

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПІЩАНСЬКА Вікторія Миколаївна

УДК 008:27-664.3](477)«16/17»

ДИСЕРТАЦІЯ

**КОЗАЦЬКА КУЛЬТУРА ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО:
РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ ДУХОВНОЇ СФЕРИ**

спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

В. М. Піщанська

Науковий консультант – ЛИЧКОВАХ Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник народної освіти України

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Піщанська В. М. Козацька культура доби українського Бароко: релігійно-естетичний синкретизм духовної сфери. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2018.

У дисертації досліджено культурологічну парадигму релігійно-естетичного синкретизму в духовних процесах України XVII – XVIII століть – у добу козацького Бароко. В контексті міждисциплінарного гуманітарного дискурсу розглянуто взаємовідношення сакральних і художніх аспектів духовності українського козацтва, регіональні особливості формування етнокультурних специфікацій козацького Бароко.

На сучасному етапі наукові дослідження найяскравіших сторінок історії української культури увиразнені в численних історичних, філософських, культурологічних, мистецтвознавчих студіях, проте вивчення релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі українського козацтва в період XVII – XVIII століть, у добу українського Бароко досі не стало предметом системних міждисциплінарних гуманітарних досліджень в Україні. Недостатньо розробленим є також теоретичний рівень зазначеної проблематики в культурології, зокрема в контексті філософії етнокультури та культурологічної регіоніки. Загалом феномен козацької духовності, як і місце в ньому сакрального мистецтва, системно ще не виявлені, адже бракує культурологічних досліджень, присвячених козацькому Бароко. Разом з тим розкрити роль православ'я у формуванні духовної культури українського козацтва, визначити загальні риси такого художнього явища, як козацьке мистецтво в його синкретизмі із сферою

Sacrum'у, примушує і певна невизначеність даного явища. Причин цього, вочевидь, слід шукати як у нечисленності та розпорошеності пам'яток, що складають джерела дослідження проблеми, так і у тривалому, владно інспірованому замовчуванні та перекручуванні історії «краю вольностей козацьких».

У дисертації вперше в українській гуманітаристиці розроблено культурологічну парадигму релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі запорожців. Для цього розглянуто особливості барокового художнього мислення в умовах регіональних специфікацій козацького мистецтва крізь призму взаємовідношення релігійного та естетичного в синкретизмі духовної культури українського козацтва. Особливу увагу приділено культурологічному аналізу мистецького стилю козацького бароко та унікальності його втілення запорозьким козацтвом на теренах Нижнього Придніпров'я, а також розгляду єдності світоглядно-філософських, релігійних та мистецьких вимірів козацької духовної культури, їх впливу на українське Бароко в цілому.

Козацька духовна культура тлумачиться як невід'ємна частина національної та західноєвропейської культури епохи Бароко, що має своєрідні й унікальні риси, одночасно пов'язані як з етнокультурними традиціями, так і європейською стилістикою. Феномен козацької культури розглядається у світлі надбань вітчизняної й світової культурологічної думки, зокрема з точки зору філософії етнокультури та культурологічної регіоніки. Релігійно-естетичний синкретизм у його культурологічній парадигмі аналізується як особлива форма духовності, історико-культурний тип світовідчуття, що сприяли виникненню феномена культури козацького Бароко, заснованого на єдності віри та естезису, що просякає світовідношення як «святівідношення» (В. Личковах) в мистецтві.

В контексті гуманітарного міждисциплінарного дискурсу розглядаються культурно-історичні тенденції, що вплинули на формування

української барокової культури XVII – XVIII століть, визначається вплив історичної ситуації та процесів державотворення в Україні на становлення козацької спільності та, зокрема, козацького культурного середовища. Розглядається відповідний соціально-історичному часові характер світовідчуття, піддається аналізу не лише політична роль доблесного захисника волі й прав українського народу, а й творча сила, що проявила себе у культурній розбудові держави. Розкривається специфіка присутності духовно-релігійного, естетичного і національного факторів у теоретичних аналізах ментальної проблематики, досліджуються питання етнокультурної ментальності та її релігійно-естетичних ознак, що вплинули на зміст і форми духовної культури козацтва XVII – XVIII століть.

Культурологічні виміри козацького бароко спираються на аналіз особливостей українського філософського мислення означеного періоду, включаючи розгляд філософської антиномічності та «дивовижності» образно-символічної мови бароко як культурно-історичного феномену. Дається характеристика релігійних засад та художньо-естетичних принципів («чудне і містеріальне» – Г. Сковорода), що вплинули на становлення та розвиток козацького мистецтва в його духовно-світоглядному синкретизмі.

На основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів визначено, що у духовній культурі українського козацтва репрезентуються різні виміри етнокультурного буття українців, зокрема позначаються соборні засади козацького братства, які закарбовані в родових і православних цінностях українського народу. Але провідним чинником у її формуванні є життєвий досвід існування етносу, що ґрунтується на жіночому гендерному началі. Звичай заборони появи жінок на Січі та популяризація безшлюбності серед запорожців не усував жінку від творення культурних цінностей, від гендерного впливу на характер і зміст духовної культури українського козацтва. Жінки щодня творили її своєю працею, піснею, любов'ю, віддаючи свої сили, творчий потенціал, знання та

уміння на втілення козацького Sacrum'у в життя. Жіноче начало розвивало такі риси духовної краси української культури як щедрість, доброта, милосердя, вірність, працелюбність, дотепність, веселість, співучість, – найвищі цінності повсякденного життя і сакрального світовідношення як «святотвідношення».

Взаємовідношення релігійного та естетичного начал в духовній культурі українського козацтва розглядається з точки зору специфіки відбиття націєтворчих ідей в козацькій культурі, розгляду релігійності українського козацтва, опрацювання естетичних аспектів козацької духовної культури барокової доби. Простежуються світоглядні механізми, завдяки яким відбувається вплив сакральної культури на художню, досліджується їх внутрішній взаємозв'язок. Зазначено тенденції, що вплинули на формування мистецтва козацької доби, проведено аналіз специфіки естетичного мислення XVII – XVIII століть, як підґрунтя для розвитку новітніх художніх течій в контексті українського бароко. З'ясовано, що козацька духовна культура народила лицарський ідеал національного героя-козака, художньо-естетична парадигма якого лежить в основі українського барокового мистецтва XVII – XVIII століть.

В аналізі народних джерел та етнокультурних специфікацій козацького бароко розкрито культурно-історичний процес становлення українського мистецького стилю козацького бароко як художнього феномену XVII – XVIII століть, що формувався під впливом синкретизму духовної культури козацтва. Окреслено роль впливу козацького культурного середовища на мистецтво бароко у зв'язку з народними традиціями та світоглядно-гуманістичними ідеями в синкретизмі релігійного та естетичного. Доведено, що своєрідність запорозької духовності, зокрема релігійність українського козацтва відбилися на художній образності мистецтва, а бароко стало національним стилем, здатним адаптуватися до національних і регіональних умов та етнокультурних традицій. Визначено найтипівіші ознаки козацького бароко, що знайшли відображення в усній народній творчості та музичному

фольклорі XVII – XVIII століть: трагічний і містеріальний пафос творів, що відбивав суспільну психологію мас; дуалізм духу і плоті, викликаний новими культурно-історичними умовами й суспільними кризами; алегоричність образів, закладена в основу народного мистецтва. Також окреслено стильові особливості козацького декоративно-ужиткового мистецтва, його художньо-образну відповідність стилістиці барокового мистецтва.

Вплив релігійно-естетичного синкретизму козацької духовної культури на мистецтво українського бароко розглянуто на прикладі артефактів козацької доби (храми, ікони, ужиткове мистецтво, думи, музичний фольклор, театр, література). Здійснено аналіз різних видів козацького барокового мистецтва, визначається його статус і роль в культурі українського Бароко. У цьому аспекті проаналізовано найтипівіші ознаки стилю бароко в українській архітектурі XVII – XVIII століть від її регіональних до загальнонаціональних вимірів. Визначено найтипівіші риси стилю бароко, що знайшли відображення в українському малярстві XVII – XVIII століть – сполучення міфологічних та біблійних образів, поєднання абстрактної символіки з натуралістичною конкретністю; «раціоналізм-іраціоналізм» зображення; сакральність і драматизм композицій; космізм; динамічність руху на основі внутрішньої дисгармонії та репрезентації антиномій; алегоричність, образна антиномічність, «гра світла і тіні» (символічно-спіритуалістичний зміст) тощо. Також окреслено найтипівіші риси бароковості в українському літературному, музичному та театральному мистецтві XVII – XVIII століть, визначено синкретичні форми взаємопроникнення релігії та художньої образності в мистецтві українського Бароко.

Результати дослідження засвідчують, що із середини XVII століття маємо можливість говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво козацького Бароко. Духовний синкретизм останнього своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, культурно-історичну пам'ять та національно-конфесійні інтереси, звідки походить і єдність релігійного та

естетичного начал в духовній культурі українського козацтва. У мистецтві українського козацтва типологічно бароковим виступає, перш за все, синкретизм естетики та релігії, заснований на світоглядно-ментальному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури. Притім козацьке Бароко вирізняється усеосяжним прагненням відображення у мистецтві багатогранної контрастності й сакральності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами.

Засвоєння європейських барокових ідей на основі етнонаціональної української культури, з урахуванням особливостей регіону, козацьких традицій та автентичних рис козацького бароко, обумовило діалогічність та синкретизм козацького мистецтва, визначило особливості козацької культури, яку на Запорозжжі формувало козацьке братство. Козацьке мистецтво не поступається оригінальністю, своєрідністю, гармонійністю та художньою пишністю світовим зразкам та є взірцем унікально-самобутнього мистецтва, що увійшло у скарбницю як української так і світової культури. Будучи прибічником художнього смаку нової епохи, запорозьке козацтво виступало не лише у ролі основного багатого замовника, а й було творцем самобутніх художніх цінностей, що склали феномен «козацького бароко».

Зокрема, на утворення характерних особливостей козацького фольклору, головним чином, вплинули своєрідні чинники формування історії Запорозжжя та його населення, специфіка форм діяльності, світосприйняття, мови, естетичних засад етнокультури та глибинної релігійності українського козацтва. Семантика образів козацького фольклору представлена переважно символами, а тому являє собою своєрідну енциклопедію української етноментальності та є естетичним відображенням етнокультури й духовності українського козацтва. Наявні алегоричні образи і символи у козацькому фольклорі надають особливої емоційності, художньої виразності та епічної експресії, що употужнює духовний вияв соціокультурних особливостей

та етнічних ознак історичного Запорозжя – регіону винятково-унікальної етнокультури, що вплинула на становлення «духу нації».

У художній творчості козацької України спостерігаємо одночасне накладання культурно-історичних, стильових і народних традицій, з усебічним проникненням естетичних тенденцій, характерних для стилю бароко. Це визначало утворення нової барокової художньої системи, заснованої на застосуванні незвичних засобів («чудне і містеріальне»), запровадженні оригінальної мистецької логіки («гострий розум», «кончето»). Остання відзначила появу нових стильових ознак через релігійно-естетичний діалог й синкретизм барокових й народно-традиційних форм, розкриваючи діалогізм і синкретизм естезису та віри в духовній культурі українського козацтва. Наприклад, слідування бароковим канонам у їх імпровізаційному варіанті дозволило козацьким митцям наповнювати свої фольклорні твори особливими індивідуальними рисами, заснованими на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі. Це надало можливість окреслити осібні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва в її важливій етнокультурній та регіональній специфікації.

Здійснене дослідження не лише підтверджує стрижневу роль козацтва в українській історії, а й виявляє його світоглядно-культурний вплив на політичні, соціальні, правові та художньо-естетичні погляди й концепції XVII – XVIII століть, ключове місце у яких обіймала релігія. У свою чергу, державотворче значення козащини в українській історії у щільному зв'язку з релігійними та художніми чинниками обумовлює її культуротворчий статус у розбудові української духовності. Козацтво долучилося до творення релігійно-естетичного синкретизму національної культури, мистецького стилю Бароко, з утвердженням *Sacrum*'у православної релігії у різних формах соціокультурного буття. Унікальний взаємозв'язок і взаємопроникнення естетичних і релігійних цінностей козацького *Sacrum*'у відзначив

сміслопороджуючий сенс релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі українського козацтва, окресливши її визначальні відмінності у рамках української етнокультури доби Бароко.

Ключові слова: духовна культура, козацьке Бароко, релігійно-естетичний синкретизм, світ як «свято» і «святість», козацький Sacrum, сакральне і профанне, антитетика, кончето, етнокультура, культурологічна регіоніка.

SUMMARY

Pishchanska V. M. Cossack culture of the Ukrainian Baroque epoch: religious and aesthetic syncretism of the spiritual sphere. – The qualification scientific work as the manuscript.

The thesis for the Doctorate Degree in culturology, Specialty 26.00.01 – «Theory and history of culture». – The National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The thesis investigates culturological paradigm of correlation of religion and art in the culture-creative processes in Ukraine of the XVII – XVIII centuries – during the Cossack Baroque. In the context of humanitarian interdisciplinary discourse, the syncretism of the sacred and artistic aspects of the spirituality of the Ukrainian Cossacks, the regional peculiarities of the formation of ethnocultural specifications of the Cossack Baroque were considered.

At the present stage, the scientific studies of the brightest pages of the history of the Ukrainian culture are manifested in numerous historical, philosophical, culturological, and art studies studios; however, the study of religious and aesthetic syncretism in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks within the period of the XVII – XVIII centuries, during the Ukrainian Baroque period, has not become the subject of systematic interdisciplinary humanitarian

research in Ukraine yet. The theoretical level of the mentioned issue in culturology, in particular in the context of the philosophy of ethnoculture and of the culturological region, is not developed either. In general, the phenomenon of the Cossack spirituality, as well as the place of sacred art in it, has not been systematically identified yet, because of the lack of cultural studies devoted to the Cossack Baroque. However, certain vagueness of this phenomenon forces us to reveal the role of Orthodoxy in the formation of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks and to determine the general features of such artistic phenomenon as the Cossack art in its syncretism with the sphere of the Sacrum. The reasons for this, obviously, in the sparsity and scattered nature of monuments that make up the sources of the study of the problem and in the prolonged, powerfully inspired silence and mutilation of the history of the «region of the liberties of the Cossacks» should be searched.

For the first time in Ukrainian humanitarian studies, a culturological paradigm of religious and aesthetic syncretism in the spiritual culture of the Cossacks in the thesis was developed. For this purpose the features of the Baroque artistic thinking in the conditions of regional specifications of the Cossack art are considered in the light of the relationship between the religious and aesthetic in the syncretism of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks. Special attention is paid to the cultural analysis of the artistic style of the Cossack Baroque and the uniqueness of its implementation by the Zaporozhian Cossacks on the ground of the Lower Dnieper, as well as consideration of the unity of philosophical, religious and artistic dimensions of the Cossack spiritual culture and their influence on the Ukrainian Baroque as a whole.

The Cossack spiritual culture is interpreted as an integral part of the national and Western European culture of the Baroque era, which has peculiar and unique features, connected simultaneously with ethnocultural traditions and European stylistics. The phenomenon of the Cossack culture is considered in the light of the achievements of the national and world cultural thought, in particular from the point of view of the philosophy of ethnoculture and cultural region. Religious and

aesthetic syncretism in its cultural paradigm is analyzed as a special form of spirituality, historical and cultural type of worldview, that subserved to the formation of the phenomenon of the culture of the Cossack Baroque, based on the unity of faith and aesthesis, which transfuses with world attitude as «holy attitude» (V. Lychkovakh) in art.

In the context of humanitarian interdisciplinary discourse, cultural and historical trends that influenced on the formation of the Ukrainian Baroque culture of the XVII – XVIII centuries are considered, the influence of the historical situation and the processes of state formation in Ukraine on the formation of the Cossack community and in particular the Cossack cultural environment is determined. It is considered the relevant to the social and historical time style of world view, it is analyzed not only the political role of the valiant defender of the will and rights of the Ukrainian people, but also the creative power that has shown itself in the cultural development of the state. The specificity of the presence of the spiritual and religious, aesthetic and national factors in theoretical analysis of mental issues is revealed, the issues of ethnocultural mentality and its religious and aesthetic features, which influenced on the content and forms of the spiritual culture of the Cossacks XVII – XVIII centuries are explored.

Cultural dimensions of the Cossack Baroque are based on an analysis of the peculiarities of the Ukrainian philosophical thinking of this period, including the consideration of the philosophical antinomy and «surprising» of the figurative and symbolic language of the Baroque as a cultural and historical phenomenon. The characteristic of religious principles and artistic and aesthetic principles («miraculous and mysterious» – G. Skovoroda) is given, which influenced on the formation and development of the Cossack art in its spiritual and ideological syncretism.

On terms of studying and analyzing historical, cultural, and source materials, it is determined that various dimensions of ethnocultural life of Ukrainians are represented in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks, in particular, the constituent principles of the Cossack brotherhood, imprinted in the generic and

Orthodox values of the Ukrainian people, are represented. Nevertheless the leading factor in its formation is the life experience of ethnic existence that is based on the female gender origin. The custom of prohibiting the appearance of women in the Sich and the promotion of celibacy among the Cossacks did not eliminate a woman from the creation of cultural values, from the gender impact on the nature and content of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks. Every day women created it by their work, song, love; they gave their strength, creative potential, knowledge and skill to implement the Cossack Sacrum in life. The femininity developed the following features of the spiritual beauty of the Ukrainian culture: generosity, kindness, mercy, faithfulness, diligence, wit, gaiety, melodiousness that are the highest values of everyday life and sacred world attitude as «holy attitude».

The relationship between religious and aesthetic principles in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks is viewed from the point of view of the specificity of reflection of the nation-building ideas in the Cossack culture, the consideration of the religiosity of the Ukrainian Cossacks, the elaboration of the aesthetic aspects of the Cossack spiritual culture of the Baroque age. It is traced the world view mechanisms, due to which the influence of sacred culture on artistic one occurs, it is investigated their internal interconnection. The trends that influenced on the formation of the art of the Cossack epoch were mentioned, an analysis of the specifics of aesthetic thinking of the XVII – XVIII centuries was conducted as a basis for the development of the latest artistic trends in the context of the Ukrainian Baroque. It was ascertained that the Cossack spiritual culture gave birth to a knightly ideal of the national hero-Cossack; its artistic and aesthetic paradigm is the basis of the Ukrainian Baroque art of the XVII – XVIII centuries.

In the analysis of folk sources and ethno-cultural specifications of the Cossack Baroque the cultural and historical process of the formation of the Ukrainian artistic style of the Cossack Baroque as an artistic phenomenon of the XVII – XVIII centuries was revealed, which was formed under the influence of the syncretism of the spiritual culture of the Cossacks. It is outlined the role of the influence of the Cossack cultural environment on the art of Baroque in connection

with folk traditions and ideological and humanistic ideas in the syncretism of religious and aesthetic. It is proved that the originality of the Zaporizhian spirituality, in particular the religiosity of the Ukrainian Cossacks, reflected on the artistic imagery of art, and the Baroque became a national style capable of adapting to national and regional conditions and ethnocultural traditions. It is identified the most typical features of the Cossack Baroque that are reflected in the oral folk art and in the musical folklore of the XVII – XVIII centuries: the tragic and mysterious pathos of works that reflected the social psychology of the masses; dualism of spirit and flesh caused by new cultural and historical conditions and social crises; allegory of images, laid in the foundation of folk art. Also, the stylistic features of the Cossack decorative and applied art and its artistic and figurative correspondence to the style of the Baroque art are outlined.

