальшої смислової акцентації у межах комплексу проаналізованих понять та їх активного використання, зокрема, слугують тезаурусні реалії вітчизняного академічного, навчально-педагогічного життя, що виявляються у специфіці окремих курсів у навчальних закладах та термінологічному арсеналі нових посібників з проблем релігійно-мистецької творчості [Див.: 2; 58 та ін.]. Поняття “церковне мистецтво” дедалі зміцнює свої позиції у термінологічному апараті сучасних естетико-мистецтвознавчих досліджень.

Прикметно, що активним використанням згаданих тезаурусних одиниць також позначені студії, створені у межах зарубіжного філософсько-естетичного та мистецтвознавчого дискурсів [Див.: 264; 266].

Наголосимо, що в межах даного дисертаційного дослідження означений розгляд естетосфери риторичного мистецтва на прикладі православних проповідницьких традицій здійснюється переважно із застосуванням поняття “церковне мистецтво” у значенні художніх практик, які постають важливим естетичним компонентом, зокрема, храмового богослужіння, особливо Літургії (іконопис, церковні музика, співи, література та ін.).

Літургія (від. грец. *Leiturgia* – спільна справа) постає найважливішою частиною денної церковної служби. Урочистість та непересічність цього храмового дійства розглядається, зокрема, як простір для інтенсивної взаємодії енергій (синергії) його художніх компонент, що виражається в реалізації масштабного синтезу мистецтв сакрального призначення.

Вивчення специфіки релігійно-художнього, літургійного універсуму-синергії дозволяє виділити низку взаємопов'язаних характеристик його естетосфери, серед яких, на нашу думку, доцільно звернути особливу увагу на 1) її синестетичний характер; 2) дотримання визначеного канону як зразку втілення сакрально-естетичних цінностей; 3) “двохвимірність” артефакту (взаємодію релігійного та художнього начал); 4) включення до спільного

синергійного контексту; 5) аналогічну інтенціональність через естетичну сугестію; 6) спрямованість на релігійно-естетичний катарсис і ціннісну метаною.

Містико-естетична реалізація взаємопов'язаних художніх складових храмового дійства розглядається в контексті *духовно-синергетичних процесів*. Концепт синергії (від грец. *synergeia* – співпраця, співдружність), зазвичай інтерпретується у площині філософського дискурсу в якості спільної дії чи взаємодії різних потенцій чи видів духовних енергій у цілісній дії [Див.: 234, с. 414]. Синергійний підхід традиційно виступає одним із засадничих принципів релігійно-аскетичної парадигми й використовується для визначення містичного підґрунтя духовного вдосконалення особистості, ядра молитовної ісіхії [53, с. 121], а саме – співдії Бога та людини. Православ'я, як зазначає російський філософ С. Хоружий, “розглядає стягання благодаті актуальним поєднанням тварних енергій людини та нетварної Божественної енергії. Поєднання ж означає єдину, узгоджену дію обох енергій, їх взаємну спів-дієвість, “спів-енергетичність”, що відповідає грецькому терміну *synergeia*. Синергія, співробітництво Божественної і людської енергії – ключовий елемент всієї ікономії богоспівкування” [241, с. 127].

Прикладом досконалої релігійної синергії Божественної і людської волі закономірно вважається сенсожиттєвий вибір Богородиці в момент Благовіщення: “Марія могла відмовитися, могла просто перебувати в пасивності, але Вона стала активною Співучасницею в Таїнстві... Мати Божа – найвищий приклад синергії”, – підкреслює єпископ Каліст (Уер) [267, с. 263, 227].

З позицій естетичного аналізу мистецького контенту літургії, зокрема, проповіді, синергетична взаємодія розглядається як творчість теургійного характеру: підкреслюється посилення взаємозв'язку двох буттів – Трансцендентного й іманентного, – що відбувається в проповідницькому і молитовному процесі. Так, не випадково, релігійно-естетична оцінка богослужбових піснеспівів, наведена в одному з повчань св. Іоанна Златоуста,

позначена окресленням глобального містико-споглядального Контексту храмового дійства – єдності Церкви Небесної та Церкви земної: “на небі славословлять ангельські воїнства; на землі люди, в церквах складаючи хори, наслідують таке їхнє славослов’я; на небі Серафіми взивають трисвяту піснь; на землі зібрання людей возносить ту ж піснь; створюється спільне торжество небесних і земних істот, єдина подяка, єдине захоплення, єдине радісне ликування” [97, с. 215]. Гармонійно узгоджені один з одним звуки, підкреслює мислитель, “отримали злагодженість свою згори та, спонукані Трійцею, ніби певним смичком, створюють солодку і блаженну мелодію, ангельську піснь, невинну гармонію” [Там само].

На синергійній природі проповіді заакцентовує увагу християнська релігійно-риторична традиція, концептуальні засади якої були окреслені у другому розділі. Вихідним орієнтиром для проповідника виступає не тільки щире переконання у причетності до справи найвищого, сакрального характеру. Гомілетико-естетична думка пронизана вірою у словотворчонапучувальну співпрацю Бога та людини: згадувана теза св. Інокентія (Борисова) про те, що разом із церковним оратором діє Святий Дух, є яскравим прикладом такого сповідування теургійних засад релігійного красномовства – його містико-синергійної сутності, що, як наголошувалося, навіть відводить власне естетико-риторичний досвід (використання вербальних та невербальних засобів посилення ефективності комунікативного акту) на другий план.

З іншого боку, наведена позиція доповнюється осмисленням релігійного красномовства з точки зору взаємодії оратора зі слухачькою аудиторією, коли синергійна реалізація акту сакрального слова інтерпретується в “горизонтальній” площині міжособистісного спілкування. При цьому береться до уваги контекст співпереживання, що вибудовується в процесі комунікаційного контакту майстерного проповідника зі слухачами. Естетична реакція аудиторії (емоційно-виразні ознаки посиленої уваги, зацікавленості, розчулення, метаноїдальних процесів) постає, зокрема, її енергійним

“внеском” у функціонування риторичних настанов, значною мірою, надихаючи релігійного оратора. Безумовно, з точки зору гомілетики, такий “горизонтальний” вимір синергійності не є ізольованим, а існує у поєднанні із містико-теургійною комунікацією згадуваного виміру “вертикального” плану, складаючи основу духовно-чуттєвих вимірів естетосфери проповіді.

Відтак термін “синергія” на разі слугує й для позначення тотального синтезу художніх складових літургії, реалізація яких зорієнтована на “співдіяння” та “співенергійність” у досягненні впливу на духовно-чуттєвий стан реципієнтів, в т. ч. на синестезію та катарсис.

Закономірно, що осмислення релігійною естетикою літургійних відправ в їх синергетико-теургійних вимірах, передбачаючи дотримання догматичної чистоти віровчення та норм християнської аскези, зумовлює оформлення канонічних засад релігійно-мистецьких практик, перетворюючи храмову дію в синтез мистецтв із власною естетосферою й естетичною “післядією”.

Традиційна констатація існування *канону* створення релігійно-естетичних артефактів, зокрема, як чинника спадковості й наступництва у сфері художньої творчості [Див.: 125, с. 30], здійснюється з урахуванням його мистецьких специфікацій. З одного боку, вказується на неможливість ототожнення феноменів традиційно-церковного та естетичного канонів, оскільки зміст першого визначається не художніми, а теологічними та релігійними вимогами [Див.: 62, с. 25; 227, с. 140]. З іншого боку, церковні артефакти розбираються з точки зору естетичних канонів в аспекті мистецтвознавчих підходів (В. Бичков, П. Флоренський)

Канонічність витворів церковного мистецтва отримує різні оцінки у межах філософсько-естетичних та мистецтвознавчих студій. Перша група таких інтерпретацій характеризує консервативність творчих розробок, зумовлену пануванням канону, як явище негативне. При цьому, зазвичай, постулюється пониження творчої індивідуальності митців у процесі сакрально-мистецьких практик [Див.: 125; 227 та ін.]. Друга група оцінок виступає апологією канонічних засад церковної художньої творчості, у

витворах якої, природно, “не має бути нічого випадкового, довільного” [62, с. 25]. Визнання факту відступу на задній план індивідуальності митця неодмінно супроводжується коментарем відносно зв’язку такого стану речей зі ствердження принципу соборності: в інтерпретації о. П. Флоренського, “Чим стійкіший і непорушніший канон, тим глибше і чистіше він виражає загальнолюдську потребу: канонічне є церковне, церковне – соборне, соборне ж – вселюдське” [235, с. 367].

Ілюструючи недвозначність вимог канону як гаранта збереження релігійно-мистецьких практик від десакралізації, український естетик Ю. В. Юхимик наводить слушне зауваження щодо його значення. Якщо, наприклад, порушити агіографічний канон, то жанр “життя” неминуче трансформується в оповідання, повість, біографію чи навіть казку. Не менш згубними для художньо-образної передачі сакральних сенсів постають також наслідки порушення іконографічного канону, адже “результатом творчого процесу стане картина чи портрет, але ніяк не ікона” [258, с. 244].

Чітке регламентування релігійного змісту гомілій, риторичний канон церковного ораторства, безумовно, справляли вплив і на естетичну форму їх виголошення, таким чином визначаючи специфіку відповідних художніх цінностей церковних промов в естетосфері храмової дії.

Отже, природа витворів сакральних мистецтв як цілісних релігійно-художніх феноменів передовсім характеризується “*двохвимірністю*” – своєрідним балансуванням між власне релігійним та художнім початками, зорієтованими відповідно на релігійно-утилітарний та чуттєво-гедонічний ефекти. На думку вже згаданої Ю. Юхимик, найяскравішим прикладом важливості дотримання необхідної рівноваги між окресленими початками виступає іконопис: “ікона – ще в більшій мірі, ніж будь-який інший твір сакрального мистецтва, ніколи не призначалася виключно для відстороненого художньо-естетичного милування” [Там само, 247]. Невипадковою є принципова ігнорація іконічним мімезисом світської естетичної мети, що виявляється у відмові від зовнішньої привабливо-чуттєвої краси образів і

прагненні максимально сприяти духовному катарсису сприймача. На переконання дослідниці, “іконічне зображення в жодному разі не ставить за мету естетично вразити, надмірно розчулити чи викликати афективний стан” [Там само, с. 254], а відтак, “художня форма одержує тут безумовно підпорядковане значення, будучи покликаною максимально адекватно виразити найтоншу смислову сутність втілюваної ідеї” [Там само, 247].

Це явище є притаманним і для проповідницької риторики з огляду на її аналогічну специфіку, тобто естетосфера проповіді включена в синергію храмової дії як “синтезу мистецтв”.

