**Лекція № 4. Мистецтво бароко.**

**План**

1. Загальна характеристика бароко.
2. [ІталійськаHYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html" HYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html"бароковаHYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html" школа](http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html).
3. “Козацьке бароко”.
4. Особливості західноукраїнського бароко.
5. **Загальна характеристика бароко.**

Особливе місце в європейській культурі XVII – XVIII ст. зайняла культура бароко (від італ. barroco – дивний, вибагливий, химерний). У європейській культурі доба бароко охоплює період від кінця XVI до середини XVIII століття. Як і термін “Ренессанс”, бароко вживається і для означення окремого художнього стилю, і для цілої культурно-історичної епохи, що характеризується специфічним менталітетом, особливим способом світосприйняття та світобачення. Єдністю естетичних та художніх пошуків творців цієї культури. Розвиваючись майже синхронно в кожній із європейських країн, бароко виявляє яскраву самобутність та унікальність усіх національних варіантів, у тому числі й українського.

Складність і контрастність барокової концепції епохи визначається цілим комплексом суспільно-історичних, ідейно-світоглядних, релігійних, наукових та художньо-творчих факторів. XVII ст. – це час, коли Європа вступає у нову фазу історичного розвитку, коли видозмінюються форми суспільних відносин, політичного управління, державного устрою. Це період активного розвитку та утвердження капіталістичних відносин у більшості, європейських країн, зміцнення мононаціональних держав, формування абсолютистських політичних режимів. Ця епоха характеризується великими суспільними рухами, революціями та війнами. Протягом 1640 – 1688 років тривав революційний процес в Англії. У 1566 – 1609 роках завершується національно-визвольна війна проти іспанського абсолютизму в Нідерландах. У 1648 – 1653 роках здійснюються суспільні рухи у Франції. Рух Контрреформації, що пронизував католицьке богослов’я, політику та культуру, був спрямований проти ідеалів Реформації та гуманізму. Головним знаряддям Контрреформації стала інквізиція. Але далекоглядні діячі церкви закликали боротися з протестантизмом не через переслідування, а через створення нової системи духовного виховання особистості, в тому числі засобами мистецтва. Ці ідеї лягли в основу нового стилю, що розпочав формуватися в другій половині XVI ст. в лоні католицької церкви (Італія, Іспанія). Розвивався він нерівномірно майже до кінця XVIІ ст. Вийшовши з лона церкви (католицьке бароко), новий стиль активно втягував у мистецько-естетичний вир світські верстви населення, знайшовши співзвучність із їхніми запитами, умонастроями, смаками (світське бароко).

Ідеологічно стиль бароко відповідав інтересам різних верств суспільства. Релігійно-аристократичні прошарки через ідеологію та світогляд бароко прагнули зберегти свій час, привілеї та владу. У вищих сферах суспільства ідея марноти світу поєднувалася з жагою життя та потягом до насолод (гедонізму). Бюргерство і народні маси, які стомилися від спустошливих війн, нестабільності життя, шукали в бароко духовний спокій. Культурний розвиток кожної європейської країни набув своїх, лише їм притаманних рис. Найяскравіше бароко виявилося в католицьких країнах: Італії, Іспанії, Португалії, Фландрії, Чехії, Польщі; дещо менше – у Німеччині, Англії. У Франції та Голландії бароко не відігравало провідної ролі. В Україні бароко знайшло своєрідний та блискучий прояв лише наприкінці XVІІ – XVIІІ ст. Відповідно в мистецтві бароко виділяють різні національні школи: італійську, іспанську, фламандську, голландську, французьку, українську тощо.

Проте наявність спільних рис у культурному розвитку окремих держав Європи дає змогу розглядати культуру Нового часу як відносно стійку систему культурних цінностей, норм і принципів духовно-практичного осмислення світу. Системоутворюючим чинником цієї культури стали світоглядні ідеї, започатковані науковою революцією XVI – XVII ст.