The influence of the religious and aesthetic syncretism of the Cossack spiritual culture on the art of the Ukrainian Baroque is considered on the sample of the artifacts of the Cossack period. It is explored the different types of Cossack Baroque art, its status and role in the culture of the Ukrainian Baroque are determined. In this aspect, the most typical signs of the Baroque style in the Ukrainian architecture of the XVII – XVIII centuries from its regional to national dimensions are analyzed. The most typical features of the Baroque style, which are reflected in the Ukrainian painting of the XVII – XVIII centuries, are identified. There are the connection of mythological and biblical images, the combination of abstract symbols with naturalistic distinctness; «rationalism-irrationalism» of the image; sacral and dramatic of compositions; cosmic; dynamism of movement on the basis of internal disharmony and representation of antinomies; allegory, figurative antinomy, «the game of light and shadow» (symbolical and spiritualistic content), etc. Also, the most typical features of Baroque in the Ukrainian literary, musical and theatrical art of the XVII – XVIII centuries are outlined, the syncretic forms of interpenetration of religion and artistic imagery in the art of the Ukrainian Baroque are defined.

The research material shows that from the middle of the seventeenth century we have the opportunity to speak about the authentic, unique and original art of the Ukrainian Baroque. The spiritual syncretism of it by its foundations had the state consciousness, cultural and historical memory and national and confessional interests, where the unity of religious and aesthetic principles in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks came from. First of all, syncretism of aesthetics and religion, based on the ideological, mental and artistic-figurative ground of Ukrainian ethnic culture is typologically Baroque in the art of the Ukrainian Cossacks. Moreover, the Cossack Baroque is characterized by a comprehensive aspiration for reflection in the art of multifaceted contrast and sacredness of the Ukrainian cultural soul and by an attempt to reveal religious spirituality with aesthetic means.

Adoption of the European Baroque ideas on the basis of the ethno-national Ukrainian culture, taking into account the features of the region, the Cossack traditions and authentic features of the Cossack Baroque, conditioned the dialogism and syncretism of the Cossack art and determined the features of the Cossack culture, which was formed by the Cossack fraternity in Zaporozhzhia. The Cossack art is not inferior to the originality, peculiarity, harmony and artistic splendor of the world's specimens and is a sample of the unique and original art that entered into the treasury of both Ukrainian and world culture. Being a supporter of the artistic taste of a new era, the Zaporozhian Cossacks acted not only as the main rich customer, but also as the creator of distinctive artistic values that formed the phenomenon of the «Cossack Baroque».

In particular, the creation of characteristic features of the Cossack folklore was mainly influenced by the specific factors of the formation of Zaporozhzhia's history and its population, the specificity of the forms of activity, world view, language, aesthetic principles of ethnoculture and the deep religiosity of the Ukrainian Cossacks. The semantics of the Cossack folklore's images is depicted predominantly by symbols and therefore represents a peculiar encyclopedia of the Ukrainian ethno-mentality and it is also the aesthetic reflection of the ethnoculture

and spirituality of the Ukrainian Cossacks. The present allegorical images and symbols in the Cossack folklore give a special emotionality, artistic significance and epic expression that strengthen the spiritual manifestation of sociocultural features and ethnic traits of historical Zaporozhzhia – a region of exclusively unique ethnoculture that has influenced on the formation of the «spirit of the nation».

In the artistic creative work of the Cossack Ukraine, we observe the simultaneous imposition of cultural-historical, stylistic and folk traditions, with the comprehensive penetration of the aesthetic tendencies that are typical of the Baroque style. This determined the formation of a new Baroque artistic system based on the use of unusual means («miraculous and mysterious») and the introduction of original artistic logic. The latter noted the emergence of new stylistic features through the religious and aesthetic dialogue and syncretism of the Baroque and folk traditional forms, revealing the dialogism and syncretism of the estheticism and faith in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks. For example, following the Baroque canons in their improvisation version let the Cossack artists to fill their folk works with special individual features based on regional ethnocultural principles and deep religious and aesthetic syncretism. This provided an opportunity to outline the individual stylistic features of the Cossack folklore as a folk source of the national Baroque and an authentic expression of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks in its important ethnocultural and regional specifications.

The study not only confirms the core role of the Cossacks in Ukrainian history, but also reveals its philosophical and cultural influence on the political, social, legal, artistic and aesthetic views and concepts of the XVII–XVIII centuries, the key place of which was religion. In turn, the state-building significance of the Cossacks in Ukrainian history, in close connection with religious and artistic factors, determines its cultural status in the development of the Ukrainian spirituality. The Cossacks joined the creation of the religious and aesthetic syncretism of national culture, the artistic style of Baroque, with the

strengthening of these forms of social and cultural existence in the domain of the Sacrum of the Orthodox religion. The unique interconnection and interpenetration of the aesthetic attributes and religious values of the Cossack Sacrum has noted the meaning generated sense of the religious and aesthetic syncretism in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks, giving rise to its decisive differences within the framework of the Ukrainian ethnoculture of the Baroque era.

Key words: spiritual culture, religious and aesthetic syncretism, Ukrainian Cossacks, Cossack Baroque, Cossack Sacrum, Cossack art, ethnoculture, culturological region.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва : монографія. Дніпро : Інновація, 2017. 312 с.

Рецензія : Романенко М. І. Рецензія на монографію Піщанської В. М. «Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва» // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 25 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол. : Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2017. С. 24.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Піщанська В. М. До історії одного зібрання // Культура України. Вип. 34. : зб. наук. пр. // Мистецтво культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2011. С. 172–180.

3. Піщанська В. М. Знакова символіка мистецтва іконопису // Мистецтво та освіта : науково-методичний журнал. 2010. № 2. С. 21–25.

4. Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 59–63.

5. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у духовній культурі українського козацтва // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. 2013. Вип. 17. 205 с. Івано-Франківськ :

Вид-во Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2013. С. 179–185.

6. Піщанська В. М. Жінка в культурі українського козацтва // Культура України. Вип. № 45 : зб. наук. пр. // Мистецтво культури України, Харківська державна академія культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. С. 47–53.

7. Піщанська В. М. Сакральне малярство доби козацького бароко // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол. : А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2014. С. 247–251.

8. Піщанська В. М. Придніпровський декоративний розпис у мистецтві українського козацтва XVII – XVIII століть // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол. : С. В. Виткалов, О. М. Гончарова, Жилюк С. І. та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібл. РДГУ. Рівне : РДГУ, 2015. С. 22–27.

9. Піщанська В. М. Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти козацького літописання // Культура України. Сер. Культурологія : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 172–181.

**Статті у наукових фахових виданнях України, які включені
до міжнародних науково-метричних баз**

10. Піщанська В. М. Естетика українського барокового іконопису // Культура народів Причорномор'я : научный журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. И. Вернадского, 2010. №. 194. С. 115–119.

11. Піщанська В. М. «Захисна тема» козацького мистецтва // *Культура народів Причорномор'я : научний журнал*. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2012. №. 219. С. 154–157.
12. Піщанська В. М. Культурологічні аспекти естетичних цінностей в контексті православного мистецтва Придніпров'я // *Культура народів Причорномор'я : научний журнал*. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2012. №. 230. С. 139–141.
13. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний діалогізм і синкретизм в архітектурі українського козацтва // *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 78–85.
14. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм української барокової літератури // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр. ; вип. XXXV]*. Київ : Міленіум, 2015. С. 22–30.
15. Піщанська В. М. Репрезентація етнокультури в козацьких думах і народних піснях // *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 52–56.
16. Піщанська В. М. Український фольклор як етнокультурне джерело козацького Бароко // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 46–54.
17. Піщанська В. М. Сильові особливості декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва // *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 51–56.
18. Піщанська В. М. Декоративне різьблення в козацькій культурі доби Бароко // *Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць*. Вип. 29. Київ : Міленіум, 2016. С. 193–200.
19. Піщанська В. М. Культурологічна парадигма релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 25 / упоряд. і наук. ред.*

В. Г. Виткалов; редкол. : Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2017. С. 14–20.

20. Піщанська В. М. Естетична символіка сакрального в українському мистецтві XVII–XVIII століть // *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 25–29.

21. Піщанська В. М. Етнокультурна ментальність і духовна культура козацтва в контексті українського Бароко // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Вип. 32. Київ : Міленіум, 2017. С. 23–30.

22. Піщанська В. М. Українське козацтво XVII – XVIII століть як етнокультурна спільнота // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 18–26.

23. Піщанська В. М. Філософські, мистецькі та релігійні виміри духовної культури козацького Бароко // *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 52–57.

Статті у наукових зарубіжних виданнях

24. Пищанская В. Н. Репрезентация религиозного и эстетического начал украинской идентичности сквозь призму духовной культуры украинского казачества // *Identity of a personality and a group : psychopedagogical and sociocultural aspects*. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014. P. 157–160.

25. Пищанская В. Н. Синкретизм духовной культуры украинского казачества // *Ценности евразийской культуры : духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества : EXPO 2017 ASTANA*. Минск : БНТУ, 2017. С. 270–274.

26. Pishchanska V. M. Stylistic peculiarities of decorative and applied art of Ukrainian Cossacks // *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, VI (27), Issue : 168. Budapest, 2018. P 11–14.

Статті у збірниках наукових статей

27. Піщанська В. М. Запорозька Богородиця як взірць барокової ікони Придніпров'я // *Вісник Чернігівського нац. пед. ун-тет. ім. Т. Г. Шевченка* [Текст]. Вип. 95 / Треті Всеукр. Кулішеві читання з філософії етнокультури, присвячені пам'яті С. Б. Кримського : «Феноменологія софійності в українській культурі. Запити філософських смислів у мові, мистецтві, літературі». За ред. проф. В. А. Личковаха / Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка; гол. ред. Носко М. О. Чернігів : ЧНПУ, 2011. С. 194–198.

28. Піщанська В. М. Трансформація стильових особливостей візантійського канону в сакральному мистецтві українського козацтва // *Поліфонія діалогу у постсучасній культурі : збірник наукових праць* / [упор. : С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан]. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 327–332.

29. Піщанська В. М. Козацьке мистецтво : естетичне та сакральне // *Україна – козацька держава! Зб. наук. праць Всеукр. наук.-практ. конф. (16-17 травня 2014 р.)*. Жовті Води : Дріант, 2014. С. 40–44.

30. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у музиці українського бароко // *Україна – козацька держава! : Зб. наук. праць II Всеукр. наук.-практ. конф. (15-16 травня 2015 р.)* Жовті Води : Дріант. У 2 т. Т. I : 2015. С. 63–65.

31. Піщанська В. М. Символічна суть українського барокового мистецтва XVII–XVIII ст. // *Діалог культур Україна – Греція : культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі : зб. праць (за матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. «Діалог культур Україна – Греція : культурна*

політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі», Київ, 21-23 вересня 2016 р.). Київ : Міленіум, 2016. С. 174–175.

32. Піщанська В. М. Особливості формування духовної культури запорозького козацтва : до проблеми вивчення // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 9. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. С. 166–169.

33. Піщанська В. М. Козацький Sacrum в системі цінностей української духовної культури ХVІІ – ХVІІІ століть // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 11. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 128–130.

34. Піщанська В. М. Етнокультурний феномен духовності українського козацтва // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 14 (том 2). Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 71–74.

35. Піщанська В. М. Аксіо- та естетосфера козацтва в системі цінностей духовної культури українського Бароко // Культурологічний альманах : Випуск 8. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. С. 122–125.

36. Піщанська В. М. Духовний синкретизм ідейно-естетичних форм українського Бароко // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 18. Вінниця : ТОВ «Твори», 2018. С. 88–91.

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

37. Піщанська В. М. Православні цінності як базисні структурні складові української культури // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної

конференції молодих учених, 21-22 квітня 2011 р. / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2011. С. 16.

38. Піщанська В. М. Проблеми взаємовідношення естетичного та релігійного начал в культурі українського козацтва // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. 22-23 листопада 2012 р., / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2012. С. 40–41.

39. Піщанська В. М. Дослідження культури Придніпров'я в контексті історичних студій козацтва // Придніпровські соціально-гуманітарні читання : Матеріали Дніпровської сесії II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Дніпропетровськ, 22 лютого 2013 р.) : у 6-ти ч. Дніпро : ТОВ «Інновація», 2013. Ч. 2. С. 164–167.

40. Піщанська В. М. Козацьке мистецтво в контексті вивчення української художньої культури // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : Матер. Всеукр. наук.-пр. конф. 21-22 березня 2013 р., м. Чернігів / Наук. ред. В. А. Личковах. Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. С. 136–141.

41. Піщанська В. М. Підвалини запорізької духовності : церква, храм, ікона // Хрещення Київської Русі : визначна подія в історії українського народу (матер. наук.-пр. конф., Чернігів, 5 червня 2013 року). Чернігів : Сіверський центр післядипломної освіти, 2013. С. 77–80.

42. Піщанська В. М. Сильові особливості архітектури козацької доби // Візуальність в українській культурі : статус, динаміка, контексти. Матер. третьої наук.-практ. конф. (9-10 жовтня 2013 р.). Черкаси : Брама-Україна, 2013. С. 134–136.

43. Піщанська В. М. Національний ідеал козака в українському мистецтві XVII–XVIII століть // Науковий діалог «Схід-Захід» Матер. II всеукр. наук. конфер. з міжнар. участю (м. Бахчисарай, 12 жовтня 2013 р.) : у 4-х ч. Дніпро : Видавництво «Інновація», 2013. ч. 1. С. 103–106.

44. Піщанська В. М. Естетичні ідеї в українській культурі XVII – XVIII ст. // «Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук». Матер. III всеукр. наук. конфер. з міжнар. участю. (м. Дніпропетровськ, 20 грудня 2013 р.) у 5-х ч. Дніпро : ТОВ «Інновація», 2013. Ч. 5. С. 47–49.

45. Піщанська В. М. Гендерне начало української духовної культури XVII – XVIII століть // Педагогічний альманах : матер. обл. навч.-метод. семінару «Гендерне виховання в сучасній школі», Кривий Ріг, 2014. С. 10–11.

46. Піщанська В. М. Жіноче начало культури українського козацтва у сучасному гендерному вихованні // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : Зб. матер. Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. С. 74–77.

47. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм барокового іконопису в культурі українського козацтва // Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук. Матер. IV всеукр. наук. конф. з міжнар. участю (м. Дніпропетровськ, 15 липня 2014 р.) : у 2-х ч-х. Дніпро : Інновація, 2014. Ч. 2. С. 188–191.

48. Піщанська В. М. Діалогізм релігії та естетики в українській духовній культурі XVII – XVIII століть // Пріоритетні напрями вирішення актуальних проблем суспільних наук : Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса. Україна, 12-13 вересня 2014 року). Одеса : ГО «Причорноморський центр досліджень проблем суспільства», 2014. С. 29–32.

49. Піщанська В. М. Естетичні засади «бароковості» в архітектурі українського козацтва // Сучасні соціально-гуманітарні дискурси. Матер. V всеукр. наук. конф. м. Дніпропетровськ, 21 березня 2015 р. : у 5-х ч. Дніпро : Інновація, 2015. Ч. 4. С. 154–157.

50. Піщанська В. М. Еволюція синкретизму релігійного та естетичного у декоративно-ужитковому мистецтві українського козацтва // Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук. Матер. V всеукр. наук.

конф. з міжнар. участю (м. Дніпропетровськ, 28 серпня 2015 р.): у 2-х ч. Дніпро : Інновація, 2015. Ч. 2. С. 107–110.

51. Піщанська В. М. Етнокультурна універсальність барокової естетики козацького декоративно-ужиткового мистецтва // Екологія візуальності : стратегії, концепти, проекти. Матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. (8-10 жовтня 2015 р.) Черкаси : [видавець Чабаненко Ю. А.], 2015. С. 111–114.

52. Піщанська В. М. Репрезентація традиційного в українському фольклорі // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2015 р.) / Харків. держ. акад. к-ри ; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2015. С. 39–40.

53. Піщанська В. М. До питань особливостей сакрального мистецького простору українського козацтва // Перспективи розвитку сучасної науки. Матер. III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Харків, 04-05 грудня 2015 р.). У 2-х частинах Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. Ч. I. С. 113–115.

54. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у театрі українського Бароко // Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 4-5 грудня 2015 р. м. Дніпропетровськ. Ч. II. Дніпропетровськ : Роял Принт, 2016. С. 195–197.

55. Піщанська В. М. Козацький епос XVII – XVIII століть : до проблеми вивчення художніх особливостей [Текст] // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матер. II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Ужгород, 08-09 квітня 2016 року). У 2-х ч. Херсон : Видавничий дім «Гельветика» 2016. Ч. II. С. 76–79.

56. Піщанська В. М. Естетичне відображення етнокультури й духовності українського козацтва в історичних піснях // «Соціально-гуманітарні дисципліни : напрямки наукового пошуку». Матер. всеукр наук.

конф. (м. Дніпропетровськ, 12 квітня 2016 р.) : у 2-х ч. Дніпро : Інновація, 2016. Ч. II. С. 136–139.

57. Піщанська В. М. Етнокультурні специфікації козацького Бароко // Культура та інформаційне суспільство : матер. всеукр. наук.-теор. конф. 21-22 квітня 2016 р.) / під. ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 6–7.

58. Піщанська В. М. Символічне вираження національного ідеалу в мистецтві українського козацтва // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (24-25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. к-ри; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 39–41.

59. Піщанська В. М. Духовний синкретизм козацького декоративно-ужиткового мистецтва [Текст] // Перспективи розвитку сучасної науки. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 2-3 грудня 2016 року). У 2-х ч. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. Ч. 2. С. 166–169.

60. Піщанська В. М. Культурологічна парадигма естетичного в українській духовній культурі XVII–XVIII ст. // Духовність як ціннісна фундація сучасної освіти : Матер. всеукр. наук.-практ. конф. 10 листопада 2016 р., м. Дніпро, ДОШПО / Наук. ред. О. Г. Рогова, Т. В. Лисоколенко. Дніпро : Видавництво «Грані», 2016. С. 141–143.

61. Піщанська В. М. Духовно-естетичні засади декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва // Національні культури в глобалізованому світі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 6-7 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 271–275.

62. Піщанська В. М. Специфіка «естетичного» у формуванні української духовної культури XVII – XVIII століть [Текст] // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матер. IV Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 25-26 серпня 2017 року). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 108–110.

ЗМІСТ

ВСТУП	30
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУХОВНОЇ СФЕРИ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ	44
1.1. Козацька культура як об'єкт культурологічного аналізу: історіографія проблеми	44
1.2. Методологічні принципи та підходи до вивчення духовної сфери козацької культури	76
1.3. Культурологічна парадигма релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі	97
Висновки до РОЗДІЛУ 1	114
РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ	117
2.1. Соціокультурна ситуація в Україні XVII – XVIII століть. Феномен українського козацтва як етнокультурної спільності	117
2.2. Етнокультурна ментальність і духовна культура козацтва в контексті українського Бароко	137
2.3. Філософські, релігійні та мистецькі виміри культури козацького Бароко	150
Висновки до РОЗДІЛУ 2	170
РОЗДІЛ 3. ВЗАЄМВІДНОШЕННЯ РЕЛІГІЙНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО НАЧАЛ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА	173
3.1. Духовна сфера культури козацтва та особливості художньо-естетичного мислення доби козацького Бароко	173

3.2. Православ'я і козацький Sacrum в мистецтві	185
3.3. Національний ідеал козака в українському мистецтві XVII – XVIII століть: естетична символіка сакрального	194
Висновки до РОЗДІЛУ 3	218

РОЗДІЛ 4. НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ТА ЕТНОКУЛЬТУРНІ СПЕЦИФІКАЦІЇ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

4.1. Український фольклор як етнокультурна скарбниця козацького Бароко	222
4.2. Репрезентація релігійного та світоглядно-естетичного в козацьких думках і музичному фольклорі	235
4.3. Стильові особливості козацького декоративно-ужиткового мистецтва	259
Висновки до РОЗДІЛУ 4	283

РОЗДІЛ 5. ВПЛИВ РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО СИНКРЕТИЗМУ КОЗАЦЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НА МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО.....

