

**The aim.** To comprehend the connection of semantics of tones and metro-rhythmic figures of Ukrainian baroque music and musical symbols in cultural aspect based on the analysis of them through filling them with sacred meanings to enrich the cultural memory of Ukrainian people.

**Research methodology.** The proposed method of revealing the semantics of sacral symbolism is based on the principles of the analysis of Bach's musical works made by Yavorsky, but adapted to the semantic analysis of Ukrainian baroque music. In the cultural aspect, the adaptational process involves decoding of the sacred meanings of musical-rhetorical figures, which obtains the meaning of cultural symbols in the music of Ukrainian baroque.

**Results.** The semantics of some major and minor tones is decoded (on example of the analysis of choral spiritual concert by D. Bortnyansky, A. Vedel, M. Berezovsky). The meanings of metric contrasts are revealed, as the opposition of two different sacral spheres in the Ukrainian musical culture of the late Baroque.

**Novelty.** For the first time, using our proposed methodology, the semantics of musical symbols is revealed on example of major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late Ukrainian baroque. In the context of a dialogue of cultures, their connection with symbols and their obtaining of sacral meanings are comprehended.

**The practical significance.** Decoding of semantics of some major and minor tones and metro-rhythmic figures of the late baroque Ukrainian music will assist to preserve the cultural memory of Ukrainian people.

**Key words:** dialogue of cultures, Ukrainian Baroque music, sacral semantics, musical symbolism, major and minor tones, metro-rhythmic figures, cultural memory.

*Надійшла до редакції 11.11.2018 р.*

УДК 111

## МУЗИЧНА ПОЕТИКА І. СТРАВІНСЬКОГО ЯК РИТОРИКА

Ареф'єва Єлизавета Юріївна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ  
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.116  
Y.Legenkiy1949@i.ua

У четвертій лекції «Музичної поетики» І. Стравінського під назвою «Музична типологія» презентується проєкт, який можна охарактеризувати як «апофатичну риторику». Йдеться про музичні артефакти, які створюють те риторичне поле, що традиційно, починаючи з риторики Аристотеля, структурується в рамках тієї чи іншої поетики. Риторика є продовженням поетики, її зануренням у текст. Адже у даному випадку це відбувається лише частково, імпліцитно. Найголовнішим є те, що єднання поетики й риторики пересувається у Стравінського в зовсім інший контекст, ніж текстуальний. Предмет його аналізу – не текстуальна реальність, а виявлення того гіпертексту, який є феноменологію, антропологію, а ще більш структурно – певною музичною метаантропологію.

**Ключові слова:** музична поетика, риторика, дискурс, метабола, троп, музична типологія.

*Актуальність теми.* Поетика як риторика утворює той операційний механізм, який умовно зветься риторичним, але онтологічно інтерпретується як певний інструментарій трансформації тексту, в даному випадку музичної матерії, яка в кожному операційному елементі свого здійснення має перехід, зміни. Фактично онтологія переходу, як і будь-яка ідея змін, діалектики, трансформації, фігурації цих змін у риторичних імплікаціях уже закладена у можливості бачення та інтерпретації тексту. Такий динамічний, логічно вкорінений риторизм можна вважати не лише середньовічним принципом творчості, але й принципом творчості тих митців, які свідомо чи несвідомо визначають свій образ буття і свою поетику як спосіб роблення, як це відбувається у Стравінського в контексті того радикального апофатизму, коли всіх слів бракує для того, щоб описати музичну реальність.

Усіх нот, усіх звук недостатньо, щоб здійснити твір, але вимушені за браком цієї нестачі, використовувати саме ці реалії, що не є матеріалами здійснення справжньої гармонії. Гармонія виходить несправжньою, світ залишається ляльковим, більше того, залишається певною порожньою формою, що наповнюється все іншими і іншими знаками, невідомими ані композитору, ані творцю; вони потребують дешифрування.

*Аналіз останніх публікацій і досліджень.* Проблема поетико-риторичних культурологічних досліджень стає актуальною для культурологів, літературознавців, мистецтвознавців, художників із регенерацією риторики після її тривалого занепаду.