Формування нових світоглядних орієнтирів було пов’язано не лише із загальною атмосферою епохи, а й з бурхливим розвитком природничих наук і філософії. В результаті прогресу природничих наук і математики виробляється механіко-математичне уявлення про природу. Воно найбільш повно виражено в класичній праці І. Ньютона “Математичні начала натуральної філософії” (1687). У світлі відкриття ним закону всесвітнього тяжіння нова картина світу постала у своїй відносній завершеності та однозначності. Вона вивільнилася від релігійних догм і формувалася лише на експериментальних даних та математичних методах розробки їх. Філософське обґрунтування різних форм пізнавальної діяльності було реалізовано в XVII – XVIII ст. у рамках двох суперечливих напрямів – раціоналізму та емпіризму. Якщо раціоналізм визнає джерелом розум, то емпіризм – чуттєвий досвід. Для раціоналістів сумнів є передумовою всякого мислення, яке, у свою чергу, надає людському існуванню справжнього сенсу. Раціоналізм вбачав у розумінні здатність істинно осмислити існуючу реальність і не допускав можливості одержання хибних знань внаслідок пізнавальної діяльності. Якщо розум помиляється, то лише через емоції та волю. Основи емпіризму були закладені Френсісом Беконом (1561 – 1626), який вважав почуття недостатнім і ненадійним джерелом знань. Тому завдання науки він вбачав у її здатності застосувати раціональний метод до чуттєвих даних.

Таким чином, XVII ст. заклало основи для формування нового менталітету. Відбувся розпад споглядального світовідчуття. Збільшилася влада людини над навколишнім світом, сформувалася свідомість, пов’язана з вірою в можливість перебудови суспільства на основах розуму.

Зародження бароко пов’язують із творчістю Джованні Лоренцо Берніні, папського архітектора, який розробив проект третьої частини величної колонади навколо майдану св. Петра у Римі. Будівництво колонади Берніні завершило реконструкцію, що тривала в соборі св. Петра 161 р. і не припинялася впродовж усього періоду Контрреформації. Собор св. Петра – не просто споруда; то був головний храм і символ вірності католицизму, проти якого повстав Лютер. Бароковий стиль в інших видах мистецтва виник саме на хвилі Контрреформації, а затяжна реконструкція собору св. Петра становила центральну культурну подію за доби церковної реформи.

Для бароко притаманні антиномічність, суперечливість у сприйнятті та відображенні світу, здатність “поєднувати непоєднуване” – умовність та натуралістичну конкретність, наївну простоту й ускладненість. У літературі ознаки бароко виявилися в різних “стильових рівнях”. Поряд із “високим” бароко в панегіричній поезії, трагедії, героїчній поемі розвивалось помірковане барокко – релігійна і світська лірика, пастораль, притча, елегія, що відрізнялися простотою будови. На середньому стильовому рівні виникла оповідна проза: мандри, утопії, політичні трактати, наукові твори. Нижній рівень літературного бароко пов’язаний із міською (міщанською) лірикою.

Одну з найперших теоретичних оцінок культури бароко дав німецький мистецтвознавець Генріх Вельфлін, книгу якого “Ренесанс і бароко” було видано 1888 р. Саме він дійшов висновку, що в подальшому став основою для дослідження естетичних особливостей XVII ст.: “Існує краса цілком ясної, вповні сприйнятної форми, а поряд з нею краса, що ґрунтується якраз на неповному сприйнятті таємничості, яка ніколи цілком не розкриває свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду”. Бароко прагнуло до “форм, що містили в собі певний елемент неосяжного”, до “ясності неясного”, закликало душу людини “розчинитись у висотах непомірного і безмежного”.

Формування та поширення культури бароко знаменувало ствердження погляду на життя як на драму. Не випадково вхід до Амстердамського театру в XVII ст. прикрашало гасло: “Наш світ – сцена, у кожного тут своя роль і кожному відплатиться по заслузі”. “Кожна мить життя – крок до смерті”, – стверджував імператор Тіт у трагедії Корнеля “Тіт і Береніка”. А якщо це так, то треба прикрасити кожну мить життя, зробити її не лише духовно, а й чуттєво насиченою. Тому трагізм барокового світосприймання органічно переплітався з гедонізмом.