У даному випадку результатом розвитку традиційної тези про діалектичну взаємодію змісту та форми постає закономірна констатація характерної двоїстої, синергійної природи проповіді. Поруч із сакрально-дидактичним виміром гомілій, ми виділяємо їх “художню” (“мистецьку”) складову – основу для конституювання естетичної сфери проповіді у процесі її сприйняття слухачами і духовно-чуттєвих переживань синестетичного характеру в релігійно-мистецькому синкретизмі.

Тобто, сутнісна домінанта релігійного виміру аж ніяк не заперечує цінності художніх характеристик проповіді, які дійсно, з огляду на саме призначення останньої, покликані виконувати службову, “підзвітну” змістові функцію для віруючої людини і самоцінну, “незацікавлену” – в їх естетичному сприйнятті і науковому дослідженні. Йдеться про діалектичну взаємодію між двома означеними вище початками, названими нами сакрально-дидактичним та художнім. До речі, подібна взаємодія буде спостерігатися і у ставленні до ікони (релігійна та естетична позиції) та до інших артефактів храмового культу, які водночас виступають і як цінності етнокультури.

В окремі періоди розвитку гомілетичних традицій за конкретно-історичних умов (наприклад, доби Бароко) спостерігається порушення вказаного релігійно-художнього “балансу” (зокрема, це співвідношення фактично починає тяжіти до художньо-релігійного з домінантою естетичної позиції). Такий стан речей, у свою чергу, спричинює у більшій чи меншій мірі

відчутну невідповідність барокової проповіді її сакральному призначенню і викликає почуття, де естезис вбирає до себе сакрум, а не навпаки. На нашу думку, характер сприйняття в таких випадках залежить багато в чому від “установки” перципієнта, від глибини його особистого релігійного та естетичного досвіду, від особливостей взаємодії сакрального і художнього в єдиному синергетичному континуумі особистості і храмової дії як духовному синтезі релігії та мистецтва.

Спорідненість мистецтва “словес проповідних” зі сферою церковних мистецтв значно посилюється й набуває більшої виразності з огляду на необхідність органічного включення проповіді до *комплексно-синестетичного художнього простору*, тобто естетосфери храмової дії. Остання, на думку о. Павла Флоренського, організується за допомогою системи низки мистецтв (“церковного мистецтва”), що осмислюється релігійним філософом як “найвищий синтез різнорідних художніх діяльностей” [34, с. 45; 236, с. 508].

“Граничні бар’єри, що розділяють мистецтва, зовсім не герметичні, взаємні переходи відбуваються постійно. Один вид мистецтва знаходить своє продовження й завершення в іншому” [240, с. 12]. Дана констатація активної взаємодії різних видів художніх практик, здійснена українським естетиком С. М. Холодинською, постає доречною під час дослідження проповіді в контексті храмового дійства. Саме Храм у розумінні духовного осердя літургійного життя Церкви, синергія храмового богослужіння є найпотужнішим впливом на релігійно-естетичне “Я” особистості.

Прикметно, що фахівцями у галузі ораторського мистецтва звертається увага на суттєву роль, що її відіграє естетосфера храмового дійства в процесі рецепції проповідницького слова: за зауваженням українського ритора Г. М. Сагач, релігійні оратори мають великий вплив на слухачів, зокрема, завдяки “красі, естетичній силі всіх видів мистецтва – архітектури, живопису (іконопису), музики (хоровий спів у православних, органна музика у католиків), цілющим ароматам кадильниць тощо” [210, с. 124].

На думку В. В. Бичкова, саме у студіях неодноразово згадуваного релігійного естетика П. Флоренського складне храмове дійство православного культа отримало “своє остаточне осмислення не тільки зі сторони сакрально-літургійної, але й як естетичний феномен, хоча підходи до такого осмислення означились вже у багатьох візантійських тлумачів богослужіння” [34, с. 46].

П. Флоренський віддає належне тотальному взаємозв'язку і всеохоплюючому художньому взаємопроникненню, притаманному для релігійно-мистецьких практик літургійного призначення: в цьому синтезі “беруть участь архітектура, живопис, декоративно-ужиткове і музично-поетичне мистецтво, хореографія священнослужителів, зорова (кольорово-світлова) та нюхова (благовоння) атмосфера в храмі” [Там само, с. 45]. Категоричний висновок мислителя – “у храмі, кажучи принципово, все сплітається з усім...” [236, с. 517] – по суті, постулює цілісність і синергію естетосфери літургії.

Так, хрестоматійний аналіз феномену ікони, здійснений о. П. Флоренським, позначений акцентацією уваги на неможливості відриву творів іконопису “від цілісного організму храмового дійства як синтеза мистецтв, як того художнього середовища, в якому, і тільки в якому, ікона має свій справжній художній смисл і може споглядатися у своїй справжній художності” [Там само, с. 515]. Підкреслюється залежність сприйняття ікони від спеціальних умов храмового або келейного освітлення (світло лампади, струмені сонячного світла), загальної відеосфери церковного інтер'єру. Цікаво, що суттєвою складовою останньої постає “мистецтво диму” – своєрідна “синергія сфумато”: “найтонкіший блакитний лаштунок фіміаму, розчиненого у повітрі, вносить у споглядання ікони та розписів... пом'якшення й поглиблення повітряної перспективи...” [Там само, с. 516].

Зауважимо, що, водночас, функціонування синестетичного художнього простору здійснюється із відчутною перевагою його певної мистецької складової: “синтез мистецтв здійснюється під егідою одного виду мистецтва і спирається на властиву йому образність” [240, с. 71]. На нашу думку, в

контексті взаємодії художніх практик літургійного призначення роль такої домінанти виконує власне *словотворчість* із її молитовним та інформативно-дидактичним (проповідницьким) спрямуванням. Під цим кутом зору справедливим виглядає порівняння церковних мистецтв саме з *мовою Церкви* поруч із власне словом не тільки в догматичному, але й у виховному та молитовно-сповідальному аспектах.

Звідси походять загальновідомі аналогії та інтерпретації окремих мистецтв сакрального характеру. Невипадковим, наприклад, є означення іконопису як “богослов’я у фарбах”, церковної музики – як “богослов’я у звуках”, а церковної архітектури – як “проповіді в камені”.

Очевидною є проблемність проведення подібних паралелей відносно проповідницького мистецтва. Проповідь вже за самою своєю сутністю є власне “словом”, специфічним богослов’ям (“богослов’ям у сакрально-риторичній формі”). Вона спрямована на донесення релігійних істин та настанов благочестивого життя до всіх представників слухацького загалу, що й детермінує її специфіку, зокрема, специфіку художнього виміру в його “підпорядкуванні” сакрально-риторичній меті. Але і проповідь, в певному сенсі, мабуть, можна назвати “богослов’ям у єдності логосу і естезису”.

За зауваженням російського естетика Є. Г. Яковлєва, важливе значення слова в усіх елементах християнського культу підкреслюється у власне теологічних студіях: богослови “говорять про те, що слово має бути визначальним і в молитві, і в церковній відправі, і в обрядах, і в церковному співі” [259, с. 35]. Небезпідставність цього спостереження є зрозумілою: синергійний синтез мистецтв храмового дійства з огляду на його всеохоплюючий символіко-образний характер постає, зокрема, художньо-естетичним медіатором сакральних смислів – ідей релігійного світогляду, – фундаментальним засобом передачі яких є саме слово в його аудичній “очевидності” чи візуальній (іконічній) “закодованості”.

Виступаючи, на думку В. Бичкова, “головним системоутворюючим принципом культового синтезу мистецтва” [31, с. 208], літургійна символіка

відіграє роль сакральньо-естетичного “шифру”, що тотально пронизує художньо-синергійний простір храму. В той час, як Таїнство Євхаристії виступає метою усього богослужбового циклу, а молитва – динамічним змістом храмового дійства, зорганізованого шляхом поєднання цілої низки мистецтв, літургійний образ осмислюється як “семантичний ключ до розуміння внутрішньої сутності богослужбового дійства в цілому, а також – значення усіх його елементів зокрема, як і семантики їхніх зв’язків” [Там само, с. 207–208]. Під цим кутом зору естетосфера храмової дії являє собою розгорнуту й сповнену найрізноманітнішим ілюстративним матеріалом синергію проповіді. Храм особливим чином “проповідує”, в єдності логосу і естезису, викликаючи у християнина святі думки й почуття [Див.: 52, с. 40], сприяючи синестетичному переживанню релігійно-естетичного катарсису.

Низка сакральних мистецтв (проповідь, церковна поезія, гімнографія), вочевидь, є безпосередньо пов’язаною зі сферою словотворчості. Водночас, на нашу думку, під егідою слова функціонує й решта складових храмового художнього простору, зокрема, церковна архітектура із притаманним їй релігійно-символічним навантаженням. Так, не випадково, будівля православних храмів, зведених у традиціях візантійського стилю, увінчана широкою банею, що символізує небесне склепіння над землею: “тут ніби саме небо – житло Вічного Бога та святих духів – сходить на землю й оточує і вкриває собою вірних синів Царства Божого” [Там само, с. 46]. Власне ж бані, “які вітають християн вже здалека, вказують їм на висоту небесну, зводячи їхні розум і серце від низкості цього земного життя до висот вічності”. Вони “підіймаються вгору, все вище й світліше, доки рух їх не завершиться хрестом, який нагадує християнам про вічну спокуту їх, що царює над постійною мінливістю всього земного” [Там само, с. 46–47].

“Проповідь у камені” доповнюється й посилюється “проповіддю у фарбах”. На переконання української дослідниці Л. Ю. Білоконенко, ікона “покликана, так як і Святе Письмо, “відкрити людині очі”: допомогти подолати труднощі земного життя, очиститися, усвідомити сенс свого

існування, зуміти відрізнити гріх від доброї справи та тільки не через письмо, як у Біблії, а через знаки-символи – у цьому і полягає універсальність ікони як феномену релігійного мистецтва” [23, с. 7]. Споріднений зі словесним повчанням інформативно-дидактичний сенс творів іконопису набуває повноти й виразності за допомогою низки загальновідомих художніх засобів (трансцендентного символізму, відсутності прямої перспективи, відмови від зображення тіні, специфіці використання кольорів (особливо, золотого) та ін.). Медіаторний ефект ікони часто посилюється за допомогою так званих клейм – розташованих по краях ікони мініатюр. Зображені на іконних клеймах конкретні події, що йдуть одна за одною, розповідають про певний відрізок сюжетного часу, виступаючи доповненням до основного зображення у центрі. Проте “в замкненості, завершеності дії кожного клейма виявляється незалежність того, що відбувається, від часу, позачасовий, вічний смисл події” [79, с. 55]. Кожне клеймо, по суті, водночас являє собою, як окремий витвір іконопису, так і органічну складову всього зображення, постаючи своєю деталізацією проповідуваних іконою ідей (наприклад, оглядом різних епізодів із життя святого).