Ж. Дюбуа, Ф. Еделін, Ж.-М. Клінкенберг, Ф. Менгре, Ф. Пір, А. Трінон сформували корпус неориторики [2]; С. Неретіна вивчала проблеми риторики у культурологічному контексті [3], але мало дослідженими залишаються музичні виміри поетики та риторики як механізмів трансформації тексту.

*Мета статті* – визначити культурно-історичні константи поетично-риторичного виміру художнього образу в музиці на підставі реконструкції музичного феномена у поезії І. Стравінського.

*Виклад матеріалу дослідження.* Характеристика античної та середньовічної риторики С. Неретіною є блискучим аналогом щодо реконструкції поезики І. Стравінського як певної риторики, що презентує особливий, індивідуальний спосіб апофатичної дескрипції, або апофатичної риторики, де температура, фігурація, структурація та модуляція думки шукає свій музичний матеріал. Він і музичний, і вербальний, і якийсь інший – жестуальний, пластичний, синтетичний, що у Стравінського і визначає той синкритизм, який здійснює і сповнює тло його музичних артефактів.

Усі елементи *poesis* є лише рефреном абсолютного єднання музичного образу (феномена), який не розкладається на частини. Як світло, що не можна розбити на систему пропорцій античних риторів або архітекторів, геометрів, так і поезику або риторику у Стравінського можна визначили лише як апофатичну. Її можна назвати онтологічною, глибинною поезикою-риторикою.

С. Неретіна в роботі «Тропи і концепти» засвідчує: «Я виокремила основні принципи нового порівняння з античним мисленням, головним з яких вважаю:

- 1) ідею любові, волі, випадку, що сприяють будь-якому творінню;
- 2) ідею креаціонізму, перехід із небуття у буття, на відміну від ідеї породження, що має засади переходу з буття до буття, або з буття до небуття і пов'язану з нею ідею есхатології, оскільки світ створено як твір, тобто як унікальний особливий світ повинен бути кінцевим;
- 3) ідею еквівоканції, двоосмислення світу;
- 4) пов'язану з цим ідею концепту, орієнтовну на суб'єктність будь-якої речі і її інтенції;
- 5) модальні знання в зв'язку з цим;
- 6) пріоритетні знання діалектичного, одним із способів вираження якого є тропи» [3; 8].

«Тропи – це те, що є безпосередньою реакцією створення світу Словом. Вкорінені в самій структурі слова (мови, промови), вони, власне, спочатку і задають той план двоосмисленості або еквівокації, з котрим тісно пов'язаний виражений та означений план буття, що завжди є тварне буття (в силу його вираженості та означеності). Оскільки середньовіччя тварність світу поклало одним із своїх висхідних – догматичних – засад, то воно розуміло тропи, звороти промови, засновані на використанні значень слова (метафора, метонімія, синекдоха, іронія, оксюморон, гіпербола, епітет та ін.) – не лише в якості понять поезики, стилістики, не просто як збагачення значень (все це було в античній теорії тропів і поза Середньовіччям у Новому часі аж до середини ХХ ст.), а в якості способу мислення, в основі якого лежить ідея творчості. Тому визначення тропа носили не операційний, а сутнісно-смысловий характер, що свідчить про багато вимірність явища істинного. Зрештою, будь-який троп не є відносним, він є самостійним і єдиним у тому визначенні ракурсу свого використання, що несе в самому собі можливість і готовність змін», – відмічає С. Неретіна [3; 8].

Тобто бачимо програму трансформації античної думки в Середньовіччі, яка у центр ставить креаціонізм (перехід із небуття в буття) і еквівокацію як двоосмислення сутнього. Можна сказати, що кожна річ існує у причащенні Абсолюту і осмислюється в двох реальностях. В реаліях світу тварного і нетварного – божественного. Тобто сама діалектика як перехід в інше розуміється не як службова тканина агон, змагання, думки, а є онтологічною сутністю речей, що визначається фігурами переходу в інше. Виникає проблема онтологічного або антропологічного переходу, що стає найголовнішою проблемою філософії ХХ ст. Це положення є обов'язковим для того, щоб осмислити апофатизм думки і риторики, онтології музики як поезики, як справи – вміння робити, як діла, *poesis*.