5.1. Релігійно-естетичні засади «бароковості» в архітектурі козацької доби	287
5.2. Бароковий іконопис в культурі українського козацтва: сакральне та естетичне	310
5.3. Релігійно-естетичний синкретизм у літературі, музиці, театрі українського Бароко: духовні сигнатури козацької культури	348
Висновки до РОЗДІЛУ 5	373

ВИСНОВКИ 376

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ 380

ДОДАТКИ	418
ДОДАТОК А	418
ДОДАТОК Б	429
ДОДАТОК В	432

ВСТУП

Актуальність теми дисертації. Сучасний період українського державотворення пов'язаний із відродженням традиційних релігійних цінностей, пошуків свободи, утвердженням соціальних та естетичних ідеалів у сфері духовного життя народу. У зв'язку із цим актуалізуються культурологічні дослідження національного «образу світу», становлення і статусу культурних універсалій в духовній історії українства. Серед них все більшої ваги набуває світоглядна парадигма і ментальна модель козацтва як носія барокової культури в Україні XVII – XVIII століть. У своїй соціокультурній діяльності українське козацтво не віддалялось від духовних основ буття етносу, виявляючи особливий стиль мислення і чуттєвості українства, первинні етноархетипи його свідомості, національну ментальність та релігійну душу, з опорою на глибинні засади української етнічної культури та православної віри.

Сьогодні, з точки зору національного відродження, дослідження проблем козацької культури, звернене, зокрема, до осмислення історичних коренів її формування, соціокультурних механізмів і способів її трансляції та збереження, є вкрай важливими. Звідси виникає необхідність аналізу генезису і співвідношення духовних чинників становлення козацького Бароко, зокрема синкретичного взаємовідношення релігійних та естетичних начал козацької духовності. Одним із перших про синкретизм козацької культури писав Д. Чижевський у праці «Українське літературне бароко», підкреслюючи водночас, що бароко в Україні виступає як цілісний «стиль доби». Також з позицій культурологічної регіоніки аналіз духовної культури саме запорозького козацтва надає нові можливості для розуміння етнонаціональних особливостей барокової культури України, які є виявом її самобутності й неповторності, унікальності та автентичності. А дефініція

українського Бароко на придніпровських теренах як козацького дозволяє визначити роль та місце духовної культури запорозького козацтва у загальній картині розвитку української культури.

Важливим є і те, що саме козацька екстраординарність була тим підґрунтям, що стало не лише основою формування української культури XVII – XVIII століть, зокрема українського Бароко, а й суттєво позначилося на подальшому поступі культури України, і головне – її духовності. Відтак тема дисертації є актуальною не тільки в історико-культурній ретроспективі, а й з точки зору розвитку сучасної української культурології та культуротворчих процесів у країні на початку XXI століття.

Проблематика духовної культури Запорозького козацтва, релігійних особливостей козацьких вірувань та естетичних цінностей, втілених у козацькому мистецтві, так чи інакше розглядалася у роботах В. Антоновича, Д. Багалія, П. Білецького, В. Бондаренка, П. Герчанівської, М. Грушевського, П. Жолтовського, А. Колодного, С. Литвина, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Овсійчука, В. Отковича, Д. Степовика, С. Таранушенка, В. Чернеця, К. Шероцького, Д. Щербаківського та ін.

Осібне місце в опрацюванні регіональних аспектів духовної культури українського козацтва посідають праці дослідників Запорожжя, зокрема знавців феномену Запорозького козацтва та збирачів мистецьких артефактів козацької доби, таких як О. Поль, Д. Яворницький. Також важливими для культурологічного опрацювання проблеми є історико-краєзнавчі роботи Феодосія (Макаревського), Гавріїла (Розанова), А. Скальковського, присвячені духовній культурі та мистецтву придніпровського краю.

У згаданих наукових дослідженнях розглянуті питання історичних витоків та шляхів розвитку української духовної культури, феномену українського козацтва, культури бароко, простежена історія українського барокового мистецтва, вивчено процес формування культурного середовища XVII – XVIII століть. Подано багатий фактологічний матеріал з історії української архітектури, іконопису, скульптури, портретного живопису,

орнаменталістики, графіки, музичної творчості, літератури, філософії, традиційного фольклору тощо. Однак цілісного культурологічного дослідження цієї проблематики на сьогодні не існує, зокрема не розглянуто детально синкретичне співвідношення мистецтва та релігії, сакрального та естетичного, в т. ч. «релігійно-художній синкретизм» (Е. Кассіерер, П. Герчанівська) у складі козацької духовності, що визначає її сенсотворчу природу в національній культурі – від доби Бароко до сьогодення.

Таким чином, на часі є необхідність проведення ґрунтовного дослідження культурно-мистецької спадщини українського козацтва саме з точки зору етнокультурних засад духовності та її глибинного релігійно-естетичного синкретизму, що досягається в сакральності світовідношення. На відміну від специфікованих мистецтвознавчих праць, наша задача полягає у здійсненні розгорнутого культурологічного аналізу єдності релігійно-світоглядних і художньо-стилістичних рис козацького мистецтва як народного джерела вітчизняного Бароко та автентичного вияву синкретизму духовної сфери козацької культури в її важливій етнокультурній і регіональній специфікації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв від 27 червня 2013 р. (протокол № 2). Роботу виконано на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій і на кафедрі теорії, історії культури та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 0115U001572). Особистий внесок здобувача у наукову роботу полягає у поглибленому дослідженні культурно-духовних процесів, що відбувалися в Україні в період XVII – XVIII століть.

Науковою проблемою представленого дослідження є теоретичне обґрунтування особливостей козацької духовної культури як світоглядно-

ментального стрижня українського Бароко в його етнокультурних та регіональних специфікаціях.

Мета дослідження полягає в побудові культурологічної концепції релігійно-естетичного синкретизму, що розкриває цілісні форми стильової патетики та сакральної антитетики козацького Бароко як «чудного і містеріального» (Г. Сковорода) в українській культурі XVII – XVIII століть.

Досягнення означеної мети зумовило постановку і виконання таких дослідницьких **завдань**:

- на основі міждисциплінарного підходу розробити культурологічну парадигму аналізу синкретичної природи козацького Бароко (Д. Чижевський) як стилю епохи і типу світовідношення, що ґрунтується на сакральному сприйнятті світу як свята і святості;

- теоретично обґрунтувати феномен і поняття синкретизму в його еволюції від міфопоетики до барокової антитетики, де він постає як «угоджене неузгоджуваного», або «неузгоджене узгоджуваного» (Й. Лип'яцький) у світогляді і ментальній моделі козацтва. На цих засадах дослідити культуротворчі функції релігійно-естетичного синкретизму сакральної духовності, визначивши місце віри та естезису в козацькій культурі XVII – XVIII століть та розкривши їх значення у формуванні українського Бароко;

- у контексті культурологічної регіоніки встановити основні аспекти сакруму (сфери святостей) у духовності українського козацтва XVII – XVIII століть, корелятивні релігійно-естетичним трансформаціям епохи козацького Бароко та світоглядно-ментальним бінарним опозиціям сакрального і профанного, духовного і тілесного, чоловічого і жіночого, святого і грішного;

- виявити осібну аксіосферу запорозького козацтва – козацький *Sacrum*, означивши його метарелігійний зв'язок з «двовір'ям» народної релігійності (язичницькі і християнські вірування), існування світу і

«антисвіту», божественного і демонічного у «святівідношенні» і повсякденності козацтва;

- з'ясувати синкретичні особливості художньо-естетичного мислення доби козацького Бароко, розкривши єдність народних (фольклорних), міфологічних і біблійних конотацій в образотворчості українського козацтва (напр., образ «козака Мамає»). З позицій культурологічної регіоніки здійснити концептуальний аналіз різних видів козацького барокового мистецтва Нижнього Придніпров'я (від архітектури до іконографії), означивши його статус і роль в культурі українського Бароко;

- встановити етнокультурні специфікації й регіональні особливості мистецтва Запорозького краю (зокрема фольклору) як феномену козацького Бароко, що розкривають релігійно-естетичний синкретизм духовності козацтва на придніпровських теренах під сигнатурою Богородиці Покрови;

- охарактеризувати вплив козацьких сакральних сигнатур і культурного середовища на духовність і стилістику українського бароко у зв'язку із поєднанням народних традицій та гуманістичних ідей епохи крізь призму синкретизму релігійного та естетичного, в якому «зростається в єдність різноманітне» (Д. Чижевський);

- обґрунтувати положення про утворення автентичних художніх форм, знаків, образів та символів, наповнених сакральним змістом і приналежних сфері виключно козацького Sacrum'у, що стали потужним генератором національної енергії духовного відродження.

Об'єктом дослідження є козацька культура кінця XVII – першої половини XVIII століть в її бароковій парадигмі.

Предмет дослідження – релігійно-естетичний синкретизм духовної сфери козацької культури доби українського Бароко.

Хронологічні межі дослідження охоплюють XVII – XVIII століття – найяскравіший період в історії розвитку козацької культури, пов'язаний

зокрема з формуванням регіонального варіанту українського Бароко у придніпровському краї.

Територіальні межі визначаються історичними теренами Дніпрового Низу – колишніх Запорозьких Вольностей, Нижньої Наддніпряниці або придніпровських теренів колишньої Катеринославської губернії, яку в дослідженні ми називаємо Придніпров'ям.

Методи дослідження. Використані у дослідженні методи ґрунтуються як на усталених, так і новітніх теоретико-методологічних підходах та принципах і, передусім, на *міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасної культурології, філософії етнокультури та мистецтвознавства*. Зокрема, принцип єдності теоретичного й історичного розкривається в контексті етнокультури та культурологічної регіоніки, що виявляється в органічному поєднанні теоретичного аналізу релігійно-естетичного синкретизму із опрацюванням конкретно-історичної специфіки розвитку козацької культури у кінці XVII – першій половині XVIII століть на теренах Нижнього Придніпров'я. Дуалізм козацького Sacrum'у (сфери святостей) розглядається з позицій Дюркгеймівської соціологічної школи (Г. Губерт, М. Мосс, Р. Кайуа), положення якої про амбівалентність сакрального виступає пояснювальним принципом в розумінні антитетики козацької ментальності та світосприйняття.

Комплексний характер дослідження обумовив використання *історико-культурного* (в аналізі доби Бароко в Україні), *культурно-антропологічного* (в дослідженні ментальності та психотипу українського козака) та *системного* (в побудові культурологічної парадигми релігійно-естетичного синкретизму) *підходів теоретичної культурології*. Також використовувались теоретико-пізнавальні можливості естетики (в дослідженні естетосфери козацтва), семіотики (в аналізі символіки і сакральних сигнатур), герменевтики (в тлумаченні артефактів козацької культури) та релігієзнавства (в обґрунтуванні характеру козацької віри і сакруму з позицій православ'я).

При вивченні різних аспектів духовної сфери козацької культури XVII – XVIII століть, зокрема релігійних та естетичних, застосовувались *методи історичної реконструкції соціокультурної реальності*, що уможливило відтворення загальної картини функціонування культури запорозького козацтва доби Бароко. При виявленні загальнокультурного і особібно-специфічного у релігійно-естетичному синкретизмі духовної сфери козацької культури XVII – XVIII століть дисертантка послуговувалася *компаративістикою*, що дало змогу виокремити національну і регіональну специфіку художньо-естетичних процесів у європейській культурі барокового періоду.

Крім цього, у дисертації використовуються й загальнофілософські та загальнонаукові методи наукового пізнання: зокрема, *феноменологічного опису і структурно-функціонального аналізу* (для дослідження козацької ментальності та антитетичної природи козацького сакруму), а також *аналізу й синтезу, аналогії, індивідуалізації й узагальнення* (для побудови логічно й теоретично обґрунтованого викладу дисертаційного матеріалу, його наукової достовірності).

Теоретичні основи дослідження складають праці провідних представників наукових напрямів, проблематика яких корелює з культурологічним змістом дисертації:

- теоретико-методологічні проблеми козацької історії: від генези та еволюції українського козацтва, ціннісних орієнтацій та цивілізаційної типології до правових, етнонаціональних і етнокультурних аспектів козацького феномену та його сприйняття у вітчизняному та західноєвропейському науковому світі (Л. Дубровіна, П. Кралюк, В. Карпов, С. Кримський, М. Козловець, А. Колодний, С. Леп'явко, С. Литвин, В. Личковах, М. Попович, В. Німчук, О. Путро, Я. Стратій, І. Федь, В. Чернець, Д. Чижевський, В. Шейко);

- світоглядно-філософські проблеми релігійних та естетичних особливостей української духовної культури XVII – XVIII століть (П. Білецький, В. Буряк, І. Бондаревська, П. Герчанівська, В. Горський, М. Загорулько, І. Іваньо,

О. Кодьєва, А. Колодний, С. Мащенко, Л. Мізіна, Д. Наливайко, О. Пахльовська, М. Попович, Н. Сиротинська, О. Смоліна, В. Співак);

- естетичні дослідження українського бароко, зокрема козацького (І. Бондаревська, Л. Довга, М. Загорулько, С. Кримський, В. Личковах, А. Макаров, М. Ольховик, Б. Парахонський, С. Ушакова, Л. Ушкалов);

- історичні розвідки феномену козацтва у руслі історичного краєзнавства (А. Скальковський, Г. Розанов, Ф. Макаревський, Г. Надхін, О. Поль, Д. Яворницький);

- дослідження духовної культури запорозького козацтва (П. Богуш, І. Лиман, Ю. Мицик, І. Павленко, С. Плохій, І. Стороженко);

- мистецтвознавчі дослідження художньої спадщини Запорозжя сакрального характеру (В. Беднов, В. Машуков);

- мистецтвознавчі розвідки різних напрямків барокового мистецтва Придніпров'я (О. Калашникова, Т. Пуларія, М. Тихонова, О. Харлан, Л. Яценко,);

- дослідження артефактів козацького мистецтва (В. Александрович, М. Брайчевський, Я. Гарасим, М. Драган, А. Жаборюк, П. Жолтовський, І. Зінків, Г. Логвин, Л. Міляєва, О. Мишанич, М. Набок, В. Овсійчук, В. Откович, В. Свенціцька, Д. Степовик, С. Таранушенко, Ф. Уманцев, Л. Членова, В. Шевчук).

Додаткова джерельна база дослідження:

- матеріали (періодичні видання, каталоги) з Державного архіву Дніпропетровської області;

- артефакти запорозького козацького мистецтва з фондів музеїв Дніпропетровської області (як ілюстративний матеріал).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що у ньому вперше здійснено культурологічний аналіз релігійно-естетичного синкретизму духовної сфери козацької культури в її регіональному варіанті (Придніпров'я). Запропоновано концептуальну модель козацького Бароко як світоглядно-ментальну і художню репрезентацію патетики і сакральної

антитетики культурно-історичної доби. Новизна концепції розкривається в таких положеннях, що виносяться на захист.

Уперше:

- розроблено культурологічну концепцію синкретичної єдності і взаємопроникнення релігійних та естетичних начал в духовній культурі українського козацтва на поліметодологічній основі аксіології, семіотики, структуралізму, філософії етнокультури та культурологічної регіоніки;

- теоретично розвинуто барокове розуміння синкретизму як «узгоджене неузгоджуваного», або «неузгоджене узгоджуваного» (Й. Лип'яцький), що виявилось у феномені «концептизму» (кончето-дотеп) як принципі «гострого розуму», що кмітливо єднає антиномії й антитези в синтетичне ціле, звідки походить чудернацтво й містеріальність, «світ» і «антисвіт» козацької ментальної моделі;

- встановлено, що релігійно-естетичний синкретизм у своїх культуротворчих вимірах парадигматично впливав на формування сакральних змістів козацької культури, її патетики та антитетики;

- обґрунтовано, що в багатоманітних виявах козацького мистецтва реалізуються потенції як етнокультурних, так і барокових мистецьких принципів, які разом визначають особливості козацького Бароко, основою котрих є глибинні взаємозв'язки сакрального та естетичного, бінарні опозиції тілесного і духовного, чоловічого і жіночого, святого і грішного;

- доведено, що релігійність запорозьких козаків, яка мала виняткове світоглядне й культуротворче значення, обумовлювалась не лише драматизмом часу, а й тим, що в основі козацького Sacrum'у лежить жіноче начало, яке одухотворювало життя й свідомість козаків, породивши культ Богородиці – Покрови;

- встановлено, що, з точки зору історії культури, філософії та естетики Бароко, українське козацтво стало спроможним утворити свою осібну духовно-культурну сферу з властивим лише для неї етноментальним

емоційно-психологічним настроєм, сакральним сприйняттям світу як «свята» і «святості» та релігійно-естетичним пафосом мистецької творчості;

- запропоновано культурологічну інтерпретацію змісту створених українським козацтвом або за його сприяння мистецьких цінностей. Зазнаючи помітних барокових впливів, козацьке мистецтво зберігало, разом з тим, своє етнокультурне підґрунтя, яке закріплювалося в козацькому Бароко як культуротворча і формотворча основа з відкритим семантичним полем фольклорних архетипів і принципом дотепності;

- доведено, що сакральні-релігійні та художньо-естетичні аспекти козацької духовності в їх парадигматичній цілісності окреслюють українське козацтво XVII – XVIII століть як носія барокової культури. Утворення автентичних художніх форм, знаків, образів та символів, наповнених сакральним змістом і приналежних сфері козацького Sacrum'у, стали потужним генератором національної енергії культуротворення.

Набуло подальшого розвитку:

- розуміння світоглядних особливостей духовної культури запорозького козацтва, основу яких склали православна віра та козацький Sacrum як синкретична сфера святостей християнської релігії та народного «святівідношення». Формуванню аксіосфери козацького Sacrum'у сприяв чоловічий, захисний, оборонний первень, що утворював лицарський стрижень козацької культури, базуючись на життєвому досвіді існування етносу, включаючи «зворотній бік» сакрального («світ навиворіт»);

- аналіз українського народного мистецтва, на підставі чого зроблено висновок, що скарбницею культури козацького Бароко є український фольклор. Саме єдиний комплекс українського народного мистецтва, де світоглядно-естетичні, передусім мистецькі, репрезентації етнокультури виконують не тільки посередницьку функцію у світовідношенні, а й семіотично-конститутивну, виступає одним із базових принципів розвитку української барокової свідомості, її архетипів і духовних сигнатур (напр., образ «козака Мамає»). Ствердження національно-патріотичних цінностей,

з якими пов'язаний історизм козацького фольклору, сповна екстраполюється на ідейно-світоглядну складову мистецької творчості козацького середовища.

Поглиблено уявлення:

- що українське козацтво, синтезувавши художньо-естетичні принципи європейського бароко з мистецькими традиціями та ментальними ознаками української «культурної душі» та етнокультури, виступило творцем свого власного, єдиного в Україні національно-довершеного художнього стилю – «козацьке Бароко»;

- про вплив козацького культурного середовища, духовної культури українського козацтва на змісти і форми козацької думи, пісні, літературних творів, декоративно-ужиткового мистецтва, малярства, іконопису, музики, театру і навіть архітектури;

- що неповторні історичні умови, які утворилися на території Нижнього Придніпров'я у XVII – XVIII століттях, стали поштовхом до виникнення й розвитку автентичних мистецьких традицій Запорозжя – колишніх «Вольностей козацьких», а регіональна культурна специфіка посприяла формуванню яскраво вираженої самобутності запорозької художньої культури, що відобразила «культурну душу» козацтва під сигнатурою Покрови Богородиці.

