

5. Радянський книгар. – Харків: Рух, 1930. – № 4.
6. Лист О.Г. Сластьона до П.Ф. Мартиновича від 23 липня 2009 року. – ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 11–3. – Од. зб. 144. – Аркуш 76 зв.
7. Бурачек М. О.О. Мурашко // Мистецтво. – К., липень 1919. – Ч. 5 і 6.
8. Бурачек М. Олександр Мурашко (Уривки з рукопису) / Упоряд. Т. Бурачек, В. Абліцов // Культура і життя. – 1983. – 24 лип. – № 30.
9. Бурачек М. Спогади про Г.І. Нарбута // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1 (14).
10. Бурачек М. Спогади про Г.І. Нарбута // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 3.
11. Абліцов В. Микола Бурачек і Українська Академія Мистецтва // УАМ: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вип. 7.
12. Письмові фонди Національного художнього музею України.
13. Бурачек М. Михайло Іванович Жук (25 років художньої діяльності) // Червоний шлях. – Харків, 1929. – № 5–6.
14. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. – Київ: Грані-Т, 2008.

Олег ВАСЮТА,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент*

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ПОШУКИ А.П. ЛАЩЕНКА: РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Мистецтвознавча наука України здійснює активний пошук щодо визначення місця духовної культури, зокрема музичного мистецтва, в ієрархії суспільних відносин сучасного державотворчого процесу. Актуалізується той спосіб наукового бачення, який відходить від звичних схем упорядкування тих чи інших явищ художньої дійсності і веде до переосмислення філософських, естетичних, зрештою культурологічних засад, що у свою чергу сприяє формуванню потужного масиву новітньої етнокультури та морально-естетичної стратегії громадянського самовизначення. До того ж нова культурно-духовна ситуація, що активно виявляє себе в різних сферах буття, ніби здійснює своєрідне «замовлення» на подібні наукові підходи. В цьому сенсі відомий культуролог, музикознавець А.П. Лашенко своєю науково-практичною діяльністю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. сприяв визначенню напрямку широкого спектра мистецтвознавчих пошуків. Як слушно зауважував вчений, «дійсно, прийшов час, коли вивчення вітчизняної музики досягло рівня самодостатності, і ми можемо поглянути на неї ширше, тобто з позиції системи, в якій музика функціонує» [1, с. 3]. Наведена думка є характерною для наукової творчості А. Лашенка і може претендувати на роль своєрідної «головної теми» його наукових бачень.



Для прикладу звернемося до відомої статті А. Лашенка «Про відродження духовної музики» [2], яка з'явилася на зламі тисячоліть і чітко накреслювала подальший шлях функціонування мистецтва, зокрема хорової музики та хорового виконавства. Формуючи власне бачення духовної дійсності напередодні відзначення 2000-ліття християнської доби, вчений закликає до «переосмислення філософських, етичних, естетичних і художніх засад цього історичного феномена» [2, с. 85]. При цьому простежується наполегливе прагнення дослідника поєднати наукові підходи з широкою хоровою практикою, що склалася в Україні з перших років незалежності. Водночас наукова думка як резуль-

тат пошуку, на думку вченого, стає «стабілізатором, поштовхом для розвитку того чи іншого явища. Але не меншу роль відіграють характер і особливості безпосередньої мистецької практики» [2, с. 85]. У статті вчений проводить аналіз сучасного стану вивчення поширення духовної музики в Україні та внеску, зробленого у справу її відродження корифеєм вітчизняної науки Н.О. Герасимовою-Персидською, яка сформувала потужний напрям у дослідженні української барокової культури, історичної спадщини української духовної музики в цілому. В цьому ряду, як зазначає дослідник, стоїть також організація науково-практичних конференцій, які мали широкий резонанс, зокрема «Духовний світ бароко», «Українська церковна музика», «Постать Артемія Веделя в історико-культурному контексті століть», «Музика і Біблія», «Візантійські традиції української монодії».

