

ЕПОХА БАРОКО В ДУХОВНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ

Добі Бароко (1) судилася нещаслива доля - бути засудженою та осміяною своїми спадкоємцями. Не дивно, що і сама назва цієї епохи досить довгий час застосовувалась з негативним відтінком, як прообраз чогось "дивного", "хімерного" та "чудернацького". Багато в чому для вироблення такого погляду прислужились теоретики класицизму, котрі сприймали бароковий стиль як безглуздя та нісенітницю. І лише пізніше, за добу романтизму, воно отримало позитивний відгук і розуміння.

В кінці XIX на початку XX ст. почався поступовий відхід від погляду на Бароко як на "несмак" у мистецтві та "недоладний" стиль. Одним з перших об'єктивну оцінку надбанням цієї доби дав Генріх Вельфін в своїх працях "Ренесанс і Бароко" та "Основні художньо - історичні поняття". А подальшими зусиллями таких істориків мистецтва як Я.Бурхардт, К.Гурліт, К.Юсті, А.Рігель було, подекуди, зламано скептицизм та іронію в оцінці Бароко.

Зацікавленість світоглядними підвалинами Бароко в західному мистецтвознавстві різко підвищилась після першої світової війни. Саме в цей час вийшла праця В.Вейсбаха "Бароко як мистецтво контрреформації" (1924р.), де Бароко, як мистецький стиль, пов'язувався лише з феодально-католицьким минулим Європи. Ця концепція мала негативні наслідки для подальшого вивчення цієї доби, оскільки в науковій літературі запанував погляд на Бароко як на стиль католицької проти реформації, при цьому більшість дослідників не брала до уваги той факт, що в країнах, де панувало православ'я та протестантизм барокова культура теж була досить розвинена.

Що стосується України, то її становище на "межі", якому сприяло і географічне розташування, значно відбивалося на розвитку українського духовного життя, окреслюючи певне коло культур, які мали на нього найбільший вплив (серед них, безумовно, польська). Посилювали це "межове становище" мовна та релігійна ситуація, що склалася в кінці XVI - середині XVIII століть. В цей час на терені України відповідно функціонували декілька мов: церковнослов'янська, польська, латинь, "проста" або "руська мова" та грецька, яка щоправда мала невеликий вжиток (головно в братських школах). Вони взаємодіяли між собою замінюючи одна одну іноді навіть в одному тексті. До того ж в різних життєвих ситуаціях потрібно було вживати різні мови: польська мова була "престижною" і вживалася в офіційних документах, латинь була мовою "науковою" (недаремно викладання в Києво-Могилянській Академії було переведено на латину), грецька використовувалася для навчання в братських школах, які поширилися у XVII ст. по всій Україні (хоча згодом поряд з грецькою вживалася і латина), "руська мова" була засобом спілкування простого народу.

Культурний простір України перетинали також різні релігійні культури: православна, католицька, уніатська та різні відгалуження протестантської. Всі ці релігії виборювали своє право на панівне існування в тогочасному суспільстві. В цьому складному сплетенні різних мовно-культурно-релігійних зон й формувався певний тип української культури, Бароко, відкритий зовнішнім впливам, здатний перетворити їх в єдине ціле на своїй території (2). Він склався на межі взаємодії західної, польської та православнослов'янської культур. Це і обумовило його певну своєрідність.

Одна з перших розвідок, щодо поширення Бароко в Україні, була зроблена у 1911 році Г.Лукомським у праці "Українське бароко". Та, на жаль, після революції за часи пролеткульту на Бароко стали дивитися як на "занепадницький стиль". І хоча у "Збірнику секції мистецтв" (1921), виданому Українським науковим товариством у Києві є деякі статті, які містять цінні спостереження про українське Бароко (це, наприклад, статті В.Модзалевського, О.Гуцала, Д.Щербаківського), але, здебільше, цей вагомий пласт української культури досить довгий час залишався не дослідженим. А якщо і робились якісь спроби, то вони торкалися лише окремих напрямків мистецтва або досліджували внесок деяких діячів кінця XVI - XVIII ст. і не розглядали Бароко в цілому як культурно-історичну епоху. Мабуть, першим, хто наголосив на важливості Бароко для розвитку української культури був Дмитро Іванович Чижевський. Як відомо, Чижевський шукав в історії нашої культури визначальні особливості українського національного характеру. На його думку, до характеристики національного типу можна йти трьома шляхами: перший - "це дослідження народної творчості, другий - характеристика найбільш "блискучих", яскравих, виразних історичних епох, які даний нарід пережив, третій - характеристика найбільш значних, "великих", видатних представників даного народу" (3). І Чижевський, досліджуючи українську духовну історію застосовував всі виокремлені ним шляхи, адже кожен з них має як певні переваги так і вади. Такий підхід до духовної

спадщини українського народу дає можливість досліднику стверджувати, що найбільш важливими моментами історичного розвитку вітчизняної культури виступають два історичні періоди - це князівська доба та доба Бароко. І якщо основним культурним явищем князівської доби, на думку вченого, було прийняття християнства та утворення на його основі письменства, то доба Бароко спричинилася до розквіту на вітчизняному ґрунті пластичного мистецтва та літератури, а її впливи на українську культуру виявилися найвиразнішими і найзначнішими (4). Продовжуючи дослідження українського духовного життя, Чижевський приходить до висновку, що для України Бароко було не просто окремим стилем у мистецтві - це була Епоха, яка мала великий вплив на формування ментальності українського народу і на подальший розвиток його культурної історії. "В історії народів,-писав Чижевський,- епохи розквіту мають не лише суто історичне значення; вони накладають певний відбиток на всю дальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на довгий час певні риси в духовній фізіономії народу. Так, здається, було і з епохою бароко на Україні" (5).

На думку дослідника, та обставина, що Бароко мусило надолужувати всі ті прогалини, які лишилися незаповненими у ті минулі часи, коли культурне життя в Україні не буяло буйним квітом, а лише жевріло, мала величезне значення для його розвитку в Україні і, безумовно, сприяло всебічним впливам Бароко на українську культуру (6).

Які ж основні елементи барокового стилю, що стали причиною його критики і ганьби, і які проте відіграли важливу роль в розвитку вітчизняної культури? Відповісти на це питання досить важко, бо Бароко не просто новий стиль порівняно з Середньовіччям або Ренесансом - це універсальний стиль, який синтезував у собі риси попередніх епох. При цьому не заперечуючи важливості їхніх надбань, як, наприклад, робив класицизм по відношенню до Бароко. І саме "ця надзвичайна "асиміляційна енергія" бароко, - вважає Чижевський, - "робить його останнім мистецьким стилем, що міг накласти свою печатку на цілу культуру."(7). Так, Бароко є спадкоємцем Ренесансу і не відмовляючись від численних його надбань, воно все ж таки багато в чому повертається до традицій Середньовіччя (до його змісту та форми). Чому це відбувається? Не перераховуючи усіх чинників зупинимось лише на деяких найбільш важливих. По-перше, Бароко стає в опозицію до занадто перебільшеної солодкуватої "красивості" Ренесансу, воно начебто виходить за "межі" цієї краси і пропонує, за висловом Чижевського, "скомпліковану різноманітність" (8). Не випадково, Бароко, як і Середньовіччя, "кохається" у темі смерті, відображаючи її жахливі картини - трупи, скелети, гниючі тіла тощо. Але, слід зауважити, що поширення цієї тематики має свої особливості. Так, наприклад, у культурі Франції та Іспанії, де Бароко, здебільше, розвивається на релігійному ґрунті католицизму, тема смерті відбивається досить яскраво і, впливаючи на всі ланки мистецтва, надає йому, дещо песимістичного забарвлення. Але в країнах, де панує протестантизм та православ'я (наприклад, Англія, Північна Германія, Голландія, Україна) мистецтву Бароко притаманний більш оптимістичний характер, тим більш, що в багатьох з них воно пов'язано з національним відродженням. Д.Чижевський, звертаючи увагу на "закоханість" Бароко у тему смерті, на мою думку, подекуди, перебільшує її значення для культури України, мистецтву якої притаманна яскрава декоративність, довіра до краси й радості буття, що було вираженням національного піднесення та самоусвідомлення.

В цьому контексті, на мій погляд, суттєвим є й той факт, що основні ренесансні течії прийшли в Україну лише у XVII ст. - в часи панування Бароко і ним же, здебільше, і були принесені. Отже, Бароко прийшло в українську культуру не як "бойова сила", а, скоріше, як "модерна течія", що вже цим самим притягала до себе увагу широких кіл. У нього не було лютих ворогів - людей "ренесансного типу", хоча і прибічників спочатку було небагато.

По-друге, воно робить виразний поворот до теоцентризму, але це не є пряме запозичення середньовічної традиції - це "повернення" на новому рівні (термін "повернення" в цьому контексті не означає, що ця традиція була перервана в минулі часи, тут передусім мається на увазі нове осмислення старих традицій). Частково це "осмислення" пов'язано зі зміною геоцентричної системи на геліоцентричну. Ця зміна трансформує у свідомості європейської людини всю систему світобудови, а з цим змінюється і тип зв'язків людини зі світом: якщо Земля не є вже центром Всесвіту, то і людина перестає бути тим центром навколо якого все рухалось, вона відчуває свою самотність і жах перед невідомим. Цьому також сприяв вихід в світ праць М.Коперніка, Д.Бруно, Г.Галілея, Й.Кеплера, які нанесли нещадного удару ренесансній замкненій конструкції світу, яка була заснована на принципах розуму, гармонії і краси. Світ перед людиною розімкнувся і вона побачила навколо себе безодню і

відчула свою закинутість та беззахисність. Це призводить її до, так званого, "космічного песимізму", про який першим з сучасних українських дослідників заговорив С.Б.Кримський (9). І звідси до усвідомлення потреби пошуку певного ґрунту. І такий ґрунт було знайдено в містико-символічній філософії Бароко: якщо людина перестає бути центром астрономічного світу, то її саму можна розглядати як окремих світ - "мікрокосмос" або центр особливого символічного світу - на рівні "внутрішньої людини" (недаремно, символіка та емблемотворчість мали таке розповсюдження за часів Бароко). Але для її виявлення тобто знаходження свого внутрішнього, духовного "Я" людина Бароко повинна пізнати себе, тому проблеми самопізнання в цю добу грають важливу роль. Не випадково, в цей час з'являються праці Монтеня і Декарта, роздуми Коменського, роботи Паскаля та Ларошфуко тощо.

Щодо української культури, то рівень її розвитку був не настільки високий та бурхливий як західноєвропейський. Лише в кінці XVI ст. на терен України починають проникати ренесансні та барокові культурні течії, які сприймалися вітчизняною культурою і сприяли виробленню своєрідного за стилем мистецтва. Проте, говорячи про певні "течії" чи культурні "інновації", ми не повинні забувати, що вони переважно стосуються невеликої кількості освічених людей, так би мовити "еліти" нації. Отож, поривання у вир "нового світу" водночас співіснувало з мало зачепленою вітром змін буденною свідомістю звичайних людей, які ще певний час жили у світі середньовічних архетипів логіки або так званих звичок свідомості, що безумовно вплинуло як на темпи поширення культурних інновацій так і на глибину їхнього сприйняття.

На тлі української культури "філософія серця" знайшла своє найбільше втілення в XVIII ст. у філософських поглядах Г.Сковороди, хоча трактування символу "серця" в близькому до цього значенні знайдемо вже в творах його попередників Г.Смотрицького та Д.Туптала. Для Г.Сковороди проблема "переображення" людини із "зовнішньої" у "внутрішню" шляхом самопізнання стає центральною темою всієї творчості: "пізнати себе самого, і відшукати себе самого, і знайти людину - одне і те ж" (10). Ця вимога впливає з його "філософії серця" згідно з якою людина є "малий світ" або "мікрокосмос", проте мова йдеться не про відому ще з античних часів оцінку людини як "мікросвіту", що є аналогом "макросвіту", а про "внутрішню людину", що має божественні атрибути і в серці своєму уособлює Бога. Звертаючись до "внутрішньої людини" український мисленник апелює до її глибшого ества - серця, яке є емоційно-вольовим виявом людського духу і репрезентує в собі Бога.

