

**МІНІСТЕРСТВО ЮСТИЦІЇ УКРАЇНИ**  
**АКАДЕМІЯ ДЕРЖАВНОЇ ПЕНІТЕНЦІАРНОЇ СЛУЖБИ**

# **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

*навчально-методичний посібник*

**ЧЕРНІГІВ - 2019**

УДК 930.85  
ББК Л-96

Рекомендовано до друку Вченою радою Академії Державної пенітенціарної служби. Протокол № 14 від 31 жовтня 2019 року.

Упорядники:

- О.А. Любич – кандидат історичних наук, доцент (Академії Державної пенітенціарної служби (загальні положення, розділи 1, 2, глосарій),
- В.В. Співак доктор філософських наук, професор кафедри педагогіки та гуманітарних дисциплін Академії Державної пенітенціарної служби (розділ 3, матеріали до лекції за темою № 7, питання 7.8, 7.9),
- О.І. Олійник – кандидат юридичних наук, доцент, перший проректор Академії Державної пенітенціарної служби (розділ 4),
- С.О. Чебененко – кандидат педагогічних наук, доцент, проректор Академії Державної пенітенціарної служби (тематика занять, методичні вказівки),
- Ковальчук Н.Д. - доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії історико-філософського факультету Київського університету імені Бориса Грінченка (матеріали до лекції за темою № 7, питання 7.10).
- Шакун Н.В. кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри соціальної роботи Чернігівського національного технологічного університету (матеріали до лекції за темою № 9, питання 9.1, 9.2, 9.3, 9.5, 9.6).

**Рецензенти:**

Пекарчук В.М. доктор історичних наук, доцент, професор кафедри теорії та історії держави і права, конституційного права Академії Державної пенітенціарної служби.

**Столяр М.Б.** доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка.

**Історія української культури:** Навч. – метод. посіб. Видання друге: виправлене та доповнене / О.А. Любич, В.В. Співак, О.І. Олійник, С.О. Чебененко, Н.Д. Ковальчук, Н.В. Шакун. Чернігів: ФОП Баликіна С.М. 2019, - 540 с.

У третьому виданні навчально-методичного посібника розглядаються найважливіші ознаки та особливості культурного процесу на українських землях від найдавніших часів до сучасності. Структура посібника відповідає процесу вивчення дисципліни у вищому навчальному закладі. Крім лекційного матеріалу з розділів навчальної дисципліни, представлені: навчально-методичний план дисципліни, план семінарських занять, питання для самостійної роботи студента (курсанта), методичні рекомендації для підготовки до семінарських занять та семестрового екзамену та написання контрольної роботи з дисципліни, розкрито методику оцінювання знань, глосарій з історії української культури.

Розраховано насамперед на студентів (курсантів) та слухачів вищих навчальних закладів, які вивчають курс «Історія української культури». Посібник може бути в нагоді також аспірантам, викладачам вищих навчальних закладів, учням гімназій, ліцеїв з поглибленим вивченням гуманітарних наук, широкому колу читачів.

УДК 930.85  
ББК Л-96

© О.А. Любич, В.В. Співак,  
О.І. Олійник, С.О. Чебененко,  
Н.Д. Ковальчук, Н.В. Шакун 2019

## ЗМІСТ

I. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ .....	5
II. ОБСЯГ ТА СТРУКТУРА КУРСУ .....	7
III. НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛІНИ .....	9
IV. ЛЕКЦІЇ З КУРСУ .....	13
V. ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ПЕРЕВІРКИ ЗНАНЬ .....	440
VI. ТЕМАТИКА СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ .....	444
VII. ТЕМАТИКА ІНДИВІДУАЛЬНИХ РОБІТ .....	466
VIII. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ РОБІТ .....	470
IX. ТЕМАТИКА КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ .....	472
X. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ВИКОНАННЯ КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ .....	481
XI. ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДО ЕКЗАМЕНАЦІЙНОГО КОНТРОЛЮ .....	482
XII. МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО ПІДГОТОВКИ ТА СКЛАДАННЯ СЕМЕСТРОВОГО ЕКЗАМЕНУ .....	485
XIII. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЯКОСТІ ЗНАНЬ КУРСАНТА (СТУДЕНТА) .....	488
XIV. ГЛОСАРІЙ .....	492
XV. СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	534

життя. У XVI-XVII ст. в Україні складається декілька шкіл церковного монументального живопису та іконопису. У XVI ст. древні традиції книжкової мініатюри були продовжені. Видатним твором художнього перекладу і мистецтва оформлення є вже згадуване «Пересопницьке Євангеліє». Його мініатюри близькі до реалістичного трактування образів в дусі Ренесансу. Розвиток книгодрукування обумовив розвиток мистецтва гравюри. Ними прикрашалися релігійні видання. Перші світські гравюри з'явилися у 1622 р. як ілюстрації до «Віршів на жалосний погреб... гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного». Серед них – портрет гетьмана на коні. Як зазначив видатний український історик О. Субтельний, у своїй роботі «Україна: історія» (1996 р.), видатні художники і гравери працювали тоді в Києво-Печерській друкарні – Никодим Зубрицький, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський.



## Тема 7. Українська культура XVII століття.

- 7.1. Козаччина як культурне явище.
- 7.2. Розвиток освіти.
- 7.3. Література.
- 7.4. Архітектура.
- 7.5. Живопис та образотворче мистецтво.
- 7.6. Театральне мистецтво.
- 7.7. Музична культура.
- 7.8. Українське бароко як культурний феномен: загальна характеристика.
- 7.9. Трансформація антропологічних уявлень в епоху бароко та розвиток моральних концепцій київськими інтелектуалами XVII ст.
- 7.10. Символічний лад українського бароко.

На межі XVI-XVII ст. у суспільне і духовне життя України наче увірвався вітер змін. Буквально на очах одного-двох поколінь іншими ставали політичні реалії, спосіб життя, спосіб мислення. Все те, що

торувало собі дорогу у XVI столітті, проросло і задіяло. Звичайно, картина українського світу, яку бачимо в ці віки, формувалася впродовж попередніх часів, однак надзвичайно багато заважила Хмельниччина – як загальнонаціональне піднесення, пов'язане з визвольною боротьбою, що підняло Україну з колін і відродило смак до політичної і культурної творчості. Виникло нове, відповідне часові світовідчуття. Змінився менталітет українців, бо став відчутним зв'язок часів: Україна – правонаступниця Київської Русі – відновлювала свою державність, школу, мову, храми. Її художній геній породжував літературу, музику, живопис і архітектуру, в яких риси європейського Нового часу поєдналися з національною специфікою і проблематикою. І все це стало можливим завдяки зрослій вазі й авторитетові, а відтак і діяльності козацтва.

### 7.1. Козаччина як культурне явище

На початок XVII ст. козацтво виступає вже добре зорганізованою національно-політичною силою, з якою мусив рахуватися світ. Незникаюча воєнна загроза, що протягом майже двох століть тримала українських чоловіків у напрузі, виробила постійну готовність до опору, відповідну психологічну установку. Як писав М. Гоголь, Україна, де всі кордони пролягають полем, де немає жодного природного захисту (ні річками, ні морем, ні горами), була завжди землею нашестя і спустошень – землею страху, і тому, говорив він, маючи на увазі козацтво, в ній міг сформуватися тільки народ войовничий, відчайдушний, сильний своїм єднанням. Як зазначив у своїй праці «Нариси з історії українського мистецтва» (1981 р.), відомий український історик П.О. Білецький, що з радістю кидав козак тишу і безпечність домашнього життя, аби вдатися до поезії битв і небезпек. Тоді був той поетичний час, продовжує далі письменник, коли все здобувалося шаблею, коли кожен прагнув бути дійовою особою, а не глядачем... «*Vita maxima et heroica*» – так називає авантюрно-козацький життєвий стиль дослідник О. Кульчицький, протиставляючи йому «*Vita minima*» – стиль притаєного існування, звуження сфери життєвих контактів, відступу в себе, що було теж характерне для частини українців.

Історики часом порівнюють Запорізьку Січ з лицарським чернечим орденом. Добровільне позбавлення себе затишку і природних домашніх радощів, готовність служити високій ідеї,

громаді, ставати на захист слабкого і гнаного – це справді лицарство. Саме в козакові, як пише поет і дослідник української культури Є. Маланюк, народився неповторний для всього слов'янського світу тип людини – як для Європи лицар чи джентльмен. Але ж козак – ще й герой, завжди готовий до самопожертви, до подвигу, над усе відданий козацькому братству, сила якого для нього вища, сильніша за кохання. Не дивно, що в українській ментальності поняття «козак» стало згодом мірилом вартості людини. Адже, за давньою традицією, той, кого називають козаком, – не обов'язково військова людина. Це передусім «справжній чоловік» – мужній, з високим почуттям власної гідності, розумний – як у Котляревського: «Еней був парубок моторний і хлопець хоч куди козак!». Недарма історики називали Запорізьку Січ республікою (щоправда з авторитарною владою), українською Спартою, що викохала національне військо. Чужоземці ж того часу писали про неї як про «державу в державі». Зокрема польський хроніст з прикрістю зазначав, що це справжня «Руська Річ Посполита», адже вона «призначала собі консулів і проконсулів, дивні присяги чинила, від послушенства владі відприсягала, сама собі свої суди і кари встановлювала». Тим-то зрозуміло, що саме козацтву стало з часом під силу взяти на себе оборону віри і прав, культури українського народу. Саме туди, де козацтво підняло голос і справою довело, що здатне захистити православне населення і його храми (зокрема, на Київщині), уніати навіть заглянути не сміли. Київ завдяки цьому залишився головним вогнищем православ'я. Тут із 1620 р. був поставлений митрополит та інші православні церковні владики. Доти, доки Польща рахувалася з козацькими свободами, відважне і добре підготовлене військо Запорізької Січі допомагало польському урядові здобувати перемоги у війні із турками. Однак після смерті Петра Конашевича-Сагайдачного і аж до Хмельниччини для козаків знову настали часи виснажливого відстоювання своїх прав. І не тільки своїх, бо під тяжким ярмом перебували і селяни, і міщани, і духовенство. Очікувалась тільки іскра, аби відразу спалахнуло повстання. І тоді, як пише український літописець, «натрапили на чоловіка одного, у котрого відібрали пасіку, а та пасіка наробила лиха на всю Польщу». Тим чоловіком став сотник козацький – чигиринець Зиновій-Богдан Хмельницький. З суто українською жартівливістю говорить свідок тих часів про початок Великої Визвольної війни 1648-1654 років. Ці роки Україна жила як самостійна держава: обраний гетьман правив із радістю старшини й

військовою радою всім краєм. Україна поділялася на полки (їх було по вісім на правому і лівому берегах Дніпра, пізніше, коли правобережна Україна відійшла під Польщу і спустіла, на лівобережній стало десять). Кожний полк поділявся на сотні, до яких належали міста, містечка, села. У кожній сотні козаки, що жили в тій сотні, обирали сотника. Сотники з іншою полковою старшиною та козаками того полку обирали полковника. Старшина й козаки з усіх полків на військовій раді обирали гетьмана. Сотник у своїй сотні, а полковник у полку мали владу не тільки над самими козаками, але й над усіма людьми, що жили на відповідній території. При цьому міста мали власний суд і управу (магістрат чи ратушу), хоча з певними справами могли звертатися до полковника або й до гетьмана. Важливі справи полковник мав вирішувати на нараді з полковою старшиною, а гетьман із генеральною. У найважливіших випадках гетьман скликав не лише полковників і старшину, а й військову раду – тобто простих козаків з полків. Військова рада могла й сама зібратись у нагальних ситуаціях, могла скинути й гетьмана. Подібний лад мала й Слобожанщина: вона теж поділялася на полки, але на неї не поширювалася гетьманська влада, нею керували московські бояри. За Переяславською угодою Москва обіцяла не змінювати цього державного ладу – однак надалі при кожній нагоді, при кожному новому гетьманові українські права дедалі більше утискалися, аж доки не були скасовані зовсім.

І все ж козацтво протягом півтора століть відіграло не тільки визначну політичну роль доблесного захисника волі і прав українського народу, а й сили, що яскраво виявила себе у культурній розбудові держави. Саме з козацького середовища вийшла нова провідна верства, нова національна аристократія, нова інтелігенція, яка взяла на себе і утвердження власної державності (вся гетьманщина і особливо Богдан Хмельницький), і розвиток освіти, спорудження та реконструкцію храмів, будівництво громадських споруд, опікування мистецтвом тощо. Прагнення надолужити втрачене Україною за роки колоніального існування спонукало багатьох діячів епохи до активності в галузі культури. Чимало хто з козацької старшини, наприклад, захопився організацією шкіл і майстерень при монастирях. Їх добробут швидко зростав завдяки потужній економічній підтримці козацтва. Почалося ж з того, що у 1620 р. до Київського братства записався уславлений козацький гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, а з ним і все Військо

Запорізьке. Ставши ктиторм (попечителем) Києво-братського монастиря, гетьман найперше подбав про створення при ньому школи. За прикладом гетьмана кожен козацький воєначальник ставав ктиторм якогось монастиря, церкви і дарував кошти на будівництво іконописних та ремісничих майстерень.

У цих умовах – боротьби за незалежність, за розбудову державності і культури – змужнів інтелект нації, зродилася когорта видатних її діячів. Крім уже згаданих, це й Михайло Дорошенко, Кшиштоф Косинський, Іван Сулима, Пилип Орлик, Петро Могила, Іван Мазепа, були й інші особистості ренесансного масштабу за силою пристрасті, розумом, мужністю, освіченістю, обдарованістю. Хоча належали вони вже іншій культурній добі – добі Бароко. Саме козацькі часи в історії України називають добою Бароко (з великої літери, як Ренесанс, Просвітництво), маючи на увазі не лише мистецький стиль, а значно ширше духовне поняття: світовідчуття. Українське Бароко виявилось співзвучним історичному часові, що переживав народ, і тому так повно виразило і його філософію, і психологію, й естетику. Більш того, національний варіант бароко в Україні прямо називають «козацьким». Які є для цього підстави?

По-перше, саме козацтво того часу було носієм нового художнього смаку. По-друге, воно виступало в ролі основного і багатого замовника. По-третє, козацтво мало власне творче середовище. По-четверте, воно виступало творцем художніх цінностей. Серед них маємо: козацькі думи, пісні, поеми, козацький танок, портрет, ікони, козацькі собори. З огляду на історію і культуру XVII ст. є всі підстави гадати, що саме з козацькою ідеологією свободи будь-що, розкутості сил, волі, суто козацького виклику різним темним (що ототожнювалися з ворожими) силам пов'язаний весь процес перегляду духовних цінностей і життєвих орієнтирів, що тривав у цей час, вся копітка і грандіозна за масштабом зробленого діяльність видатних людей і, врешті-решт, всього українського народу. Боротьба українців проти асиміляторських заходів, за збереження національної культури. На початку XVII ст. основним культурним центром стає Київ. Тут велику просвітницьку та культурну роботу виконували братство та осередок учених при Києво-Печерській лаврі. Продовжуючи традиції Львова та Острога, вони невтомно боролися проти асиміляторських заходів католиків та уніатів: українською мовою друкувалися букварі, граматики, словники, історична та полемічна література. Видатний український

історик А. Макаров у праці «Світло українського бароко» (1994 р.) слушно зауважив, що гетьман Війська Запорозького Петро Сагайдачний 1620 р. здійснив у Києві історичний акт: відновив Київську митрополію і всю православну ієрархію, яку 25 років тому було скасовано – замінено на уніатську.

## 7.2. Розвиток освіти

Величезний вплив на відродження української культури справила Києво-Могилянська академія. Вона була першим навчальним закладом в Україні. Викладання тут велось національною мовою, з глибокою шаною до вітчизняної історії та культури, на засадах всестановості. Намагання уряду Речі Посполитої полонізувати та покатоличити українців виявилися марними. Культурні осередки, братства, полемічна література, мережа шкіл, Академія сприяли розвитку національної самосвідомості українців, не дали загинути православній вірі та українській культурі.

Наприкінці XVII ст. в Україні істотно збільшується кількість шкіл при братствах. За Берестейською унією на зразок Львівської братської засновано Стрятинську, Луцьку, Кам'янську, Пинську та інші школи, в яких головна увага приділяється вивченню грецької мови, тому ці школи називали «грецькими». Гетьман П. Сагайдачний заповів спеціальні кошти на утримання вчителів грецької мови у Львівській та Київській школах. Освітній рух охопив майже все населення України. Як зазначив Павло Алепський 1654 р., навіть багато жінок були письменними. У Києві 1615 р. відбулася знаменна подія для культурно-освітнього життя. Гальшка Гулевичівна, «палаючи побожною ревністю до віри грецької», подарувала Київському братству земельну ділянку на Подолі під забудову монастиря та школи для дітей шляхетських і міських. Навчальний процес у школі відбувався на 4 відділеннях: граматики, риторики, філософії, мов грецької, латинської, слов'янської, польської та української (руської). Зразком були програми провідних європейських університетів. З-поміж перших ректорів – Іов Борецький, Мелетій Смотрицький, Касіян Сакович.

Митрополит П. Могила у 1631 р. заснував школу при Києво-Печерській лаврі. Це викликало невдоволення у братчиків та козаків, які бачили в ній конкуренцію братській школі. Конфлікт закінчився злиттям обох шкіл, що спричинило занепокоєння і протест поляків-католиків. Тому 1634 р. вони вийшли з клопотанням до сейму про заборону православним мати латинські школи, але успіху не мали. Привілей Владислава IV від 1635 р. дозволяв вивчати у школах України польську мову, але при цьому заборонялося викладати богословські дисципліни. П. Могилі не вдалося реалізувати свою

ідею – зробити Київську колегію вищим навчальним закладом з повним курсом навчання. Обмеження були суто прагматичні: щоб українські діти здобували освіту в польських католицьких академіях і відповідно покатоличувалися. Києво-Могилянською колегією, а з 1701 р. – Академією, завжди опікувалися визначні політичні й громадські діячі України: І. Мазепа, якого В. Ясинський називав «промислінником і благодітелем», а Ш. Прокопович – «ктитором преславної Академії Могило-Мазепіянської», спорудив для неї новий будинок, Братський собор і постійно піклувався про неї. За ці добрі справи І. Мазепа Академія пережила репресії Петра I, її лихоманило майже 30 років. Дещо поліпшив стан Д. Апостол. Як слушно зауважив український історик М.І. Марченко, що останні її злет і піднесення були за гетьманування К. Розумовського; тут працювали Г. Кониський, С. Ляскоронський, Ю. Щербачький, Д. Ніщинський, М. Максимович – сузір'я імен, що склали б честь будь-якому університетові Європи.

Києво-Могилянська академія істотно вплинула на розвиток культури. Професура і викладачі, як правило, мали європейську освіту, більшість закінчила провідні вищі навчальні заклади і принесла до Академії кращі набутки методики наукових досліджень, організації навчального процесу. Вільне володіння латиною відкривало студентам шлях для продовження освіти в університетах Європи. Дружба, братерство, взаємовиручка, участь в управлінні школою виховували повагу до школи і товариства. Вважалося за норму брати участь у диспутах та дискусіях, урочистостях, святах для всіх викладачів і учнів, а шкільні драматичні вистави здобули популярність у киян. Учні шкіл та слухачі колегії, або «бурсаки», під час вакацій розходилися по селах України і були тією живою ланкою, яка пов'язувала Академію з народом. Вони працювали вчителями, організовували вистави, показували вертеп, співали колядки – одне слово, виконували просвітницьку і культурну місію, розпочату кобзарями. Києво-Могилянська академія дала світові таких визначних діячів науки і культури, як Ш. Прокопович, Є. Плетенецький, Г. Сковорода, М. Ломоносов, Г. Полетика, С. Яворський, П. Завадовський, О. Безбородько та багато інших, які гідно продовжували справу Академії в Москві та Петербурзі. Першими професорами та викладачами у Московському та Санкт-Петербурзькому університетах були випускники Києво-Могилянської академії, а Ф. Прокопович став засновником Всеросійської Академії

наук. Уряд царської Росії своєю «милістю» позбавив Києво-Могилянську академію статусу світського навчального закладу, перетворив її спочатку на духовну академію, а згодом на семінарію.

### 7.3. Література

Друкарська справа отримала розвиток у всій Україні. Вже у першій половині XVII ст. тут нараховувалося близько 20 друкарень, найбільшою з яких була друкарня в Києво-Печерській лаврі.

Друкарні створювалися на кошти меценатів, Війська Запорозького. Активно займалися організацією типографій братства. Зростання книгодрукування в Україні ілюструється такими цифрами. Якщо за 30 років (1574-1605 рр.) друкована продукція всіх друкарень в Україні знаходилася в межах 460 друкарських аркушів (що приблизно еквівалентно 46 сучасним книгам на 150 стор.), то тільки

за 5 років (1636-1640 рр.) – вже понад 1927 друк. аркушів. Поряд зі стаціонарними друкарнями також були пересувні. До середини XVII ст. нараховувалося вже близько 40 різних друкарень. Найбільшу питому вагу у друкарській продукції мали книги релігійного характеру, але видавалися також наукові трактати, довідники, календарі, підручники. Деякі з підручників відігравали важливу роль в освіті. Так, граматику, автором якої був М. Смотрицький (1619 р.),

М. Ломоносов назвав «вратами вченості». Вона перевидавалася більше 150 років практично у незмінному вигляді. Примітний той факт, що в домашніх бібліотеках багатих імідний той факт, що в домашніх бібліотеках багатих львівських міщан нараховувалися десятки і сотні книг. Розвиток друкарства безпосередньо пов'язано з іменем церковного діяча Кирила Транквіліона. Близько 1625 року його було призначено на посаду архімандрита Єлецького монастиря в Чернігові. Наприкінці життя він заснував у Єлецькому монастирі друкарню і в 1646 р. надрукував збірник своїх віршів та прозаїчних творів під назвою «Перло многоцінне». Ця книжка – єдиний відомий твір, який було надруковано в Єлецькій друкарні. Вважається, що після смерті К. Транквіліона (1646 р.) вона припинила своє існування.

Відродження друкарства відноситься до часу, коли посаду архієпископа Чернігівського та Новгород-Сіверського займав відомий літературний та політичний діяч XVII ст. Лазар Баранович. У 1670-х роках він відкрив друкарню в Новгороді-Сіверському. Роботи з її створення і функціонування очолив безпосередньо Симеон

Ялинський. Судячи з видань цієї друкарні, вона почала функціонувати близько 1675 року. Книги одразу почали друкуватись українською і польською мовами. Друкувались богослужбні книги. Більшість видань склали твори, написані власне Лазарем Барановичем та його друзями – Іонакієм Галятовським, Дмитром Ростовським. Живучи в Чернігові, Л. Баранович не мав можливості приділяти друкарні належної уваги. Джерела засвідчують, що він був незадоволений її роботою, зокрема з великою кількістю орфографічних помилок у текстах та шахрайствами з боку С. Ялинського.

У XVII ст. на Україні формується особливий тип письменника. Далекий від принципів суперечок (релігійних та політичних), не претендуючи на славу і на те, щоб видрукувати свої твори, автор-обиватель у вільні хвилини заповнював власну книгу віршами та прозаїчними нотатками, всілякими виписками з видань тощо. Він любив і гостре слово, і жарт, і роздум, і велимовну орацію, комбінуючи своє й чуже часто так, що згодом читачі не могли відрізнити авторське від запозиченого. Так створено велику рукописну літературу, якою користувалися в XVII – на початку XIX ст. Коли рукопис потрапляв до нового власника, той ставив на ньому своє прізвище і часто дописував збірник від себе. Рукописи позичалися і переписувалися, безліч їх загинуло в часі, позбавивши нас не одного ймення та не однієї поетичної перлини, але немало їх і збереглося. У літературній етиці пізнього середньовіччя автор не завжди виставляв своє прізвище наперед, а намагався сховати його десь: приписати до передмови чи зашифрувати тайнописом. Інколи ім'я бувало так сховане, що його не розшифрували й досі (зокрема в історії України, написаній у XVII ст. – «Синописі»). Поет С. Яворський в одному своєму панегірику (1648 р.) писав: «Я, читачу, сказав тобі своє ім'я: з'єднай «явор» із «києм» і пізнаєш мене», виходить Яворський. Д. Ростовський своє ім'я подає складене капітеллю, тобто виділяє певні літери в чотиривірші, і вони складають прізвище автора. Іван Максимович радить зібрати число 181 й тоді читач пізнає ім'я автора (число 181 можна було скласти з літерних числових позначок, прийнятих у той час: ІОАНН давало в перекладі на цифри 10+70+1+50+50=181. Часто автор називав себе в акровірші (як О. Падальський, І. Пашковський тощо). Давня українська література в силу історичних умов не витворила єдиної літературної мови. Поетики, ці теоретичні уложення тодішньої

літератури, вимагали для віршів мови латинської та польської. Нприкінці XVII ст. до поетик було запроваджено мову слов'янську, хоч її залюбки вживали українські письменники ще задовго до цього узаконення, протиставляючи мові «простій, низькій», тобто народній. Однак народна мова, як жива, все-таки проривалася в літературу, нею написано сатиричний вірш Я. Жоравницького (1575 р.), інтермедії до драм Я. Гаватовича (1619 р.), нею складалося безліч пісень, вона вживалася для осягнення вищого ступеня комізму в інтермедіях, сатирах і травестіях. Відтак створилося похідне від мови народної й церковно-слов'янської із закріпленням латинізмів та полонізмів – так звана книжкова українська мова XVII-XVIII ст., нею писали вірши, літописи, застосовували у суді, канцеляріях, в уряді.

Найпоширенішим розміром поезії XVII ст. був 13-рядковий вірш:

*Хай ти перед ворогом остраху не маєш,  
Знай, бува, й улесливість в світі убиває.  
(Віталій)*

Такі вірші мали обов'язкову паузу (цезуру) після 7-го складу, а в піснях, які мимоволі піддавалися законам музичної гармонізації, набрав поширення зручніший 14-складовий вірш:

*Хата біла, постіль мила, і сон не береться,  
Біле личко, чорні брови на душі снується.*

Цей розмір має назву коломийкового і є найпопулярнішим розміром в українській народній поезії. 13-складний вірш зустрічається у О. Афанасьєва-Чужбинського, Я. Щоголева. Другий найпоширеніший розмір – 11-складовий з цезурою після 5-го складу – улюблений розмір Л. Барановича, Д. Братковського, Онуфрія тощо.

