

плюралізму, властивий постмодерністському мисленню, виключає ігнорування найважливішої складової європейської культури – біблійно-церковного досвіду.

Ключові слова: *духовність; плотська, духовна і душевна людина; церковна й карнавальна культури; секуляризація; підміна понять.*

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 398.541

О. В. Богомолець

ДОМАШНЯ ІКОНА ЯК УНІКАЛЬНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНИ

В статті досліджується своєрідність домашньої ікони та утверджується думка про амбівалентний вплив дому на становлення ікони, яка, з одного боку, поступово проникає в сакральний простір українського дому, набуваючи там провідного значення, а з іншого – визначає своєрідність в першу чергу народного іконопису, який починає відображати не тільки Божественний Первообраз, але й символічно тематизується крізь призму притаманних народному світогляду ідей родинності, смерті та відплати та, відповідно, соціальної справедливості, набуваючи тим самим глибоко дидактичного значення.

Ключові слова: *домашня ікона, хатня ікона, ікона, дім, народний іконопис, сакральний простір.*

Відтворення та переосмислення символічного ряду української культури зумовлює включення у контекст інтелектуальної спадщини й тих елементів української культури, що тривалий час залишалися поза увагою вітчизняних та зарубіжних науковців. Одне з провідних значень, в цьому контексті, може належати українській домашній іконі. Адже, в традиційному українському суспільстві домашня ікона була тим символічним центром, який сакралізував та впорядковував навколишній простір родини та визначав його світоглядні інтенції. У підсумку цього, сформований в межах родинної організації ціннісний світ есплікувався на рівень соціального буття, визначаючи розвиток української культури в цілому.

Незважаючи на те, що домашня ікона була одним із головних сакральних символів «життєвого світу» української людини, у сучасному вітчизняному дискурсі поняття «домашня ікона» практично не використовується. Дослідники, аналізуючи народний іконопис, частіше за все ведуть мову про «хатню ікону», як це спостерігається у роботах О. Осадчої. При чому, в роботах дослідниці досить чіткою є інтенція на ототожнення «хатньої ікони» з «народною іконою», що, на наш погляд, є не правомірним. Домашня ікона – феномен набагато ширший, він включає у себе як народну, так і професійну ікону, визначаючись при цьому насамперед світоглядно-змістовим наповненням.

Підкреслюючи есенційність наукового доробку О. Осадчої, все ж хотілося б відзначити, що в силу своєрідності української національної культури, творцем якої, на

відміну від ряду політичних націй, виступав народ, ми все ж свідомі того, що своєрідність домашньої ікони значною мірою визначалася народним іконописом, ґрунтовні дослідження якого знаходимо у працях В. Отковича, В. Овсійчука, І. Свенціцького, В. Свенціцької, Д. Степовика, П. Жолтовського, В. Мельника, О. Найдена, Л. Лихача, Л. Попової та ін. Важливе теоретичне значення в процесі вивчення української домашньої ікони відіграють й праці таких провідних дослідників як О. Афанасьєв, М. Попович, Г. Лозко, І. Огієнко, І. Нечуй-Левицький, Б. Рибаків, Б. Чепурко та ін.

Зважаючи на актуальність наукових розвідок присвячених відтворенню символічного ряду української культури, та на дефіцит наукових розвідок, присвячених вивченню домашньої ікони як унікального феномену української культури, метою нашої роботи є обґрунтування поняття «домашня ікона» та експлікація соціокультурного значення феномену.

Розкриваючи особливості проникнення православної ікони в сакральний простір українського дому, не можна оминати увагою того, що, на відміну від привілейованих верств населення, які хоча й зовнішньо, та все ж прийняли християнство практично відразу після його офіційного запровадження, простонароддя ще довго притримувалося старої віри. Формування ж «нової» православної картини світу, на думку М. Грушевського, стало результатом знайомства з церковною обрядовістю – сватанням, благословенням, хрещенням, кропленням і мащенням святою водою і оливою, які сприймалися народною практикою, як сильні магічні акти. Під їхнім впливом формувалася й віра в «могутню силу різних святих осіб та можливість їх помочі в різних обставинах, їх імення з різними приписаними їм атрибутами вводяться до всіляких магічних формул. Приймаються разом з тим магічні формули та молитви, сформовані засобами християнської символіки, перероблюються в більш оригінальні свійські формули» [3].