Іноді Г.Сковорода (на рівні символів), навіть, ототожнює "внутрішню людину" і "серце": "глибоке серце в людині, більше всіх людина і є" (11), "істинною людиною є серце в людині, а глибоке серце, одному лише Богу пізнання" (12). Ця філософія відповідає містичному світовідчуттю філософа: Г.Сковорода дивиться на Всесвіт "сердечним оком", він не просто існує в ньому - він "переживає" цей світ. Взагалі ж, "філософія серця" за добу Бароко мала в Україні широке розповсюдження. Вона знайшла своє втілення в гравюрах Н.Зубрицького, Г.Левицького, Л.Тарасевича, І.Щирського; в живописі Й.Кондзелевича; в творах Л.Барановича, І.Вишенського, Г.Кониського, Г.Сковороди, С.Туптала, а, пізніше, в творах М.Костомарова, П.Куліша, Т.Шевченка, П.Юркевича. На цьому тлі, виявляється, досить, важливим, що саме Д.Чижевський першим звернув увагу на притаманність "філософії серця" нашій культурі та на її вагомість для розвитку української ментальності (13).

Отож, людина, індивідуум залишається в центрі уваги Бароко (в цьому є елемент Ренесансу), але це її центральне положення аж ніяк не стверджує її вишості, бо вона, в першу чергу, повинна служити Богові - місце якого в системі барокового мислення є так само центральне (елемент Середньовіччя). І це протиставлення "людина - Бог" знаходить своє розв'язання в "філософії серця", де в центрі стоїть людина, але не як фізична особа, а як "внутрішня людина" - центром котрої є серце, в якому знаходиться Бог. Тобто Бог разом з людиною є центром цього символічного світу, ключем до якого є Біблія (згодом через голову класицизму до цієї теми звертатиметься романтизм).

Окрім центральної ролі людини в своїй системі, Бароко переймає від Ренесансу ще деякі важливі риси. Так, наприклад, на думку Чижевського, ця доба "цілком приймає "відродження" античної культури; воно щоправда, цю культуру розуміє інакше, аніж Ренесанс, та робить спробу з'єднати античність з християнством" (14). Звідси і злиття в одній композиції християнських та античних образів. Багато прикладів цієї синтези і в літературі: "амур"- "Купідон", "Свята діва"- "Діана", "хрест"- "тризубець Нептуна", "Епікур" - "Христос" тощо.

Дуже розвиненим за часи європейського Ренесансу був також культ "вищої людини", яку в античності уособлював Олександр Македонський. І Ренесанс прагнув виробити соціально активний (іноді надмірно) тип людини з фанатичною вірою в розум і прогрес. Бароко, не відкидаючи культу "сильної людини", хоче виховати цю людину для служби Богові, а її надмірну активність спрямувати "внутрь себе" на моральне вдосконалення. Згідно з цим і природу (вивченню якої Ренесанс приділяв велику увагу), Бароко розглядає як шлях до досягнення Бога.

Говорячи про "відродження" античності стосовно української культури XVII ст., слід пам'ятати, що насамперед мова йде про шкільну освіту, котра в цей час переживала процес реформування, який полягав в переході від візантійсько-слов'янської просвітницької традиції до загальноєвропейської. Перший крок в цьому напрямку серед існуючих братських шкіл зробила Острозька колегія, ввівши до практики кириличною освіти викладання "семи вільних мистецтв", елементів філософії й теології та поєднавши викладання грецької і церковнослов'янської мов з латиною. За нею пішла й найавторитетніша з братських шкіл - Львівська, організована наприкінці 1585 р. Процесу прилучення українського шкільництва до загальноєвропейського освітнього контексту, сприяла організація наприкінці XVI - протягом першої третини XVII ст. на території України-Руси мережі єзуїтських колегій та протестантських гімназій (згадаймо, хоча б славу соцініанську школу в Киселині на Волині), а також створення шкіл при уніатських церквах (перша була закладена митрополитом Іпатієм Потієм при соборі м. Володимира (Волинського) у 1609 р.). Запровадження до шкільного курсу європейських культурних стандартів давало можливість слухачам ознайомитися з текстами античних мисленників, які були введені до загальноосвітньої програми та прослухати певні курси з філософії. До того ж в бібліотеках братств та інших типів шкіл починають з'являтися праці античних філософів. І хоча освітні програми подавали тексти переважно морально-етичного спрямування, до того ж інколи урізані цензурою (без схвалення якої не обходився, наприклад, жоден підручник в єзуїтських колегіях), проте таке зазнайомлення з культурою античності складало новий щабель в пізнанні світу античної філософії (порівняно з літературою XI-XVI ст.).

Отже, Бароко вбирає в себе традиції східного і західного християнства, користується античними принципами поетики і риторики та мистецькими засадами пізнього Відродження. З огляду на це, стиль цієї доби можна, дійсно, вважати універсальним. Але його універсальність немає нічого спільного з механічним синкретизмом, бо спираючись на надбання попередніх культурних епох, він виробляв свої власні риси, які надали йому неповторного вигляду. Чижевський виокремлює деякі з них як, наприклад, рухливість та "динамізм", які в пластичному мистецтві виявились у любові до складної кривої лінії на відміну від простої лінії Ренесансу або гострого кута Середньовіччя, а в житті та літературі - це потреба зміни та руху, мандрівки та трагічного напруження. Саме ця пристрасть до мандрів та напруження, на думку дослідника, веде Сковороду до Петербургу, Москви, Відня, Угорщини; Коменського з Моравії до Німеччини, Польщі, Голландії, Англії, Швеції, Семигороду; Прокоповича до Риму, Німеччини, Петербургу; численних українських "спудеїв" по цілій Європі, не виключаючи Англії, Іспанії, Італії та Атосу (15). І так по цілому світі. Типовими для Бароко є єзуїтські місії в Китаї, Японії, Абіссинії. Часто, навіть, важко буває визначити з власного бажання чи з примусу пускались ці люди у мандри. Людина цієї доби не лише прагне змін та чогось оригінального, вона не має страху перед новим. Але поруч з цим, як зазначає Чижевський, "людині Бароко" питома глибока пошана до традицій, в яких вона шукає вічне і ця повага примушує її зберігати старе (16). І в цьому знов виявляється одна з характерних рис Бароко - антитетика, якою просякнута вся доба - пошана до старого, до традицій поєднується водночас з прагненням до всього нового та оригінального.

З намаганнями схвилювати, занепокоїти, вразити людину Чижевський пов'язує й інші стилістичні риси Бароко: принцип сполучення протилежного, з'єднання антитез, гра з ними; любов до перебільшення, до гіпербол; пристрасть до чогось незвичайного, чудернацького, оригінального; прагнення до всеохопності, до універсальності (17). Останнє є однією з найяскравіших рис Бароко і виявляється в кожній окремій сфері життя: у політичній думці - це постання великих, універсальних планів та розробка пропозицій щодо всесвітньої організації людства (Коменський, Ляйбніц); у лінгвістиці - створення штучних світових мов (Декарт, Ляйбніц, Коменський); у філософській думці - це прагнення до створення універсальних систем (Я.Коменський, Г.Сковорода). Всі ці надбання доби Бароко створювались "людиною Бароко" і відбивали її світовідчуття.

Таким чином, ми підходимо до ще однієї важливої проблеми про яку одним з перших заговорив Дмитро Чижевський - це проблема "людини Бароко" в українському духовному житті. Аналізуючи

культурні надбання цієї доби, вчений приходить до висновку, що "людина Бароко" - "об'єднує і творчі сили доби Бароко і той характер прийняття культурних вартостей, що людям цієї доби властивий" (18). Так, для багатьох наступників цієї епохи мистецтво Бароко було незрозумілим, і тому вони ставилися до нього із зневагою та іронією. Але усі суди про культуру Бароко, що виходили зі смаку інших епох мають неісторичний характер, бо будь-яка доба окреслює замкнутий смисловий універсум зрозумілий лише для людини цієї культури. Не даремно, О.Шпенглер зауважував, що "для будь-якої культури, для епохи і для групи людей певної епохи існує покладене людьми і потребуване ними світосприйняття і що це світосприйняття є для свого часу чимось абсолютним. Але не таке воно щодо інших епох" (19).

На світоглядних настановах української "людини Бароко" повинна була позначитись і внутрішня суперечність цієї доби, і її парадоксальність, і протистояння різноманітного в межах єдності. Це й не дивно, адже наприкінці XVI - початку XVII ст. стрімкий вітер оновлень, який увірвався як в соціальний побут так і в узвичаєний ритм духовного буття порушив певну "стабільність" тогочасного суспільства. Зовнішніми ознаками змін стало: оновлення, буквально на очах двох поколінь, шкільного процесу навчання й реформування церкви, де гостра релігійна полеміка перетворила церковне життя з приватної справи "вірних" на об'єкт суспільно-політичної уваги, а також жвавий поступ лише недавно започаткованого книгодрукування та розквіт вже існуючих галузей мистецтва й поява нових форм (наприклад створення українського професійного театру). До цього ж додалась проблема "можливості вибору", яка порушувала звичну логіку усталених віками канонів поведінки й вносила хаос і сум'яття у світ стабільних вартостей тогочасної людини. Проте ця "можливість" водночас відкривала й нові горизонти. Наприклад в релігійній сфері унікальність ситуації полягала в тому, що людина могла протягом життя декілька разів міняти віру, переходячи від однієї церкви до іншої. І такі випадки були непоодинокими, згадаймо Мелетія Смотрицького або Касіяна Саковича, які на певних відрізках свого життя належали до православної, католицької та уніатської церков. Проте різниця у вірі не завжди заважала формування національної самосвідомості та індетифікації, адже українцями себе вважали і православні, і уніати, і частина католиків та лютеран.

Дроблення цілісного світу на низку альтернативно-можливих, десакралізуючи поняття, оточені авторитетом божественного установлення, відкривало особливо широкий простір для суперечностей. Зникнення точки опертя, яку становило непорушність старих традицій, полишило людину на одинці зі своїми сумнівами й проблемами, даючи їй з одного боку відчуття духовно вільної істоти, а з другого боку примушуючи її брати на власні плечі відповідальність і за свій вибір, і за свою долю.

Не дивно, що новизна й варіативність життя, доповнена розмаїттям мовних навичок, призводила до певного розбалансування світовідчуття тогочасної людини. А та обставина, що Україна надто прискороною ходю ввійшла у вир "нового світу", проминувши щаблі тих повільних еволюційних модифікацій, які змінювали державу, суспільство, культуру, політику й економіку Європи впродовж XV-XVI ст. була не останнім чинником у тих трагічних подіях, що привели до братовбивчої війни часів Руїни (20).

Багатомірність духовного буття та протирічність політико-економічних процесів створили передумови для постановки антитетичного принципу мислення, підґрунтя якого становить поділ всього світу, взагалі, і, зокрема, кожної речі або індивіда на дві частини: зовнішню та внутрішню, які постійно знаходяться в боротьбі між собою. Це й не дивно, адже кожна людина поєднує в собі цілий набір взаємовиключних бажань, прагнень та установок. І мисленники доби Бароко продовжували досліджувати "світлі" й "чорні" куточки людської "душі". Не випадково Ляйбніц (який жив в часи Бароко) став засновником доктрини двомірності психічної діяльності людини, ввівши поняття "перцепції" та "апперцепції".

В контексті української культури ця рефлексія найбільш яскраво відбилася в працях Г.Сковороди, який писав, що "весь світ складається з двох натур: одна видима, друга невидима. Видима натура зветься твар, а невидима - Бог" (21). Український мисленник також наближується до пізніших наук про підсвідоме, ототожнюючи людське серце з "безоднею" і поділяючи його на зле та добре, темне та світле (22). Не без допомоги мисленників Бароко в європейській культурі ствердився погляд на духовний світ особистості як на арену одвічної боротьби добра і зла, яка дає не передбачувані наслідки. Проте людина повинна боротися із зовнішнім примарним світом і прагнути до злиття з Богом, адже шлях осягнення Всесвіту проходить через внутрішнє життя кожного індивіда. Цю думку,

досить чітко, висловив Г.Сковорода: "Коли хочемо виміряти небо, землю та моря, маємо спершу виміряти самих себе... А не змірявши себе спочатку, яка користь знати міру в інших живих істотах? Та й чи можна?... Через те, хоч би ти всі Копернікові світи переміряв, не визнавши плану їх, який усю зовнішність утримує то, нічого із того не було б" (23).