*Доки на землю дощ теплий полетиться,  
Вітром земля вся тугим обнесеться.  
(Л. Баранович)*

Відомий був 12-складовий вірш, вживався він здебільшого в народній пісні:

*Ой зелений дубе, чого нахилився,  
Молодий козаче, чого зажурився?*

У XVII ст. здобуває популярності баладний стиль. У сучасному розумінні балада – ліро-епічний твір фантастичного, героїчного, історичного чи соціально-побутового змісту з драматично напруженим сюжетом, в якому наявні елементи надзвичайного. Саме слово «балада» походить від латинського ballo – танцюю: була це



спершу танцювальна пісня. Поетичні твори, які вкладаються в сучасне розуміння балади, можемо побачити у польсько-українських поетів С. Шимоновича «Чари» і братів Зиморовичів, які, хоч писали польською мовою, але зображали життя українського народу. З розвитком романтизму українські поети розробляють жанр балади свідомо, першими тут були П. Білецький-Носенко, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, І. Срезневський. Сюжети перших балад було запозичено, але переспівано на український лад.

Підтримуючи ідею об'єднання католицької і православної церков під верховенством Папи Римського, Польща протягом усього XVI ст. систематично пропагувала унію, використовуючи проповідь, літературу та школу. Велася завзята полеміка між прихильниками унії та її опозицією, результатом чого і став унікальний жанр українського письменства – полемічна література. Остання справила великий вплив на подальший розвиток культури, зокрема літератури та філософської думки. Унію підтримувала найвища православна ієрархія: Кирило Терлецький, Іпатій Потій, Михайло Рогоза. Основна маса православного духовенства, українська шляхта, міщани і особливо селяни не припускали думки про об'єднання церков, вбачаючи в цьому замах на батьківську віру. У католиків пропаганду унії взяв у свої руки орден єзуїтів, висунувши талановитих проповідників, таких як Венедикт Гербест та Петро Скарга. Перший закидав православному духовенству неучтво, другий у творі «Про єдність Божої церкви» доводив вищість католицизму щодо православ'я, виступав проти подружнього життя у середовищі священників, ведення служб слов'янською мовою, втручання світських людей у церковні справи та проголошував спасіння православних через унію.

Центром православної літератури спочатку був Острог, де під опікою видатного діяча просвіти та культури князя К. Острозького були зібрані найкращі літературні сили. Тут видано твори двох талановитих авторів Христофора Фіلالета та Клірика Острозького. Х. Фіلالет у творі «Апокрисис» (1597 р.) наводить документи, в яких розкриває історію унії, махінації єпископів, обороняє правосильність православної церкви. К. Острозький у творі «Пересторога» (1804 р.) висміює католицькі догмати. Автором цього твору І. Франко вважав відомого діяча Львівського братства Ю. Рогатинця. Великий вплив на сучасників справили писання афонського ченця Івана родом з Вишні, у літературі І. Вишенський (1545-1620 рр.). Його палкі послання до

єпископів, які зрадили віру предків, до всіх земляків, «що живуть у лядській землі», пристрасні таврування злочинів і провин можновладців не були надруковані (крім одного) й ходили в численних рукописах серед української людності. У Вільно виступав полеміст Стефан Зизаній (Кукіль), який розвивав ідею про «папу-Антихриста». Уніатський собор виніс йому смертний вирок. Католики робили на нього засідки, але марно. Величезний смуток та відчай, що охопили ревнителів старої батьківської віри, змалював Мелетій Смотрицький у своєму «Треносі» (1608), тобто плачі, де показано скрутне становище православної церкви у Польщі. Автор наводить десятки прізвищ сімей, де батьки були православними українцями, а діти зрадили свій народ і віру, спольщилися й окатоличились. Полемічна література дала поштовх розвитку української культури, протягом багатьох десятиліть надихала українських патріотів на боротьбу за свою віру і свободу.

Починаючи з XI ст., часу свого заснування, Києво-Печерська лавра була релігійним та освітнім центром. Як свідчать «Києво-Печерський Патерик» та «Синопис», при Лаврі працювали скрипторії (майстерня для переписування книг) та школа, де навчалися не лише монахи, а й діти із світських сімей. Особливо активізувалася діяльність Лаври як просвітницького центру в період визвольної війни 1648-1654 рр., боротьби проти засилля католицизму в Україні. Із 1614 р. тут почала працювати друкарня, що відіграла велику роль у розвитку освіти, науки і культури українського народу. Популярність виданих нею книг була великою, адже їх мова максимально наближалася до розмовної. Лаврські видання відзначають високий поліграфічний рівень, гарний шрифт, професійне оформлення. Перші датовані книги, видані цією друкарнею, – «Каноник» (1614 р.) та «Часослов» (1616 р.).

У XVII ст. розгорнулася гостра ідеологічна боротьба проти уніатства, в яку активно включилася й Лавра. Було видано цикл антиуніатських книг: «Книга о вере» (1620-1621 рр.), «Києво-Печерський Патерик» (1625 р.), «Тератургима» (1638 р.), «Постановление запорожцам» (1629 р.), «Синопис» (1674 р.). У них розповідається про боротьбу українського народу проти поневолювачів. Характерна особливість видань цього періоду – звернення до читача, де в популярній формі впроваджувались ідеї державності та переваги православ'я. Вони розміщувались на початку або в кінці тексту і були видруковані виключно українською мовою.

Поряд з теологічною літературою Лаврська друкарня видавала для братських шкіл букварі та граматики, за якими навчалися діти в школах церковнослов'янської, грецької та латинської мов. Продуктивність друкарні Києво-Печерської лаври була чи не найбільшою в Україні. Так, починаючи з 1615 р. до кінця XVIII ст. цією друкарнею було випущено 517 видань, Львівською і Братською друкарнями у Львові (1573-1593 рр.) – 146 видань, Острозькою (1680-1686 рр.) – 21, Почаївською (1732-1798 рр.) – 101, Чернігівською (1646-1658 рр.) – 35 видань.

Отже, Лаврська друкарня за кількістю перевершила всі інші. Навколо друкарні гуртувалися видатні діячі української культури: Є. Плетенецький, П. Беринда і С. Беринда, Т. Земка, Л. Баранович, І. Гізель та ін. Поряд із книгами, надрукованими старослов'янською та українською мовами, друкувалися видання польською, грецькою, латинською мовами та їх переклади, що набагато розширювало культурні набутки українського народу. Лавра випускала також світські книги. Книжка «Вірші», що була складена з віршів ректора Київської братської школи К. Саковича, присвячених гетьману П. Сагайдачному і Війську Запорозькому, вийшла 1622 р. Укладений П. Бериндою «Лексикон словеноросский и имен толкование» побачив світ 1627 р. Відома також історична хроніка «Києво-Печерський Патерик» – колективна праця монахів Києво-Печерської лаври, «Синопис» І. Гізіля – історичний огляд України до 1670-х років, де висвітлюється боротьба українського народу з іноземними поневолювачами. Лаврська книга була багато оздоблена. Великий внесок у цю справу зробив відомий гравер Ілля. Вражає не лише його висока майстерність, а й працездатність: понад 500 гравюр, які й донині цінуються не тільки як мистецькі твори, а й як документи епохи. На багатьох з них зображено життя, побут і пам'ятки Печерського монастиря. Над оформленням книг для Лаврської друкарні працювали також Федір і Макарій (на жаль, прізвища невідомі), Леонтій Тарасевич, Данило Галяховський. Поряд з канонічними зображеннями вони вводили побутові сцени, портрети сучасників. Чільне місце в оздобленні лаврських видань посідають українська орнаментика, зразки народного мистецтва.

У 1620-1630-і роки довкола Києво-Печерської друкарні, яку заснував Є. Плетенецький зібрався «Могилянський Атений» (Атений – термін XVII ст., яким позначали літературні групи і товариства). Тут перекладали з грецької мови, редагували призначені для друку

тексти, складали передмови до видань, присвяти, покажчики до книжок, писали вірші. Деякі з членів цього гуртка виконували певні обов'язки у друкарні.

До майстрів друкарської справи належать передусім викликаний зі Львова Памво Беренда, поет і автор найбільшого на той час словника «Лексикон Словеноросский» (1627 р.). П. Беренда мав титул архітипографа. З цього гуртка вийшли талановиті поетичні книги: «Вірші на жалосний погреб... П.Сагайдачного» ректора Київської братської школи К. Саковича і «Евхаристріон» С. Почаського, професора тієї ж таки школи. Гурток групувався спершу довкола Є. Плетенецького, а тоді довкола П. Могили. У 1630-х роках до цього гуртка проєдналися С. Косів і поет А. Кальнофойський, який завершив «Епітафії» найвидатнішим людям, котрі були поховані в Києво-Печерській лаврі. Надруковано «Епітафії» у книзі «Тератургіма» (1638). Входили до цього гуртка поети Йосип Калиман, Пилип Баєвський, Хома Євлевич і відомий гравер Ілля, який прикрашав своїми ритинами (гравюрами) тодішні лаврські видання. До гуртка входили також професори Київської колегії, опікуном якої був П. Могила, і студенти; члени гуртка писали вірші, полемічні, агіографічні, філософські твори, тут створено було найдавнішу в Києві поетику.

«Чернігівські Атени» – так називали себе чернігівські поети середини XVII – початку XVIII ст., означуючи цим терміном чернігівське коло поетів. Перший гурток поетів зібрав довкола себе чернігівський архієпископ, видатний поет другої половини XVII ст. Лазар Баранович. Сюди входило гроно талантів: О. Бучинський-Яскольд, Л. Крщонович, І. Величковський, Д. Туптало, І. Орновський. Душею товариства був сам Баранович. Маючи власну друкарню, він віддав її для літературних цілей, друкуючи тут і свої твори, і твори приятелів. Відтак значна частина поетичних книжок, що вийшла на Україні в той час, була надрукована саме в Чернігові. Поети кола Л. Барановича писали на теми філософські, морально-повчальні, дали зразки батальної і патріотичної поезії. Після смерті Л. Барановича його справу продовжив інший видатний поет чернігівського осередку – Іван Максимович. Він згуртував поетів, які почали звати себе «неопоетами Чернігівських Атен», друкуючи у Чернігові свої та їхні твори, відкрив Чернігівський колегіум. Останнім актом діяльності «Чернігівських Атен» треба визнати рукописний збірник

середини XVIII ст., який містив 16 великих епітафій, віршів на похвалу, панегіриків чернігівському єпископу А. Дубневичу.

Окремо варто наголосити на мистецтві виготовлення оправ для книг. Вони були кількох типів: масова книга випускалася в недорогих, власне серійних обкладинках, а книги для престижних замовників «одягалися» в дорогі матеріали: парчу, шовк, шкіру з прикрасами з коштовних металів, каменів, перлів та емалевими накладками із сюжетними малюнками. Виготовлені з металу елементи декору оздоблювалися карбуванням, гравіюванням, філігранню та фініфтю. При Лаврській друкарні працювала школа, яка готувала друкарів, граверів, майстрів книги, що несли це високе мистецтво по всій Україні. Не дивно, що й істориками цієї доби стали її безпосередні творці. Звичайно, більшість літописів писалися в монастирях, там вони й переписувалися. Один з таких манускриптів, що датується 1623-1627 рр., називається Густинським (писаний у Густинському монастирі на Чернігівщині). Вважають, що душею цієї праці був Захарія Копистенський, згодом архімандрит Києво-Печерської лаври. Хронологію подій у ньому доведено до 1597 р. Козацькі літописи залишилися важливим джерелом для вивчення історії України. Зокрема, в науці широко знаний літопис «Самовидця», названий так свого часу письменником Пантелеймоном Кулішем. Події літопису охоплюють другу половину XVII століття: від початку війни проти шляхетської Польщі до подій 1702 року. У ньому згадуються усі визначні козацькі поводири, починаючи від Богдана Хмельницького й закінчуючи Іваном Мазепою, полковники, генеральні писарі, обозні, сотники, польські шляхтичі, російські вельможі. За літописом Самовидця можна також вивчати тодішню географію України – тут сотні назв різних населених пунктів, де відбувалися ті чи інші події. Вони написані не відсторонено. З боєм повідомляв автор про сплюндровані татарськими нападами українські села, про кривди людям з боку польських жовнірів і російських воевод. Різкому осудові піддає він міжусобиці козацьких ватажків, спроби воєнних союзів із кримськими татарами, що приводили до жахливого розорення краю. Автор літопису – людина незалежна у своїх поглядах, добре обізнана з усіма внутрішніми і зовнішніми проблемами України. На думку дослідників, автором цього літопису міг бути генеральний підскарбій Січі Роман Ракушка-Романовський. Через кілька років після завершення літопису Самовидця почав писати історію козацького

краю гадяцький сотник Григорій Граб'янка, який, безперечно, належав до найосвіченіших людей свого часу. Свою оповідь автор веде у формі окремих тематичних «Сказаній», які охоплюють всі найголовніші битви визвольної боротьби. Йому цікаві не лише події, а й мотиви, якими керувався, зокрема, Хмельницький, ідучи на Переяславську раду. Літописець передає і народні настрої, і легенди того часу, переказує події, що відбувалися на Україні після смерті Богдана. З великим боєм описує він смерть гетьмана. Є у нього й інші улюблені історичні діячі – це гетьмани Дмитро Вишневецький та Петро Конашевич-Сагайдачний, а також його сучасник фахівський полковник Семен Палій, що уособлює справжній козацький демократизм і має гостре почуття відповідальності за долю рідного краю. Паралельно з Григорієм Граб'янкою, починаючи з 1690 року, пише свій знаменитий – на чотири томи (які побачили світ лише 1848 року) – літопис Самійло Величко. Він брав участь у походах запорожців, працював у канцелярії козацького війська. Висловлюється припущення, що до початку своєї служби він навчався в Київській академії. Відомо, що після страти Кочубея він, як наближена до нього особа, пробув кілька років у в'язниці. Величко поклав собі за мету розповісти про всі найважливіші події в Україні протягом семи десятиліть. Але, залишаючись хронікою, тобто твором суто історичним, цей літопис є й художнім, бо тут наявні й ліричні відступи, й авторські міркування, і уривки з художніх творів, і перекази та легенди, прислів'я та приказки. Цілком імовірно, що ці козацькі літописи надихалися більш ранньою за друком книгою «Синопис, чи коротке зібрання од різних літописців». Назва їх була довшою – в ній перелічувалися майже всі періоди з історії «славеноросійського» народу. «Синопис» прагнув подати українську історію (інколи доповненням до неї входить і російська) з античних часів. За способом викладу матеріалу він нагадував давні літописи, однак дослідники відносять його до барокової культури, бо підкреслена патетичність, пишність та урочистість висловлювання, жвавий виклад подій, крилаті вислови, емоційність – прикмети барокового стилю. Це була одна з найпопулярніших книжок останньої чверті XVII ст. Вона витримала двадцять п'ять видань. Щодо автора «Синопису» існують різні версії: безумовно, мав відношення до його укладання ректор Києво-Могилянської академії, видатний письменник і проповідник Інокентій Гізель; серед

можливих авторів – визначний тогочасний історик, ігумен Києво-Михайлівського монастиря Феодосій Сафонович.

#### 7.4. Архітектура

Розглядаючи розвиток образотворчого мистецтва і архітектури на Україні в XVII ст., треба відмітити, що він відбувався у особливих історичних умовах. Період польського панування, напади татар, період визвольної війни, приєднання українських земель до Росії внаслідок Переяславської ради, період Руїни, коли українські землі входили до складу різних держав – все це зумовило особливості розвитку української архітектури та образотворчого мистецтва XVII ст. Архітектура і образотворче мистецтво України цього періоду розвивались на самобутній давньоруській основі. Для цього періоду характерним є поступове проникнення в будівництво і живопис національних, народних рис, з одного боку, і зменшення церковних впливів та збільшення світських елементів, заповнення релігійних сюжетів образами, взятими з реального життя, ширше зображення природи, почуттів і переживань людини, більш гуманістичний зміст і реалістичні форми художніх витворів – з другого. З активізацією суспільного життя в архітектурі намічається небувале піднесення. Хоч для будівництва через історичні умови цей період був надзвичайно несприятливим, проте на Україні будувалося багато і повсюдно. Будівельна програма включала в себе відновлення зруйнованих і будівництво нових міст, зведення оборонних споруд, арсеналів, храмів, житла. Саме перевага світського будівництва є визначальною рисою тогочасної архітектури. У нових історичних умовах зодчество набувало нового змісту, оновлюючи свою конструктивну систему та пластично-декоративні засоби. Це була ренесансна архітектура, що стала закономірним етапом у поступальному розвитку національних будівельних традицій. Її характерними ознаками були: чітка симетричність, ордерність, горизонтальність членування на поверхи, багатство декоративного оздоблення фасадів. Живучи спільним мистецьким життям із Західною Європою, Україна поступово переймає новий напрям у мистецтві цілої Європи – стиль бароко. Бароко в перекладі з італійської означає химерний, чудернацький. Так називають мистецький стиль, який панував у Європі від кінця XVI майже до кінця XVIII ст. Найяскравіше він утілювався в архітектурі: бароковим

спорудам притаманні нагромадження розкішних оздоб, підкреслена декоративність, грандіозність. Прикметні риси європейського бароко в українській архітектурі набули яскравої своєрідності. Тому дослідники українських барокових споруд послуговуються терміном українське, або козацьке, бароко. Найбільшою самобутністю відзначаються барокові споруди на землях Гетьманщини й Слобідської України за часів гетьмана Івана Мазепи. Як слушно зауважив дослідник українського мистецтва В.А. Офійчук у праці «Українське мистецтво XVI – першої половини XVIII ст.» (1985 р.), що пам'ятки української барокової архітектури збереглися і в Західній Україні та в дерев'яному народному будівництві всіх українських земель.

Нові умови життя та соціального устрою з вищою верствою заможної козацької старшини створювали інші потреби, ставили нові вимоги до мистецтва, – так само як це було і в цілій Європі. Спокійні, зрівноважені, логічні форми ренесансу, що взорувалися на чисті форми античності, вже не задовольняли сучасного смаку. Для розкішного, гучного життя доби бароко потрібні були більш пишні, багатші, показовіші форми архітектури, просякнуті пафосом, надприродністю, спіритуалізмом. Замість колишньої краси відтепер протиставляють силу, проти спокою – рух, замість гармонії – боротьбу. Тому в архітектурі постають розкішні декоративні фронтони, портали, брами, переладовані важкими пілястрами, складними гзимсами, вигнутими й покрученими завитками – так званими волютами (слимаками) – та буйною орнаментикою. Хоч зразки бароко приходили до нас із Західної Європи, головню з Італії й Німеччини, власною творчістю українського народу, що відтепер був пробуджений до нового вільного життя, бароковий стиль прибирає своєрідних та оригінальних форм, що має у світовій літературі заслужену назву осібно українського або «козацького» бароко. Центр мистецького життя з половини XVII ст. переноситься знову до середньої, Наддніпрянської України, де фундаторами й меценатами мистецтва стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що походять із демократичних козацьких верств. Особливо багато будов побудовано гетьманами Самойловичем, Мазепою, Апостолом та полковниками Герциком, Миклашевським, Мокієвським та ін. Лише одним Мазепою побудовано чи відновлено в Києві понад 6 величезних будов, не кажучи про інші по цілій Гетьманщині.

Самостійна творчість українських митців розпочинається в другій половині XVII ст. та досягає найбільшого розцвіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури складається головню під впливом двох чинників – старої традиції мурованого будівництва, започаткованої в княжу добу, й дерев'яного народного будівництва. Перший тип будов постав зі сполуки тринавної церкви – віддавна пристосованої до літургічних потреб східної обрядовості – із західним і базилічним типом бароко, що, до речі, близько стояв до візантійсько-української базиліки. До таких оздоб належать великі церкви в Бережанах, Троїцька церква в Чернігові 1679 р., собор Мгарського монастиря коло Лубен, розпочатий гетьманом Самойловичем у 1682 р., та дві будови гетьмана Мазепи в Києві – Михайлівський собор (1690-1694 рр.) і Братська церква Академії (1695 р.). Хоч у цих будовах у більшій мірі помітні впливи західноєвропейські, але окремі форми й деталі, зокрема декорація, набирають оригінальних форм, що почерпнуті з народного, сільського мистецтва. Особливої своєрідності й краси досягають форми бань, які не мають собі рівних у цілій Європі. Такого самого характеру є численні перебудови й розбудови старших церков у Києві: Софійської кафедри 1691-1705 рр., головної церкви Лаври 1695 і 1722 рр., Михайлівського монастиря, Михайлівської церкви Видубицького монастиря тощо. Іншим типом є будови, що в плані й просторовому об'ємі йдуть за давньою традицією українського дерев'яного будівництва – тридільного та п'ятидільного (хрещатого) заложення із трьома й п'ятьма банями. Цей уповні самобутній тип будов настільки був вироблений та вдосконалений давньою культурою українського будівництва, що кожна з таких церков являє собою справжню перлину архітектури в розумінні як гармонійної, логічної композиції, так і окремих пластично-розвинених та притому лагідних форм і деталей. І якщо підклад цієї архітектури є бароковий, проте ясними конструкціями й обмеженістю прикрас наші будови далеко відходять від чисто Декоративних принципів надто переладованих форм бароко Заходу і Сходу. До трибанних церков із тридільним заложенням належать знаменитий Покровський собор у Харкові 1680 р. з незвичайно стрункими й високими банями, далі дві церкви Києво-Печерської лаври, собор у Ромнах і менші будови в Сумах, Богодухові, Слов'янському та ін. Найвищого мистецького вислову й чистоти форм досягають п'ятибанні церкви на хрещатому заложенні. Генеза (постання) їх у нас ще в належній мірі не з'ясована.

До найстарших належать згадана вже Сутківська твердиня, церква Адама Киселя в Нискиничах на Волині (1653 р.) та перебудова Спаса на Берестові в Києві за часів Петра Могили в 1638-1643 рр. До розвиненої барокової доби належать прекрасні будови Київської лаври – Усіх Святих (1696-1698 рр.), Воскресіння та Петра й Павла, св. Юра Видубицького монастиря (1696 р.), будови Чернігова, Батурина, Ізюма. Дальшим розвитком були будови дев'ятидільні з дев'ятьма камерами, перекриті п'ятьма банями – Троїцька церква Густинського монастиря (1672-1674 рр.), Преображенська в Прилуках (1716 р.), собор у Ніжині.

Менше перепрацьовувалися західноєвропейські зразки бароко на Західній Україні в замках-палатах, що збереглися в руїнах (Збараж, Бережани, Підгірці) та в римо-католицьких храмах (Львів, Перемишль, Кам'янець). Близьче стоять до українського бароко жидівські синагоги, нерідко з розкішним аттиком та бароковими прикрасами, де часами здибуються східні мотиви левів, птахів тощо (Щаргород на Поділлі, Сатанів, Тернопіль 1672 р.). З небагатьох збережених зразків цивільного будівництва особливої популярності набув т. зв. Дім Мазепи в Чернігові (чи, власне, військова канцелярія доби Мазепи XVII-XVIII ст.) – партерова будова типу міських ратуш чи інших установ із пишно прибраними стінами та фронтонами. «Не менш цікава кам'яниця полковника Я. Лизогуба в Сидневі кінця XVII ст. – масивних форм, але значно бідніша в прикрасах. З менших кам'яниць XVII – XVIII ст. збереглися муровані будинки в Батурині (значно перебудований дім В. Кочубея), Любечі (Полуботківська кам'яниця), в с. Підусівка біля Чернігова (1690-1710 рр.), Козельці, Ніжині, Лубнах («скарбниця»), Прилуках («Галаганівський арсенал»). До загальноєвропейського бароко належать витвори архітекторів Я. Годного, Дж. Бріано, Дж. Джізеліні, А. Колара, Я. Покори, П. Гіжицького, Б. Меретина, Я. де Вітте, Г. Гофмана – іноземців, їх твори, пов'язані з католицьким культурним колом – це кляшторн, костьоли, колегіуми, ратуші, що збереглися на Поділлі, Волині і Галичині. На Гетьманщині до загальноєвропейського бароко з суттєвими місцевими відмінами можна віднести хіба що Спасо-Преображенський собор Максаківського монастиря, що його 1642 р. почав будувати Адам Кисіль, та монастирські собори віленського архітектора, німця І.Б. Зауера – Троїцький собор Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові 1679-1695 рр. та Спасо-Преображенський собор Лубенського Мгарського монастиря 1695 р.

– обидва є плодами будівничої діяльності гетьманів І. Самойловича та І. Мазепи. За об'ємно-просторовою структурою ці собори дуже нагадують литовські споруди того ж автора – костюл Камальдулів у Пажайслісі 1667-1712 рр. та костюл Петра і Павла на Антакальнісі у Вільнюсі 1668-1685 рр.

Протягом XVII ст. в Україні розвивалася скульптура. Автором численних іконостасів і скульптур, зокрема у Хрестоздвиженському соборі в Полтаві, у Мгарському монастирі, церкві св. Покрови в Ромнах, був Сисой Шалматов. Талановиті скульптори працювали і в Західній Україні, з-поміж яких найвидатнішим був Йоган Пінзель, автор скульптурного оформлення Святоюрського комплексу у Львові та ратуші в Бучачі. З другої половини XVII ст. в українському мистецтві посилюється демократична течія, вона набирає людяного, життєстверджуючого характеру. Хоча архітектура і будівництво продовжували розвиватись на місцевій самобутній народній основі, водночас вони зазнавали впливу російської і західноєвропейської архітектури. Українські архітектори запозичували й творчо застосовували прийоми стилю бароко, для якого характерним були декоративна пишність, вигадливість, мальовничість. У більшій чи меншій мірі пам'ятки українського бароко створювались на ґрунті народної естетики, що й визначило їхню своєрідність. На селі й значною мірою в містах як будівельний матеріал використовувалось переважно дерево. На ґрунті традицій дерев'яного будівництва виробився особливий тип храмів-монументів. Вони хрещаті у плані, мають центричну композицію мас і кристалоподібні об'єми. Їх особливістю є відсутність скільки-небудь чітко визначеного головного фасаду. Але у містах частіше будівлі споруджували з цегли й каменю – гетьманські палаци, будинки старшини, магістратів, споруди монастирів, церков. Якщо на Правобережжі міста майже не розвивались, то міста Лівобережжя і Слобожанщини, насамперед Київ, Чернігів, Переяслав, Батурин та ін., інтенсивно розбудовувались. Російський зодчий Йосип Старцев Збудував кам'яні собори Микільського (1690-1696 рр.) і Братського (1690-1693 рр.) монастирів в Києві. За зразком Ніжинського собору (1668-1670 рр.) коштом гетьмана І. Самойловича за планом архітектора Йоганна Баптіста був споруджений Троїцький собор в Чернігові (1679-1695 рр.). Порівняно з Ніжинським, він стрункіший за пропорціями, динамічніший за грою мас, вертикальних і горизонтальних архітектурних ліній. Три яруси хорів у ньому своїми балюстрадами

висувалися як балкони у внутрішній простір. Цей же архітектор з Мартином Томашевським спорудив Преображенський собор Мгарського монастиря біля Лубен (1684-1692 рр.) Покровський собор у Харкові (1689 р.) та ін. З другої половини XVII ст. в українському мистецтві, а зокрема й в архітектурі, посилюється демократична течія, вона набирає людяного, життєстверджуючого характеру.