Зауваження М. Грушевського, у єдності з висновками Л. Попової про те, що немає підстав шукати витoki народного іконопису раніше XVI ст. [0, с. 19–20], дають підстави стверджувати, що поширення християнства серед простого українського люду відбувалося у тісному взаємозв'язку зі становленням народного іконопису. Змістовно близькими з цього питання є й висновки П. Жолтовського, який, з одного боку, акцентує увагу, на відсутності виразних контактів народного малярства з іконописом до початку XVI ст., а з іншого боку, підкреслює, що тільки «в другій половині XVI ст. кількість народних малярів-іконописців помітно збільшується» [4, с. 277]. Це, в свою чергу, дає підстави стверджувати, що саме в цей час виникає нова святиня українського дому.

Говорячи про зародження домашньої ікони, не можна оминати увагою того, що зміни, які відбулися у світогляді, символіці та обрядах українського народу після прийняття християнства, супроводжувалися лише частковою трансформацією релігійних та світоглядних вірувань слов'ян. Це, насамперед, стосується багатобожжя, яке, як доводить О. Осадча, спираючись на праці Г. Лозко, переосмислювалося крізь призму нової монотеїстичної релігії і втілювалося у культі святих, зображених на іконах. Виконуючи функції старих язичницьких богів, святі ікони заступили місце язичницьких ідолів у червоному кутку хати – верхньому божественному світі дому. Ікони, як образ та втілення вищих сил, як «деякий факт Божественної дійсності» [12], посівши місце язичницьких символів, перетворилися на помічників, порадників та захисників людини та родини. У підсумку, відкрита «церквою складна і детально розроблена в писаннях канонічних і апокрифічних, правовірних і сектантських, ієрархія добрих і лихих, приязних і ворожих істот: святих ангелів різних категорій і таких же

темних духів, що наповнюють світ... <> ... наповнює уяву наших людей, їх творчість, їх практику безконечною масою нового матеріалу» [4, с. 13].

Іншими словами, навіть після прийняття та поширення серед народу християнства, яке мало повністю зруйнувати світоглядне тло язичництва, старі уявлення та обряди, хоч і були частково витіснені у сферу приватного життя, однак продовжували визначати «життєвий світ» русичів. Ця особливість тривалий час зумовлювалася браком місцевого духовенства, яке б могло зрозумілою народу мовою поширювати нові релігійні ідеї. Не сприяли поширенню християнства й світоглядні відмінності двох релігій – на відміну від язичницького дуалізму Добра та Зла, як онтологічних початків, та вічного коловороту життя, який виявляється через постійну зміну народження та смерті; християнство утверджувало думку про єдиний початок та завдяки елементам логіки діалектичної, що проглядалася в концепті Христа-Спасителя та Царства Божого, піднімалося над протиріччями життя та смерті, добра та зла, тіла та душі, розгортаючи тим самим язичницький коловорот життя у лінію, спрямовану до спасіння.

Як би там не було, однак немає підстав сумніватися в тому, що, починаючи десь з XVI ст., православна ікона проникає у сакральний простір українського дому, знаменуючи появу такого нового світоглядного та мистецького феномену української культури, як «домашня ікона». Зауважимо, що розкриваючи особливості та колізії формування «домашньої ікони», як унікального світоглядного та мистецького феномену культури, ми цілком свідомі того, що в сучасному українознавчому дискурсі такого терміну не існує. Українські вчені та дослідники ведуть мову або ж про народний іконопис загалом (В. Откович, П. Жолтовський), або ж про «хатні ікони», розглядаючи останні як своєрідні обереги, що захищають оселі селян. Ця тенденція найбільш повно представлена у науковому доробку О. Осадчої.

