**Міністерство освіти і науки України**

Київська державна академія водного транспорту

**Імені гетьмана** Петра Конашевича-Сагайдачного

**Юридичний факультет**

**Курсова робота**

**З дисципліни**

**Історія української культури**

**На тему:Українське(мазепинське) бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво**

Виконав студент 1 курсу

Юридичного факультету

Заочної форми навчання

Крилова Ірина Володимирівна

Група 1

Шифр

**Київ2010**

**План**

Вступ

Українське бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво

### Специфіка національного варіанта бароко в літературі, театрі і музиці.

### Еволюція образотворчого мистецтва.

### Барокова архітектура.

### Висновок.

**Вступ**

Бароко — важливий етап всієї загальнолюдської культури XVI— XVII ст. Це перехід від епохи Відродження до нової якості світосприймання, мислення, творчості.

В історії західноєвропейської культури бароко прийшло на зміну Відродженню, заперечуючи певною мірою його духовні відкриття. Світовідчуття і світорозуміння, що живило барокову культуру, стало своєрідною реакцією на ренесансне світобачення, що грунтувалося на безмежній вірі у розумність і логічність світу, його гармонійність, в те, що людина є мірою всіх речей.

Світобачення XVII ст. пройняте, навпаки, відчуттям трагічної суперечливості людини і світу, в якому вона посідає зовсім не провідне місце, а є розчиненою в його багатоманітності, підпорядкованою середовищу, суспільству, державі.

Дійсність викликає у майстрів бароко як захоплення, так і велику печаль. Звідси характерні риси барокового світовідчуття: неспокій, поривання, почуття потужності і ніби недовершеності, намагання поєднати протилежності, навіть суперечності. Тому і в українському бароковому мистецтві співіснують прагнення неможливого й песимізм; пафос боротьби і перемоги та примирення з думкою, що зло сильніше за добро, а смерть сильніша від життя; звеличування слави і сум, образа за людей, охоплених марнославством, марнотою марнот.

У Західній Європі це — дворянський стиль і переважно світське мистецтво. У живопису віддається перевага мальовничості, світлотіньовим контрастам, за допомогою яких і ліпиться форма. Бароко порушує принципи розподілу простору на плани, принцип прямої лінійної перспективи — для посилення глибинності, ілюзії безмежності. У релігійних сюжетах виявляється інтерес до чудес, мучеництва, де яскраво могли виявити себе улюблені в цьому стилі гіперболічність та патетика. В архітектурі — тяжіння до ансамблю, до організації простору: міські площі, палаци, сходи, фонтани, паркові тераси, басейни, міські та заміські резиденції побудовані на синтезі архітектури й скульптури, підпорядковані загальному декоративному оформленню.

Місце і час розвитку бароко в Європі — передусім ті країни, де перемогли феодальні сили й католицька церква. Серед країн православно-слов'янського регіону мистецтво бароко набуло найвищого розквіту саме в Україні. На відміну від західноєвропейського і російського, українське бароко — не аристократичний стиль. Якщо і є в ньому певні елітарні мотиви, то лише в літературі, всі інші види барокового мистецтва мають безпосередній зв'язок з народною творчістю і народною свідомістю.

**Українське бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво**

Як художній стиль бароко дало можливість найповнішого самовираження української людини тієї драматичної і реформаторської доби передусім завдяки своєму філософському підґрунтю, яке в українському варіанті виявило себе чи не найповніше. Реалістичне світобачення для барокової свідомості нехарактерне. Світ у більшості творів постає сповненим містики, гіпербол, темних метафор, важко розгадуваних алюзій, надмірно емоційних станів, а часом і просто фантасмагоричним. Та й свідомість того часу тяжіє до таємниць і чудес. Дослідники відзначають як у Європі взагалі, так і в Україні, дивовижну забобонність найширших верств населення — від еліти до простолюду. Деякі рукописи чи листи того часу містять багато оповідей про містичні явища. Це типово барокове світовідчуття. В одній з українських хронік, написаних невідомим автором з Острога між 1637 і 1647 роками, описано шість "див": тут і таємничі письмена на будівлях іновірців, і ангели з оголеними мечами, і свічки, що самі собою спалахують на церковних банях, і відьми, які спричиняють мор, і диявольські наслання через сушені жаб'ячі лапки, і зачарований Острозький замок. Ворожба, повір'я, чаклунство тих часів під назвою "Руські чари" серйозно описані польськими поетами — зокрема Севастіяном Кльоновичем.

Що ж до менталітету нашого народу, то вкрай нестабільною історичною долею, вічними випробуваннями, широкими зв'язками із різними країнами і різноманітними природними умовами віками в нього закладалося уявлення про світ безмежний, багатоманітний, неосяжний і суперечливий. Меланхолійність, властива певною мірою українській душі, теж грунтується на уявленні про світ непростий, втаємничений, такий, у якому діють різні сили.

Таке світорозуміння відбилося й на художній картині світу, створюваній українськими і народними, і професійними митцями у XVI— XVII століттях. У ній знаходилося місце для всіляких моментів: фантастичних мотивацій, міфічних, релігійних та містичних уявлень, осяянь, прозрінь тощо. Все це було пошуком небуденної правди життя, глибинного духовного сенсу історичного процесу. Мистецтво бароко наче зазирнуло у глибини людської душі, відобразило її світло й темряву — саме світлотінь стала у європейському та й українському бароко одним із головних художніх прийомів. Культура бароко, за А. Макаровим, широко відчинила двері перед фантазією, усіма її химерами і найнеймовірнішими сновидними сюжетами — тут і поетика "магічного реалізму" з контрастами світла й темряви, і матеріалізування уявного та багато інших проявів ірраціоналізму. Невипадково сучасні дослідники знаходять у бароко подібність із сюрреалізмом, і там і тут подеколи поєднуються абсолютно несумісні речі: світоглядна абстрактність і натуралістична конкретність у деталях або, навпаки, фотографічне, життєподібне зображення і кричуща неправдоподібність художнього задуму. Часто художники прагнули відтворити образно абстрактні поняття — смирення, совість, доброчинність, честь, геройство, жертовність. І не вважали, що це лежить за межами художніх можливостей. Художник цієї доби вірив у всемогутність образного мислення і тому сміливо поєднував умовне з реальним, стягував різнопросторові і різночасові сюжети в один час і простір, сміливо зображував Діву Марію з гострими мечами в серці (емблема сердечних ран) чи Христа у вигляді міфічного птаха Пелікана (символ самопожертви).

Звідси бере свій початок прагнення емблематичного осягнення світу — всього видимого і невидимого в ньому. Емблематичною ставала мова архітектури , живопису, віршовані підписи під гербами й епітафії на зворотному боці домовинних портретів, мова філософії , драматургія , література , де політика сплавлялася з апокаліпсичними видіннями, а також вчена поезія.

У бароковому мистецтві реальність органічно поєднана з алегоріями, метафорами, гіперболами та іншими засобами асоціативної побудови образу. Представники західних шкіл виробили цілий арсенал тропів — метафор, символів, гіпербол, літот тощо — для творів дерсоналістського характеру, які через алегорії підкреслювали певні важливі риси явищ чи осіб. Українська свідомість — в умовах творення нових національних цінностей, героїв, національної еліти-теж йшла тим самим шляхом, алегорично уточнюючи риси шановних гетьманів і полковників, діячів церкви, працівників на духовній і культурній нивах. Українське бароко утверджувало також образи, що характеризували колективні, суспільні, національні риси народу в цілому. Образ України (тоді Малої Русі) у вигляді зодягненої в порфіру і коронованої Діви, яка просить покровительства у митрополита київського Івасафа Кроковського, бачимо на гравюрі Івана Щирського "Всенародне торжество" (1708). У гравера Леонтія Тарасевича алегорією Дніпра виступають музичні русалки, місто Києв — обвит лавровими гірляндами альтанки, а місто Харків у Щирського постає у вигляді прекрасного саду, насадженого і виплеканого Григорієм і Федором Захаревськими.