Як відомо, перші роки духовного відродження часів незалежності стали серйозним поштовхом до створення яскравих мистецьких колективів і висунули на перший план визначних діячів хорової культури України, таких як П. Муравський, Л. Венедиктов, А. Авдієвський, О. Тимошенко, Є. Савчук, В. Антків, М. Гвоздь, Ю. Кулик, В. Палкін, В. Рожок, Л. Боднарук, В. Захарченко-Іконник, М. Гобдич, Л. Бухонська, В. Скоромний, М. Юрченко, О. Жигун, О. Шокало-Бенч, Т. Копилова, Д. Болгарський, Д. Радик, О. Вацек та ін.

Цікаво, що потужний виток мистецького злету новітньої доби, зокрема в галузі хорової справи, автор пов'язує саме з поширенням духовної музики, хорового виконавства, коли «наше хорове мистецтво нарешті досягло ступеня стилістично-художнього й мистецько-гуманітарного оформлення, що може зрівнятися, принаймні, із золотою добою української музики часів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Тобто, нема потреби доводити, що ми переживаємо другий хоровий Ренесанс» [2, с. 85]. До речі, останнє тлумачення дуже вдало визначає зміст нової художньої якості, що була характерна для хорової культури не лише Києва, а й інших регіонів України. Розгляньмо ситуацію, що склалася, наприклад, у давньому духовному осередку України – Чернігово-Сіверському регіоні, з яким А.П. Лащенко поєднувала багаторічна плідна співпраця, – у 60-х рр. минулого століття він керував хором Ніжинського педагогічного університету ім. М.В. Гоголя; тісна дружба і співпраця єднала його з відомими «ніжинцями» тієї пори: В. Іконником, Л. Тевзадзе, М. Бровченко, М. Буравським, композитором О. Костіним, В. Устименком, Л. Вишневою та ін.; після переїзду до Києва творчі зв'язки з діячами культури і мистецтв Чернігівщини, зокрема Л. Пашиним, Л. Боднаруком, Л. Шумською, Л. Костенко, В. Суховерським, І. Буренком, автором цієї статті та ін., були постійними. А.П. Лащенко брав безпосередню участь у формуванні ключових напрямків розвитку музичного мистецтва Чернігівщини другої половини 1990-х рр. – початку 2000-х рр. [5].

Духовне піднесення в Україні позначилися стрімким злетом розвитку музичного мистецтва Чернігівщини. Роками не реалізований духовно-творчий потенціал знайшов яскравий вияв у створенні перших за всю історію розвитку мистецтва на Чернігівщині професійних музичних колективів: симфонічного оркестру «Філармонія», духового оркестру, ансамблю пісні і танцю «Сіверські клейноди», камерного хору ім. Д. Бортнянського. Тому думка А. Лащенко щодо «другого хорового Ренесансу» активно кореспондується з духовно-культурною ситуацією в регіоні. У «проростанні» нової хвилі відродження інтересу до духовної музики вчений визначає декілька суттєвих чинників. По-перше, «спалах слухацького інтересу до духовної музики є наслідком природної, розташованої у глибинних шарах свідомості морально-релігійної орієнтації» [2, с. 85]. Прагнення по-новому осмислити суспільно-культурологічний феномен приводить вченого до переконання в «етногенезисному» походженні цього явища. Особливо коли мова йде про інший чинник відродження духовної музики, а саме – історико-політичний контекст, причому вчений вдається до нетрадиційної схеми побудови власної оцінки ситуації, вибудовуючи глибоку аргументацію на історико-мистецьких паралелях. Наприклад, дослідник вбачає спільність духовно-музичного контексту, що розгортався в Україні у другій половині XVII ст., із сучасним етапом. Саме духовна «переорієнтація», властива різним епохам, об'єднує їх при визначенні історичного і духовного потенціалу нації. Так, дійсно, консолідаційно-духовні процеси, що спостерігаються в Україні наприкінці XX ст., позначені переходом до нового способу життя, зрештою – нового, відмінного, по суті, від попереднього способу мислення з поступовим формуванням нової морально-естетичної якості. Можливо, в хоровому мистецтві, на чому

наголошує А. Лашенко, культуротворча спорідненість різних історичних діб виявляє себе особливо яскраво. Простежимо, бодай коротко, як ці процеси протікали на Чернігівщині.