Уточнено:

- основні характеристики і антиномії козацького Sacrum'у, який розглянуто як осереддя козацької духовності, підвалинами котрої виступають лицарський спосіб життя та православна віра. Природа козацької духовності осмислена з урахуванням світоглядно-інтегративної потужності культуротворчої взаємодії релігійної свідомості та естезису, а також антиномій сакральних вимірів освяченого і гріховного;

- що в естетиці козацького мистецтва стрижневим чинником була єдність сакрального і художнього, яка сприяла збереженню споконвічних етнічних засад буття і культури, транслюванню характерологічних етичних та естетичних цінностей заради зміцнення козацької слави та доблесті.

Теоретичне та практичне значення дослідження. Теоретичний зміст дисертації є важливим для подальшого вивчення світоглядних особливостей культури українського Бароко, зокрема для розгляду синкретизму духовних цінностей, що втілений на сакральних та естетичних рівнях взаємодії релігії та мистецтва. Оскільки козацька духовна культура інтерпретована як релігійно-естетичний континуум України XVII – XVIII століть, це висвітлює її статус у спільній скарбниці культурно-історичного часопростору України та Європи як унікальне барокове явище й особливий тип релігійно-естетичного синкретизму в історії художньої культури. Отже, теоретичне значення отриманих результатів дослідження полягає в можливості їх використання у подальшому осмисленні й розумінні барокової проблематики, розробці її окремих етнокультурологічних й мистецтвознавчих аспектів, зокрема в контексті культурологічної регіоніки.

Наукові положення, сформульовані в дисертації, можуть бути використані у викладанні культурології, історії української культури, естетики, мистецтвознавства, релігієзнавства, фольклористики, філософії етнокультури у вищих навчальних закладах та на інтегрованих курсах художньої культури та мистецтва у загальноосвітніх навчальних закладах. Дисертаційне дослідження має також прикладний потенціал для мистецтвознавчого та художньо-естетичного аналізу мистецьких творів та духовних процесів в історії української культури. Крім того, дисертація важлива для визначення типологічних класифікаційних ознак культурних цінностей козацької доби, що підлягають збереженню та охороні відповідно до чинного законодавства України. Результати дослідження можна використовувати і в екскурсійно-просвітницькій роботі.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці автора за темою дисертації написані без співавторів. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження здійснювалася під час обговорення дисертації на засіданнях кафедри теорії, історії культури та музикознавства і кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККиМ; на 58 міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях, серед них: «Придніпровські соціально-гуманітарні читання» (Дніпропетровськ, 2013); «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, 2013); «Хрещення Київської Русі – визначна подія в історії українського народу» (Чернігів, 2013); «Діалог культур: Україна – Греція: сучасний стан та перспективи розвитку» (Київ, 2013); «Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти» (Черкаси – Канів, 2013); «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття» (Одеса – Київ – Варшава, 2014); «Україна – Козацька Держава» (Жовті Води, 2014; 2015); «Сучасні соціально-гуманітарні дискурси» (Дніпропетровськ, 2015); «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття» (Київ – Одеса, 2015); «Екологія візуальності: стратегії, концепти, проекти» (Черкаси, 2015); «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015); «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2015; 2016); «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (Ужгород, 2016); «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі» (Київ, 2016); «Духовність як ціннісна фундація сучасної освіти» (Дніпро, 2016); «Цінності євразійської культури: духовність, традиції, економічні пріоритети співпраці» (Мінськ, 2017); «Національні культури в глобалізованому світі» (Київ, 2017); «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (Одеса, 2017); «Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців» (Київ, 2017) та ін.

Публікації. Основні положення та висновки дисертації висвітлено у 62 наукових працях. Серед них: 1 одноосібна монографія «Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва»; 8 статей

у фахових виданнях України, 14 статей у фахових виданнях, які включені до міжнародних науково-метричних баз, 3 статті у наукових зарубіжних виданнях, 10 статей у збірниках наукових статей, 26 статей в інших наукових збірках та матеріалах конференцій.

Кандидатську дисертацію «Українська барокова ікона в художніх колекціях Дніпропетровщини: типологія та своєрідність» за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» захищено 2009 р. у Таврійському національному університеті ім. В. І. Вернадського Міністерства освіти і науки України; її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (окрім звернення до окремих пам'яток спільної для досліджуваного періоду джерельної бази). Сформовані у даному дослідженні положення виносяться на захист вперше.

Структура дисертації і логіка викладу матеріалу обумовлена специфікою теми, метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, що містять п'ятнадцять підрозділів, висновків і списку використаних джерел і літератури, а також додатків. Загальний обсяг дисертації становить 454 сторінки, з них 379 сторінок основного тексту; список використаних джерел налічує 403 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДУХОВНОЇ СФЕРИ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Козацька культура як об'єкт культурологічного аналізу: історіографія проблеми

Феномен культури українського козацтва викликає великий інтерес у науковців, її дослідженню у світлі надбань вітчизняної й світової культурологічної думки, зокрема з точки зору філософії етнокультури та культурологічної регіоніки, в її феноменологічних та структурно-антропологічних характеристиках присвячені праці багатьох вітчизняних учених-гуманітаріїв.

У вивченні козацької культури, її духовних форм, піднесення яких відбувалося, зокрема на теренах нижнього Придніпров'я, нами окреслено декілька напрямів.

Перший включає дослідження духовної культури Запорозжя у руслі історичних студій козацтва. Тут враховується те, що Запорозьке козацтво, як явище соціокультурного значення, що головним чином вплинуло на формування історії українського народу та вітчизняної культури, було об'єктом численних досліджень XIX – XX століть. Накопичений фактичний матеріал засвідчив наявність такого історичного феномену української культури, як духовна культура українського козацтва.

Подорожуючі, ще за козацьких часів, «чужинці», першим з яких, за свідченням В. Січинського, був Еріх Лясота, «що був на Запорозжі цілий місяць», відвідавши Запорозьку Січ, «залишив нам цікаві спогади про свою

подорож» [282, с. 56]. Проїхавши з Праги через Львів, Броди, Почаїв, Вишнівець, Пиляву, Погребище, Трипілля, «прибув до Києва, де був 3 дні», далі посол німецького цісаря Рудольфа II – Еріх Лясота – рушив униз Дніпром до козаків. «Лясота називає Запорожців «хоробрими і підприємливими людьми» [там само, с. 59] та далі засвідчує, що Запорозьке товариство «не тільки користується величезними впливами на Україну, але на котре оглядається і ціла «Польща» [там само, с. 60].

Інший іноземець – поляк Папроцький – у своїй книжці, виданій ще у 1599 р., подає цікаві відомості про козацький побут та стосовно Запорожжя пише: «Багато бездоганних, але небагатих молодиків з панят на Русі, Поділлі й Польщі, їздять туди, щоби повчитися до лицарського діла, бо між ними можна добре вишколитися в лицарському (військовому) порядку й чуйності» [там само, с. 60-61].

Історичні розвідки, які тим чи іншим чином стосувалися духовної сфери козацької культури, вже у першій половині XIX століття зазначили наявність такого виміру української культурної історії, як козацька духовність, хоча і не гомогенна, але синкретична у всіх своїх хронотопах і модусах. Видатні краєзнавці Придніпров'я – А. Скальковський, Г. Розанов, Ф. Макаревський, Г. Надхін, а пізніше, О. Поль, Д. Яворницький та ін., ретельно вивчали існуючі на той час архівні матеріали з історії культури Запорозької Січі, фіксуючи її варіативні параметри в залежності від територіальних і артефактних особливостей. Спілкуючись з колишніми запорожцями, обстежуючи вцілілі на той час артефакти козацької культури, вони практично врятували від повного зникнення безцінні документи, записали неоціненні свідчення й, так чи так, поклали початок збереженню сакральних предметів козацької давнини (храми, ікони, клейноди, зброя, предмети повсякденного вжитку тощо), довівши їх автентичність та унікальність у загальній історії української культури.

Відомий історик, етнограф та публіцист А. О. Скальковський (1808 – 1898 рр.) фактично одним із перших опрацював наявні на той час архівні

матеріали з історії Запорозької Січі. І хоча, останнім часом вчені вважають, що А. О. Скальковський «дивився на Запорожжя як на негативне явище в історії, виправдував дії царизму щодо його скасування» [194, с. 226], він практично врятував від повного зникнення безцінні документи, свідчення колишніх запорожців. Зібрані ним факти головним чином стосувалися придніпровських теренів. Багато документів А. Скальковський одержав з архіву катеринославського архієпископа Гавриїла (Розанова). З Катеринослава він їздив досліджувати Дніпровські пороги, фортецю Кодак, Січ на Хортиці. Оглянув Нікополь, Каховку, Херсон, Миколаїв. Науковець відзначав роль православної релігії у козацькому устрої, спостерігав своєрідність та неповторність козацького мистецтва. В Нікопольському храмі А. Скальковський побачив багато дорогоцінних речей із січового Покровського собору. Вчений скрізь відшукував документи до історії Січі, збирав пісні й перекази про запорозьке козацтво. Результатом його мандрівок містами і селами, обстеження і вивчення архівів стала фундаментальна праця «Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького» [283], яка вперше побачила світ у 1841 році.

Значний внесок у вивчення історії українського козацтва, зокрема козацького сакрального мистецтва, зроблено архієпископом Херсонським і Таврійським Гавриїлом (В. Ф. Розанов, 1781 – 1858 рр.) – дослідником історії Південної України і Запорожжя, який вважається першим історіографом тодішнього Катеринослава і Новоросії. Роль архієпископа Гавриїла у вивченні регіональної історії та культури придніпровського краю доведено у низці досліджень, що з'явилися наприкінці ХХ – початку ХХІ століття [97; 98; 99; 100]. Зібрані представником духовенства документальні матеріали до історії козацького краю, а також його історичні праці зберігаються в Інституті рукописів НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. Історико-краєзнавчі доробки архієпископа Гавриїла «Историческая записка о заложении в городе Екатеринославе соборного кафедрального Преображенского ныне там существующего храма и о начале самого города Екатеринослава» [50]

та «Самарський монастир» [51] безпосередньо стосуються теренів Катеринославщини.

Остання згадана книга архієпископа Гавриїла (Розанова) присвячена історії колишньої козацької православної святині – Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря – важливого в житті запорожців військового монастирського поселення, єдиного на землях Війська Запорозького Низового (див. *Іл. 1*). У дослідженні названої унікальної пам'ятки високої сакральності та войовничості українського козацтва він не мав попередників, першим опрацювавши документи, знайдені ним в архівах місцевої духовної консисторії та монастиря, у якому, на жаль, нині ніяких документів, написаних до 1751 року, не збереглося.

Неординарна постать архієпископа Гавриїла (Розанова) цікава ще й тим, що він належить до числа перших, хто цілеспрямовано, усвідомлено, методично збирав старожитності, документи, записував перекази старих людей про минуле придніпровського краю, писав і публікував власні історичні розвідки. Відомим є і той факт, що саме преосвященний Гавриїл, прибувши до Катеринослава і незабаром дізнавшись, що в селі Михайлівці проживає столітній колишній запорожець Микита Леонтійович Корж, зробив публікацію «Усних розповідей колишнього запорожця, жителя Катеринославської губернії та повіту, села Михайлівки Микити Леонтійовича Коржа». Важливість свідчень М. Коржа була відзначена як у час їхнього опублікування (напр., П. Кулішем), так і значно пізніше [див. 21]. Цікаво, що видатний український історик церкви В. Біднов (його перу належить багато праць з історії Катеринославської єпархії) назвав архієпископа Гавриїла «видатним істориком колонізації степової України» [там само, с. 3].

Хвиля національного культурного піднесення на зламі XIX – XX століть, що привернула увагу українського загалу до історії Степової України, запорозького Придніпров'я, ознаменована діяльністю Феодосія (О. Г. Макарєвського, 1822 – 1885 рр.) – єпископа Катеринославського, українського історика, музейного експерта та православного церковного

педагога. У 1880 році з'являється його ґрунтовна двотомна праця «Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: Церкви и приходы прошедшаго XVIII столѣтія. Исторический обзор» Феодосія (Макаревського) [196]. Преосвященний Феодосій під час написання своєї фундаментальної історико-краєзнавчої книги про церкви і парафії в межах Катеринославської єпархії вивчав документи місцевої духовної консисторії, архієпископського дому та Самарського монастиря. Крім документів, у цій праці використано також перекази старожилів окремих населених пунктів, які переповідали йому священники церков про їхніх фундаторів, час заснування, освячення, добудови та інші відомості з історії церкви та її парафіян. 336 населених пунктів описано у праці за одним формуляром. Автор вказує на географічні координати населених пунктів, пояснює їхні назви.

Неоціненне значення для вивчення культурної спадщини Степової України мають і деякі інші історичні твори Феодосія (Макаревського). Серед них – праці «Краткие сведения о местно-чтимой иконе Божьей Матери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии» [144, 145, 146] (1872 р.) та «Самарский, Екатеринославской епархии, Пустынно-Николаевский монастырь» [195] (1873 р.). У першій названій роботі священник веде мову про перипетії історії старовинної (1736 р.) ікони, яка з часів її знаходження в алтарі Свято-Миколаївської Ново-Кодацької козацької церкви вважалася чудотворною. Гаслом автора даної розвідки є епіграф, знайдений ним у літописах: «Что слышали мы и узнали, что повествовали нам отцы наши, не скроем того мы от детей их, роду позднему возвестим» [144]. Друга праця єпископа Феодосія про Самарський Пустинно-Миколаївський монастир, хоча і не є оригінальною (бо про монастир вже писали архієпископ Гавриїл та дослідник Запорозжя А. Скальковський), вміщує цінні додатки переважно запорозького походження (1751 – 1764 рр.). Більш ранні документи ні Феодосій, ні його попередники не могли використати, оскільки вони згоріли.

У трудах А. Скальковського, архієпископа Гавриїла (Розанова) та Феодосія (Макаревського) міститься цінний фактичний матеріал краєзнавчого характеру з історії культури Запорозжя, головним чином присвячений питанням розвитку церкви, функціонування освіти тощо. Дослідники підкреслюють вагому роль православної віри і козацької церкви у козацькому устрої. Але щодо духовної культури українського козацтва, зокрема козацького мистецтва, то воно було окремо осмислене вже пізніше, наприкінці XIX – початку XX століть. У перелічених працях ця проблематика має лише описово-фактичне значення, наприклад: «казаки – хозяева въ нѣкоторыхъ зимовникахъ устроили, отдѣльно отъ жилыхъ помѣщеній, деревянныя или каменныя каплицы, а въ другихъ зимовникахъ изъ жилыхъ обыкновенныхъ хатъ избирали и отдѣляли особую горницу, светлицу съ божницею, въ видѣ кіота, въ ней; въ каплицѣ и въ свѣтлицѣ съ божницею всегда находилась святиня, – нѣсколько чтимыхъ иконъ, крестовъ и святыхъ книгъ; нерѣдко теплилась здѣсь и неугасимая лампадка» [там само, с. 85].

Історичний підхід до феномену козацтва знаходимо у праці Г. Надхіна «Память о Запорожье» [220], що побачила світ у 1877 році. З часом, на початку XX століття, визначну роль козацтва в історії України як рятівника і охоронця православ'я визначав Михайло Грушевський. Він зазначив, що козаччина перебрала на себе основний тягар боротьби за саме існування України, надавши їй необхідної на той час релігійної форми [71]. М. Грушевський саме із цим пов'язував прихильність до козацтва всіх верств населення, піднесення козака на п'єдестал національного героя. Інший український історик, Дмитро Дорошенко, саме у козацтві вбачав головного рятівника православної віри в Україні та творця козацької культури.

Титанічна самовіддана праця видатних істориків передреволюційної доби М. Костомарова, В. Антоновича, М. Грушевського, Д. Дорошенка та ін. була присвячена переважно збиранню та обробці основного корпусу наявних історичних документів. Це дало можливість ученим закласти підґрунтя української історичної думки у всіх її найважливіших галузях, а отже,

повернути народові його історичну пам'ять, тим самим окресливши основні засади розвитку української культури. Варто визнати, що у працях цих відомих дослідників стрижневими явищами української історії та культури є наймасштабніший її період – Хмельниччина, а також такі епохальні для України події, як козаччина та культурно-релігійне відродження XVI – XVII віків. Та, незважаючи на це, у сьогодення, як доводять сучасні вчені, ми прийшли з великими прогалинами у власній історичній свідомості [114, с. 3], що стосується і проблем культурного поступу України.

У зв'язку з цим відомий український поет, письменник та культуролог-енциклопедист Є. Маланюк зазначав: «Ми тепер наочно бачимо, як відбувається історія на наших теренах. Ми знаємо аж надто добре, що залишається з наших соборів, монастирів, замків, музеїв, бібліотек, академій... Через весь наш історично-культурний процес уявляється, на перший погляд, якоюсь пунктованою лінією, бо історичні документи наші – лише уривки і шматки, лише уламки і фрагменти» [там само, с. 4].

Епохальну роль у дослідженні козацької культури, зокрема культурних особливостей Нижнього Подніпров'я, відіграв Олександр Миколайович Поль (1832 – 1890 рр.) – видатний громадський діяч, археолог, збирач скарбів українського народу та, як його називають деякі вчені, «Колумб Придніпровського краю» [300, с. 6]. Його діяльність поклала початок збиранню унікальної колекції старожитностей, яка вважалася наприкінці XIX століття однією з найбільших на Півдні Росії. У кінці XIX – на початку XX століття ім'я Олександра Поля було широко знане не лише на Придніпров'ї, а й далеко за його межами.

Будучи нащадком старовинного українського роду наказного гетьмана Павла Полуботка, який був відомим тим, що «забрав із собою у могилу таємницю золотого скарбу», що й досі «багатьом в Україні не дає спокою» [307, с. 6], О. Поль з дитинства цікавився історією українського козацтва. Як свідчать деякі краєзнавці (В. Титов), у родині та в численних родичів зберігалася чимало предметів побуту та зброї запорожців, а серед селян були ще

живі діди, які могли розповісти про легендарних ватажків козацтва – Івана Сірка, Івана Богуна, Петра Калнишевського, про їхні походи та битви з татарами, турками, поляками [там само, с. 11-12]. Ці розповіді ще змалку запали в душу Олександрю та не могли не залишити відбиток у душі дослідника. «Находясь по женской линии въ родствѣ съ малороссійской фамиліей Полубортковъ и часто слышал рассказы о прежнихъ временахъ и славныхъ подвигахъ Запорожскихъ «лыцарей». А. Н. Поль съ юныхъ лѣтъ полюбилъ Запорожье и его старину. Неудивительно, «что будучи еще мальчикомъ» онъ лазилъ по всѣмъ чердакамъ и чуланамъ дома своей бабки, вездѣ отыскивалъ разные предметы древности и питалъ къ ним особое пристрастіе [Историч. Вестник 1890 г. Декабрь, стр. 795]. Съ дѣтства А. Н. полюбилъ свои родныя степи, свой народъ, котрому въ зрѣломъ возрастѣ и отдалъ все силы своѣй благородной души» [цит. за: 42, с. 7].

Про О. Поля, як видатного громадського і культурного діяча, колекціонера, археолога і промисловця, писали як відомі в минулому, так і сучасні автори, зокрема І. Вертоградов, А. Синявський, Д. Яворницький, Т. Воронова, В. Титов та ін. Проте названі вчені, як стверджують деякі дослідники (О. Мельник), не приділяли достатньої уваги оцінкам О. Поля, даних ним на побутовому рівні [208, с. 52], зокрема підчас звичайних бесід із робітниками, коли «такі розмови неодноразово торкалися козацтва [там само, с. 53], а тому багато цінних фактів пішли у небуття.