Апофатизм риторики полягає в тому, що поетичний опис, феноменологічна дескрипція є Таїна, Абсолют, річ у собі, що існують в іншому, трансцендентному світі; їх описати можна лише у предикатах негації, апофатично, тому всі трансформативні реалії поезики-риторики є марними, неадекватними, а по суті й мало ефективними. Тому будь-яка розмова про всі «трансформери» музичної матерії перетворюється або в схоластику, або в догматизм. Адже Абсолют існує саме зараз і тут, у процесі виконання, звучання музики. Таку позицію можна описати як панентеїзм (Бог тут і там одночасно). Континуальність *Desein* музики порушити не можна, тому будь-яка дескрипція поезики теж стає неадекватною. Щоб вийти з цього герменевтичного кола, Стравінський інтуїтивно заперечує будь-яку «інтерпретацію», «свободу» та ін., увіковічує «догму». Всі критики відмітили цю непослідовність як протиріччя його експресионістичного інтонування і ремісницького снобізму в дескрипції *compositio*.

Утім, мова йде не про послідовність опису музичного феномену, а про саме радикальний апофатизм поезики, який набуває ознак риторики – дискурсу без адекватного предмета аналізу. Універсальність предмета є неосяжною для визначеного типу рефлексії, тому розділ про типологію виглядає темним, невдалим та схоластичним. Це є найважливіша і найцікавіша реальність, яку означив Стравінський в іншому місці як неможливість словами визначити суть музики. Раптом утворюється новий платонізм, адже це новоплатонізм уже новітнього часу, де дух створює не лише

матерію (переутворює її у риторичних трансформаціях), а створює дещо більше – з нічого він створює все, музичний універсум, Das All, за Шеллінгом.

Музика створюється з тиші, з нічого, а цей артефакт перетворення ніщо у всевіт, універсум утворюється в контексті апофатичної риторики. Недостатньо всіх слів, недостатньо всіх звуків, недостатньо всього на світі, що може створити цю гармонію, але вона є. Саме тому її не можна описати, і саме тому такий, будемо казати, недолугий текст «Музичної поетики», написаний іншими авторами, є найбільш адекватним ідеї Стравінського. Звернемося до декількох фрагментів із четвертого розділу «Музичної поетики».

«Здійснювати відбір – вміти скинути карти, – як говорять у грі, – це велика техніка роз'єднання Єдиного і Множинного, про що згадували в нашій другій лекції».

Мені було б дуже важко продемонструвати, як цей принцип здійснюється в моїй музиці. Я намагався б лише дати про нього уявлення швидше на прикладі загальних тенденцій, ніж окремих фактів. Коли я співставляю різко контрастні звуки, я досягаю безпосередньо цілісного впливу. Якщо ж, навпроти, я намагаюсь наблизити східні фарби, я досягаю мети не стільки прямим, але більш вірним шляхом. Принцип цього методу визначає підсвідому діяльність, що побуджує до єдності, бо ми інстинктивно передбачаємо зв'язаність з її спокійною силою, на відміну від тривожної розкиданості – царство порядку передує царству «несродності» [4; 203].

Йдеться про той нерелектуючий пласт мислення, який підсвідомо несе в собі гармонію, «сродність», якщо використовувати термінологію Г. Сковороди. І ця можливість апеляції до «сродності» як єдино можливого шляху будь-якої селекції є запорукою виникнення єдиного, на відміну від множини хаосу. «Костюм, котрий мода надає людям одного покоління, – пише Стравінський, – диктує тим, хто його носить, особливу жестикуляцію, ходу, манеру руху, обумовлену кроєм плаття. Точно також музичний одяг епохи накладає свої ознаки на мову, зокрема музичний жест подібно тому, як композитор робить це у ставленні до звучущої матерії. Ці елементи є безпосередніми рушійними силами у формуванні тієї особливої цілісності, котра дає нам можливість визначити виникнення музичної мови і стилю» [4; 203–204].

Отже, йдеться про жестикуляцію, музичний жест, звучну матерію і про одяг. Музика нагадує розподілюючий феномен в архітектурі, своєрідне укриття, що є одягом. Музика нагадує можливість сховища в певному просторі ойкумени, що надається історією культури. Адже це вже протилежний контекст музичних адекватцій *roesis*, на відміну від пошуку інтермодальності гармонії. Так, О. Габричевський порівнював архітектуру і одяг, намагаючись визначити висхідні константи простору одягу і архітектури. Еквівалентною одиницею «обміну» естетичних якостей є «динамічний формотворчий простір», тобто той антропоморфний простір, який є «живим субстанційним ядром», навколо якого виникають плівки, мембрани, розподільчі реалії [1].