Д.Чижевський, звертаючись до творчої спадщини Григорія Сковорода, який, на його думку, був не просто видатним представником українського Бароко, а й тією фігурою, що, взагалі, стоїть в центрі нашої духовної історії, порушує принципове питання про своєрідний поворот філософського стилю мислення Г.Сковорода - від форми мислення в поняттях - до форми мислення в образах (24). Це, на думку вченого, дало українському філософу змогу замінити термінологічне вживання слів на символічне, а поняття перетворити на символи (25). Символічний стиль мислення був характерним не лише для Г.Сковорода, а й для багатьох його попередників, котрі прагнули відкинути зовнішню оболонку і звернутися до внутрішнього сенсу речей. Оскільки ж символ не має жорсткого закріплення, тобто один символ може мати декілька значень, то його застосування допомагало тогочасним інтелектуалам показати внутрішню суперечність розвитку та подвійність як, взагалі, всього "макрокосмосу" так, зокрема, і "мікрокосмосу" як його частини. Ця антитетичність є складовою часткою містичного символізму, за яким кожне явище світу пов'язане з багатьма іншими таємними значеннями і ніщо не існує само по собі. Універсалізм доби Бароко, як одна з його головних ознак, також пов'язаний з символічною формою мислення, оскільки, завдяки її застосуванню стисле, сухе термінологічне окреслення було замінено всеохопними фантастично-символічними будовами. Слід підкреслити, що поняття універсалізму в цьому контексті застосовується не в розумінні якихось всезагальних законів, коли йдеться про установлення певних однотипностей, узагальнень, генералізацій, а як стиль мислення, який охоплює Універсум в цілому.

"Межове становище", а звідси релігійний, мовний та культурний плюралізм створили умови для формування українського Бароко як відкритої культурної системи, яка пропонує численні засоби відтворення та перетворення Універсуму. Мабуть, з цим пов'язаний і той факт, що Г.Сковорода, вибудувавши власну концепцію філософських поглядів не перетворив її на замкнену систему (за що йому неодноразово дорікали нащадки).

Із своєрідними рисами цієї доби пов'язані і певні "духовні небезпеки", що загрожують "людині Бароко". Д.Чижевський виокремлює такі з них: 1) нахил до грандіозних, але непевних комбінацій; 2) часом велика перевага зовнішнього над внутрішнім, "чиста" декоративність, яка закриває сутню архітектоніку та глибший сенс; 3) намагання перебільшити, посилити всяке напруження, усе вразливе та дивне - це приводить Бароко до надмірного замилювання в мистецькій грі та в оригінальності; 4) переобтяження творів формальними елементами; 5) якийсь дивний "ілюзіонізм", що приводив "людину Бароко" до віри, що за конкретним, яке вона іноді сприймала за несутнє або неіснуюче стоїть щось глибше, що "все тлінне є лише символ" (26). Ці вади барокової людини, виокремлені Чижевським, не тільки відбилися на українській ментальності і негативно вплинули на подальший розвиток нашої духовної історії, але, навіть, зараз заважають українцям розбудовувати власну державу, адже завдяки їм політичні діячі часто опиняються на межі між небезпечним авантюризмом та великим реформаторством.

До цих важливих спостережень Чижевського слід додати, що ми, до речі, маємо справу з "верхнім", "середнім" і "низовим" типами барокової культури. Характеризуючи ці типи зауважимо, що "середнє" Бароко не знайшло в Україні власного середовища, а тому і не отримало належного розвитку, як, наприклад, у Польщі, де воно відіграло вагомий роль у розквіті культури. Натомість, "високе" та "низове" Бароко широко розвинулось в українській культурі. Особливо цікаві процеси відбувалися на "межі" цих двох типів барокової культури, адже культурні "стихи" завжди відігравали важливу роль в розвитку української духовної історії. Це й не дивно, адже саме на межі, за визначенням М.Бахтіна, відбувається найбільш напружене життя культури (27).

Українське Бароко дало чудові зразки "високого рівня". Проте, завдяки певним чинникам (насамперед політичного спрямування) "високе" Бароко не досягло такого поширення та розквіту як "низове". Натомість розвиток останнього забезпечило широкі зв'язки "ученої" культури з "народною", вільно вбираючи її форми та віддаючи власні "низове" Бароко також широко взаємодіяло з фольклором, проте ніколи не зливаючись з ним повністю. Так, наприклад, в партесному концерті виникають інтонації народних пісень, а в архітектурі, живопису, гравюрі "високі" форми сполучалися з

мистецтвом народного декору, який сягає своїм корінням у фольклор. "Низове" Бароко спромоглося створити такий тип культурних зв'язків, який, на думку Л.Сафронової, визначив надалі розвиток українського духовного життя (28). В цьому контексті важливо, що межа між "народною" та "ученою" культурою як і між "високим" та "низьким" Бароко була дуже пливкою та прозорою, що дозволяло їм активно співпрацювати (на цей факт звертали увагу В.Перетц, П.Житецький, Л.Тананаєва та інші). До речі, ця "межа" проходить і крізь усю творчість Г.Сковороди, філософськи роздуми якого тяжіють скоріше до "вченої" культури Києво-Могилянської Академії, тоді як його численні поетичні твори увійшли до вітчизняного фольклорного фонду.

Отож, значенням цієї доби, зокрема, в історії української культури не можна нехтувати, бо це була "блискуча" доба (мабуть, друга після "князівської"), яка так яскраво відбилася в духовній пам'яті народу. Прикро, що досить довгий час цей пласт нашої культури був занедбаний і тільки у 80-90-ти роки нашого століття починають з'являтися праці, у яких порушуються проблеми розвитку Бароко в українській культурі та досліджується внесок видатних діячів тієї доби. Це праці М.Драгана, І.Захари, І.Іваньо, В.Крекотня, В.Нічик, О.Мишанича, В.Овсійчука, Я.Стратій, та інших. Завдяки цій дослідницькій роботі до надбань Бароко в українській духовній історії стали ставитися уважніше та без упереджень. Але розглядаючи окремі постаті тієї доби чи різні напрямки мистецтва того часу майже ніхто із дослідників не робив узагальнюючих висновків щодо значення Бароко для України. Вони розглядали Бароко лише як своєрідний стиль, який позначився у певних ланках мистецтва. І тільки в останнє десятиріччя з'явилися окремі праці в яких цій великій добі в цілому відводиться відповідне місце.

Тому ми повинні віддячити Дмитру Чижевському, який першим з дослідників української культури, ще у 50-ті роки не тільки висловив, але й обґрунтував тезу про те, що Бароко для України було Великою Епохою, яка відбилася на всій духовній історії народу, а також порушив проблему людини цієї доби для якої був близьким та зрозумілим світ Бароко і світоглядні настанови якої значно вплинули на подальше становлення української ментальності.

Разом з тим Чижевський досить критично ставився до української "барокової людини", застерігаючи від деяких вад, що їй були притаманні. І, отже, якщо "українську людину" вважати "бароковою людиною" або припустити, що "бароковість" належить до визначальних ознак українців взагалі, то долання певних вад цієї "барокової людини" є вкрай необхідне аби посилити здатність українців до більшої послідовності у мисленні і поведінці, до долання того надмірного індивідуалізму, який перешкоджає досягненню злагоди в організації суспільного і державного життя.

Таким чином, повернення до цієї епохи та її видатних представників, можливо, допоможе нам простежити певні ознаки української ментальності, яка частково формувалася в ті часи, спираючись на світоглядні настанови "барокової людини" (підвалини якої становили антитетичність, універсалізм та містико-символічне сприйняття світу), і через це краще зрозуміти нас сьогоднішніх.

Символізм Бароко та емблемотворчість.

Застосування символів та емблемотворчість, яка інколи, навіть, переходила у "гербоманію", набули в Україні широкого розповсюдження за часів Бароко і відбилися на формуванні світоглядних настанов барокової людини, котра вважала, що світ інобуття можна пізнати за допомогою інтуїтивного почуття та символічних форм. Звідси, на думку Чижевського, бере початок уявлення про те, що все існуюче є лише символом (29). Спроба пізнати світ за допомогою символів відбилася у всіх ланках мистецтва тієї доби: символічна мова архітектури (Брама Заборовського в огорожі Софійського собору в Києві), живопису (композиція "Христос-Пелікан"), графіки (ілюстрації І.Щирського, Леонтія Тарасевича та Олександра Тарасевича), постає, навіть, окремий жанр літератури, цілком вибудований на символіці - "емблематична поезія" (наприклад, книжка І.Орновського "Багатий сад" та вірші Г.Сковороди); символізм широко застосовується у філософії (твори Кирила-Транквіліона Ставровецького, Григорія Сковороди), у проповідницькій літературі ("Меч духовний" Л.Барановича, "Наука albo способ зложення казаня" І.Галятовського), в драматургії ("Комедія" на день Різдва Христового Д.Туптала), у музиці (спроба надати композиціям ієрогліфічної форми) тощо.

Не дивно, що з початку XVII ст. в Україні почалася, так звана, "гербоманія" - загальне захоплення складанням віршів, які вславлювали клейноди стародавніх козацьких та шляхетських родів.

Структура гербу або емблеми складалася з "тріади": зображення, девізу та епіграфічного підпису - все це повинно було мати композиційну єдність. З часом емблематика усвідомлюється як частина літератури і починає розглядатися в учбовій програмі Києво-Могилянської академії, а видатні діячі цього закладу збирають у своїх бібліотеках різні збірки "символів та емблем", що були розповсюджені по всій Україні XVI-XVIII ст.(як і по всій Західній Європі того часу). До речі, Д.Чижевський, проводячи пошуки емблематичної літератури по бібліотеках П.Могили, І.Славинецького, С.Яворського, Ф.Прокоповича, доводить, що в Україні, на той час, було відомо не тільки близько двох десятків збірок, що подавали силу емблем та символів, а також і теоретичні трактати з цієї ж проблематики (30).

Емблематичне мистецтво розвивалось в Україні досить тривалий час. Серед видатних українських діячів цього напрямку слід виокремити: Л.Барановича, М.Зубрицького, Л.Крщоновича, Г.Левицького, Д.Сінкевича, Л.Тарасевича, І.Щирського. У їхньому мистецтві виразилося одвічне прагнення людини порушити байдуже мовчання світу й змусити його заговорити про свої таємниці хоча б мовою алегорій та символів. Символічне розуміння Всесвіту стало підставою нових філософських шукань, підґрунтя яких становить звернення людини "унутрь себе" і через це пошук трансцендентного. Ці філософські шукання стають можливими завдяки виробленню символічного стилю мислення, а символічний світ має безмежний простір та час, що є вічним. В цьому світі символів сакральне синонімічне мистецтву, а іноді й культурі в цілому.

Проте добі Бароко не вдалося реалізувати грандіозну ідею символічного осягнення світу. За це охоче взяли митці інших епох: уявлення символічного мислення про можливість ірраціонального за своєю природою пізнання світу відродилося згодом у художній практиці романтиків, символістів, імпресіоністів, абстракціоністів, конструктивістів тощо. Але, на думку А.Макарова, особливо багато спільного Бароко має з сюрреалізмом в якому внутрішня умовно-метафорична подібність зображуваного і зображеного важливіша за зовнішню схожість (31). Це й не дивно, адже сюрреалізм - одне з найбільш символічних мистецтв, яке у своїх художніх засобах спирається на сферу підсвідомого, дослідженням якої ґрунтовно займалась філософія XX століття. Цікаво, що різні художні стилі у мистецтві відбивають й різні напрями у філософії, наприклад, сюрреалізм перегукується з фрейдизмом та неофрейдизмом (тлумачення символічних сновидінь, підсвідомі уяви тощо); дадаїзм та імпресіонізм ближче стоять до інтуїтивізму, екзистенціалізму та філософії життя з їх безпосереднім схоплюванням сутності життя, яке становить первинну реальність та ствердженням абсолютної унікальності людського буття; конструктивізм більш нав'язується до логічного позитивізму з його побудовою світу за певними конструкціями та систематизацією конкретно-наукового знання.

Театр і музика.