Духовне життя Чернігівщини другої половини XVII ст. зазнало впливу відомого церковного, культурно-громадського діяча Л. Барановича, яскравого представника української барокової культури. Як писав І. Огієнко, «Лазар Баранович багато зробив для підвищення української культури – це він оживив Чернігівщину і зробив її другим по Києві культурним центром» [7, с. 164]. Коли ж говорити, зокрема, про розвиток музичного мистецтва краю в цей період, то він теж визначався особистістю Л. Барановича. Сформований на хорових традиціях Києво-Могилянської колеї, ректором якої він був доволі тривалий час (1650–1657), Л. Баранович сприяв поширенню по всій Чернігово-Сіверщині нового музичного стилю (партесного хорового співу), породженого епохою барокової культури. Церковні хори Новгород-Сіверського, Чернігова, Ніжина, Глухова та ін. сприяли формуванню осередків високопрофесійного музичного середовища. До того ж, виконуючи непрості обов'язки Чернігівського архієпископа, Л. Баранович доклав великих зусиль до створення хорової капели, на чолі якої поставив визначного хормейстера і композитора С. Пекалицького. Створення ним багатоголосих музично-хорових композицій (до нашого часу дійшов один з творів автора – «Служба божа ля мі-нор») сприяло піднесенню загального рівня української музики XVII ст., активізувало нове музичне мислення, яке не лише стосувалося основ композиторського мистецтва, а й ставило значно вищі вимоги до усього загалу співацької культури (вокальної техніки, теситури хорових партій, розширення динамічних можливостей людського голосу, його діапазону тощо). На думку А. Лашенка, «це був час швидкого подолання розбіжностей між Сходом і Заходом, переходу від середньовічного до новітнього способу життя, в цілому потужного руху до консолідації культурницьких сил» [2, с. 86].

У цьому контексті можна виокремити духовну музику в різних формах її функціонування як важливий аспект наукового аналізу, який упродовж багатьох років хвилював А. Лашенка. Наприкінці 80-х рр. минулого століття у вітчизняному хорознавчому обігу з'явилося оригінальне мистецтвознавче дослідження вченого «Хоровая культура: аспекты изучения и развития» [3]. Тут ми вбачаємо першу спробу автора узагальнити широке коло питань вітчизняного хорознавства. У монографії широко висвітлюється вплив духовної музики на формування всього загалу хорової культури. Саме тут викристалізувалося декілька важливих для хорознавчої науки напрямків, яким відповідають розділи «До історії хороведення» та «Хорові школи», що стали певним прообразом останньої найвагомішої за обсягом і змістом праці вченого – «З історії київської хорової школи» [4], праці, яка на наше переконання, може бути зразком дослідження, зокрема, регіональних аспектів розвитку хорової культури України – і не лише хорової. Свого часу, говорячи про широкий простір музичної регіоніки, дослідник наголошував: «Тільки конкретний вимір у часі і просторі, тобто хронотоп музичного явища, надає йому значення реального чинника. Не випадково в цьому плані науковці все частіше звертаються до регіоніки музичної україністики. Нехай вона ще методологічно недостатньо розроблена, але як засіб «через окреме збагнути загальне» має повне право на існування» [1, с. 4]. Тому сьогодні дослідження окремих явищ регіональної культури, її історичного розвитку та функціонування без напрацювань А. Лашенка стає неможливим.

Для прикладу візьмімо методологічний аспект, який опрацьовано вченим і який стосується дуже складного наукового поняття «мистецької школи». Окреслимо проблему такими запитаннями. Яким чином розроблене вченим поняття «мистецької школи» може вплинути на з'ясування окремих проблем музичної регіоніки? Як тлумачити поняття «школи» щодо регіональних мистецьких явищ – як певну незмінну величину чи як процес зміни художніх явищ, які й формують цю величину (константу)? З іншого боку, чи впливає поняття «школи» – а далі, зрозуміло, й змістова частина цього субстанту – на визначення періодизації мистецького процесу в просторі і часі? Цей ряд запитань можна продовжити. З нашої точки зору, напрацювання А. Лашенка в трактуванні поняття «мистецька школа» є цінним надбанням сучасної мистецтвознавчої науки. Вчений виходить з того, що поняття «школа» витікає з суттєвих діалектично взаємопов'язаних чинників. Назвімо їх у порядку, запропонованому вченим: це композиторська, виконавська, хорознавча (в даному випадку мова йде про «хорову школу») та слухацька практика, об'єднані історичним художньо-естетичним простором. Наступне.