Якщо ці констатації метафорично або риторично спроектувати у простір музичних артефактів, як би це не виглядало екстравагантно, така транспозиція визначається дуже плідною: музика теж розподіляє часо-простір (хронотоп) і всі засоби селекції, розподілу зон трансформації звучної матерії, включаючи паузи і цезури. Це свідчать про те, що музика як мова, дім буття, за М. Гайдеггером, є укриття. Така «екологічна», мовна інтерпретація музики змушує звернутися до доробку з семіології, зокрема семіології Ф. де Соссюра, який визначав у мові фонетику, графематику, морфологію, синтагматику, синтаксис. Соссюр робить наголос на синтагматиці – системі розподілу на просторові зони, недооцінюючи синтаксис (порядок, лад). Як не парадоксально це звучить, позиція Стравінського є співзвучною з соссюрівською; він, виголошуючи пріоритет «порядку», «догми», недооцінював синтаксис як автоматизовану граматику єднання в системі композиції. Ще більший парадокс полягає в тому, як розуміти синтагматику в музиці, де просторові ознаки є метафоричними.

Просторовість музики, однак, можна визначити психологічно як єдність екстероцепції (дистантрецепції), інтероцепції (зондування підсвідомого), та пропріоцепції (гравітаційної константи) музичного образу. Синестезія в музиці є механізмом перекодування модальностей образу: слухових у зорові та тактильні.

Синестезійна єдність екстероцепції, інтероцепції та пропріоцепції утворює ту синтагматичну просторово визначену вертикаль музичного образу, що одночасно живе у трьох світах – зовнішньому, внутрішньому, планетарному. Так поєднуються підсвідоме і Абсолют. Вертикаль самостояння людини у світі: світі Абсолюту, світі наявного музичного феномена (виконання), світі звучної матерії описується синтагматично як комунікативний музичний простір, простір географічний (культурно означений), простір душі, духу музики. Адже все це метафори, а більшість теоретиків схильні говорити лише про музичний час, як, зокрема, це робить і Стравінський. Розмова про простір музики виникає з необхідністю інтерпретації музичного інобуття в системах нотації (долінійних, лінійній, нелінійних) та

культурно-історичного «районування» музики. Хронотоп музики, однак, актуалізується в системах музичної поетики та риторики.

І. Стравінський писав: «Індивідуальний каприз, інтелектуальна анархія, що намагаються керувати світом, в якому ми живемо, ізолюють артиста від його ближніх і спонукають його до того, щоб він виглядав в очах публіки якимось монстром. Монстром оригінальності, винахідцем власної мови словника і будь-якого інструментарію свого мистецтва» [4; 205]. Перед нами своєрідний маніфест, що поєднує в собі, з одного боку, банальність, тобто певну констатацію академізації традиції, а з іншого боку – консерватизм пошук опори саме в ремеслі і в тих нормах комунікації, які є риторичною тканиною *poesis*.

Якщо б це писав не Стравінський, то можна було б сказати, що цей текст належить якомусь догматичному педагогічному дилетанту, неофіту, який намагається ніби-то в перший раз висловити думку, що будь-яка інтелектуальна анархія або індивідуальна примха мають право на існування лише тоді, коли є певна система. Однак Стравінський не дає системи як певної цілісності поетики. Тому радикальні критики, зокрема Е. Ньюмен характеризує його опус як своєрідну пародію на власну творчість, яку, в свою чергу, оцінює як монтаж фрагментів [4; 207]. Ми не будемо «відбілювати» Стравінського, бо так брудно паплюжити його творчість є відвертим цинізмом. Коментар цього критичного тексту професійно зробила С. Савенко [4; 238–250].

Стравінський далекий від банальності поетичних догм. Його цікавить не шкільна проблема як зробити оригінальний та якісний твір, а художній універсум твору. Йдеться про універсалізм творчості як той художній універсум, що має підстави великої школи учіння і тієї догматики в хорошому сенсі, про яку говорить Стравінський. «Універсалізм обумовлює підкорення усталеному порядку. Його докази є беззаперечними. Цьому порядку підкоряються по любові або з розсудливістю. В обох випадках блага покори не примушують себе чекати.