Оригінальні асоціативні образи знаходимо в українському фольклорі. Наприклад, в ілюстраціях до календаря на 1727 рік весна, літо, осінь і зима подані в образах дівчат і молодиць в українському святочному вбранні. Антична, візантійська, романська, готична та ренесансна символіка теж своєрідно пристосовувалась до завдань стилю, що відзначався сильною експресією, химерністю, буйною декоративністю, парадоксами сюжету. Природно, що до усталених символів додавались ті, які властиві асоціативному мисленню українців.

Перше культурне відродження України, як називають історики те національно-патріотичне піднесення, що переживалося у XVII ст., зумовило і цікавість певних кіл шляхти (особливо у середині століття) до свого походження, до творення генеалогічних легенд, до гербів. Українське бароко привнесло нові виміри і нові значення в українську геральдику. Символіка старих середньовічних гербів зазнає істотних змін. Раніше правом герба користувалися лише українці, поляки, литовці шляхетного походження. Вихід на історичну арену українського козацтва, виникнення інституту гетьманства, впровадження полкового адміністративного поділу території України спричинили появу нових претендентів на носіння гербів. Це час посиленої герботворчості.

У символіці українських гербів годі шукати химерних зображень східного походження (чим захоплювалася європейська знать) — драконів, літаючих чудовиськ тощо. Емблемотворчість і герботворчість українського бароко грунтувалися на пошукові предметів-асоціацій в народному побуті, в природі, оточуючому середовищі або утворенні так званих складних гербів внаслідок шлюбів або корпоративних об'єднань. Часто-густо при творенні гербів для полкових міст і впливових козацьких родин символічного значення набували речі, які доти символами не вважалися .

Родовідне дерево давніх, заслужених, іменитих осіб зображалося у вигляді виноградного і трояндового кущів, дуба і лавра. Приміром, генеалогічні древа Святополк-Четвертинських, Полубинських, Розумовських. З царства Флори обиралися види, знайомі людям, які мають шляхетні властивості. Геральдика теж була наповнена знайомою "натурою" — орлами, кіньми, левами, а також квітами, колоссям. Звичайно, беруться до уваги не кровожерливість левів чи орлів, а сила, сміливість, далекоглядність. У козацькій емблематиці широко використовувались бунчуки, булави, печатки, перстянки, зброя, порохівниці, стріли. Символами для духовних осіб (ці символи зображалися на гравійованих титулах церковних книг, гербах) слугували руків'я посохів, митри, оклади Євангелій, чаші для причастя та інші речі культу, в яких виявлялися місцеві або індивідуальні уподобання ієрархів обох українських церков.

Формування цієї символіки завершується в 90-ті роки XVII ст. — першому десятилітті XVIII ст., у період так званого мазепинського бароко. Вона прижилася так сильно, що її не змогли викорінити, незважаючи на гоніння на все специфічно українське, яке почалося в останній період Петровської доби та було продовжене Катериною II і всіма наступними російськими царями. У цьому відношенні емблематика українського бароко не тільки мала художнє значення (як одне з цікавих явищ світової барокової культури), а й відігравала свою роль у збереженні національної самосвідомості українського народу.

Якщо говорити про естетичні особливості українського бароко, то це багатобарвність, контрастність, мальовничість, посилена декоративність, динамізм, численна кількість всіляких іносказань і головне — небачена вигадливість форми.

### Специфіка національного варіанта бароко в літературі, театрі і музиці

Література означеного періоду була різножанровою і різноманітною тематично. Ще протягом всього XVII ст. велася релігійна полеміка з католицизмом, уніатством, протестантизмом, іудаїзмом, ісламом, що породжувало полемічні твори, їх виховний християнський пафос доповнювався і ораторсько-проповідницькою прозою. Проповіді, "слова", "казання", "поученія" Л. Барановича ("Меч духовний", "Труби словес проповідних"), І. Галятовського ("Ключ разуменія"), А. Радивиловського ("Венец Христов"), С. Яворського, Ф. Прокоповича, а у XVIII ст. Г. Кониського, І. Леванди досягли високого мистецького рівня. Агіографічну традицію завершує 4-томна "Книга житій святих" Д. Туптала.

Багато писалося в ці часи мемуарно-історичних творів. Крім згадуваних вже літописів Самовидця, Г. Граб'янки і С. Величка в кінці XVIII ст. з'являється анонімна "Історія русів". Видатною пам'яткою паломницької прози стали "Странствованія" В. Григоровича-Барського.

Однак козацька визвольна боротьба, а пізніше Коліївщина породили особливий пласт національної літератури, сповненої глибоких патріотичних почуттів, експресії, патетики. Думи, пісні, плачі, панегірики, діалоги, різні драматичні форми були присвячені козацьким діянням. Самі назви говорять про це: "Хроніка польська, литовська, жмудська та всієї Русі" М. Стрийковського, поема "Про Острозьку війну під П'яткою" С. Пекаліда, "Україна, татарами терзана" М. Пав-ковського, "Чигирин" О. Бучинського-Яскольда, "Розмова Велико-росії з Малоросією" С. Дівовича та ін. Особливо показові твори деяких поетів "часів Мазепи", який і сам писав вірші.

Найбільшого розвитку сягнула барокова поезія. Вона відзначалася значною жанровою і змістовою розмаїтістю; вірші полемічні, панегіричні, епіграматичні, морально-дидактичні, релігійно-філософські, сатирично-гумористичні, громадсько-політичні, ліричні. Основним ц осередком була Києво-Могилянська академія, де розроблялися поетичні жанри, культивувалися певні стильові елементи — ускладнені метафори й риторичні фігури, ефектні контрасти, емблематика, оксюморони тощо. Поезія розрізнялась елітарно-міфологічна, шляхетська (здебільшого польсько-українська), міщанська. Було створено велику кількість культових творів: псалмів, кантів, поезій на теми Священного Писання — а водночас і пародій на духовний вірш, і травестій. Суто філософська поезія — це медитаційні вірші про людину, всесвіт, космос, богів, смерть, марність життя. Характерні риси поетичних творів: силабічний (рівноскладовий) вірш, широке використання античної міфології та символіки, вигадливі поетичні образи та віршові структури, наповнення християнськими мотивами.

Елітарного відтінку так званій "вченій" українській поезії XVII ст. надавало відверте прагнення до формалістичних вправ. Поети вважали, що чим вченіша людина, тим незвичайнішою мусить бути ії мова, тим більше книжкових знань і вражень мають містити в собі вірші. Чим інакше можна пояснити, що й такий раціонально мислячий діяч, як автор першої української Конституції, воїн і поет Пилип Орлик прагнув віршувати штучною поетичною мовою, що складалася в основному з міфологем, філософських абстракцій, екзотичних топонімів, алюзій, символів, розгорнутих метафор, гіпербол. Найбільш, напевне, гіперболізованим літературним жанром був панегірик. Яких лише чеснот не приписують своїм героям поети-панегіристи Стефан Яворський, Іван Максимович, Пилип Орлик, Іван Орловський і Феофан Прокопович! І хоч самі автори розуміли умовність усіх цих перебільшень, вони їх нанизували з чисто мистецькою метою, для гри думки і переливів слова.

Вірші-послання, панегірики — то просто пристрасть до демонстрації ерудиції. Так, вчена українська поезія XVII ст. була розрахована на елітну частину суспільства, однією із специфічних особливостей якої було тоді не так багатство, як висока освіченість. Належати до кола ерудованих людей було престижно, та й треба зважити на те, що напередодні культурних реформ середини XVII ст. й пізніше, латинопольська освіта колегіумів та гімназій вже принесла свої перші плоди. Умовно-міфологічне мислення поетів, що зросли на латино-польських книжках — на Ціцероні, Титі Лівії, Тациті, не могло бути зрозумілим для всіх. Йому належало спочатку стати надбанням вузького кола інтелектуалів. Вміння читати вірші-лабіринти або розгадувати всілякі поетичні ребуси не було дурницею. Воно прищеплювало сучасникам смак до високої поетичної умовності, що є важливою рисою художньої культури.