Саме О. Полям було покладено початок історико-археологічній розвідці придніпровського краю та дослідженню козацької старовини. Як свідчить сучасник Поля І. Вертоградов, «уже с ранняго дѣтства Поль питалъ страсть ко всякаго рода старинѣ и в особенности Запорожской» [42, с. 17]. Захоплення вченого висвітлювалися у періодичних виданнях Катеринославської губернії. Завдяки цьому відомо, що «для собиранія старины онъ не щадилъ ни средствъ, ни времени. Для этого онъ имѣл у себя цѣлую армію различныхъ агентовъ и вмѣстѣ съ тѣмъ предпринималъ изъ года въ годъ цѣлый рядъ раскопокъ могилъ въ различныхъ мѣстахъ края. Какъ человекъ выдающегося ума

и всесторонне образованный, онъ устремлялъ свое вниманіе на то, мимо чего человекъ средняго ума и узкаго образования проходилъ безъ всякаго вниманія (Календарь-ежегодникъ «Приднѣпровье», 1909 г., стр. 246-247)» [там само, с. 17].

Завдяки плідній наполегливій праці О. Поля ще наприкінці 1887 року в Катеринославі відкрився археологічний музей, названий ім'ям засновника, «який спочатку розміщувався в будинку Гровіца на Поліцейській вулиці, а з часом був переведеним у власну квартиру засновника біля Соборної площі» [307, с. 15]. Після смерті О. Поля у 1890 році, музей очолив Д. Яворницький. Завдяки його старанням у 1905 році до музею надійшла частина колекції Поля, що була передана Ольгою Семенівною – дружиною Олександра Миколайовича. А 11 травня 1912 року Катеринославському Обласному музею імені Олександра Миколайовича Поля вже офіційно було пожертвовано дві тисячі шістдесят предметів старовини, які на той час вже зберігалися у музеї та були оціненими у десять тисяч рублів (акт дарчої, завірений нотаріусом С. М. Снегирьовим, зберігається у історичному музеї) [239, с. 3]. До колекції входили предмети з епохи кам'яного та бронзового віків, старожитності грецьких колоній, старожитності римського періоду, скіфської старовини, старовинна зброя, предмети з етнографії, відділу нумізматики, 281 предмет належав до часів Запорозжя та часів козацтва. Завдяки дару родини Полів Д. Яворницький заснував у центральному залі музею запорозький відділ.

Новий етап у вивченні та дослідженні матеріальної культури запорожців наприкінці 80-х років XIX століття знаменує діяльність Дмитра Івановича Яворницького (1855 – 1940 рр.) – відомого історика, письменника, етнографа, археолога, фольклориста, лексикографа, краєзнавця, археолога, громадського діяча, людини багатогранного таланту та енциклопедичних знань. Самовіддана, цілеспрямована, звитяжна праця на користь батьківщині була девізом життя цього «запорозького характерника», як назвав його Максим Рильський [див. 322, с. 7]. «Моим правилом в жизни, – писав учений, – было – работай; работай, не ожидая ниоткуда и ни от кого ни награды, ни похвалы; работай до

тех пор, пока служат тебе руки и пока бьется сердце в твоей груди; работай на пользу твоего народа и на благо родины, дорогой тебе» [цит. за: 3, с. 10].

У своїй науковій діяльності Д. Яворницький багато уваги приділяв історії Запорозької Січі та феномену українського козацтва. Саме завдяки «безнастанним шуканням цієї напрочуд енергійної людини, – писав про нього О. Ільченко, – історія запорозького козацтва збереглася в своїй неповторній красі» [113, с. 62]. У працях Дмитра Івановича міститься чимало корисних відомостей про розвиток культури краю, подано досить повний перелік пам'яток церковної архітектури та основних предметів мистецтва, що знаходилися на землях Придніпров'я. Зібраний Яворницьким етнографічний, фольклорний, топографічний і лексикографічний матеріал заклав основи його праць, зокрема «Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу» [383] у двох томах, вперше видану в 1888 році; «Історія Запорозьких козаків» [384, 385, 386] у трьох томах, написану з 1892 по 1897 роки та багатьох інших книг та наукових статей.

«Історія запорозьких козаків» Д. Яворницького є першою капітальною працею, в якій подавалась глибока і всебічна характеристика Запорозького краю, історія Запорозької Січі та козаків-запорожців, їх економічного, політичного, військового устрою життя, побуту, звичаїв і культури. Вчений вважав, що «історію слід вивчати не тільки за літописами і книгами, але і за матеріалами народної творчості» [322, с. 8]. У багатотомному виданні його праць відчувається широка джерельна база та виявляється неприхована пристрасть до запорожців. «Може, через ту саму страсть, – писав Д. Яворницький у листі 2 грудня 1894 р. до відомого фольклориста Я. П. Новицького, – я і сам упав у які ошибки, – вже хай люди вибачають, а наші сини хай справляють наші помилки» [1, с. 54].

Крім даних топографії та археології, Д. Яворницький використовував документи, мемуари та щоденники, документальні збірки, чисельний фольклорний матеріал. Дослідник не обмежувався розшуками архівних матеріалів, а щороку подорожував «по слідах запорожців», записуючи спогади старожилів, народні перекази, розповіді, пісні, прислів'я, вивчав особливості

місцевості, збирав предмети матеріальної культури. Вчений «...много раз об'їзжав все места бывших Сечей, много раз плавал по Днепру, спускался через пороги, осматривал острова, балки, леса, шляхи; вместе с этим посещал кладбища, изучал церковные древности, записывал казацкие песни, народные предания, вскрывал погребальные курганы и обозревал все, более или менее, значительные частные общественные собрания запорожских древностей» [390, с. 5].

Мандруючи Катеринославською єпархією, Дмитро Іванович Яворницький зібрав величезну кількість фактичного матеріалу, який збагатив зібрання експонатів Катеринославського обласного музею імені О. Н. Поля. Значна частка його знахідок мала сакральний характер. Вчений усвідомлював культурне значення своєї роботи і чітко розумів, що «...церковнымъ древностямъ нашего края грозитъ сплошное истребленіе, и потому ихъ надо было во что бы то ни стало спасти отъ такой гибели» [377, с. 11]. Д. Яворницький з точністю описував всі свої знахідки і враження від знайденого та побаченого, фіксував і пам'ять про те, що втрачено назавжди.

Вчений бачив, що історичні цінності страждають не лише від стихійних лих, а й від недбалого до них ставлення людей, які не усвідомлювали культурного значення та цінності оточуючих їх речей, на перший погляд, старих та непотрібних: «...испорченъ большихъ размѣровъ въ серебряной шатъ образъ Спасителя чудного письма XVIII вѣка, находящійся въ соборномъ храмѣ г. Никополя и облитый кислотой евреемъ при очисткѣ лика. Уцѣльвший отъ варварской реставраціи образъ Богоматери такого же точно письма возбуждаетъ просто таки удивленіе красотой своего лика» [там само, с. 12]. Саме завдяки докладним описам всього знайденого та побаченого Д. Яворницьким, ми можемо уявити за незначною часткою велику спадщину колишнього краю вольностей козацьких.

Обстежуючи територію козацького Запорозжя, Д. Яворницький фіксує запорозькі пам'ятки, з його праць вимальовується справжній їхній реєстр. Називаючи себе у третій особі, автор пише: «...онъ объѣхалъ въ течение трехъ мѣсяцевъ пока два уѣзда – Верхнеднѣпровскій и Екатеринославскій – и доставилъ в музей, около 750 предметовъ церковной и нецерковной старины, т. е. всевозможной утвари, иконъ, плащаницъ, облачений, непрестольныхъ покрововъ, тѣльныхъ крестовъ, церковно-богослужебныхъ книгъ, запорожскихъ поясовъ, килимовъ, хустокъ, рушниковъ, кисетовъ, рукописей, монетъ и т. п. Въ это число вошли 46 евангелій, 38 чашъ, 34 напрестольныхъ креста, 32 дарохранильницы и прочее, что представлено подробно въ прилагаемомъ при семъ спискѣ добытыхъ предметовъ. Все это цѣнно и по старинѣ, большею частью запорожскихъ временъ, и по матерьялу, большею частью серебру съ позолотой» [там само, с. 13-14]. На жаль, місцезнаходження більшої частини цієї колекції сьогодні не відоме.

Напередодні XIII Археологічного з'їзду, проведеного з ініціативи Яворницького у серпні 1905 року у Катеринославі, Дмитро Іванович здійснює експедиції по Катеринославському та Верхньодніпровському повітах, відшукуючи найцінніші пам'ятки. Попередня обізнаність дає йому змогу за три місяці зібрати велику кількість артефактів запорозької духовної культури.

1924 року Д. Яворницьким було обстежено церкви Новомосковського повіту, де зібрано мистецькі твори, стародруки тощо. Разом із відомим мистецтвознавцем С. Таранушенком Д. Яворницький проводить обмір Новомосковського Троїцького собору, аналізує стиль Самарського монастиря, Перещепинської, Кодацької та Петриківської церков як пам'яток української архітектури XVII – XVIII століть [див. 394, с. 8].

Завдяки Дмитру Івановичу Яворницькому у Дніпропетровську на початку XX століття був один з найбільших і найбагатших археологічних музеїв України, який нараховував понад 85 тисяч експонатів. Як писали

сучасники Д. Яворницького, «Музей ім. Поля містить у собі щонайновіші колекції експонатів з історії запорозького козацтва» [341, с. 9].

В часи сталінського тоталітарного режиму музей зазнав трагічних наслідків. У 1934 році Д. Яворницького було звільнено з посади директора музею, майже всіх співробітників було репресовано і переслідувано. Із цього часу розпочалася руйнація музею та негласна заборона всіх історико-культурних здобутків Яворницького. Радянський атеїзм був не на користь релігійним пам'яткам української давнини та особливо сакральному мистецтву. У 1931 році відділ церковної старовини, більшість експонатів якого належали до козацького періоду, реорганізовується за розпорядженням влади у відділ антирелігійної пропаганди, що розмістився у скасованому як діючий храм Преображенському соборі, збереженому Д. Яворницьким такою ціною від зруйнування.

Непоправних втрат музею завдала Друга світова війна. Як пише дружина вченого Серафима Яворницька у своєму щоденнику 13 квітня 1942 року, «німці змусили звільнити приміщення музею під квартиру штадт-комісара. Звільняють. Приходять німці і або залишають, або забирають експонати, придатні для прикрашання квартир комісарів» [там само, с. 9].

Не дивно, що за новою інвентаризацією 1947 року вже не можна було уявити колишнього обсягу музейної колекції. За словами співробітників музею, більша частина надходжень 1905 року в ній зникла. Не визнана за авторську, колекція Д. Яворницького у післявоєнні 40 – 50-ті роки продовжувала розпорошуватися. У 1957 та 1964 роках значну кількість експонатів, переважно, творів українського мистецтва, було передано з Дніпропетровського історичного музею до Дніпропетровського художнього музею. Передані музейні експонати не лише започаткували, але й визначили подальший напрямок збиральництва Дніпропетровського художнього музею. Але, на превеликий жаль, актів передачі пам'яток не збереглося. Оскільки

інвентаризувалися вони поступово, уявити кількість та виявити їхній перелік нам не видається можливим.

На сьогоднішній день визначити місцезнаходження великої кількості експонатів з колекції Д. Яворницького неможливо. Започаткована О. Полем та укладена Д. Яворницьким унікальна колекція, що має особливо важливе значення для вивчення української культури XVII – XVIII століть взагалі й козацької духовної культури зокрема, пройшовши трагічний шлях, не була визнана за авторську, належно опрацьована та конче потребує ретельного дослідження і подальшого вивчення.

Інтерес до української культурної спадщини посилюється на початку XX століття як один із чинників зростання національної самосвідомості. Предметом спеціального дослідження для багатьох науковців придніпровського краю стало знов-таки козацьке мистецтво, вчених приваблювала тема історії Запорозжя та української церкви на придніпровських теренах. Кількість друкованих наукових праць, присвячених цій темі, значно зросла. Але все одно кожний із дослідників археології, історії та мистецтва Придніпров'я неодноразово звертався до праць Д. І. Яворницького, обґрунтовуючи свої дослідження на фактах, викладених у них. З'являються доробки, в яких зібрано досить важливий фактичний матеріал, проте вони мають, головним чином, описовий характер.

З іншого боку, у 20 – 80-ті роки XX століття активні деструктивні акції, проведені тоталітарною системою у всіх сферах культурного життя України, поступово сформували фальшивий, спотворений образ її історії в цілому, і образ історичного розвитку української культури зокрема. Лінія ця велася систематично, цілеспрямовано, проявляючись по-різному в багатьох іпостасях, але мета її була одна – поступове знищення, зведення нанівець культурного набутку українського народу, зокрема культури українського козацтва. Без розуміння суті цього явища історію культури України буде просто неможливо об'єктивно осягнути.

Починаючи з кінця 80-х років ХХ століття, у руслі дослідження регіональних осередків української історії та культури, з'являються численні праці придніпровських істориків та мистецтвознавців, присвячені історії та духовній культурі запорозького козацтва. Придніпровськими дослідниками духовної культури козацтва П. Богушем, І. Лиманом, Ю. Мициком, С. Плохієм, І. Стороженком та ін. у кінці ХХ століття здійснено спробу відтворення найяскравіших віх козацької історії та створення узагальненого образу українського козацтва. Це, насамперед, роботи С. Плохія [263], Ю. Мицика [211, 212], П. Богуша [29, 30, 27], І. Стороженка [301, 302], І. Лимана [162]. Зокрема, праця І. Лимана «Церква в духовному світі Запорозького козацтва» [163] присвячена одному з найважливіших питань історії та культури запорозького козацтва – питанню його релігійного світосприймання. На основі аналізу великого переліку документальних джерел, дослідник простежує особливості релігійності запорозького козацтва та його ставлення до Церкви.

Про зміни у церковному житті на Лівобережній та Правобережній Україні йдеться у книзі О. Крижанівського та С. Плохія «Історія церкви та релігійної думки в Україні» [149, с. 95-110]. У ній автори висвітлюють важливі політичні події, які відбувалися в житті української Церкви та її громади. Однією з них було підпорядкування Київської митрополії Московському патріархату внаслідок укладеного у січні 1667 року Андрусівського миру, який ставив, зокрема, питання про релігійний компроміс із Польщею та пошук можливих механізмів впливу Москви на Правобережну Україну. Андрусівський мир, затвердивши розподіл України, поклав початок новим відносинам у сфері церковної політики та нових взаємин між православними віруючими Правобережжя та Лівобережжя. Втрата Україною церковної автономії призвела, у свою чергу, до втрати релігійних особливостей освітнього і культурного життя українців, їхніх давніх духовних традицій.

У книзі розкриваються проблеми українського духівництва та парафіян, що пов'язані з новим організаційно-правовим устроєм лівобережної Церкви та з

новими реформами, розпочатими тут за правління Петра I. Вже на початку XVIII століття організаційно-правовий устрій української Церкви залежав від організаційної структури та уставних норм Московського патріархату. Фактологічний матеріал, викладений у книгах «Історія церкви та релігійної думки в Україні» [149] та «Нарис історії Української Православної церкви» [44; 45; 46], допомагає краще осмислити тогочасне релігійне життя України, що згодом вплинуло на формування особливостей духовної культури українського козацтва.

Один з найавторитетніших істориків Української православної церкви І. Власовський у книзі «Нарис історії Української Православної Церкви» [44; 45; 46] через дослідження замовчуваних історичних подій розкрив механізми, що призвели Україну та її національну Церкву до втрати своєї незалежності й змусили її увійти під юрисдикцію і контроль Москви.

Столітня межа відділяє досягнення новітньої історичної науки початку XXI століття від появи перших ґрунтовних досліджень з історії українського козацтва М. Грушевського та Д. Яворницького. Сучасними українськими істориками – авторами двотомного видання «Історія українського козацтва» [116; 117] – на основі новознайдених документів і матеріалів та завдяки останнім досягненням історичної науки з опорою на наявний історіографічний матеріал (автори засвідчують наявність декількох тисяч бібліографічних позицій [див. 117, с. 496]), здійснено спробу відтворення новітнього погляду на козацьку історію та створення узагальненого образу українського козацтва. Науковцями розглянуто широке коло питань з козацької історії: від генези та еволюції українського козацтва, ціннісних орієнтацій та цивілізаційної типології до правових і етнонаціональних аспектів козацького феномену та його сприйняття у західноєвропейському світі.

Другий напрям дослідження духовної культури українського козацтва має зв'язок із *мистецтвознавчими роботами* з історії козацького мистецтва.

У радянські часи на дослідження козацької художньої культури існувала негласна заборона. Хоча якогось офіційного рішення чи інструкції і не існувало, але так чи інакше було відомо всім дослідникам: якщо ви взялися досліджувати тему з українського мистецтва, то це означає, що ви «надмірно» захопилися старовиною і з вами потрібно провести «відповідальну роз'яснювальну роботу». Дослідження у цій царині не проводилися навіть установами, спеціально для цього створеними, наприклад відділом мистецтвознавства АН УРСР, а деякі вчені, які все-таки займалися староукраїнським мистецтвом, проводили ці роботи самотужки, на свій страх і ризик. У виняткових випадках роботи могли проводитися тільки у зв'язку із якимись кампаніями, наприклад, святкуванням 300-річчя «возз'єднання» України з Росією або виданням шеститомника «Історія українського мистецтва» [119; 118]. Внаслідок цього лише останнім часом, практично після здобуття Україною незалежності, почали з'являтися численні наукові дослідження з історії козацтва та козацького мистецтва.

У ХХ столітті цікаві спостереження про художню спадщину Запорозжя сакрального характеру знаходимо в роботах В. Машукова «Матеріали к изучению церковной старины Украины» (1905) [205], В. Беднова «Краткие сведения об архиве Самарского Пустынно-Николаевского монастыря: Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии» (1908) [13], Д. Дорошенка «Короткий нарис історії християнської церкви» (1949) [82]. Деякі мистецтвознавці, зокрема П. Жолтовський [96], розглядали запорозьке мистецтво як вияв національно-демократичних тенденцій, що впливали на всю українську культуру. М. Брайчевський у своїй праці «Перспективи дослідження української старовини XV – XVII ст.» висловлював припущення про створення виняткових форм матеріальної культури Запорозжя [34].

Факти про життя і художню спадщину українських майстрів другої половини XVIII століття, які працювали на Запорожжі, знаходимо також на сторінках журналу «Мистецтво» [217, с. 26-27; 218, с. 35-36].

На початку 1960-х років, під час «хрущовської відлиги», відроджується інтерес до українського мистецтва XVII – XVIII століть. У 1963 році виходять книги Г. Н. Логвина «Украинское искусство X – XVIII ст.» [185] та написана разом з Л. Міляєвою – «Українське мистецтво XIV – першої половини XVIII ст.» [187]. У них розглядаються трагічні події національно-визвольної війни, факти соціального та конфесійного гноблення Польщею українського населення, внаслідок чого гальмувалися художні процеси в Україні, але виявлялася стильова своєрідність українського сакрального мистецтва. Багато уваги приділяється проблемам взаємодії українського живопису з візантійськими традиціями та західноєвропейським бароко. Український барочний живопис, за твердженням авторів, відзначається демократичністю, народним характером та індивідуальним і вільним трактуванням іконографічних канонів. Характерним для праці Г. Логвина «Украинское искусство X – XVIII вв.» [185] є те, що твори релігійного живопису розглядаються у зв'язку з розвитком інших видів мистецтва – архітектури, скульптури, графіки. Але поданий матеріал пов'язаний переважно з культурним надбанням Західної та Центральної України, а регіону Нижньої Наддніпрянщини, на жаль, приділено зовсім мало уваги.