Раціоналістам і прагматикам подальших епох була незрозумілою така схильність до вагань між життєлюбством та аскетизмом – одна із визначальних рис барокового світогляду. Земне і духовне, грішне і святе, переплетені в цій культурі, становили яскравий візерунок, що приваблював контрастністю і нібито невнормованою естетичною та моральною свободою. Але фіксуючи подвійність людського буття, наявність у ньому добра і зла, бароко вже розмежовує життєві цінності на елементарні, натуральні, породжені потребами тіла, і вищі, пов’язані з високодуховними прагненнями та бажаннями. Саме духовність проголошувалася єдинонадійною основою людського існування. Тілесне, хай і зовні привабливе, – лише тимчасове, тлінне, врешті-решт примарне. На відміну від діячів Ренесансу, які обстоювали цінність усіх людських бажань, доходячи інколи до виправдання аморалізму (Н. Макіавеллі), бароко розмежувало в людині “вище” і “нижче”, спрямовуючи її до свідомого самоконтролю та самообмеження. Незважаючи на зовнішній гедонізм, ідеалом культури XVII ст. була аскетична духовність. Бароко ніби вдруге, після Ренесансу, відкриває антику. Але це вже була аскетична антика стоїків. На думку французького дослідника П. Азара, культура бароко була другим Ренесансом, але аскетичнішим, суворішим і до певної міри позбавленим ілюзій, Ренесансом без Рабле й усмішки. Незважаючи на відмінності, бароко і класицизм мають спільні ознаки, враховуючи те, що ті системи прийшли на зміну Ренесансу і були своєрідною реакцією на кризу гуманістичних ідей Відродження. Митці бароко і класицизму відкидали ідею гармонії, яка становила підвалину гуманістичної ренесансної концепції. Замість гармонії між людиною і суспільством мистецтво XVII ст. висунуло ідею складної взаємодії особистості та соціального середовища, замість гармонії розуму і почуття – ідею підкорення пристрастей велінню розуму та моралі. Гуманізм культури XVII ст. виходив не з визнання гармонії духовного і природного начал, розуму і почуттів, а з їхнього протистояння. Це, з одного боку, гуманізм, який на перший план висував інтелект, розум. З іншого боку, не відмовляючись від ідеї свободи, автономності індивіда, мислителі XVII ст. песимістичніше оцінювали людську вдачу), заперечуючи її одвічну доброзичливість, прагнули дослідити особистість у її зв’язках із довкіллям, зазирнути в потаємні царини людської душі. Можливості для реалізації гуманістичних ідеалів представники культурних течій XVII ст. вбачали вже не лише у добрій волі й енергії людини, а пов’язували їх зі станом суспільства і Всесвіту загалом, закладаючи тим самим підвалини для наступного типу культури – просвітницького гуманізму XVIII ст.

**2 .** [**ІталійськаHYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html" HYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html"бароковаHYPERLINK "http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html" школа**](http://www.info-library.com.ua/books-text-3165.html)**.**

Рим був центром розвитку нового мистецтва — бароко — на рубежі XVI—XVII ст. Італійське бароко виявило себе переважно в архітектурі. Архітектори включали в ансамбль не тільки окремі споруди і площі, а й вулиці. Початок і кінець вулиць були неодмінно позначені якимись архітектурними (майданами) або скульптурними (пам’ятниками) акцентами. Обеліски і фонтани, поставлені у точках збігання променів-проспектів (вперше в історії містобудівництва застосовується трипроменева система вулиць, які розходяться від майдану) і в їхніх кінцях, створюють майже театральний ефект далекосяжної перспективи.

Замість статуї в центрі майдану височить обеліск або фонтан, рясно оздоблений скульптурою.

Раннє бароко не створило нових типів палаців, вілл, церков, але надало їм різних декоративних елементів. Інтер’єри ренесансних палаццо перетворилися на анфіладу пишних покоїв, багато уваги майстри бароко приділяли внутрішньому двору, палацовому саду. Гроти, балюстради, скульптури, фонтани прикрасили парки, деко-

ративний ефект посилився і розташуванням усього ансамблю терасами на крутих схилах.

У період зрілого бароко (з другої третини XVII ст.) палаццо оформляються ще пишніше — і щодо головного фасаду, і ще більше з садового боку. Бічні крила будинку висуваються й утворюють курдонер (почесний двір).