Багаті поетичні асоціації викликали в учених людей того часу також імена й реалії античної міфології, бо за ними стояла специфіка їх освіти — вивчення грецької і латинської мови та літератури. Такі міфологічні вправи формували суто поетичне осягнення реальності, а якому велику роль відігравали інтуїція, осяяння, загадкові образи сновидінь та ін. Властива бароковій свідомості взагалі фантазійність, містичність, міфологічність в українському варіанті, як на думку деяких дослідників, виявила себе чи не занадто. Однак якщо зважити на суто український смак до прикрас, то не дивно, що в бароковій літературі і мистецтві він "показав себе" у щедрому декоратизмі і захопленні формальною майстерністю ("краса заради краси"). Як вважають сучасні дослідники культури цієї доби, заслуга українського бароко в тому, що воно надало традиційній любові до красивої форми артистичного блиску.

Звичайно, вчена поезія XVII—XVIII століть сформувала і якийсь новий тип літературної творчості — інтелектуальну гру, змагання у дотепності. Однак поезія, яка ставала предметом інтелектуальної розваги, мусила мати якесь серйозне виправдання, адже нею захоплювалося ціле покоління літераторів.

Серед українських поетів — авторів інтелектуально гострих, а часом і парадоксальних поезій, був чернігівський архієпископ Лазар Баранович. Помітний церковний і державний діяч того часу багато сил віддавав літературі, бо мріяв побачити Україну в колі цивілізованих європейських країн, а для цього в ній мала бути власна розвинута барокова культура. Література, як вважав він, не менш дійовий засіб самоутвердження нації, ніж козацька зброя.

Письменники-демократи XIX століття були переконані, що Києво-Могилянська колегія псувала поетичний смак своїх вихованців і плодила безнадійно сіру й мертву поезію. Певною мірою це так, коли йдеться про тих вчених, поетів, що свято вірили у взірці й норми і писали згідно з академічними правилами. Поезія була для них не станом душі, а засобом пропаганди християнських ідей. Такі "правильні" дидактичні вірші писав у 1660-х роках ректор колегії, майбутній митрополит Варлаам Ясинський. Тому не дивно, що саме вій не сприймав твори тих авторів, що керувались натхненням. Вони гуртувалися навколо Л. Барановича, який свого часу й сам викладав поетику в Київській академії, але як поет з часом відходив від неї все далі, бо писав дивні, не всім зрозумілі вірші, творячи світ якоїсь естетизованої містики.

Складні асоціативно-метафоричні образи залишалися непрочитаними і тому незрозумілими. І це спричинило літературну суперечку — напевне, першу в українській культурі дискусію суто поетичного характеру.

Прагнення звільнитися від консервативних смаків і залежності від очолюваної В. Ясинським Печерської друкарні змусило Л. Барановича налагодити власне видавництво. Завдяки цьому Чернігів на певний час став другим культурним центром Гетьманщини, де успішно розроблялися свіжі поетичні ідеї. Недаремно ж із кола Л. Барановича вийшов поет-новатор І. Величковський, найбільший бароковий драматург Д. Ростовський, майстер поетичної фантасмагорії І. Орновський, класик емблематичної поезії та поетичної книжкової ілюстрації І. Щирський.

Модель шкільного театру Київської академії, до речі, було запозичено Слов'яно-греко-латинською академією в Москві та Карловецькою православною школою у Сербії.

Українською книжною мовою ставилися і багатоактні драми різдвяного та великоднього циклів типу містерій, міраклів і мораліте, а також драми на історичні теми, інтермедії. Найбільш відомими виставами були драми "Олексій, чоловік Божий" невідомого автора, трагедокомедія "Владимир" Ф. Прокоповича (присвячена І. Мазепі).

Шкільний театр — виховний і пропагандистський. У більшості його вистав пропагується головна учительна книга — Біблія, тим більше — у містеріях, міраклях і мораліте. Слід зважити на те, що епоха бароко в Європі, на думку більшості дослідників, є, з одного боку, добою інтенсивної християнізації культури, а з другого — такою ж інтенсивною спробою надати їй світськості. Бароко — відкритий тип культури, тобто має великий ступінь свободи, розкутості щодо форми і змісту. Це стосується і ставлення до священних текстів: допускається приховане цитування, натяки, символи тощо або неточне відтворення, себто не цілковитий повтор.

Побутувала в цей час в Україні і народна драма ("Цар Ірод", "Коза", "Маланка", "Трон" тощо). Найоригінальнішим був народний ляльковий театр — вертеп. Цей мініатюрний театр був як маленький храм, що давав уявлення про світобудову. Поверхи вертепної скрині були своєрідною "моделлю світу" — земля, видимий світ і небесна обитель, де, водночас з'єднуючи "земне" і "небесне", відбувалася дія. Ляльки не пересувались по сцені, а наче ілюстрували дію, не існували, а демонстрували чиєсь життя. Події вертепної драми відділялися одна від одної співами — найчастіше виконувались молитви, канти, псалми.

Є відомості, що у XVII—XVIII століттях на Запорізькій Січі вертеп також був популярним, так само, як різні обрядово-карнавальні дійства.

З 50-х років XVIII ст. на Україні з'являються театральні колективи професійного характеру. Зокрема, в Глухові діяв придворний театр гетьмана Кирила Розумовського, в якому ставилися комедії та комічні опери російською, італійською та французькою мовами. З Цього ж приблизно часу в Україні з'являється російський і польський класицистичний театр. Ряд аматорських груп виступали в Єлизавет-Граді, Кременчуці, Харкові, а в останні десятиліття виникли справжні професійні трупи. Ще у період розвитку шкільної драми та інтермедії (Це 40-ві роки XVII ст.) з'явився свого роду музичний театр. Ним став бурсацький концерт, що становив собою дотепну сценку з життя бурсаків, у якій співаки — дорослі й малі — грають самі себе. Водночас це пародія на урочистий "високий" церковний твір (наприклад, "Служба пиворізам і п'яницям"). Низький зміст у поєднанні з традиційними серйозними формами дванадцятиголосої урочистої композиції створює особливий гумористичний ефект.

Багато важить в українській культурі цього часу пісня, яка, за словами Гоголя, "для Малоросії все: і поезія, й історія, й батьківська могила. Вірний побут, стихії характеру, всі вигини і відтінки почуттів, хвилювань, страждань..., дух минувшини". Пісня майже завжди драматична, як вважає історик М. Максимович, "її звуки, здається, не звучать, а промовляють, вони живуть, обпікають, роздирають душу".

На основі народнопісенних традицій (що в них вклала свій внесок і легендарна авторка та співачка Маруся Чурай) та кантат пізніше зародилася пісня-романс літературного походження ("Стоїть явір над горою" — Г. Сковороди, "Дивлюсь я на небо" — слова Г. Петренка, музика А. Александрової та ін.).

Провідним жанром у музиці стає хоровий, так званий партесний (хоральний) концерт. Поштовхом до вироблення багатоголосової композиції в Україні стали західноєвропейські моделі. Сильні контрасти, чуттєва повнота, емоційність цієї музики роблять її близькою до ораторського мистецтва. Дається взнаки особливість стилю бароко — захопити, вразити, зворушити слухача. Складається хорове виконавство. Значну роль у розвитку партесного співу відіграли школи при братствах. Партесний спів під назвою "київський" поширився в Москві та інших містах Росії. Теоретичні основи його узагальнив композитор М. Ділецький ("Граматика музикальна"). Нотна грамота, гра на музичних інструментах, співання в хорі були обов'язковими для всіх слухачів Києво-Могилянської академії. Хори мали також Переяславська, Чернігівська і Харківська колегії.