Досліджуючи українську культуру Д.Чижевський зазначає, що навряд чи в якусь іншу добу історії театру, зокрема, українського, зовнішня "обстановка" грала таку визначну роль як за часів Бароко (32). Тут мається на увазі не краса сценічної постановки, а, насамперед, оригінальність та грандіозність враження. Ця сценічна "ефектність" переважно досягалася контрастом між красою і величию сакральної сфери та елементами жаху (грим, блискавки, поява мерців тощо). Ці сцени, як вважає вчений, мали на меті струснути глядача і привести його до того "афектного" стану, до якого веде суто літературним шляхом трагедія (33). Це й не дивно, адже сценічному театру доводилось витримувати конкуренцію та суперничати з театром військових дій, тому для того, щоб зацікавити глядача його, перш за все, треба було вразити. Відповідною була й будова сцени українського театру - двоповерхова (вгорі - "небо", долі - "земля", по обох боках - "пекло" та "рай") або триповерхова (вгорі - "небо", посередині - "земля", внизу - "пекло"). Сила "сенсацій" на сцені значною мірою не мала характеру спокійних, приємних для споглядання картин, адже для посилення їхнього посилення використовувалися гротескні танці або жахливі пантоміми (наприклад, в одній п'єсі з'являється Вулкан з помічниками, що кують знаряддя, або "Циклопи", що б'ють молотами та хором говорять). Та попри все, слід підкреслити, що в українському театрі майже не застосовувались натуралістичні сцени в яких би фігурували кров, вбивство та трупи - всі ці "жахи", переважно, передавались засобами тіньового театру або за допомогою алегорій, що ще раз підкреслює оптимістичний та життєстверджуючий характер українського Бароко.

Для більш повної передачі глядачам змісту п'єси застосовувались різні засоби. Так враховуючи високе ієрархічне положення Біблії та її не завжди зрозумілу широкому загалу мову, майстри Бароко піддавали її численним операціям з метою наближення до сучасності та виявлення прихованого значення, тобто йшов процес "опускання" високого змісту у принципово прості форми. Другий спосіб інтертекстуальний - це взаємодія авторського тексту з канонічним. Його широко застосовують Г.Кониський у п'єсі "Воскресеніє мертвих" та Лаврентій Горка у трагікомедії "Іосиф Патріарх" (до речі, до цієї п'єси автор додає, чи не вперше в Україні, докладний режисерський план мізансцен хору та графічне зображення танців). Ще одним із способів донесення змісту п'єси до глядачів було застосування символів. Прикладом цього може бути українська великодня містерія "Dialogus de passione Christi". Автор "Діалогу" використовуючи триярусний простір вмістив містерію в одному епізоді - моління про чашу.

Крім символічної трактовки тексту часто символічними були барви, які використовувалися в одязі акторів та оформленні декорацій й самі аксесуари вбрання акторів і знаряддя сцени (котва - надія, хрест- віра або "древо життя", палаюче серце - любов). Символи знаходилися в складній взаємодії один з одним, а їхнє значення - із знаком. Наприклад, кам'яний стовп до якого прикутий Христос означав непорушність церкви; Ісус з хрестом на плечах, що йде на Голгофу - це Фенікс, який готує для себе багаття, щоб потім відродитися із нього; два каменю, що стикаються між собою означали виникнення вогню божественної любові; Христос, прив'язаний до стовпа міг символізувати твердість віри або главу церкви. Застосування символів у театральній виставі допомагало звернути увагу глядача на внутрішній, глибинний зміст п'єси і водночас нагадати про вічний духовний початок буття.

На цьому тлі, важливим є той факт, що справжній розвиток українського професійного театру походить з барокової драми, хоча витoki вітчизняного національного театрального мистецтва сягають давніх народних землеробських свят і обрядів, дії яких (хорове виконання, ігри, танці) ґрунтувалися на комплексі ідей магічного характеру. В Україні в давнину існували навіть свої народні актори - скоморохи, які створювали різноманітні забави, грали, танцювали, співали. Вони брали участь в різних святах, весіллях, забавах, нерідко з ними ходили ручні звірі (найчастіше кози або ведмеді). Проте народне театральне мистецтво не витворило професійного театру. Його фундаментом став релігійний обряд католицької церкви, що ніс в собі заряд більш яскравої театралізованої дії ніж це було в православ'ї, і на якому ґрунтувалася не тільки будова шкільної польської драми, а й взагалі всього шкільного театру римського кола слов'янства (34). Проте специфіка українського театру полягала в тому, що використовуючи римську модель обряду, він водночас спирався й на православні традиції. Саме тому в ньому поєднується стриманість візуального ряду й тенденція до створення повноцінною театральної дії, недовіра до всіх різновидів гри й прагнення поставити дію нарівні із словом.

Український професійний театр, формуючись за часи Бароко, не став відбитком західнослов'янського взірця, і не застигнув в усталеній формі. Це сталося насамперед тому, що він став точкою перетину різних культурно-релігійних кордонів. Виникнув на культурній межі, він, внаслідок прагнення православно-візантійського кола відштовхнутися від католицизму та "латинської вченості" взагалі, став одним із головних центрів, який сприймаючи західні (головно польські) культурні рефлексії перероблював їх відповідно до місцевих українських традицій.

Перший зародок п'єси з дійовими біблійними особами маємо в творі "Христос Пасхон" (1630р.), проте справжньою п'єсою, мабуть, можна вважати "Розмишляне о муці Христа" Й.Волковича (1631р.). Досить довгий час драматичні твори не мали канонів, за якими повинно було відбуватися дійство. Ці правила розробив Феофан Прокопович, який став, так би мовити, реформатором барокового театру і продемонстрував свою теорію на практиці - створивши талановиту трагікомедію "Володимир" (1705р.), присвячену І.Мазепі. Його теорія і практика справили таке враження, що театральна творчість ще півстоліття трималась його правил.

Розглядаючи розвиток українського театру за добу Бароко Д.Чижевський виокремлює п'ять основних типів драми. Перший різдвяні вистави - це "містерія", що розкриває сенс головної дії, у самій виставі широко застосовуються символічні сцени. До нашого часу збереглася різдвяна драма св. Дмитра Туптала, де виступають "Смерть", "Земля", "Небо", "Вражда", "Циклопи" та інші персонажі. Відомі ще 5 різдвяних драм того часу, на жаль, ми маємо не цілі драми, а лише уривки з них. Другий тип - це драми великодня. Лише в двох з них (всього відомо біля 12 драм) помітну роль грають реальні події,

здебільшого ж це вистави, у яких подаються окремі сцени з усієї святої історії, що мають за тему гріхопадіння та викуплення людини. Поруч із цими сценами стоять розмови символічних постатей, які фантастично поєднують у собі християнські та античні елементи. Третю групу утворюють драми про святих. Таких драм збереглося близько п'яти. Мова цих драм різноманітна, а в широко застосованих народних сценах близька до народної. До четвертого типу відносяться драми - "мораліте". Це алегоричні п'єси, але їхній алегоризм не закриває реального змісту. В Україні відомо декілька драм такого типу: "Ужасная зміна", "Трагікомедія" Варлаама Лашевського, "Воскресіння мертвих" Григорія Кониського, "Спір душі з тілом" (різні обробки: є також пізніша Некрашевича). І останній, п'ятий тип драм репрезентують - світські (історичні) драми. Три з них - з української історії: Г.Щербацького "Фотій", Ф.Прокоповича "Володимир" та невідомого автора "Милость Божія"; одна з римської історії -М.Козачинського "Благодутробіє Марка Аврелія"; одна з історії сербів: М.Козачинський "Урош п'ятий" (35).

Використовуючи різноманітні типи п'єс український театр здатний був задовольнити різноманітні смаки та інтереси глядачів і не тільки в драмах, а й комедіях, які зароджувались в рамках барокових драм, де поруч з досить серйозними мотивами зустрічаємо окремі місця "легкого" або гумористичного характеру. Суто "комедійний" характер мали "інтермедії" - це невеликі сценки, що їх грали поміж актами драми. Мова їх близька до народної, почасти, навіть, вульгарна (цікаві інтермедії спрямовані проти певних осіб у різдвяній та великодній драмі М.Довгалевського; маємо інтермедії в драмах Г.Кониського тощо). Цей тип драматичної дії разом із різдвяними виставами завдяки мові та направленості можна віднести до взірців "низового" Бароко, яке разом із "високим" стилем становить суперечливу єдність, складаючи підвалини багатьох українських п'єс XVII-XVIII століття. "Високий" стиль в контексті української п'єси має свої особливості: риторичну побудову тексту; чітке розмежування відношень між автором, глядачем та актором; застосування персонажів, взятих з античної міфології, перенасичення тексту драм антитезами та інші. Проте, якщо б український театр спирався тільки на позиції "високого" стилю, він ніколи не зміг би стати органічною частиною культури в цілому, тому в виставах використовувалися й певні риси "низового" (народного) мистецтва Бароко. Прикладом цього можуть слугувати інтермедії, які мали значний вплив на ляльковий театр, так званий "вертеп", що дожив до наших часів.

Значний розвиток українського театру вплинув на формування театрального мистецтва в інших країнах, зокрема в Московії і на Балканах.

До постанови п'єс, особливо шкільної драми, досить часто включались музичні номери та тексти цековної гімнографії (наприклад, п'єса П.Беринди "На рождество господа бога і спаса нашого Ісуса Христа вьршь"). Взагалі, XVII ст. в історії української музики посідає особливе місце. Це час її стрімкого розвитку і переможного входження в нову добу, і, якщо західноєвропейська барокова музика виростає з ренесансної, то українська з середньовічного світу робить стрибок в епоху Бароко з її естетикою антитез та контрастів, музичною риторикою та емблематикою. Разом з цим йде процес швидкого застосування нового: вводиться нотолінійна система запису музичного тексту; замість поширеної у Середньовіччі монодії вводиться партесний концерт; з канонічного слова знімається ореол недоторканості і тексти Святого письма починають перекладатись на різні європейські мови; поширюється також тенденція створення нових текстів на основі канонічних тощо. Інтинсивно розвивається й українська гімнографія, яка беручи різні компоненти європейської моделі сполучає їх з особливостями національного музичного досвіду. Цей синтез стає основою для вироблення власного музичного мислення і надання гімнографічній композиції цілісності. Розвивається також і теорія музики. З'являються й відповідні друковані підручники. Автором одного з таких підручників був композитор і теоретик музики Микола Павлович Ділецький, він намагався покращити музичну освіту не тільки в Україні, але й в Росії, хоча для Московії його теорія виявилась занадто новаторською.

У світській музиці за добу Бароко особливо розвинувся репертуар історичних дум. Головними носіями цього музичного типу поезії були мандрівні школярі, пенсіонери церковних шпиталів та особливий тип старців - військові кобзарі чи бандуристи, які розважали своїм мистецтвом козаків в перервах між боями, а по закінченню походу розносили славу про героїв по всіх землях.

Епоха Бароко відкрила доступ і у мистецтво танцювальної музики. В постановках все більш застосовуються танцювальні пантоміми, а іноді і гротескні танці, які супроводжуються музикальною оранжировкою.

Отже, за часів Бароко в Україні відбувається творчий спалах, що призводить до стрімкого подолання відставання деяких ланок українського мистецтва, і воно робить гідний внесок в розвиток загальноєвропейського культурного процесу.

Література.

Торкаючись літератури доби Бароко, як втім і усієї української літератури, не можна не сказати про великий внесок Дмитра Чижевського в дослідження цієї галузі української культури. Його ґрунтовні праці "Історія української літератури (від початків до доби реалізму)" та "Український літературний барок: Нариси в 3-х т." є важливими здобутками української інтелектуальної історії. В своїх роботах вчений пропонує новий, відмінний від радянських дослідників підхід до оцінки літературних явищ та художніх епох: "ідеологія" у творчій спадщині письменників виводиться не з функціональних "завдань" літератури, а з її художньої форми, із стильової динаміки й уявлень про саму творчість як феномен естетики. Не дарма ж, його роботи у нашій країні довгий час залишались у спец сховах і ознайомитись з ними було не можливо. Але без перебільшень можна сказати, що його праці в галузі українського літературознавства та філософії відкривають нову важливу сторінку дослідження української культури.

Багато часу присвятив Д.Чижевський і аналізу розвитку літературного Бароко в Україні. Вчений зазначає, що Бароко, яке почалось в літературі якось непомітно, трималось дуже вперто і панувало надзвичайно довго (майже все XVIII ст.) - останнім великим письменником цієї епохи з яким літературне Бароко догоріло повним полум'ям був Григорій Сковорода (36).