У храмовій архітектурі зрілого бароко спостерігаються надзвичайна пишність, мальовничість фасаду, але й інтер’єр церкви як місця театралізованого обряду католицької служби становить собою синтез усіх видів образотворчого мистецтва (з появою органа додається і музика). Скульптура тісно пов’язана з архітектурою, у бароко часом не можна відокремити роботу архітектора від роботи скульптора. Придворний скульптор і архітектор римських пап, який поєднав у собі обидва таланти, Джованні Лоренцо Берніні (1598— 1680 pp.), був автором багатьох творів, завдяки яким католицька столиця і набула барокового характеру. Але головний його витвір — це грандіозна колонада собору св. Петра й оформлення величезного майдану біля цього собору. Глибина майдану — 280 м; у центрі височіє обеліск, фонтани обіч нього підкреслюють поперечну вісь, а самий майдан утворено могутньою колонадою з чотирьох рядів колон тосканського ордера 19 м заввишки, що утворює строге за рисунком незамкнене коло, на зразок розкритих обіймів, як говорив сам Б

ерніні.

Берніні звертався до античних і християнських сюжетів у скульптурі. Але в його “Давиді” немає ясності і простоти скульптур кватроченто, немає класичної гармонії Високого Ренесансу. Це войовничий плебей: його тонкі губи вперто стулені, маленькі очі зло звужені, тіло майже обернуте навколо своєї осі.

Берніні став творцем барокового портрета — парадного, театралізованого, декоративного, який, проте, відображав реальне обличчя (портрети герцога д’Есте, Людовіка IV).

У живопису Італії на рубежі XVI—XVII ст. виникло два головних напрями: болонський академізм і зв’язаний з ім’ям найвидатнішо-го художника Італії XVII ст. Караваджо (Мікеланджело Мерізі да Караваджо, 1573—1610 pp.) — караваджизм.

Брати Караччі заснували у Болоньї “Академію настановлених на шлях істини”, в якій художники навчалися за спеціальною програмою. Вона стала прообразом усіх європейських академій майбутнього. Один з її засновників Аннібале Караччі прагнув облагородити натуру відповідно до класичних норм. Образи його, абстрактні й риторичні, відповідали духові офіційної ідеології і тому були визнані.

Могутня реалістична течія у мистецтві всієї Західної Європи — караваджизм — стала антиподом академізму. Своєрідним викликом академічно пригладженому живопису було саме звернення Карава-

джо до персонажів типу картярів, шулерів, ворожок тощо. Зображаючи цих людей, митець поклав початок глибоко реалістичному побутовому живопису (“Лютняр”, “Гравці”).

Та головними для майстра залишились релігійні теми, хоча його герої життєво достовірні (у цьому виявилась його новаторська сміливість). Так, “Євангеліст Матфей з ангелами” дуже схожий на селянина. Караваджо накладав фарбу великими, широкими площинами, вихоплюючи світлом з мороку найважливіші частини композиції. Драматизм, схвильованість і щирість утворювали таку реалістичну виразність, що замовники часом відмовлялись від картин, не побачивши в них належного благочестя та ідеальності.

Завдяки сплаву академізму болонців і караваджизму виникло італійське бароко, репрезентоване іменами Гверчіно (монументаль-но-декоративний живопис з реалістичними типажами і караваджи-стською світлотінню), чудового колориста Доменіко Фетті, ІГєтро ді Кортона, Луки Джорджано, Бернардо Строцці, а дещо згодом Сальватора Рози, автора блискучих за колористичністю похмуро-романтичних композицій.

Пізнє бароко — це романтичні пейзажі Александро Маньяско, вівтарні образи і портрети Джузеппе Креспі.

З XVIII ст. почався занепад італійського мистецтва, пов’язаний, очевидно, з історичною долею Італії, коли іспанське панування змінилося австрійським, а вся країна опинилася під владою сильних централізованих держав.

**3. “Козацьке бароко”.**

Саме козацькі часи в історії України називають добою Бароко (з великої літери, як Ренесанс, Просвітництво), маючи на увазі не лише мистецький стиль, а значно ширше духовне поняття: світовідчуття. Українське Бароко виявилося співзвучним історичному часові, що переживав народ, і тому так повно виразило і його філософію, і психологію, й естетику. Більш того, національний варіант бароко в Україні прямо називають “козацьким”. Які є для цього підстави?