У суспільстві, подібному середньовічному, що визнало і захищало права духовної першості людської особистості (котру не слід плутати з індивідуалізмом), у суспільстві, де всіма його членами були прийняті ієрархія цінності і сукупність моральних принципів, встановився порядок речей, котрий кожного приводив до єдності з фундаментальними поняттями добра і зла, істинного і брехливого. Я не кажу про прекрасне і потворне, оскільки абсолютно не потрібно нав'язувати догми в такій суб'єктивній сфері» [4; 206]. Отже, Стравінський не дарма поєднує універсалізм із ремеслом та середньовічним цеховим способом творчості. Ця належність до цеху, цей середньовічний універсалізм, вертикалізм, креативність, усі індикатори онтологічного риторизму, перераховані С. Неретіною в контексті філософського осмислення середньовічної думки, є також й осмисленням універсуму.

*Висновки.* Осмислення універсальності творчості у Стравінського відбувається як еквівакація (двоосмислення) – рефлексія з позиції абсолюту і звичайної людини. Виникає рефлексивна конструкція, яку М. Бахтін означив як єдність башт і підземелля. Отже, єднання абсолюту і тварного світу, окремого індивіда і Бога несе в собі той великий могутній порядок, лад, який утворює художник, маючи справжню школу. «Тому не дивно, що соціальне керування ніколи прямо не визначає подібні матерії. В сутності, це не узаконена естетика, а піднесення умов людського існування, що пробуджують у художника сумлінного майстра, коли цивілізація привносить дещо від свого порядку і думки. Хороший ремісник у ті благословенні часи думав лише про те, щоб досягти прекрасного через здійснення корисного. Його головне піклування полягало у правильності дій, що поєднується з істинним порядком речей. Естетичний вплив, що здійснюється при цьому, буде законним лише тоді, коли на нього не розраховують. Пуссен дуже добре сказав, що мета мистецтва – це насолода, але він не сказав, що ця насолода повинна бути метою художника, котрий повинен підкорятися лише тому, що вимагає твір», – констатує Стравінський [4; 206–207].

Ніхто так не відчував катастрофічність часу, як Стравінський, двічі вигнанець, позбавлений батьківщини, втративши коріння, втративши близьку людину, та й не одну. Ніхто, як він, знаходячись в інтелектуальному середовищі життєвого світу, справжньої феноменології духу, де існували друзі композитори та унікальні філософи, відчував кінець людини, кінець історії, який механічно обумовлений риторично. Відтак, намагання побудувати типологію *poesis* йому не вдається. Типологія, як визначення типів творчості, не є унікальною, а є анонімним принципом того творця, який визначає стромати, мозаїчність руїн, що зібрані з шматків, елементів структури. Руїни є наче натуральні культурно-історичні фрагменти сутнього, адже вони є лише макетом сутності Людини. Цю думку Стравінський доводить протягом усього «музичного часу» своєї поетики. Йдеться про асоціативно-збиральний ряд продукування *compositio*. Топологічний, алгоритмічний принцип структуральної поетики, де домінує генетичний алгоритм, перевідкритий у сучасній поетичній архітектурі, дизайну, музики, є чужим для системи мислення Стравінського.

### Список використаної літератури

1. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М. : Аграф, 2002. 864 с.
2. *Дюбуа Ж., Клинкаберг Ж.-М., Мэнгре Ф., Пиф Ф., Тринон А., Эделин Ф.* Обшая риторика ; пер. с фр. М. : Прогресс, 1986. 392 с.
3. *Неретина С.* Тропы и концепты. М. : ИФРАН, 1999. 277 с.
4. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М. ; С.-Пб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

### References

1. *Habrychevskiy A. H.* Morfolohyia yskusstva. M. : Ahraf, 2002. 864 s.
2. *Diubua Zh., Klynkenberh Zh.-M., Mэнhре F., Pyf F., Trynon A., Edelyn F.* Obshaiа rytoryka ; per. s fr. M. : Prohress, 1986. 392 s.
3. *Neretyna S.* Tropu y kontseptu. M. : YFRAN, 1999. 277 s.
4. *Stravynskiy Y.* Khronyka. Poetyka. M. ; S-Pb. : Tsentr humanyarnukh unytsyatyv, 2012. 368 s.