Світська музика розвивалася в містах і у великих поміщицьких маєтках. Багаті поміщики утримували кріпацькі капели, оркестри, оперні та балетні трупи. Музикантів, співаків і артистів балету готували в школах при деяких маєтках, а також — в останній третині XVIII ст. — в Глухівській співацькій школі, в спеціальних музичних класах при так званому Новому харківському училищі.

Барокова церковна музика синтезує глибину душевних переживань, таємничість, властиву храмам, патетику воїнських звитяг. Чарівною величчю наповнена музика А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського — композиторів, слава яких вийшла за межі Батьківщини. З їх іменами пов'язаний розвиток симфонічної музики — концертів, кантат, ораторій. Твори Д. Бортнянського виконувалися в різних країнах світу. Один із сучасників композитора писав, що серед найзнаменитіших в Росії є Дмитро Бортнянський. Сам же Бортнянський називав Моцартом духовної музики свого співвітчизника Артема Веделя.

Українська думка другої половини XVIII ст. відчуває значний вплив видатного мислителя і поета Григорія Сковороди, який начебто підсумував барокову добу і перевів її в нові часи.

Він є автором багатьох оригінальних творів. Серед них — філософські трактати ("Потоп зміїний", "Вхідні двері до християнської доброчинності" та ін.), байки (збірка "Харківські байки"), поезії (збірка "Сад божественних пісень"); Г. Сковорода віддає належне улюбленим жанрам свого часу — панегірикам та одам, а також пейзажним віршам, сатирами. Є в нього епіграми, відома велика кількість сковородинських афоризмів.

Енциклопедично освічена, людина, гуманіст Г. Сковорода відстоює "природну людину" і споріднену їй працю. Людина — "не тремтячий раб", а "шумливий бурхливий дух", "коваль свого щастя", яке досягається "наслідуванням блаженній натурі". Як сказав про Сковороду Павло Тичина: "Великий наш філософ щедру залишив нам спадщину по собі: обсягом широку, змістовністю глибоку і щодо світогляду свого — чисту та моральну..." З ним прийшло осмислення минулих діянь, і українська думка повернулась до традиційної християнської ідеї мирного самовизначення людини в світі.

### Еволюція образотворчого мистецтва

На відміну від інших видів мистецтва, що у XVII—XVIII ст. несли в собі яскраву і мальовничу естетику бароко, українські маляри ще довго трималися традицій візантійського, давньоруського, давньоукраїнського, а також ренесансного живопису, і тому стримано ставилися до патетики та пишних і динамічних форм.

Це виявило себе, передусім, в українському іконописанні, яке формувалося у протиборстві двох тенденцій: діяли як співзвучні Ренесансу і бароко спрямування, так і прагнення малювати "по-грецькому". Вірність старовині значною мірою зумовлювалась полемікою з католицизмом, унією, протестантизмом, яка, утвердивши іконування, ставила за мету надійно захистити його від різних іконографічних нововведень.

Все ж ламання старих традицій було неминучим. Характерно, що одним із вагомих чинників еволюції іконопису в ці часи стало народне малярство. Народ завжди дуже безпосередньо сприймав релігійні образи, найбільше шануючи тих святих, що втручалися у безпосередні клопоти людей (Богородицю, Миколая, Юрія, Параскеву), а з Розлогого циклу христологічних сюжетів — Христові страсті. Страждання безвинного викликало сердечний щем, тому й передавалося в образах експресивних і драматичних.

У тяжкі часи неспокою і боротьби культ Богородиці в Україні набув особливого змісту. У козаччину Божа Матір перестає бути абстрактною покровителькою. Вона набуває вигляду земної української жінки в багато гаптованому національному вбранні. Козацькі перекази розповідають: вилася їм з неба ікона Божої Матері і сказала "Як будете цю ікону знати, то не буде ніякий огонь брати". Відтоді, мовляв, свято Покрови на Січі стало храмовим, а покровителькою громади вважалася Діва Марія, "їй довіряли себе й долю", оповідає єпископ Феодосій.

Напевне, тому Богородиця постає в центрі композицій, де під її захистом зображені козаки, гетьмани Судима, Богдан Хмельницький і останній кошовий Запорозької Січі — Петро Калнишевський (ікона "Покрова" з Нікопольського собору). Інша — з Переяслава — має серед зображених осіб Івана Мазепу та переяславського полковника Мировича. У Києві поширеним був образ Печерської Богоматері із зображенням засновників Києво-Печерської лаври — святих Антонія та Феодосія.

Вводяться й інші іконографічні сюжети, характерні для бароко. Серед них заслуговують на особливу увагу "Пелікан", що кров'ю із своїх грудей годує пташенят. Цей сюжет найчастіше є деталлю різьбярського декору іконостаса. В живопису поширені євхаристійний "Спас-виноградар", "Спас — дитя — недремне око (який спить на хресті)". Деякі зміни спостерігаються і в іконографії "Страшного суду", а в сценах "Страстей Христових" велика увага приділяється одягові "власть імущих", завдяки чому сцени набувають підкреслено актуального звучання в умовах гострої боротьби українського народу. Щодо самого малярства, то суто бароковими рисами є майстерне використання в моделюванні форм гри та контрастів світла й тіней, приділення великої уваги антуражу, зокрема пейзажному.

Український живопис епохи бароко залишається поки що недостатньо вивченим, про його професійних творців ми також знаємо небагато. Одним з перших провідних майстрів нового стилю у Львові ЗО—60-х років був Микола Петрахнович, творчість якого досліджена досі мало. Його живописна спадщина пов'язана з львівською Успенською церквою, де поки що реставровані лише його сцени "Страстей Христових". М. Петрахнович був майстром великих монументальних форм, тяжів до зображення простого і ясного душевного стану своїх персонажів: чарівністю зрілості, діяльної доброти, наприклад, приваблює образ, створений Петрахновичем в іконі "Одигітрія". Можна вважати, що саме його твори зафіксували етнопсихологічний портрет українців того часу.

Одним з найяскравіших представників бароко в українському живопису на зламі XVII і XVIII століть був Іван Руткович із Жовкви. Твори Рутковича, особливо 1690-х років, відзначаються багатою І насиченою палітрою та динамічністю композицій, особливо ряди жовківського іконостаса з циклом сцен на тему П'ятдесятниці. Вони урочисті і водночас заземлені і конкретні. Першорядний майстер-колорист, гармонійно зіставивши теплі кольори з перевагою червоного у різних градаціях, досяг тут величної і життєрадісної симфонії. Взагалі ж творчість І. Рутковича зумовлена насамперед естетичним світовідчуттям українського міщанського середовища з його практицизмом, спокійною діловитістю, органічним демократизмом. Художник розвивав ті традиції, які склалися у львівській школі живопису першої половини XVII ст.

Творчість його молодшого сучасника Йова Кодзелевича більш класицистична. Епоха бароко, в часи якої він жив, безперечно, позначилася на його творчості, але не в основних її принципах. Основне місце в творчості художника посідає образ людини, сповнений глибокого внутрішнього життя і благородної краси. Високі, прекрасного силуету постаті, стримані, виразні і граціозні рухи, самозаглибленість, поєднана із складними переживаннями — такі його апостоли з "Тайної вечері" богородчанського іконостаса. Окреме місце серед його творів займає "Нерукотворний Спас" із іконостаса Загоровського монастиря. Ідеальна пластика голови Христа в терновому вінку, прекрасно виконане світлотіньове моделювання, тонка оливкова тональність, глибока скорботна дума в очах під прикритими повіками, гуманістично-філософський характер всього твору ставлять його в число найвищих досягнень українського живопису цієї доби.

Справжній шедевр Кодзелевича — "Успіння" того ж богородчанського іконостаса із ведутою на задньому плані.