Обґрунтовуючи доцільність використання терміну «хатня ікона», О. Осадча звертає увагу на її тісний взаємозв'язок з іншими частинами оздоблення української хати: вікнами, дверима, коминами тощо – тобто, усіма місцями, через які, за народними уявленнями, могла проникати нечиста сила. Поряд з вказаним, чільне місце у творчості дослідниці відводиться висвітленню сакральності української хати, яка, виступаючи храмовою спорудою, потребувала відповідного оздоблення [7].

Підкреслюючи органічний взаємозв'язок християнських та язичницьких мотивів у специфіці родинного життя та, відповідно, хатньої ікони, О. Осадча розглядає останню, як оберіг, що захищає хату та родину від нечистої сили, виділяючи при цьому традиційну для вітчизняної науки думку про те, що «функції язичницьких богів перейшли до християнських святих» [7].

Не зважаючи на раціональне зерно висновків О. Осадчої, хотілося б звернути увагу на запропоновану у її роботах інтенцію на ототожнення хатньої та народної ікони, що, на наш погляд, не є правомірним. Адже, як відомо, з початком проникнення християнського віровчення у широкі народні маси, ікона стає органічно вплетеною в побут, звичаєву та господарську діяльність релігійним феноменом усіх верств населення, що яскраво засвідчує царська ікона «Одного дня». Вона була присвячена дивовижному спасінню Олександра III та його родини під час аварії залізничного потягу 29 жовтня 1888 року біля станції Борки під Харковом. Крім того, не варто ігнорувати й зауваги М. Поповича про те, що дім – це все «нехитре господарство, все життя сім'ї, яка цей «дім» вела» [10]; маємо всі підстави стверджувати, що поняття «хатня ікона» більш вузьке у порівнянні з поняттям «домашня ікона». Відповідно, термін «хатня ікона» варто використовувати лише тоді, коли мови йде виключно про аналогічний іншим хатній оберіг; в свою чергу, термін «домашня ікона»

використовується тоді, коли ми розглядаємо ікону в гранично широкому її функціональному значенні. Іншими словами, хатня ікона – це виключно сільський феномен, а тому він є однією зі складових, ширшої за своїм світоглядним та функціональним значенням, домашньої ікони.

Змінюється в народній уяві й трактування церковного віровчення, яке,єднаючись з традиційними язичницькими уявленнями, формує народний світогляд. Показовим, на наш погляд, у даному контексті є наведене М. Грушевським народне уявлення про створення Богом людини: «Взяв Бог глини жовтої й сотворив з неї чоловіка, й дихнув до нього духа свого божого... І повідає йому так: «Зроблю тебе газдою тому всьому сотворінню, котре сотворив, дам цілий рай і всі звірі і всі скоти, буде тобі вільно м'ясо їсти, але їх ховати і не мучити; буде тобі з них вільно шкіри на потребу уживати, але їх не мучити. І так оддав Бог Адамові рай» [3]. В свою чергу, концепція первородного гріха в народній уяві була тісно пов'язана з уявленням про «блуд» Єви з Адамом, який, зійшовшись з нею, втратив свою «блаженну природу», чи «чужоложства» Єви з Сатаною. Ці переконання ґрунтувалися на традиційній для руського населення цінності сімейних відносин та глибокому осуді «блуду» [3].

З часом, ікона настільки глибоко проникає у звичаєву практику українського народу, що без неї не проходить жодний аспект його життя. Так, відразу ж після народження дитини, – пуповину якій перерізали на образі «Богородиця – Помічниця в пологах», тим самим «обрізаючи зв'язок матері і дитини» [2, с. 94], дитині дарували ікону. «Першою іконкою новонародженого був простенький, намальований на дощечці, хрестик, який вішали на стіні в головах колиски після хрещення дитини. Він свідчив про те, що ще одна душа Божа прийшла в цей світ» [1, с. 95]. З часом святим образом батьки благословляли дітей на шлюб, і після Божого благословення ікона ставала оберегом для новоствореної родини. Домашні (сімейні) ікони, частіше за все, передавалися з покоління в покоління і завжди знаходилися в домі.