Зрештою, синергійна залежність від сфери словесної творчості чітко простежується під час аналізу традицій створення вокально-музичних творів літургійного призначення. Ствердження майже абсолютного примату слова над царинною “мелоса” постає цілком закономірним явищем в релігійній естетиці. Хрестоматійними прикладами з цієї точки зору виступають позиції св. Августина Блаженного, класиків церковної музичної культури Д. Аллеманова, А. Страхова та ін., окреслені мислителями в їхніх розмірковуваннях про роль мелодійних звуків церковних піснеспівів [Див.: 101, с. 262–263; 259, с. 35]. Переважання власне музичного начала у відправах, позначене витісненням сакральних текстів на другий план, як правило, зазнає в літургійній практиці суворої критики. Музика постулюється служницею Слова Божого, яка повинна відігравати роль засобу до посилення виразності та загострення дії слова. “Слово, текст такі важливі у церковному співі, що при

виборі двох крайностей краще, корисніше одні слова прочитані, ніж мелодія, чудово виконана, без ясно і виразно чутих слів” [Цит. за: 259, с. 36].

Іншою ознакою естетосфери храмової Літургії, як синтезу мистецтв, постає її *анагогічна спрямованість* – сприяння піднесенню внутрішнього світу людини, контакту зі сферою Трансцендентного. П. Флоренський закономірно осмислює “художньо-естетичну сторону церковного мистецтва ... як ефективний засіб возведення учасників богослужіння від світу долішнього до горішнього” [34, с. 46]. Зрештою, дану функцію виконує як літургія, так і власне храм: його архітектурні характеристики та внутрішнє облаштування згідно з церковними канонами призначені створювати особливий настрій у віруючих, “щоб ніщо у храмі не бентежило ані слуху, ані погляду, і, щоб ніщо не відволікало від прагнення до неба, до Бога, до світу горішнього, відображенням якого має бути храм Божий” [8, с. 48]. Анагогіка, відтак, являє собою духовну домінанту, яка визначає художньо-виразну і синергійну специфіку відеосфери, аудіосфери, семіосфери та ін. храму і священнодійства, узгоджуючи означений синтез естетичних цінностей з усім ціннісно-смысловим універсумом християнства. Реалізація релігійно-мистецьких практик у храмовому дійстві, звершення сакральних ритуалів не обмежується виконанням виключно естетичної функції [Див.: 182, с. 354], втім, дана позиція не заперечує значення останньої: зокрема, цей “естетичний компонент ритуальних систем допомагає підтримувати релігійність в людині”, – зазначає українська дослідниця І. В. Сторожева [221, с. 188].

Зрештою, анагогічно-синестетичний аспект синергії мистецтв культового призначення виступає суттєвим чинником згадуваного у підрозділі 3.1 *релігійно-естетичного катарсису* учасника літургійного дійства як “спільної дії”: “тут *усе* підкорене єдиній меті, верховному ефекту кафарсиса..., і тому *все*, співпідлегле тут одне одному, не існує або, принаймні, невірно існує взяте в окремоті”, – зазначає о. П. Флоренський, учергове вказуючи на тотальний синтез храмового художнього простору [236, с. 517], як важливу компоненту естетосфери проповіді.

Споглядання та сприймання сакральних-мистецьких практик мають на меті духовно-оптимізуєчий вплив на мікросвіт людської особистості, сприяння гармонізації стану її свідомості, що протистоїть як домінанті почуттів розпачу і знедолення, так і несамовитій екзальтації та екстатичності. Розрядка психологічної напруги реципієнта й створення внутрішньої рівноваги людської психіки, які на думку польського дослідника Б. Дземідока, постають метою катарсисного ефекту різних мистецтв [Див.: 263], вочевидь є одним із пріоритетів катарсису релігійно-естетичного з його спрямованістю на ціннісну метанойю. Невипадково, за мету існування кожного компоненту літургійного дійства визнається “духовне впорядкування внутрішнього хаосу людської душі..., приведення її у стан благоговійного спокою та душевної рівноваги, виявлення істинної духовної вартості її думок і переживань” [258, с. 254].

Під цим кутом зору проповідь синергійно доповнює психічно-рівноважуючу дію синтезу храмових мистецтв, уникаючи використання вербальних та невербальних засобів афективно-екзальтованого збудження людської психіки і, водночас, як згадувалося на початку цього розділу, запобігаючи їй десперативним станам (надмірний смуток та розпач).

Відтак, цілісна естетосфера храму, як духовно-чуттєва площина для актуалізації ідей проповідницького дискурсу, існує у вигляді синестетичної взаємодії та взаємної кореляції естетосфер локального типу. Літургійне дійство з точки зору його художнього контенту постає тотально-синергійним функціонуванням різних сакральних мистецтв, споріднених відповідністю певним канонам, співіснуванням релігійно-дидактичного і художнього начал, аналогічним призначенням та зорієнтованістю на гармонізацію свідомості реципієнта, її метанойю.

Висновки до третього розділу

Аналіз проблематики третього розділу дисертації дозволяє зробити наступні висновки:

– Релігійне ораторство, студійоване з позицій естетико-синергійного підходу, постає включеним до цілісної системи духовно-естетичної взаємодії сакральних мистецтв у храмовому містико-художньому просторі.

– Вплив катарсисної дії сакральних художніх практик синергійно пов'язаний із метаноєю, як трансформацією психоемоційного стану реципієнта, що полягає у зміні його ціннісних орієнтирів (зокрема, в покаянні).

– Застосування концепту “естетосфера” у вивченні різних культурних і художніх практик передбачає визначення певних сигнатур як знаково-сміслових комплексів з образів чи символів, що складають семіотичний і семантичний простір синергії духовності.

– Світ символіко-образних моделей християнства, що пов'язані із осмисленням смерті і загробної долі людини, та є реалізованими у творах різних жанрів релігійного мистецтва, ми пропонуємо розглядати під спільною сигнатурою “пам'яті смертної”. Естетосфера розглянутої проповідницької спадщини вибудовується, маючи своїм безумовним підґрунтям світоглядні засади і художньо-образний арсенал християнської танатології, реалізації “естетики трагічного” й риторики згідно з принципом “пам'ятай про смерть”. Цей світоглядний чинник визначає специфіку конструювання системи відповідних образів та використання різних засобів, зокрема, й емоційно-естетичного впливу на слухачів. Створення авторами трагічних повчань особливих уявних ситуацій (“картин”) супроводжується вмільм застосуванням аналізу проявів танатологічно потворного з метою ствердження ідеалів духовної краси.

– Естетосфера проповіді розглядається в контексті синергійної, синестетичної взаємодії релігійно-мистецьких практик (слова, архітектури, іконопису, музики) як компонентів літургійного дійства. Термін “синергія” на разі слугує для позначення тотального синтезу художніх складових літургійних відправ, реалізація яких зорієнтована на “співреалізацію” та

“співенергійність” у досягненні синестетичного впливу на духовний стан їх реципієнтів. Вивчення специфіки синергії храму як релігійно-художнього універсуму дозволяє виділити низку взаємопов’язаних характеристик його естетосфери, а саме 1) її синестетичний характер; 2) дотримання визначеного канону створення витворів сакрального мистецтва; 3) “двохвимірність” літургійних артефактів (взаємодію релігійного та художнього начал); 4) приналежність до спільного синергійного контексту; 5) аналогічну інтенціональність через естетичну сугестію; 6) спрямованість на релігійно-естетичний катарсис і ціннісну метанойю.

ВИСНОВКИ

Риторика, як теоретичне обґрунтування норм ораторської майстерності, являє собою варіант актуалізації естетичних цінностей людства у царині словотворчості. Відтак, розвитку риторичного мистецтва апріорі притаманна наявність естетичного аспекту: від часів античності теоретики та практики красномовства виявляють інтерес до сфери психоемоційних, духовно-чуттєвих станів слухацької аудиторії, а також їхнього корегування за допомогою відповідної художньої обробки публічних виступів. Естетична функція ораторських практик протягом століть йшла пліч-о-пліч із їх призначенням здійснення сугестивного впливу на думки, емоції та дії реципієнта, що виявляється, зокрема, у способах визначення риторики та розумінні її ролі в суспільному житті. Логічна аргументація промов з її орієнтацією на розум людини, згідно з рекомендаціями численних посібників із красномовства, мала супроводжуватися використанням риторичних засобів посилення ефекту логічних доводів (тропи, фігури тощо), які утворювали художньо-стилістичну тканину виступу. Невипадково поруч із класичним визначенням риторики як “мистецтва переконувати” (софісти, Аристотель), з’являються спроби її дефінування як “мистецтва говорити добре” (Квінтіліан) і “мистецтва прикрашення мовлення” (мислителі західноєвропейського Середньовіччя).

Постаючи концепцією артикуляції естетичних цінностей суспільства, риторика закономірно являє собою об’єкт історико-естетичних реконструкцій фактично вже з часу заснування естетики як самостійної філософської дисципліни у XVIII ст. О.-Г. Баумгартемом. Водночас, обґрунтовуючи постулати новоствореної гуманітарної галузі знань, предметом якої постає досконале у світі природних явищ і мистецтва, досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку, німецький естетик, поруч із риторикою, звертає увагу й на гомілетіку – богословську науку, присвячену проблемам проповідництва, аналізу проповідницького дискурсу.

Саме в руслі гомілетичних теорій і практик відбувається осмислення риторичного мистецтва у християнській культурі з її увагою до проповіді – релігійно-мотивованої (сакральної) промови, включеної до контексту храмового синтезу мистецтв, що в лінгвістично-мистецтвознавчих студіях отримує статус жанру ораторської прози, спорідненого із публіцистикою. Наявність у проповіді двох взаємодіючих вимірів – релігійно-дидактичного та художнього – зумовлює комплексний, естетико-релігієзнавчий підхід до аналізу жанра гомілетичних практик, зокрема, виділення “слова” – найбільш досконалої за ступенем художнього оформлення промови.

Осмислення релігійного красномовства як сакрального мистецтва і феномена літератури з позицій естетики має здійснюватись із урахуванням органічного зв’язку втілюваних проповідником естетичних цінностей із усією аксіосферою християнської культури. На думку дисертанта, цей підхід здійснюється при застосуванні концепта “естетосфера”, що останнім часом активно розробляється у вітчизняних естетичних і культурологічних студіях.

Обґрунтування естетосферного підходу, реалізоване в дисертації, є, водночас, перспективним для досліджень феномена історичного розвитку художньо-образних специфікацій проповіді, мистецтва проповідницького слова. Естетосфера релігійного красномовства, яке являє собою різновид ораторських практик і жанр літератури, постає диференційованим предметом теоретико-естетичного аналізу, а вивчення розвитку гомілетичних теорій та практик – суттєвим компонентом для здійснення історико-естетичних реконструкцій, зокрема, вивчення естетосфери риторичного мистецтва, як важливої складової духовної культури людства.