Дійсно, бароковий стиль приходить в українську літературу у кінці XVI ст., остаточно стверджується у XVII ст. і триває майже до кінця XVIII ст. Початком цього стилю в нашій літературі можна вважати анонімне "Послання до латын из их же книг" (бл. 1577-1581 pp.), а першим відомим в Україні письменником у якого наявні барокові риси (нагромадження прикрас та паралелізмів, сміливі антитези тощо) був, мабуть, Іван Вишенський. Хоча ідеологія, котру він пропагував була зовсім не барокова, проте стиль та форма його літературних творів скидаються на барокові.

Справжнім же початком Бароко в українській літературі, на думку Чижевського, можна вважати твори Мелетія Смотрицького, Кирила-Транквіліона Ставровецького, Захарія Копистенського, Клірика Острозького, а повною перемогою - утворення київської школи (37). Однак, як зазначає дослідник, не всі літературні жанри цієї великої доби мали змогу розвинутись в Україні - цьому перешкождали різні обставини, так, зокрема, неможливість друкуватися завадила розвитку українського великого роману, не було і великого епосу, навіть і перекладів (38). Але набули розвитку такі жанри як віршована поезія, повість, драма, проповідь, хроніка, трактат (і деякі з них знайшли досить широке розповсюдження).

В контексті письмової культури Бароко важливого значення набуває знак, як особливий символ, пов'язаний з таємним сенсом слова. Не дарма ж, і слово, переважно, цінують у вигляді ієроґліфу або графічного знаку. Оскільки знак у бароковому світосприйнятті, на думку одного з дослідників Бароко - Б.Парахонського, не має жорсткого закріплення: один знак може мати кілька значень, або одне означення може бути виражене різними знаковими засобами, то це заохочує гру смислами і посилює містичний символізм, за яким всі явища світу мають таємне значення і пов'язані між собою (39). Не дивно, що типовими для поезії цієї доби були віршові іграшки. До них належать так звані "фігурні вірші", писані або друковані в формі якоїсь речі: яйця, хреста, чаші, трикутника тощо. Видатними майстрами таких віршів були Іван Величковський та Захарій Копистенський. Крім того І.Величковський був майстром різних типів віршів-грашок. Відомі його славетні "раки", вірші, рядки яких можна було читати зліва направо і з право наліво, "азбучні вірші", "графічні" та інші. Віршові іграшки вважались серйозним гатунком, а не баловством. Ми знайдемо їх в творчості багатьох поважних діячів тієї доби, котрі приділяли увагу формі вірша та ґрунтовно працювали над нею, вважаючи, що коли змістом вірша є певне знання про Універсум або Творця, то змінам піддається лише форма.

Барокові вірші кінця XVII - XVIII ст., як влучно помічає А.Макаров, іноді скидаються на якісь особливі міфологічні сновидіння, які "накладаються" на реальні переживання їх авторів і не зовсім нам зрозумілі, проте нам, вихованим, переважно, в традиціях раціонального сприйняття, іноді просто

не спадає на думку, що така ірраціональна "плутанина" краще й правдивіше відображає природний плин нашого внутрішнього життя, аніж щоденно здійснюване нами за допомогою зусиль інтелекту жорстоке аналітичне розчленування світу (40). Поетика цієї доби побудована на уявленні барокової людини про недосконалість та минушість зовнішнього світу, звідки йде її прагнення зосередитись на внутрішньому, духовному бутті, але оскільки цей видимий швидкоплинний світ утворює знакові системи, то задля досягнення вічного і незмінного знання перед нею постає завдання не просто прочитати ці знакові системи, а, скоріше, розшифрувати їх. Звідси потреба бачити у з'явах реальності - символічний зміст, а у предметах буденного життя - підгрунття глибинних речей, задля розкриття прихованого змісту яких крім емоційної інтенції та інтелектуальної чутливості потрібен ще і гумор, який тільки і можливий, коли є звичка бачити прихований сенс за поверхнею речей. Не даремно, Чижевський, роблячи спробу характеристики українського національного характеру, серед інших рис виокремлює і своєрідний український гумор, що є, на думку дослідника, одним із найбільш глибоких виявів "артистизму" української вдачі (41). Це загравання з "нечистою силою", іноді, навіть, приятелювання з нею та іронізування з приводу різних пекельних жахів (замість побожного страху) становить одну із специфічних рис українського гумору. Можливо, що саме цей "своєрідний гумор" спричинився до того, що за часів Бароко найулюбленішими та, напевно, найбільш розповсюдженими були коротенькі "епіграми" - 2 або 4- рядкові вірші з гострим дотепом у змісті та грою слів. Епіграми, як зазначає Чижевський, досить часто вставлялись в драми та різні прозаїчні твори (наприклад, діалоги Сковороди, "Діоптра", літопис Величка тощо) (42). Епіграмічні вірші писались і під малюнками "емблем" й складали цикл так званих "емблематичних" віршів. З цього жанру походять також "гербовані" вірші, що писались під гербами і були відомі в Україні з XVI ст. та "надгробки" (епітафії).

Поєднання в культурі Бароко стилів різних епох відбилося і на тематично різноманітній світській віршованій поезії, яка, здебільше, відображала смаки представників "верхнього" Бароко. В ній є і близька до релігійної меланхолічна лірика, яку вона успадкувала від Середньовіччя, є і лірика еротична та політична, що була властива Ренесансу, є також вірші баладного типу, тобто віршовані короткі оповідання.

Більшість визначних українських поетів цієї доби - це водночас і видатні проповідники - Іван Величковський, Феофан Прокопович, Дмитро Туптало, Стефан Яворський та інші. Володарем барокової мови переважно виступає духовний і освічений священник, котрий завдяки багаторічному навчанню засвоїв досвід поетичної культури і сам у змозі продукувати тексти певного стилю. Проповідь, за часів Бароко, також набуває широкого розповсюдження, її, навіть, можна визначити як окремий вид мистецтва і поділити, на думку Чижевського, на декілька різновидів: моральну, панегіричну (похвальну) та проповідь, що нав'язується безпосередньо до св.Письма.

Дослідник також зазначає, що проповідники повинні були вразити слухача чимось, щоб привернути та утримати його увагу, бо більшість з прихожан була зайнята в ті неспокійні часи іншими не церковними інтересами і саме цим пояснюється любов проповідників Бароко до оригінального, вражаючого, до ефектів та "сенсацій" (43). Відомі, навіть, проповіді спеціального типу "кончетто", які відзначались своїм гострослів'ям, дотепністю та парадоксальністю, в цьому стилі проповідували Стефан Яворський, Антоній Радивіловський, Дмитро Туптало та інші. Українська література має велику друковану спадщину проповідей: К.-Т.Ставровецький "Учительное евангеліє" (1619) та "Перло многоцінное" (1646), А.Радивіловський "Огородок Марії Богородиці" (1676) та "Вінець Христов" (1688), "Труби словес проповідних" (1674) тощо. До цього жанру належать і праці І.Галатовського "Ключ розуміння" (1659) та Л.Барановича "Меч духовний" (1666). Отже, проповідь за часів Бароко була одним з найвагоміших гатунків літературного письменства тільки у XIX ст. вона виходить поза межі літератури.

Досліджуючи жанр епосу в українській літературі, Д.Чижевський зазначає, що великий епос (ані прозовий, ані віршований) на українському ґрунті не розвинувся з декількох причин: по-перше, в Україні не було певного кола поетів, які б вважали поезію за свою професію, а по-друге, не було змоги друкувати великі твори світського характеру (41). Проте до нас дійшло кілька зразків цього гатунку: "Богородице Діво" та "Осми блаженств" І.Максимовича, "О правосудию, правді і бодрості" Климовського, "Брань чесних седми добродітелей з седми гріхами смертними" св.Іоасафа Горленко, а також декілька "Християд" різних авторів, які залишилися невідомими. Крім того більшість епічних

творів доби античності, а також взірці західноєвропейського Бароко в Україні читали в оригіналах на латинській мові (згадаймо навчання в єзуїтських школах).

Повість, хоча і не була в Україні досить широко розвинена, але, на думку Чижевського, мала велике значення для подальшого розвитку літератури, адже класичні сюжети, які прийшли у цей час до української літератури пізніше ввійшли до казок, легенд та народної поезії (45). А от роман, як широке оповідання, як зазначає вчений, не знайшов в Україні свого ґрунту, мабуть, з тих же причини, що і віршований епос, проте широке розповсюдження набули інші типи оповідної літератури, насамперед, "житія" святих та апокрифи, що були досить популярні за добу Середньовіччя. Відомі були і авантурні оповідання світського характеру, які переважно були продуктами культури Ренесансу, це, наприклад, історія "Петра Золоті ключі", повість про цесаря Оттона, повість про графіню Альтдорфську та інші. Інший характер мають "філософічні" або "ідеологічні" повісті, деякі з них були знані і раніше ("Варлаам та Йоасаф", "Історія семи мудреців"), стилістичну модернізацію отримала й "Олександрія", проте з'являються й нові твори, наприклад, повість про лицаря та смерть тощо. Виїмковими є в різних повістях еротичні мотиви, хоч еротика різного типу, - підкреслює Чижевський, - не була чужа українській повісті доби Бароко (46). Набувають розповсюдження і демонологічні повісті, наприклад, про лицаря-грішника, про запис душі чортові, оповідання про пекло, в яких відбивається гумористичне ставлення до нечистої сили, яке водночас пов'язане із зневагою до нею та вірою, що Бог, який живе в серці кожного істинно віруючого, переможе диявола і не дасть загинути безсмертній християнській душі.

Історіографія часів Бароко (так само як і проповідь) ще належить до красної літератури. Кількість історичних творів різного типу була чимала і однією з важливих рис цієї літератури, на думку Чижевського, є те, що майже, всі з них мали певне національне спрямування (47). Це стосується і тих творів, які належали до старої літописної традиції, як наприклад, Густинський літопис (1670) та Іпатіївський, який було переписано близько 1621, так і нових за жанром творів, наприклад, автобіографій, що давали певну суб'єктивну характеристику їх авторів. Літературну обробку дістають кілька творів, які хоча і зветься "літописами", але багато в чому відхиляються від цього жанру - перший з них літопис "Самовидця" (прізвище його автора ще й досі з'ясовано), що обіймає часи до 1702 р. Другий - видатний історичний твір цього гатунку належить Григорію Граб'янки. Він починає свій історичний опис від самих початків, проте його головна і найбільш оброблена тема - Хмельниччина. Третій визначний літописець цієї доби - Самійло Величко, його "Літопис" доходить до 1700 р., але частина цього твору була втрачена автором, здається, довів його до 1720р. Були спроби й певного наукового синтезу історії України, наприклад, "Крайника з літописців стародавніх" (1672р.), яку склав київський професор Теодосій Сафонович або "Синопис" (1674р.), у якому автор подає історію слов'ян ще з часів античності. Проте, твір, де дійсно подається суцільна картина української історії з національним забарвленням виникає вже в по барокову епоху - це славнозвісна "Історія Русів", в якій виклад доведено до 1769 р. Барокова історіографія впливала й на інші жанри літератури, і Чижевський мав рацію, говорячи, що "...вся українська історична поезія та белетристика користується як джерелом бароковою історіографією" (48).

До жанру трактату, який, здебільше, виходить за рамки "красної літератури", належить, зазначає вчений, велика кількість підручників, які готувалися як у стінах Київської академії так і в інших духовних закладах (багато з цих праць були написані латинською мовою) і розподілялися за тематикою на: теологічні твори (наприклад, "Походження св.Духа" Адама Зернікова); мовознавчі праці (граматика Мелетія Смотрицького, словник Памва Беринди) до яких належали й підручники з поезики; природознавчі трактати, які, переважно, складали підручники з фізики й астрономії та інші (49). До цього стилю належать і суто наукові трактати такі як, наприклад, "Зерцало богословія" К.-Т.Ставровцького, "Мир з Богом чоловіку" І.Гізеля, трактати о.Михайла Андрелли із Закарпаття тощо.