Чільне місце посідали домашні образи в щоденному господарському житті кожної української родини. Провідне місце серед них належало Богородиці, Миколаю, Юрію, Варварі, Параскеві та ін. Стосовно образів Христа, який, відповідно до християнського світогляду, виступав найвищою з усіх надприродних сил, істинним Богом, то вони, в народному середовищі поширилися далеко не відразу – вважалося, що в силу свого ієрархічного статусу, Христос, у порівнянні з Богородицею та іншими святими, більш віддалений від побутових потреб людини [7]. Одним із найбільш поширених домашніх образів є святий Миколай Чудотворець. В народі вважалося, що він допомагав у різних бідах: рятував від потопу і виносив на сушу з морської глибини, звільняв із полону, рятував від ярма темниці, захищав від усікновення мечем, оберігав від смерті і багатством давав зцілення.

Народ, підкреслює П. Жолтовський, «щиро і безпосередньо сприймав релігійні образи. Зі святих найбільше шанували тих, які були ближчими до людей, втручалися в їхні повсякденні турботи» [4, с. 13]. Іншими словами, аналогічно як і в давні часи, народ продовжував творити «собі богів на себе глядячи, і по своєму смаку, дає їм форми по своєму психічному характеру» [5, с. 5]. Ця тенденція особливо яскраво проглядається в XVI ст., тобто в період формування домашньої ікони. Саме в цей час функції давніх божеств переходять до християнських святих, які організуються у своєрідну родину на чолі з господарем. При чому божественна родина організована у чіткій відповідності до її земного аналогу – тут кожен член родини виконує певну функцію.

Домашні ікони розміщувалися на божнику – так називали колись спеціальну полицку в східному кутку хати. Зважаючи на те, що в давнину великого значення

надавалося особливостям закладення оселі, яка завжди була розміщена таким чином, що кожен, хто заходив у хату, мав вклонитися спочатку святим покровителям, а потім вже привітатися з господарями чи гостями. Цьому значно сприяли особливості дверних отворів, які традиційно були досить низькими; відповідно ввійти до хати як і до храму без поклону було неможливим.

Ікони на божнику розташовували з великою повагою та за певною ієрархією. Святи-покровителі ніколи не могли стояти над образом Ісуса Христа чи Пресвятої Богородиці. Однак, провідне значення завжди мала так звана родова ікона, яка передавалась із покоління в покоління, вважалась найціннішою і була найшанованішою. Саме цю ікону, зазвичай, брали на службу до храму до того часу, доки цього не заборонив Великий Московський собор (1666–1667 рр.). Крім того, до родової ікони підносили немовля після хрещення, немов знайомлячи та віддаючи на опіку родинного святого нового члена родини.

Загалом, немає підстав сумніватися в тому, що православна ікона, проникнувши в дім української родини, почала супроводжувати її у всіх аспектах буття. Разом з тим, не варто ігнорувати того, що не тільки ікона визначила особливості світогляду, цінностей, звичаєвої та обрядової практики українського народу, але й дім, в якому «своя правда, і сила, і воля» (Т. Шевченко) визначав своєрідність народної ікони, транслюючи цінності та вподобання родини на рівень спільноти, що найчастіше проглядалося в церковній народній іконі.

Так, народ, який після Кревської унії (1385 р.) почав швидко закріпачуватися, втрачаючи не тільки соціальні права, але й право на свободу у «своєму домі», відтворював свої ідеали та сподівання в іконографічних сюжетах. Зокрема, в іконографії поширеною стає, з одного боку, тематика «Страсті Христові», а з іншого – життя святих. У кожному з випадків, ікона характеризується оповідальністю та багатосюжетністю, які реалізуються подекуди у клеймах, а подекуди у загальній композиції та сюжетній лінії образу. При чому, в той час як «у центральних зображеннях дотримано іконографічно-канонічних вимог, з повним підпорядкуванням зразкові, то в маргінесових сценах, так званих клеймах, розроблених канонів не існувало – вони, – на думку В. Овсійчука, – були наслідком колективної творчості багатьох поколінь іконописців. Тут набувала чинності жива мова, подібна до апокрифів, з включенням багатьох явищ природи, несподіваних пригод, сутичок зі звірами, трагічних видовищ мук і, нарешті, елегійного фіналу – тихої смерті» [6, с. 132].