## 7.5. Живопис та образотворче мистецтво

На відміну від інших видів мистецтва, що у XVII ст. несли в собі яскраву і мальовничу естетику бароко, українські маляри ще довго трималися традицій візантійського, давньоруського, давньоукраїнського, а також ренесансного живопису, і тому стримано ставилися до патетики та пишних і динамічних форм. Це виявило себе, передусім, в українському іконописанні, яке формувалося у протиборстві двохтенденцій: діяли як співзвучні Ренесансу і бароко спрямування, так і прагнення малювати «по-грецькому». Вірність старовині значною мірою зумовлювалась полемікою з католицизмом, унією, протестантизмом, яка, утвердивши ставила за мету надійно захистити його від різних іконографіє нововведень. Провідна школа художників сформувалася у XVII ст. в київських монастирях. Художники працювали переважно в жанрах монументального живопису, іконопису, гравюри і графіки. У роботах таких іконописців, як Федір Сенькович, Микола Петрахович, Іван Руткович, помітною стала відмова від середньовічних естетичних канонів, утверджувалася реалістичність і життєрадісність. Ці ж тенденції присутні у розписах Успенського собору та Троїцької церкви Києво-Печерської лаври, у церквах Полтави, Переяслав, оздоблення церкви Святого Юра в Дрогобичі та ін. Характерно, що московське духовенство не схвалювало такого творчого підходу українських художників, коли святі зображалися «лицом и очами светлы и телом дебелы». Частиною храмового живопису став портрет. У розписах храмів зображали історичних осіб. Наприклад, у вівтарній частині Успенського собору вміщені 85 портретних зображень – від князя Володимира до Петра І. Перехідну роль між іконописом і світським портретним живописом займали так звані парсуни – портрети, виконані прийомами іконописної техніки. Сім'ї козацької старшини, привілейоване становище яких все більше зміцнювалося, масово замовляли свої портрети. Модним стало мати

власну картинну галерею. Художникам іноді навіть замовляли картини, які зображували селян. На другу половину XVIII ст. припадає, вже в повному розумінні слова, світський портретний живопис. Але в цей же час проявляється тенденція від'їзду з України талановитої молоді до Петербурга, в Академію мистецтв. Так, найвідоміші художники Росії того часу: Д. Левицький – родом з Києва, В. Боровиковський – з Миргорода. Українцем був творець історичного жанру російського академічного мистецтва А. Лосенко. Все ж ламання старих традицій було неминучим. Характерне одним із вагомих чинників еволюції іконопису в ці часи сталося рідне малярство. Народ завжди дуже безпосередньо сприймав в релігійні образи, найбільше шануючи тих святих, що втручалися у клопоти людей (Богородицю, Миколая, Юрія, Параскеву) розлогого циклу христологічних сюжетів – Христові страсті. Страдання безвинного викликало сердечний щем, тому й передавало образах експресивних і драматичних. У тяжкі часи неспокою і боротьби культ Богородиці в Україні набув особливого змісту. У козачину Божа Матір перестала бути стракною покровительською. Вона набуває вигляду земної української жінки в багато гаптованому національному вбранні. Козацькі перекази розповідають: явилася їм з неба ікона Божої Матері і сказала: «Як будете цю ікону знати, то не буде ніякий огонь брати». Відтоді мовляв, свято Покрови на Січі стало храмовим, а покровитель громади вважалася Діва Марія. «Їй довіряли себе й долю», описує єпископ Феодосій. Напевне, тому Богородиця постає в центрі композицій, де захистом зображені козаки, гетьмани Судима, Богдан Хмельницькі та останній кошовий Запорозької Січі – Петро Калнишевський («Покрова» з Нікопольського собору). Інша – з Переяслава – має і зображених осіб Івана Мазепу та переяславського полковника. У Києві поширеним був образ Печерської Богоматері із зображенням засновників Києво-Печерської лаври – святих Антонія та Феодосія. Вводяться й інші іконографічні сюжети, характерні для бароко. Серед них заслуговують на особливу увагу «Пелікан», що кров'ю своїх грудей годує пташенят. Цей сюжет найчастіше є деталлю різьбярського декору іконостаса. В живопису поширені євхаристійний «Спас виноградар», «Спас – дитя – недремне око (який спить на хресті)». Деякі зміни спостерігаються і в іконографії «Страшного суду», сценах «Страстей Христових» велика увага приділяється одягу «влада імущих», завдяки чому сцени набувають звучання в умовах гострої боротьби українського народу. Щодо

самого малярства, то суто бароковими рисами є майстерне я користання в моделюванні форм гри та контрастів світла й тіней приділення великої уваги антуражу, зокрема пейзажному. Український живопис епохи бароко залишається поки що недостатньо вивченим, про його професійних творців ми також знаємо небагато. Одним з перших провідних майстрів нового стилю у Львові 1660-х рр. був Микола Петрахович, творчість якого досліджена досі мало. Його живописна спадщина пов'язана з львівською Успенською церквою, де поки що реставровані лише його сцени «Страстей Христових». М.Петрахович був майстром великих монументальних форм, тяжів до зображення простого і ясного душевного стану своїх персонажів: чарівністю зрілості, діяльної доброти, наприклад, приваблює образ, створений Петраховичем в іконі «Одигітрія». Можна вважати, що саме його твори зафіксували етнопсихологічний портрет українців того часу.

Одним з найяскравіших представників бароко в українському живописі XVII ст. був Іван Руткович із Жовкви. Твори Рутковича, особливо 1690-х років, відзначаються багатою і насиченою палітрою та динамічністю композицій, особливо ряди жовківського іконостаса з циклом сцен на тему П'ятдесятниці. Вони урочисті і водночас заземлені й конкретні. Першорядний майстер-колорист, гармонійно зіставивши теплі кольори з перевагою червоного у різних градаціях, досяг тут величної й життєрадісної симфонії. Взагалі ж творчість І. Рутковича зумовлена насамперед естетичним світовідчуттям українського міщанського середовища з його практицизмом, спокійною діловитістю, органічним демократизмом. Художник розвивав ті традиції, які склалися у львівській школі живопису першої половини XVII ст. Творчість його молодшого сучасника Йова Кодзелевича більш класицистична. Епоха бароко, в часи якої він жив, безперечно, позначилася на його творчості, але не в основних її принципах. Основне місце в творчості художника посідає образ людини, сповнений глибокого внутрішнього життя і благородної краси. Високі, прекрасного силуету постаті, стримані, виразні і граціозні рухи, самозаглибленість, поєднана із складними переживаннями – такі його апостоли з «Тайної вечери» богородчанського іконостаса. Окреме місце серед його творів займає «Нерукотворний Спас» із іконостаса Загорівського монастиря. Ідеальна пластика голови Христа в терновому вінку, прекрасно виконане світлотіньове моделювання, тонка оливкова

тональність, глибока скорботна дума в очах під прикритими повіками, гуманістично-філософський характер всього твору ставлять його в число найвищих досягнень українського живопису цієї доби. Так склалося, що пам'ятки старого українського живопису залишилися лише на Галичині та Волині. На Лівобережжі й в центральних районах України вони здебільшого не вціліли. Хоча, безперечно, і часи значна роль як київського, так і загальноукраїнського іконоса належала малярській школі Києво-Печерської лаври.

У розглядуваний період набуває розвитку український портретний живопис. Портрет, поруч з гербом, став однією з важливих ознак приналежності до суспільних верхів ще у Польсько-Литовській державі, до якої досить довго входили українські землі. Ця ж традиція збереглася у XVII столітті, коли Україна пережила своє визволення і нове поневолення Росією. В основі портретного образу, як і в західноєвропейському бароко, була висока станова свідомість феодалів. Шляхетський (магнатський) репрезентативний портрет, що склався значною мірою на західноукраїнських землях, – це, передусім, підкреслення суспільного престижу, виразна станова характеристика, що, однак, поєднується з гуманістичним уявленням про гідність людини. Такими є портрети короля Стефана Баторія, Костянтина Острозького, Яна Гербурта, Яна Замойського, Анни Гойської. Особлива увага художника до обличчя, виявлення характеру, вдачі. Портрети позначені лаконізмом деталей, стриманістю у зображенні емоцій. Спочатку на портретах герби зустрічаються зрідка, так само, як різні ознаки та регалії влади, панегіричні тексти. Урочиста поза, жести, що підкреслюють гідність та амбіцію (рука на ефесі шаблі тощо), зустрічаються лише в поодиноких творах. Пізніше спостерігаємо тенденцію до підкреслення репрезентативності. Такими є зображення Олександра Острозького, Криштофа Збарзького, Кароля та Олександра Корняків, Юрія Мнішека. Власне, саме в цей час витворюється та композиційна схема, яка існуватиме до кінця XVIII ст. Дещо пізнішим різновидом такого портрета стає домовинний – наприклад, портрет Костянтина Корнякта з братської Успенської церкви у Львові. На звороті – довгий латинський текст з основними біографічними відомостями про небіжчика. У портреті Корнякта – купця, що став жити на шляхетський взірць – все ж не відчувається тієї підкресленої чи прихованої гонористої самовпевненості, «шляхетського жесту», який властивий магнатському портрету. Про

ранній наддніпрянський портрет збереглися скупі відомості від часів народно-визвольної війни. Взагалі то лишилися дуже обмаль пам'яток. Та й позувати козацькій старшині не було часу. Іконграфією образу Богдана Хмельницького, наприклад, українська культура завдячує знаменитій гравюрі роботи гданського гравера Вегельма Гондіуса. Як зауважив український історик В.А. Овсійчук, саме вона стала основою майже всіх відомих зображень.

Портретне малярство на Наддніпрянщині представлене найбільш епітафіальними – тобто посмертними зображеннями. Портрет Адама Кисіля з Максаківського монастиря на Чернігівщині, портрети Федора та Єви Домашевських з храму Почаївського монастиря, фундаторами якого вони були та ряд інших. Однак з друї половини XVII ст. портрет на Лівобережжі стає явищем розповсдженим. До найдавніших з відомих старшинських портретів належи зображення полковника Івана Гуляницького, що збереглося. Портрет поясний, простої і чіткої композиції. Подібно галицьким магнатам полковник в одній руці тримає булаву, другою спирається на ефес шаблі. На столику бачимо також давню приналежність таких зображень – шапку з аграфом і перами. Портретам козацької старшини не властива бундючність і гонористість. Як молода еліта, старшинство зберігає ще багато народна і в побуті, і в зовнішньому вигляді. Тому й в образі Гуляницького вгадується аристократ – це вчорашня звичайна людина. У козацькому образі підкреслюють ще й таку особливість, як його психологічна глибина, що передає, чи принаймні, натякає на складність козацької душі. П. Куліш писав про козаків: «добродії ці... якщо припадали до душі кожному. Може тим, що вони безпечно та рад якось і смутно дивилися на Божий мир». Дійсно, на портретах вродливі, дужі, але засмучені – не лише Іван Гуляницький, а Іван Судима, й брати Шияни, й Леонтій Свічка. І класичний «козак бандурист» чи козак Мамай у народному малярстві не мають рис суворого воїна, а лише ознаки суму та елегійних роздумів. Особливістю наддніпрянського портрета є частіше вживання епітафій та епіграфічних текстів, що зближує живописний образ з літературою. З того часу, як козацька старшина бере на себе роль опіки культури та освіти, оскільки фундаторами церков та їх попечителями були гетьмани, полковники, сотники, їх пишні портрети ставали домовинними зображеннями, бо церкви служили усипальницями сикиторів. Художники при цьому прагнуть бути правдивими. Домовинний ктиторський портрет чернігівського



поліника, а згодом – генерального обозного Василя Дуніна-Борковського показує, що маска статечності й побожності не прикриває суті цієї кон'юнктурної людини – сина польського шляхтича, який, прийшовши на козацьку службу, досяг високого становища і багатства. Панегіричний портрет створювався як надмогильна епітафія в Єлецькому монастирі, щедрим жертводавцем якого був Дунін-Борковський. Але він залишив по собі пам'ять жорстокої і жадібної людини, що породило навіть легенду, за якою цей набожний старшина стає упирем. Поступово згладжується строга репрезентативність старшинського портрета. Пом'якшення, інтимізацію ми бачимо в зображеннях Гната Галагана та його дружини, в портреті Василя Гамалії, Прасковії Сулими. З кінця XVII ст. систематично поповнюється портретна галерея церковних ієрархів. Для них характерна та ж монументальна репрезентативність, той же стафаж, хоча атрибути – вже не світської, а духовної влади. Серед найстаріших – портрет Петра Могили. Вгорі – великий герб з аббревіатурою імені й титулу митрополита. Цікаво, що збереглися портрети не всіх високих церковних діячів, а лише тих, що відзначилися своєю письменницькою та культурно-освітньою діяльністю: Мелетія Смотрицького, Захарії Копистенського, Іосифа Тризни, Інокентія Гізеля та ін., нижчих за ієрархією – очевидно, відіграло роль громадське визнання.

З другої половини XVII ст. як самостійний жанр виокремлюється гравюра. Гравери (більшість з яких навчалась у Західній Європі вміли оздоблювати книги в різноманітних гравюрах на міді, офорт. Друкували також тематичні аркуші – так звані «тези», дарчі адреси, гравійовані панегірики. Велике художнє значення мають, зокрема, ілюстрації до «Києво-Печерського патерика» майстра Іллі, твори гравера Федора до Євангелія. Новий етап у розвитку графічного мистецтва пов'язаний з творчістю О. та Л. Тарасевичів. Так, «Патерик», що вийшов 1702 р. у Києві, став видатним явищем української культури саме завдяки гравюрам Л. Тарасевича, його анатомічно бездоганному малюнку людської постаті, прозорому, легкому ландшафту, в якому майстерно вкомпоновані люди, та вмілому використанню світлотіні. Майстром різноманітних за жанрами гравюр, особливо панвіричних «тез», був І. Щирський. Заслужили визнання і панегіри гравюри І. Мігури – серед них найвідоміші конклюдії на честь Івана Мазепи і Варлаама Ясинського. Всі види мистецтва го часу споріднює спільне прагнення

до декоративності, пишності репрезентативності, та в графіці є ще й інтимність, лірика. Скульптуру, яка була елементом монументально-декоративі композицій іконостасів і декорув архітектурі, відзначають теж фос і рух. Найвідоміший майстер цієї доби – Пінзель, скульптурними роботами якого прикрашені собор Юра у Львові, ратуша в Бучачі. У кінній статуй Георгія-Змієборця на соборі все пройняте стрімким рухом – і кінь, що скаче з розвіяною по вітру гривною, і плащ вераника, і фантастичний змії, що кільцями звивається під ратицям коня. Ратуша в Бучачі демонструє інтерес майстра до античної символіки – прекрасні і монументальні Геракл, Нептун та інші персонажі давньогрецького фольклору. Задумана як апофеоз роду великих феодалів Потоцьких, скульптура ратуші славить людський героїзм, протистояння злу. Образотворче мистецтво пройшло за цей час різні стадії, вирішило чимало професійних завдань і створило пам'ятки нев'янучої краси і цінності.

#### 7.6. Театральне мистецтво

Найстарші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу – це дві інтермедії Гаватовича (або принаймні виставлені й видруковані при його польській драмі) з 1619 року, або ще раніша декламація на Різдво Христове, виконана на честь львівського єпископа Єремії Тисаровського, мабуть, не пізніше Різдва 1615 року, бо в 1616 цю декламацію вже було видруковано. Автором її був відомий український гуманіст, «недостойний ієромонах Памва Беринда Типограф». Різдвяний вірш Беринди порохований на декламацію восьми «отроків», – очевидно, його учнів, що мали б представляти пастухів, які перші поклонилися новонародженому Христові й оповідали про цілу подію святої ночі; увесь цей вірш написано так легко і з такою ренесансовою життєрадісністю, що для доби барокко він був би анахронізмом:

*Вишляких теди фрасунків позанехаймо*

*І з смутком яким колвек юж ся пожегнаймо*

*Жаль нехай з мешкання сердечного уступить*

*А на тих міст радість і весельє наступит.*

У такому тоні витриманий цілий твір, який є талановитим ренесансовим гуманістичним твором. Документально відомо, що уніатського єпископа Вел'ямина Рутського вітали в луцькій колегії українським діалогом. В церквах виконувалися плачі (як, наприклад,

«Христос Пасхон» Скульського та «Розмишленіє» Волковича 1631 року). Зрештою, найталановитіший драматичний твір не тільки початків українського театру, а й цілого театрального репертуару – «Слово о збуренні пекла...» – має в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремінісценцій готики. У цій цілій, по суті, містерії, з одного боку, повно архаїзмів, таких, як вихід Христа в натуральному людському образі (в добу барокко цього не бувало, і Христос завжди персоніфікувався то як «Натура людська», то як «Мудрость предвічная», то як «Милость Божая» тощо), представлення воскресіння Христового у вигляді «сошествія в ад», а з другого боку – стільки ренесансової життєрадісності, живості, життя й руху, що, зрозуміло, цей твір мусив постати в добі розцвіту ренесансу на Україні, коли готицьке оточення ще не віджило свого віку. При цьому твір зложено з таким глибоким розумінням вимог сцени та сценічності, що, ясна річ, він не міг бути початком драматичної творчості, а мусив бути твором театру, що вже мав за собою вироблені традиції. Зовсім інакше виглядає друга, дещо слабша під оглядом театральності, але сильніша в психологічному візерункові, дуже талановита драма. Цей драматичний твір, що називається «Dialogus de passione Christi», відомий нам із списку 1676 року, але скомпонований, напевне, значно раніше, хоч, неперечно, в часі, коли творчість ренесансу остаточно доживала своїх часів, а барокко входило в силу. Сам автор цього діалогу рисується нам як дуже освічений гуманіст – лицар, тонкий психолог і особливо знаток та елегантський майстер зображення жіночої чутливості й жертвовної душі. Він, мабуть, був дидаскалом, хоч звик до аристократичного товариства. Діалог він, мабуть, виставляв у Жовкві і то, мабуть, не в монастирі, як думав Франко, а швидше в магнатській палаті Якова Собеського (батька короля), в колі шляхетного товариства, що на Великдень збиралося в гостинній господі. Сам діалог складається з п'яти дій, але особливий інтерес представляють перші три, що відбуваються в Гефсиманському саді уночі, під час «молення о чаші». Найдавніший опис драматичної вистави на території України лишив нам польсько-литовський поет XVII ст. Бартоломей Зиморович у своїй «Історії міста Львова», писаний латинською мовою. Виставу влаштувала шкільна молодь на честь архієпископа Івана Соліковського в червні 1583 року. Першим відомим українським театральним дійством, більшістю вчених, все-таки вважається вистава 29 серпня 1619 р. на ярмарку в Кам'янці-

Струмиловій (недалеко від Львова), в день смерті Іоанна Хрестителя, під керівництвом Якуба Гаватовича, вільних наук і філософії бакаляра, тобто вчителя. Сама драма Я. Гаватовича «Трагедія, або Візерунок смерті Івана Хрестителя» написана польською мовою, а дві інтермедії (гумористичні сцени) – українською. З часу появи цих драматичних сцен і бере початок українська драматургія. На виставі 1619 року був великий здвиг народу, в тім числі й пани-шляхтичі. Сам Гаватович, очевидно, був режисером і грав головні ролі, інші ролі виконували його школярі, а також ремісники й селяни, жіночі – юнаки, а всіх дійових осіб було більше 30. Того-таки року «Трагедію» разом з інтермедіями коштом Регіни Жолтовської було надруковано у Львові на Яворівському передмісті в друкарні св. Миколи. Сам Гаватович був католик і, можливо, поляк, але народився він у Львові й прожив своє життя на українській землі. Добрий знавець української мови та пісень, він запозичив з них розмір для своїх діалогів: 8-складовий силабічний вірш, частково тонізований. Сюжети Гаватович брав із збірки анекдотів та оповідань про Уленшпігеля – типової особи, створеної фантазією німецьких дотепників XV ст. (в польській переробці Уленшпігель звався Совіржал), і пов'язував з ходячими народними оповіданнями. Приблизно до цього-таки часу належить і п'єса українською мовою «Трагедія Руська» анонімного автора. У добу ренесансу також були вживані діалоги на помічні теми, як декламації Саковича на погреб Сагайдачного 1622 р. Але частіше це були, власне, політичні памфлети у формі діалогів або політично-агітаційні випадки, як діалог Кіцко про оборону України 1615 р., написаний, правда, в польській мові.

У добу барокко головним огнищем українського театру була Київська академія, що в XVII ст. була ще колегіумом. Головні твори українського театру з'явилися власне в ній, а коли деякі твори постали за межами її або й зовсім за межами України, як драми Дмитра Туптала, митрополита ростовського, якого присилувано було переїхати на Північ, або драматичні твори Симеона Полоцького, що оселився в Москві, чи інших церковних достойників, то вони однаково вийшли з Київської академії, з якою були зв'язані своєю освітою автори тих творів; ті автори по скінченні Київської академії займали святительські кафедри в Московщині й у Сибіру та занесли туди українське театральне мистецтво, з якого там виріс театр московський. Дмитро Ростовський заніс театральне мистецтво з

Києва до Ярослава над Волгою, і з його почину розвинувся там театр, з якого вийшли основоположник російського театру Волков, перший великий російський трагічний актор Дмитревской і перший видатний актор-комік російської сцени Шумський (що, до речі, родом був українець, можливо, завезений змалку до Ярослава тим же Дмитром Тупталом). Вже було сказано, що театр барокко не любив і унікав інтермедій як окремих творів, а, навпаки, любив комічні епізоди заводити до поважних трагедій. Риторична бароккова драма дуже любила т. зв. персоніфікації, тобто виведення на сцену олицетворених (уособлених) абстрактних понять. Так, у добу барокко вже вважали неблагочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа та заступали його абстрактними поняттями, як «Мудрость предвечная», або «Натура людская», або «Милость Божая», або «Благодутробіє Божее» тощо, а це поняття, що означало Христа, в свою чергу персоніфікувалося до конкретної ролі, що її виконував один з учасників вистави. Так само, крім означень Христа, персоніфікувалися Віра, Надія, Любов та інші цнотливі поняття; персоніфікувалися такі поняття, як Фортуна, Блаженство, Virtus тощо, а з другого боку, так само персоніфікувалися і блуди, як Тиранство, Невіріє; до блудів же належала здебільшого і смерть, з якою все змагалися і боролися. Ці персоніфікації виводилися як активні особи і входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами. З огляду на високий штиль і дещо риторичну піднесеність бароккових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважити увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самостійні інтермедії надто не відповідали високому штилю барокко. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Туптало. Відома його комічна сцена придуркуватих пастухів в дії «Різдво Христове»; теоретично узаконив й аргументував це правило Феофан Прокопович – автор трагікомедії «Владимир», присвяченої Мазепі, й автор підручника піітики, яку викладав у Київській академії і в якій опрацював правила укладання драматичного твору, що вповні відповідали вимогам бароккового стилю. Своїми правилами творення трагікомедії Прокопович став реформатором нашого бароккового театру: до нього драматичні твори не мали твердо установлених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше, і менше; не були установлені число дійових осіб і правила їх виходу та відходу зі сцени; не було установлено і самого порядку та

розвитку драматичної дії. Все це упорядкування драматичної форми в українському театрі провів Прокопович, базуючись головню на класичних взірцях, тому Феофана Прокоповича вважаємо, з одного боку, реформатором українського театру, а з другого боку – основоположником в українському театрі т. зв. псевдокласичності. Головні правила Прокоповича зводяться до того, що «актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цьому навчає як правило Горація, так і приклад всіх старих трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону лише по скінченні дії, але з попередньої яви мусить завжди лишатися хоч одна дійова особа в наступній сцені. Хоч під діями розуміються головні частини п'єси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалася та частина п'єси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи protasis, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п'єсі, мається поза дією), щоб у другій почала розгортатись сама подія (res ipsa fieri incipiet), яка зветься epistasis; в третій виникають перепони та сум'яття, – ця частина зветься catastasis; в четвертій відбувається приступ до розв'язання справи, – це також відноситься до catastasis'у; в п'ятій кінчається вся дія, – ця частина зветься звичайно catastrophica» (цитовано за І. Стешенком: Історія української драми. Україна. (1907 р.)). Прокопович продемонстрував свою теорію на практиці своєю безперечно талановитою трагікомедією «Владимир», виставленою 3.07. 1705 р, в «Православній Академії Могилянської Київської на позор російському роду от благородних російских синов добре зді воспитуємих». Це – псевдокласична історична трагедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці Жеривол, Піяр, Курояд; у карикатурних рисах досить важкого гумору, якими їх обрисовано, можна було бачити і сатиру на сучасну авторові частину духовенства. Розвиток шкільного театру припадає на другу половину XVII ст. У київських шкільних драмах, окрім релігійних тем, піднімалися питання утвердження загальнолюдських цінностей, втілених в алегоричних образах і релігійних розмірковуваннях. Шкільний репертуар у кожному окремому випадку диктував сценічне

обладнання сцени. Найбільша частина його вимагала містеріальної сцени для виставлення різдвяних і великодніх драм, у яких відповідно до тогочасної барокової естетики зображувались різні місцевості на землі, уявні картини неба, раю і пекла в алегоричних образах. Історичні п'єси обмежувалися доволі скупими декораціями. Інші види п'єс – декламації і діалоги – виставлялися взагалі без сценічних пристосувань, за наявності лише завіси. Алегоричні постаті українського шкільного театру одягалися відповідно до античних і середньовічних уявлень про одяг міфічних, біблійних та історичних осіб. Кожна постать мала в руках характерні символи, які відрізняли один образ від іншого. У середині XVI ст. з'являється вертеп – ляльковий народний театр. З початку XVII ст. він здобуває популярність в Україні. Вертепом називалася печера, де народився Ісус Христос. Для вистави використовувалася скринька у вигляді двоповерхового будиночка, а ляльки приводились у рух за допомогою ниток. У верхній частині розігрувалися сцени на біблійні сюжети, у нижній – народно-побутові. Вертепні вистави влаштовувалися на торгових площах, у будинках заможних козаків та міщан. Дійовими особами вертепних вистав були селяни, козаки, «москалі», «ляхи», євреї, попи та інші герої, широко відображалися народний побут і звичаї. Дотепні сцени із життя можновладців, панів та священників часто містили сатиру, за що їхні автори переслідувалися урядовцями.