Інший стиль має полемічний трактат, де на першому плані стоїть звернення до почуттів та волі читача, а не до його розуму. Характерними творами цього типу є "Тренос" Мелетія Смотрицького та "Палінодія" Захарія Копистенського. Новий відтінок, на думку Чижевського, вніс у цей жанр Г.Сковорода, створивши моральний трактат "Начальная дверь ко христіанському добронравію", у якому він застосовує діалогічну форму викладу і використовує чимало афоризмів, антитез та повторень (50). Як вважає вчений, в творчості Сковороди трактат, наприкінці епохи Бароко, переживає певний розквіт. І, мабуть, не тільки трактат, а й уся барокова література ще раз спалахнула

яскравим полум'ям в творах цього видатного мисленника і враз догоріла, залишивши після себе силу пам'яток, до яких, як до джерела, згодом, почали звертатися нащадки.

Багато в чому задля цього кінця спричинилася і мова цієї доби, яка, не зважаючи на використання великої кількості народних елементів, залишилася в своїй основі церковно-слов'янською (хоча навчання переважно йшло на латині, яка разом з польською мовою широко застосовувалася у вищих шарах тогочасного суспільства).

Не слід забувати й ту обставину, що письменники тієї доби були, переважно, представниками одного класу суспільства - духовенства. І хоча певна частина українського духовенства стояла близько до народу, що уможливило застосування народної мови, але були й інші ідеологічні чинники, що значно стримували це застосування. Отже, українська літературна мова доби Бароко так і не стала народною, проте залишаючись в своїй основі церковно-слов'янською, вона сприйняла чимало українських народних елементів, а також певні елементи польської мови.

У деяких дослідженнях української культури зустрічаються твердження, що у XVIIIст., ніби то, відбувається наближення української мови до російської, але, як зазначає Д.Чижевський, "...це є наближення ... російської мови до української: кількість українців серед перекладачів (вже в 17ст.) в урядах, на духовних посадах, а пізніше в університетах була така значна, що українські елементи значною кількістю прийшли до російської канцелярської, судової, шкільної мови, нарешті - до наукової термінології" (51). І тому, як вважає вчений, у відмові Котляревського від барокової мови і утворенні мови на цілком новій основі - народній, був певний елемент національної самоохорони (52). Це був кінець старої і початок нової української літератури.

Висуваючи тезу про те, що Бароко було однією з визначальних епох в духовній культурі України Дмитро Чижевський, передусім, спирався на власні дослідження української духовної історії. Проте, він не займався окремо дослідженнями впливу Бароко в таких галузях української культури як архітектура, скульптура, гравюра, живопис, хоча в його працях іноді зустрічаються побіжні зауваження стосовно цих ланок культури. Цілком погоджуючись з тезою Д.Чижевського щодо значення цієї доби для вітчизняної культури, вважаю, що з метою створення цілісної картини цієї епохи на українському тлі, і водночас для перевірки вірності запропонованого вченим висновку, для даної праці було б корисним розглянути розвиток вищезазначених ланок мистецтва за часів Бароко з огляду світовідчуття людини тієї доби.

Слід зазначити, що, на сьогоднішній день, з цієї проблематики існує ціла низка мистецтвознавчих праць в яких, зокрема, досліджується розвиток архітектури, скульптури, гравюри та живопису XVI-XVIII століття. Проте в переважній більшості публікацій ці сфери українського духовного життя розглядаються окремо, крім того в них не враховуються й проблеми "людини Бароко". З огляду на це, я спробую дещо узагальнити ці дослідження та певним чином співвіднести їх з поглядами Чижевського щодо вагомості та значимості цієї доби у культурній історії України.

Архітектура.

Новизна архітектури Бароко полягає в тому, що стабільна, урівноважена, спокійна форма була замінена напруженою, динамічною, масивною, а глибинність простору, внутрішнє напруження та рух органічно сполучалося з народним замилюванням у взористості. Крім того, відповідність між структурою внутрішнього простору і геометрією форм, що була характерна для української архітектури, є ознакою найбільш повного втілення концепції органічної архітектури, а запровадження виразного і динамічного купола церкви є одним з оригінальних внесків культури в загальноєвропейську. У величі купола знайшла яскраве вираження вертикальна цілеспрямованість усієї межі будівлі, що несла в собі ідею прискореного руху, суголосного польоту. Купол, продовжуючи як і раніше бути символом неба, ще виразніше виявив прагнення барокової людини злитися із Всесвітом, її жадання нескінченості. Мабуть, саме завдяки такому архітектурному вирішенню "людина Бароко" як маленький "мікрокосмос", що існує в великому світі намагалася створити враження, що має справу з усім Космосом. Вона, немов, розчинялася в ньому, зливаючись з Універсумом. Цей потяг до всеохопності, взагалі, властивий добі Бароко і є однією з ознак її універсальності (на що звертав увагу у своїх дослідженнях Дмитро Чижевський).

Враховуючи те, що в українській архітектурі Бароко відбилосся у найбільш "чистому" вигляді (порівняно з іншими ланками мистецтва) було б доцільно детальніше розглянути цю галузь української культури. Розвиток цього стилю, на думку деяких дослідників, можна поділити на три етапи: ранній (друга половина XVII - початок XVIII ст.), зрілий (середина XVIII ст.) і завершальний (друга половина XVIII ст.) (53). Якщо на ранньому етапі, на думку Г.Н.Логвіна, головною ознакою є прагнення розчленувати об'єм з розрахунку на світлотіньову обрисовку, водночас зберігаючи його ясну тектонічну структуру та увага до вінчання споруди верхами (прикладом цього є церква Різдва Богородиці (1696) в Києво-Печерській лаврі; тринавний храм Воздвиженського монастиря (1709) в Полтаві; Троїцькі церкви з с. Густиня (біля Прилук-1677р.) та з с. Пакуль (на Чернігівщині-1710р.); храм св.Катерини в Чернігові та інші), то зрілий етап розвитку цього стилю, як зазначає дослідник, характеризується вже посиленням експресії, мальовничості та декоративної взористості (до характерних творів цього періоду можна віднести: церкву Переображення (1732р.) в с.Великі Сорочинці на Полтавщині; церкву Покрова (1745р.) в с.Піддубці, церкву Різдва (1723р.) в с.Камені-Каширському (обидві розташовані на Волині); Введенську церкву (1726р.) в Бориславі на Херсонщині та багато інших храмових та цивільних побудов) (54). Стіна, зберігаючи свою тектонічну суть водночас стає тим полем на якому творча фантазія зодчого розміщує складні декоративні композиції та соковиті ліпні орнаменти, які несуть на собі відбиток народнопоетичних образів і покликані вразити уяву глядача. Така форма прикрас є найбільш прийнятною для символічного відтворення не тільки краси української землі з її щедрою природою, а й ідеї перемоги та триумфальності, що відбиває військову славу козацтва. Природно, що реконструйовані чи наново збудовані у цей час храми одягають у пишні барокові шати (наприклад, відтворені після пожежі 1718р. Успенський собор та Троїцька церква у Києво-Печерській лаврі). При цьому широко застосовується символічна мова прикрас, яка допомагає відобразити глибину релігійних почуттів - яскравий приклад - Брама Заборовського в огорожі Софійського собору в Києві (1746р.), в якій архітектору Й.Г.Шеделю вдалося поєднати багатство декору з ліризмом, а триумфальну пишність з задушевністю образу і таким чином виразити своє світовідчуття та засвідчити палку любов до Творця.

Третій період розвитку цього стилю починається з другої половини XVIII ст. На подальший поступ архітектури великий вплив справила творчість видатних майстрів європейської школи - Бернарда Меретина в Західній Україні та Ф.Б.Растреллі в Східній. На думку Г.Н.Логвіна, в архітектурі Західної та Східної України існували певні відмінності: архітектура Західної України, що входила до складу Речі Посполитої, зазнавала значного впливу Польщі, тоді як архітектура Східної України - Гетьманщина - зазнавала вплив Росії (55). Проте, не зважаючи, на ці відмінності, загалом, як вважають дослідники барокової архітектури, можна говорити про існування єдиного барокового стилю в українській архітектурі, адже методи створення архітектурних форм ґрунтуються на одних і тих же засадах пропорційної побудови як в плані, об'ємах так і в деталях.

Бароковий стиль простежується не тільки в окремих архітектурних спорудах, іноді він впливає, навіть, на планування цілих міст. Прикладом "барокового розуміння" простору можуть слугувати галичанські міста - Броди, Лешків, Сасів, Станіслав (нині Івано-Франковск), які, на думку С.Р.Кравцова, можна виділити в окрему групу і зарахувати до мистецтва Бароко, внаслідок такого розуміння міського простору і наповнення його ідейно-художнім змістом, які були характерні для Бароко як стилю епохи (56).

Використання простору в українських архітектурних композиціях ґрунтувалося на розумінні відкритості барокової системи, на прагненні "людини Бароко" розглядати світ як єдине ціле, звідси і споруда мислилася не як замкнута у собі самодостатня маса, а як частина просторового архітектурно-ландшафтного ансамблю (прикладом цього є монастирі - Троїцький в Густині, Троїцький в Чернігові, Крупенецько-Батурицький та інші).

Українське Бароко увібрало в себе багатий досвід європейського мистецтва примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами та розумінням прекрасного. В цей період постають талановиті українські майстри: Іван Григорович-Барський, Степан Ковнір, Панас Шелудько, котрі сприймаючи надбання європейської школи своєрідно застосовували їх в українській архітектурі. Цікаві в цьому плані є магнатські резиденції на Волині та Львівщині, в архітектурному вирішенні яких сплелися різноманітні художні напрями, що походили з Франції, Італії, Голландії та Німеччини з українською національною формою виразу.

Скульптура.

Витоки Бароко в різьбі і скульптурі сягають в Україні межі XVI-XVIIст., хоча визначити чітко термін переходу від ренесансного стилю до барокового важко, бо межа між ними дуже пливка. І це дозволяє нам шукати ранні риси Бароко ще в стихії Ренесансу, у ледь помітному переході від спокійних і врівноважених форм до динаміки і напруження у скульптурі. Але ренесансні традиції тримаються поруч з бароковими впродовж всього XVII ст.

Львівські землі, які у виробленні скульптурних творів і різьби можна було б назвати "колискою" української скульптури переживають у цей період досить складну еволюцію. Так, як зазначає Д.П.Кривавич, у XVII ст. на львівських землях переважають тенденції ренесансного гуманізму, які можна охарактеризувати як "бароковий гуманізм", тоді як XVIII ст. позначене відчутним впливом середньовічної готики, що набула пізньобарокових форм з романтизуючими рисами, котрі могли б бути визначеними як "бароковий романтизм" (57). Отже, у скульптурі маємо плавкий перехід від ренесансних форм до барокових, які згодом повільно набувають ознак доби романтизму.

Великий вплив на подальший розвиток львівської скульптури другої половини XVIII ст. справив Майстер Пінзель, який працюючи у Львові та його околицях (середина 1750-х років) створив ряд цікавих і оригінальних скульптур: Розп'яття для костюлу св. Мартіна, кам'яні статуї на фасадах костюлу домініканців та костюлу Марії Магдаліни, монументальну фігуру Богоматері перед храмом Марії Сніжної та інші. Його твори займають особливе місце в розвитку української скульптури, оскільки вони, як зазначає Б.В.Возницький, відзначаються експресією та психологічною глибиною людського почуття, що підкреслюють неспокійні, часто спірально розгорнуті, готично вигнуті корпуси фігур, динамічна напруга мускулів оголеного тіла (58). Майстер прагне виразити внутрішні суперечливі почуття людини, що йдуть від її серця та бентежать душу і ця внутрішня напруга, яка присутня в його створіннях, немов, відображає космічну боротьбу добра та зла межа якої проходить крізь людські серця (згадаймо, антитетичність як рису "барокової людини", її постійні вагання між протилежностями на які звертав увагу в своїх характерологічних студіях Д.Чижевський). Пінзель надає своїм творінням яскравої виразності застосовуючи нову трактовку драпіровок, яка стає у нього самостійним образним елементом. Таке тяжіння до виразного зображення окремих елементів, акцент на деталях, які мають часткове символічне забарвлення є характерною рисою Бароко як такого.

Пінзель залишив багато учнів та послідовників. Серед них три брати Полейовські- Матвій, Іоанн і Петро, Франтішек Олендський, Михайло Філевич, Ян Оброцький, А. Осинський, сім'я Фесінгерів та інші. Чимало їх працювало разом з учителем в його майстерні, але головно, що кожен з них став скульптором із своєю власною манерою та самостійними прийомами. Близько сорока скульпторів, що працювали поруч на одній землі утворили те унікальне мистецьке середовище, яке потім дістало назву Львівської скульптурної школи XVIIIст.