Так склалося, що пам'ятки старого українського живопису збереглися лише на Галичині та Волині. На Лівобережжі і в центральних районах України вони здебільшого не вціліли. Хоча, безперечно, в ці часи значна роль як київського, так і загальноукраїнського іконостасу належала малярській школі Києво-Печерської лаври.

Окреме місце в українському бароковому живопису Східної України належить іконостасу Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях Полтавської області, побудованої 1734 р. гетьманом Данилом Апостолом.

Сорочинський іконостас — цілий художній комплекс. В ньому більше сотні різних ікон. То яскраві, то глибоко притамовані тони серед її пишної різьби й позолоти створюють живу кольорову симфонію. А образи правого і лівого бічних вівтарів — "Введення до Храму", "Зішестя до пекла" за своїм характером є радше темпераментно написаними картинами. Вони вражають експресією руху, енергійними ракурсами, внутрішньою напруженістю.

У цій же майстерні був виконаний й іконостас Вознесенської церкви (м. Борзна біля Чернігова) та, можливо, іконостас Миколаївського собору в м. Ніжині. У цієї групи пам'яток виразно виступає також прагнення до витонченої аристократичної культури. Грація Форм і ліній, сміливий малюнок, примхливість пензля вказують на виразний вплив рококо, правда, без тих рис світськості й галантності, які властиві західноєвропейському стилю. Суттєвою ознакою цього процесу було також вироблення нового типажу релігійних персонажів. Справді, лише умовно можна назвати іконами "Пророка Даниїла" та "Св. Уляну" з іконостаса Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Тим більше, що вони позначені щедрим використанням орнаменту.

Нові тенденції виказали себе в іконах "Мучениць" з м. Конотопа: це зображення в парі мучениць Анастасії та Іулянії — на одній, Варвари і Катерини — на другій. Зображення святих Анастасії та Іулянії, "тезоіменитих" гетьманш Насті Скоропадської та Уляни Апостол — не лишають сумніву в тому, що замовлення надійшло від гетьманської родини. На обох іконах вгадується дух рококо. Видовжені постаті молодих аристократок, їх ніжні обличчя, примхливі драпування багатого вбрання, настрій мрійної, поетичної безжурності... Та все ж, незважаючи на рокайлеве забарвлення, ці твори не випадають із загального стилю українського живопису даної доби. У них збережено декоративне звучання кольору, золочені мережані форми, пишну квітчастість одягу.

Елегантною манерою письма відзначені і деякі інші іконостаси. Та, звичайно, повною мірою рокайльний стиль не виявляє себе. Дух галантності, витонченість, властиві французькому живопису, не відповідали настроям української шляхти, яка не мала тоді належного грунту для гедоністичних емоцій. Тому стиль рококо, хоч і лишив кілька цікавих пам'яток, не поширився.

У розглядуваний період набуває розвитку український портретний живопис. Портрет, поруч з гербом, став однією з важливих ознак приналежності до суспільних верхів ще у Польсько-Литовській державі, до якої досить довго входили українські землі. Ця ж традиція збереглася у наступні XVII і XVIII століття, коли Україна пережила своє визволення і нове поневолення — Росією.

В основі портретного образу, як і в західноєвропейському бароко, була висока станова свідомість феодалів.

Шляхетський (магнатський) репрезентативний портрет, що склався значною мірою на західноукраїнських землях, — це, передусім, підкреслення суспільного престижу, виразна станова характеристика, що, однак, поєднується з гуманістичним уявленням про гідність людини. Такими є портрети короля Стефана Баторія, Костянтина Острозького, Яна Гербурта, Яна Замойського, Анни Гойської. Особлива увага художника до обличчя, виявлення характеру, вдачі. Портрети позначені лаконізмом деталей, стриманістю у зображенні емоцій. Спочатку на портретах герби зустрічаються зрідка, так само,як різні ознаки та регалії влади, панегіричні тексти. Урочиста поза, жести, що підкреслюють гідність та амбіцію (рука на ефесі шаблі тощо), зустрічаються лише в поодиноких творах.

Пізніше — у другій половині XVII ст. — спостерігаємо тенденцію до підкреслення репрезентативності. Власне, саме в цей час витворюється та композиційна схема, яка існуватиме до кінця XVIII ст.

Дещо пізнішим різновидом такого портрета стає домовинний — наприклад, портрет Костянтина Корнякта з братської Успенської церкви у Львові. На звороті — довгий латинський текст з основними біографічними відомостями про небіжчика. У портреті Корнякта \_ купця, що став жити на шляхетський взірець — все ж не відчувається тієї підкресленої чи прихованої гонористої самовпевненості, "шляхетського жесту", який властивий магнатському портрету.

Про ранній наддніпрянський портрет збереглися скупі відомості. Від часів народно-визвольної війни взагалі-то лишилося дуже обмаль пам'яток. Та й позувати козацькій старшині не було часу. Іконографією образу Богдана Хмельницького, наприклад, українська культура завдячує знаменитій гравюрі роботи гданського гравера Віль-гельма Гондіуса. Саме вона стала основою майже всіх відомих нам зображень.

Портретне малярство на Наддніпрянщині представлене найбільше ктиторсько-епітафіальними — тобто посмертними зображеннями. Це портрет Адама Кисіля з Максаківського монастиря на Чернігівщині, портрети Федора та Єви Домашевських з храму Почаївського монастиря, фундаторами якого вони були та ряд інших. Однак з другої половини XVII ст. портрет на Лівобережжі стає явищем розповсюдженим. До найдавніших з відомих старшинських портретів належить зображення полковника Івана Гуляницького, що збереглося у копії. Портрет поясний, простої і чіткої композиції. Подібно галицьким магнатам полковник в одній руці тримає булаву, другою спирається на ефес шаблі. На столику бачимо також давню приналежність стафажу таких зображень — шапку з аграфом і перами.

Портретам козацької старшини не властива бундючність і гонористість. Як молода еліта, старшинство зберігає ще багато народного і в побуті, і в зовнішньому вигляді. Тому й в образі Гуляницького не вгадується аристократ — це вчорашня звичайна людина.

У козацькому образі підкреслюють ще й таку особливість, як його психологічна глибина, що передає, чи принаймні, натякає на складність козацької душі. П. Куліш писав про козаків: "добродії ці... якось припадали до душі кожному. Може тим, що вони безпечно та разом якось і смутно дивилися на Божий мир". Дійсно, на портретах козаки вродливі, дужі, але засмучені — не лише Іван Гуляницький, а й Іван Сулима, й брати Шияни, й Леонтій Свічка. І класичний "козак-бандурист" чи козак Мамай у народному малярстві не мають рис суворого воїна, а лише ознаки суму та елегійних роздумів.

Особливістю наддніпрянського портрета є частіше вживання епітафій та епіграфічних текстів, що зближує живописний образ з літературою. З того часу, як козацька старшина бере на себе роль опікуна культури та освіти, оскільки фундаторами церков та їх попечителями були гетьмани, полковники, сотники, їх пишні портрети ставали й домовинними зображеннями, бо церкви служили усипальницями своїх ктиторів. Художники при цьому прагнуть бути правдивими й неулесливими. Домовинний ктиторський портрет чернігівського полковника, а згодом — генерального обозного Василя Дуніна-Борковського показує, що маска статечності й побожності не прикриває суті цієї кон'юнктурної людини — сина польського шляхтича, який, прийшовши на козацьку службу, досяг високого становища і багатства. Панегіричний портрет створювався як надмогильна епітафія в Єлецькому монастирі, щедрим жертводавцем кого був Дунін-Борковський. Але він залишив по собі пам'ять жорстокої і жадібної людини, що породило навіть легенду, за якою цей набожний старшина стає упирем.