Через деякий час Г. Логвин видає книгу «По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки» [184]. Автор звертається до питань унікальності стародавніх мистецьких пам'яток, до історії української храмової архітектури, акцентує увагу на красі та своєрідності вітчизняних іконостасів, яскраво описує деякі ікони, відзначає високий професійний рівень виконання у різьбярстві та внутрішньому оздобленні церковних інтер'єрів. Проте проблемам мистецтва Нижнього Придніпров'я у названій праці, на нашу думку, не приділено достатньої ваги.

Цінні відомості, що сприяли відтворенню загальної картини розвитку

художнього життя в Україні у XVII – XVIII століттях, зокрема його зв'язку з подіями в різних регіонах та з проблемами, що порушувались у колах київських та львівських майстрів, а також багатий ілюстративний матеріал, що полегшує проведення порівняльної характеристики регіональних особливостей українського мистецтва, знаходимо у книгах П. Білецького «Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст.» [26], А. Жаборюка «Український живопис доби середньовіччя» [89], П. Жолтовського «Український живопис XVII – XVIII ст.» [95], «Художнє життя на Україні XVI – XVII ст.» [96] та «Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст.» [94], В. Овсійчука «Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.» [229], «Майстри українського бароко» [227] та В. Овсійчука і Д. Крвавича «Оповідь про ікону» [230].

Окремі положення наукових досліджень П. Білецького, П. Жолтовського, а також Г. Логвина, Ф. Уманцева лягли в основу 2-го і 3-го томів «Історії українського мистецтва» у 6-ти томах [118; 119], де подано науковий, теоретико-систематичний огляд розвитку українського релігійного мистецтва доби вітчизняного середньовіччя, висвітлено його роль та значення у вітчизняній культурній спадщині, але Придніпров'ю, знову ж таки, приділено зовсім мало уваги.

Величезний перелік робіт з дослідження української художньої культури присвячено вивченню *іконописного мистецтва*, зокрема XVII – XVIII століть. Сучасні українські мистецтвознавці чимало зробили для вивчення *давнього релігійного українського живопису*. І хоча їхні роботи стосуються переважно інших регіонів України, для нашого дослідження духовної культури Запорозжя вони дуже важливі, адже, відтворюючи загальну картину розвитку українського сакрального мистецтва, дають можливість на основі порівняльного методу визначити мистецькі стильові особливості придніпровського регіону. Серед них варто виділити наукові праці П. Жолтовського «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» [93], В. Свенціцької «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві

XVII ст.» [279], альбом В. Свенціцької та В. Отковича «Українське народне малярство XIII – XX ст.» [280], Л. Міляєвої «Стінопис Потелича» [214] та її публікацію «Переддень бароко» [215, с. 27-48], Л. Членової, Ю. Нельговського «Українське мистецтво: від найдавніших часів до початку XX століття» [353].

Особливе місце в сучасному українському іконознавстві належить працям Дмитра Степовика – великого знавця й дослідника вітчизняної ікони. Його фундаментальні монографії: «Історія української ікони X – XX століть» [290], «Іконологія й іконографія» [289], «Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори» [294], «Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват» [292], «Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна» [298] та інші – мають неоціненне значення у вивченні українського сакрального мистецтва, в т. ч. духовної культури запорозького козацтва.

Дмитро Степовик висуває й обґрунтовує також стильову концепцію розвитку української ікони. У книзі «Історія української ікони X – XX століть» [290] вчений простежує еволюцію української ікони від її появи до сьогодення, висвітлює її національну своєрідність, розмірковує про стильові зміни в ній, подає багатий ілюстративний матеріал з усіх регіонів України. Разом з тим, він розглядає лише поодинокі ікони Придніпров'я, та й то побіжно. Велику увагу Дмитро Степовик приділяє розвитку ікон дуже цікавих національних варіантів пан'європейських мистецьких стилів: ренесансу і бароко. На цій основі він досліджує знамениті і відомі на весь світ українські ікони XVI, XVII та XVIII століть – козацької доби, з її знаними «Покровами», пов'язаними з побудовою високих барокових церков та багатоярусних іконостасів у них.

У цій фундаментальній праці Дмитра Степовика ґрунтовно досліджено, перш за все, мистецтво ікони західних земель України (від Волині на півночі до Закарпаття й Буковини на західному півдні) та центральних наддніпрянських районів. На превеликий жаль, автор лише поверхово торкається мистецтва ікони східних українських земель, а саме –

величезного пласта історії вітчизняної ікони – іконописного мистецтва Придніпров'я, у формуванні стильових особливостей якого величезне значення мав вплив релігійно-естетичних засад духовної культури українського козацтва.

У цьому аспекті самотність придніпровського іконописного мистецтва, унікальність естетики козацького барокового іконопису XVII – XVIII століть також лише побіжно була окреслена у працях інших українських вчених. Одним із найбільш наполегливих і досвідчених дослідників історії іконопису Запорожжя є Лідія Іванівна Яценко, яка у своїй невеличкій книзі «Українська ікона» [394] описала придніпровські ікони кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею, частково розглянувши підвалини запорозької духовності. Довгий час, працюючи у Дніпропетровському художньому музеї, Л. Яценко вивчала історію збиральництва та формування колекції ікон. Дослідниця наголошувала на необхідності негайної систематизації та каталогізації придніпровських ікон, підкреслювала відмінність ікони Придніпров'я від сакрального мистецтва інших українських земель.

Будучи обізнаною не лише в мистецтвознавстві, а і в богослов'ї та іконології, Л. Яценко розкрила глибинні основи естетики ікони – іконографію. Досконало, зі знанням справи, дослідниця торкалася питань стильових особливостей української ікони, зокрема виділяла регіональну своєрідність барокових ікон Придніпров'я, наполягала на унікальності козацького барокового іконопису в історії української художньої культури, наголошувала на необхідності ґрунтовних досліджень запорозького сакрального мистецтва.

У згаданій книзі Л. Яценко проаналізувала та впровадила у науковий обіг «Отчеть Екатеринославскаго областного музея имени А. Н. Поля 1905 – 1906 г.», який вважала «першим і досі останнім каталогом церковної старовини в музейній колекції Яворницького» [394, с. 7]. Оригінал «Звіту» зберігається у науковій бібліотеці Дніпропетровського історичного музею.

Разом з тим, у фактах та цифрах з книги Л. Яценко та вищеназваного «Звіту» існують деякі розбіжності, а саме: у Яценко згадується 82 ікони з колекції Д. Яворницького, а у Звіті їх – 110. Окрім того, у Дніпропетровському історичному музеї існує «Каталог Катеринославського обласного музею шимени А. Н. Поля 1905 г.», де в розділі XII «Древности церковныя (Из запорожскихъ церквей Екатеринославской губ.)» наведено 23 ікони.

Також, у Дніпропетровському обласному архіві зберігається, виданий типографією «Губернскаго Правленія» міста Катеринослава у 1910 році «Каталогъ Катеринославскаго областного музея имени А. Н. Поля 1910 г.», що містить перелік експонатів музею на 1910 рік. В розділі «Изъ запорожскихъ церквей Екатеринославской губ.» Каталогу 1910 року описано 136 ікон. Наведемо деякі приклади опису ікон із цього каталогу: «Неточная копія иконы «Покровъ Пресвятыя Богородицы», на деревъ, масляными красками, 24x18 см. Богородица стоитъ на облакахъ, съ распростертымъ омфоромъ; по сторонамъ св. Николай и архистр. Михаилъ. Внизу запорожскіе знамена, клейноды и пушка, по обь стороны которыхъ стоятъ двь группы запорожцевъ въ красныхъ и зеленыхъ жупанахъ и красныхъ сапогахъ, въ молитвенныхъ позахъ; между ними правдоподобно находится кошевой П. И. Калнышевский, войсковой судья И. Я. Головатый и писарь Иван Глоба. Отъ губъ крайняго справа идетъ кверху надпись: «Молимъ, покрій насъ честнымъ твоимъ покровомъ избави насъ отъ всякаго зла». Над нимбомъ Богоматери надпись: «Избавляю и покрію люди моя. Исх. Гл. 3». По преданию, Икона написана въ виду грозившихъ Запорожью несчастій предъ падениемъ Съчи. Изъ соборной церкви м. Никополя» [129, с. 167].

Очевидно, що, незважаючи на досить детальний опис сюжетів козацьких ікон, все ж таки важливі відомості про основу, на якій створено ікону, її розміри, стан збереження, оздоблення і т. ін., взагалі відсутні. Саме тому «Каталогъ Катеринославскаго областного музея имени А. Н. Поля. 1910 г.» не може повною мірою задовольнити

сучасного дослідника й бути орієнтиром у подальших наукових пошуках колекції Д. Яворницького.

У дослідженні духовної культури українського козацтва важливими також є мистецтвознавчі роботи, присвячені українському *архітектурному мистецтву*. Вивченню історії розвитку архітектури України, зокрема XVII – XVIII століть, присвячено багато праць українських вчених. Г. Логвин [183; 310], Г. Лукомський [191], С. Таранушенко [305; 306], М. Цапенко [339], В. Чепелик [342; 345; 344], П. Юрченко [380; 381; 382] досить детально простежили процес розвитку архітектури України в історичній послідовності та вплив на нього відповідних соціокультурних умов. Цими авторами також розглянуті оригінальні рішення українських майстрів стосовно художнього синтезу архітектури, живопису, скульптури і декоративного мистецтва. Так спрямованість наявних досліджень дає можливість простежити та встановити цілісну образно-естетичну єдність барокових архітектурних прийомів і художніх форм з їх сакральними, релігійно-церковними вимірами.

Крім того, у роботах названих дослідників проаналізовано архітектурні прийоми народного будівництва, здійснено порівняльний аналіз стильових особливостей традиційної дерев'яної архітектури, опрацьовано проблеми впливу на українське бароко мистецьких традицій Польщі, Німеччини, Литви, Росії. Висвітлено мистецтвознавчу проблему часо-просторового співвідношення форм і розмірів в українській архітектурі. Деякими дослідниками (В. Чепелик) визначено основні особливості побудови дерев'яних церков, зокрема узагальнено характерні риси дерев'яних церков Придніпров'я [343].

Разом з тим, переважно в узагальнюючих роботах, але більш фрагментарно, простежений розвиток архітектурного будівництва з відчутним наголосом на естетичних особливостях народної архітектури у працях В. Самойловича, В. Січинського, П. Юрченка. Специфіці національних архітектурних шкіл і стилів присвячені роботи С. Безсонова,

Ф. Ернеста. Розглядали питання індивідуальної самобутності стилів та місцевих особливостей української архітектури та культури в цілому Ю. Асєєв [9], В. Вечерський, Ю. Івашко, Р. Одрехівський, В. Тимофієнко, В. Ясієвич. Сучасним дослідником історичної архітектури Придніпров'я є О. Харлан [338].

Спеціалізовані наукові розвідки щодо питань розвитку саме козацького мистецтва та, зокрема, церковної архітектури Придніпров'я, знаходимо й у працях відомих краєзнавців минулого Феодосія (Макаревського), Гавриїла (Розанова), Я. Новицького, В. Машукова, Д. Яворницького. Але їхні роботи мають переважно предметно-специфікований характер і майже не торкаються проблем синкретизму і діалогізму релігійно-естетичних чинників в архітектурі козацького бароко, про що йтиметься в дисертації окремо.

Значну увагу вчених привертає *український фольклор*, який з різних позицій розглядався не лише фольклористами, а й дослідниками інших наукових дисциплін та мистецьких жанрів, зокрема істориками, філологами, мистецтвознавцями, етнологами та представниками естетики, релігієзнавства, культурології тощо. Початок ХІХ століття ознаменовано, головним чином, збиранням і фіксацією унікального фольклорного матеріалу, зокрема козацького, його впорядкуванням та доведенням національної самобутності українського народу, глибинності й неперервності його етнокультурної традиції у дослідженнях М. Костомарова, П. Куліша, М. Максимовича, Я. Головацького, П. Чубинського та ін. Пізніше у працях М. Грушевського, М. Драгоманова, П. Житецького, Ф. Колесси, О. Потебні, М. Сумцова, І. Франка та багатьох інших вчених, велика увага приділялася класифікації, систематизації та хронологізації українського фольклору, визначенню його художньо-естетичної та мистецько-культурної цінності, жанрової специфіки, стильових особливостей тощо.

Цікавими для дослідників українського фольклору як важливої складової етнокультури, є праці Г. Нудьги, С. Мишанича, А. Іваницького,

М. Дмитренка, Г. Довженка, В. Давидюка, С. Грици, виконані у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Суттєве значення для опрацювання власне козацького фольклору мають праці Я. Новицького, А. Скальковського, Д. Яворницького.

Окрему сторінку українського фольклору посідає *епічне мистецтво*, що приваблює дослідників саме властивим для нього інтегративним характером та феноменом духовного і художнього синтетизму. До питань розвитку української епічної творчості у свій час зверталися О. Бодянський, М. Грушевський, Ф. Колесса, М. Костомаров, П. Куліш, М. Лисенко, М. Максимович, В. Петров, О. Потебня, М. Рильський, І. Франко, у наш час – В. Буряк, М. Венгранович, М. Возняк, Я. Гарасим, В. Давидюк, І. Денисюк, Л. Дунаєвська, Р. Кирчіва, С. Мишанич, Г. Нудьга, Т. Орлова, С. Пономаревський, О. Романець, М. Русин та ін.

Досліджуючи українське народнопоетичне мистецтво, науковці простежували його історичні особливості, розглядали художньо-естетичні ознаки, опрацювали поняття української народної пісенності, з'ясовували проблеми жанрової специфікації дум, розробляли питання їхнього співвідношення з іншими жанрами українського мистецтва, вивчали генезу цього мистецького феномену від найдавніших часів упродовж усієї його еволюції. Ґрунтовно досліджували жанр дум у ХІХ столітті В. Антонович, К. Грушевська, М. Драгоманов, П. Житецький, П. Куліш, М. Максимович, А. Метлинський, К. Рилєєв та багато ін. Наступне сторіччя знаменне роботами про козацькі думи С. Грици, М. Дмитренка, Б. Кирдана, Ю. Ковалів, Ф. Колесси, П. Павлія, М. Плісецького, П. Попова, Ф. Лаврова, В. Хоменка та ін.

Велику увагу дослідників при зверненні до українського народного епосу приділено питанням естетичного ідеалу народної творчості, проблемам способів і засобів його вираження, що розвивалися суголосно процесам української історії та культури у контексті цивілізаційного розвитку людства. Слід погодитися з Я. Гарасимом і М. Набок, які вважають, що універсально-

загальнолюдське міститься в індивідуально-національному, яке і є неповторним поетичним елементом етнонаціонального фольклору, де жодна універсалізація чи схематизація естетичних ідеалів не здатна стерти традиційних народних граней уснопоетичної творчості [див. 219, с. 44].

З різних позицій розглядалося дослідниками українське *декоративно-ужиткове мистецтво* XVII – XVIII століть, зокрема козацьке, у працях Д. Антоновича [314], М. Драгана [83], П. Жолтовського [119], Р. Захарчук-Чугай [311], Г. Логвина [184], В. Овсійчука [228], Д. Яворницького [384; 383] та багатьох інших вчених. У світлі наявних історичних, мистецтвознавчих та культурологічних матеріалів осмислюється унікальність і традиційність козацького декоративного мистецтва, досягається багатство та галузеве розмаїття його ужиткових форм, починаючи з того, що «козаки вправні були у різних роботах, будували вітряки, піднімаючи їх крила до піднебесся, млини, сукновальні, робили вози, сани, кобзи-бандури, скрині тощо» [311, с. 727].

Проте істинне уявлення про світоглядну значущість духовної культури козацтва, і зокрема впливу козацького мистецтва на українське бароко, залишається у зоні дії існуючих упереджень в контексті загальних тенденцій стильового розвитку в Україні кінця XVII – першої половини XVIII століть. Сьогодні украї важливо подолати цю вже звичну тенденційність і позначити інші можливі, зокрема регіональні та локальні, горизонти теоретичних поглядів на художні феномени козацької духовної культури. Слід зазначити, що стосовно деяких напрямів розвитку козацького декоративно-ужиткового мистецтва можемо говорити, тільки спираючись на наявні факти, одночасно висуваючи певні гіпотези.

Майже з початку XIX століття багатьох дослідників приваблював феномен *української барокової літератури*. Перші спроби осмислення давньої літератури (такою за традицією вважають українську літературу другої половини XVII – XVIII століть [122, с. 948]) мали певний негативний

відтінок, подекуди навіть іронічний, а її специфічні стилістичні особливості сприймалася як застарілі та нецікаві. Як стверджує знавець історії української літератури В. Шевчук, «ні Тарас Шевченко, ані його оточення, ані пізніші митці й дослідники бароко не відчували й не розуміли краси його, а тим більше його світла» [359, с. 9]. Першим, хто «побачив та почув те світло» в давній українській літературі, пам'яток старого письменства, дослідник вважає Івана Франка, який, на його думку, лише поклав початок у вивченні українського бароко, «розсипавши в дрібніших і більших своїх розвідках безліч високоцінних поміток» [там само]. На думку В. Шевчука, і видатний український історик М. Грушевський у своїй, винятково предметно-визначній і багатій «Історії української літератури», тільки дійшов до бароко і почав осмислювати його [там само]. Проте давня українська література козацьких часів залишилася практично ним не розглянута.

На початку ХХ століття, завдяки численним публікаціям літературних пам'яток кінця XVII – XVIII століть, здійснено активні спроби осмислення барокової поетики. Спершу досить спрощені та упереджені, вони поклали початок вивченню українського літературного бароко, зокрема в роботах П. Куліша, О. Огоновського, І. Вагилевича та ін. Окремі дослідження давньої української літератури, її літературознавчого та історичного характеру, науковим стрижнем яких вважалася естетика, здійснювалися в процесі діяльності філологічного семінару Київського університету під керівництвом В. Перетца його вихідцями, серед яких були Я. Гординський, С. Маслов, М. Петров, К. Студинський, В. Щурат та ін. Необхідно зазначити, що в роботі семінару вершиною науковості й об'єктивності оголошувалася переважно філологічна методологія, а естетичне сприйняття літературних явищ сприймалося лише як історичний документ і аж ніяк не критерій. Головним було опрацювання самого твору, а не дослідження його зв'язків із зовнішніми обставинами.

Пізніше літературно-критичні рецепції бароко коливалися від цілковитого захоплення ним і глибинного осмислення (М. Возняк) до повного неприйняття й спростування його як історико-культурного явища (О. Білецький). Велику увагу вивченню давньої української літератури, зокрема барокової, приділяв Д. Чижевський, чії праці для дослідників вітчизняного бароко мають неоціненне значення. Для осмислення культурних явищ різних епох у вивченні наявного матеріалу вчений застосовував культурно-стилістичні методи. Д. Чижевський, вибудувавши власну теорію культурно-стилістичних епох та розробивши свою власну схему розвитку культурних стилів, утвердив бароко як історико-стилістичне явище.

На жаль, у своїх дослідженнях Д. Чижевський розглядає переважно стару церковнослов'янську літературу, а провідними творцями бароко вважає православних монахів і відтак дещо нехтує багатомовністю та різноконфесійністю барокового дискурсу, що мали місце на українських теренах XVII – XVIII століть. Досліджуючи, головним чином, кириличне письменство церковнослов'янською мовою, вчений практично ігнорує літературу, творену іншими верствами населення, у тому числі й тими, котрі відіграли особливу роль у піднесенні барокової доби, зокрема обходить увагою літературу, написану козаками та про них, і тому заперечує навіть саму назву бароко як «козацького».