### 7.7. Музична культура

Доба козаччини – період жорстоких воєн і безоглядної романтики, творення держави і формування нації. Суспільство висуває зі свого середовища героїв, борців за свободу та незалежність і йде за ними. Сколихнувся і піднявся весь етнос, щоб скинути ярмо поневолення. У цей складний і буремний час зароджується й набирає сили унікальне культурне явище – пісенно-поетичний доробок козацького середовища. Патріотизм, героїзм, мужність, презирство до смерті, волелюбність, миролюбність перелилися у поетичні рядки. Безіменні автори в думах і піснях у високохудожній формі зафіксували історію козацького руху. Українські народні думи, історичні, побутові пісні давно привертала пильну увагу дослідників. Перші публікації народних дум і пісень з'явилися 1648 р.: «Дума про Козака Голоту», пісні «Засвітали козаченьки в похід з полуночі»,

один з варіантів піснетворки Марусі Чурай, «Був Сава в Немирові» (про Гната Голого і Саву Чалого). Кілька історичних пісень О. Павловський надрукував у «Грамматике малороссийского наречия» (Санкт-Петербург, 1818 р.), І. Котляревський – у першому виданні «Наталки-Полтавки» (Харків, 1819 р.). Ці публікації розбудили інтерес до збирання українського фольклору. Пісенно-поетична творчість поділялася на кілька жанрових груп: похідні пісні, історичні з оповіддю про персоналії, сімейно-побутові, ліричні, невільницькі. Для кожної з них характерні певні особливості. Кобзарі виконували у той час кілька соціальних функцій. Перша суто творча – складання дум і пісень, в яких розповідається про звитягу козаків, друга – пропагандистська. Пісні складали не тільки кобзарі. У 1652 р. Б. Хмельницький підписав універсал про утворення музичного цеху в Лівобережній Україні за аналогією з подібними цехами, що вже існували у Кам'янці, Львові та деяких інших українських містах.

У XVII ст. у братських школах Львова, Луцька, Острога, Києва, у Києво-Могилянській колегії викладали музично-теоретичні дисципліни. Нотну грамоту вивчали за рукописними і друкованими нотолінійними ірмологіонами (перший видало у Львові 1700 р.). У цей час в церковній музиці утвердився багатоголосий спів (композитори Бишовський, Гавалевич, Завадовський, Замаревич, Зюска, Календа, Колядчин, Коньовський). Партесний спів під назвою «київський» поширився в Москві та інших містах Росії. Теоретичні основи партесного співу узагальнив український композитор М. Ділецький у «Граматиці музикальній» (1677 р.). Грали не тільки на кобзі, в пошані були також ліра, сопілка, скрипка, цимбали тощо. Чимало пісень виникло у зв'язку із зруйнуванням Запорізької Січі. Створювалися пісні про героїв народних повстань: Максима Залізняка, Устима Кармелюка, Олексу Довбуша, Швачку. XVII ст. – час пробудження та відродження національної самосвідомості українського народу, високого громадянського змісту й патріотичного спрямування всіх культурних зачинань. Ці процеси були тісно пов'язані з політичними і культурними рухами в Європі, які дістали назву Відродження.

## 7.8. Українське бароко як культурний феномен: загальна характеристика

Не оглянувши особливості духовної культури бароко взагалі та українського бароко зокрема, неможливо адекватно зрозуміти підвалини українського культуротворення. Тож спробуємо коротко окреслити деякі найхарактерніші риси барокової культури, врахування яких є необхідним для дослідження творчості Антонія Радивиловського.

Бароко (з італійської – дивний, химерний) – літературний та мистецький напрям, культурна епоха, яка прийшла на зміну Відродженню. Довгий час цей феномен оцінювався здебільшого негативно та перебував поза межами досліджень. Так, теоретики класицизму наприкінці XVIII ст. окреслили бароковий стиль як непорозуміння в мистецтві і кричущий несмак на шкоду гармонії, надаючи терміну бароко негативного сенсу [18, с. 183]. Позитивістська наука XIX ст. вбачала в літературі та мистецтві «між ренесансом та класицизмом» лише мішанину розрізнених явищ та відмовлялася шукати будь-які елементи єдності у творчості митців цієї занадто динамічної епохи. І лише наприкінці XIX – початку XX ст. історики мистецтва заговорили про бароко як про вельми своєрідний напрям, спершу реабілітувавши його у сфері пластичних мистецтв, а після Першої світової війни – й у сфері літератури, естетичної, етичної думки та теології. Тоді ж сформувався погляд на бароко, як цілісну культурно-історичну епоху. Тому бароко умовно можна назвати «відкриттям XX століття» [21, с. 106 – 108].

У своєму розвитку бароко властива значна асинхронічність, у різних країнах та регіонах Європи воно зароджувалося, розвивалося та приходило до занепаду в різні часи. У західноєвропейській культурі бароко тривало від середини XVI до початку XVIII століття. Про країни Центральної та Східної Європи в цілому можна сказати, що бароко тут склалося пізніше ніж в Західній Європі, а його розвиток, головним чином, приходиться на другу половину XVII ст. та першу половину XVIII століття. Виникнувши на півдні Європи (в Італії в XVI ст.), в Україну бароко приходить з деяким запізненням – на початку XVII ст., перш за все, воно відбивається в літературі, через засвоєння західної культурної традиції, насамперед польського бароко, у межах якого зароджується та починає розвиватися українське бароко [21, с. 136]. У 2 пол. XVII ст. українська культура

перетворилася на самостійну частку всеєвропейського бароко. Це сталося тим легше, що барокове мистецтво вже не було новиною: його проникнення в культуру Речі Посполитої датується останньою чвертю XVI ст. Київська шкільна писемність 1620 – 1630 – х рр. перебувала під впливом бароко, а в книжкову графіку елементи цього стилю увійшли ще раніше. Проте лише у 2 пол. XVII ст. «барокізація» української культури виокремившись, у своєму «козацькому варіанті» з річпосполитського річища, набуває самостійних формальних ознак та особливостей, що дає нам можливість говорити про «окреме» українське бароко [33] (на цей час припадає й виокремлення польського, або «сарматського» бароко) [36, с. 457]. Розквіт культури бароко в Україні припадає на 2 пол. XVII–XVIII ст. Як пише І.В. Іванько, «з середини XVII й майже до кінця XVIII ст. бароко залишалось стилістичною домінантою творчості більшості українських письменників» [13, с. 3-18].

При чому зв'язок з польською культурою не переривається впродовж всього XVII ст. Навіть після відокремлення Лівобережної України від Речі Посполитої українські мислителі продовжують використовувати польську мову для написання своїх праць (прикладом можуть послужити праці Іоанікія Галятовського: *Stary Kościół* (Новгород-Сіверський, 1678), *Łabędź* (Новгород-Сіверський, 1679), *Alphabetum rozmaitym heretykom niewiernym*. (Чернігів, 1681) та збірка польськомовних віршів Лазаря Барановича “*Lutnia Apollinowa*” (Київ, 1671) тощо). Проповіді Антонія Радивиловського містять безліч термінів, пов'язаних з державним, соціальним та правовим устроєм Речі Посполитої. Навіть нова еліта – козацтво, що прийшло на зміну старій шляхти, починає вважати та називати себе шляхтою, вимагаючи на підставі цього таких самих «вольностей», які мали їхні попередники. У середовищі козацької старшини використання польських та литовських шляхетських гербів було досить розповсюдженим явищем. Взагалі світогляд українців 2 пол. XVII ст. був ще досить тісно пов'язаний з культурою Речі Посполитої. Виникнення бароко пов'язане з кризою свідомості, спричиненою важкими суспільно-політичними конфліктами, релігійним протистоянням, частими війнами, що мали місце в тогочасній Європі. Також на барокову свідомість вплинули видатні наукові відкриття, зроблені європейськими вченими у XVI – XVII ст., що докорінно змінили погляд на будову Всесвіту. Геліоцентрична ідея Коперніка, розвинута Галілеєм та Кеплером, привела до

висновку про множинність світів і безмежність Всесвіту, в якому Земля позбавлялася свого центрального становища. Винайдення телескопа та мікроскопа відкрили перед людьми існування безмежно далекого і безмежно малого. Наука виправила, а в дечому й заперечила наївні свідчення органів чуття. Нові наукові відкриття принципово змінили світоглядні засади суспільства. Разом із Землею втрачає свою небувалу значимість і людина, всі її цінності виявилися нетривкими та відносними. Людина усвідомила свою недосконалість та слабкість, залежність від зовнішніх сил та законів природи. Так, тема нестабільності людського становища у світі присутня в спадщині українських проповідників XVII ст. «Сегодня члкъ есть звітязцею, а завтра будет звітяженный» пише Йоаникій Галятівський [3, с. 117]. Антоній Радивилівський в свою чергу невтішно характеризує людину як «игриско щастю, нестатку образъ, часу лупъ» [25, с. 362]. Усі ці потрясіння знайшли своє відображення в культурі бароко [6, с. 624].

Зазначені фактори спричинили пошук людиною міцного ґрунту для свого існування і як наслідок більш глибоке звернення до Бога (на якого покладалися надії на порятунок не тільки від пекла, а й від земних негараздів), відбувся своєрідний теоцентричний поворот у тогочасній культурі. Кризь призму однієї з центральних дилем барокової етики – між красою земного життя та неминучістю його кінця, земними та небесними цінностями – моделювалися такі основоположні проблеми людського буття, як призначення індивіда, міра його відповідальності за свої вчинки, критерії досконалості та ступінь їх досяжності в реальному житті [6, с. 625].

Для бароко характерне домінування релігійної складової культури над світською. Появу бароко підштовхнула потреба оновити християнські вартості, розхитані Ренесансом та протестансько-католицьким протиставленням XVI ст. («століття Реформації»). У католицьких країнах Західної Європи культура бароко пов'язана з Контрреформацією та «другою» схоластикою [16, с. 67 – 92]. Формальні новації започаткував Тридентський собор 1545 – 1563 рр., що намітив шляхи реформування Католицької Церкви, проте це потягло до «освіження побожності» не лише серед католиків, а й у протестанському та православному світах [36, с. 452]. Тому, як справедливо зауважив І.Н. Голєніщєв-Кутузов, розвиток бароко «не слід приписувати лише впливу

контрреформації» [4, с. 346], хоча її вплив на духовну атмосферу того часу поза сумнівом.

Бароко, насамперед раннє, пов'язане з кризою Відродження та в певних аспектах є її виразом. Однак це не вичерпує його змісту, ролі та значення в історії європейської культури. Як стверджує Ю.Б. Віппер, у «творах літератури бароко знаходять втілення спроби творчо переосмислити результати цієї кризи, отримати з нього певні творчі висновки, збагатити у світлі його історичних уроків гуманістичні уявлення про людину та дійсність» [28, с. 57]. Таким чином, бароко перш за все намагалося дати відповідь на складні проблеми та запити, висунуті новою історичною епохою, у чому й полягає його основний зміст.

У сучасній науковій літературі вираження кризи Відродження часто передається маньєризму [19], а бароко трактується як творіння нової культури, що відповідала потребам нової епохи. Стиль маньєризму панував у Європі з 1520-х рр. до початку XVII ст., непомітно зливаючись з бароко. Маньєризм (італ. *manierismo*, від *maniera* – манера, стиль) являв собою напрямок у західноєвропейському мистецтві, що відійшов від ренесансного світосприйняття та гуманістичної концепції людини. Програмне стремління маньєризму – вираження суб'єктивної «внутрішньої ідеї», що народжується в душі художника. Інтерпретуючи в цьому дусі твори майстрів високого Відродження, представники маньєризму (Ф. Парміджаніно, Дж. Романо, Дж. Б. Россо) створювали твори алегоричного характеру, відмічені трагічним світосприйняттям, ускладненістю поз та рухів, подовженістю пропорцій фігур. В архітектурі (Дж. Вазарі, Б. Амманатті та ін.) маньєризм проявився головним чином у нестатичності динамічної композиції, занадто пишному декорі, стремлінні до сценічних ефектів. Для маньєризму характерний потяг до алегоризму та символізму, що споріднює його зі стилем бароко [19, с. 455 – 457]. Через це їх розмежування викликає певні труднощі, хоча більшість дослідників дотримуються більш-менш традиційної точки зору на маньєризм, оцінюючи його як проміжну стадію між Відродженням та Бароко [21, с. 111 – 113] або м'який перехід від Ренесансу до Бароко [18, с. 180].

Культура бароко в деякій мірі продовжувала традиції Ренесансу, хоча між ними існували й великі розбіжності. Майстри бароко в чомусь зберегли й одночасно поглибили велику частину ренесансних ідей про світ та особистість, репрезентувавши її в активній взаємодії з

природою та суспільством. Проте ренесансна природна гармонія виявилась неспроможною виразити всю складність людського буття. Мислителі бароко виявили суттєві протиріччя між людиною та її соціальним оточенням, людиною та природою, людиною та законами світобудови, що існують поза нею та незалежно від неї. Природна гармонія ренесансу поступилася місцем внутрішньо напруженій гармонії бароко. Цей новий тип світогляду отримав своє вираження в новому художньому стилі, який при чисто зовнішньому співвідношенні з ренесансом поставав як химерний, дивний, декоративний. Однак якщо узяти до уваги його внутрішнє наповнення, ті ідеї, що він відображав, то художній образ цього стилю виявляється як внутрішньо логічний, адекватний світогляду свого часу [1, с. 3 – 4]. Для зрілого бароко є характерним потяг до гармонії та єдності, однак не ренесансних, оскільки це було якісно нове мистецтво, і в цьому стремлінні воно виходило з інших принципів художнього мислення [21, с. 112].

Не відмовившись від досягнень Відродження, творці культури бароко багато в чому розвинули та збагатили їх. Навіть у трактуванні релігійних сюжетів вони звертаються до «активізованої» гуманістами язичницької культури античності, адаптуючи їх під християнську традицію. Таким чином, з'явилися дивовижні поєднання християнських та язичницьких елементів у бароковій літературі (Христос порівнювався з Гермесом, Богородиця з Діаною тощо). Хоча автори поетик та риторик звертали увагу на те, що античних богів та героїв слід сприймати лише в якості риторичних фігур, суті справи це не міняє [21, с. 117]. В Україні це застосування античних образів проявилось особливо виразно та стало значним навіть у церковній проповіді [16, с. 68].

Загалом характерною рисою барокової культури є її синтетичність, а отже, й універсальність, оскільки вона поєднує в собі різні за своєю специфікою іноді навіть протилежні культурні традиції. Бароко було пов'язане не тільки з Ренесансом, але й з Середньовіччям [18, с. 197]. Їх об'єднує тенденція до символічної інтерпретації світу (наприклад, риторичне порівняння світу з морем) – явища світу, як символи, речі як метафори оточували барокових мислителів. Загальною для них була й дидактична направленість мистецтва, хоча для барокового мистецтва характерне переважає форми над змістом [1, с. 3 – 4]. Універсальність бароко за своїм характером є більш близька до універсальності Середньовіччя, у ній

виразно відчувається трансцендентні установки та устремління, що було пов'язано з поверненням Бароко до теоцентричної моделі світу, відкинутої Ренесансом. Від Реформації було засвоєно патетичну антитетичність, динамізм, від раннього Просвітництва – духовні ідеали [16, с. 69 – 69].

У свою чергу зі стремлінням бароко до універсальності тісно пов'язана його динамічність, його тяжіння до контрастів та антитез. У протилежність до ренесансу з його врівноваженими та гармонійними образами і композиціями, бароко відрізняється внутрішньою напругою та динамізмом.

Динамізм бароко виражався в зовнішніх аспектах або «сюжетному динамізмі» тогочасних творів, наповнених зовнішніми діями, раптовими поворотами, що створювали враження гри безжальної долі над героями. А також у внутрішньому, «психологічному» динамізмі, що виявлявся в духовній та емоціональній рухливості героїв, частих та раптових змінах їх душевного стану, в описі екстатичних поривів та духовних криз, у тяжінні до мелодраматичних та психологічних ефектів [21, с. 127]. А це все у свою чергу характеризує бароко як стиль бурхливої перехідної епохи, не впевненої у стабільності життя, сповненої безпокійних, тривожних шукань.

Часті політичні, соціальні, ідейні та релігійні конфлікти і війни, якими характеризувалася епоха бароко, загальна конфліктність тогочасного суспільства спричинили «конфліктність», «суперечливість» барокової культури [38, с. 9], її схильність до антитетики. Прикладом можуть послужити антитези в проповідях Антонія Радивиловського: «Щастє и нещастє, богатство й убозство, честь и нечесть...» (Слово 2 на неділю 15 по сходженню Св. Духа) [24]. Як слушно зазначає Д.І. Чижевський, «антитетика бароко є часто лише гра протилежностями, гра, що належить до численних стилістичних прикрас барокового мистецтва. Але значення антитетики глибше – вона належить, безсумнівно, до важливих елементів барокового світогляду... Система антитетичних елементів може з великою легкістю охопити всю різноманітність буття» [34, с. 336].

У загальній течії бароко як універсальної системи інколи розрізняють два головних напрями, метафорично названі «цивілізацією читання Біблії» та «цивілізацією вітваря» [36, с. 453]. У першому, що був властивий переважно протестантським країнам,

переважали інтелектуальні абстракції та теологічне заглиблення, у другому, передовсім католицькому – зовнішні декоративні ефекти, більш спрямовані на почуття, а не на розум людини. Перевага чуттєвих елементів над розумовими є характерною рисою й українського бароко, яке сформувалося під впливом польської культури.

Українське бароко, як породження епохи бурхливих протиріч, відрізняється загальною пафосністю, стремлінням до інтенсивного емоційного впливу на людину. Його митці не визнавали спокійного естетичного споглядання, їх метою було вразити людину, викликати в неї потрясіння, афект. Хоча їх остаточною ціллю було: через емоції впливати на розум та підкорити свідомість людини [21, с. 133]. Особливо активно емоційний вплив на слухача використовувався у проповідництві.

Барокове мистецтво (як і середньовічне) мало виразну виховну функцію, успішне виконання якої забезпечувалося емоційним та раціональним впливом на аудиторію. З цієї метою література бароко витворювала власний контрастний світ, який мав вразити читача. Звідси – ускладнена художня форма, специфічні вірші: акростиhi, фігурні вірші, буриме (вірші на задані рими) тощо. Твори епохи бароко характеризуються поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, антиномічністю, потягом до гіпербол, антитез, алегоричністю, символізмом, емблематичністю, монументальністю, поєднанням фантастики з реальністю тощо [34, с. 339]. Одним з основних прийомів мистецтва для теоретиків бароко є метафора – перенесення властивостей одного об'єкта чи явища на інший за принципом схожості, «подобенства», тобто на основі наявності якоїсь ознаки, загальної для порівнюваних об'єктів. Твори мистецтва цінилися за прояв гостроти розуму, яка поєднувала незвичайне та неочікуване [4, с. 347]. Наприклад, польський проповідник, домініканець Яцек Міаковський (1597 – 1647 рр..) [39, с. 365] та Антоній Радивилівський у своїх проповідях порівнюють Христа з куркою.

З цими явищами корелюється ще один принцип барокового мистецтва – його «театральність», властива не лише художній культурі, а й всьому світовідчуттю бароко [16, с. 87 – 88]. Театральність взагалі можна вважати парадигмальною ознакою, загальнокультурним принципом бароко [16, с. 87]. Людина бароко була не пасивним спостерігачем світової драми, а її повноправним

учасником. Людина виступає у світі в ролі актора, якому в житті випала певна роль і яку він повинен грати до смерті. У ролі режисера виступає вище провидіння, яке розподіляє ролі та керує акторами, хоча вони також мають певну долю самостійності. Людина все життя носить свою соціальну маску та діє відповідно до неї, підпорядковуючи своїй ролі власну поведінку, побут, спосіб мислення. Показати себе – дуже важливий момент у житті людини епохи бароко [38, с. 45 – 46]. Звідси йде потяг до театральних ефектів у бароковому мистецтві та літературі. Сприйняття життя, як театру присутнє у творах Петра Скарги [39, с. 210]. Приклади Антонія Радивилівського також часто носять характер опису театральних вистав (наприклад, засідання Небесного суду чи Христовий триумф на Небі), де прослідковується чітка сюжетна лінія, є свої герої та антигерої, кожному відведена своя роль тощо.

Найбільш поширеною помилкою в трактуванні барокового мистецтва є уявлення про нього як про мистецтво ірраціонального переживання світу. Бароко, яке на перший погляд є хаотичним і свавільним, у разі глибшого розгляду являє тяжіння до раціоналізму й регламентації творчого процесу [6, с. 651]. «Темною» барокова символіка є лише для нас, людей іншої культури, тимчасом, як твори тогочасної культури адресувалися не нам, а «людям бароко», які розуміли його мову. Незважаючи на зовнішню суперечливість, культурі бароко властивий внутрішній раціоналізм, що виразно проявляється в метафоричності, в її природі та структурі. Основа барочної метафоричності, її творча сила – «дотепність», або «швидкий розум», який знаходить та робить позірними у метафорі найтонші та неочікувані зв'язки між речами та явищами світу.

Раціоналістичний характер та конструкція властиві й кончетто, що також належало до ведучих принципів барокової образотворчості. Кончетто – це поєднання в одному образі двох чи кількох понять, до того ж, відповідно до вимог «швидкого розуму», особливо цінилися поєднання парадоксальні або антиномічні. У дусі кончетто були написані численні барокові твори. Стиль кончетто отримав значне поширення в літературі українського бароко, особливо в поезії Івана Величковського, а також використовувався у проповідях Іоанікія Галятовського, Антонія Радивилівського, Стефана Яворського, пустивши глибокі корені в Києво-Могилянській колегії [21, с. 131 – 133].



Однією з рис барокової духовної культури є ієрархічність світогляду (характерна й для попередньої традиції), що зумовлювалась ієрархічністю християнського світосприйняття (Царства земне та Небесне, Ангельська ієрархія, що сприймалася як прототип земної суспільної ієрархії тощо) та устроєм тогочасного суспільства (становий поділ соціуму), яке «являло собою цілісний організм, в якому кожний елемент мав не тільки докладно визначене місце та функцію, а також внутрішню структуру організації відповідно до встановленої ієрархії» [38, с. 11].

Характерною рисою барокового світогляду є пошана до традиції та апеляція до минулого, що було характерно і для середньовічної культури.

Терміном традиція (від лат. *traditio* – передача) позначають елементи соціальної та культурної спадщини, що передаються від покоління до покоління та зберігаються в суспільстві та соціальних групах протягом довгого часу. У якості традиції виступають певні суспільні установи, норми поведінки, цінності, ідеї, звичаї, обряди тощо. Ті чи інші традиції діють у будь-якому суспільстві та впливають на всі сфери суспільного життя. Традиція та звичай виступають в якості регулятора суспільної поведінки, а усякий відхід від них сприймається оточуючими насторожено, а іноді й вороже. Для середньовічного та барокового світогляду характерна «сакралізація» традиції, і будь-яке її порушення сприймається як зазіхання на «встановлений Богом» порядок. Саме «давність» виступає в якості критерія оцінки явища та дає йому право на існування (навіть нові явища потребували подібного обґрунтування, наприклад право не встановлюється, а відроджується відповідно до «давніх звичаїв») [5]. «Старовина» сприймається як синонім явища позитивного, у той час як «ніякіїсь новії речі» викликають підозру [17, с. 139]. Апеляція до «доброї старовини» присутня в тогочасних суспільно-політичних та культурних відносинах скрізь: від судових скарг до міждержавних конфліктів та релігійних рухів (так, відродження ранньохристиянського благочестя стає ключовою темою для всіх конфесій).

Для барокового світогляду характерна орієнтація на певний ідеал, тісно пов'язаний з традицією. Слідування ідеальним зразкам характерне як для барокового мистецтва та літератури (без цього тодішнє письменство просто немислиме), так і для повсякденного життя (в якому людина носила «соціальну маску», відповідну її

становищу та функціям у суспільстві). Наслідування ідеальних зразків було пов'язане з тісною взаємодією тогочасної особистості з її соціальним колективом (станом), загальні ознаки якого вона сприймає та перетворює на свої особистісні риси. Тобто характеристика поведінки окремої людини визначається чіткими та загалом незмінними нормами поведінки (у тому числі й моральними нормами), притаманними суспільному стану, до якого вона належить, і які вона переймає в процесі соціалізації та реалізації себе в межах свого відносно замкнутого стану [5]. За кожною людиною в тогочасному суспільстві були закріплені певні (не однакові по відношенню до різних станів) права та свободи, а також обов'язки, що носили характер виконання різних соціально значимих функцій. Сумлінне виконання цих функцій розцінювалося як моральна чеснота, а недбалість до своїх обов'язків як гріх [10, с. 231].

Центральним об'єктом дослідження не тільки барокової етики й моралі, але й філософії, естетики та мистецтва є досконала людина, або «героїчна особа», яка втілює в собі ідеал епохи не тільки уявний, але й реально досяжний у земному житті [8, с. 105]. У культурі епохи бароко існує ціла низка соціальних ідеалів, що являють собою риторичний набір чеснот, які мають бути притаманні окремим станам тогочасного суспільства (справедливий володар, мужній воїн, добрий пастир) [10, с. 227], а також позастановий ідеал доброго християнина, який в свою чергу орієнтувався на наслідування Христа – Спасителя.

Світоглядна криза часу бароко, сприйняття сучасності як часу занепаду («Оплаканий час» в Антонія Радивиловського) спричинила активний пошук зразків до наслідування в минулому, яке сприймалося як «золотий вік». «Боже воскреси нам славних предків, що як пір'їнку носили зброю», – писав Лазар Баранович. [11, с. 58] У руслі цих пошуків розвивався своєрідний «культ предків». Одним з основних критеріїв «вартості» людини була передусім давність та поважність роду [39, с. 7]. У творах тогочасної літератури та образотворчого мистецтва оспівувалися старі часи та славні справи предків, панегіристи створювали генеалогічні лінії та міфи про походження того чи іншого роду від володарів та героїв сивої давнини, існування яких необов'язково було історичним фактом (наприклад генеалогічна легенда князів Острозьких стверджувала походження цього роду від першопредка Руса, засновника Русі, брата Леха, що заснував Польську державу) [36, с. 208].

Одночасно внаслідок поширення раціоналістичних ідей мислителі бароко звертали увагу не тільки на походження людини, але й на особисті її риси: розум, освіту, цноти як на ознаку цінності людини. Ця тенденція вписувалася в «культ предків» у вигляді заклику гордитися не тільки титулами пращурів, але й їх чеснотами та наслідувати їх. Щоб скласти добре казання на погреб, напучує проповідників Йоаникій Галятівський, треба в жалобному слові похвалити покійного, «выличаючи его цноты и добрые учинки», а серед іншого — «припомніти фамілію его... або дом его от старожитности, же то ест старожитный дом, юж килка сот або тысячу або и больше літ на світі трываєт...» [3, с. 221]. Подібні думки присутні і в проповідях Антонія Радивиловського.

В цей час активізується інтерес до національної історії, в якій шукається підстави для обґрунтування власної національної ідентичності та подальшої реалізації себе як окремого суб'єкта в міжнародних відносинах, що було особливо важливо для України XVII ст. в умовах польського панування та російської експансії.