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА И. СТРАВИНСКОГО КАК РИТОРИКА

**Арефьева Елизавета Юрьевна** – аспирантка, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, г. Киев

В четвертой лекции «Музыкальной поэтики» И. Стравинского под названием «Музыкальная типология» презентуется проект, который можно охарактеризовать как «апофатическая риторика». Речь идет о музыкальных артефактах, которые создают риторическое поле, традиционно, начиная с риторики Аристотеля, структурируется в рамках той или иной поэтики. Риторика является продолжением поэтики, ее погружением в текст. Однако в данном случае это происходит лишь частично, только имплицитно. Единение поэтики и риторики передвигается у Стравинского в совершенно другой контекст, чем текстуальный. Предмет его анализа – не текстуальная реальность, а выявление того гипертекста, который является феноменологией, антропологией, а еще более структурно – музыкальной метаантропологией.

**Ключевые слова:** музыкальная поэтика, риторика, дискурс, метабола, троп, музыкальная типология.

### MUSICAL POETICS OF I. STRAVINSKY AS A RHETORIC

**Arefieva Elisaveta** – graduate student of NAMU named after P. Tchaikovsky, Kyiv

In the fourth lecture of «Musical poetics» by I. Stravinsky entitled «Musical typology» a project is presented that can be described as «apophatic rhetoric». We are talking about musical artifacts that create a rhetorical field, traditionally, beginning with the rhetoric of Aristotle, is structured within the framework of one or another poetics. Rhetoric is a continuation of poetics, its immersion in the text. However, in this case it happens only partially, only implicitly. The unity of poetics and rhetoric moves in Stravinsky in a completely different context than the textual one. The subject of his analysis is not textual reality, but the identification of that hypertext, which is phenomenology, anthropology, and even more structurally musical meta-anthropology.

**Key words:** musical poetics, rhetoric, discourse, metabolol, trope, musical typology.

### UDC 111

### THE SIGN AND SYMBOL AS FORMS OF CULTURAL COMMUNICATION IN CONTEMPORARY CONDITIONS

**Arefieva Elisaveta** – graduate student of NAMU named after P. Tchaikovsky, Kyiv

In the fourth lecture of «Musical poetics» by I. Stravinsky entitled «Musical typology» a project is presented that can be described as «apophatic rhetoric». Speaking about typology, the author speaks about the types of selection, distribution, universalization, collecting elements of the work as a compositional unity of certain musical realities. We are talking about musical artifacts mainly, which actually create the rhetorical field, which traditionally, starting with the rhetoric of Aristotle, is structured within the framework of one or another poetics. Rhetoric is a continuation of poetics, it's immersion in the text. In this case, this happens only partially, only implicitly. Most importantly, the unification of poetics and rhetoric moves in Stravinsky in a completely different context than textual. The subject of his analysis is not textual reality, but the identification of that hypertext, which can be described as phenomenology, anthropology, and even more structurally as some kind of musical meta-anthropology. Rhetoric as poetics cannot be decomposed into school rules for the definition of metabolism, rhetorical tropes, where there is metonymy, metaphor, synecdoche, apheresis and other thought patterns. They can easily be subtracted in Stravinsky's verbal and musical texts, see how hyperbole, apheresis, apocope, syncope exist literally in every text, form textual harmony. It is important to define apophatic rhetoric as a purely musical phenomenon – «the ability to make» music as something that cannot be described, because any word is not enough, because it's about the absolute, the miracle of music, compositio, which cannot be combined from parts, elements, to which directed any poetics. The apophaticism of rhetoric lies in

the fact that the poetic description, phenomenological description is the Mystery, the Absolute, the thing in itself, which exist in another, transcendental world, they can only be described in the predicates of negation, apophatic, therefore all the transformative realities of poetics and rhetoric are vain, inadequate but in fact not very effective.