Поступово згладжується строга репрезентативність старшинського портрета. Пом'якшення, інтимізацію ми бачимо в зображеннях Гната Ґалаґана та його дружини, в портреті Василя Гамалії, Прасковії Сулими. А в середині XVIII ст. лаврським живописцем створений чудовий портрет донського отамана Данила Єфремова. Дещо манірна елегантність постаті, орнаментальна пишність одягу та стафажу не розмивають образу старого вояка, на сивовусому, обвітреному обличчі котрого назавжди позначилося суворе козацьке життя. Ілюстраціям до літопису Самійла Величка ми завдячуємо серією гетьманських портретів. Цих портретів десять. Невідомий автор малюнків передає індивідуальну вдачу кожного.

З кінця XVII ст. систематично поповнюється портретна галерея церковних ієрархів. Для них характерна та ж монументальна репрезентативність, той же стафаж, хоча атрибути — вже не світської, а духовної влади. Серед найстаріших — портрет Петра Могили. Вгорі— великий герб з абревіатурою імені й титулу митрополита. Цікаво, що збереглися портрети не всіх високих церковних діячів, а лише тих, що відзначилися своєю письменницькою та культурно-освітньою діяльністю: Мелетія Смотрицького, Захарії Копистенського, Йосифа Тризни, Інокентія Гізеля та ін., нижчих за ієрархією — очевидно, відіграло роль громадське визнання.

Окремо стоїть портрет 1769 р. ченця-аристократа князя Дмитра Долгорукого. Тут, попри всі елементи старих репрезентативних композицій, проступають риси психолого-реалістичного тлумачення образу.

У час, коли на Наддніпрянщині творився старшинський портрет, у Західній Україні, крім шляхетського, розвинувся міщанський, пов'язаний з різними верствами строкатого львівського населення. Художники малювали українських та вірменських жителів міста, римо-католицький і уніатський клір, львівський патриціат, інтелігенцію. Ці портрети істотно відрізняються від репрезентативного шляхетського — вони близькі до фламандської та голландської шкіл.

З другої половини XVII ст. як самостійний жанр виокремлюється гравюра. Гравери (більшість з яких навчалась у Західній Європі) вміли оздоблювати книги в різноманітних техніках: ксилографія, гравюра на міді, офорт. Друкували також тематичні аркуші — так звані "тези", дарчі адреси, гравійовані панегірики (їх ще називали "конклюзії").

Велике художнє значення мають, зокрема, ілюстрації до "Києво-Печерського патерика" майстра Іллі, твори гравера Федора до Псалтиря та Євангелія. Новий етап у розвитку графічного мистецтва пов'язаний з творчістю О. та Л. Тарасевичів. Так, "Патерик", що вийшов 1702 р. у Києві, став видатним явищем української культури саме завдяки гравюрам Л. Тарасевича, його анатомічне бездоганному малюнку людської постаті, прозорому, легкому ландшафту, в який майстерно вкомпоновані люди, та вмілому використанню світлотіні.

Майстром різноманітних за жанрами гравюр, особливо панегіричних "тез", був І. Щирський. Заслужили визнання і панегіричні гравюри І. Мігури — серед них найвідоміші конклюзії на честь гетьмана Івана Мазепи і Варлаама Ясинського. Всі види мистецтва цього часу споріднює спільне прагнення до декоративності, пишності і репрезентативності, та в графіці є ще й інтимність, лірика.

Скульптуру, яка була елементом монументально-декоративних композицій іконостасів і декору в архітектурі, відзначають теж пафос і рух. Найвідоміший майстер цієї доби — Пінзель, скульптурними роботами якого прикрашені собор Юра у Львові, ратуша в Бучачі. У кінній статуї Георгія-Змієборця на соборі все пройняте стрімким рухом — і кінь, що скаче з розвіяною по вітру гривою, і плащ вершника, і фантастичний змій, що кільцями звивається під ратицями коня. Ратуша в Бучачі демонструє інтерес майстра до античної символіки — прекрасні і монументальні Геракл, Нептун та інші персонажі давньогрецького фольклору. Задумана як апофеоз роду великих феодалів Потоцьких, скульптура ратуші славить людський героїзм, протистояння злу.

У XVIII ст. посилюються контакти українського живопису з російським. Як вже згадувалось, у Києві працює над розписом Андріївської церкви художник В. Антропов. З України виїжджають до Петербурга і стають там уславленими художниками Д. Левицький, В. Боровиковський, А. Лосенко, Г. Сребреницький, К. Головачевський, !• Саблуків.

Досягає високого професійного рівня декоративно-ужиткове мистецтво цієї пори. Торгово-ремісничі центри і Західної України, і Подніпров'я сприяли розвиткові майстерності: у Києві було 20 ремісничих об'єднань, у Львові — 37 цехів. Сам перелік виробів промовистий: ткацтво, гутництво, килимарство, меблі, художнє лиття (срібні пояси, ґудзики, столові вироби, посуд, ювелірні вироби, срібні хрести зброя, дверні замки, окуття дверей та брам, дзвони), кераміка (посуд, кахлі, якими викладали цілі сюжети), вишивання та гаптування (плащаниці, гаптовані та вишивані ікони — наприклад, гаптована золотом і сріблом на білому атласі ікона "Богоматір" у Путивльському монастирі) та ін.

Образотворче мистецтво пройшло за цей час різні стадії, вирішило чимало професійних завдань і створило пам'ятки нев'янучої краси і цінності.

### Барокова архітектура

Найвищі мистецькі шедеври козацької доби втілено в архітектурі.

Перед визвольною війною в Україні було 1000 міст і містечок. З них 400 — на Київщині й Чернігівщині. Багато міст — оборонні пункти або козацькі поселення (по 2—4 тисячі чоловік), а великі міста — Київ, Львів, Кам'янець-Подільський налічували 15—20 тисяч мешканців.

У середині XVII ст. Київ уже звівся з руїн. Другою столицею на час визвольної війни був Чигирин. Торговими центрами стали Луцьк, Дрогобич, Кам'янець-Подільський, Перемишль. Оборонними — Путивль, Новгород-Сіверський, Чернігів. У 20—50 рр. козаки забудовують Чугуїв, Миргород, Полтаву. А після невдачі козацьких військ під Берестечком у 1651 р. за повелінням Б. Хмельницького багато людей переходило з Полтавщини "у Великую Россию й там городами оседали". Так виникли Суми, Лебедин, Харків, Охтирка.

У містах цієї пори значно зростає вага міщанства. Тут споруджуються ратуші, монументальні кам'яниці, а на околицях — житла ремісників. Слід пам'ятати, що в містах жило багато іноземців — німців, вірмен, греків, євреїв. Тому в містах — Львові, зокрема, — можна було бачити силуети ратуш, латинських костьолів, українських та вірменських церков. Польська експансія позначилася і в тому, що жодна церква не могла бути вищою за костьол.

У Придніпров'ї забудова міст пов'язана з традиціями давньоруського містобудування — вона є вільною і мальовничою. Форми і розміри кварталів визначалися примхливою мережею найважливіших вулиць — доріг, що вели до головного собору. На садибі житлові будинки розташовувались також вільно, в оточенні великих дерев і фруктових садів. Придніпровські міста не були настільки затиснені оборонними мурами — для захисту покладались на козацьку шаблю.

Значний вплив на будівництво "кам'яниць" тут мали форми дерев'яного житла. Найпоширеніший будинок — такий, що нагадує селянську хату "на дві половини". Характерною є "кам'яниця" чернігівського полковника Якова Лизогуба (кінець XVII ст.). Фасади її були декоровані глибокими нішами, фігурними фронтонами і широкими пілястрами, що створювало багату світлотіньову гру і надавало будівлі святково-радісного вигляду.

Народні майстри України у XVI ст. нагромадили величезний досвід v дерев'яній архітектурі. Будівничий геній народу виявив себе попри всю недосконалість техніки будівництва. Простою сокирою споруджувалися і звичайнісінькі хати, і чудово прикрашені церкви, які вразили досконалістю форм і сміливістю конструкцій вже згадуваного мандрівника Павла Алепського.