В епоху бароко на Україні формується та розвивається культ князя Володимира Хрестителя, Антонія та Феодосія Печерських, Петра Могили, гетьманів Петра Сагайдачного та Богдана Хмельницького [16, с. 79 – 80].

Образ святого Володимира набув великого значення в полеміці та боротьбі навколо унії, й українські православні культурні діячі робили все для «монополізації» спадщини Володимира в боротьбі з конкурентами – уніатами. Так, за Петра Могили йде відбудова пам'яток княжої доби в Києві. Ця реставраційна діяльність мала чітке ідеологічне спрямування, оскільки відновлювався не просто старий Київ, а Київ часів Хрестителя Русі князя Володимира. Було відбудовано та реставровано Десятинну церкву, Софійський собор, Трисвятительську церкву, Михайлівську церкву Видубицького монастиря, храм Спаса на Берестові. Ці споруди, пов'язані з минулим княжої Русі, для людей того часу були не архітектурними пам'ятками, а доказом, що унаочнював давність та безперервність буття «руського» народу, тож їх відновлення мало потужне ідеологічне навантаження [23, с. 309]. Надалі св. Володимиру також приділялася велика увага, йому присвячені два слова Антонія Радивиловського, Феофан Прокопович присвятив святому князю свою п'єсу «Володимир» [16, с. 79 – 80] тощо.

На часи митрополитства Петра Могили припадає також розвиток та обґрунтування «доказами» ідеї про апостольське походження Руської Церкви, що зародилася у 1620-х рр. та спиралася на літописну легенду про мандрівку апостола Андрія повз Київські гори. Ця ідея стверджувала рівність української Православної Церкви – Римо-Католицькій Церкві апостола Петра [36, с. 290]. Пізніше ця ідея отримала свій розвиток у церковному письменстві 2 пол. XVII ст. Зокрема вона відбилася в проповідях Антонія Радивиловського, де переказується ця літописна легенда, а апостол Андрій прямо називається «Отцем, Патріархом та Патроном Російського народу» [26].

У лаврській друкарні в 1635 р. було надруковано твір Сильвестра Косова «Патерикон» – збірку житій Печерських угодників, скомпоновану на підставі Києво-Печерського Патерика. 1638 р. побачила світ «Тератургема» Афанасія Кальнофойського з описом чуд, пов'язаних з Лаврою. Врешті, у 1643 р. Петро Могила урочисто канонізував усіх печерських святих, понад сто мощей яких спочивало в печерах. Це наповнювало живим змістом релігійну та національну свідомість українця завдяки близькій достовірності об'єктів поклоніння – святих, ікон, чуд [36, с. 289].

Славні предки сприймалися нащадками та оточуючими як привід до гордості та приклад для наслідування. Відродження культу предків у той час коли розум, знання та особисті якості проголошувалися мірилом людської чесноти, не випадкове. Воно виявилось необхідним для набуття людиною впевненості у собі та в міцності того фундаменту, на якому вона буде власне майбутнє. Рід (або народ), що має та знає своє минуле, більш гідний отримати майбутнє [7, с. 51].

XVII ст. стало для Європи часом початку формування націй, які почали самореалізовуватися у творенні національних держав, що наклало свій відбиток на розвиток тогочасної культури [2, с. 9]. Як зазначає Н.М. Яковенко, «ідеал «універсальної» людини, виплеканий Ренесансом, був витіснений тією простою істиною, що людина Нового часу – «національна». Передовсім це проявилось у політичних струсах, однак акомпанувало їм бароко, промовляючи до нової людини у кожній країні близькою мовою – від зрозумілої релігійної символіки до буквального запровадження національних мов у сфері письменства» [36, с. 452].

Це був період, коли відбувалося утвердження власної (української) національної ідентичності. Під впливом національно-визвольної боротьби та подій Руїни, як зазначає Н.М. Яковенко, колишня «милая наша Русь» (іще у свідомості Богдана Хмельницького – частина політичної вітчизни, Речі Посполитої) в очах людей перетворюється на самодостатню патріотичну вартість – «милую отчизну нашу Україну» [36, с. 431 – 432], що потребує піклування та захисту від ворогів.

Дух епохи української козацької держави висунув на перший план героїко-патріотичну тему, яка дещо відсунула притаманну загальноєвропейському бароко трагічність світосприйняття. Ця тема також є характерною і для польського бароко, на зразки якого взорувалися українські автори, так образу християнського лицаря – захисника приділяють велику увагу проповідники Петро Скарга [39, с. 168], Фабіан Бірковський [39, с. 353] та ін. Бароко створює образ людини зі збуреною, бунтівною душею, що схильна до героїчної авантюри, готова до жертви та подвигу. Для українського бароко є типовими сюжети військової слави та подвигу, лицарських чеснот, святої жертви [16, с. 80 – 81] на благо Віри та Вітчизни. Цей образ втілювався в панегіричній літературі (яка орієнтувалася на польські зразки [36, с. 459]), проповіді, образотворчому мистецтві тощо. Уславленню лицарства, як захисників Віри та Вітчизни, були присвячені 5 «Слів часу війни» Антонія Радивилівського, «антимагометанські» трактати Іоанікія Гаятовського «Łabędź» (Лебідь) (1679), «Alkołan» (Алькоран) (1683), козацькі літописи тощо. Так, Антоній Радивилівський пише, що Батьківщина є найціннішим добром, а захист її – найсвятішим обов'язком кожного її сина. Він закликає не шкодувати життя та майна у святій боротьбі за Батьківщину та Віру і дати відсіч нападаючим: «Сладкая и милая есть речь за Отчизну здорове свое положить!? Чему? Бо утрата живота й здоровья за Отчизну нагорожається оть Бога на Небі животомъ вечнымъ и славою несмертелною» [20, с. 42].

У цьому контексті зростає усвідомлення самими митцями суспільної значимості їхньої праці, яке пов'язано з тим, що «вченість» та творча праця починає ототожнюватися з патріотичним обов'язком – утвердження слави «козацько – руської вітчизни» [36, с. 455]. Тим більше, що головні функції мистецтва, як їх тоді розуміли – docere (навчати), delectare (приносити втіху), movere (зворушити) – були ідеально співзвучні пафосові служіння на «оздобу Вітчизни».

Проявом цього є те, що впродовж XVII ст. поряд з анонімними творами все частіше з'являються твори, що мають підпис автора. Літератори маніфестують суспільну важливість (що стало зрозумілим з практики релігійної полеміки) і складність своєї праці, звертаючи увагу на те, що вона дається не всім, а тільки обдарованим та освіченим людям. Наприклад, Антоній Радивилівський у передмові до читача пише, що складання та виголошення проповідей «яко есть діло великое и трудное; такъ великого и высокого разума и умієности потребуєть» [26, арк. 11].

Окрім елітарної культури, репрезентованої писемними пам'ятками та творами високого мистецтва, які втілюють «горішній поверх культуротворення» та належать «офіційним ідеологам» епохи, тобто її духовній еліті, існував іще один і набагато об'ємніший шар «буття в культурі» – побутова культура простих людей [37, с. 47 – 92], або народна культура. Незважаючи на могутній інтеграційний потенціал барокової культури, вона не була ідейно однотипною, всередині неї існувало розмежування «по вертикалі». У католицьких країнах Західної Європи (Італія, Франція, Іспанія, Португалія) культура бароко пов'язується насамперед з придворним, аристократичним мистецтвом, схильним до маньєризму та евфемістичної символіки. У різних країнах Європи (насамперед в протестантських та східнослов'янських країнах, у тому числі й в Україні) виникає також «низове» або «народне» бароко, тісно пов'язане з народною культурою. Тут у культурі бароко поряд з так званім «високим» стилем проявляються певні демократичні тенденції, які спираються на протестантську общину чи православне братство, живляться духом патріотичних національних рухів [16, с. 68]. Таким чином, погоджуючись з мистецтвознавцем Б.Р. Віппером, ми можемо говорити про дві тенденції бароко – аристократичну та народну [27, с. 254 – 255]. Ці два напрямки не існували в ізоляції, але розвивалися у взаємозв'язку, проникаючи одне в одне [39, с. 9]. Слов'янське бароко, як доведено багатьма дослідниками, долає дистанцію між «високим» та «низьким» стилями [1], цей процес був властивий й українському бароко. Саме демократичні тенденції пов'язують в Україні бароко з особливостями народного мистецтва. До того ж інтерес до народної культури спостерігається й з боку тогочасної інтелектуальної верхівки, прикладом чого може послужити творчість польського публіциста Шимона Старовольського (1588 – 1656 рр.), що жваво цікавився польськими

народними звичаями та традиціями [39, с. 356]. Подібне зацікавлення характерне і для українських письменників XVII ст., на користь чого можуть свідчити елементи народного фольклору (прислів'я), опис обрядів та звичаїв у проповідях Антонія Радивиловського. Звернення барокових письменників до народної культури було викликано потребою самоокреслення власного народу серед інших народів Європи, а отже, все тим же «служінням Вітчизні».

У свою чергу поряд із зацікавленням власною історією та культурою активізується інтерес до навколишнього світу, історії, культури й звичаїв інших народів, обумовлений географічними відкриттями та ісламською загрозою (що була досить відчутна на Україні). Загальну зацікавленість цими відомостями також спричинила потреба відокремлення себе від інших народів. У тогочасній європейській літературі зацікавлення такою «екзотикою» носило характер релігійного та культурного протистояння християнського «цивілізованого» світу (Ми) з ворожим: поганським, «варварським» світом (Вони) [39, с. 146], а також пошуку певних зразків для наслідування. Зокрема в церковних проповідях використовуються приклади деяких «добрих звичаїв» поганських народів, при чому проповідниками робиться зауваження типу «якщо так поведуться навіть погани, то як же ми, будучи християнами, не маємо так чинити?». Приклади Антонія Радивиловського також містять (часто фантастичні) відомості про природу, культуру й звичаї різних країн (Європи, Азії, Америки, Арабського Сходу тощо).

У різних регіонах Європи бароко мало свої формальні відмінності та національні варіанти, пристосовані до місцевих канонів культури. Українське бароко, увібравши в себе головні риси загальноєвропейського бароко, також мало й свої характерні особливості. Специфічними рисами розвитку духовного життя України XVII ст. були: спадкоємний зв'язок з давньоруською та візантійською православною культурно-філософською традицією, зіткнення східних і західних культурно-ідеологічних та релігійно-церковних тенденцій у межах культури бароко, яка, сполучаючи релігійний та світський компонент культури, формує цілісну єдність середньовічного теологізму з ренесансним індивідуалізмом, органічно вписувалася в контекст тогочасної української духовної культури з властивою їй перевагою релігійної сфери.

В українському бароко відбувається синтез східнослов'янської («візантійської») православної та західноєвропейської («латинської»)

католицької культур, йде активне засвоєння західних духовних надбань. У цей час, незважаючи на традиційність культури бароко (орієнтацію на усталену традицію), спостерігається тенденція до синтезу нового та старого, традиції та новаторства в культурі (оновлення традиції), за висловом Д.І. Чижевського, «у людини бароко вже нема страху перед новим, але є пошана до традиції» [33, с. 205]. Нові культурні явища, поступово органічно «вплітаючись» в традицію, ніби «освячувались» нею, позбавляючись негативного навантаження, що несла за собою підозра до всього нового в тогочасному світогляді. Ці процеси, як зазначає Я.М. Стратій, зумовлюють деяке подолання тієї «інтелектуальної ксенофобії», що мала місце в Україні наприкінці XVI – на початку XVII ст. [29, с. 138]. Остання була породжена релігійними конфліктами та полемікою навколо Берестейської церковної унії 1596 р. Проте й надалі дебати між поборниками традиції та прихильниками новаторства часом набували досить гострого характеру. Наприклад, як писав митрополит Сильвестр Косів, на той час, ще ректор Лаврської школи Петра Могили, на початку існування школи вона почала сприйматися православними як джерело «латинської схизми» і її професори, лягаючи спати, не були певні, що вночі ними не «начинять шлунки дніпровських осетрів» [36, с. 293].

Дана характеристика українського бароко, зрозуміло, не є вичерпною, проте знання окреслених нами рис барокової культури є необхідним для розуміння культурного простору України XVII – XVIII ст.

### **7.9. Трансформація антропологічних уявлень в епоху бароко та розвиток моральних концепцій київськими інтелектуалами XVII ст.**

Специфічність розвитку української етики XVII ст. полягає в тому, що спеціальних трактатів, присвячених цьому предмету, на той час ще не було створено. Латиномовні навчальні курси етики, які читалися викладачами Києво-Могилянської академії, відомі нам тільки з кінця XVII – першої половини XVIII ст. [22] Проте вони можуть використовуватися для реконструкції морально-етичних уявлень XVII ст., з огляду на їх генетичний зв'язок, оскільки в курсах етики XVIII ст. були остаточно зафіксовані моральні ідеї, розробка яких тривала в попередній період. У XVII ст. етичні проблеми

вирішуються у філософських курсах в межах розділів логіки, натурфілософії, а переважно – теології [22, с. 10] (зокрема в єзуїтських колегіях, на які взорувалася Києво – Могилянська академія, викладалася моральна теологія). Створюються окремі праці морально-дидактичного характеру, перекладаються іноземні повчальні твори. Все це свідчить про підвищений інтерес тогочасних інтелектуалів до проблем моральності та людини.

Реконструкція особливостей проблематики вітчизняної моральної думки XVII ст. може будуватися з огляду на трансформацію розуміння людини в цю епоху, порівняно з попередніми періодами. Середньовічна людина, не виявляючи інтересу до пізнання та опанування зовнішнього світу, зосереджувалася насамперед на своєму внутрішньому духовному житті, підпорядкувавши останнє меті спасіння душі [30, с. 73]. Пізніше в епоху Відродження людина набуває самостійності та усвідомлення власної сили. За висловом О.Ф. Лосева, відбувалося – «самоствердження людської особистості в її творчому ставленні як до всього навколишнього, так і до себе самої» [19, с. 69]. Образ такої людини з характерними для неї рисами ренесансного індивідуалізму, з переконаністю у силу власного розуму, творця своєї долі ми зустрічаємо у творчості українських гуманістів XV – XVI ст. Хоча здебільшого ідеї Відродження, привнесені в суспільство галицькими гуманістами, були дещо притлумлені місцевими традиціями візантійської духовної орієнтації [29, с. 290 – 291], цей етап духовного розвитку України приніс із собою гуманістичне розуміння вартості людини, інтерес не лише до «внутрішньої» (релігійної), а й до «зовнішньої» (світської) людини.

Проте на той час в українській духовній культурі переважала орієнтація на духовну сутність людини. Так, Іван Вишенський мислив людину єдністю непримиренних протилежностей – душі й тіла, що утворюють протистояння «зовнішньої» людини, як частини природи та суспільства, людині «внутрішній», пов'язаній зі світом Божественного. Шлях вдосконалення людини Іван Вишенський бачить у самопізнанні та самоочищенні, зреченні всього земного й прагненні до духовного злиття з Богом. Пізнавальна діяльність людини має спрямовуватися не на зовнішній минулий світ, а на досягнення вічного Бога, який містить вічну істину й мудрість, та Христової науки (Православної віри). Опанування «мирських» наук вважалося мислителем шкідливим для спасіння душі. Така оцінка

«зовнішньої» мудрості (до якої зараховувалися антична філософія, західна схоластика тощо) була характерна для багатьох сучасників Івана Вишенського.

Подібним чином вирішувалося питання сутності людини й діячами братського руху. Наприклад, Ісає Копинський в «Алфавіті духовному» підкреслює необхідність людини зосередитись не на пізнанні зовнішньої природи, а на досягненні власної сутності. Проблема самопізнання, в результаті якого людина усвідомлює власну «двонатурність» – тілесну, зовнішню і духовну, внутрішню – пронизує весь цей твір. При цьому перевага надається духовному началу людини, яке єдине може привести до пізнання Бога та єднання з Ним. Проблема самопізнання людини як умови досягнення блага (земного й небесного) залишається в українській духовній культурі актуальною й надалі. Так, Антоній Радивилівський пише про самопізнання людини як про умову досягнення щастя не тільки небесного, а й земного: «Щасливий той, который часто сам себе хотячи познати что за есть? не престае пытати, ты кто еси?» [24, арк. 922]. Самопізнання є умовою доброго виконання свого земного призначення, а також усвідомлення себе людиною рівною з іншими: «Если познаешъ себе самого, же з той ж земли естесь сътворенъ, яко й прочіи человеци, певне признаешъ себе равнымъ быти прочіимъ» [24, арк. 397 зв.].

Таке розуміння людини та її призначення, стикаючись з реформаційними ідеями в межах братського руху, породжувало переконання в можливості індивідуального спасіння людини не через «тілесну» віру, що ґрунтується на обрядах та церемоніях, а в її особистісному спілкуванні з Богом.

У XVII ст. під впливом оновлення Православної Церкви ситуація поступово змінюється. Посилюється інтерес до освіти та оволодіння «зовнішніми» науками, перш за все здобутками західної культури.

Необхідність захисту істин віри у релігійній полеміці з католиками та уніатами призвела до орієнтації православних церковних мислителів на оволодіння «зброєю супротивника» – схоластикою, з її орієнтацією на теоретичне мислення, вільним оперуванням поняттями та жорстким веденням аргументації [31, с. 79]. Розвиток філософії у київській колегії, створеній Петром Могилою, був пов'язаний з так званою «другою схоластикою», яка у XVI ст. була представлена Франсиско Суаресом, Франсиско Овієдо,

Франсиско Толедо тощо. Єзуїтській філософії (загалом орієнтованій на вчення Аристотеля та Томи Аквінського) був властивий синтез різних схоластичних традицій, що робило їх твори найбільш прийнятними для викладачів київської колегії [15, с. 89]. Вони не просто копіювали західну схоластику, а синтезували її з Православною традицією київського візантинізму [29, с. 140]. Таким чином, в епоху бароко здійснюється синтез духовних надбань місцевої православної та західноєвропейської католицької культур. Нові культурні явища, поволі проникаючи в традицію, немовби «благословлялися» нею, позбавляючись негативного навантаження.

Криза тогочасної свідомості, що була пов'язана з важкими суспільно – політичними конфліктами, релігійним протистоянням, частими війнами та іншими факторами, спричинила почуття непевності людського становища. Відчуття життєвої нестабільності, у свою чергу, викликало звернення до міцного ґрунту, яким для тогочасної людини був Бог. Проте, незважаючи на теоцентричний поворот у тогочасній культурі, велика увага надавалася й людині, як пише Д.І. Чижевський, «людина, індивідуум в значно більшій мірі є в центрі уваги бароко, аніж це було в середньовіччі» [34, с. 337]. Але, як зазначає дослідник, бароко ні в якому разі не тяжіє до такого «усамостійнення» індивіду, як Ренесанс. Навпаки, «автономній» людині Ренесансу, що звільнена від усяких пут та обмежень, у першу чергу релігійних, соціальних та моральних, бароко протиставляє людину, що підлягає Церкві, державі, релігійним та моральним нормам. Центральне положення людини в центрі барокового світу не є свідченням її примату, оскільки вона має перш за все служити Богові, місце якого в бароковому мисленні є так само центральним, як і місце людини. До цього слід додати, що концепція гуманістичного індивідуалізму була відома не лише у Ренесансній її версії, як ствердження вартості людини стосовно природи, а й у містичній з огляду на стосунки «споріднення» людини з Богом. Обидві версії надавали людині гуманістичної гідності, однак бачили її джерелом природу або Бога [39, с. 17].

Перед тогочасними мислителями постало питання: «Що є людина?». У ході пошуку відповіді вона поставала щоразу іншою, залежно від того, з якої сторони до неї підходили – як до частини суспільства чи поза останнім, як до тілесної істоти, підлеглої природним законам, чи як до духовної істоти, не підлеглої натурі. Так

чи інакше, але проблема людини та її місця у світі була на той час (як і завжди) досить актуальною.

У духовній культурі бароко, яка характеризується Д.І. Чижевським як синтез Середньовіччя та Ренесансу [35, с. 115], відбувається поєднання середньовічного теоцентризму з ренесансною індивідуалізацією. Надання людині статусу індивіда у свою чергу провокує вибух філософських та релігійних дискусій про природу людини, її самодостатність, гріховність та свободу волі, ставкою в яких є не лише теоретичне розуміння людини, а й принципи її поведінки у земному житті та спосіб її зв'язку з Богом. Через це релігійна антропологія XVII ст. є подвійною – Церква одночасно заперечує і приймає людину як земну істоту, разом з її потребами, бажаннями і проблемами, постійно наполягаючи на тому, що людина є несамодостатньою та гріховною [12, с. 205 – 206]. Однею з рис тогочасної філософської думки було дотримання основних теологічних засад та позицій релігії разом з прийняттям економічних, соціальних, тілесних та духовних потреб людини [12, с. 338]. Тож, незважаючи на те, що в розумінні людини головний акцент продовжує робитися на «внутрішній» духовній природі людини, надається належна увага проблемам «зовнішньої» земної людини та її потребам, відбувається певна «реабілітація людської природи» [12, с. 204].

Потридентська християнська антропологія розглядала не ідеальну, а реальну, земну людину, для якої щастя бажане не лише в потойбічному, а й у земному житті. Тіло вже не розглядалося як окупи душі, які вона прагне скинути, щоб досягти істинного щастя в потойбічному світі, а як засіб для зовнішніх дій. Таким чином, виправдовувалися плотські потреби людини. Людина має берегти свою плоть, щоб вона служила душі [6, с. 630 – 631]. Наприклад, Кирило Транквліон – Ставровецький називає тіло «милостивим приятелем» душі, який допомагає їй досягти бажаного. Антоній Радивилівський пише про людину як про поєднання душі та тіла, які є взаємодоповнюючими та взаємозалежними в людині: «якь тіла члчкаго здравіє и спасеніє походить з злученя дши з тілом» [26, с. 113], так й душа діє з допомогою тіла й не може без нього обійтися у справі спасіння, хоча й повинна боротися з гріховними потягами тіла. Тому тіло називається проповідником братом душі – «братом души нашей есть тіло» [26, с. 383].

Хоча українські церковні мислителі все ж таки визнають «умерщвленіє плоти» корисним для душі [25, с. 1569], але роблять більший акцент лише на помірності у споживанні земних благ, а не на цілковитій відмові від них.

Розглядаючи питання про місце людини у світі, українські мислителі (як і європейські) схиляються до того, що людина є особливим малим світом – мікрокосмом, що знаходиться у макрокосмі Всесвіту, з яким вона перебуває в єдності [32, с. 141]. Таким чином, людина є природною істотою, невід'ємною частиною природи та підпорядковується її законам. Проте людина є незвичайною часткою Всесвіту, оскільки їй властиві свідомість, розум та мислення, що споріднює її з самим Богом. Відтворюючи структуру універсуму, людина являє собою досконале створіння, одночасно причетне до тілесної та духовної природи.

Мислителі бароко, поставивши собі за мету проникнути в сутність кожного явища, намагалися пояснити природу людської душі. Згідно з Аристотелем вони розділяли людську душу на кілька частин: рослинну, тваринну та розумну. Різні частини людської душі, наділені різною природою, бувають між собою як у повній злагоді, так і у великій ворожнечі, але існувати можуть тільки разом. Людина теоретиками бароко розглядається, як єдність протилежних натур, які стають причиною постійних внутрішніх конфліктів особи із самою собою, людина перебуває під дією власних афектів. Виходячи з цього, виховання барокової «досконалої» людини спрямовується на те, щоб навчити її знаходити розумний компроміс між бажанням і спонуканням кожної частини душі, не заперечуючи жодної з них. Вмістилищем душі тогочасні мислителі вважають серце. Так, Антоній Радивилівський пише: «Души нашей, першимъ есть мешканемъ сердце» [26, с. 114].

Трактуючи людину як істоту, підпорядковану законам природи, мислителі бароко ставлять питання про те, як ця залежність впливає на внутрішній світ людини. Професори Києво-Могилянської академії визнавали та пропагували ренесансну у своїй основі ідею свободи волі («самовладдя») [14, с. 309], яку вони розглядали не тільки щодо природи, а й щодо Бога як засадничу проблему християнської антропології та релігійної моралі [6, с. 625 – 626]. Велику увагу проблемі свободи волі як важливому (поруч з Божественною Благодаттю) рушію спасіння людини приділяв Антоній Радивилівський [9].

«Свобода вчинків людини – є не інше, як сам вільний вибір волі або здатність вибирати стосовно мети», – писав Георгій Кониський [22, с. 35]. У даному випадку мова йде не про конкретну особисту мету людини, яка може бути досягнута або змінена, а про остаточну моральну мету. Цей акцент вносить в теорію моралі момент відповідальності людини за свою долю та вчинки не тільки перед Богом, а й перед собою та суспільством на землі.

Відповідальність перед суспільством за свої вчинки різко змінює акценти в системі моральних цінностей та висуває на перший план не тільки Віру в Бога та страх перед гріхом, а й виконання громадського обов'язку та дотримання індивідом традицій і стандартів поведінки свого оточення.

Визнаючи свободу волі в теологічному аспекті, професори Києво-Могилянської академії не поширювали її автоматично на незалежність вчинків людини від її власної природи та суспільства. Для здійснення певного вчинку необхідна наявність відповідних умов. А це вже цілком співпадало з теорією бароко, в якій людина розглядається як частина природи, необхідно включена до ланцюга світової детермінації. У цьому універсальному зв'язку люди, як і всі інші істоти, прагнуть зберегти та відстояти себе поміж людьми та явищами, що їх оточують.

Українські мислителі, визначаючи взаємозв'язок і взаємозалежність розуму (інтелекту) та волі, послідовно розмежовували їх. Відтак розглядалося питання не тільки про свободу волі, а й про свободу розуму. Воля не є вільною щодо розуму. Акт волі – це втілення «практичного» рішення розуму. Таким чином, розум приймає рішення не одноразово, а проходячи декілька стадій, розглядаючи всі можливі варіанти рішень. Розум сприймає об'єкт або факт, аналізує його, виводить висновки та пропонує їх волі для здійснення вчинку. Проте ситуації можуть бути неоднозначними, і тоді розум пропонує волі два протилежні рішення, оцінюючи їх з огляду блага для людини. У такому випадку воля не просто керується вказівкою розуму, а вибирає. Інтелект може впливати на волю морально, створюючи перед нею образ блага, тим самим вдосконалюючи моральний статус волі, яка, пізнавши благо, дістає всі необхідні передумови для вчинку.

В екстремальних умовах, під дією сильних афектів воля може приймати рішення без поради розуму, але вона не може примусити розум оцінювати ситуацію всупереч його аналізу й увяї про благо.

Щоправда в таких випадках воля також не є вільною, тому що вона опиняється під владою сліпих афектів або потягу. Тоді й сам акт волі носить не стільки незалежний, скільки необхідний характер.