**Key words:** musical poetics, rhetoric, discourse, metatolol, trope, musical typology.

*Надійшла до редакції 22.09.2018 р.*

УДК 929.532:271.2-558.3

### ОБРЯД ХРЕЩЕННЯ ТА НАРЕЧЕННЯ ІМЕНЕМ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ МЕТРИЧНИХ КНИГ)

**Кригіна Ольга** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності, Маріупольський державний університет, м. Маріуполь.  
doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.117  
v.olya.v@ukr.net

Стаття присвячена розгляду обряду хрещення та наречення іменем новонароджених за даними метричних книг. Метричні книги містять багатющий інформаційний матеріал, усе більше привертають увагу дослідників. У розвідці аналізується інформація, що містять метричні книги щодо проведення обряду хрещення. Визначені імена, що найчастіше надавалися малюкам при хрещенні, виявлено дотримання вимог православної церкви щодо шанування церковних святих та надання їх імен немовлятам, відповідність «святцям», а також дотримання церковного календаря, що знайшло відображення у метриках православного населення.

**Ключові слова:** метричні книги, народження, хрещення, імена новонароджених, таїнство, віросповідання.

*Постановка проблеми.* Церковні таїнства найважливіші події протягом земного життя кожної людини. Церковні таїнства це священнодійства чи видимі священні знаки, через які віруючим повідомляється невидима благодать Божа або рятівна сила Божа. Протягом тривалого часу, життя кожної людини було тісно пов'язане з церквою. Важливі події, що відбувалися в житті, радість народження немовляти, створення нової родини (укладання шлюбу через вінчання), а також сум й журба за хворим чи померлим, люди завжди ділили з церквою.

Згідно з ухваленими у 1917 р. нормативними документами церква була відсторонена від ведення шлюбно-сімейних справ, скасовувалася юридична сила церковних обрядів, які супроводжували людину протягом усього життя. Але, не зважаючи на це, людина ще тривалий час продовжувала звертатися до церкви, адже не до кінця могла зрозуміти, як їй далі бути. Звичні для людей обряди хрещення, вінчання та відспівування, а також відомі їм церковні акти (метричні книги), в які записувалися ці події, передавалися у відомство відділів РАГС. Досліджуючи питання діяльності церкви, церковних таїнств, дотримання встановлених вимог щодо їх проведення, важко переоцінити важливість та інформативність метричних книг, джерел, що велися до 1918 р. Крім того, введення цих джерел до наукового обігу та вивчення їх інформативного потенціалу посідає важливе місце серед перспективних напрямів розвитку історичної науки.

Метричні книги – це публічні акти записів народження, шлюбів та смертей. Попри своє громадянсько-правове значення, вони були важливим статистичним матеріалом, первинним генеалогічним джерелом, найбільш достовірним із загальної маси родових матеріалів. Сьогодні їх інформація використовується для соціально-правового захисту громадян, у генеалогічних, історико-статистичних дослідженнях, вивченні рис ментальності етносу тощо.

Першим світським узаконенням ведення метричних книг вважається Указ Петра I від 14 квітня 1702 р. «О подаче в патриарший духовный приказ приходским священникам недельных ведомостей о родившихся и умерших», який засвідчував необхідність реєстрації народжень та смертей у Росії [15; 192]. 1724 р. Синодом розроблений докладний формуляр метричних книг. Вони мали складатися з трьох частин – про народжених, одружених і померлих [16; 267]. Кожна з частин метричних книг містить потужний заряд інформації, що все більше привертає увагу дослідників.

*Останні дослідження та публікації.* Від початку своєї появи, найбільш докладно вивчалися дані православних метрик. Після скасування метричні книги певною мірою цікавили дослідників, але до другої пол. XX ст. інформація, яку вони несли, так і не стала предметом ретельного вивчення. З середини XX ст. дослідниками розпочато вивчення окремих сюжетів, пов'язаних із метричними книгами. Від 90-х р. XX і до початку XXI ст. метричні книги починають вивчатися у кількох напрямках. Найбільш значущими при цьому стали дослідження Д. Антонова та І. Антонової [1], що містять ретельний документознавчий аналіз православних метрик. Серед сучасних науковців, які займаються вивченням інформативного потенціалу метричних книг, що зберігаються у фондах державних архівів України, слід назвати І. Лимана [10], С. Гузенкова [3] та ін. Метричні книги як джерела, що містять найбільш цінну