Висновки В. Овсійчука цілком суголосні зауваженням І. Свенціцького, який вважає, що «апокрифи виповняли ту прогалину канонічних Євангелій, яка постійно могла викликати тільки лишню цікавість людей – дізнатися дещо про події, якими можна було б залучити і пояснити короткі канонічні оповідання» [11, с. 3]. Особливо виразно вплив апокрифів та народних уявлень виявився в іконах оповідального циклу: «Різдво Христа», «Св. Микола з житієм», «Св. Варвара з житієм», «Св. Параскева з житієм» тощо.

Загалом, зосередження уваги на особливостях життя відповідно до біблійного переказу було обумовлене тим, що ікони «житійного циклу» як жодні інші не відображали страждання народу та його сподівань на справедливу відплату. В результаті, поряд з житійними іконами, в народному іконописі починає поширюватися тривалий час чужа киеворуському іконопису страшносудна тематика, що носить насамперед дидактичний характер.

На відміну від професійного живопису, де «Страшний суд» розглядається як акт вищої справедливості: «Огонь от лица его воспламентится, и углієвозгоревшаяся

от него, – пише А. Радивилівський, – а на когоч? на збойцов вшетечников, обжирцов, распусникаов и иных подобных грешников. В пекле будет зимно незносное, черв несмертельный, смраднезносный, тма дотыкающаяся, модерства бючих, страшное видение бесов, срамота грехов отчаение всех добр» [4, с. 284], який буде стосуватися перш за все іновірців і еретиків; народний іконопис зосереджує свою увагу на зображенні грішників та покараннях за гріхи. Останні тлумачаться передусім як порушення народної моралі. В результаті, зауважує П. Жолтовський, народні ікони страшносудної тематики, найбільш повно відображають різні сторони народного буття, суспільні та етичні ідеали. «Кару – продовжує свою думку дослідник, – отримують насамперед ті, хто гнобить народ і завдає йому матеріальних шкод» [4, с. 284]. Таким чином, у страшносудній тематиці, грішниками виступають переважно пани, попи, багатії, часто зустрічається сільський староста, осавул, судді, лихварі, корчмарі, злодії тощо. «Грішники-багатії, – пише П. Жолтовський, – представлені у вигляді польських панів у кунтушах, підперезані широкими поясами» [4, с. 285].

Загалом, немає підстав сумніватися в тому, що поширена з початку XVI ст. тема смерті втрачає свій абстрактний характер і «пов'язується з ідеєю рівності перед лицем смерті усіх людей, її грізний «лик» страшний перш за все для багатих» [4, с. 289]. Зважаючи на це, страшносудна тематика в іконописі починає набувати глибокого дидактичного змісту, особливо у випадках, коли корелює з житійною тематикою. Завдяки цим двом типам ікон, православне віровчення починає вселяти надію та сподівання на справедливість, яких людина досягне, якщо не в цьому, то хоча б в іншому світі.

Незважаючи на загальну інтенцію народного іконопису на соціальну проблематику та протест проти зла і несправедливості, все ж, на думку В. Овсійчука, маємо всі підстави вважати, що ця тема набуває апогею свого розвитку в образах св. Бориса та Гліба. Адже, «сприятливішого часу для активізації цієї ікони більше не передбачається, бо в ній зіткнулися головним чином не літургійні, а суспільні ідеали – сподівання міцної князівської влади. Образи київських князів, синів могутнього владаря, наділені ідеальними рисами, бо не мучеників у них прославляли, а мужніх лицарів, з мечами, що стоять насторожі, з підкресленням братньої дружби і згоди, людської гідності і чистоти, єднання і порозуміння» [6, с. 135].