По-перше, саме козацтво того часу було носієм нового художнього смаку. По-друге, воно виступало в ролі основного і багатого замовника. По-третє, козацтво мало власне творче середовище. По-четверте, воно виступало творцем художніх цінностей. Серед них маємо: козацькі думи, пісні, поеми, козацький танок, портрет, ікони, козацькі собори. 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 із народною творчістю і народною свідомістю.

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 не характерне. 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 із Острога між 1637 і 1647 рр., 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 присвятив цьому сюжетові окрему “пісню” своєї поеми “Роксоланія” (“Бачив чаклунок я сам, що ночами у небі ширяли...” і т. д.). Хроніку “поточних” чуд складає у Києві Петро Могила, не менш соковито описав їх і освічений львів’янин, вихованець Замойської академії Гунашевський у Львівському літописі, де оповідає, зокрема, про неймовірної величини град та “кривавий дощ” у Римі. Що ж до менталітету нашого народу, то вкрай нестабільною історичною долею, вічними випробуваннями, широкими зв’язками з 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 ґрунтується 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 ст. 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 та 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 (наприклад Брама Заборовського), живопису (згадувана композиція “Христос-Пелікан”), віршовані підписи під гербами й епітафії на зворотному боці домовинних портретів, мова філософії (у “Сні” Г. Сковороди філософські узагальнення вилилися у сплетіння по-босхівськи страхітливих візуальних образів), драматургія (“Комедія на день Різдва Христового”), література (твори полемістів), де політика поєднувалася 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 персоналістського 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 унаочнюючи 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, міста Києва – обвита лавровими гірляндами альтанка, 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 р. 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. В українській поезії, наприклад, так звані курйозні вірші об’єднали різноманітні словесні емблеми – від гербових клейнодів і акровіршів до графічних комбінацій слів та окремих літер. Іноді символам надавали забобонного значення, доводили, що це “знак” долі, вказуючий перст. Наприклад, уже згадуваний архієпископ Баранович іноді зображав хрести різними сполученнями слів. І. Галятовський у книзі “Душі людей померлих” (1667) доходить висновку, що кожна з латинських літер, що складають ім’я Ісус Христос, символізує голгофську жертву Ісуса: літера І – хрест, X – 30 срібників, Й – кліщі тощо. Цей символічний код мали всі види мистецтва. У різдвяних великодніх історичних драмах (наприклад, у Г. Кониського, М. Довгалевського, Ф. Прокоповича) велику роль відіграє символіка чисел – три, чотири, п’ять, сім, дев’ять, дванадцять. Вони визначали кількість дій у драмі, кількість персонажів, виходів героя на сцену, повторів. Символіка чисел у бароко ґрунтується, звичайно, на Біблії: число три пов’язується з триєдністю Бога, чотири – з чотирма євангелістами (чотирма сторонами світу), сім – із символом святості тощо. Символіка чисел, а також геометричних фігур відбилася і на принципах композиції деяких творів українського живопису, графіки, різьби, архітектури. Типовою схемою їхньої побудови був рівнобедрений трикутник. Ретельно добиралася також кількість персонажів, визначався порядок їх розташування в трикутній композиції. Якщо говорити про естетичні особливості українського бароко, то це багатобарвність, контрастність, мальовничість, посилена декоративність, динамізм, велика кількість всіляких іносказань і головне – небачена вигадливість форми. Характеристики цього періоду повністю стосуються слова М. Грушевського про такі особливості української художньої системи, як мистецький та ідейний синкретизм, органічне поєднання слова і обряду, ритміки і слова, віри й знання, прагнення творити дійсність у світлі мрії, але й високого ідеалу.

У XVII ст. зароджується українська драматургія. Вона пов’язана з єзуїтськими шкільними театрами, де ставилися драми польською мовою. Декламації і діалоги, писані українською мовою, призначалися для братських шкіл. Розквіт шкільної драми припадає на 70-ті pp. XVII – першу половину XVIII ст. і пов’язаний із іменами викладачів Києво-Могилянської колегії (академії) М. Довгалевського, Г. Кониського, М. Козачинського та ін. 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, трагікомедія “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, тобто не цілковитий повтор.