На інтерпретації мистецтва проповідницького слова позначається аналогічне спрямування християнської естетики, яке духовно виражається у першочерговому виконанні творами релігійних мистецтв функцій піднесення внутрішнього світу людини та сприяння її синергійному стані. У середньовіччі створюється своєрідний канон осмислення традицій ораторської майстерності, що відрізняється стриманим поглядом відносно використання

образно-естетичних розробок античної риторики. Сповідувана на початку історії християнства негачія щодо ораторських засобів сугестивного впливу на аудиторію була викликана, зокрема, практикою псевдо-патетичного зловживання цими засобами. Пізніше вона змінюється суворо-поміркованим ставленням до риторичних традицій: постулювалося, що мистецтво красного слова не повинно перетворюватись на самоціль, форма – затуляти собою зміст, а оволодіння риторикою – перешкоджати благочестю. Відтак, певна недовіра до античної естетики красномовства у християнській культурі не зникає повністю і надалі.

Закономірним постає наявність інваріантного релігійно-естетичного стрижня гомілетики, існування якого сприяє функціонуванню мистецтва проповіді в межах вимог риторичного канону, запобігаючи її перетворенню на десакралізований художньо-культурний феномен. Щоправда, співвідношення релігійно-дидактичного і художньо-риторичного начал творів релігійного красномовства могло історично змінюватись, чому, наприклад, сприяли зміни естетичних вподобань конкретної доби. Так, надмірне захоплення риторичними засобами художньої виразності з боку пізньовізантійських проповідників могло призводити до відступу їхніх творів від канонічних вимог. Водночас, патристичні традиції естетично-виваженої словотворчості активно розвиваються в руслі естетики аскетизму (свв. Феодор Студіт, Симеон Новий Богослов).

Розвиток давньоруського релігійного красномовства постає яскравим втіленням принципів візантійської естетичної думки. Проникнення до культурного простору Русі кількох традицій середньовічного проповідництва спричинює оформлення у вітчизняній літературі двох стилів ораторства – урочистого “слова” (Іларіон, Кирило Турівський) і дидактичного “повчання” (Лука Жидята, Феодосій Печерський). Підставою для подібної класифікації виступає специфіка естетосфери конкретних текстів красномовства, побудова якої, значною мірою, є пов’язаною зі ступенем художньої обробки промов у риторичному дискурсі.

В українських ораторських практиках XVII–XVIII ст. (Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського, Антонія Радивіловського, Стефана Яворського та ін.) знаходять своє відображення естетичні ідеї доби українського бароко, позначені посиленням уваги до декоративно-формальних характеристик проповідницьких “казань”. Створення проповідей в цей період відрізняється гіперболізованим застосуванням засобів художньо-риторичного арсеналу, що часто призводить до відходу на другий план релігійно-дидактичного начала творів. Барокова проповідь інколи набуває художньо-естетичної самоцінності і перетворюється у літературний твір.

Нові тенденції, пов’язані, зокрема, із естетичними цінностями стилю класицизму, з’являються у др. пол. XVII – на поч. XVIII ст., сприяючи поступовому звільненню вітчизняного проповідництва від впливів патетичної барокової риторики. Яскравий приклад таких змін являє собою творчість Феофана Прокоповича та Георгія Кониського, естетосфера проповідей яких постає більш стриманою з точки зору власне художньої обробки, але органічно включеною в синергію храмової дії.

Естетичний аспект традицій церковного ораторства XIX – поч. XX ст. є відчутним у вирішенні низки питань, пов’язаних зі створенням проповідей (питання ролі та значення дару слова, порівняння ораторства з музикою, проблема простоти та доступності промов та ін.). Особливо виділяються студії, в яких у рамках розгляду проблеми проповідницької імпровізації осмислюється власне феномен “живого слова” в його теургічних вимірах, взаємодію у системі “автор – реципієнт”, характеристики естетосфери повчань-експромтів з їх евристичними знахідками.

Гомілетико-естетичні вподобання найвидатніших проповідників цього часу в Україні (Інокентія Борисова, Амвросія Ключарева та ін.) справляють значний вплив на розвиток вітчизняних теорій релігійного красномовства у майбутньому.

Феномен релігійно-катарсисного впливу сакральних мистецтв, на разі проповідництва, на думку дисертанта, є щільно пов’язаним із метаноєю

(трансформацією свідомості), як зміною психоемоційного стану реципієнта, його саморозуміння і ціннісних орієнтирів, в т. ч. у покаянні. Окрім власне повчань з покаянної тематики, сприяти метаноїї та катарсису покликані твори релігійного ораторства, присвячені ідеям християнської танатології з її “естетикою смерті”, риторичною реалізацією естетики трагічного.

Аналіз проповідницької спадщини українських релігійних діячів різних періодів, зокрема, чернігівських священиків др. пол. XIX – поч. XX ст., дозволяє стверджувати про фундаментальне духовно-естетичне підґрунтя реалізації сигнатури “пам’яті смертної”, а саме про синергію світоглядних засад та художньо-образного арсеналу християнської танатології й риторики згідно з принципом “пам’ятай про смерть”. Цей чинник визначає побудову риторичної системи відповідних образів та використання різних засобів, зокрема, й емоційно-естетичного впливу на слухацьку аудиторію, що через синестезію призводить до катарсису і метаноїї.

Духовно-естетичне функціонування проповіді відбувається в контексті літургійного дійства, студійованого, зокрема, як тотальний синтез сакральних мистецтв, для позначення цілісності якого використовується концепт “синергія”. Відтак, підкреслюється зорієнтованість художніх складових храмового універсуму, “співенергійність” у досягненні впливу на духовний стан їх реципієнтів.

Літургійний контекст як цілісна естетосфера для проповіді характеризується синестетичністю, прагненням до дотримання визначеного канону як зразку втілення сакрально-мистецьких цінностей, “двохвимірністю” артефакту (взаємодією релігійного та художнього начал), побудовою спільного синергійно-художнього простору із відчутною домінантою словотворчості, аналогічною інтенціональністю через естетичну сугестію та спрямованістю на релігійно-естетичний катарсис і ціннісну метаною.

З цієї точки зору, звертає на себе увагу значний синестезійний вплив на розвиток естетичної свідомості особистості, що його здатні справляти різноманітні пам’ятки церковної культури взагалі. Всебічне дослідження

становлення та розвитку художньо-естетичної свідомості та безпосередньо пов'язаної з останньою чуттєвої культури особистості неодмінно передбачає визначення і ретельний аналіз чинників згаданих процесів, що складають естетосферу проповіді, храмовий синтез мистецтв.

Незаперечною є роль різних видів релігійно-мистецьких практик у становленні духовного світу та морально-естетичного світогляду, зокрема, дітей і юнацтва. Церковна архітектура, іконографія, літургійні читання, співи, виступи проповідників та ін., – все це має здатність суттєво впливати на виховання як високих моральних, так і естетичних цінностей духовно-чуттєвого, внутрішнього світу людини. “Церква, духовні співи, ікони – перші витончені предмети за змістом і за силою”, – ця думка, висловлена богословом і духовним письменником ХІХ ст. святителем Феофаном (Говоровим) [85, с. 339] не втрачає своєї актуальності для сучасних тенденцій естетичного виховання засобами релігійної культури.

У вітчизняній православній культурній спадщині завжди цінувалися естетосфера церковних артефактів, естетико-мистецтвознавчий аспект релігійно-художніх практик, його духовна, синергійна спорідненість із власне релігійним і моральним аспектами культурного досвіду людини. Стверджується, що, по суті, православні митці “вдаються до засобів мистецтва, щоб виявити досвід духовного оновлення, який вони набули самі й хочуть передати іншим” [174, с. 70]. Все це, зрештою, також веде до вдосконалення естетичних почуття, смаку, ідеалу та інших важливих ціннісних зрушень у сфері естетичної свідомості і культури людини.

Отже, естетосфера релігійної риторики як засіб синергійної взаємодії зі слухацькою аудиторією постає суттєвою компонентою аксіосфери суспільства. Екстраполяція принципів філософсько-естетичного осмислення сакрального красномовства на студіювання ораторського мистецтва в цілому уможлиблює більш чітке окреслення його естетичного контенту, включає риторику в предмет естетики.

Естетосфера риторичних практик вибудовується в діалектичному контексті співдіяння й співкореляції дискурсивно-пізнавального та художньо-образного начал творів, призначених для публічних виступів. Монологічність останніх при цьому виступає характеристикою дещо умовного типу: акт слова передбачає інтенсивну синергійну взаємодію в системі “оратор – реципієнт”, що висуває вимогу злагодженості у співреалізації здійснюваного комунікаційного проекту.

Антиномія зорієнтованості на звершення логічного переконання та сприяння чуттєвому милуванню – реалізації утилітарної й естетичної функцій ораторства відповідно – діалектично “знімається” риторичним прагненням до максимально адекватного й, водночас, доступного донесення інформаційних, напучувальних та інших “меседжів” до слухацької аудиторії. Ця інтенція веде до гармонізації всередині культури красномовства, зумовлюючи єдність логосу та естезису, надаючи статусу псевдо-риторичності ораторським практикам, які виходять за межі згаданих вимог.

Естетосфера риторичного мистецтва охоплює слово, образ, символізм, евокативність, синергійну взаємодію, синтез мистецтв, синестезійний вплив на реципієнта, що веде до катарсису та метаної.

Відтак, питання поглиблення естетичного розуміння синергії всередині ціннісного континууму християнства та подальшого осмислення значення естетосфери творів релігійних духовних практик для розвитку вітчизняної етнокультури окреслюють перспективи майбутніх досліджень у запропонованому напрямку на перетині естетики, релігієзнавства, культурології, філософії мистецтва та риторики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Риторика та гомілетика : підруч. / С. Д. Абрамович. – Чернівці : Рута, 1995. – 170 с.
2. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво : підруч. / С. Д. Абрамович. – К. : Кондор, 2005. – 206 с.
3. Аверинцев С. Красота как святость / С. Аверинцев // Антология “Курьер ЮНЕСКО” за 30 лет. – М., 1990. – С. 188–190.
4. Аврелий Августин. Исповедь / Аврелий Августин ; [пер. с лат. М. Е. Сергеев]. – М. : Канон +, 2000. – 464 с. – (Классическая философская мысль).
5. Автухович Т. Є. Київський період творчості Феофана Прокоповича і барокко / Т. Є. Автухович // Українське літературне барокко. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 178–192.
6. Александр (Семенов-Тянь-Шанский), епископ. Православный катихизис / Александр (Семенов-Тянь-Шанский), епископ. – М. : Издание Московской Патриархии, 1990. – 128 с.
7. Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. / М. П. Алексеев. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1964. – 216 с.
8. Алексей (Симанский), патриарх. Из Пасхального послания к настоятелям церквей г. Москвы в 1946 г. / Алексей (Симанский), патриарх // Православный церковный календарь на 1947 г. – М. : Издание Московской Патриархии, 1946. – С. 47–49.
9. Алпатов М. В. Искусство и не-искусство в античной Греции / М. В. Алпатов // Культура и искусство античного мира : Материалы научной конференции (1979). – М. : Советский художник, 1980. – С. 5–14.
10. Амвросий, иеромонах. Краткое руководство к оратории российской, сочиненное в Лаврской семинарии в пользу юношества, красноречию обучающегося / Амвросий, иеромонах. – М., 1791. – 184 с.