Українські мислителі дійшли висновку, що воля потенційно ширша за розум, але реально обмежена впливом людських афектів та інтелектуальними можливостями щодо пізнання природи.

Проміжною ланкою між актом розуму та актом волі є розсудливість, яка поєднує ці акти між собою. Розсудливість належить до інтелектуальних властивостей, які спрямовують акти волі. Вона спрямована на досягнення згоди та гармонії між розумом та волею, що є провідною добродієністю на шляху досягнення досконалості. Виходячи з цього, вчинки людини поділяються на «фізично» та «морально» досконалі. Воля та розум повинні співіснувати в людині гармонійно. Тоді вчинки можна вважати як фізично, так і морально досконалими. Якщо ж людина шляхом раціонального аналізу змушує волю до якогось вчинку або відбувається вольовий вчинок всупереч розуму, вчинок може бути довершеним тільки фізично, але не морально, тому що при цьому порушується внутрішня гармонія індивіда. Внутрішня гармонія людини полягає не тільки у згоді розуму і волі (тобто раціонального та емоційного), а й у відповідності здійснюваних актів обраній в житті меті.

Українські мислителі звертали увагу на причини, що зумовлюють людські вчинки. Згідно з поглядами професорів Києво-Могилянської академії вчинки людини детерміновані трьома факторами: природними потребами (тілесними добрими); розумом і волею (моральними добродієностями, або духовними добрими); місцем, де людина народилася і живе (національна та станова приналежність).

Йдучи за Аристотелем, київські професори поділяли людські вчинки, за мірою залежності від природи та рівнем виявленої свободи, на: вільні, невільні та змішані. Вільні вчинки людина робить за власним вибором, усвідомлюючи усі обставини своєї дії. Невільні вчинки здійснюються під впливом стороннього примусу або через незнання обставин справи. Змішаними називаються вчинки, зроблені за власним вибором, але під тиском зовнішніх, об'єктивних обставин. У житті переважають останні вчинки. На вчинки вільні здатні лише героїчні особи, оскільки вони потребують значних зусиль волі і відповідного соціального статусу, який дає право на вільний вибір.

Разом з тим на рівні буденної свідомості часто виникає ілюзія вільного вибору. Наприклад, людині помірній у їжі може здаватися, що вона утримується добровільно, а насправді це пов'язано з особливостями її тіла. Детермінуючим чинником простих вчинків у цьому випадку вважалися людські афекти, що пов'язані з бажаннями (любов, ненависть, туга, радість, смуток, безнадія, страх, відвага). Звичайна людина часто безсила перед пристрастями, які охоплюють її.

Щоправда природний детермінізм не доводився українськими мислителями до фаталізму. Залежності від власної природи неможливо уникнути повністю, але можливо звести її до мінімуму, якщо усвідомити закони природи та навчитися жити згідно з ними. Абсолютно вільним є лише Бог, людина ж діє вільно в межах усвідомлення і раціонального дослідження необхідності. Тому вчинки людини наділені тим більшою мірою свободи, чим далі сягає сфера її істинних знань. Поширюючись на сферу афектів, раціональне пізнання підпорядковує їх керівній силі людського духу.

Таке пояснення суті людських пристрастей і потягів та виправдання задоволення природних потреб, як одного з благ людини, відіграло важливу роль у формуванні морально-етичної концепції бароко, оскільки вводило реальне життя у сферу дослідження етики [6, с. 633].

Другою детермінантою вчинків людини є розум та воля. Етика бароко визнає, що лише шляхом виховання та навчання люди досягають того чи іншого рівня досконалості. Розвивати схильність до чеснот можна різними засобами: за власним бажанням, за стороннім спонуканням, наслідуючи добрий приклад – незалежно від обраного шляху результат буде один.

У зв'язку з цим українські барокові мислителі надавали виключного значення процесу освіти та виховання молоді. Надаючи великого значення знатності роду, з якого походила людина, мислителі бароко одночасно вимагали від неї активної життєвої позиції та достатнього для виконання своїх суспільних функцій рівня освіченості, для чого необхідним було уміння працювати. Розум, знання та особисті якості проголошувалися мірилом людської чесноти.

Глумачення добродієності людини не як вродженого дару, а як набутої через інтелектуальну працю відіграло вирішальну роль у формуванні світогляду доби. По-перше, досягнення чесноти й



доступної міри досконалості проповідувалося як універсальна остаточно мета людини, а цим на небувалу висоту підіймалося значення освіти. По-друге, якщо кращий той, хто освіченіший або добродісний, то він кращий лише порівняно з іншим, менш вченим та добродісним. Якщо в суспільстві цінується добродісність, то пізнати її можна лише порівняно з ницістю. «Людина-герой» – це той, хто завоював прихильність натовпу. Враховуючи ту обставину, що реально бути досконалим неможливо, а можливо тільки здаватися таким, кожний індивід стає в житті актором, який грає свою роль у суспільстві. Усі люди одночасно і потенційні глядачі, і актори на сцені світу – театру.

Третьою детермінантою вчинків є належність людей до відповідного стану та народу. Визнання такої залежності привело до формування ідеї соціального детермінізму. Кожному стану властиві свої чесноти та риси поведінки, відповідно до яких діє людина, яка походить з того чи іншого стану. Одночасно і в кожного народу є свої переваги та вади по відношенню до інших народів. У бароковій етиці звертається увага на залежність характеру та поведінки людини від належності до певного етносу. Пізнання та долання вад свого народу є одним з можливих шляхів досягнення добродісності [6, с. 633 – 634]. Діячі Києво-Могилянської академії у своїх моральних настановах активно пропагують ідею патріотизму – любові до свого народу та Батьківщини [14, с. 307]. Наприклад, Антоній Радивилівський називає Вітчизну найціннішим благом: «Чтож албовіть въ міре семъ можетъ вамъ быти милшого над Отчизну? Если милое есть вамъ здравіе, если милые жены, чада, братія, Отчизна далеко милшею быти повинна; бо она васъ уродила, она васъ выховала, она васъ всеми добрами збогатила» (Слово 1 часу войны) [20].

Трансформація розуміння людини з огляду на реабілітацію людської природи та земних потреб людини спричинила постановку та специфіку вирішення церковними мислителями ряду питань щодо особливостей сьогосвітнього життя християнина, його належної поведінки в соціумі, яка б одночасно забезпечувала виконання його соціальних функцій і задоволення потреб в земних умовах, з одного боку, а з іншого – не суперечила спасінню душі. Хоча головною метою людини визнавалося досягнення спасіння та споглядання Бога, перед людиною постала необхідність виправдати свою земну діяльність з огляду узгодження її з досягненням основної мети.

Одним з головних питань що турбували тогочасних мислителів була можливість спасіння людини в обставинах світського буття – окреслення стратегій поведінки християнина у світі як одного з шляхів спасіння. Розроблення такого шляху (комплексу моральних норм що ґрунтуються на християнському віровченні, але водночас враховують реалії суспільного буття й земні потреби людини) потребувало підведення під нього метафізичної (божественної) основи, а отже, нової інтерпретації «старих» істин християнської моралі. Подібним чином відбувалося освячення на основі св. Письма державно-правових норм закладених у суспільній традиції. Створення цього «світського» шляху спасіння стало однією з основ подальшого розвитку моральної думки епохи бароко, у певній мірі визначаючи коло її проблем та специфіку їх вирішення. Одним з головних у цьому колі стало питання впливу матеріального становища християнина на справу його спасіння: чи може багата людина спастися, незважаючи на Євангельську заповідь бідності?

Перед Православною Церквою в Україні XVII ст. постала необхідність, з одного боку, відновити повноцінне релігійне життя пастви, зруйноване в часи кризи та міжконфесійної боротьби, а з іншого боку, впорядкувати поведінку людини у світі відповідно до ідеалів цього життя. Оновлення Церкви, що мало місце в XVII ст., мало на меті забезпечити порядок релігійного життя та зробити церкву соціально ефективною (хоча з іншого боку церковні мислителі заперечують якщо не проти самого розуміння Церкви як соціальної інституції, то, принаймні, проти домінування саме такого розуміння). Остаточною метою цих заходів проголошувалось звернення до внутрішньої людини, подолання її гріховності, віднайдення засобів від страждань [12, с. 207]. Ефективне вирішення цього завдання потребувало урахування нових умов життя людини. У цей період, як зазначає С.Л. Йосипенко, відбувається становлення релігійності модерного типу, новизна якої полягає у впорядкуванні одночасно стосовно основ віровчення та стосовно нових соціальних умов, двох найважливіших сфер життя людини – стосунків з Богом (літургія, молитва й покаєння, організація земної спільноти вірних) та стосунків між людьми у земному житті [12, с. 203 – 204]. Церква прагне охопити всі сфери життя людини, відбувається пошук універсальної релігійності, зумовлений потребою приведення життя віруючих у відповідність до релігійних принципів з урахуванням нових реалій буття. Ця потреба обумовлює особливості подальшого

розвитку моральної думки українськими церковними мислителями епохи бароко.

У навчальних курсах київських професорів етичне вчення розвивалося у двох взаємопов'язаних напрямках: теоретичному та практичному. Теоретична етика займалася обґрунтуванням місця та ролі людини у світі, розглядала проблеми сенсу життя, найвищі цінності (або «остаточна мета людини»), свободу волі та міру відповідальності людини за свої вчинки. У напрямку практичної етики розглядалися шляхи та способи влаштування особистої долі, досягнення щастя на землі, вивчалися критерії людської досконалості та міра їх досяжності в реальному житті, розроблялася система виховання відповідно до уявлень про досконалу людину [29, с. 157] – «людину героя». Для моральної думки Києво-Могилянської академії характерний тісний зв'язок з життям та суспільною практикою [22, с. 9].

У переломні епохи, коли руйнуються старі системи цінностей і життєвих орієнтирів та починають закладатися нові, особливо гостро постає вічне питання про мету людського життя. Такою переломною епохою було бароко. Раціоналізм ставив за мету пізнання природи та самовдосконалення людини, проте ця мета була тільки для обраних. Теологія давала іншу мету – самовдосконалення та досягнення небесного блаженства. Однак і ця мета вже не задовольняла людей, що більше не хотіли сприймати земне життя лише як тимчасову муку перед Небесним Царством.

Тим часом основна, або остаточна мета життя, була єдиною основою, на якій можна було будувати вчення про мораль, яке б забезпечило нормальне співіснування індивіда та суспільства в нових умовах.

Західноєвропейська секулярна етика ставить людині за мету досягнення морально-етичного ідеалу епохи, який розробляється з урахуванням досяжності його на землі. Розробляються рецепти досягнення цього ідеалу, хоча рисами його залишаються такі характеристики, як віра, побожність та пристойність [6, с. 629].

Українські мислителі розглядали проблему «остаточної мети» життя людини у двох аспектах. Оскільки в Україні у XVII раціоналізм ще тільки зароджувався, а Віра в Бога залишалася важливим складником світогляду, професори Києво-Могилянської академії розглядали «фізичну» (або «останню») і моральну мету людини. У якості першої виступає блаженство, яким для людини є

Бог. Блаженство полягає в ясному баченні Бога, яке одночасно є найвищою мірою досконалості людини (йдеться про бачення внутрішнім духовним оком, а не зовнішнім чуттєвим).

Моральна мета людини, якщо вона остаточна, як і фізична, може бути лише одна, але вона вже пов'язана з земним життям. Моральною метою може бути досягнення блага в реальному житті. Крім того людина може мати декілька тимчасових цілей, які коректуються по мірі їх досягнення. Проте всі вони опосередковано підпорядковуються досягненню накресленої остаточної мети, навіть якщо вона раціонально не усвідомлена.

Тракування моральної мети та проміжних цілей людини, власне, й є громадянським моральним кодексом українського бароко, який по суті є ідентичним західноєвропейському образу «героїчної особи». Загальною моральною метою людства визнається благо (те, до чого прагне людина), але у кожної людини є власна моральна мета. Отже, існують різні види блага. Передовсім київські професори поділяють благо на «істинне» та «уявне». Благо може бути як сутність (природне), і тоді це сама досконалість (в абсолюті це тільки Бог) та як честь (моральне), тобто як досягнення деякої міри досконалості. Благо може бути внутрішнім та зовнішнім. Внутрішні – це духовні доброчесності, а також здоров'я, сила і т.д. Зовнішнє (або «благо долі») – це те, що властиве не людині, а її оточенню, наприклад, почесні, гроші, багатство, а також Бог. Крім того воно може бути корисним (таким, що приводить до володіння чим-небудь), почесним (таким, що являє собою раціональну природу, як доброчесність) або приємним (коли дає задоволення). Іоаникій Галятівський виділяє блага «прирожені та надприрожені, дочасные та вечные, земные та небесные» [3, с. 156] (подібний поділ присутній і в Антонія Радивиловського). Антоній Радивиловський у Слові 2 на неділю 8 по сходженню Св. Духа [24, с. 163] поділяє блага на зовнішні та внутрішні. У свою чергу зовнішні нього діляться на «неодушевленные» та «одушевленные». До перших належать багатство, коштовності, гроші, їжа, одяг тощо. До других: родичі, близькі, приятелі та худоба. Внутрішніми благами є цноти та добрі вчинки (покоря, любов, чистота, терпіння тощо), а також розум. Сутність же самого добра в універсумі полягає в узгодженні й гармонії всіх благ [6, с. 630]. Керуючись вченням Аристотеля, українські та західноєвропейські мислителі розподіляли людські добра на: малі, середні та великі. До малих відносилися зовнішні обставини життя,

такі, як багатство, честь і т.д., до середніх – тілесні насолоди, до великих – духовні, тобто істинні людські доброчесності – розум, совість, талант. Малі та середні добра розглядалися, як такі, що споріднюють людину з тваринним та неодухотвореним світом. Антоній Радивилівський перераховує 5 видів добр: 1) добра «позверховніє», або добра щастя (багатство, честь, приятелі); 2) добра тіла (здоров'я, сила, краса); 3) добра душі (чесноти); 4) «добра Благодати дармо даной» (дари вимови, пророцтва, зцілення); 5) «добра Благодати вдячнимъ чинячей чловіка Богу, й усправедливляючей, съ всіми добродітелями свышше вліяными» (Слово на неділю 16 по сходженню Св. Духа) [24, с. 232]. Загалом же благом вважалося те, що є бажаним для людини.

Етика бароко, розглядаючи питання про те, що є благом (або щастям) та доброчесністю і які існують шляхи їх досягнення, відкидала аскетичні рецепти попередніх епох, коли пропагувалося виснажування плоті в ім'я вдосконалення духу. Надаючи перевагу внутрішнім благам, як більш важливим, київські професори все ж визнавали важливість та необхідність зовнішніх благ у житті людини. Так, на думку Феофана Прокоповича, необхідною умовою досягнення людиною щастя є здобуття певного рівня матеріального добробуту, оскільки щастя й злидні несумісні [29, с. 158].

Виходячи із запропонованої життєвої мети людини (досягнення блага) і шляхів її реалізації (навчання та надбання досконалості), виводилися й основні чесноти, які має опанувати людина.

Сама чеснота трактується як моральний навик, притаманний волі, який схиляє її до морально добрих вчинків і полягає в поміркованості у відношенні як до суб'єкта, так і до суспільства. Поміркованість тлумачиться як середина між крайнощами, компроміс крайніх суперечностей, який заперечує обидві крайнощі. Ця ідея спиралася на етичне вчення Аристотеля про «золоту середину» між нестачею та надмірністю доброчесності, при чому обидві крайнощі розглядаються як вади. Наприклад, людина не повинна бути скупюю, але щедрість її не повинна бути безмежною, інакше це буде марнотратство. Проте кращою є та крайність, що відповідає доброчесності (наприклад, надмірність у правдивості краща ніж її нестача). Взагалі поняття міри є досить важливим для морального вчення бароко, оскільки воно знімало тавро гріховності з багатьох людських потреб та стремлінь, а також намагалося знайти їм розумне пояснення та розробити критерії оцінки поведінки людини з точки

зору громадянської етики [7, с. 103]. Така середина не є абсолютною, вона відносна, для кожної людини і в кожному випадку вона своя. Властиві людині пристрасті та афекти тягнуть людину з однієї крайності в іншу. Намагаючись дотримуватися золотої середини, людина вступає в конфлікт сама з собою, що стає джерелом її невпевненості у собі та дискомфорту. Такий внутрішній дискомфорт не заперечується культурою бароко, а, навпаки, визначається необхідним елементом життя, який вносить в останнє боротьбу та рух, без чого життя не могло б існувати.

Не маючи до цього відповідних навичок, складно визначити для себе таку середину і ще складніше дотримуватися її. Як навчитися цьому – предмет практичної (дидактичної) етики і моральної казуїстики, які розглядають кожну доброчесність та кожний проступок і дають конкретні поради щодо дій у тих чи інших обставинах [29, с. 115 – 116]. Прикладом таких творів можуть послужити трактати Інокентія Гізеля („Мир з Богом чоловіку”) та Йоаникія Ґалятівського („Гріхи розмаїтє”).

Дана характеристика філософської морально-етичної думки в Київській колегії, зрозуміло, не є вичерпною, проте представлені тут найбільш загальні ідеї є необхідними для розуміння творчості Антонія Радивилівського, який творив свої повчання, перебуваючи під їхнім авторитетом. Це етичне вчення справило великий вплив на моральну складову проповідей Антонія Радивилівського, у тому числі на вирішення ним питання багатства та бідності.

Виходячи з усього вищезгаданого, можна зробити наступні висновки.

Хоча в епоху бароко надалі спостерігається більша увага саме до «внутрішньої» людини, властива для середньовічного світогляду, водночас приділяється увага й «зовнішній» людині та її потребам. У центрі духовної культури ставиться жива, земна людина з усіма її чеснотами та вадами, шукаються шляхи досягнення чеснот у реальних життєвих умовах.

Морально-етична думка України XVII ст. характеризується тісним зв'язком з життям тогочасного суспільства, є своєрідним відгуком на його виклики та проблеми.

Основними проблемами етики цього періоду були: місце людини у світі; найвищі людські цінності; кінцева мета людини; свобода волі та міра відповідальності людини за свої вчинки; критерії

людської досконалості та шляхи й міра її досягнення у реальному житті.

#### Список використаних джерел

1. Барокко в славянских культурах / Редкол. А.В. Липатов и др. Москва: Наука, 1982. 351с.
2. Виппер Ю.Б., Самарин Р.М.. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. Москва: Издательство Московского Университета, 1954. 816 с.
3. Галятювський Іоанікій. Ключ розуміння / підгот. І.П. Чепіга. Київ: Наукова думка, 1985. С. 53 – 238.
4. Голенищев – Кутузов І.Н. Романские литературы. Москва: Наука, 1975. 532 с.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва: Исскуство, 1972. 320 с.
6. Довга Л.М. Етика / Історія Української культури в 5т. Т. 3. Київ: Наукова думка, 2003. С. 635 – 651.
7. Довга Л.М. Эстетические основы культуры барокко. дис. ... кандидата філос. наук: 09. 00. 04. Київ, 1991. 143 с.
8. Довга Л.М. До питання про барокову ментальність українців // *Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. Том 1* / Г.В. Боряк. Київ: Критика, 1992. С. 104 – 116.
9. Довга Л.М. Свобода волі у проповідях Антонія Радивилівського // *Київська Старовина. 2002. №2. С. 56 – 60.*
10. Довга Л.М. Соціальна утопія Інокентія Гізеля / Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура. Київ: Критика, 2005. С. 227 – 266.
11. Євдокименко В.Ю. Суспільно політичні погляди і діяльність Лазаря Барановича // *3 історії вітчизняної філософської та суспільно – політичної думки.* Київ: Наукова думка, 1959. С. 54 – 79.
12. Йосипенко С.Л. До витоків української модерності: Українська ранньомодерна духовна культура в європейському контексті Київ: Український Центр духовної культури, 2008. 392с.
13. Іваньо І.В. Про українське літературне бароко / Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. С. 3 – 18.
14. Історія філософії на Україні: у 3 т. Т. 1. Філософія доби феодалізму / Горський В.С., Нічик В.М., Попович М.В. Київ: Наукова думка, 1987. 398 с.

15. Котусенко В. Викладання філософії в єзуїтських колегіумах 16 – 17 століть та Києво – Могилянській академії / Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура. Київ: Критика, 2005. С. 83 – 107.

16. Кримський С.Б. Феномен українського бароко / Історія української культури. В 5 томах. Т. 3. Київ: Наукова Думка, 2003. С. 67 – 93

17. Кром М. «Старина» как категория средневекового менталитета (по материалам Великого княжества Литовского XIV — начала XVII вв.) // *Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей.* Т. 3. Київ: Критика, 1994. С. 68 – 85.

18. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X – XVII веков. Ленинград: Наука, 1973. 256 с.

19. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1982. 623с.

20. Марковский М.Н. Антоний Радивилівський, южнорусский проповедник XVII века. Киев, 1894. 183 с.

21. Наливайко Д.С. Исскуство: направления, течения и стили. Київ: Мистецтво, 1981. 286 с.

22. Памятники этической мысли на Украине XVII – первой половины XVIII ст. / Сост., пер. с латинского, вступ. статья и прим. М.В. Кашубы. Киев: Наукова думка, 1987. 528с.

23. Плохій С. Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні. Київ: Критика, 2006. 485 с.

24. Радивилівський Антоній. «Вінець Христов...». Київ, 1688.

25. Радивилівський Антоній. «Вінець Христов...». рукопис., І.Р. ЦНБУ ім. В.І. Вернадського. П.Ник м. П. 560 т. 2.

26. Радивилівський Антоній. «Огородок...». Київ, 1676.

27. Ренессанс, Барокко, Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков.: сб. статей / Отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. Москва: Наука, 1966. 348 с.

28. Семнадцатый век в мировом литературном наследии. Москва: Наука, 1969. 502 с.

29. Стратий Я.М. Ренесансно - гуманистические представления о сущности человека и смысле его жизни в духовной культуре Украины во второй половине XVI – первой половине XVII в. // *Отечественная общественная мысль эпохи средневековья: (Ист.-*

филос. очерки): Сб. науч. трудов / Горский В.С., Ничик В.М. Киев: Наукова думка, 1988. С. 289 – 300.

30. Стратій Я.М. Розуміння людини в українській філософії 17 – 18 ст. // Collegium. 2001, №11. С. 73 – 81.

31. Стратій Я.М. Філософія у Києво – Могилянській Академії / Історія філософії України / М.Ф. Тарасенко, М.Ю. Русин, І.В. Бичко та ін. Київ: Либідь, 1994. С. 138 – 166.

32. Философская мысль в Киеве / В.Д. Белодед и др. Київ: Наукова думка, 1982. 360 с.

33. Чижевський Д.І. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Хроніка 2000. Вип.. 37 – 38. С. 202 – 216.

34. Чижевський Д.І. Українське літературне бароко. Київ: Обереги, 2003. 576с.

35. Чижевський Д.І. Філософські твори. У 4-х т./ Під. заг. ред. В.С. Лісового. Т. 2. – Київ: Смолоскип, 2005. – 402с.

36. Яковенко Н.М. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Київ: Критика, 2006. 584 с.

37. Яковенко Н.М. Чоловік добрий і чоловік злий: з історії ментальних установок в Україні – Русі кінця XVI – середини XVII ст. // Mediaevalia Ukrainika: Ментальність та історія ідей. Том 1 / Г.В. Боряк. Київ: Критика, 1992. С. 47 – 92.

38. Człowiek Baroku / Pod redakcja Rosaria Villariego. Warszawa, 2001.

39. Hernas Czeclaw. Barok. Warszawa, 1976.

### 7.10. Символічний лад українського бароко

Є епохи, без яких неможливо уявити собі ні минулого, ні сучасного, ні майбутнього українського народу. До таких належить доба українського бароко. Культурні стандарти українського бароко базуються на засвоєнні цінностей попередніх епох – Середньовіччя, Ренесансу, Реформації, і пов'язані з усвідомленням того, під яким кутом ті чи інші символи попередніх епох знайшли своє втілення в українському бароко. Причому, як наголошує С. Кримський, “від Середньовіччя береться духовність символічного бачення світу, від Ренесансу – гуманізм (іноді в трагічному витлумаченні) та відновлення античності, від Реформації – патетична антитетичність, динаміка [1, с. 49]”.

Символіка саду посідала важливе місце в культурі українського бароко, пов'язана з біблійним культурним впливом і була прямим відлунням біблійної образності. Про це свідчать передусім назви творів: “Огородок Марії” (1676) Антонія Радивиловського, “Вертоград многоцвітний” (1676 – 1680) Симеона Полоцького, “Вертоград духовний” (1685) Гавриїла Домецького, “Виноград, домовитом благим насаждений” (1697) Самуїла Мокрієвича, “Виноград Христов” (1698) Стефана Яворського. Продовженням цієї традиції є “Сад божественних пісень” Григорія Сковороди. Ці твори, різні за складом, композицією, формою тощо, об'єднано топом саду.

У пізньому Середньовіччі сад став традиційним символом для уславлення Богородиці. З образом саду поєднується символ виноградної лози, який ототожнювався з муками Христа. Ці символи широко використовуються в культурі українського бароко.

Другий напрям застосування образу саду – це сад як символ добродетельності. Джерелом цієї символіки є 15-а гомілія Григорія Нісського на “Пісню пісень”. Образ саду – символу добродетельності – знаходимо в проповідницькій літературі. Так, наприклад, в “Огородку Марії” Антонія Радивиловського цей образ саду пов'язаний із цнотами, сад тут є садок добродетельності. Проповідь тут уподібнюється квітам саду. Прагнення автора полягає в тому, щоб проповіді “процвітали” в серцях читачів і слухачів, приваблювали їх “запахом духовної науки”. Антоній Радивиловський наголошує, що чудовий сад – “душа справедливого,” лоза його – розум, кетяги – гідна поведінка. Життєве покликання людини він вбачає в тому, щоб обробляти сад душі. “Осажать виноград свой – душу, мовлю, розними добродетелями украшать” – моральний висновок проповіді [2, с. 206]. “Ділателем винограда”, який звільняє душі від вад і слабкостей людських “разумним ножом”, назвав себе Кирило Транквіліон-Ставровецький. Душа людини (“виноград”), вважає він, якщо не буде очищена словом, то “запустіє і без плода добрих діл зостане, і всяким злодіянням і беззаконієм, як тернієм, заросте, і начнуть в ней жити звірове – страсті гріховні і пожадливість гріха [3, с. 2]”.

У “Саду божественних пісень” Григорія Сковороди бачимо символічне уподібнення душі – саду, квітів і плодів – духовним цінностям:

“Щасний той і без утіх, хто подужав смертний гріх.  
Душа його – Божий град, душа його – Божий сад.

Завжди родить сад квітки, завжди плід згина гілки,  
І весною все пахтить, — листя тут не облетить.  
Боже мій! Це ти — мій град! Боже мій! Це ти — мій сад,  
А невинність — то мій квіт, любов — ото наш плід [4, с. 51]”.