Подібний синкретичний підхід виправданий, на думку вченого, на етапі загальнокультурологічного огляду специфіки зародження даного явища. «Далі ж, відповідно до процесів його становлення й розвитку, природної сили набирає проекція диференціації складових школи» [4, с. 3]. Ці ключові поняття дозволяють вийти на мистецький простір того чи іншого явища і піддати його аналізу.

Таким чином, якщо виходити з позицій евентуального (можливого), то чи є реальним, спираючись на сформульовані методологічні підходи вченого, вийти на розгляд такого явища як, наприклад, співацька культура Чернігово-Сіверського регіону, від часів козацького бароко до новітнього періоду? Спробуємо, йдучи за головними постулатами, викладеними вченим, гіпотетичного зв'язати великий часовий простір умовним «духовним ланцюгом». Розглянемо перший план, пов'язаний з композиторською хоровою практикою. При цьому свідомо орієнтуємося на думку автора: «Хоровою школою можна вважати рівень оволодіння засобами хорової діяльності, які забезпечують уособлену професійну наступність і спадкоємність світоглядних, музично-естетичних і технологічних ознак певних суб'єктів хорової культури» [4, с. 3]. Застосуємо для початку наголошене вченим поняття «нерозривності історичного досвіду». Так, загальноєвропейський стиль бароко розпочав свій шлях на Чернігівщині після визвольних змагань українського народу середини XVII ст. Яскравими зразками «хорового бароко» цього періоду є творчість Л. Барановича, С. Пекалицького. Музичні твори останнього ввійшли в історію вітчизняної музики. Про це вже йшлося у попередньому розділі. Нова якість хорової культури перелилася в діяльність визначних гуманітарних навчальних закладів Чернігівщини: Чернігівського колегіуму (1700), Глухівської співацької школи (1738). Вже у XVIII ст. хорова культура збагачується творчістю А. Рачинського, який став «провісником нового класицистського напрямку у хоровій творчості» [8, с. 30] і був, по суті, предтечею творчості геніальних композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. В цьому сенсі важко не погодитися з цікавою думкою одного зі сподвижників А. Лащенка в галузі духовної музики – М. Юрченка, який зокрема наголошує: «Складається враження, що українська музика, довгий час культивуючи різні форми партесного співу, миттєво спалахнула яскравим калейдоскопом творчих особистостей нового стильового періоду... Дослідники шукають перехідні стадії, що засвідчили б умови переходу від барокового партесного співу до більш сучасного класицистського» [8, с. 30]. (А. Рачинський довгий час очолював придворну капелу гетьмана Лівобережної України К. Розумовського, резиденцію якого були Батурині і Глухів) [6, с. 501]. У XVIII ст. Чернігівщина продовжує залишатися важливим ареалом поширення нових музичних хвиль, що поширювалися з Західної Європи. Таким чином, спираючись на концептуальні засади, сформовані А. Лащенком у дослідженні «мистецької школи» як константи, яка суттєво впливає на загальну оцінку того чи іншого мистецького явища, спробуємо шляхом певної ретроспекції відповісти на питання функціонування хорової школи Чернігівщини XVII–XVIII ст.

При визначенні ознак школи А. Лащенко на перше місце виносить композиторську практику. Як відомо, композиторська практика Чернігово-Сіверського регіону XVII–XVIII ст. пов'язана з іменами вже згадуваних подвижників партесного хорового співу Л. Барановича, С. Пекалицького, провісника нового класицистського мистецтва А. Рачинського. Тут також давав свої перші паростки композиторський талант геніїв української музики М. Березовського і Д. Бортнянського, дитячі роки яких минули саме на Чернігівщині. Як слушно зауважує мистецтвознавець М. Юрченко, «виникає питання, чи не могли б ці композитори (Березовський і Бортнянський. – О.В.) мати уяву про новітню класицистську музику ще в дитячі роки в Україні. Позитивна відповідь на це питання дала б можливість пояснити швидше опанування цими авторами прийомів нового стилю, причому такою мірою, що за короткий період саме вони стали і першовідкривачами, репрезентантами, і завершувачами епохи хорового циклічного концерту» [8, с. 30].