11. Амвросий (Ключарев), архиепископ. Искусство проповеди / Амвросий (Ключарев), архиепископ. – М. : Издательство Сретенского монастыря, 2006. – 176 с.
12. Антологія української поезії : у 6 т. – К. : Дніпро, 1984– .– Т. 1: Українська доживотнева поезія : Твори поетів XI–XVIII ст. – 455 с.
13. Антонова О. А. Искусство и православие / О. А. Антонова. – М. : Московский рабочий, 1983. – 94 с.
14. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; [пер. с др.-греч. В. Аппельрот, Н. Платонова]. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
15. Бабич Н. Інтелектуальна й емоційна константа мовленнєвої діяльності проповідника / Н. Бабич // Науковий вісник Чернівецького університету : Зб. наук. праць. Вип. 350–351. Філософія. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 203–207.
16. Бадяк В. Колізії українського сакрального мистецтва / В. Бадяк // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 143–150.
17. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с франц.]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
18. Баумгартен А. Г. Эстетика / А. Г. Баумгартен // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / ред. Овсянников М. Ф. и др. – М. : Издательство Академии художеств СССР, 1962– .– Т. 2: Эстетические учения XVII–XVIII веков. – 1964. – С. 452–465.
19. Бачинин В. А. Эстетика : энциклопедический словарь / В. А. Бачинин. – СПб. : Издательство Михайлова В. А., 2005. – 288 с.
20. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Н. А. Безменова. – М. : Наука, 1991. – 215 с.
21. Бессольнова Н. В. Эстетические взгляды Кирилла Туровского / Н. В. Бессольнова // Кирилл Туровский и наше время : Сб. материалов к 10-

- летию Общества Кирилла Туровского. – Гомель : ГГУ имени Ф. Скорины, 2003. – С. 17–20.
22. Біленко Т. Християнська проповідь у гуманітарному дискурсі / Т. Біленко // Науковий вісник Чернівецького університету : Зб. наук. праць. Вип. 350–351. Філософія. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 199–203.
23. Білоконенко Л. Ю. Естетика ікони / Л. Ю. Білоконенко // Дні науки філософського факультету – 2007 : Міжнародна наукова конференція (18–19 квітня 2007 р.) : Матеріали доповідей та виступів. Ч. II. – К. : ВПЦ “Київський університет”. – С. 6–7.
24. Блаженной памяти Высокопреосвященного Никанора // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1891. – № 3. – С. 122–126.
25. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII – XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 308 с.
26. Борухович В. Ораторское искусство Древней Греции / В. Борухович // Ораторы Греции / [пер. с др.-греч. С. Кондратьева, Э. Юнца, С. Ошерова и др.]. – М. : Художественная литература, 1985. – С. 5–24.
27. Борщ К., протоиерей. “Отложите сквернословие уст ваших...” (Кол. 3, 8) / Борщ К., протоиерей // Журнал Московской Патриархии. – 1988. – № 11. – С. 47–48.
28. Бурега В. В. Служитель Живого Слова / В. В. Бурега // Амвросий (Ключарев), архиепископ. Искусство проповеди. – М. : Издательство Сретенского монастыря, 2006. – С. 3–22.
29. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1994. – 366 с.
30. Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма / В. В. Бычков // Философия искусства в прошлом и настоящем. – М. : Искусство, 1981. – С. 67–123.
31. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к Истине, 1991. – 407 с.

32. Бычков В. В. Смысл искусства в византийской культуре / В. В. Бычков. – М. : Знание, 1991. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика” ; № 4).
33. Бычков В.В. Эстетика поздней античности (II–III века) / В. В. Бычков. – М. : Наука, 1981. – 326 с.
34. Бычков В. В. Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского) / В. В. Бычков. – М. : Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика” ; № 6).
35. Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века / А. П. Валицкая. – М. : Искусство, 1983. – 238 с.
36. Василенко С. И. Эстетическое как эстетосфера (Методологические проблемы систематизации эстетических категорий) / С. И. Василенко // Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе : Тезисы докладов Всесоюз. науч. конф. – Днепропетровск, 1978. – С. 21–23.
37. Васютинский Ф., протоиерей. Надгробная речь, сказанная при отпевании Преосвященного Иоасафа, епископа Новгород-Северского / Ф. Васютинский, протоиерей // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1911. – № 5. – С. 141–144.
38. Васютинский Ф., протоиерей. Слово, сказанное при отпевании Преосвященнейшего Нестора, епископа Новгород-Северского / Ф. Васютинский, протоиерей // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1910. – № 17. – С. 593–596.
39. Васютинский Ф., священник. Надгробная речь, сказанная пред опущением в могилу тела епископа Иоанникия в Благовещенской церкви Нежинского мужского монастыря / Ф. Васютинский, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1880. – № 27. – С. 398–400.

40. Ведерников А. Великий учитель христианской нравственности / А. Ведерников // Журнал Московской Патриархии. – 1988. – № 12. – С. 63–73.
41. Величковский А., священник. Святитель Димитрий, митрополит Ростовский (Внебогослужебное чтение в Черниговском кафедральном соборе) / А. Величковский, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1893. – № 8. – С. 253–263.
42. Вениамин (Быковский), епископ. Беседа на евангелие в IV-ую Неделю по Пятидесятнице / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1885. – № 23. – С. 754–764.
43. Вениамин (Быковский), епископ. Беседа на евангелие в IV-ую Неделю по Пятидесятнице (Окончание) / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1885. – № 24. – С. 785–795.
44. Вениамин (Быковский), епископ. Беседа на евангельскую притчу о домохозяине и работниках в винограднике / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1890. – № 20. – С. 455–464.
45. Вениамин (Быковский), епископ. Слово в день Нового года / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1885. – № 1. – С. 1–8.
46. Вениамин (Быковский), епископ. Слово в день Покрова Пресвятыя Богородицы / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1891. – № 19. – С. 563–569.
47. Вениамин (Быковский), епископ. Слово о страсти корыстолюбия / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1890. – № 12. – С. 249–259.
48. Вениамин (Быковский), епископ. Слово о частном суде и смерти / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1891. – № 21. – С. 641–648.

- 49.Вениамин (Быковский), епископ. Слово при погребении Татьяны Даниловны Анастасьевой, произнесенное 20 марта 1890 г. в Черниговском кафедральном соборе / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1890. – № 11. – С. 230–233.
- 50.Вениамин (Быковский), епископ. Слово о том, что смерть необходимо памятовать и готовиться к ней / Вениамин (Быковский), епископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1890. – № 6. – С. 119–131.
- 51.Ветелев А., протоиерей. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви / Ветелев А., протоиерей, Козлов М. Е. – Загорск, 1990. – 215 с.
- 52.Вишневецкий А. О чем проповедует христианину храм Божий / Вишневецкий А. // Вера и жизнь. – 1912. – № 11. – С. 39–53.
- 53.Войцехович В. Э. Синергетика и исихазм / В. Э. Войцехович // Синергетика и психология : Материалы круглого стола, 10 марта 1997 г., СПб. : Доклады. – СПб. : Изд-во СПб. УВК, 1997. – С. 120–122.
- 54.Воскресіння мертвих : українська барокова драма : антологія / [упорядкув., ст., пер. і прим. В. О. Шевчук]. – К. : Грамота, 2007. – 638, [1] с.
- 55.Выжлецов Г. П. Эстетика в системе философского знания / Г. П. Выжлецов. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1984. – 175 с.
- 56.Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
- 57.Гадамер Х.-Г. Риторика и герменевтика / Х.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1991. – С. 188–206.
- 58.Гайковський М. Сакральне мистецтво в інститутському курсі “Історія релігії” / М. Гайковський // Українське сакральне мистецтво : традиції,

- сучасність, перспективи : Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 137–142.
59. Галятовський І. Наука, альбо способ зложення казання / І. Галятовський // Українська література XVII століття. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 108–133.
60. Георгий (Конисский), архиепископ. С новым годом! / Георгий (Конисский), архиепископ // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1886. – № 1. – С. 1–7.
61. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Художественная литература, 1976– . – Т. 6: Статьи. – 1978. – 559 с.
62. Головей В. Сакральне мистецтво як мова релігії / В. Головей // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : Зб. наук. праць. – К. : Знання, 1999. – С. 20–27.
63. Гончарова О. М. Особливості релігійного красномовства часів західноєвропейського Середньовіччя / О. М. Гончарова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Зб. наук. праць. Вип. 24. – К. : Міленіум, 2010. – С. 103–109.
64. Горська Н. Д. Образ Ісуса Христа у проповідях Лазаря Барановича / Н. Д. Горська // Образ Христа в українській культурі : Зб. наук. праць. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – С. 93–102.
65. Горський В. С. Біля джерел : (Нариси з історії філософської культури України) / В. С. Горський. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 262 с.
66. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Грейвс Р. ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
67. Григорий Нисский. Творения : в 8 т. – М. : Типография Т. Готье, 1861 – . – Т. 7. – 1865. – 536 с.
68. Григорий Нисский. Творения : в 8 т. – М. : Типография Т. Готье, 1861 – . – Т. 8. – 1866. – 540 с.

69. Грицай М. С. Давня українська література: Підручник / Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. – К. : Вища школа, 1989. – 414 с.
70. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х т. / В. Даль. – М. : Русский язык, 1980– . – Т. 3. – 1980. – 555 с.
71. Ділай М. П. Співвідношення композиції та тематичного розгортання тексту проповіді / М. П. Ділай // Мова і культура : Науковий журнал. Вип. 12. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. – Т. 2. – С. 88–96.
72. Димитрий (Туптало), митрополит. Уроки благочестия : Сб. поучений / Димитрий (Туптало), митрополит. – М., 2006. – 120 с.
73. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; [пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова]. – М. : Мысль, 1986. – 571 с. – (Филос. наследие).
74. Доброгаев М. Михаил Десницкий, митрополит Санкт-Петербургский и Новгородский, бывший архиепископ Черниговский / Доброгаев М. // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1893. – № 23. – С. 909–925.
75. Довга Л. Де лежать ключі від Неба? / Л. Довга // Український гуманітарний огляд. Вип. 6. – К. : Критика, 2001. – С. 26–39.
76. Довга Л. До питання про напрямки і перспективи дослідження українських недільних проповідей XVII століття / Л. Довга // Діалог культур. – К., 1999. – Т. 2. – С. 121–127.
77. Евгений, архимандрит. О посланиях Апостола Павла к Коринфянам / Евгений, архимандрит // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1864. – № 21. – С. 625–641.
78. Євдокименко Г. М. Історичні традиції риторики та красномовства / Г. М. Євдокименко // V Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва “Культурологічний дискурс сучасного світу : від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації” : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 1-2 червня 2007 р. – К. : Міленіум, 2007. – С. 84–86.