Небаченого раніше розквіту символіка саду досягла в українській поезії доби бароко В. Кречетень відзначає, що “образ саду — один із ключових образів української поезії кінця XVI — середини XVII ст. у тій її частині, яка вже цілком виразно репрезентує стиль бароко. Власне кажучи, це не просто і не тільки образ, а ціла образна система: навколо центрального і сумарного образу саду обертається хмара часткових і похідних образів — коренів, дерев, літорослей, квітів, плодів, ароматів, смакових відчуттів, птахів, їхнього щебету в гіллі [5, с. 268]”. У контексті літературного бароко образ саду теж поєднується з моральними чеснотами.

Внаслідок метафоричного тлумачення “Пісні пісень” книги пророка Ісаї, євангельської притчі про “ділателів винограду” оформився топос *hortus conclusus* (“сад замкнений”). Його розуміли як осередок духовних і моральних цінностей християнства [6, с. 77]. Симеон Полоцький вважав, що до замкненого саду уподібнюється душа, здатна зберігати чистоту:

“Тако бо душа оград затворен бывает,  
В неї же любезно женихєя пребывает [7, с. 81]”.

Огорожа, що захищає сад, — це заповіді, що охороняють від гріхів. У саду добро, поза ним — гріх.

Так само тлумачив “мисленний сад” і Григорій Сковорода. Своє уявлення про замкненість простору “духовного саду” передавали і художники. Оформляючи титульні аркуші “Вертограда многоцвітного” Симеона Полоцького й “Огородка Марії” Антонія Радивилівського, вони зобразили на хвіртці огорожі маленький замок.

Трансформація цінностей античності і середньовіччя дуже помітна в театрі українського бароко. Одну з перших українських шкільних драм, найстарішу шкільну драму “Олексій, чоловік божий” (1673—1674) О. Білецький вважає “типовим зразком бароко”, що виявляється “і в поєднанні образів християнської міфології з античними міфологічними фігурами, і в стилізації “царства небесного” й Риму часів імператора Гонорія (V ст.) під сучасну авторів Польщу та Україну, і в аристократичних тенденціях (див.,

наприклад, діалог архангелів Гавриїла і Рафаїла в першій яві першої дії), так само, як і у закінченні, що панегірично вихваляє царя Олексія і його “небесного патрона” — героя п’єси [8, с. 219]”. Подібне зустрічається в ряді драм-мораліте, таких, як “Царство природи людської” (1698), “Ужасная измена сластолюбивого життя” (1701), “Умирающему человеку полезное увящание” (перша половина XVIII ст.), трагікомедія першої половини XVIII століття М. Довгалевського, М. Козачинського, Г. Кониського та ін. У них звичайно виступають алегорично-умовні фігури (Віра, Надія, Милість, Терпіння, Відрада тощо) поряд з персонажами під грецькими й римськими іменами, такими, як Діоктит-гнобитель, Гіполин — пригнічений, потерпілий.

В українській драмі “Цар Ірод”, — репродуковано особливий, релігійно-історичний шар народної свідомості, який спирається на дві біблійні оповіді — Старозавітну та Новозавітну, а саме — книгу пророка Єремії та Євангеліє від Матвія. Обидві мають спільну універсальну культурну тему, яка уможливило їхній зв’язок у народній драмі “Цар Ірод”. Цією темою є тема порятунку — у першому випадку народу Ізраїлю, у другому — немовляти Ісуса Христа. Саме цією обставиною можна пояснити ту органічність, з якою поєдналися два біблійні сюжети, не зважаючи на те, що їх було розділено значним відтинком історичного часу. Між цими двома сюжетами є певний текстуальний зв’язок, оскільки саме св. Матвій проводить аналогію між подіями часів Навуходносора, описаними пророком Єремією, коли євреї мали підкоритися та піти у полон, і часами Ірода, коли гонінню піддавався Дитяtko Христос із своїм Святим Сімейством. Проте для проведення таких паралелей мала бути відповідна глибинна основа. Нею слугував мотив “загрози — порятунку”.

Універсально-культурна структура обох сюжетів пов’язана передусім із загрозою, що нависає над народом Ізраїлю та над “Дитяtkom” — Ісусом Христом. У сповіщанні Єремії йдеться про загрозу обраному народу, а не окремій особі. Проте і у другому випадку йдеться не тільки про індивідуальну загрозу, а й про загрозу для усього людства. Це впливає з того, що Христос є спасителем усього людства і загроза вмерти у дитинстві від рук катів Ірода унеможливило весь задум Господній по рятуванню людства. Тому порятунок Дитяtka від Ірода — це не тільки позбавлення від загрози земного життя сина Божого, а відкриття перспективи спасіння для всього людства. Парадокс ситуації полягає в тому, що це спасіння

Христа здійснюється задля того, щоб він у земному житті потім вмер. Саме так виконувався задум Божий, сутність якого полягає у перемозі над силами смерті через смерть на хресті. Тобто спасіння Дитятка здійснюється з тією метою, щоб Ісус Христос, довівши до відома учнів своє вчення про місію, врешті вмер на хресті за людей. Але його смерть водночас є перемогою над силами зла, оскільки смерть Христа була необхідною умовою перемоги над силами зла через його воскресіння.

Задум Божий лежав і в основі старозавітного сюжету про вавилонський полон євреїв. Саме через Єремію був почутий заклик Господа про те, що він творець землі, людини та тварин, великою могутністю своєю віддає всі землі і навіть звірів польових на служіння своєму рабу Навуходоносору. Народ, який підставить свою шию під ярмо цього царя вавилонського, Господь залишить на своїй землі. Спасіння тут теж полягає у виконанні волі Бога: "підкоріться Навуходоносору та народу його — і будете живі. І настане той день, коли буде зламане ярмо на шиї обраного народу і вже не будуть люди його служити чужинцям [Єр., 27, 11]".

Біблійна тематика знаходить широкий вжиток у різдвяних драмах Дмитра Туптала. П'єсу починають символічні сцени, де виступають "Натура людська", "Омильна надія", "Любов", "Фортуна", "Смерть", "Земля", "Небо", "Вражда", "Циклопи". Це ніби містерія, яка розкриває сенс головної дії, пов'язаної з народженням Ісуса Христа, намаганням Ірода його знищити.

Великодні драми — теж здебільшого містерії на християнські сюжети, що знаходять відображення в їхніх назвах: "Натура людська", "Милость предвічная", "Гнів Божий", "Милосердя". У цих містеріях хід дії переривався співами ("Канті") та улюбленими плачами (Богоматері, Петра, який відрікся від Христа, "Природи людської" тощо).

Використання християнських сюжетів у театрі доби українського бароко відбувалося через символи. "Організація сюжету через символи, символ у ролі сюжетного ядра — один із численних варіантів розробки символічної мови в театральному мистецтві", — зазначає відомий дослідник українського театру доби бароко Л. Сафронова [9, с. 200]. Зупинімося на цікавому прикладі, який дасть нам змогу зрозуміти сутність символічної мови театального мистецтва цієї доби. Це буде українська великодня містерія *Dialogus de passione Christi*. Барокова містерія, якою є досліджуваний "Діалог",

всю середньовічну містерію Христа відтворює в одному епізоді моління про чашу, який стає сюжетоорганізуючим і є центром драматургічного твору. Чаша зустрічається і в Старому, і в Новому Заповітах, символізуючи долю людини [Пс. 10, 6; 74, 9]'. Через чашу проявляється гнів Бога, тому є чаша з вином ненависті [Єр. 25, 15], чаша жаху і спустошення [Єр. 23, 33]. Але є чаша розради [Єр. 16, 7], яку п'ють за батька і матір, і чаша спасіння і благословення.

У ритуальній трапезі Великодня центром стає чаша благодаріння. У Гефсиманському саду Христос молиться, щоб його обминула чаша страждань як символ жертви Спасителя. Автор "Діалогу" вмістив містерію в одному епізоді і розгорнув його в триярусному просторі, що позначений рухом персонажів: з неба до Христа спускається Ангел, із пекла лунають стогнання грішників. Ангел, який несе чашу, стає не тільки посередником між Богом-Батьком і Богом-Сином, а й утішувачем Богородиці. Він пояснює глядачам смисл того, що відбувається на сцені.

Персонажі виконують дії, яких нема в Євангелії. Богородиця зустрічає Ангела і намагається забрати в нього чашу, тобто прийняти страждання сина. Так обирається майбутній момент мук Спасителя. Христос не зразу приймає чашу — усе вирішують крики грішників. За чашею він іде на Голгофу. Відбувається заміна символів. Чаша виявляється рівноцінною Хресту. Хід з нею — це шлях на Голгофу. Таким чином, відмовляючись від традиційного повтору, автор з допомогою символу відтворює відомий євангельський сюжет.

Для організації дії використовували й інші символи. Досить поширені п'єси великодного циклу, де не показувалися муки Спасителя, а на сцені виставлялися знаряддя тортур, біля яких відповідний зміст виголошували Ангели.

Запозичення біблійної тематики знаходить своє втілення в проповідях доби українського бароко. Так, у основоположника барокової проповіді І. Галятовського в "Ключі розуміння" бачимо використання Біблії; він порівнює Старий і Новий Заповіт з обома бігунами неба. В проповідях Антонія Радивилівського "Огородок Марії" та "Вінець Христов" зустрічаємо модернізацію біблійних елементів: "Мойсей, гетьман люду Ізраїльського, хоча чи військо своє полками рушити, ушиковавши оноє, а вдаривши в бубни, труби, наперед казав піднести значок полка"; Йоан Богослов — "секретар неба", Йоан Хреститель — "маршалок Господа" та ін. Він часто говорить про "герби та клейноди" святих: "святий архистратиг

Михайл, іж в оній валечній першій в небі з Люцифером потрібі набув мечем звязства, прето дан (йому) за герб меч”.

У проповіді С. Яворського про святого Миколу він порівнює його з олтарем церковним. Матеріал, з якого зроблено олтар, має символічне значення, і ця символіка пов'язана з християнськими чеснотами: золото символізує любов, мідь — “громогласність,” “негниюче дерево” — чистоту, камінь — мужність і терпіння, земля — “смирение”. Усі символи прикладаються до життя св. Миколая. В інших випадках порівняння досить несподівані: св. Діва або 12 апостолів порівнюються зі знаками зодіака, св. Дух з вином тощо.

У проповідях Дмитра Туптала зустрічаємо довгі розмови Авраама з Богом. Проповідник розмовляє з апостолами Петром та Павлом, з Іоаном Богословом, з Давидом.

Цікаво відображаються біблійні сюжети в так званих “лаврських листках”, або “печерських тризнах”, це дереворізи одних із давніх пам'яток української гравюри, виготовлені друкарнею Києво-Печерської лаври у другій половині 1620-х років. Серед зображень “листоків” — композиція на сюжет з Апокаліпсису “Руйнування четвертої печаті”. На гравюрі відтворено відповідний сюжет з Апокаліпсису. У центрі — Смерть з косою на чалому коні. За нею — пекло в образі чудовиська, яке поглинає людей. Тут же собаки розривають на частини чоловіка. Голод зображено у вигляді великої плити, що чавить пшеничні колоски. У верхній частині — караючий меч.

Специфіка українського бароко, як наголошує С. Кримський, полягає в тому, що “тяжіння до античності та міфологічних образів і середньовічної символіки переломлюється в ньому через відновлення традицій Київської Русі; а певні ідеї Реформації засвоюються в контексті ідеалів національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом [10, с. 49]”. Яскравим прикладом цього є козацький собор, який втілює певні риси бароко (зокрема його декоративність) з особливостями давньоруського храму доби Київської Русі.

У добу українського бароко не тільки в різних видах культури були запозичені біблійні сюжети, які становили його символічно-алеґоричний зміст, а й був вироблений філологічно-критичний метод вивчення Святого Письма. Одним із перших застосував цей метод до книг з теології митрополит Дмитро Ростовський, який, пишучи свої “Життя святих”, критично ставився до оповідей отців церкви. Про необхідність філологічно-критичного методу у вивченні Святого

Письма висловлювався і Ф. Прокопович. Для практичного втілення своєї мети вони придбали Біблію різними мовами, у тому числі давньоєврейською. Велику роль у популяризації філологічно-критичного методу відіграв С. Тодоровський, який познайомився з ним у Галле — центрі філологічно-критичних студій.

Творчість Г. Сковороди теж пов'язана з використанням філологічно-критичного методу в тлумаченні Святого Письма. Його тлумачення Святого Письма алеґоричне і філософічне, він дошукується містичного і духовного значення божественного откровення. Найцікавішим прикладом сквородинівської творчості на цю тему є друга редакція його твору під назвою “Діалог. Назва його — потоп зміїний”, у якому ведуть бесіду Душа і Нетлінний Дух. У вступі до діалогу автор підписався так: “Пустельник Григорій Варсава Сковорода [11, с. 141]” і тим самим виразно засвідчив свою глибоку симпатію до александрійської традиції та єгипетських пустельників, які стали прототипом чернецтва для всього християнського світу.

Відомо, що доба бароко була насичена багатьма драматичними подіями: це і нелегка національно-визвольна війна 1648—1654 рр., і смерть харизматичного вождя українського народу Б. Хмельницького, і доба Руїни, і гайдамацький рух, і ліквідація гетьманства, і знищення Запорозької Січі на завершненні цього часу. І все ж таки ця доба зберігає свій пафос і віру в силу народу та його ватажків. Це знаходить своє яскраве відображення в багатьох формах культури українського бароко, які мають алеґорично-символічний характер.

Особливо виразно алеґорія українського бароко виявилася в поезії та гравюрі. У поезії від Софронія Почаського та Касіяна Саковича до Георгія Кониського та Григорія Сковороди зустрічаємо доволі повне представництво богів і героїв. В апогеї розвитку українського бароко (кінець XVII — перша половина XVIII ст.) поети висловлювали думки про благочестя, набожність своїх героїв, репрезентуючи античних богів як алеґорії. “Наприклад, Лаврентій Крщонович, розповідаючи в образній формі біографію Лазаря Барановича, використовує багато постатей греко-римського язичницького Олімпу: Юпітера, Марса, Сатурна, Геракла, Мінерву, Морфея, Кастора, Полукса, Аргоса, Андромеду, Персея, Прометея, а також Кастальські музи, Парнаські гори, гігантів, гідр, химер, сатирів, сирен [12, с. 687]”.



У станкових і книжкових (ілюстративних) гравюрах майстрів львівсько-київсько-чернігівської школи, у металографурі XVII і XVIII ст. найчастіше повторюються образи Марса — алегорії хоробрості та Мінерви — алегорії мудрості. Гравери вживали алегорії за рахунок синтезу євангельських персонажів і українських образів. Так, наприклад, Іван Щирський на титульній гравюрі до панегірика пам'яті Яна Огінського (1682) зобразив Іоана Хрестителя як алегорію жертвності. Своєрідною алегорією українського патріотизму став образ запорізького козака з рушницею, що увійшов до герба Запорізького війська (такого вигляду набув, зокрема, на гравюрі до поеми Касіяна Саковича 1622 р. на честь гетьмана Сагайдачного, а також у позагеральдичних композиціях).

Показовою в цьому зв'язку є гравюра І. Мігури, в якій Мазепа постає у повний зріст у костюмі лицаря в оточенні символічних зображень Істини, Правди, Сили, Справедливості, Науки та Мистецтва, а також знаків військової слави на передньому плані. Усю композицію вінчають фасади соборів, фундованих гетьманом.

У працях Г. Сковороди зустрічаємося з алегоричною мовою. Це знаходить свій прояв передусім у назвах творів, які виступають як доміанти образів певного твору, на яких потім тримається весь зміст. Так, наприклад, твір Г. Сковороди, “Книжечка, що називається *Silenus Alcibiadis*, тобто Ікона Алквіадська”. Автор своєю назвою викликає асоціацію з філософським твором Платона “Алківіад”, у якому Сократ повчав полководця справедливості. Образ Сократа в творі Г. Сковороди пов'язаний з образом фавна Сілена, через якого автор розкриває сократівську мудрість. В цьому творі вводяться нові образи: сфінкса — символу таємниці і змія, який традиційно втілювався як символ мудрості і як символ брехливого ідола.

У байках Г. Сковороди широко використовується народна та біблійна інтерпретація тварин-символів. Так, наприклад, образ свині, кабана дуже зрідка отримували позитивні риси і в літературі, і в Біблії. Вислів “не розсипайте перл своїх перед свинями, щоб вони не потоптали їх ногами своїми” [Мт. 7, 6] означає, що слова істини треба пропонувати тільки людям розумним, а не тим, які не взмогі цього зробити.

Так і в Г. Сковороди в байці “Мурашка та Свиня” свиня символізує підлабузника; у байці “Олениця та Кабан” кабан символізує самохвального кар'єриста, який одягає чужу шкіру, щоб вдовольнити свої потреби. Або інший приклад. Відповідно до закону

Мойсея Сову вважали нечистою, бо вона належить до нічних птахів. У літературних джерелах сову часто ототожнюють із мудрою людиною. Саме так Г. Сковорода змальовує розумну людину, яка більше рахується з одним розумним, ніж з тисячею дурнів (байка “Сова та Дрізд”). Аналогічна місія належить Раку. Рак — мудрий чоловік (байка “Щука та Рак”).

Алегорично-символічний характер культури українського бароко знайшов свій прояв в оформленні цивільних будівель або церковних храмів. У XVIII ст. зводяться будівлі, зовнішнє оформлення яких цілком присвячене ідеї возвеличення особи фундатора. Наприклад, ратуша в Бучачі задумана як панегірик на честь Миколи Потоцького. У центрі фасаду ратуші вміщено обрамлений алегоричними символами герб Потоцького. Алегоричний характер мають усі скульптурні групи, що оточують будівлю та зображують подвиги Геракла. Вони розкривають чесноти фундатора: героїзм, силу, самопожертву, славу тощо. Так само вирішено фасад собору Св. Юра у Львові. На нього винесено дві об'ємні фігури святих Лева та Афанасія — патронів, фундаторів собору, митрополитів Леона та Афанасія Шептицьких. Дві фігури архієреїв слугують композиційно-пластичною та ідейною домінантою фасаду, завершеного кінною статуєю святого Юрія-Змієборця, яка розкриває головну спрямованість релігійної діяльності фундаторів — їхню боротьбу зі схизмою. Замість портретів фундаторів виступають фігури двох патронів, теж архієреїв.

Важливим елементом алегорично-символічного складу українського бароко була його декоративність. Фольклоризація художніх жанрів у системі українського бароко виявляється в посиленні ролі народних орнаментів у зображальних мистецтвах. Особливо виразно фольклорні впливи виявилися в різьбі по дереву та оформленні іконостасів.

Образ рослини в історії філософської думки в Україні, у філософських курсах Києво-Могилянської академії, зокрема, мав значення алегорії, пов'язаної із життям, смертю і воскресінням через смерть. Це знаходить своє відображення у творах Г. Кониського і Г. Сковороди. Наприклад, Г. Кониський в п'єсі “Воскресіння мертвих” так описує цей процес:

“Вийди на степ і поле, посмотри на ниви,  
І спитай, що діється з твоїми засіви:  
Гниють зимою,

Растуть весною.

Так і ти істлієш,

Посліже імієш же

Ожить по прежнему ціл [13, с.156

У такому символічному значенні виступає і флористична декоративність в українському бароко. Так, наприклад, у церкві Преображення у Великих Сорочинцях на Полтавщині, крім архітектурних декоративних деталей — півколонок, фронтончиків, бусилон та йоників, якими оздоблено стіни будівлі, є також оздоблення їх орнаментальним стилізованим рослинним декором.

Риси декоративності знаходять свій вияв у декорі цивільного будівництва. Так, наприклад, декор фасадів житлового будинку (1690-ті роки) чернігівського козацького полковника Якова Лизогуба справляє враження скульптурної обробки, де на тлі білих стін вимальовано архітектурні деталі: півколонки, кронштейни, фігурні, лучкові, трикутні, суцільні і розірвані фронтончики.

Орнаментальність знаходить свій вияв і в музиці. Суттєва композиційна роль орнаменту в музиці як засобу профілювання мелодії, пов'язання мелодійної фігурації з цілісною тактометрикою — організацією мелодій. Відповідно в музичній орнаменталіці знаходимо дві тенденції: до узгодження з мелодійною цілісністю та протилежною тенденцією, що знаходить вияв у синкоповських і стрибкових фігурах. Перша тенденція втілюється в такому специфічному бароковому музичному жанрі, як пасіони.

Типовими музичними жанрами доби українського бароко є кант і партесний концерт. Кант — типовий жанр міської культури, він має давню історію, яка для Західної Європи сягає пізнього середньовіччя. З музичного боку це триголосна пісня духовного або світського змісту з широким колом тем: від творів урочистих (як кант на Возз'єднання “Слушайте, люди”) до жартівливих.

Партесний концерт (від партес — партії голосів) як високопрофесійна творчість належить, так би мовити, до “високого стилю” і призначений для церкви. Декоративність у партесному концерті знаходить свій вияв у тому, що є багато випадків застосування музично-риторичних фігур з особливою увагою до ораторсько-патетичного жесту. “Так, наприклад, у концерті “Плачу і ридаю” (з чину поховання восьмого гласу) текст визначив напружено-драматичний характер музики, різноманітне використання мінору. Крім того, у виголошенні слова “плачу” передане

схлипування, а паузи між повторами мають відтворити зітхання. Слово “смерть” як “ключове”, підкреслене вигуками всього 12-голосного хору. Вислови “ріка”, “вознесохомся” ілюструються довгими розспівами, а “сніде” — низхідним рухом мелодії, “труба” — фанфарними зворотами,” скакаше, играя”, — танцювальними ритмами [14, с. 278]”. Все це є прикладом застосування музично-риторичних фігур у партесному концерті. Декоративність знаходить свій вияв і в контрастності. Це і світлотінь (голосно — тихо, на що вказує запис у нотах), гра об'ємами (повний хор — невеликий ансамбль), тембрами (наприклад, заміна трьох басів двома дискантами і тенором) тощо.

Декоративність барокового стилю торкнулася такого давнього прозового жанру, як літописи Самовидця, Г. Гребінки, С. Величка. Так, С. Величко використав численні історичні джерела, а також історичні та літературні матеріали, у тому числі періоду пізнього італійського Від-родження, епізоди, запозичені з поеми Торквато Тассо “Звільнений Єрусалим” (в описі облоги Львова татарами 1672 року). З одного боку, він користувався також прозовими творами Гізеля, Барановича, Галятовського, Туптала і навіть віршами, намагаючись надати своїй хроніці “літературного блиску”, а з іншого — звертався до арсеналу барокової символіки, широко користувався алегорією.

Декоративність знаходить свій вияв у літературі доби українсько-го бароко. Типовою в цьому сенсі є барокова поезія І. Величковського, в якій простежуються всі її головні особливості і риси. Літературознавець, С. Маслов відзначає, що його визначальною ознакою є “надзвичайно гіпертрофований розвиток словесно-декоративного орнаменту”, оскільки в творах барокового напрямку “на перше місце висувається форма — вишукані, штучні метафори, несподівані порівняння, ефектні антитези, а “змістові надається другорядне значення”, бо “мета мистецтва за часів бароко” — вразити читача, зацікавити його несподіваними стилістичними ефектами [15, с. 5-6]”.

Декоративність в українському бароко пов'язана зі спрагою наочного розкриття духовного світу. Тому духовні явища набувають тут предметно-зображального статусу. Це дуже яскраво проявляється в ілюстрованих розписах молитви “Отче наш” на Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, в іконі біблійного пророка Данила в Спасо-Преображенській церкві в Великих Сорочинцях на Полтавщині, де він одягнений у зелену свитку, тримає

проілюстровані всі його пророцтва — від витлумачення слів Навуходносора до бенкету Валтасара.

Символіко-алегорична декоративність проявляється і в оформленні книжок, так званих конклюдів, тез академічних диспутів, в українському граверстві і фігурних віршах. Так, на форті (титульній сторінці) "Труби словес проповідних на дні нарочиті" Л. Барановича зображено: "Пресвята Діва, так, як і собор її святкується, має бути у віночку: чрево твоє, яко стог пшениці; у чрева — пшениця: це має означати родючість року. На одному боці (аркуша форту. — Н. К.) — чертог Пресвятої Діви зі щитами: яко стовп Давидів, тисяча щитів висить на ньому; а на іншому боці, для відповідності, — стовп — св. Симон, і сам він у віночку. Пресвята Діва вдягнена сонцем. Це означатиме тепло літа: їсть іже укритья теплом его, а Симон проливає сльози; від такого лише дощу слід чекати врожаю. Із хмар рука благословляє літо й тримає віночок. Напис: "Десниця Божа сотвори силу [16, с. 23]"

У "Ключі розуміння" І. Галятівського у слові "церква" автор виділяє два аспекти: церква як фізична споруда і церква, яка має духовний сенс. Остання виступає перед нами як "виноград", тобто сад, де визрівають плоди духовні, як "голубиця", що підноситься до неба на крилах віри, як "корабль", який пливе у морі земних пристрастей, і нарешті, "як тіло Христове": волосся на ньому — святі мученики, очі — пророки, зуби — законники (ченці), шия — єпископи та архієпископи, руки — царі праведні, гетьмани і воеводи. "Знайдуться, — зауважує І. Галятівський, — ще численні імена інші, котрими церква свята називається [17, с. 83]"

Наочно зображується і бурсацька премудрість у картинках, розповсюджених у Переяславському колегіумі. На одній картинці мудрець із долотом і молотком витесує учня з книжкою в руках — це символ граматики, на другій — криниця, в якій рухаються два відра: одне, порожнє — вниз, друге, повне — вгору. Це символи піітики і риторики. І нарешті Орел, що високо піднявся над землею, прямує до сонця — символ філософії та богослов'я.

Цікавими з погляду наочного уявлення світу є фігурні вірші. Художник Іван Щирський вписує ім'я Лазаря Барановича у форму хреста, наголошуючи тим самим, що це святе ім'я [18, с. 63]. Вірш про Богородицю І. Величковський вписує в зображення піраміди як твердої опори стовбура. Пояснення цього знаходимо в тексті до Богородиці: "Ти еси столп слави, Пречистая дево. Дивнейшее міру

над седм дивов диво. Седм дивов погибоше, твоея, о Мати, Столп крепости вовек будет пребывать". Молитву за царя і його родину С. Полоцький вписує у форму серця, що означає, що він вкладає в неї всю душу. Вірш з нагоди народження царевича Симеона С. Полоцький закарбовує на папері у формі астрологічної зірки, яка, можливо, знаменує собою з'яву майбутнього великого царя.