Розглянемо це на прикладі української великодньої містерії Dialogue de passione Christi. Якщо середньовічну містерію чітко ставили за вічним сюжетом, показуючи глядачам Іоанна Предтечу, Марію Магдалину, в’їзд до Єрусалима, таємну вечерю, молитву в Гефсиман-ькому саду, взяття під варту, суд, страсті Господні, воскресіння, жінок-мироносиць, сходження в пекло, воскресіння, то барокова містерія, якою є згаданий “Діалог”, відтворює все в одному епізоді — молінні про чашу. Епізод цей розгорнуто у триярусному просторі, що позначений рухом персонажів: з неба до Христа спускається Ангел з чашею, із пекла лунають стогони грішників. Персонажі в цьому просторі розташовані досить вільно. Ангел, що несе чашу, стає не лише посередником між Богом-батьком та Богом-сином, а й утішувачем Богородиці. Він також пояснює глядачам, що відбувається на сцені. Персонажі виконують дії, яких немає в Євангелії. Богородиця зустрічає Ангела і намагається забрати в нього чашу, тобто прийняти страждання сина. Христос не відразу приймає чашу, все вирішують крики грішників. З чашею він іде на Голгофу. Так відбувається заміна символів: чаша стає рівноцінною хресту, хід з нею — це шлях на Голгофу.

Відмовляючись від традиційного повтору тексту, роблячи символ уособленням основних містеріальних значень, драматург будує складну конструкцію, що відсилає глядача до Священного Писання, не відтворюючи його детально. Використовувалися й інші символи. Досить поширені п’єси великоднього циклу, де не показувались муки Христа, а виставлялись на сцені лише знаряддя тортур, на які реагували ангели або алегоричні постаті, виголошуючи відповідного змісту монологи.

Г. Кониський у п’єсі “Воскресеніє мертвих” користується лише цитуванням євангельського тексту, що надає досить спрощеній — як це буває завжди в мораліте — колізії високого алегоричного змісту. В його мораліте два персонажі: один з них іде вузькою стежкою, обравши праведне життя, другий прямує широкою дорогою до пекельної брами, їх душі зустрілися після смерті, й душа грішника заголосила в запізнілому каятті, лякаючи благочестивих глядачів. Не лише шлях грішника і праведника, а й філософське осмислення судного дня висвітлюються через традиційний сюжет завдяки цитаті з Біблії — передусім із притч, об’єднаних мотивами зерна: про сіяча, пшеницю та плевели, про посів та сходи (про це йдеться у побутовій бесіді Землероба зі Священиком). Г. Кониський робить ці слова буденними, але не обділяє високим значенням, що наближує бесіду персонажів про посіви та урожаї до алегоричної.

Побутувала в цей час в Україні і народна драма (“Цар Ірод”, “Коза”, “Маланка”, “Трон” тощо). Найоригінальнішим був народний ляльковий театр – вертеп. Цей мініатюрний театр мав вигляд маленького храму, 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 відокремлювалися одна від одної співами – найчастіше виконувались молитви, канти, псалми.

З 50-х pp. XVIII ст. на Україні з’являються театральні колективи професійного характеру. Зокрема, у Глухові діяв придворний театр гетьмана Кирила Розумовського, у якому ставилися комедії та комічні опери російською, італійською та французькою мовами. Приблизно з цього ж часу в Україні з’являється російський і польський класицистичний театр. Низка аматорських груп виступала в Єлизаветграді, Кременчуці, Харкові, а в останні десятиліття виникли справжні професійні трупи.

Важливе значення в українській культурі цього часу має пісня. На основі народнопісенних традицій (у них зробила 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. 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 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 – остання третина XVIII ст. – Глухівській співацькій школі, 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 їхніми іменами пов’язаний розвиток симфонічної музики – концертів, кантат, ораторій. Твори Д. Бортнянського виконувалися в різних країнах світу.

На відміну від інших видів мистецтва, що у XVII – XVIII ст. несли в собі яскраву і мальовничу естетику бароко, українські маляри ще тривалий час дотримувалися 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”.