79. Емельянова Л. Рассказывают клейма : К житийной иконе святитель Петр / Л. Емельянова // Журнал Московской Патриархии. – 1988. – № 9 – С. 55.
80. Еремин И. П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы / И. П. Еремин. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1987. – 327 с.
81. Ефимов А., священник. Слово, сказанное на заупокойной литургии в день погребения Преосвященнейшего Нестора, епископа Новгород-Северского / А. Ефимов, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1909. – № 17. – С. 585–593.
82. Єфремов С. О. Історія письменства в працях академіка М. Ф. Сумцова / С. О. Єфремов // Літературно-критичні статті / С. О. Єфремов. – К. : Дніпро, 1993. – С. 283–286.
83. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
84. Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков. Ноябрь. – Введенская Оптиная Пустынь, 1994. – 748 с.
85. Жития и творения русских святых : Жизнеописания и духовные наставления великих подвижников христианского благочестия, просиявших в земле Русской. Народные почитания и праздники Православной Церкви / [сост. С. Тимченко]. – М. : Современник, 1993. – 480 с.
86. Загорулько М. А. Емблематичність та символізм у поетиці “Чернігівських Афін” / М. А. Загорулько // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченко. Вип. 66. Серія : філософські науки : Збірник / За ред. проф. В. А. Личковаха. – Чернігів : ЧДПУ, 2009. – № 66 – С. 148–151.
87. Загорулько М. А. Розуміння людини в добу українського бароко і процеси сучасної етнокультурної ідентифікації в Україні / М. А. Загорулько // Матеріали міжнародної міждисциплінарної конференції

- “Людина та її ідентичність у добу глобалізації”, 29-30 червня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 216–218.
88. Затворницький М., священник. Поучение, сказанное на заупокойной литургии, вместо запричастного стиха / М. Затворницький, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1880. – № 27. – С. 382–386.
89. Ивановский В., священник. Об истинном пастырстве / В. Ивановский, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1910. – № 12. – С. 458–463.
90. Ивановский В., священник. Об истинном пастырстве (Окончание) / В. Ивановский, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1910. – № 13. – С. 483–492.
91. Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины / И. В. Иваньо. – М. : Искусство, 1981. – 423 с. – (Эстет. мысль народов СССР).
92. Иваньо І. В. Про українське літературне бароко / І. В. Иваньо // Українське літературне бароко : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 3–18.
93. Игнатий (Брянчанинов), епископ. Слово о смерти / Игнатий (Брянчанинов), епископ. – Минск : Лучи Софии, 1999. – 336 с.
94. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия / [авт.-сост. архимандрит Никифор]. – Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1990. – 902 с.
95. Иннокентий (Борисов), архиепископ. О путях Промысла Божия в жизни человеческой / Иннокентий (Борисов), архиепископ. – М. : Казак, 1996. – 143 с.
96. Иннокентий (Борисов), архиепископ. Сочинения : в 5 т. / Иннокентий (Борисов), архиепископ. – К. : Издание Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, 2000– . – Т. 1: О религии. – 2000. – 302 с.

97. Иоанн Златоуст. Избранные поучения : Сборник поучений в применении к десяти заповедям Божиим / Иоанн Златоуст. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2001. – 589 с.
98. Иоанн Златоуст. Избранные творения : в 2 т. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2007– . – Т. 1. – 2007. – 384 с.
99. Иоанн Златоуст. Полное собрание творений : в 12 т. / Иоанн Златоуст. – М. : Православная книга, 1991. – . – Т. 1. – Кн. 1. – 1991. – 399 с.
100. Історія філософії України : Хрестоматія : Навч. посіб. – К. : Либідь, 1993. – 560 с.
101. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / ред. Овсянников М. Ф. и др. – М. : Издательство Академии художеств СССР, 1962– . – Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. – 1962. – 682 с.
102. Кагамлик С. Українське церковне проповідництво XVII–XVIII століть (за матеріалами Києво-Печерської Лаври) / С. Кагамлик // Історія України. – 2004. – № 23–24. – С. 4–7.
103. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК “Петрополис”, 1997. – 544 с.
104. Канарський А. С. Діалектика естетичного процесу (діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання) / А. С. Канарський. – К., 2008. – 380 с.
105. Каноны, или книга правил святых Апостолов, святых Соборов, Вселенских и Поместных, и святых Отцов / [ред. и пер. на русск. яз. игумен Василий (Донец)]. – СПб. : Общество святителя Василия Великого, 2000. – 432 с.
106. Кант И. Сочинения : в 8 т. / И. Кант. – М. : Чоро, 1994– . – Т. 5. – 1994. – 414 с.
107. Кашуба М. В. Барокове осмислення людини в морально-дидактичній літературі XVII ст. / М. В. Кашуба // Людина в культурі російського бароко: Міжнародна науково-теоретична конференція :

- Тези доповідей. – К.: Центр гуманітарної освіти НАН України, 2006. – С. 61–65.
108. Кашуба М. В. Георгій Кониський / М. В. Кашуба. – К., 1999. – 228 с.
109. Кашуба М. В. Георгій Кониський і його „Філософський курс” / М. В. Кашуба // Кониський Г. Філософські твори : У 2 т. – К. : Наукова думка, 1990– .– Т. 1. – 1990. – С. 5–42.
110. Кисельова М. С. “Ключ живота і смерті”: антропологія російського бароко у православній проповіді XVII ст. / М. С. Кисельова // Людина в культурі російського бароко: Міжнародна науково-теоретична конференція : Тези доповідей. – К.: Центр гуманітарної освіти НАН України, 2006. – С. 65–70.
111. Козаржевский А. Ч. Отзвуки античной культуры в патристическом ораторском искусстве / А. Ч. Козаржевский // Культура и искусство античного мира : Материалы научной конференции (1979). – М. : Советский художник, 1980. – С. 440–451.
112. Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. / Г. Кониський. – К. : Наукова думка, 1990– .– Т. 1. – 496 с.
113. Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. / Г. Кониський. – К. : Наукова думка, 1990– .– Т. 2. – 576 с.
114. Корзо М. Образ человека в проповеди XVII века / М. Корзо. – М. : Институт философии РАН, 1999. – 189 с.
115. Кот С. О. Дискурсивний аналіз проповіді як морально-духовного жанру словесності (на матеріалі православної Різдвяної проповіді) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.02.02 “Російська мова” / С. О. Кот. – К., 2006. – 20 с.
116. Кралюк П. М. “Білі плями” в історії української філософії : Наукові нариси / П. М. Кралюк. – Луцьк : Твердиня, 2007. – 164 с.
117. Красногорский Д., священник. О чем и как нам – пастырям Христовой Церкви – проповедовать? / Д. Красногорский, священник //

- Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1908. – № 19. – С. 753–759.
118. Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.) / [сост. Т. В. Черторицкая]. – М. : Советская Россия, 1987. – 447 с.
119. Кречотень В. І. До історії української барокової учительсько-ораторської прози. Казання Ігнатія Оксентовича Старушича на погребі князя Ілії Святополк-Четвертинського / В. І. Кречотень // Українське літературне бароко : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 244–271.
120. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
121. Круглик Д., протоіерей. Конспект по практичному руководству для пастыррей / Д. Круглик, протоіерей. – Загорск, 1977. – 191 с.
122. Куньч З. Церковна проповідь і проблеми культури мови / З. Куньч // Християнство й українська мова : Матеріали наукової конференції. – Львів : Видавництво Львівської богословської академії, 2000. – С. 436–441.
123. Кучерюк Д. Ю. Віхи і архетипи естетичних вчень в Україні / Д. Ю. Кучерюк // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 8. Серія : філософські науки : Збірник / За ред. проф. В. А. Личковаха. – Чернігів, 2001. – № 8. – С. 77–78.
124. Кучмай К. С. Іоанн Златоуст та його патристична спадщина в християнській писемній культурі / К. С. Кучмай // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. – 2007. – № 1. – С. 21–26.
125. Ладыгина А. Б. О преемственности в искусстве / А. Б. Ладыгина, В. В. Гринин. – М. : Знание, 1982. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Эстетика” ; № 5).

126. Лебедев И. Об обязанности пастырей Церкви проповедовать слово Божие / И. Лебедев // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1894. – № 24. – С. 931–935.
127. Лебедев И. Об обязанности пастырей Церкви проповедовать слово Божие (Окончание) / И. Лебедев // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1895. – № 2. – С. 49–54.
128. Лебедев И. Примечания к Слову, сказанному игуменом Киевского Никольского монастыря, префектом академии, Стефаном Яворским при погребении Святителя Феодосия, архиепископа Черниговского / И. Лебедев // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1908. – № 8–9. – С. 290–299.
129. Левченко Н. О. Эстетосфера художественной культуры XX столетия / Н. О. Левченко. – К. : ДАЛПУ, 1998. – 144 с.
130. Левчук Л. Т. Періодизація історії естетики як теоретична проблема / Л. Т. Левчук // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення : Зб. наук. статей / За ред. В. А. Личковаха. – Чернігів : ЦНТЕІ, 2006. – С. 3–5.
131. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 485 с.
132. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007– . – (Енциклопедія ерудита). – Т. 2. – 2007. – 624 с.
133. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
134. Лихачев Д. С. Величие древней литературы / Д. С. Лихачев // Памятники литературы Древней Руси : XI – начало XII века / [сост. и ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева]. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 5–20.
135. Лихачев Д. С. Литература трагического века в истории России / Д. С. Лихачев // Памятники литературы Древней Руси : XIII век / [сост. и

- ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева]. – М. : Художественная литература, 1981. – С. 5–26.
136. Лихачев Д. С. Литература эпохи “Слова о полку Игореве” / Д. С. Лихачев // Памятники литературы Древней Руси : XII век / [сост. и ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева]. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 5–22.
137. Лихачев Д. С. “Слово о полку Игореве” и культура его времени / Д. С. Лихачев. – Л. : Художественная литература, 1978. – 360 с.
138. Личковах В. А. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / В. А. Личковах. – Чернігів : РВК “Деснянська правда”, 2006. – 160 с.
139. Личковах В. А. Естетосфера авангардизму / В. А. Личковах // Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія. Вип. 170. – Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2009. – С. 4–16.
140. Личковах В. А. Історичні трансформації категорії пафосу / В. А. Личковах // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – № 9. – С. 101–107.
141. Личковах В. А. Під сигнатурою Спаса. Сіверянська культурологічна регіоніка / В. А. Личковах // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Вип. 14. Серія : філософські науки : Збірник. – Чернігів : ЧДПУ, 2002. – № 14. – С. 58–62.
142. Личковах В. А. Сигнатура Богородици в українській культурі / В. А. Личковах // Вестник Нижневартовского государственного гуманитарного университета. – 2008. – № 2. – С. 24–29.
143. Личковах В. А. Сигнатура Богородици в українській культурі / В. А. Личковах // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : Зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 21-22 грудня 2006 р. – К. : ДАКККіМ, 2007. – Ч. 1. – С. 35–41.