Різьба і скульптура цього періоду вражають також різновидами матеріалу, і це дає митцю змогу творити форму відповідно до задуму. І з часом, окрім скульпторів різьбярів по каменю та дереву (до яких належав Майстер Пінзель та його учні) в Західній Україні з'являються також скульптори - конвісарі, тобто відливачі з металу. Головним центром цього ремесла за добу Бароко в Україні залишався Львів. Однією з найвідоміших майстерень була майстерня родини Франковичів, що майже ціле XVII ст. переходить від одного члена роду до іншого (59). У цій майстерні відливали дзвони, гармати та металеві скульптури з дуже вибагливим орнаментом, символічна мова якою давала змогу майстрам відтворити святкову красу української природи та радість буття.

Гравюра.

Гравюра була відома в Україні ще з XVI ст., але за часи Бароко вона набуває якісно нових рис і поширюється по всіх українських землях. Ясність і гармонія, якими було пройнято мистецтво Ренесансу поступається місцем прагненню заглибитися у внутрішню сферу буття. Цьому допомагало застосування багатозначних метафор, що розвивалися у річищі символіки. Крім того важливого значення набуває орнамент, який виступає серцевиною декоративного оздоблення гравюри, не дарма ж історики мистецтва виділяють декор серед найсуттєвіших ознак Бароко. Самі ж декоративні образи стають середовищем, в якому формуються "барокові символи", застосовуючи які тогочасна людина прагнула образно виразити багатозначність Універсуму. І це змістовне навантаження несе на собі

символічна мова прикрас, яка попри все, відображає ще й емоційний стан майстра, його відчуття світу "сердечним оком". В цьому контексті, слід згадати, що Дмитро Чижевський виокремлював "декоративність" серед головних ознак українського Бароко, хоча, разом з тим, він зазначав, що ця риса має і деякі вади, зокрема, вона має тенденцію "більше "здаватися" ніж "бути" (60).

Перехід від раннього до зрілого українського Бароко (що відбувається десь у 60-80-х роках XVIIст.) характеризується, на думку Д.В.Степовика, тіснішим єднанням образотворчого і декоративного початків у гравюрі (61). Прикраса переноситься в центр композиції і стає пишнішою; рамки потовщуються, заповнюються білі просвіти, посилюється взаємозв'язок частин; у формі переважає об'єднуюча тенденція, підґрунтя якої становить ідея об'єднання всіх українських земель в єдину державу. На цьому тлі є важливим, що декоративне оздоблення книги - авантитулів, титулів, фронтописів, текстових гравюр як у ранньому так і у зрілому Бароко залишається життєстверджуючим.

За часи Бароко в Україні постала численна плеяда майстрів - граверів. Так, наприклад, у 20-30-х роках XVII ст. найоригінальніші гравюри серед ілюстраторів київських книжок створювали Тимофій Петрович і Леонтій Монах (їхні прізвища не збереглися), котрі наповнили традиційні сюжети життєвістю, відтворили зібрання та багатолюдні процесії, а інтер'єри сцени перенесли на лоно природи, що на той час, було новаторством в граверному мистецтві України. Видатними майстрами середини і другої половини XVII ст. були гравери Ілля та Прокопій (прізвища також не збереглися), які вдвох проілюстрували "Києво-Печерський Патерик" видання 1661р. та інші церковні книги, що їх у великій кількості видавала лаврська друкарня. Ці майстри працювали по дереву, але мистецтво Бароко прагнуло нових форм та блискучих ефектів, які можна було створити в гравюрах по металу. Цей перехід від дереворитів до мідних гравюр одним з перших здійснив ієромонах Никодим Зубрицький, який, виробивши свій окремий стиль, працював як по дереву так і по міді. Сучасному мистецтвознавству відомо біля трьох з половиною сотень його праць (переважно, невеликих розмірів).

Багато видатних українських майстрів працювало не тільки в своїй країні, а й виїздило за кордон або працювало на іноземних замовників, впливаючи на культури інших народів. Це, наприклад, такі гравери як Леонтій Тарасевич, Іван Щирський, Олександр Тарасевич, Іван Стрельбицький, Михайло Карновський, Григорій Тепчигорський та інші. Українські майстри пов'язують іноземні запозичення з місцевим колом образів, написання латинськими літерами - з написанням кирилицею. Крім того, майже всі вони працювали не тільки по дереву, а й на металевих платівках. Не дивно, що в Україні було багато справжніх майстрів - граверів, бо за добу Бароко на українських землях широкого розповсюдження набули стаціонарно-корпоративні (братські та монастирські), приватні і мандрівні друкарні, серед яких найбільш відомі: друкарня Києво-Печерської лаври, друкарня Успенського братства, приватна друкарня Михайла Сльозки, Балабанівська друкарня тощо.

В кінці XVII ст. на початку XVIII в Україні широко поширилися гравіровані панегірики або, як їх ще називали, конклюдії. Суттєву роль у появі конклюдій, зокрема, на київському терені, зіграла Києво-Могилянська академія. До речі, формування цього жанру пов'язано із шкільним середовищем (в Європі перші конклюдії з'являються в колегіумах та академіях). Яскравим представником цього жанру був професор Києво-Могилянської академії, а згодом архідиякон кафедрального софійського собору, видатний рисувальник, поет та гравер Іван-Іларіон Мигура-Плаксич. Попри всю індивідуально-неповторну манеру мистецького вирішення твори Мигури (на сьогодні зареєстровано 27 мідеритів майстра), як вважає дослідник його творчості Ф.М.Фоменко, позначені рядом рис, у цілому спільних для української барокової гравюрі: по-перше, тісний зв'язок із загальноєвропейською художньою традицією; по-друге, виражена наявність народних мотивів та фольклору (62). Це цілком природно, адже українське мистецтво гравюрі XVI-XVIII ст. втілюючи риси загалом характерні для західного мистецтва Бароко, виробляло свій своєрідний варіант гравюрі.

Живопис.

Нерівномірно і дуже поступово утверджується стиль Бароко в українському живопису. Процес переходу від ренесансних форм до барокових розтягнувся на все XVII ст., що пояснюється стійкістю традицій у провідному жанрі живопису - іконопису. Крім того українські майстри дуже стримано віднесли до патетики та пишних форм західноєвропейського Бароко. Отже, якщо у першій половині

XVII ст. тло місцевих ікон має переважно ренесансний характер, то вже про середину XVII ст., як зазначає О.Ф.Сидор, можна говорити як про нижню хронологічну межу вияву барокових рис в українському живописі (63). Прикладом цього можуть слугувати ікони намісного ряду рогатинського іконостасу церкви св. Духа з Прикарпаття (образ архангела Михаїла та ікона Богородиці), а також ікона "Архангел Михаїл зі сценами діянь" із намісного ряду Хрестовоздвиженської церкви м.Дрогобича та багато інших. Одним з перших майстрів в працях якого з'являються елементи барокової естетики був, на думку Н.В.Шамардіна, Микола Петрахнович, для творчості якого характерне органічне поєднання західних елементів з українською традицією церковного православного мистецтва (64). Його твори "Різдво Богородиці" (1630р.), апостольський ряд успенського іконостасу (1637-1638рр.), сцени "Страстей Христових" в Успенській церкві (м.Львів) та інші хоча і містять ще ренесансні риси, але все більш набувають барокових форм.

Подальший крок в естетичному осмисленні людини та довколишнього світу належить митцям другої половини XVII-XVIII ст., які прагнуть відобразити зіткнення двох світів - мінливого "зовнішнього" й глибинного "внутрішнього, що має підґрунтям споконвічну боротьбу сил добра і зла.

Одним з яскравих представників Бароко в українському живописі на зламі XVII-XVIII ст. був Іван Руткович із Жовкви (65). І хоча його твори, особливо кінця 1690-х років, мають барокові риси (багату кольорову палітру, динамічну композицію, наприклад, у додаткових рядах жовкінського іконостасу 1697-1699рр.) все ж ренесансні традиції у живопису, зокрема, в орнаменті були настільки впливові, що подекуди виявляються у творчості майстра ("Спас нерукотворний", кінець XVII ст.)

Особливе місце в історії вітчизняного живопису посідає, на думку В.І.Свенціцької, творчість молодшого сучасника Івана Рутковича - Йова Кондзелевича, адже його шедевр - монументальний Богородчанський іконостас (1698-1705рр.) для Воздвиженської церкви Манявського скиту (тепер у ЛМУМ) віддзеркалює типові особливості українського Бароко, а персонажі цього іконостасу чарують своєю красою і майстерним відбиттям різних характерів, що розкривають цілу гаму людських почуттів (66).

Важливим засобом створення художнього образу в живопису Бароко стає колорит, звідси відбувається розширення шкали кольорів та більш використовується гра світла та тіні, за допомогою якої майстри прагнуть зобразити боротьбу між "зовнішнім" і "внутрішнім" буттям та показати "істинне" ество людини. Все це ми знайдемо в творах таких провідних українських майстрів як Іван Руткович, Йов Кондзелевич, Василь Петранович, а також у багатьох авторів, прізвища яких залишилися нам невідомими, бо вони вважали, що Богу відома їхня праця, а людям досить і того, що вони бачать їхні творіння.

За добу Бароко в Україні з'являються школи в яких навчають мистецтву живопису. На серйозному рівні процес навчання був поставлений у Київському колегіумі (який, згодом, у XVIII ст. став Академією), а також у спеціальній мистецькій школі, заснованій при Києво-Печерській лаврі. Крім київських на терені України існувало багато інших шкіл, де навчали живопису: волинська, львівська, галицька, риботицька та інші. І хоча кожна школа мала деякі особливості в написанні картин, всі вони є складовими українського мистецтва живопису, яке попри всі впливи зберегло свій своєрідний національний стиль.

Барокова тенденція продовжувала займати чи не провідне місце в українському живопису і впродовж другої половини XVIII століття. Одним з останніх її спалахів була творчість видатного львівського митця - Луки Долинського (1751-1824рр.), який удосконалював свою майстерність у Віденській Академії. Йому належить живописне оформлення інтер'єрів собору св.Юри Святодухівської церкви у Львові та Успенського собору в Почаєві (іконописні ансамблі) (67).

Український живопис має деякі, характерні для цього періоду особливості: по-перше - це запозичення майстрами іконопису окремих композиційних рішень з гравюр, які відзначаються ускладнено-символічним змістом, що, в свою чергу, відбиває, дещо, містичне світовідчуття "людини Бароко"; по-друге, в цей період набуває розвитку український портретний живопис, який користується популярністю в усіх верствах населення. Створюючи портрети митці прагнули відобразити душу своїх героїв і висвітлити боротьбу людини між "темним", "тілесним" та "світлим", "духовним". Проте, український живопис на кінець XVIIIст. став вже настільки зрілим, що почав впливати на мистецтво

сусідніх країн, зокрема, Росії, Сербії та Болгарії. Українським майстрам вдалося об'єднати давні традиції іконопису з новими формами і поширити вплив "барокового живопису" на інші слов'янські країни.

Західноєвропейське Бароко пересажене на український ґрунт отримало національне забарвлення, що найбільш виявилось в декорі та орнаменті, проте головні риси Бароко є спільними для європейської та української культур. Цьому процесові поширення та сприйняття європейських культурних впливів сприяла не тільки реформа в освітній сфері, а й, так звані, "культурні обміни". Так у XVII-XVIII ст. багато європейських майстрів працювало в слов'янських країнах і, навпаки, слов'яни навчалися і працювали у Європі, що давало змогу швидкішому розповсюдженню культурних впливів.