Образи св. Бориса і Гліба, як жодна інша ікона, не відобразили особливості народного світогляду. Адже, без уваги на те, що Борис і Гліб не були справжніми мучениками, вони померли не у боротьбі за віру Христову, а стали жертвами політичних інтриг та князівських міжусобиць, все ж народ витлумачив їх смерть зовсім по-іншому, а саме: виходячи з того, що будь-яке страждання – це страждання за ім'я Христа; «князі, – зауважує В. Овсійчук, – відмовляються від спротиву, щоб не бути причиною загибелі дружини». З часом неспротив злу, терпіння в муках починають розглядатися як «національний руський подвиг» [6, с. 141]. Таке тлумачення образів перших руських святих не тільки значно зближувало їх з народом, але й виступало гарним світоглядним фундаментом експлуататорської політики церкви.

Поширеним сюжетом українського народного іконопису є й старозавітна тематика, яка трансформується в іконописну апокрифічну розповідь «Втеча до Єгипту» [8, с. 44]. Цей іконографічний сюжет, запозичений з іконних клейм та художніх розписів давньоруських монументальних споруд, отримує нове функціональне навантаження. В той час, як поширеність біблійних сюжетів в іконописі києворуського періоду була обумовлена особливостями тогочасного богослов'я та специфікою його сприйняття серед слов'янського населення; в період Відродження

вони отримують переважно дидактичне значення. Їхній драматизм був цілком суголосний реаліям тогочасного українського життя і виражав глибоке сподівання на відплату.

Привертає увагу в даному контексті наведена В. Отковичем популярна в XVI – XVIII ст. родинна оповідь про «Втечу до Єгипту». Зокрема, існував переказ, що коли Мати Божа з Ісусом Христом втікала до Єгипту, по дорозі вона зустріла хлопця, який сів пшеницю і сказала йому: «Сій, сій, завтра будеш жати!». На другий день вийшов хлопець у поле та й жне. Підходять до нього жовніри та й питають: «Чи не бачив ти ніякої жінки з дитиною?», а хлопець їм відповідає: «Бачив!». – «А давно?» – питають жовніри. – А хлопець їм у відповідь: «Ще коли пшеницю сів!» – «Ого, – відповідають жовніри, – то ми вже й не здогонимо, та й повернулися!» [8, с.45].

Загалом, ідея «Втечі до Єгипту» як спасіння та свободи була досить близькою для тогочасного українського суспільства. Адже саме в цей час велика кількість українських селян починає масово втікати від знущань та тяжких повинностей у Дике Поле. З початку XVII ст. з козацтвом асоціюється ідея відплати, спасіння та свободи. Ймовірно, саме в цей час набуває нового звучання й такий різновид домашньої ікони як подорожня ікона.

З'ясовано, що з початку XV ст., не тільки ікона проникає в дім, але образ дому та його цінності реалізуються в іконі. Ця ідея найбільш повно реалізується за допомогою символізму іконографічної тематизації соціальної несправедливості, набуваючи глибокого дидактичного значення. Адже поширені в цей час ікони були тим світоглядно-художнім тлом, яке забезпечувало репродуктивність аксіологічних цінностей українського суспільства. Головне значення в цьому контексті відігравали ті етико-моральні норми, що забезпечували мир та цілісність суспільства.

Показано, що саме обумовленість домашньої ікони особливостями побутового життя українського народу зумовлює неправомірність її однозначного ототожнення ані з народним іконописом, ані з професійним іконописом. У підсумку цього є всі підстави вважати домашню ікону поліваріативним феноменом української матеріальної та духовної культури, який виникає як результат органічного розвитку, з одного боку, українського професійного та народного іконопису, а з іншого – світогляду українського народу. Іншими словами, домашня ікона може розглядатися як «невербальний літопис», в якому відображено особливості життя та еволюції віри та світогляду українського народу у напрямку до національної самосвідомості. А тому, визначення місця та значення домашньої ікони в житті української людини може розглядатися як теоретична основа прогностичної оцінки розвитку українського суспільства у напрямку до формування громадянського суспільства.