Підсумуймо.

1. Отже, хорова культура Чернігівщини другої половини XVII ст. збагатилася українське музичне мистецтво творами, що проклали шлях новому музичному стилю. Багатоголосі хорові композиції засвідчували прогрес композиторської техніки в застосуванні багатоголосся (на 4–5–6–8–12 голосів), техніки голосоведення, паралелізмів, дублювання, фігурацій, ствердженні класичних ладів мажору і мінору тощо.

2. Творчість визначного композитора XVIII ст. А. Рачинського «відбиває перехідну стадію від барокового партесного концерту до величних циклічних побудов, представлених у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя» [8, с. 30]. Стиль А. Рачинського ґрунтувався передусім на формі музичних творів, побудованих на принципах контрасту, розвиненій хоровій техніці, опануванні класичних гармонійних сполук та розвиненого тематизму. Коли ж рухатися в напрямі іншого твердження А. Лаценка щодо поняття «мистецької школи», а саме «виконавської, хорознавчої та слухацької практики», то є можливість засвідчити активний вплив хорової культури Чернігівщини на інші регіони. Зрозуміло, що мова в даному випадку може йти не лише про хрестоматійні приклади, які стосуються діяльності широковідомих навчальних закладів цього періоду, того ж Чернігівського колегіуму чи Глухівської співацької школи, а й про малодосліджені сторінки вітчизняної співацької справи, зокрема історію Новгород-Сіверського єзуїтського колегіуму. Хороведення Чернігівщини суттєво вплинуло на становлення і розвиток нового музичного стилю в Московському царстві. Відомо, що капела Л. Барановича входила до складу придворного хору російського царя Олексія Михайловича. З цим періодом пов'язується також активне продукування хормейстерських кадрів з Чернігівщини. Серед найвідоміших можна відзначити С. Пекалицького, А. Рачинського, К. Юзефовича, М. Полторацького, Г. Головню, Д. Бортнянського, С. Давидова, М. Барановича.

Таким чином, концептуальні засади визначення важливого мистецтвознавчого поняття «мистецька школа», досліджені А. Лаценком, можуть слугувати певним методологічним постулатом і стають важливою опорою в дослідженні історії мистецтва та музичної регіоніки.

Свого часу вчений висловив ряд цікавих спостережень, які стосувалися питань музичної регіоніки. Зокрема, він визначав два напрями розвитку головних тенденцій музикознавства – культурологічний і краєзнавчий [1, с. 4]. А. Лаценко закликав до активного дослідження, «механізму адаптації музичного руху до тих чи інших умов і намірів суспільства» [1, с. 4], виносячи на поверхню «осягнення досвіду цієї адаптації».

Саме за участю вченого активізувалися мистецтвознавчі дослідження в галузі музичної регіоніки Чернігівщини кінця XX – початку XXI ст. Головні творчі сили дослідників гуртуються навколо Ніжинського державного педагогічного університету ім. М.В. Гоголя, Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка, Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти та Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького.

З нашої точки зору, напрацьований А. Лаценком мистецтвознавчий матеріал суттєво впливає на формування дослідницьких напрямків музичної регіоніки, які можна визначити таким чином:

- вплив духовної музики (хорового мистецтва) на формування «світоглядних уподобань суспільства»;
- застосування принципів історизму як генеральної методологічної лінії у з'ясуванні окремих духовно-цивілізаційних ознак сьогодення;
- усвідомлення регіонального бачення «мистецької школи» як «головної константи музичного життя» того чи іншого періоду розвитку культури;
- вплив «вокально-професіонального фактору» на розвиток композиторської практики;
- необхідність подальшого розвитку регіональних осередків мистецтвознавчого аналізу.