Однак, у південних слов'ян бароковий стиль розповсюджувався нерівномірно і неодноразово. Так, наприклад, Словенія і Хорватія дають ранні (XVII ст.) барокові пам'ятки, а у Сербії Бароко починає розвиватися лише у XVIII ст., причому у формах близьких до українських (наслідок щільних зв'язків) (68). У Болгарії більшість творів позначених рисами Бароко належить до більш пізнього часу - першої половини і середини XIX ст., хоча в деяких болгарських іконописних творах, починаючи з кінця XVII ст. присутня наявність барокових елементів, що проявляється як на рівні декору поверхні ікони, так і на глибшому просторовому рівні, де йде трансформація двохвимірної іконної простору в трьохвимірний тобто картинний (69). Хронологічні межі розвитку нового стилю в слов'янському світі тісно переплелися з давніми середньовічними та ренесансними, і новими класичними нормами. Кожний народ привніс у цей стиль нові риси, і ці відомі склали суму його загальних рис. Цьому, без сумніву, сприяли і тісні культурно-етнічні контакти. Проте місцеві традиції, як це спостерігаємо на прикладі української духовної історії, відігравали важливу роль в цьому процесі і сприяли збереженню національної суті кожної культури. Бароко, безумовно, в різні часи і по-різному відбилося в культурах багатьох народів. І якщо для одних - це був лише окремий стиль, який відобразився на розвитку певних ланок мистецтва, то для інших риси цієї культурної доби надовго залишилися в духовній історії народу. Останє цілком стосується України, де впливи Бароко виявилися настільки вагомими, що прислужилися не лише для значного розвитку української духовної культури (що, сподіваюся, проілюстрував невеличкий нарис поданий вище), а й певним чином модифікували деякі ознаки української ментальності - на що одним з перших вказав Дмитро Чижевський. Такої ж думки дотримується і більшість сучасних дослідників української духовної історії. Так, наприклад, Є.Сверстюк пише: "Епоха бароко і вчення Сковороди наперед визначили характер української культури на століття" (70). А.Макаров вважає, що в образі козака відобразилася вся українська історія, а сам він відбиває український архетип чоловіка (71), проте з його погляду таке твердження є перебільшенням, до того ж не зовсім обґрунтованим. На думку Б.Парахонського "...бароко має для української нації те саме значення, що епоха ренесансу - для нації італійської, культура класицизму - для французької національної свідомості, а вікторіанське XIX століття - для англійської" (72).

Епоха Бароко значно вплинула на розвиток і становлення української ментальності, як специфічного способу сприйняття і розуміння етносом свого внутрішнього світу та зовнішніх обставин. Крім того Бароко внесло певні модифікації в архетипи української культури, витворені на ранніх етапах культурогенези, однак позитивні боки цієї модифікації не повинні затінювати і деякі її вади про які вже йшлося вище.

Д.Чижевський, який згодом зробив спробу охарактеризувати український народний характер однією з перших рис психічного укладу українця називає: психічний емоціоналізм, а також сентименталізм, чутливість та ліризм, які - найяскравіше виявляються в естетизмі українського народного життя і обрядовості (однією із сторін цього є своєрідний український гумор) (73). Однак, треба застережити, що коли ми говоримо про цю ознаку української ментальності, то в першу чергу під цим слід розуміти емоціоналізм, що виявляється не в побутовій, а у духовній сфері, бо якщо брати тільки побутову сферу, то "емоціоналізму" українців далеко, скажімо, до "емоціоналізму" кавказьких або африканських народів. Що ж до духовного буття, то тут емоціоналізм, на думку Д.Чижевського, виявляється у високій оцінці життя почуття, яке, навіть, є шляхом пізнання (Гоголь, Юркевич); до цього ж нав'язується і "філософія серця", яка притаманна українській думці і характеризує "серце" як найглибше у людині - "безодню", що зумовлює собою "поверхню" нашої психіки (Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш); з цим пов'язано і визнання людини "малим світом" - "мікрокосмосом", бо в сердечній глибині, "безодні" криється усе, що є у цілому світі (К.Тр.Ставровецький, Сковорода, Гоголь) (74).

Далі вчений виокремлює - індивідуалізм та стрімління до свободи (які, іноді, стають в конфлікт до вищеназваних ознак), а також - неспокій та рухливість, більш психічні ніж зовнішні, що пов'язані з певним "артистизмом натури" та пошуком нових форм (75).

Цей "психічний динамізм" мав і історичні підвалини, адже, Україна XVII-XVIII ст., як правило, не була ні центром, ні периферією, вона, майже, постійно знаходилась у вирі боротьби різних державно-політичних утворень та включалася до складу то однієї, то іншої держави. Однак, не зважаючи на важкі для України історичні часи (війна під проводом Б.Хмельницького, доба Руїни, постійні напади сусідніх держав, братовбивча різанина) українське духовне життя зазнає певного "культурного вибуху" і розквіту. Цей факт можна пояснити декількома причинами, серед яких, на мою думку, найбільш важливими є дві: "компенсаторна" функція української культури (яку вона виконувала під час соціальних розламів й історико-політичних негараздів) та "межовий" стан українського духовного життя, який привів до створення відкритого типу культури. І хоча кордони властиві всім типам культури, проте в культурі, націленій на ізоляціонізм та певну герметичність, функція кордону складається в захисті своєї території від будь-яких зовнішніх впливів. Тоді як в культурі відкритого типу, до якої належить й українська, кордон насамперед дає можливість зближення та взаємодії з іншими духовними традиціями. Українська культура з одного боку захищала "своє", традиційне, а з іншого - була "повернута обличчям" до "чужого", що давало їй змогу сприймати і ретранслювати впливи різних духовних традицій. Але нестійкий стан, характерний для України тієї доби, постійне маневрування і балансування на межі ризику, не могло не вплинути на ментальні ознаки нації.

Проте, говорячи про "ментальність" будь-якої нації слід бути вельми обережними, адже по-перше, це поняття в науковій літературі й досі не має чіткого визначення і різні вчені трактують його по-різному, а, по-друге, унікальність ментальності того чи іншого народу складає лише індивідуальна комбінація прикмет, які широко поширені в світі й спільні багатьом народам. Але виокремити ці ознаки і довести їхню приналежність певній нації справа досить важка.

До речі, виникнення самого терміну "ментальність" має цікаву історію в якій можна виокремити декілька етапів. Так поставши від латинського слова *mens* (що в перекладі означає розум, мислення, напрям думок, душевний склад), воно як прикметник - *mentalis* зустрічається в XIV столітті у мові середньовічної схоластики, проте як іменник - *mentality* починає застосовуватися лише через триста років в англійській філософії XVII сторіччя, де воно певний час й залишається на рівні філософського терміну. Процес "опускання" цього терміну з наукового рівня у простір літературної мови стався почасти завдяки Вольтеру, який пересадив певні англійські ідеї на французький ґрунт. Однак в літературі це поняття деякий час використовувалося як неологізм протилежний за значенням "світогляду", як приклад можна привести роман М.Пруста "В пошуках загубленого часу". Цей дещо уразливий відтінок зберігався і в науковій літературі початку XX століття (Л.Леви-Брюль, А.Валлон). Проте з середини XX ст. до поняття "ментальність" та кола проблем, яке воно окреслює стали ставитися цілком серйозно. В руслі історії антропології виник, навіть, новий дослідницький напрям - історія ментальностей, який займається як виокремленням та аналізом окремих рис, притаманних певній нації, так і вивченням ментальності як загальнотеоретичного поняття. Мабуть найбільшу увагу цим дослідницьким студіям приділили французькі вчені, представники так званої школи "Анналов" - М.Блок, Л.Февр, Ж.Ле Гофф, Ж.Дюбі, Р.Мандру, А.Боргьєр, М.Ферро, А.Буро, Р.Шартьє. Проте серед них існують різні думки щодо визначення предмету історії ментальностей та методів її дослідження. Так спектр алготрітмізовання цього поняття простягнувся від спроб обмежити, локалізувати його в межах колективних уявлень мовної сфери (Ален Буро) до розширення майже на все поле духовного буття людини, включаючи проблеми вивчення філософського, наукового, релігійного способів тлумачення світу (А.Дюпрон, Ж.Ле Гофф, П.Бурдьє). Ж.Ле Гофф, наприклад, вважає, що однією із найсильніших сторін історії ментальностей є саме невизначеність кордонів її предмета, що дає можливість схопити те, що залишилося поза увагою інших наук. Проте історія ментальностей, на його думку, не просто займається тим, що не знайшло собі місця в інших науках, вона знаходиться в точці перетину різних дослідницьких тенденцій, в полі можливого діалогу між ними, на межі індивідуального і колективного, свідомого та підсвідомого, структурізованого та плинного, маргінального та універсального, звідси Ж.Ле Гофф називає її "історією на перехресті" або "неоднозначною історією" (76).

Крім того, якщо раніше мова переважно йшла про єдину ментальність, притаманну певному типу суспільства, то зараз науковці все частіше говорять про існування різних ментальностей в межах

одного суспільства або нації, спрямовуючи свої дослідження на розгляд різних "шаблів ментальної сфери" (дитяча, тоталітарна, бюрократична тощо). Проте пошуки ментальних ознак в різних суспільних та вікових групах носять, на мій погляд, дещо психологічне забарвлення і збігаються з предметом дослідження цієї науки, адже психологія розглядає дитячу, підліткову, групову форми поведінки та відповідно мислення. Таким чином затінюється головне значення поняття "ментальності" як способу мислення, який збігається із способом життя і базуючись на певних культурних архетипах визначає національні особливості.

Отже, коли йдеться про ментальні риси будь-якої нації, слід враховувати ціле коло складних проблем, які при цьому постають, до того ж, навіть виявлені ментальні прикмети не можна розглядати як щось стале та канонічне, адже з плином часу та зміною історичних обставин, характерні риси націй також зазнають певних змін. Не зважаючи на це, в сучасних дослідженнях української духовної історії зустрічаються посилання на характерологію українців, дану Дмитром Чижевським, яка розуміється як певна викінчена та стала схема. З цього приводу хотілось би зробити декілька зауважень. По-перше, не слід перебільшувати значення характерологічних розвідок в науковій спадщині Д.Чижевського, адже ці його нариси є лише певними спробами виокремлення деяких рис української вдачі і знаходяться в початковому стані, до того ж вони мають подекуди спрощений характер (на потребу їхнього уточнення вказував і сам вчений). На те, що ця тема не одержала у дослідника якоїсь ґрунтовної розробки та заглиблення вказує і той факт, що сказане у своїй праці "Філософія на Україні", він майже цілком повторює в "Нарисах історії філософії на Україні" та в статті "До характерології слов'ян. Українці" (77). Здається, і сам вчений розглядав свої характерологічні спроби лише як першопочаткові нотатки. По-друге, дану Чижевським, характеристику ознак української ментальності аж ніяк не можна розглядати як викінчену та канонічну схему, адже вчений глибоко розумів, навіть, відчував динамізм усього культурного та психологічного життя і для нього характерологічні риси не були чимось незмінним, виробленим раз і назавжди. Для нього вони є, скоріше, певними прообразами та тенденціями, які в залежності від історичних обставин можуть мати різноманітне наповнення, хоча водночас вони складають певні культурні світи і в цьому розумінні їхня цінність є абсолютною.

Крім того, виокремленні дослідником, ознаки української ментальності такі як емоційність, психічна рухливість, гумор та інші вимагають подальших усіляких конкретизацій і коментарів (наприклад, психічна рухливість українців може бути зведена, передусім, до поетичного світосприймання та, можливо, до вагання між протилежностями), оскільки ці ж риси притаманні й ментальностям інших народів.

Досліджуючи ментальні ознаки будь-якої нації ми повинні пам'ятати як про певні непорушні традиції та архетипи цього культурного утворення так і про динамізм історичного розвитку та зміну деяких національних ознак, і, отже, не повертатися до характерології ХІХ ст., що подавала у догматичному вигляді психічні типи людей спираючись, передусім, на географічний редукціонізм, і не враховуючи інших факторів, зокрема історичного та культурологічного динамізму.

Отож, звертаючись до творчої спадщини Д.Чижевського, ми не повинні перебільшувати ролі його характерологічних нарисів, тим більш, що цей видатний вчений, передусім, цікавий своїми культурологічно-компаративістськими працями, у яких він, завдяки синтезу своїх енциклопедичних знань, витворює неповторний і динамічний образ певної особи чи епохи. Це, безумовно, стосується і його розвідок щодо українського Бароко, яке було дійсно Великою Епохою для нашої культури і значно вплинуло на весь подальший розвиток української духовної історії. Не дивно, що пізніше у ХХ ст. не класицизм, а духовно споріднений з Бароко романтизм знайшов глибокий відгук в Україні, і його впливи були помітними ціле століття, навіть, тоді, коли умови для цього були зовсім не сприятливі.