Список використаної літератури

1. Богомолец О. Домашні обрядові образи України / О. Богомолец. – Київ: Оранта, 2008. – 194 с. ; Bohomolets O. Domashni obriadovi obrazy Ukrainy / O. Bohomolets. – Kyiv: Oranta, 2008. – 194 s.
2. Богомолец О. Замок-музей Радомисль на шляху Королів ViaRegia / О. Богомолец. – Київ, 2013. – 128 с. ; Bohomolets O. Zamok-muzei Radomysl na shliakhu Koroliv ViaRegia / O. Bohomolets. – Kyiv, 2013. – 128 s.
3. Грушевський М. С. Історія української літератури в 6 т. 9 кн. [Електронний ресурс] / М. С. Грушевський. – Київ : Либідь, 1994. – Т. 4, Кн.1. – 336 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm> ; Hrushevskiy M. S. Istoriiia ukrainskoi literatury v 6 t. 9 kn. [Elektronnyi resurs] / M. S. Hrushevskiy. – Kyiv : Lybid, 1994. – Т. 4, Кн.1. – 336 s. – Rezhym dostupu : <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush414.htm>

4. Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. / П. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1978. – 327 с. ; Zholtovskiy P. Ukrainskyi zhyvopys XVII – XVIII st. / P. Zholtovskiy. – Kyiv : Naukova dumka, 1978. – 327 s.

5. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – Київ : Обереги, 1922. – 88 с. ; Nechui-Levytskyi I. Svitohliad ukrainskoho narodu. Eskiz ukrainskoi mifolohii / I. Nechui-Levytskyi. – Kyiv : Oberehy, 1922. – 88 s.

6. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII ст. Проблеми кольору. – Київ : Ін-т нарознавства НАН України, 1996. – 387 с. ; Ovsiiichuk V. Ukrainske maliarstvo X – XVIII st. Problemy koloru. – Kyiv : In-t naroznavstva NAN Ukrainy, 1996. – 387 s.

7. Осадча О. Походження української хатньої ікони [Електронний ресурс] / О. Осадча. – Режим доступу : <http://artisthelen.com/publications/pohodzhennja-ukrajinskoji-hatnoji-ikony> ; Osadcha O. Pokhodzhennia ukrainskoi khatnoi ikony [Elektronnyi resurs] / O. Osadcha. – Rezhym dostupu : <http://artisthelen.com/publications/pohodzhennja-ukrajinskoji-hatnoji-ikony>

8. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / В. Откович. – Київ : Наукова думка, 1990. – 96 с. ; Otkovych V. P. Narodna techiia v ukrainskomu zhyvopysi XVII–XVIII st. / V. Otkovych. – Kyiv : Naukova dumka, 1990. – 96 s

9. Попова Л. М. Народная иконопись Украины XIX века : дис. канд. искусствоведческих наук : спец. 07.00. 12 / Любовь Михайловна Попова. – Ленинград, 1985. – 194 с. ; Popova L. M. Narodnaya ikonopis Ukrainy XIX veka : dis. kand. iskusstvovedcheskikh nauk : spets. 07.00. 12 / Lyubov Mikhaylovna Popova. – Leningrad, 1985. – 194 s.

10. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – Київ : АртЕк, 1998. – 728 с. ; Popovych M. V. Narys istorii kultury Ukrainy / M. V. Popovych. – Kyiv : ArtEk, 1998. – 728 s.

11. Свенціцький І. С. Різдво Христове в поході віків / І. С. Свенціцький. – Львів, 1933. – 181 с. ; Svetsitskiyi I. S. Rizdvo Khrystove v pokhodi vikiv / I. S. Svetsitskiyi. – Lviv, 1933. – 181 s.