У тяжкі часи неспокою і боротьби культ Богородиці в Україні набув особливого змісту. У козаччину Божа Матір перестає бути абстрактною покровителькою. Вона має вигляд земної української жінки в багато гаптованому національному вбранні. Напевне, тому Богородиця постає в центрі композицій, де під її захистом зображені козаки, гетьмани Сулима, 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.

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. У 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. Ніжин. 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” із 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 цієї доби. У них збережено декоративне звучання кольору, золочені мережані форми, пишну квітчастість одягу.

Елегантна манера письма простежується і в деяких інших іконостасах. 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 ґрунту 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 із гербом, став однією з важливих ознак приналежності до суспільних верхів ще в Польсько-Литовській державі, до якої досить довго входили українські землі. Ця традиція збереглася в наступні XVII і XVIII ст., коли Україна пережила своє визволення і нове поневолення – Росією.

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

Портретне малярство на Наддніпрянщині найбільш представлене 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 ін. 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”. Справді, на портретах козаки вродливі, дужі, але засмучені — не лише Іван Гуляни-цький, 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, адже церкви служили усипальницями своїх ктиторів. Художники при цьому прагнуть бути правдивими й неулесливими. Домовинний ктиторський портрет чернігівського полковника, а згодом — генерального обозного ВасиляДуніна-Борковського показує, що маска статечності й побожності не прикриває суті цієї кон’юнктурної людини — сина польського шляхтича, який, прийшовши на козацьку службу, досяг високого становища і багатства. Панегіричний портрет створювався як надмогильна епітафія в Єлецькому монастирі, щедрим жертводавцем якого був Дунін-Борковський. Але він залишив по собі пам’ять жорстокої і жадібної людини, що породило навіть легенду, за якою цей набожний старшина стає упирем.

Поступово згладжується строга репрезентативність старшинського портрета. Пом’якшення, інтимізацію ми бачимо в зображеннях Гната Галагана та його дружини, в портреті Василя Гамалії, Прасковії Сулими. 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 відобразилося суворе козацьке життя. Ілюстраціям до літопису Самій ла Be личка 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 сама монументальна репрезентативність, той самий 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, виявляються риси психолого-реалістичного тлумачення образу.

Образотворче мистецтво пройшло за цей час різні стадії, вирішило чимало професійних завдань і створило пам’ятки нев’янучої краси і цінності. Найвищі мистецькі шедеври козацької доби втілено в архітектурі. 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.

Народні майстри України у XVI ст. нагромадили величезний досвід у дерев’яній архітектурі. Будівничий геній народу виявив себе попри всю недосконалість техніки будівництва. За допомогою простої сокири споруджувалися і звичайнісінькі хати, і чудово прикрашені церкви, які вразили досконалістю форм і сміливістю конструкцій. 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 є храм Покрови у Ромнах Полтавської області заввишки понад 30 м, 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 сприяв виникненню справжніх архітектурних шедеврів. Гармонійність і пишність, подеколи бундючність форм, розмаїття мальовничих композицій найкраще відповідали естетичним смакам українців. Приваблювала в бароковому стилі динамічність, експресивність, внутрішня напруга, що мали вразити, збудити уяву. Українських архітекторів вабили декоративні можливості бароко, єдність споруди з довкіллям. Щоб зрозуміти їх особливості, порівняємо два типи собору: бароковий – п’ятиверхий і давньоруський – тридільний і прямокутний у плані, оскільки 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 виявляється 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 в Сорочинцях, Катерининська церква в Чернігові, Всехсвятська церква на Економічних воротах у Києво-Печерській лаврі, Покровський собор у Харкові. Національні риси українського бароко виявилися не лише у типах споруд, а й у віртуозному опануванні прийомів цегляної кладки, соковитому декорі.

**4 . Особливості західноукраїнського бароко.**

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 XVII ст. 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 ст.

був Іван Руткович із Жовкви. Твори Рутковича, особливо 1690-х років, відзначаються багатою і

насиченою палітрою та динамічністю композицій, особливо ряди жовківського іконостаса з

циклом сцен на тему П'ятдесятниці. Вони урочисті й водночас заземлені та 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 класи\* цистична. 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 зі 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.