144. Лопухин А. Жизнь и труды Святого Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского / А. Лопухин // Иоанн Златоуст. Полное собрание творений : в 12 т. / Иоанн Златоуст. – М. : Православная книга, 1991– . – Т. 1. – Кн. 1. – 1991. – С. 3–96.
145. Лосев А. Ф. История античной эстетики : Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.
146. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 376 с.
147. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II века н. э. / А. Ф. Лосев. – М. : Издательство Московского университета, 1979. – 416 с.
148. Макарий (Невский), митрополит. Избранные слова, речи, беседы, поучения / Макарий (Невский), митрополит. – М. : Отчий дом, 1996. – 192 с.
149. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
150. Марк (Лозинский), игумен. Отечник проповедника / Марк (Лозинский), игумен. – М. : Сергиев Посад, 1997. – 672 с.
151. Марущак В., протодиакон. Святитель-хирург : Житие архиепископа Луки (Войно-Ясенецкого) / В. Марущак, протодиакон. – М. : Даниловский благовестник, 2006. – 416 с.
152. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К. : Наукова думка, 1983. – 234 с.
153. Мацько Л. Вітчизняна риторика / Л. Мацько, О. Мацько // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 22–27.
154. Мацько Л. Риторика Стародавньої Греції і Стародавнього Риму / Л. Мацько, О. Мацько // Дивослово. – 2002. – № 1. – С. 33–40.
155. Мацько Л. Риторика: предмет, основні поняття, розділи / Л. Мацько // Дивослово. – 2001. – № 12. – С. 28–31.

156. Мейзерский В. М. Философия и неориторика / В. М. Мейзерский. – К. : Лыбидь, 1991. – 192 с.
157. Минея. Июнь. Ч. 1. – М. : Издательство Московской Патриархии, 1986. – 661 с.
158. Митькевич В., священник. Наставления и советы воспитанникам Черниговской духовной семинарии, окончившим курс учения / В. Митькевич, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1887. – № 12. – С. 283–294.
159. Михаил (Грибановский), епископ. Лекции по введению в круг богословских наук / Михаил (Грибановский), епископ. – К. : Пролог, 2003. – 252 с.
160. Михаил (Грибановский), иеромонах. Истина бытия Божия / Михаил (Грибановский), иеромонах // Богословские труды : Сб. статей. Вып. 30. – М. : Издательство Московской Патриархии, 1990. – С. 9–81.
161. Мойсеїв І. Нульсфера або Небо всередині нас. Філософсько-культурологічна експедиція за межі світу / І. Мойсеїв. – К. : Дніпро, 2010. – 300 с.
162. Музичка І. Українське сакральне мистецтво і богословія / І. Музичка // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 11–34.
163. Наливайко Д. С. Українське літературне бароко в європейському контексті / Д. С. Наливайко // Українське літературне барокко. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 46–75.
164. Нахов И. М. Три кинических диатрибы / И. М. Нахов // Античность и современность : К 80-летию Ф. А. Петровского : сб. статей. – М. : Наука, 1972. – С. 164–175.
165. Наше церковное красноречие по отзыву светского оратора // Вера и жизнь. – 1912. – № 9. – С.97–98.

166. Никодим (Руснак), епископ. Пастырская и проповедническая деятельность св. Иоанна Златоуста на константинопольской кафедре / Никодим (Руснак), епископ. – Загорск, 1966. – 223 с.
167. Николаева Т. М. Ораторское искусство Иллариона / Т. М. Николаева // Словообразование. Стилистика. Текст : Номинативные средства в текстах разных функциональных стилей. – Казань : Издательство Казанского университета, 1990. – С. 118–127.
168. Николаев Д., священник. Перед исповедью / Д. Николаев, священник // Журнал Московской Патриархии. – 1986. – № 3. – С. 38–39.
169. Николай (Ярушевич), митрополит. Слова, речи, послания / Николай (Ярушевич), митрополит. – М. : Издание Московской Патриархии, 1947. – 256 с.
170. Об обрядах погребения у древних христиан (Окончание) // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1873. – № 13. – С. 213–219.
171. Ольховик М. В. Бароковий універсалізм в поезиці Лазаря Барановича / М. В. Ольховик // Дивосад. – 2001. – № 2. – С. 8–11.
172. Ольховик М. В. “Бароковий універсалізм” в українському художньому мисленні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / М. В. Ольховик. – К., 2005. – 16 с.
173. Ольховик М. В. Бароко як універсальна метамова української культури / М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 14. Серія : філософські науки : Збірник / За ред. проф. В. А. Личковаха. – Чернігів, 2002. – № 14. – С. 62–65.
174. Основи соціальної концепції Української Православної Церкви / [ред. Никон (Русин), архімандрит та ін.]. – К. : Інформ.-вид. центр УПЦ, 2002. – 80 с.

175. Остапов А., протоиерей. Пастырская эстетика / Остапов А., протоиерей. – Чернигов : Издание Черниговской епархии, 2000. – 44 с.
176. Охріменко П. П. Розвиток і взаємозв'язки східнослов'янського бароко / Охріменко П. П., Охріменко О. Г. // Українське літературне бароко : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 19–45.
177. О церковной проповеди в связи с современной смутой // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1908. – № 6. – С. 198–209.
178. Павлик П. Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи / П. Павлик // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 95–101.
179. Палагута С. Ф. Статус риторики в греческой философии / С. Ф. Палагута // Вестник Приазовского государственного технического университета : Сб. статей участн. междунар. научн. конф. по проблемам древнегреч. философ. “Аристотелевские чтения”. Вып. 5. – Мариуполь : ПГТУ, 1998. – С. 231–236.
180. Панин Л. Г. Лексика церковно-славянской гомилетики (о причинах появления лексических различий в списках минейного Торжественника) / Л. Г. Панин // Христианство и церкви в России феодального периода (материалы). – Новосибирск : Наука, 1989. – С. 5–29.
181. Певницкий В. Ф. Св. Григорий Чудотворец, епископ Неокесарийский и приписываемые ему проповеди / В. Ф. Певницкий // Труды Киевской Духовной Академии. – 1884. – Т. 1. – С. 338–387.
182. Пимен (Извеков), патриарх. Слова, речи, послания, обращения (1957-1977) / Пимен (Извеков), патриарх. – М. : Издание Московской Патриархии, 1977. – 455 с.

183. Платон. Диалоги. Книга вторая / Платон ; [пер. с древнегреч. Н. В. Самсонова, А. Н. Егунова, С. С. Аверинцева и др.]. – М. : Эксмо, 2008. – 1360 с. – (Антология мысли).
184. Покровский В. М. Речь, сказанная при погребении С. М. Немерцаева / В. М. Покровский // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1909. – № 11. – С. 442–445.
185. Поликоса И., протоиерей. Священник на приходе : церковно-практическая деятельность / И. Поликоса, протоиерей. – Чернигов, 2000. – 104 с.
186. Полное собрание проповеднических трудов (слов, бесед, поучений, посланий, воззваний и наставлений) преосвященного Макария, архиепископа Томского и Алтайского, за все время его архиерейского служения (1884–1910) (Рецензия) // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1910. – № 24. – С. 880–885.
187. Полный православный богословский энциклопедический словарь : в 3-х т. – М. : Издательство Московской Патриархии, 1992– . – Т. 2. – 1992. – 2464 с.
188. Поселянин Е. Очерки из истории русской церковной и духовной жизни в XVIII веке / Е. Поселянин. – М. : Талан, 1998. – 190 с.
189. Поучение в 27-ю неделю по Троице // Проповеднический листок. – 1898. – № 12. – С. 267–269.
190. Поучение пред исповедью // Проповеднический листок. – 1898. – № 3. – С. 62–64.
191. Преосвященный Иннокентий, архиепископ Херсонский и Таврический // Отечественные подвижники благочестия 18 и 19 веков. Май. – Введенская Оптина Пустынь, 1997. – С. 241–257.
192. Пригорницька А. А. Естетосфера сучасного дизайну : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / А. А. Пригорницька. – К., 2005. – 16 с.

193. Пригоровский А., священник. Речь при погребении священника о. Матфея Шпаковского / А. Пригоровский, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1887. – № 20. – С. 486–488.
194. Прокопович Ф. Вещи и дела, о которых духовный учитель народу христианскому проповедати должен, иная общая всем, а иная неким собственная / Ф. Прокопович // Богословские сочинения / Ф. Прокопович. – СПб., 1774. – Ч. 4. – С. 266–274.
195. Прокопович Ф. Про риторичне мистецтво / Ф. Прокопович // Філософські твори : У 3 т. / Ф. Прокопович. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 101–221.
196. Прокопович Ф. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные / Ф. Прокопович. – СПб. : Сухопутный шляхетный кадетский корпус, 1761. – Ч. 2. – 256 с.
197. Пророк // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1863. – № 1. – С. 1–13.
198. Простейшие опыты живого проповедничества // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1909. – № 20. – С. 738–741.
199. Протокол заседания Екатеринославского цензурного комитета 6-го сентября 1873 г. // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1874. – № 3. – С. 73–80.
200. Пушкаш Л. Перспективи церковного мистецтва в Церкві східного обряду / Л. Пушкаш // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів : Свічадо, 1994. – С. 118–123.
201. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1974– . – Т. 6: Критика и публицистика. – 1976. – 508 с.
202. Религии мира : энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / [ред. И. Е. Арясов]. – М. : Вече, 2006. – 640 с.