Важлива риса символічного ладу українського бароко — його емблематичність. У добу бароко були улюбленими "емблематичні вірші" як вірші до малюнків "емблем", де вони грали символічну роль. Цікаве характеристику емблеми дав М. Довгалевський: "Емблема — це фігурне зображення, яке одним своїм виглядом ясно передає характер і життя речі... Емблема складається з трьох частин: перша — це зображення або малюнок, друга — напис, або заголовок, і третя — підпис, що пояснює предмет. У кожній такій емблемі повинні бути: протасис, в якому закладається подібність, і аподосис, що містить у собі предмет, що уподібнюється [19, с. 236-237]"

Саме емблематична поезія, в якій поєднується література та образотворча алегористика, стане провідним жанром української барокової поезії у другій половині XVII — XVIII століття. Як пише Д. Наливайко: "Та найбільша увага в поетиках приділялася емблематиці, і ця традиція виявилася на Україні стійкою, вона дає себе знати і у Сковороди, який відвів емблемам ряд сторінок в своїх діалогах [20, с. 236-237]". В Україні було видано дві емблематичні збірники. До цього жанру звертався Ф. Прокопович, Г. Сковорода та інші письменники.

Великого поширення набуває в Україні доби бароко геральдика, особливо у зв'язку із символікою воїнської слави. Раніше правом герба користувалися українці шляхетного походження. Вихід на історичну арену українського козацтва, виникнення інституту гетьманства, впровадження полкового адміністративного поділу території України спричинили появу нових претендентів на носіння гербів. У формуванні кожного герба зростає роль символу. В основі кожного герба лежить зображення живої істоти (орла, лева), рослини (пальми, лавра, аканта, троянди) чи неживого предмета.

При творенні гербів для полкових міст і впливових козацьких родин символічного значення набували речі, які доти символами не вважалися (наприклад, сумка для герба міста Суми). При формуванні козацької емблематики широко використовувалися бунчуки, булави, перстеньки, печаті, зброя, порохівниці, стріли. Символами для

духовних осіб слугували руків'я посохів, оклади євангелій, чаші для причастя та інші речі культу. Герби гетьманів і полковників з'являються не тільки в оформленні та українському портреті. Вони виступають елементом пластичного декору навіть архітектурних споруд, уславлюючи їхніх фундаторів. Так, герб полковника М. Міклашевського прикрашає верхню частину Георгіївського собору та фасад трапезної Видубецького монастиря, а герб І. Мазепи декорує стэнд Чернігівського колегіуму.

Символічний лад українського бароко, пов'язаний з героїчною добою, знайшов своє втілення у вірші “гербовному”. “Основоположником геральдичного жанру в Україні, як відомо, був Герасим Смотрицький — ректор школи в Острозі, керівник науково-літературного гуртка. У віршах на герб князя Костянтина Острозького, якими відкривалася “Острозька Біблія”, Г. Смотрицький прославляв самопожертву в ім'я Батьківщини, дякував за організацію видання Біблії, завдяки чому книга єднається з народом [21, с. 61-62]”.

У вірші “гербовному” треба було дати пояснення до того малюнка, що був у гербі особи, яку треба було прославити. Ось уривок з вірша на герб Могили:

“Два мечі в справах рицарських смілість показують;  
лілія з хрестом віру християнськую знаменують.

В тім дому щирая набожність обитаєть,  
а слава не смертельна навіки обітаєть [22, с. 258]”.

Другу підгрупу становлять віршові підписи під гравюрами, вміщеними переважно на початку книги. Так, на звороті титульного аркуша “Грамматіки словенської” (Вільно, 1596) Лаврентія Зизанія під гравюрою, що зображує людину з ключем у руці, надруковано вірші:

“Про жьно ты ся кусиш писмо умьти,  
Которій не хоч мене розумьти [23, с. 149]”.

Емблемами супроводжувалися зображення осіб і подій з євангельської історії. У книжці історій “Акафіст пречистої богородици” (Київ, друкарня Лаври, 1625) під гравюрою з успінням Богородиці стоїть чотирядковий віршовий підпис — присвята пречистій, акафісту з благанням захистити “грішних” перед богом [24, с. 344]. У “Євангелії учительному” (Київ, друкарня Лаври, 1637) Кирила Транквіліона-Ставровецького під гравюрою із зображенням

константинопольського архієпископа Калліста також вміщено вірш, який прославляє його.

Але доба бароко дає підстави говорити про українську символіку як суверенну цілісність, яка не тільки запозичує певні символи та алегорії з античної міфології, Святого Письма, середньовічної культури та культури Ренесансу, а має свої, властиві тільки українській культурі, символи: світла, сонячних годинників, “палаючого серця” та книжки. У цьому сенсі ці символи мають не тільки художнє значення, а й відіграли певну роль у збереженні національної самосвідомості українського народу.

Історично ідея божественного світла іде від проповіді неоплатоніків про необхідність просвітлення тілесності духовним світом (знаменитий міф Платона про печеру). Пізніше “метафізика світла” виникає у Філона, Климента Олександрійського, Діонісія Ареопігита та багатьох інших. Ця ідея світла розуму та символічної метафізики Сонця знаходить благодатний ґрунт в Україні в добу бароко. Так, Ф. Прокопович у своєму курсі натурфілософії цілий розділ приділяє розмові про світло і, перераховуючи властивості речей і небес, наголошує, що світло серед них є найважливішою. Великий український філософ Г. Сковорода так писав про світло: “Сонце є архетип, тобто перша й головна фігура [25, с. 146]” При цьому сонце є не тільки небесне світило, а й видимий образ невидимого духовного сонця

Золото, за біблійною метафорою, розвинутою у працях Святих Отців, служить символом Світла, Слави Господньої у Пресвятій Трійці. Разом з тим, встановивши органічний зв'язок між Богом і світлом, візантійські мислителі виявили тотожне співвідношення між світлом і красою. Зокрема, Василь Великий стверджує, що краса є Світло, у порівнянні з яким світло Сонця — тьма. В основі такого символічного трактування образу єдиносущної Трійці лежить твердження Івана Богослова у його соборному посланні: “У Нього було життя, і життя було світлом людям. І світло в темряві світить, і темрява не огорнула його [Ін. 1, 4-5]”.

А оскільки за християнським богослов'ям світло є абсолютною метафорою Бога, а золото, за метафорою, розвинутою у працях християнських мислителів і вчених, зокрема, Діонісія Ареопігита, Климента Олександрійського, Юстина Філософа, Максима Ісповідника, Г. Блуменберга, В. Бичкова, С. Аверінцева та інших дослідників є абсолютною метафорою світла, то золото служить

символом Світла Господнього, і водночас є метафорою всього нетлінного.

Водночас, якщо золото постає абсолютною метафорою світла, а світло абсолютною метафорою Бога, то золото за глибинною сутністю є не тільки символом, а і носієм Божественного Світла – осяяного у Славі Господа Бога, Христа Спасителя і Духа Святого у Єдиносутній Трійці.

У цьому зв'язку зовсім закономірно, що золото як символ Божественного світла і нетлінності Предвічного Бога, що ототожнювалося з віковичністю Христової Церкви, а відтак зі святинями, зведеними в честь Спасителя і Його Пречистої Матері, успадковується давньоукраїнською церковною традицією як довершене поняття, тобто як один з догматів християнського віровчення. Свідченням цього є золотий пояс і вінок Христа Спасителя, доставлений легендарним варягом Шимоном у Києво-Печерський монастир. Вручаючи блаженному Антонію світлосяйні дорогоцінні оздобы Христа, він просить один з них, зокрема вінок, підвісити над Великим Жертовником (престолом) збудованого у майбутньому храмі Успіння Пресвятої Богородиці. Водночас золотий пояс має стати за велінням Пречистої Богоматері вимірною одиницею (своєрідним модулем) архітектури Успенського собору: “За міру поклада я пояс мого Сина за Його велінням”.

У цьому ж зв'язку ймовірно також, що храмова ікона, що призначалася намісною, вручена, за легендою, самою Влахернською Богоматір'ю, яка виступає сакральним центром собору, вже з самого початку створення задумувалася бути вкритою золотими шатами. Адже традиція застосування золота у створенні образу Пречистої Богородиці, що вже у IX-X ст. повністю утвердилася у східновізантійському мистецтві, є дуже давньою і веде до старозавітних часів.

Підтвердженням нашого припущення є золотосяйна ікона Богородиці, що сама з'явилася на вівтарі Успенського собору під час його оздоблення грецькими майстрами. Образ, за переказами, засяяв Божественним світлом і з вуст Богородиці вилетів Святою Дух у вигляді голуба, а потім зник за образом Спасителя. Отже, застосування світлоносно-осяяного золота у сенсі сакральної субстанції, покладеної у концепцію місцевого храмобудівництва та іконографії священних образів є характерною ознакою культури українського бароко.

Ця сонячна тематика входить в ужиток українського бароко. Знаменним у цьому сенсі було оздоблення барокових верхівок соборів, серед них Софії Київської, рипідами (золотими дисками). На Успенському соборі Києво-Печерської лаври налічувалося 45 сонячних дисків. Вони символізують духовне світло, що було вироблене праведниками в темряві печер.

У Спасо-Преображенській церкві в Великих Сорочинцях Полтавської області на фасаді собору для прикраси використано три види розеток: шестипелюсткову, багатопроменеву (“соняшник”) і розетку, названу “колесом Юпітера”. Як переконливо довів Б. Рибаків, у народному мистецтві та дерев'яній архітектурі ці мотиви були солярними знаками з неоднаковим значенням. Коли шестипелюсткова розетка означала світло у його фізичній суті, а “соняшник” — сонячне світло, то поняття “колесо Юпітера” мало абстрактний сенс — біле світло, всесвіт, космос [26, с. 246, с. 454].” Таким чином, розетки в Спасо-Преображенській церкві мають конкретне значення і знаменують собою вікна, портал і карниз собору. Адже його споруджено на честь Спаса Преображення, ідея якого — еманція божественної енергії, фаворського світла.

Солярні знаки можна побачити на порталах дерев'яних церков (Успенська церква в с. Новоселиці Закарпатської області (1654—1656), в міській кам'яниці, наприклад, у Львові, в будинку з датою “1628”. Б. Рибаків звернув увагу на аналогічні символи на українських кіотах для ікон .

Фасад Спасо-Преображенського храму формує головну тему, яка знаходить своє вирішення в його інтер'єрі. Дев'ять куполів проливають світло на різних рівнях, підпорядковуючи собі внутрішній простір, створюючи ефект залитості собору світлом. Грандіозний іконостас, сяйво прикрашених золотом ікон і різьбленої оздобы стає осередком теми світла. Ідея фаворського світла знайшла своє відображення в соборній іконі “Преображення”, в інших іконах, які світяться німбами, золотими кучерями ангелів, Христа, золотими асистами. Бароковий майстер ставить перед собою нове завдання: відтворити внутрішнє світіння Христа та Марії. Для цього тканина писалася на золоченій основі, з якої в окремих місцях усувалася рідка фарба, що створювало ефект випромінювання світла.

Загалом українські іконописці використовують візантійську ієрархію кольорів, вдало опрацьовану отцями східної церкви Василієм Великим, Григорієм Назиянзином, Псевдо-Діонісієм

Ареопагітом, Іваном Дамаскином, Григорієм Паламою. На відміну від іконописців інших народів східної християнської традиції (греків, сирійців, росіян, болгар, сербів), які в основу колористичної шкали храмового мистецтва поклали так звану золоту систему (золото в християнстві — це символ вічного світла в небесному царстві), українські майстри виробили триедину систему рівнозначних кольорів: золотого, пурпурного і блакитного. Хоча, як зазначає Д. Степовик, в “українській іконі впродовж віків використовували всі основні кольори (і кожний зі своїм символічним значенням), золото, пурпур і голубизна відчутно домінують [27, с. 192]”.

Це, зокрема, бачимо в найголовніших іконописних образах — Ісуса Христа і Богородиці, які зображені в пурпурній і блакитній одежі, що символізує владу небесну. Духовність української ікони заснована не на віддаленні земних кольорів від небесного недоступного світла (золота), а на їх зближенні, поступовій перехідності. Це відповідало провідній богословській думці, яка постулюється ієрархами обох традиційних українських церков — православної і греко-католицької, — царство небесне починається на землі. Золото, пурпур і блакить — основні кольори ікон, настінних розписів, церковних тканин, риз священників і дияконів. Сфера застосування цієї символіки виходить за межі суто церковного мистецтва, поширюючись на герби й прапори козацьких полків, міст, окремих родин тощо.

На нашу думку, застосування цієї символіки пов'язане з провідним принципом античного світобачення: єдності Творця, творіння та тварі, який набуває своєї нової форми в добу українського бароко. Християнське богослов'я розвинуло цю ідею, проголошуючи зв'язок Бога зі своїм творінням через Слово, другу особу трійці, яке, просвітляючи твар, наближає її до Бога. Тому символіка золотого, пурпурного і блакитного знаменує собою єдність тварі, творіння і Творця.

Цікаве розкриття ідеї єдності тварі, творіння і Творця знаходимо в творах Г. Сковороди. Він виходить із неоплатонівської тези, що Бог створив цей світ шляхом випромінювання з себе нетварного світла. Тому в кожному з нас живе “іскра Божя”, яка може змінити нашу тьму, наше тварне начало. І якщо людина наштовхується на іскру Божу в своєму серці, вона стає на шлях досконалого здійснення її особливості, в якій вона перетворюється на твар просвічену, на сонце.

Світло в християнській культурі властиве не тільки Божій славі, Премудрості, силі й серцю, яке, за біблійною символікою, є орган сприйняття Бога. Як зазначає С. Кримський, “для світоглядно ціннісної своєрідності української культури типовим є висування на передній план не формалізму розуму, а того, що становить коріння морального життя, “серця”, як метафори інтимних глибин душі [28, с. 10]”.

В Україні в XVII—XVIII ст. проблема серця знайшла своє глибоке вираження в філософії внутрішньої людини Г. Сковороди. Доведення в XVII ст. працями Галілея нової геліоцентричної системи Коперника вчинило переворот у духовному розвитку людства. Людина, яка особливо в добу Ренесансу вважалася центром світу, стала тільки маленькою часткою великої планети. Безумовно, це був досить болючий і пригноблювальний чинник у сприйнятті людиною Всесвіту. Для подолання цієї кризи Г. Сковорода створює свою філософську концепцію, в якій стверджує, що хоч людина перестала бути центром світу, однак її саму можна вважати самодостатнім світом чи мікрокосмом. Тут виникає і вчення Г. Сковороди про внутрішню людину.

Шлях до внутрішньої людини пролягає до миру горнього, Божого, через серце людини. У філософа мікрокосм — не просто мале зображення великого Космосу, а його провідний принцип, що розкривається через серце людини як образ Бога та втілення символічного (біблійного) алфавіту світу.

Іноді цей зв'язок символіки мікрокосму серця з художніми задумами творів українського бароко виступає наочно. Так, центральним образом брами Р. Заборовського є зображення палаючого серця під митрополичою митрою. Образ палаючого серця як фундаментальний символ мікрокосму людини з'являється, наприклад, у гербі Варлаама Ясинського, що зображений у відомій гравюрі О. Тарасевича. Емблематика палаючого серця була атрибутом художнього оздоблення сцени барокового театру в Україні.

У культурі українського бароко книжка символізувала софійність існуючого світу, Божу Премудрість. У літературі бароко різко підвищена конструктивна роль алфавіту як елемента художньої структури твору. Як формотворче начало виступає азбука в “Алфавіті” еретиків Іоанікія Галятовського, у збірнику приказок

Климентія Зиновієва. За алфавітом розміщено розділи в книзі Лазаря Барановича “Вінець божої матері”.

Алфавітна модель як засіб композиції літературних творів використовувалася ще в передвізантійській літературі різними жанрами — молитвами, церковними піснеспівами, віршами. Алфавіт здавна сприймався у філософському сенсі як модель світу. Із цим уявленням пов'язано досить характерне для середньовічного і ренесансного світосприйняття символічне уподібнення Світу — книжці, успадковане і літературним мистецтвом доби українського бароко. Один із віршів Симеона Полоцького так і зветься “Мир есть книга”. Філософський діалог Григорія Сковороди має заголовок “Розмова, названа алфавіт, або буквар миру”. Алфавіту надавався традиційний символічний зміст — символ Христа і християнське вчення.

Культура українського бароко, проголошуючи книжку символом софійності існуючого буття, Божої Премудрості, ставила проблему ролі розуму в утвердженні цієї дійсності. Відомо, що в Україні доба пізнього бароко збігається з Просвітництвом, в якому ренесансна ідея людини критично переоцінена контрреформацією. Українська культура XVIII століття синтезує з просвітницькою ідеєю культ розуму. Починаючи з XVII століття, в Україні виходить низка проповідницьких збірок, в яких оспівується світло розуму. Серед них були такі значні твори, як “Ключ розуміння” І. Галятовського, “Труби словес проповідних на дні нарочиті” і “Меч духовний” Л. Барановича, “Євангеліє учительное” та “Перло многоцінне” К. Транквіліона-Ставровецького. Місія духовного наставництва в них порівнюється з працею виноградарів, які в душі євангельської притчі ножем обрізають пороки, вивільняють душі людей від скверни. А в К. Транквіліона-Ставровецького проповідь християнської мудрості поєднується з пропагандою науки. Дослідник цієї літератури В. Кречотень доводить, що українське бароко взагалі характеризується явно вираженою просвітницькою тенденцією, яка дозволяла в рамках християнського світогляду визнавати авторитет науки та виховну роль знання. Характерним у цьому сенсі може бути “Євхаристіон” Софронія Почаського, що прославляє Петра Могилу як засновника Лаврської школи та покровителя наук.

Проблема возвеличення розуму утвердилася в українській духовній культурі ще в наприкінці XVI — у першій половині XVII століття. Так, Віталій з Дубна в “Діоптрі” зауважує, що розум формує

людину, затьмарення розуму є втратою самовладдя людини. Саме в розумі, вважає він, аналізуються ідеали, моральні принципи, настанови, завдяки розуму людина може “увійти всередину своєї совісті”. Водночас невідання мислитель називає найбільшою недосконалістю людини. “Нема гіршого убожества, ніж невідання”, — зазначає він [29, с. 55]. Коли людина не реалізує потенції свого розуму, вона перебуває “в темряві невідання свого”. Внаслідок формування розумом “духовного зору” людина може припинити догоджати нижчій натурі, плоті і “спинити прагнення до лихих діл [30, с. 86]”.

Віталій з Дубна також вважає, що свобода і самовладдя людини реалізуються лише завдяки розуму і є результатом зусиль розуму. Поняття розуму тут пов'язано з премудрістю людини, бо тільки розум дає людині можливість самовдосконалення через самопізнання. Великого значення розуму надає Ісайя Копинський у своїх творах. В “Алфавіті духовному” він наголошує, що розум є основою духовного і морального сходження. Він прагне і здатний привести до добра і блага. Духовний розум є результатом опанування людиною себе, зазначає І. Копинський, і тільки розумом можна “стримувати себе в усьому”, “запанувати над хіттю” можна “тільки розумінням [31, с. 24]”. Мислитель говорить, що тільки розум може досягти внутрішній світ людини.

Але основою самопізнання (“приходу в себе”) і розвитку духовного розуму мислитель вважає подолання спокушування недосконалого. Він зазначає, що людина, яка себе пізнала, перестала гордитися, пізнає свою неміч перед джерелом духовності. Процес самодолання є слідування духовному розуму, розкриттям у розумі потенціалів духа, що передбачає постійне обмеження благ і жадань, прагнення “відірвати серце від земної пристрасті”. При чому І. Копинський наголошує, що духовність людини формується тоді, коли розум людський з'єднується в пізнанні всіх речей з розумом Божим і зачинає начало духа. Розвиток розуму, як вважає автор “Алфавіту духовного”, збігається з розвитком серця, упорядкованістю почуттів. Він протиставляє духовний розум, який наділений істинною премудрістю і самопізнанням, і “зовнішнє мудрування”.

Подібною є і позиція Г. Сковороди. Філософ зазначає, що розум формує людину. Він говорить, що всі рухи тіла людини, уся її діяльність підпорядковані мисленню, є втіленням її думок. ГВін вважає, що думка є серцевиною людської істоти, її справжнім

началом, “самым точным есть человеком со главою”. Він ототожнює глибоке серце й думку людини. Саме розум разом зі стриманістю відрізняє людину від тварини. Г. Сковорода вважає, що коли ми хочемо пізнати навколишній світ, то повинні досягти свій внутрішній світ, пізнати самих себе. Для філософа головним є пізнання людиною внутрішнього світу та самоопанування. Пізнання себе, на думку Сковороди, сприяє пізнанню людиною глибин навколишнього світу, а справжнє, глибоке пізнання світу сприяє й заглибленню людини в себе. Тому людина не може вважати себе мудрою, якщо не пізнає й не осмислить сама себе. Таким чином, можна зробити висновок, що прославлення українським бароко духовного розуму спиралося на висунування на передній план не чистого знання, не процесу пізнання істини, а життя в істині.

Ідея Просвітництва була сформульована на початку європейської цивілізації Сократом. Її суть полягає не просто в пропаганді знань, а в переконанні, що основу моралі становить знання. Дайте людям знання справжнього стану подій, вчив Сократ, і воно переборе моральні хиби. Іншу концепцію стверджує Біблія. Мораль залежить не від освіченості, знань і культури, а від “палаючого серця”, доброї волі та благочестивого обрання шляху добра у боротьбі зі злом. Ці два ідейні напрями, що йдуть із біблійних та античних часів, перехрещуються в гербі на брамі Заборовського, що втілює метафору поєднання серця і книжки.

Таким чином, символічний лад українського бароко пов'язаний зі специфічною ознакою української національної самосвідомості, саме впливом пізнього Ренесансу, раннього Просвітництва та зрілих реформаційних течій, а також системною взаємодією в добу Гетьманської держави — спадщини Київської Русі, фольклорних традицій українського етносу. Звідси не випливає, що українське бароко було механічним конгломератом різних культур. Універсальність бароко в Україні означає те, що воно переломлювало через єдину систему барокової ментальності життєві, культурні та національні цінності своєї доби. Символічний лад українського бароко пов'язаний передусім з символічною алегоричністю, декоративністю, спрагою візуалізації наочних образів, емблематичністю, а також властивих цій добі образів світла, сонячних годинників, “палаючого серця” та книжок.

#### Список використаних джерел:

1. Кримський С. Б, Специфіка українського бароко // Культура народів Причорномор'я. 1997. № 1. С.48--52.
2. Радивилівський Антоній. Венец Христов. К.,1688. Арк. 202. – 206зв.
3. Транквіліон – Ставровецький К. О сотворении неба и земли // История філософії України. Хрестоматія. Київ: Либідь,1993. С.87-103.
4. Сковорода Г.С. Сад божественних пісень. // Сковорода Г.С. Твори: У 2 –х т. Київ: Обереги, 1994. Т. 1. С.196-262.
5. Кречотень В. И. Тема науки в бароковой украинской поэзии 30-х годов XVII века // Бароко в славянских культурах. Москва: Наука 1982. С. 255-275.
6. Сазонова Л. І. Жанр вертоградів у східнослов'янському літературному бароко // Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. С.76-10
7. Сазонова Л. І. Жанр вертоградів у східнослов'янському літературному бароко // Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. С.76-10
8. Білецький О. Хрестоматія давньої української літератури. Київ: Рад. школа,1952. 603 с.
9. Сафронова Л. О. Український театр бароко та християнські культурні традиції. // Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 198-203.
10. Кримський С. Б, Специфіка українського бароко // Культура народів Причорномор'я. 1997. № 1. С.48--52.
11. Сковорода Г. С. Назва його - потоп змеїний// Сковорода Г.С. Твори: У 2 –х т. Київ: Обереги, 1994. Т. 2. С.140-178.
12. Попов П. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу – невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. // Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія. Київ, 1927
13. Кониський Г. Воскресеніє мертвих // Українська література XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. С. 337-356.
14. Герасимова-Персидська Н. О. Слово і музика в XVII столітті // Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. – С.211—215.
15. Маслов С. І. Маловідомий український письменник кінця XVII -- початку XVIII ст. Іван Величковський // Величковський І. Твори. Київ: Наукова думка, 1972. С.5-15.



16 .Баранович Лазарь. Письма преосвященного Лазаря Барановича. --- Чернигов: Типография Ильинского монастыря, 1865. 253 с.

17. Галятковский Іоанкій. Ключ розуміння. Київ: Наукова думка, 1983. 442 с.

18. Степовик Д. Іван Щирський . Поетичний образ в українській гравюрі. – Київ: Мистецтво, 1988. 160 с.

19. Довгалевський М. Поетика.(Сад поетичний). Київ: Мистецтво, 1973. 435 с.

20. Наливайко Д. Українське літературне бароко в європейському контексті // Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. С. 46-75.

21. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII століття. Київ: Наукова думка, 1978. 637 с.

22. Чижевський Д. Історія української літератури. Тернопіль: Феміна, 1994. 448 с.

23. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII століття. Київ: Наукова думка, 1978. 637 с.

24. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII століття. Київ: Наукова думка, 1978. 637 с.

25. Сковорода Г. С. Назва його - потоп змеїний // Сковорода Г.С. Твори: у 2-х т. Київ: Обереги, 1994. Т. 2. С. 140-178.

26. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва: Наука, 1981. 407 с.

27. Степовик Д. В. Система тропів в українському бароко // Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 183-197.

28. Кримський С. Б. Культурні архетипи Києва // Київські обрії. Історико-філософські нариси. К.: Стило, 1997. С. 4-13.

29. Віталій з Дубна. Діоптра альбо зеркало и віражение живота людского на свете. Євью, 1612.

30. Віталій з Дубна. Діоптра альбо зеркало и віражение живота людского на свете. Євью, 1612.

31. Копинський Ісайя. Алфавит духовний . Київ, 1877.



### Розділ 3. Нова українська культура

#### Тема 8. Українська культура XVIII століття.

8.1. Книгодрукування і література.

8.2. Освіта і наука.

XVIII ст. було парадоксальною добою в історії української культури. Воно стало свідком дивовижного розквіту українського мистецтва й літератури, що відобразився у химерному стилі бароко. Проте майже одночасно з цим створювалися умови, за яких українська культура позбавлялася своїх самобутніх рис і змушена була адаптуватися до російських імперських взірців. Поглинання української церкви імперським духовним «істеблішментом» перебігало паралельно з ліквідацією автономії Гетьманщини. Деякий час після переходу в 1686 р. під зверхність московського патріарха українська церква процвітала: її школи були найкращими в імперії; її добре освічених священників завзято переманювали до себе росіяни; завдяки покровительству Мазепи зміцнилася її економічна база. І все ж розвивалися події, що не віщували їй нічого доброго. Вже у 1686 р. Чернігівська єпархія була вилучена з-під юрисдикції київського митрополита й підпорядкована Москві. Трохи згодом подібне відбулося з Переяславською єпархією. Ще більше владу київського