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 ст., 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. Такими є зображення Олександра Острозького, Криштофа Збаразького,

Кароля та Олександра Корняктів, Юрія Мнішека. Власне, саме в цей час витворюється та

композиційна схема, яка існуватиме до кінця XVIII ст.

Дещо пізнішим різновидом такого портрета стає домовинний - наприклад, портрет Костянтина

Корнякта з братської Успенської церкви у Львові. На звороті - довгий латинський текст з

основними біографічними відомостями про небіжчика. У портреті Корнякта - купця, що став

жити на шляхетський взірець - все ж не відчувається тієї підкресленої чи прихованої гонористої

самовпевненості, "шляхетського жесту", який властивий магнатському портрету.

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 - до Ван

Дейка, Гальса, Рембрандта. Непересічними творами вважаються поясні зображення Яна

Барановсько-го, Станіслава Мостицького, лікаря Петра Реио.

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 св. 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.

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 XVIII ст., коли українське духовенство приймає унію і

католицька церква міцно тримає в своїх руках громадське життя. У 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 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 було прикметою стилю класицизму.

\*Отже, в Україні культура ХУП-ХУШ ст. - це духовний образ однієї з найважливіших епох

європейської і нашої національної історії. Цей час, що вмістив у собі кілька історичних діб -

визвольну боротьбу, державність, руїну, втрату завоювань і закріпачення - в культурному аспекті

був надзвичайно плідним. На українських землях виросли нові міста, склалася європейська освіта,

нових висот досягло книгодрукування, з'явилися 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 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.Юра.

**Питання для самоконтролю**

1. Дайте визначення поняттю “бароко”.
2. Які риси притаманні мистецтву бароко у Західній Європі?
3. Назвіть представників італійського бароко.
4. Чому контрреформація вплинула на мистецтво бароко?
5. Визначте художні засоби доби бароко у палацовій архітектурі.
6. Які особливості “козацького бароко”?
7. Чому козацтво стало замовником художніх творів у стилі бароко?
8. На які території поширилося козацьке бароко?
9. Які нові архітектурні прийоми застосовувалися при будівництві козацьких храмів?
10. Назвіть особливості західноукраїнського бароко.

**Рекомендована література**

**Основна:**

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Бокань В. А. Культурологія : навч. посібник / В. А. Бокань. – К. : МАУП, 2003. – 136 с.
3. Зотов В. М. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. для вузів / В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран ; Мін-во освіти і науки України, Запоріз. юрид. ін.-т Дніпропетровськ. держ. ун-ту внутр. справ. – К. : Центр учб. літ., 2009. – 262 с.
4. Іваненко В. В. Історія української культури : навч. посіб. / В. В. Іваненко, Г. Г. Кривчик. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2010. – 98 с.
5. Історія світової та української культури : підручник / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – К. : Літера ЛТД, 2010. – 480 с.
6. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип’якевича. – К. : Либідь, 2000. – 651 с.
7. Історія української культури : навчальний посібник / за ред. : В. П. Мельника, М. В. Кашуби, А. В. Яртися. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – 482 с.

**Додаткова:**

1. Возняк М. С. Історія української літератури. У двох книгах : навч. вид. – 2-ге вид., випр. / М. С. Возняк. – Львів : Світ, 1994. Кн. 2. – 558 с.
2. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин / П. Голубенко. – К. : Дніпро, 1993. – 447 с.
3. Італійці та італійська культура в Україні. Gli italiani e la cultura italiana in Ukraina. The Italians and the Italian Culture in Ukraine / Керівник авт. кол-ву Л. Новохатько. – К. : Д.В.К, 2004. – 160 с.
4. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 287 с.
5. Українське бароко та європейський контекст / [Редкол. : О. К. Федорук (відп. ред.) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1991. – 256 с.
6. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія в ХVІІ – ХVІІІ ст. / З. І. Хижняк. – К. : Києво-Могилянська академія, 2012. – 224 с.
7. Шевчук В. Козацька держава : Етюди до історії українського державотворення / В. Шевчук. – К. : Абрис, 1995. – 389 с.

**Опорні поняття:** бароко, контрреформація, “козацьке бароко”, палацова архітектура, заломи, парсуна, алегоризм, абсурд, садово-паркова архітектура, кант, антропоцентризм.