203. Рогачова І. Розвиток теорії ноосфери Тейяром де Шарденом / І. Рогачова // Філософія : Сучасність – 2006. – № 11–12. – С. 141–149.
204. Рознатовський К. В допомогу нашим сільським пастирям / К. Рознатовський // Чернігівські єпархиальні новини (Прибавлення). – 1885. – № 20. – С. 675–678.
205. Розумна О. П. Аскетичний ідеал в українській православній проповіді XVII століття: релігієзнавчо-філософський аналіз : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.11 “Релігієзнавство” / О. П. Розумна. – К., 2004. – 14 с.
206. Романенко Ю. М. Метафізическе значення поняття “метаноїа” / Ю. М. Романенко // Метафізика ісповеди. Пространство и время ісповедального слова : Матеріали міжнародної конференції. Санкт-Петербург, 26 – 27 мая 1997 г. – СПб., 1997. – С. 35–38.
207. Русская духовная журналистика в 1863 г. // Чернігівські єпархиальні новини (Прибавлення). – 1864. – № 12. – С. 368–384.
208. Релігія і Царква на Беларусі : энцыкл. даведн. / [рэд. Г. П. Пашкоў і інш.]. – Мн. : БелЭн, 2001. – 368 с.
209. Сагарда Н. И. Святой Григорий Чудотворец, епископ Неокесарийский. Его жизнь, творения и богословие (Патрологическое исследование) / Н. И. Сагарда. – СПб. : Воскресение, 2006. – 640 с.
210. Сагач Г. М. Риторика : підруч. / Г. М. Сагач. – К. : Ін Юре, 2000. – 568 с.
211. Святой Димитрий Ростовский и его избранные творения. – СПб. : Светослов, 1998. – 256 с.
212. Селівачов М. Поняття “сакральне мистецтво” : зміст і межі / М. Селівачов // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії 2008. Вип. 1. – К. : Музична Україна, 2008. – С. 67–76.
213. Сивокінь Г. М. Давні українські поетики / Г. М. Сивокінь. – Х. : Видавництво Харківського університету, 1960. – 107 с.

214. Сліпушко О. Кирило Турівський – представник української середньовічної літератури / О. Сліпушко // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 59–61.
215. Словар української мови : у 4-х т. / [упоряд. Б. Грінченко]. – К., 1907– . – Т. 2. – 1908. – 573 с.
216. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко / Л. О. Софронова // Українське літературне барокко. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 109–130.
217. Софронова Л. “Рождественская драма” Дмитрия Ростовского / Л. Софронова // Духовная культура славянских народов (литература, фольклор, история) : Сб. статей к IX Международному съезду славистов. – Л. : Наука, 1983. – С. 97–108.
218. Співак В. В. Гріх “пияцтва” у рецепції українських мислителів XVII ст. / В. В. Співак // Мультиверсум. Філософський альманах : Зб. наук. праць. Вип. 63. – К. : Український центр духовної культури, 2007. – С. 191–205.
219. Співак В. В. Проблема багатства та бідності у проповідницькій спадщині Антонія Радивиловського в контексті української духовної традиції XVII ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.05 “Історія філософії” / В. В. Співак. – К., 2010. – 20 с.
220. Стефан (Яворский), игумен. Слово сказанное при погребении святителя Феодосия Углицкого, архиепископа Черниговского, в переводе на современный русский язык / Стефан (Яворский), игумен // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1908. – № 8-9. – С. 261–290.
221. Сторожева І. В. Роль естетичного аспекту ритуалу у релігійному комплексі / І. В. Сторожева // Мультиверсум. Філософський альманах : Зб. наук. праць. Вип. 63. – К. : Український центр духовної культури, 2007. – С. 182–190.

222. Стратий Я. М. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Стратий Я. М., Литвинов В. Д., Андрушко В. А. – К. : Наукова думка, 1982. – 346 с.
223. Суліма М. Кониський Григорій / М. Суліма // Українська література у портретах і довідках : Давня література – література ХІХ ст.: Довідник. – К. : Либідь, 2000. – С.156.
224. Татаркевич В. Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. / В. Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнка]. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
225. Тупатилов А., священник. Речь при погребении в Бозе почившего Преосвященнейшего Вениамина, епископа Черниговского и Нежинского, сказанная после великого славословия / А. Тупатилов, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1893. – № 4. – С. 133–138.
226. Убальдо Н. Иллюстрированный философский словарь / Никола Убальдо ; [пер. с итал. Т. Н. Григорьева, Л. А. Подпятникова]. – М. : БММ АО, 2006. – 584 с.
227. Угринович Д. М. Искусство и религия / Д. М. Угринович. – М. : Политиздат, 1982. – 288 с.
228. Українські міфи, демонологія, легенди / [упорядкув. М. К. Дмитренко]. – К. : Музична Україна, 1992. – 144 с.
229. Фаррар Ф. В. Жизнь и труды св. Апостола Павла / Ф. В. Фаррар ; [пер. с. англ. А. Лопухина]. – К. : Богдана, 1994. – 1112 с.
230. Федь І. А. Релігія і мистецтво : два плеча одного важеля у формуванні національної свідомості / І. А. Федь // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури :Зб. наук. праць. Вип. 14. – К. : Міленіум, 2005. – С. 142–149.
231. Феофан (Говоров), епископ. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться ? / Феофан (Говоров), епископ. – М. : Отчий дом, 2005. – 303 с.

232. Филарет (Гумилевский), архиепископ. Об употреблении дара слова / Филарет (Гумилевский), архиепископ. // Черниговские Епархиальные Известия. – 1861. – №2. – С.76–81.
233. Филарет (Дроздов), митрополит. Сочинения : Слова и речи : в 5 т. – М. : Типография А. И. Мамонтова и К°, 1873– .– Т. 1: Слова и речи 1803–1821 гг. – 1873. – 299 с.
234. Философский энциклопедический словарь / [сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко]. – М. : Инфра-М, 2005. – 576 с.
235. Флоренский П. А. Имена : Сочинения / П. А. Флоренский. – М. : Эксмо, 2006. – 896 с. – (Антология мысли).
236. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Христианство и культура / П. А. Флоренский. – М. : АСТ, 2001. – С. 508–520.
237. Фрейберг Л. А. Византийская литература эпохи расцвета IX–XV вв. / Л. А. Фрейберг, Т. В. Попова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.
238. Хойнацкий А., протоиерей. Речь, сказанная во время отпевания Преосвященного Иоанникия пред “Со святыми упокой” / А. Хойнацкий, протоиерей // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1880. – № 27.– С. 390–398.
239. Хойнацкий А., священник. Слово при погребении настоятеля Нежинского Благовещенского монастыря архимандрита Варфоломея / А. Хойнацкий, священник // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1873. – № 7.– С. 110–118.
240. Холодинська С. М. Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації “Лісової пісні” Лесі Українки): Дис. ... кандидата філос. наук : 09.00.08 / Холодинська Світлана Миколаївна. – Київ, 2008. – 196 с.
241. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы / С. С. Хоружий. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 352 с.

242. Христианство : словарь / [ред. Л. Н. Митрохин и др.]. – М. : Республика, 1994. – 559 с.
243. Царенок А. В. К вопросу об общедоступности проповеди в православной проповеднической традиции / А. В. Царенок // Вестник Нижневартковского государственного гуманитарного университета. – 2008. – №2. – С. 47–50.
244. Царенок А. В. Сигнатура св. Иоанна Златоуста у православній проповідницькій традиції / А. В. Царенок // Філософія етнокультури та наукові стратегії збереження національної єдності України : Зб. наукових статей / За ред. В. А. Личковаха. – Чернігів, 2007. – С. 36–38.
245. Царенок А. В. Специфіка “естетики смерті” у проповідях єпископа Веніаміна (Биковського) / А. В. Царенок // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченко. Вип. 66. Серія : філософські науки : Збірник / За ред. проф. В. А. Личковаха. – Чернігів : ЧДПУ, 2009. – № 66. – С. 127–131.
246. Чепіга І. П. Ораторське мистецтво на Україні в XVII–XVIII ст. / І. П. Чепіга // Українська мова і література в школі. – 1989. – № 10. – С. 64–68.
247. Черторицкая Т. В. Ораторское искусство Древней Руси / Т. В. Черторицкая // Красноречие Древней Руси (XI–XVII вв.) / [сост. Т. В. Черторецкая]. – М. : Советская Россия, 1987. – С. 5–30.
248. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Академія, 2003. – 568 с. – (Альма-матер).
249. Чижевський Д. І. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с. – (Київська бібліотека давнього українського письменства. Студії. Т. 4).
250. Что требуется от пастыря Церкви, как учителя, по “Пастырскому правилу” св. Григория Великого? // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1895. – № 17. – С. 509–517.
251. Шевчук М. Довгалевський Митрофан / М. Шевчук // Українська

- література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст. : Довідник. – К. : Либідь, 2000. – С. 89.
252. Шелюто В. М. Проблема сакрального в естетичному процесі : дис. ... д. філософ. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / Володимир Михайлович Шелюто. – Луганськ, 2010. – 450 с.
253. Шестаков В. П. Катарсис: от Аристотеля до хард рока / В. П. Шестаков // Вопросы философии. – 2005. – № 9. – С. 95–106.
254. Шестаков В. П. Эстетические категории : Опыт систематического и исторического исследования / В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1983. – 358 с.
255. Шестериков А., протоиерей. Речь при погребении Преосвященного Антония, епископа Черниговского и Нежинского / А. Шестериков, протоиерей // Черниговские епархиальные известия (Прибавление). – 1911. – № 12. – С. 373–378.
256. Элькан О. Б. Семиосфера как символическое ядро культуры (на основе текстов искусства германоязычного мира XX века): Дис. ... кандидата культурологии : 26.00.01 / Элькан Ольга Борисовна. – Симферополь, 2010. – 193 с.
257. Эстетика : словарь / [общ. ред. А. А. Беляева и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
258. Юхимик Ю. В. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва : Дис. на здобуття наук. ступеня д. філос. наук : 09.00.08 “Естетика” / Юхимик Юлія Віталіївна. – К., 2011. – 391 с.
259. Яковлев Є. Г. Мистецтво і світові релігії : Навч. посіб. / Є. Г. Яковлев. – К. : Вища школа, 1989. – 223 с.
260. Янченко Л. В. Критический анализ церковного искусства в атеистической пропаганде / Л. В. Янченко // Вопросы атеизма. Вып. 23. – К. : Вища школа, 1987. – С. 55–62.

261. Янченко Л. В. О научном подходе к оценке церковного искусства / Л. В. Янченко // Вопросы атеизма. Вып. 22. – К. : Вища школа, 1986. – С. 92–99.
262. Ярушевич Б. О проповеднической импровизации. К вопросу о живом слове и нормативных методах проповедничества (Гомилетический этюд) / Ярушевич Б. // Вера и жизнь. – 1913. – №18. – С. 37–59.
263. Dziemidok B. Katharsis jako kategoria estetyczna / B. Dziemidok // Studia esteticzne. – 1972. – Т. VII–IX. – S. 261–271.
264. Henze A. Contemporary Church Art / A. Henze, Th. Filthaut. – New York : Sheed & Ward, 1956. – 128 pp.
265. Grant F. C. Sermon / Frederick C. Grant // The Encyclopedia Americana : International Edition : Complete in 30 Volumes. – Danbury Connecticut : Grolier Inc., 1985– . – Volume 24. – P. 581.
266. Trotter F. T. What is Religious Art? – <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?>
267. Ware T. The Orthodox Church / T. Ware. – Penguin Books, 1993. – 359 pp.