12. Флоренський П. А. Иконостас [Електронний ресурс] / П. Флоренський // Библиотека «Вехи» – Режим доступа : <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> ; Florenskiy P. A. Ikonostas [Elektronnyy resurs] / P. Florenskiy // Biblioteka «Vekhi». – Rezhim dostupa : <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>

Стаття надійшла до редакції 10.05.2016

O. Bogomolets

HOME ICON AS UKRAINE`S A UNIQUE SOCIOCULTURAL PHENOMENON

The article explores originality of home icons. It shows limited content of «khata icon» and proves the legitimacy of the term «home icon». Along with the specified idea of the ambivalent impact of the house on the formation of icons being confirmed, which, on the one hand, gradually penetrates into the sacred space of Ukrainian home, getting there a leading role, and the other – primarily determines uniqueness of national iconography, which begins to reflect not only a Divine Prototype, but also symbolically thematises in the light of national inherent ideas of family-oriented, death and revenge outlook, and, accordingly, social justice thus acquiring a deep didactic meaning.

The opinion on the illegality of identification of home icons neither with national nor with professional iconography is substantiated. As a result this is a reason to believe that

home icon is a multivariate phenomenon of Ukrainian material and spiritual culture, which arises as a result of organic growth; on the one hand, of Ukrainian professional and folk icon painting, and the other – the outlook of the Ukrainian people. In other words, home icon may be regarded as a “non-verbal chronicle”, which shows the features of the life and evolution of faith and outlook of the Ukrainian people towards the national identity. Therefore, determining the location and value of the home icon in the life of Ukrainian people, it can be seen as a theoretical basis for prognostic evaluation of Ukrainian society towards the formation of a civil society.

Key words: *home icon, khata icon, icon, house, folk iconography, sacred space.*

УДК 791.6 (045)

К. А. Гайдукевич

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВИХ СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ СВЯТ

Розглянуті історичні аспекти становлення та розвитку спортивно-художніх вистав як жанру видовищного мистецтва. Розкрито особливості режисури масових спортивно-художніх свят в процесі їхньої підготовки і охарактеризовано специфічні засоби виразності цього жанру. Визначено структуру та основні етапи організації спортивного свята.

Ключові слова: *спортивно-художні свята, виразні засоби, фізкультурні паради, художній фон, монтаж.*

Спортивно-художні заходи, для яких характерними є високий рівень спортивних досягнень, масовість та видовищність, посідають важливе місце в системі якості життя населення та його дозвілля. Адже зростання ступеню комфортності життя народоселення в сучасному суспільстві призводить до погіршення його якісних характеристик (старіння нації, росту захворювань, високої смертності від наркоманії та алкоголізму, погіршення фізичного здоров'я тощо). Залучення населення до масових спортивно-художніх заходів є ефективним засобом профілактики асоціальної поведінки в молодіжному середовищі, розвитку естетичного виховання, фізичної активності та мотивації до занять спорту, змістовного активного відпочинку, що в свою чергу значно підвищує вимоги не лише до професійної компетентності організаторів, але й до якості організації й проведення спортивних свят.

Вивченню специфіки організації спортивних свят присвячено чимало досліджень. Зокрема, науковці А. Конович, Б. Петров, Я. Ратнер, Д. Сегал, Й. Туманов розглядали в своїх працях спортивні заходи в історичному й художньому контексті. Загальнотеоретичні питання досліджували К. Адамсон, С. Брякін, В. Столяров, Р. Папоян, М. Пономарьов, В. Пономарчук, Ю. Фомін. Правові та економічні проблеми розвитку спорту розглянуто в працях П. Виноградова, С. Гуськова, В. Уварова; особливості організації та управління у сфері фізичної культури та спорту обґрунтовані в працях В. Жолдака, І. Переверзіна, В. Приходька, Н. Жмарьова, В. Количьова, А. Соколова, В. Супікова та інших.

Дослідити та проаналізувати специфіку організації масових спортивно-художніх свят є метою даного дослідження.

Як багатогранне суспільне явище, спорт є не лише спеціальною системою тренувальних занять і участі у змаганнях, але й належить до числа масових соціально-