Ідеологічне підґрунтя у вивченні давньої української літератури чітко простежується у радянському літературознавстві, коли навіть у дослідженнях видатних і знаних учених соціалістичного періоду вимушеною й первинною була кон'юнктурна тенденційність. Стрижневою в історії культури вважалася ідеологічна суть мистецтва, дещо упереджено розглядалися його художньо-естетичні особливості, тим більше етнонаціональні цінності творів практично не помічалися.

У вивченні давньої української літератури, в т. ч. барокової, перелом відбувся лише у пострадянський період, наприкінці XX століття, після

виходу у світ великої кількості текстів XVII – XVIII століть, надрукованих як в оригіналах, так і в перекладах сучасною українською мовою. Аналітичні розвідки з українського літературного бароко В. Кречотня, В. Колосової, В. Литвинова, П. Махновця, О. Мишанича, В. Маслюка, Н. Сиротинської, М. Сулими, В. Яременка та ін. становлять вагомий пласт дослідження української культури епохи бароко, зокрема літератури.

Початок XXI століття був ознаменований виходом низки фундаментальних праць з дослідження українського бароко, в т. ч. літературного, серед яких – третій том «Історії української культури», присвячений історії національно-культурного процесу в другій половині XVII – XVIII століть [122], колективна монографія «Українське бароко» [320], «Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть» [359; 360] та чимало інших. В авторських наукових монографіях і колективних працях, в окремих розділах до тематичних видань та наукових статтях і публікаціях саме козацтву авторами відведено значну роль у формуванні автентичного, унікального та своєрідного літературного мистецтва українського Бароко. Характерним є й те, що у козацькому мистецтві красного слова синкретичне взаємопроникнення естетики та релігії, засноване на художньо-образному та жанрово-тематичному ґрунті української етнонаціональної культури, виступає типологічно бароковим [більш детально про це див. 254], проте дане питання потребує подальших поглиблених досліджень.

Третій напрям у дослідженнях, що тією чи іншою мірою висвітлюють *релігійні та естетичні особливості* духовної культури українського козацтва, простежується у роботах, безпосередньо сфокусованих на предметі дисертаційного дослідження. Висвітлення релігійних та естетичних особливостей козацької культури знаходимо у доробках істориків, філософів, релігієзнавців, мистецтвознавців, які розкривають окремі аспекти релігійно-естетичної цілісності духовної культури. З цієї точки зору на велику увагу заслуговують фундаментальні синтетичні дослідження, метою яких було

грунтовне багатовимірне осмислення історико-культурного феномену українського бароко, у тому числі козацького в його світоглядних релігійних, мистецьких вимірах.

У дослідженні козацького культурного середовища, його місця в історії української культури велике значення мають праці Д. Яворницького «Історія запорозьких козаків» [390], М. Грушевського «Козацькі часи до року 1625» [74], В. Голобуцького «Запорозьке козацтво» [61], Д. Наливайка «Відгомін боротьби українських козаків з шляхетсько-католицькою експансією наприкінці XVI – першій половині XVII ст. у Західній Європі» [222], В. Шейка «Історія української художньої культури» [364], О. Єфименка «Історія України і її народу» [88], М. Загороулько, В. Личковаха «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці [104] та ін. Як феномен українського козацтва дослідниками ретельно вивчено закони козацького війська, проаналізовано поняття «козацької республіки», демократичний устрій якої став основним принципом першої в Європі української конституції. Наведено приклади суспільного життя й побуту козаків, вплив козацтва на розвиток політико-правових і культурно-освітніх тенденцій в Україні. Зроблено аналіз культурного середовища козацтва, його мистецьких смаків і глибокої прихильності до народної спадщини, ролі у збереженні художніх традицій.

Праці І. Крип'якевича [155], М. Поповича [270], П. Жолтовського [96] розглядають козацтво як соціально-історичне явище української культури, одноставно доводять повсякденне перебування козаків у розвиненому культурному середовищі, яке мало за підґрунтя багатомістові народні мистецькі традиції. Аналізуються форми впливу козацьких художніх смаків на процес формування стильових ознак українського бароко у вітчизняній культурі та мистецтві.

Християнські засади української духовності, а також зв'язок української церкви з процесами становлення етнонаціональної свідомості та державно-національного відродження досліджують А. Колодний і

Л. Филипович [137]. Київські науковці чітко окреслюють релігійні виміри української духовності, наголошуючи на тому, що в Україні релігія завжди супроводжувала етногенетичні процеси, а православна релігійна свідомість і Богородичний культ ментально відповідали духу нації, етнокультурній індивідуальності українства. За висновками дослідників, український народ завдяки власній історії культури та особливостям своєї етнонаціональної духовності є одним з найрелігійніших народів світу.

Серед ранніх досліджень специфіки розвитку української культури та історії української церкви слід також відзначити працю І. Огієнка «Українська церква. Нариси з історії української православної церкви» [231].

Дослідник українського козацтва, канадський історик-україніст С. Плохій, у своїй книзі «Наливайкова віра: козацтво та релігія в ранньомодерній Україні» звертається до наступних питань: «взаємозв'язок козацтва та релігії», «вплив релігії на ідеологію, поведінку й ідентичність козацтва», «наслідки козацького втручання в релігійні справи для української православної церкви та її стосунків з іншими церквами та релігійними групами» [263, с. 16]. Досліджуючи період з кінця XVI – до середини XVII століття – часи зростання чисельності козацтва та його перетворення на окремий суспільний стан, – він прагне уникнути з одного боку «крайнощів марксистських уявлень про релігію та релігійні ідеї як оболонку для висловлення секулярних ідей, мотивів і концепцій, а, з іншого – спокуси подавати цілу ідеологію епохи як суто релігійний феномен» [там само, с. 18]. Разом з тим С. Плохій підкреслює, наскільки «складним завданням є виокремлення з загальної маси ідей, уявлень і стереотипів XVII – XVIII століть саме тих, які були так чи інакше пов'язані з релігією та релігійною боротьбою. У реформаційний та постреформаційний період релігійні уявлення становили одну з підвалин, на яку спиралися політичні, соціальні та правові погляди й концепції, тому виокремити їх можна лише з певною часткою умовності» [див. там само].

Фундаментальним синтетичним дослідженням, метою якого було ґрунтовне багатовимірне осмислення історико-культурного феномену естетики українського бароко, є ґрунтовна праця А. Макарова «Світло українського бароко» [198]. Хоча, на думку окремих літературознавців (В. Шевчук), ця книга, з наукової точки зору, має деякі зауваження у вигляді окремих недоглядів й помилок [359, с. 15]. І все ж таки слід погодитись, що А. Макаров, відійшовши від стереотипів класичної науки, спробував практично уперше осмислити Бароко як культуролог, репрезентувавши українське мистецтво кінця XVII – XVIII століть не лише як стилістичне явище, а у першу чергу як «світоглядне, соціально-психологічне, як певний етап естетичного й філософського мислення наших предків» [там само, с. 16]. А. Макаров розглянув барокове мистецтво в його естетичних синтезах, поєднавши аналітику літературного бароко з образотворчим та архітектурним, інтегруючи дискурси філософії, релігії, мистецтва та культури. Помітна зацікавленість автора у осягненні, передусім, особливого релігійно-естетичного стану душі й стилю мислення барокової доби через його культурні виразники: музичні, поетичні, малярські твори, філософські трактати й архітектурні ансамблі, про що зазначено у вступному коментарі Ю. Іванченка до цього наукового видання [див. 198, с. 4].

Книга «Світло українського бароко» А. Макарова є епохальною працею ще й тому, що автор структурує дослідження досить нетрадиційно – не як загальноприйнято, відповідно до окремих періодів розвитку у хронології, а за духовними категоріями: «Людина бароко», «Розум бароко», «Ірраціоналізм бароко», «Лицарі бароко», «Утопія бароко», «Козацтво і бароко», «Краса бароко», де головною діючою особою виступає *саме козацтво*. А. Макаров по-новому зміг побачити місце козацького мистецтва у загальній картині розвитку бароко в Україні, зумів визначити роль козацтва у творенні дивовижної, багатогранної та самобутньої культури.

Сьогодні феномен української культури науковці розглядають «як єдине ціле, витворене в галузі матеріального і духовного виробництва генієм нашого народу» [312, с. 14]. Притім у наукових розвідках останніх десятиліть величезну увагу приділено феномену українського козацтва як головної діючої особи XVII – XVIII століть, як творця духовної культури епохи Бароко, як автора оригінально-неперевершених мистецьких витворів, виконаних в унікальному самобутньому стилі українського бароко. Отже, деякі українські дослідники вже розробили наукові концепції, щодо загальної характеристики барокової культури, зокрема козацької, виявивши окремі ознаки, автентичні риси та унікальні особливості козацького Бароко. Проте необхідно зазначити, що більшість праць мають переважно предметно-специфікований мистецтвознавчий характер і майже не торкаються проблем синкретизму релігійно-естетичних чинників у духовній сфері культури, в т.ч. у мистецтві козацького бароко.

1.2. Методологічні принципи та підходи до вивчення духовної сфери козацької культури

Питання духовної культури українського козацтва належать до числа вкрай важливих та водночас досить складних міждисциплінарних проблем. Їм визначається важливе місце у філософській, історичній, релігієзнавчій, мистецтвознавчій та культурознавчій літературі, однак можна простежити деяку різноманітність підходів до вивчення феномену духовності українського козацтва, її ролі у формуванні та розвитку української культури XVII – XVIII століть. Водночас окреслюються основні концептуальні засади аналізу форм козацької духовності, виявляється прагнення означити загальні риси та ознаки, особливості культурних процесів, які безпосередньо пов'язані з її розвитком у добу Бароко. Та, незважаючи на помітне зростання наукового інтересу до культурологічної проблематики Бароко, питання, що

стосуються розуміння українського козацтва як суттєвого чинника розвитку української барокової культури XVII – XVIII століть, його ролі у творенні духовного простору національного буття та етнокультурної ідентичності, безперечно, потребують подальшого дослідження та висвітлення.

У дисертаційній роботі реалізується принцип *теоретичного синтезу* різних методологічних підходів (поліметодологія), що є необхідною умовою культурологічного дослідження як міждисциплінарної інтеграції знання в дискурсі культури. А тому з метою належного вивчення сутності духовної культури козацтва, передовсім ролі її релігійних і естетичних форм у розвитку барокової духовності в Україні XVII – XVIII століть, використовується комплексний підхід до об'єкта дослідження. Він виявляється в інтегруванні провідних ідей сучасної культурології, аксіології, феноменології, семіотики й мистецтвознавства зі зверненням до філософсько-антропологічного, історико-культурного, соціально-психологічного, художньо-естетичного дискурсу. Зокрема, завдяки феноменології культури та структурному психоаналізу істотно поглиблюється розуміння феномену козацької духовної культури в її цілісності, розширюється спектр структурно-антропологічного усвідомлення характеристик антиномій сакральності та естезису, форм культуротворення та структурних рівнів релігійно-естетичного синкретизму (ментальність, архетипи, символіка тощо). З позицій Дюркгеймівської соціологічної школи (Г. Губерт, М. Мосс, Р. Кайуа) аналізується феномен козацького *Sacrum*'у в його в його антитезах світу і «антисвіту», свята і війни, святого і грішного, освяченого і його «зворотного боку» – трансгресивного.

Відтак, до культурологічного аналізу долучаються і дискурсивні крипти неklasичної методології, які ґрунтуються, зокрема, на деконструкції та переінтерпретації класичних понять і категорій. Так, *ключовий термін «синкретизм»* аналізується в еволюціоністсько-структуралістському плані, розширюючи свою семантику від

нерозчленованості первісного міфопоезису до барокової антитетики цілості. Так само барокові антиномії світогляду і ментальності розглядаються як бінарні опозиції в культурологічній схемі парних категорій (М. Найдорф, В. Стьопін) через синкретичну єдність і діалог небесного і земного, сакрального і профанного, духовного і тілесного, чоловічого і жіночого тощо. Поняття «Sacrum» теж переосмислюється, позначаючи синкретизм нумінозного і демонічного, святого і грішного, освяченого і забороненого, святкового і злочинного. У зв'язку із цим використовується неологізм «святівідношення», де світ виступає як свято і святість, водночас як Sanctuarium (Г. Сколімовський) і «світ навиворіт» (М. Попович), що закладає основи української демоніади.

У результаті синтезу різних підходів у теоретичній культурології, залучення методологічних потенцій семіотики та герменевтики з одночасним поєднанням теоретико-пізнавальних можливостей естетики та релігієзнавства відбувається переосмислення стійких концептуальних схем, що розширює методологічні кордони рефлексії культурного процесу, зокрема взаємодії його художньо-естетичних та сакральних складових. У даному випадку встановлено, що у взаємозв'язку естетичного та релігійного як універсальних форм духовності закладена герменевтична перспектива осягнення цілісності аксіологічних вимірів антиномічного «чуттєвого світу» барокової людини, взаємності аксіосфер особистісного та соціокультурного співіснування у XVII – XVIII століттях. У такий спосіб українське козацтво та його роль в історії вітчизняної культури втрачають свою онтологічну, гносеологічну чи соціологічну одномірність. Через аксіологічну концентрацію поліметодології дослідження козацької культури зосереджується на синкретичному взаємопроникненні віри і чуття, естезису та Sacrum'у – основоположних засад ментально-культурної парадигми козацтва в її барокових вимірах патетики і сакральної антитетики.

З метою всеосяжного опрацювання духовної культури українського козацтва, ролі її релігійних та естетичних форм у розвитку української

духовності XVII – XVIII століть нами використовується *комплексний підхід* до об'єкта дослідження, що виражається в інтегруванні провідних методів сучасної культурології, філософії й мистецтвознавства зі зверненням до історико-культурного, соціально-психологічного, художньо-естетичного наукових знань тощо. У такий спосіб істотно поглиблюється усвідомлення феномену духовної культури українського козацтва в її цілісності, розширюється спектр вивчення сутнісних характеристик козацької сакральності та естезису, форм культуротворення та особливих виявів його релігійно-естетичного синкретизму. Разом з тим, надаються наукові пріоритети з'ясуванню регіональної етнокультурної специфікації та її значення у загальному епохальному процесі формування національного варіанту козацького Бароко.

Отже, постановка і вирішення цих складних культурологічних проблем вимагають усвідомлення доцільності використання різних методологічних принципів та підходів у дослідженні, потребуючи відступу від сталих стереотипів та абстрактного теоретизування, відходу від різного роду шаблонів, узагальнень, спрощень та схематизацій. У вивченні проблеми релігійно-естетичного синкретизму духовної культури українського козацтва важливим є не лише осмислення концептуальної парадигми культурних процесів XVII – XVIII століть та аналізу «духовності» як такої з урахуванням історико-культурного контексту її функціонування. Необхідним є співвіднесення сутнісних дефініцій козацької культури, зокрема в аспекті релігії та естетики, зі специфікою епохи українського Бароко та її етнокультурних особливостей, що утворюють культурно-історичний спосіб її існування та розвитку.

Слід враховувати і те, що тогочасний простір української культури XVII – XVIII століть значною мірою зумовлює регіональну специфіку духовності запорозького козацтва, особливості її виявів, засоби впливу глибинних засад етнокультури та релігійних переконань на духовну культуру козацького братства. Загалом, фундаментальні принципи православного

віросповідання та своєрідність художньо-естетичних виявлень християнства неминуче отримують конкретизацію в духовній культурі українського козацтва. Тому *історична ретроспекція* в культурологічному пізнанні є, здебільшого, виправданою і необхідною, складаючи важливу умову теоретичного дослідження і визначаючи наукове усвідомлення актуальності досліджуваної проблематики. Крім того, при вивченні різних аспектів духовної культури українського козацтва варто брати до уваги змістові можливості *історичної реконструкції* соціокультурної реальності, способів діяльності та взаємовідношень, стилю світосприйняття та особливостей існування, сукупності уявлень і структури цінностей, познач віросповідання та атрибутики художньо-естетичних виявлень.

Необхідність прояснення соціокультурної ситуації в Україні XVII – XVIII століть – конкретизація проблематики і уточнення понять – впливає із специфічного *історичного підходу*, неодмінного в культурологічному дослідженні. Цей підхід бере до уваги не тільки відносну відмінність історичних форм буття того чи іншого етносу, тієї чи іншої етнокультури, але і прагне цю несхожість висвітлити як конститутивний принцип побудови самої культурологічної теорії. Тобто йдеться про подолання історичної універсалізації культурологічного аналізу або культурологічної точки зору, здатність якої, зазвичай, пояснюється моделюванням окремих історичних типів культури та зверненням до їхніх глибинних історичних коренів.

З точки зору методології культурологічний аналіз передбачає дослідження самотніх явищ культурного комплексу та заглиблення в їхню суть, має на меті розгляд своєрідності культури в цілому. При цьому феномен культури вивчається не тільки в її історичній дійсності, але увага також концентрується на специфічних вираженнях культуротворчості суб'єктів культурної епохи, на з'ясуванні тих факторів, що обумовлюють розвиток культури. У результаті формується *інтегративний погляд* на світ культури. Кажучи про особливості методології культурологічних досліджень,

варто зазначити, що вона, хоч і враховує неповторність і специфіку функціонування культури, все ж прагне в ній виявити переважно загальне й своєрідне.

Разом з тим, у теоретичному аналізі культури не можуть не враховуватися особливості *історико-культурного підходу* до вивчення тих чи інших феноменів духовної культури українського козацтва та козацького Бароко. Суть його полягає у намаганні досліджувати не загальне як таке і не загальні закономірності культурного розвитку мистецтва Бароко в Україні, а *конкретні вияви загального* в тих чи інших його естетичних проявах у козацькій художній творчості. Процес культурного розвитку, таким чином, відтворюється з урахуванням реальних обставин історії культури, подій, фактів, специфіки культурної ситуації, мистецьких особливостей епохи, познач культурологічної регіоніки, етнокультурних рис реалізації активності особистості в історії культури.

Застосування історичного підходу в культурологічному дослідженні передбачає також дотримання основних принципів, які вказують на конкретні шляхи отримання знань у ході пізнання культури. Як зазначає відомий англійський історик Джон Тош, *принцип історичності* надає можливість врахування історико-культурного контексту і сприйняття історії як процесу. За твердженням вченого, принцип історизму не є універсальним ключем або всеосяжною схемою, але його застосування дозволяє отримати конкретні практичні дані, сумісні з історичною свідомістю [309, с. 36]. Для того, щоб зрозуміти історичну епоху як унікальний вияв людського духу з притаманними їй культурою і цінностями, необхідно усвідомити особливості життя, менталітету, вірувань та традицій у її власних категоріях. Притім кожна епоха являє собою унікальний прояв людського духу з притаманними їй культурою і цивілізаційними цінностями [див. там само, с. 16].

Відтак на методологічному рівні дослідження ролі українського козацтва як основної діючої особи у формуванні та розвитку української

духовної культури XVII – XVIII століть орієнтовано на *реконструкцію* самого культурно-історичного процесу доби Козаччини, формування загальної картини реальності культури українського бароко, знання якої є умовою пізнання барокової особистості та її дій. Слід усвідомити нагальну потребу в реконструюванні певної етнокультурної атмосфери, змісту барокової свідомості, менталітету відповідної культурної доби, духовного світу людини. Використання можливостей реконструкції соціокультурної реальності у найбільш цікавих, суттєвих моментах культурно-історичного процесу визначає перспективу для досягнення більш повного розуміння та усвідомлення духовності XVII – XVIII століть, що уможливорює відтворення загальної картини функціонування культури запорозького козацтва.