Нарешті, засадничий погляд вченого, який, на наше переконання, повинен бути в полі зору сучасної мистецтвознавчої науки, спонукає до усвідомлення того, що «сьогоднішні зміни у хоровій культурі, які є результатом дії багатьох чинників... відповідають вищим творчим устремлінням і сприяють контактів зусиль творців музичного мистецтва з перетворювальними процесами сучасного суспільного життя» [2, с. 89].

Мистецтвознавча спадщина А.П. Лаценка є прогресивним кроком у розвитку української науки та художньої практики.

1. Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII–XIX ст. / Передмова А.П. Лаценка. – Чернігів: РВК «Деснянська правда», 1997. – 211 с.

2. Лашенко А.П. Про відродження духовної музики // Мистецькі обрії'98: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 1999. – С. 85–89.
3. Лашенко А.П. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989. – 132 с.
4. Лашенко А.П. З історії київської хорової школи. – К.: Музична Україна, 2007. – 196 с.
5. Лашенко І.О. «Он жизнь любил неистово...». – К.: Музична Україна, 2008. – 83 с.
6. Мистецтво України: Біографічний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К.: «Українська Енциклопедія» імені М.П. Бажана, 1997. – 694 с.
7. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Українська церква за час руїни (1657–1687). – К.: Наук. вид. центр «Наша культура і наука». – 467 с.
8. Юрченко М. Предтеча. Андрій Рачинський та хорова музика України XVIII ст. // Українська культура. – 1996. – № 2 (лютий). – С. 30–31.

Андрій ЦАРЕНКО,
мистецтвознавець

ХУДОЖНІЙ ВИМІР ПРОПОВІДІ У ПРАВОСЛАВНІЙ ГОМІЛЕТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

Відчутний у сучасних філософських, культурологічних та мистецтвознавчих студіях інтерес до живодайної дії церковних мистецтв, до багатства сакрально-художніх традицій Православної Церкви вельми актуалізує й проблему всебічного вивчення гомілетичної теорії, а також власне реалізації її настанов у практичній пастирській діяльності. Важливими стають питання, пов'язані з інтерпретацією проповіді й проповідництва в контексті ґрунтовних естетичних досліджень, аналіз особливостей конституювання естетосфери церковних промов, що, зокрема, вимагає звернення уваги на специфіку художнього аспекту останніх. Яскрава виразність відповідного виміру проповідницького слова споріднює його з церковно-мистецькою діяльністю. У складанні, виголошенні та сприйнятті гомілії знаходить прояв взаємозв'язок релігійних і естетичних цінностей. Відтак розгляд поставленого питання сприятиме подальшому осмисленню феномена проповіді в різних її варіаціях, а також сутності богословсько-естетичних концепцій церковного проповідництва.

Різні аспекти проповідництва активно досліджувалися в контексті богословських пошуків отців Церкви, в працях християнських мислителів, гомілетів (Інокентій Борисов, О. Ветелев, Іоанікій Галятовський, Амвросій Ключарьов, В. Певницький, Феофан Прокопович, Б. Ярушевич та ін.). Значну увагу аналізу проповідей приділили науковці-релігієзнавці, зокрема С. Аверинцев, Н. Бабич, Т. Біленко, М. Кашуба, А. Колодний; до висвітлення моральної, 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.), студії, присвячені питанням риторики та історії розвитку традицій ораторського мистецтва (наприклад, праці Г. Євдокименко, Л. Мацько, О. Мацько, Г. Сагач) та проблемам становлення вітчизняної естетичної думки (І. Бондаревська, І. Іванько). Втім, існує необхідність у здійсненні подальших системних розробок проблем проповіді в естетико-релігієзнавчому напрямі, зокрема актуальним є аналіз естетичного аспекту гомілетичних концепцій, сфери художніх особливостей різного роду гомілій, що передбачає вихід у площину власне естетичних узагальнень та висновків.

Ставлячи за мету охарактеризувати художній вимір проповіді в контексті православних традицій проповідництва, сформулюємо завдання даної праці: проаналізувавши особливості християнського осмислення ролі слова, мовлення в житті Церкви, окреслити сутність та призначення проповідницької діяльності; виокремити художній вимір проповіді, паралельно вказуючи на залежність естетичного статусу церковних промов від ступеня їх художньої обробки; дати загальну характе-