Загальнонародне піднесення після визвольної війни 1648—1654 років виявилося в тому, що козацькі та міщанські "громади" поспішають споруджувати у своїх маєтках і селах стрункі та урочисті храми.

Напевне, вже в другій половині XVI ст. були створені різні конструктивні та архітектурно-художні варіанти поєднання квадратного і восьмигранного в своїй основі зрубу з пірамідальними чи восьмигранними куполами (банями), які мали від одного до кількох заломів. Для захисту зрубу від вологи його оббивають ґонтом і роблять широкий захисний навіс на стовпах чи консолях — залишках деревини. Ґонт м'яко обіймав форми зрубу, створюючи м'який, плавний перехід від однієї форми до іншої. У цьому полягає своєрідність і особлива чарівність українських дерев'яних храмів. Зберігся ряд високомистецьких дерев'яних споруд того часу. Одна з них — церква Святого Духа в Рогатині, побудована в першій половині XVII ст. на пагорбі біля злиття невеликих річок.

Рідкісною гармонією форм відзначається церква Воздвиження у Дрогобичі, вишуканістю композиції церква Юра — там само.

Україна будувала, тримаючи в одній руці меч, а в другій — орало. Вона не мала ні часу, ні коштів будувати з міцних і надійних матеріалів. Під руками було дерево, ним і користалися. Давався взнаки й історичний досвід, коли злигодні й бідність не дозволяли зводити величні храми. Народ призвичаївся до простих, але зручних, доцільних, без надмірностей храмових споруд. До того ж, мальовничий і дуже різноманітний ландшафт України спонукав до щоразу нового, але гармонійного поєднання архітектури із природним оточенням — були то широкі лани Полісся чи глибокі каньйони Поділля, пагорби Галичини і Буковини чи високі гори Карпат.

Найхарактерніша особливість, що вирізняє українські дерев'яні храми, — та, що церковне приміщення перекрите не плоскою стелею, а високим, вежеподібним зрубом. Тому в українських культових спорудах завжди є повна відповідність внутрішнього простору і зовнішньої архітектури. Храми ззовні мають вигляд кількох веж ("бань"), згрупованих за певною системою (три, п'ять, сім і дев'ять "бань").

Ще у XV ст. українські народні зодчі винайшли особливий конруктивний прийом — залом, відомий лише в українські архітектурі. Квадратну в основному кліть — зруб — накривають пірамідальним верхом; на цю зрізану піраміду ставлять вертикальний зруб, накритий пірамідальним рубленим склепінням. Ця комбінація похилих і вертикальних частин верху української дерев'яної церкви і є заломом Відомі храми з одним і двома заломами. Далі почали завершувати квадратну клітку восьмигранним верхом — це дало великий архітектурно-художній ефект і стало одним із характерних барокових прийомів українських культових споруд.

Друга особливість: храми не мають ні головних, ні другорядних фасадів. Вони — як скульптура — мають розглядатись з усіх боків. Тому красу українських барокових храмів важко збагнути в проекції чи малюнку, їх треба бачити у натурі, обійти навколо. Вони вражають дивною гармонією, зачаровують інтимністю і задушевністю.

Третьою особливістю дерев'яних храмів є велика кількість сполучень і варіацій нижніх, середніх і верхніх частин споруди. При цьому вдалі сполучення ніколи не загусають, щоразу створюються нові комбінації, що породжує багатоманітність і неповторність дерев'яних храмів у різних областях України.

Дуже оригінальними є інтер'єри дерев'яних храмів, часто незвичної і вишуканої форми. Інтер'єрам приділялася така увага, бо храм — це місце спілкування людей з Богом і поміж собою. Досконалі художні форми начебто випромінювали духовну енергію. Весь простір храму сповнювався магією впливу, який примножувався різьбленими іконами й квітковим орнаментом. До того ж, вони уквітчані вишитими рушниками. Відповідному настроєві сприяли й килими на підлозі та лавках. Примхлива гра світла на позолоченому різьбленні іконостасів, спів і речитатив, запах ладану — все це творило урочисте, мальовниче і миле людині середовище.

Вражає своєрідність куполів, сміливих і урочистих в їх стрімкому злеті. Відчуття грандіозності простору посилюється тим, що стіни поставлені з невеликим нахилом всередину, а лінії граней зрубів то наближуються в заломах, то здіймаються вгору, створюючи багатство ракурсів, ілюзію руху і величезної висоти. Фігури, казкові за вигадливістю, надають інтер'єрам неповторної свободи, легкості і мальовничості.

Характерно, що після середини XVII ст. світло у новозбудованих дерев'яних церквах вже не мерехтіло слабкими відблисками на позолоті іконостаса (бо проходило через маленькі віконця), а цілими потоками вливалося, сяючи в іконостасах, посилюючи урочистий І радісний настрій.

Дерев'яна храмова архітектура України представлена різними школами: волинською, галицькою, гуцульською, буковинською, закарпатською, а також лемківською, бойківською, придніпровською.

Прекрасними зразками створених народними майстрами XVII—' XVIII ст. дерев'яних споруд служать храм Покрови у Ромнах Полтавської області заввишки понад ЗО метрів, церква Миколая із села Кривки (нині у Львові), церква Параскеви у селі Крехів Львівської області» Михайлівська церква у Мукачеві Закарпатської області, Троїцький собор У Новосельцях Дніпропетровської області та чимало інших.

Блискучими пам'ятками козацького бароко в архітектурі стали кам'яні церкви. Пафос боротьби й перемоги викликав до життя справжні архітектурні шедеври. Гармонійність і пишність, подеколи бундючність форм, розмаїття мальовничих композицій найкраще відповідали естетичним смакам українців. Приваблювала в бароковому стилі динамічність, експресивність, внутрішня напруга, що були покликані вразити, збудити уяву. Українських архітекторів вабили декоративні можливості бароко, єдність споруди з довкіллям.

Український козацький собор органічно вписується у картину духовних пошуків європейського бароко. Пригадаємо враження від барокового твору в Європі: "Зречення зрозумілого... Потреба в тому, що викликає захоплення... Об'єкт ніби зникає з поля зору глядача..." Хіба це не про хрещаті п'ятибанні храми Києва, Чернігова, Ніжина, Ізюма, Новгорода-Сіверського? Щоб краще зрозуміти їх особливості, порівняємо два типи собору: бароковий — п'ятиверхий — і давньоруський — тридільний і прямокутний у плані, бо вони є найпопулярнішими типами сакральних споруд в Україні.

Це не просто два типи споруд, це два типи художнього мислення:

давньоруський храм — будова цілком раціональна: має обличчя (фасад), спину (апсиди), його простір має початок і кінець, складається з функціонально диференційованих частин (місце для хрещення, для віруючих, для духовенства тощо);

козацький же собор — однаковий із усіх чотирьох боків. Кожен, хто спробує обійти Миколаївський собор у Ніжині чи Георгіївський У Видубицькому монастирі, відчуватиме, що весь час обертається довкола осі. Це, на думку мистецтвознавців, є переживанням неподільної єдності конечного і безмежного, безкрайньої складності всього сущого.

Своєрідність виявляє себе і при порівнянні його з ренесансною архітектурою. Ренесансна графічність змінюється живописністю, пластика, що стає основним засобом художньої виразності, створює неспокійну гру світла і тіні, панують криволінійні обриси, статичність Ренесансних композицій змінюється бурхливою динамікою форм: 'Розриваються" фронтони і карнизи, групуються колони і пілястри. Фасади та інтер'єри насичуються скульптурами. В інтер'єрах широко вживається позолота, ліпнина, різьблення, мальовничі плафони.

Піднесеність, схвильованість, фольклорна життєрадісність, але й загадковість, незрозумілість характерні також для таких шедеврів барокової архітектури, як Спасо-Преображенська церква у Сорочинцях, Ка-терининська церква у Чернігові, Всехсвятська церква на Економічних воротах у Києво-Печерській лаврі, Покровський собор у Харкові.

Національні риси українського бароко виявилися не лише у тих споруд, а й у віртуозному опануванні прийомів цегляної кладки,соковитому декорі.

Іншими були замовники, смаки і вимоги, іншими були й архітектори — переважно іноземці — на західних землях України.

З посиленням політики католицької експансії пов'язане спорудження великої кількості католицьких монастирів у Галичині, на Волині, Поділлі, Правобережжі (єзуїтський костьол Петра і Павла у Львові, костьол Кармелітів та ін.)- Риси бароко властиві й іншим типам будівель — палацовим, замковим тощо (приміщення королівського арсеналу у Львові).

Стиль, характерний для пізньобарокової архітектури Італії, а також Польщі та Австрії, продовжував розвиватись і на початку ХУШ ст., коли українське духовенство приймає унію і католицька церква міцно тримає в своїх руках громадське життя. В ту пору у Львові було близько 25 тисяч жителів і 40 костьолів та католицьких монастирів. Минулися часи, коли у спорудах Львівського братства виражались національні риси, хоча дослідники зазначають близькість до традицій української архітектури в композиції кафедрального собору святого Юра.

Бароко — це стиль архітектурних ансамблів. Достоїнства його у Придніпров'ї та східних областях України потужно виявили себе саме в унікальних архітектурно-ландшафтних ансамблях. Провідна ідея належить собору, але всі інші споруди поєднані масштабом, ритмом пластичних чергувань.

Відновлені у XVII ст. на кошти козацької старшини давньоруські святині — київський Софійський собор, Михайлівський Золотоверхий собор, Кирилівська церква у Києві, Спаський собор в Чернігові і, особливо, Успенський собор Печерського монастиря, що здавна був найпопулярнішою будовою на Русі, — всі "вбралися" у бароковий "одяг". Було добудовано верхи, з'явились архітектурні додатки, фасади прикрасились декором, іншими стали куполи. Поступово відходять у минуле прийоми цегляної пластики, фасади приміщень штукатурять, білять і опоряджують ліпниною. Так виникли цільні в своєму художньому вираженні ансамблі Києва, Чернігова, Переяслава, а також Межигірський, Красносільський, Густинський та інші монастирі.

Певні стильові зміни пов'язані з ім'ям російського архітектора І.Г. Шеделя, автора палаців Меншикова на Васильєвському острові та в Оранієнбаумі, а також інших будівель, характерних для стилю петровського бароко. Він приїхав на запрошення Києво-Печерської лаври для будівництва великої дзвіниці. Лаврська дзвіниця — своєрідний програмний архітектурний твір свого часу. Це була найвища споруда в межах імперії — 96,5 м. Дзвіниця — вперше в українській архітектурі — побудована за принципами ордерної архітектури.

Крім споруд у Лаврі, Шедель виконує замовлення київського митрополита Рафаїла Заборовського і, судячи з усього, йому належить проект знаменитої Брами Заборовського (західних воріт Софійського монастиря), що є однією із кращих і найхарактерніших пам'яток українського бароко XVIII ст. Шедель добудував також другий поверх Київської академії на Подолі, спорудив Софійську дзвіницю, яка стала, подібно до Лаврської, однією з провідних домінант міської забудови. У формах українського бароко другої половини XVII — початку XVIII ст. зведено також митрополичий будинок і трапезну Софійського монастиря.

У 1747 р. починається будівництво у Києві Андріївської церкви — архітектурного шедевру світового значення. Вибір місця для спорудження не випадковий. На пагорбі, що домінує над Подолом, ще на початку XVIII ст. була побудована церква, що завершувала перспективу головної вулиці Києва. Центрична об'ємна композиція нового храму визначалась вже тим, що цю споруду було видно з усіх боків. Проект церкви виконаний видатним архітектором Растреллі. Андріївська церква — один із ранніх творів великого митця, в якому він вперше звернувся до місцевих національних композиційних особливостей. Стрункий силует хрестової у плані церкви із стрімко злітаючим вгору високим куполом, що завершується бароковою главкою і чотирма тонкими вежками, з усіх сторін "прочитується" на фоні неба. Храм казково гарний у панорамі київських придніпровських пагорбів. Ошатність його підкреслена багатством пластики, світлою гамою бірюзових стін, білих колон і золотих капітелей та деталей декору.

Також за проектом Растреллі в той же час у Києві споруджується Імператорський (Маріїнський, як він став називатись пізніше) палац. У первісному вигляді він не зберігся, згорів і був відбудований у стилі растреллівської архітектури.

Справжнім шедевром барокової архітектури України є дзвіниця Дальніх печер Києво-Печерської лаври, побудована талановитим українським народним зодчим С. Ковніром, який майже протягом 60 років вів будівельні роботи у Лаврі та її володіннях. Вся архітектура дзвіниці — композиційний ефект її двох ярусів розбудовано на контрасті горизонтальних і вертикальних елементів — відзначається високим професіоналізмом. Проект дзвіниці, як вважають, належав видатному українському архітекторові І.Г. Григоро-вичу-Барському, багаторічному головному архітектору київського магістрату, у творчості якого особливо яскраво виявилися національні риси.

З багатьох його споруд найцікавіша — як продовження традицій Української національної архітектури — Покровська церква на Подолі: три главки, що підкреслюють її основну композицію, "ґанки", Що прилягають до головних бокових фасадів, витончено промальований декор, що не порушує ілюзію площинності стін — традиційний Для української архітектури прийом.

Незвичайну композицію створив зодчий у дзвіниці Кирилівської церкви Києва, поставивши її на двоярусний обсяг із в'їзними воротами у першому і церквою у другому ярусі. Тут, як і в усіх спорудах митця, вражає вишуканість барокового оздоблення м'якого трактування, властивого українському мистецтву.

Наступні роботи Григоровича-Барського (Набережно-Микільська церква на Подолі, ротонда фонтану "Самсон") поруч з бароковими рисами мають вже й класицистичні.

У подальшому розвитку архітектури (як і всієї української культури) ми бачимо відхід від колишньої перенасиченості прикрасами до простоти і раціональності. Почуття поступається місцем розумові, розсудливості, що вже є прикметою нового стилю — класицизму.

**Висновок**

Українська культура XVII—XVIII ст. — це духовний образ однієї з найважливіших епох нашої історії. Цей час, що вмістив у собі кілька історичних діб — визвольну боротьбу, державність, руїну, втрату завоювань і закріпачення — в культурному відношенні був надзвичайно плідним. На українських землях виросли десятки нових міст, склалася європейська освіта, нових висот досягло книгодрукування, з'явилася архітектура, що не поступалася гармонійністю і пишністю світовим зразкам, оригінальне малярство, самобутня музика. Література виробила ті форми і стильові засоби, на які могла спертися українська література нових часів.

В усіх галузях діяльності і в усіх сферах життя відбулися глибокі зрушення і зміни. Шануючи традицію, українські діячі — від воїнів та політиків і до митців — дивилися на світ новими очима — і тому в ці часи так багато свіжих, оригінальних надбань. За пам'ятками культури цих часів відчувається творець — талановитий і волелюбний народ, наполегливий і неослабний у своєму прагненні творити власний український світ.

**Використана література**

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні. — К., 1881.

2. Грабовський С„ Ставрояні С., Шкляр Л. Нариси з історії українського державотворення. — К., 1995.

3. Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. — К., 1994.

4. Історія української літератури: У 2 т. — К., 1987. — Т. 1.

5. Історія українського мистецтва: В 6 т. — К., 1968. — Т. 3.

6. Історія української музики: В 6 т. — К., 1988. — Т. 1.

7. Макаров А.М. Світло українського бароко. — К., 1994.

8. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. — К., 1992.

9. Нічик ЕМ. Петро Могила в Україні. — К., 1997.

10. Семчишин М. Тисячоліття української культури. — К., 1993.

11. Шевчук В. Козацька держава. — К., 1996.