Реконструкція соціокультурної реальності XVII – XVIII століть значною мірою дає змогу проникнути у зміст епохи Бароко, визначити її сутнісні характеристики, зрозуміти людину бароко як творця та особистість, охарактеризувати її вірування, ідеї, задуми, вчинки, програми дій, з'ясувати особливості функціонування суспільних зв'язків, та сакральних виявів, відтворити, врешті, структуру усіх сфер культурного буття, завдяки чому духовна культура постає у всій своїй повноті та різноманітності, конкретності та складності. Саме ретроспективний погляд, тобто становище сучасного дослідника у часі відносно об'єкта дослідження, на думку Д. Тоша, дозволяє осмислити минуле, тобто виділити передумови, про які сучасники і не підозрювали, та розгледіти справжні, а не бажані з погляду учасників подій наслідки [309, с. 169]. Слід зазначити, що засобом звернення до історико-культурного матеріалу реконструюється духовне середовище, яке й творить особистість культурної діяльності – людину XVII – XVIII століть.

Одночасно слід враховувати, що історичний підхід не повинен зводитися лише до простого опису окремих подій чи фактів культури, тобто до наративу. Як би точно не відтворювалися культурні події та факти, за

ними можна відчутти логіку історичного процесу, загальнозакономірного в розвитку культури. Здебільш, в історії культури загальне перетворюється в особне, а культура з безособної форми всезагальності переходить у власну форму, що в контексті соціокультурної реальності XVII – XVIII століть трансформується в козацьке бароко. До того ж, при розгляді культури епохи козацького бароко підсвідомо враховується міра індивідуалізації загального, яким стає поняття «козацьке», або персоналізації загальних культурних смислів, тобто трансляція понять на типізований образ козака, котрий на Придніпров'ї постає як «запорожець».

Проте, як би сучасний дослідник не намагався відтворити справжню історію культури минулого, він неминуче відтворює ідеї, котрі більш чи менш є співзвучними сьогоденню, створюючи певні культурні парадигми. Тут слід апелювати до нарисів з історії філософії та культури Е. Соловйова «Минуле тлумачить нас», де автор визнає, що минуле багато чого знає краще за нас, та вважає необхідним лише заново освоїти його ідеї, щоб повернутися на шлях нормального культурного розвитку [286, с. 16].

Необхідність теоретичної рефлексії культурного процесу є надзвичайно високою для усвідомлення тих зв'язків та взаємозалежностей, що характеризують соціокультурну дійсність. Наприклад, за С. Кримським, парадигмальний статус, притаманний античній науці, виявлявся як «канон чотирьох стихій», а все суще – «атоми та люди, храми та природа розглядалося як художні витвори пластичного матеріалу стихій», що, за визначенням О. Ф. Лосєва, поставало як «пластико-скульптурне бачення світу» [152, с. 117-118]. Натомість для середньовічної культури, як вважає український вчений, характерною виступала «парадигма слова, як деякого буттєвого початку комунікації з Богом», коли «речі були оголошені знаками (словами) Божої Мудрості, а світ став розглядатись як текст Бога», де «слово розглядалося як модель світу» [там само, с. 118]. На думку С. Кримського, в українській культурі XVII – XVIII століть «тісно взаємодіють» типове для бароко «специфічне засвоєння античності через її християнське

перетлумачення» та «переосмислена середньовічна духовність» [154, с. 320]. Питомою *парадигмою* для української барокової культури можемо вважати *модель* синкретичного взаємопроникнення художнього та релігійного (Е. Кассіер, П. Герчанівська), в основі якої лежить естетична свідомість та віра.

Науково-теоретичні принципи осмислення історії культури виробляє, отже, культурологія, яка не лише дає теоретичну реконструкцію культурного минулого і встановлює істинність історико-культурних фактів і подій, а й досліджує іманентну логіку розвитку культури суспільства та єдність і різноманітність культурного процесу, що дає можливість здійснення аналізу проблем соціальної детермінації культурного розвитку та змісту культури.

Культурологія вивчає різні форми культурної взаємодії, досліджує засади і реальні можливості руху, інтеграції та взаємовпливу різних етнічних культур, окреслює спільне та відмінне регіональних культурних цінностей, характеризує ті рушійні сили, функція яких є стрижневою у формуванні культури. Необхідність звернення до історії культури є украй необхідною при вивченні тих періодів розвитку культури, у рамках яких відбувається явна трансформація культурно-суспільних процесів та феноменів або ж спостерігаються перетворення, що ставлять під сумнів визнані ідеали і принципи, цінності та традиції.

Також слід враховувати, що сучасна культурологія заснована на *мультиплікованому діалозі*, точніше на полікультурному, поліфункціональному *полілозі*, в якому задіяно філософію, історію, естетику, мистецтвознавство, релігієзнавство та інші науки гуманітарного профілю. Притім, у всій різноплановості та суперечливості існуючих концепцій культури, їхній зв'язок і взаємодоповнюваність виражаються все відчутніше та сильніше. Саме знання культурної історії є стрижнем самоідентифікації етносу, нації, країни, що актуалізується у сучасному полікультурному світі та надає потенції для усвідомлення етнонаціональної ідентичності людського буття.

У дослідженні духовної культури українського козацтва погляд у минуле, звернення до історичних витоків етнічної культури пов'язані з усвідомленням особливостей української духовності й тих імперативів, що визначали умови її піднесення в добу Бароко та роль козацтва у даному процесі. Як зазначає В. Горський, «звертаючись до минувшини, актуальна культура прагне відшукати відповідь на запитання, що хвилюють її нині», а далі стверджує, що «ігнорування зазначеної залежності неминуче веде до втрати зв'язку між історичним знанням та актуальною культурою. Воно здатне породити кризу історичної свідомості суспільства, без подолання якої неможливим є подальший поступ» [68, с. 6]. Дана теза В. Горського ще раз доводить актуальність досліджуваної теми, що передбачає культурологічне обґрунтування релігійно-естетичних особливостей духовності українського козацтва та осмислення значення феномену культури минулого для сьогодення.

Мета розгорнутого, комплексного дослідження духовної культури українського козацтва як феномену культурно-історичного розвитку бароко на українських теренах вимагає *синтетичного* поєднання підходів *емпіричного* дослідження з *теоретичними* прийомами культурологічного дослідження. Здійснення даного синтезу має своїм результатом те, що теоретичний зміст досліджуваної проблематики аналізується як конкретизований у культурному досвіді, розгорнутий у вимірах історичного простору часу і культури. Отже, концептуальне знання, отримане як наслідок наукового розгляду сутності козацької духовності, тобто аналізу змісту філософських, релігійних та мистецьких вимірів культури козацького Бароко, що складають сутність духовної культури українського козацтва, доповнюється узагальненням тих фактів і висновків, які отримані у результаті збору та опису фактологічного матеріалу в конкретно-історичному пізнанні (*діалектичні принципи* єдності історичного і логічного, емпіричного і теоретичного).

При цьому важливо враховувати те, що синкретичний теоретико-емпіричний аналіз не може замінитись історико-культурним. Вивчаючи зміст культурних процесів, що відбувалися в рамках епохи українського Бароко, слід враховувати певну вузькість суто історико-культурного підходу. Тому історико-культурний аналіз має доповнюватися логіко-систематичним і знаходити саме в ньому своє теоретико-практичне завершення. Таким чином, теоретичний аналіз у інтерпретаційній і логічно-послідовній формі відтворює змістові та сутнісні риси певного культурного феномену чи процесу і водночас є відтворенням становлення й розвитку культури, що обґрунтовано у «Феноменології духу» Г. В. Ф. Гегеля.

Беручи до уваги взаємопроникнення та взаємодоповнюваність історико-культурного й дискурсивно-теоретичного підходів у вивченні духовної культури українського козацтва, слід враховувати і можливість інтегративного поєднання в культурологічному дискурсі конкретних та абстрактних понять, перехід від історичної конкретики до теоретичного та логічного осмислення суті досліджуваних питань. Одним із цінних наслідків даних синтезів є окреслення такої міждисциплінарної проблеми, як духовна культура, що не тотожна з емпіричною, фактографічною історією культури, а тому потребує виокремлення універсального підходу в дослідженні культури – *системного*.

Важливо також зазначити, що аналіз сутнісних складових духовності – релігійної та естетичної – в культурі українського козацтва вимагає структурно-функціонального перегляду ролі, значення, змісту козацької культури, а отже, й наукового її осмислення. Зокрема, йдеться про детермінацію козацького *Sacrum*'у та естезису різними етнокультурними чинниками, а також художніми принципами, цінностями, ідеалами, мистецькими традиціями тощо. В цілому, науковий аналіз через синкретичне поєднання культурно-компаративних, релігієзнавчих, логіко-дискурсивних, антрополого-філософських, художньо-естетичних аспектів духовності

орієнтовано не стільки на точне віддзеркалення змісту культурної реальності, скільки на осмислення різних феноменів її існування та функціонування.

Головним суб'єктом культурно-історичної творчості в рамках української культури XVII – XVIII століть виступає українське козацтво, яке фігурує в єдності своїх соціальних та осібних характеристик і зв'язків. Українське козацтво не лише виявляється залученим у саму реальність культури XVII – XVIII століть, а й, головним чином, упорядковує її та прагне перетворити відповідно до своїх принципів, уподобань та цілей. Конституювання козацтвом духовної культури українського бароко відбувається не безпідставно, а відповідно до часо-простору етнокультури XVII – XVIII століть. Воно визначається не тільки реальними вимогами часу та конкретними можливостями епохи українського Бароко з притаманною їй культурно-історичною системою цінностей і принципів художнього творення, але й, перш за все, релігійністю та естезисом українського козацтва. Усвідомлення значущості культуруотворюючої діяльності козацтва та його причетності до творення культури українського Бароко є однією з важливих умов осмислення духовної культури українського козацтва (культуротворчий підхід).

Отже, дослідження *культурної феноменології* українського козацтва в історії української культури XVII – XVIII століть, простеження регіональних варіантів розвитку мистецтва бароко на українських теренах в особливо важливі для українського суспільства періоди, зокрема, в час культурно-національного піднесення, є можливим лише за умови використання принципу єдності історичного та теоретичного в пізнанні культури. Даний підхід надає можливість як вивчення духовної культури українського козацтва в цілому, так і звернення до характеристик синкретизму релігійних та естетичних аспектів, що уможлиблює його унікальний розвиток. Крім того, йдеться про етнокультурні аспекти та регіональні особливості козацької культури (на методологічних засадах культурологічної регіоніки), що відіграли значну роль у становленні нового типу культури – козацького

Бароко й відтак сформували новий тип світогляду мислення та художньої свідомості.

Формування козацького Бароко програмувалося не лише певною історичною ситуацією і відповідало тим запитам, які стояли перед українським соціумом та перед особистістю XVII століття в час вибору перспективи історичного та культурного розвитку. З точки зору *релігієзнавчого підходу* воно обґрунтовувалось тими засадами православної християнської віри, палким прихильником якої було українське козацтво. Опрацювання історії православ'я на придніпровських теренах, реконструювання розмаїтих модусів його поширення на просторах Низу Дніпра, починаючи від його витоків, дає можливість відтворити загальну картину козацької сакральності, а також осмислити саму історію культури українського козацтва як багатоманітний, унікальний у своїх вираженнях духовний процес.

Принцип культурного історизму, який вимагає розгляду об'єкту в конкретних культурно-історичних умовах і зв'язках при збереженні ним незмінної сутності, замінюється принципом історичності, відповідно до якого історія культури є способом існування всього суцього, і, передусім, людини. Тут спрацьовують *діяльнісний і філософсько-антропологічний* підходи до культури. Сучасна культурологія має на меті не стільки спроби виявити загальні закономірності культури чи досягнути якусь єдину ідею чи зміст культурної історії, а досягнення духовного змісту культури, пошуки сенсу культури у сфері «іманентного», тобто всередині самої діяльності людини з притаманними їй можливостями до творчості, фантазувань та самовиражень, до конструювання прямих модусів соціокультурної реальності.

Без сумніву, звернення до історії культури та релігії, тобто до матеріалу, який стосується вивчення особливостей козацьких традицій та вірувань, передбачає, в першу чергу, здійснення теоретичного аналізу релігійної *сакральності*. Крім того, вона розглядається як соціокультурний і

антропологічний феномен, через з'ясування її духовної природи, виділення її світоглядних властивостей, суспільних функцій, її місця та ролі в культурі українського козацтва. Такий аналіз козацького Sacrum'у є можливим, передусім, у рамках *культурно-антропологічного та аксіологічного підходів*, які прагнуть дати цілісну картину духовного простору козацького буття, виявити аксіологічні характеристики козацької життєдіяльності та окреслити її аксіосферу.

Тому цінним модусом осягнення духовного світу культури українського козацтва, способом проникнення у його сутність і структуру є *культурно-антропологічний підхід*. Він є невід'ємною складовою сучасної культурологічної рефлексії. Суть цього підходу, незалежно від конкретних форм його вияву, зводиться до намагань через саму *особистість* головного агента культури XVII – XVIII століть визначити засади її естезису та віри, основи і сенс її буття, способи її існування в культурі. Застосування культурно-антропологічного підходу стимулює вивчення повсякденного життя українського козацтва з точки зору цінностей культури та духовності, досліджування ментальності запорожця з урахуванням глибинних засад етнокультури, сфери Sacrum'у, релігійних принципів та переконань, опрацювання провідних ідей художнього творення в козацькому бароко тощо.

Доцільність використання культурно-антропологічного підходу виявляється в осмисленні суті процесів духовної культури XVII – XVIII століть, головною діючою особою яких є особистість козака, його повсякденне життя, суспільна діяльність, художня творчість та духовні практики. Саме завдяки даному підходу видається можливою реконструкція внутрішнього, суб'єктивного світу українського козака, стають доволі зрозумілими створені його свідомістю образи та ідеали культури. Як результат, у феномені козацької культури простежується не лише дещо безосібне загальне, але й реальна людина: світ її уявлень та вірувань; спосіб мислення та естетичних уподобань; погляди на свободу, право, владу;

сприйняття миру та війни, міжособистісні стосунки та гендерні відносини. В особливому світлі постає політико-правова та художньо-естетична діяльність українського козацтва, орієнтована на формування соціальних зразків моральної взаємодії та духовної єдності, створення сфери козацького *Sacrum*'у в бароковому мистецтві.

Використання культурно-антропологічного підходу надає можливість здійснення аналізу спільних засад життєдіяльності козацького соціуму у рамках як української етнічної культури, так і регіонального культурного осередку Низу Дніпра – Придніпров'я. Враховуються також *нормативні ціннісні структури*, властиві українській культурі XVII – XVIII століть – культурі українського Бароко, що регламентують особистісні зв'язки та взаємовідносини барокової людини з оточуючим культурним середовищем. У результаті теоретичний та історичний аналіз козацької культури корелюється аксіологічними особливостями козацької ментальності, які існують на рівні зразків поведінки запорожців, психологічних характеристик українського козака, вибору окремих цінностей, оцінок і соціальних переваг козацького братства. Даний розгляд надає можливість зрозуміти й осмислити найяскравіші сторінки української національної історії, визначити місце українського козацтва в культурі України та його роль у формуванні українського Бароко, схарактеризувати соціокультурне середовище запорожців, збагнути їхні естетичні уподобання та релігійні цінності.

Проте слід зазначити, що відповідно до цього підходу будь-який відрізок історії культури володіє абсолютною самоцінністю. Згідно з ним, від способів існування певного культурного середовища залежить хід розвитку культури, а тому абсолютизувати даний культурологічний метод не доцільно. Разом з тим, безсумнівним є той факт, що, лише аналізуючи аксіосферу культури, можна адекватно зрозуміти й пояснити хід і напрям культурно-історичного процесу, виділити його етнокультурну та національну специфіку, окреслити регіональні особливості його реалізації тощо.

Зважаючи на це, можна, звісно, говорити про деяку епістемологічну обмеженість зони дії культурно-антропологічного підходу, оскільки його метою є пізнання не об'єктивної культурної історії, а уявлень суб'єкта, яким у нашому дослідженні виступає українське козацтво. Втім, як відзначає С. Кримський, «знання не зводиться лише до результатів пізнання, але є продуктом певної культурно-історичної асиміляції цих результатів, «вписування» нової інформації в систему цивілізації» [152, с. 110]. На думку відомого вченого, знання характеризується перехрещенням процесів пізнання та усвідомлення істини, бо воно невід'ємне від свідомості [див. там само].

В аспекті теоретико-методологічних засад дослідження культурологія постає як наука, що вивчає субстанційні засади культури, осмислює загальні закономірності розвитку культурних явищ і процесів, осягає причини онтологічних і ціннісних зрушень, що відзначаємо у козацькій духовності та історії культури українського козацтва. Не випадково відомий український філософ та культуролог С. Кримський однією серед парних найбільш фундаментальних категорій світоглядно-філософського розуміння світу називає тандем «історія – культура», пояснюючи, що дана зв'язаність «... виступала розкриттям онтологічних передумов суб'єкта» [152, с. 211].

Культура у контексті культурологічного аналізу виявляється як різнобічний та складний процес і не зводиться лише до емпіричної, хронологічної послідовності явищ, подій, фактів. Важливо під культурою розуміти не лише набір абстрактних характеристик культурного процесу, а варто бачити в ній *людину*, – особистість, яка утверджує себе в різних формах культурної історії, яка саме своєю діяльністю творить ці культурні форми. У даному разі людина постає як стрижнева сутність, як носій культури, як головна постать культурної історії та її творець. Даний феномен С. Кримський називає «парадигмою людської діяльності» [152, с. 119], обґрунтовуючи антропологічні виміри сучасної науки, яка, на думку

відомого філософа та культуролога, «починає парадигмувати образ людської діяльності в якості могутнього джерела творчо-пошукових аналогій [там само].

З точки зору філософсько-антропологічного підходу людина не лише концентрує в собі все багатство культурного буття, а і є основою розвитку та творення культури. Для людини культура є фундаментальним способом її існування та світовідношення. До того ж, людина прагне усвідомити своє місце в культурній історії, свою неповторну культуротворчу сутність та унікальність. Саме з розвитком культури пов'язаний процес формування людини, коли вона утверджує та реалізовує не лише свою власну індивідуальність, а й різні форми культурного буття.

У даному ракурсі особливий інтерес являють не стільки загальні схеми культурно-історичного процесу та закони розвитку культури, скільки *духовний досвід і життя особистості XVII – XVIII століть* – людини Бароко, тобто вияви її самобутньої творчості, характер її діяльності, спосіб життя, комунікації тощо. Культура формує внутрішній, духовний світ особистості та реалізується в діяльності, свідомості та різних виявах людського буття, тобто виступає фундаментальним способом її існування. Разом з тим, людина постає основним творцем культурних цінностей, що унеможлиблює визначення будь-яких закономірностей розвитку культури, бо її визначають особистості, й саме людина створює умови для виникнення нових ідей та унікальних подій, які не контролюються ніякими канонами. Знання лише закономірностей суспільного існування не дає вичерпного витлумачення культурно-історичного процесу, розуміння специфічних та особливих історико-культурних обставин, які супроводжують *дії людини*, впливають на вияви людської активності в культурі та мистецтві, позначаються на формуванні культури.

Незважаючи на величезну кількість наявних у науковій літературі дефініцій культури, як стверджує В. Горський, більшість дослідників єднає погляд на культуру як *світ людини*, тобто «розуміння культури як простору

людського спілкування, що здійснюється на ґрунті певного світовідношення» [68, с. 9], яке у козацькій культурі є нічим іншим як «святотвідношенням». Від особистості людини, від міри її активності та історичної перспективності тих форм симбіозу, які вона продукує, великою мірою залежать спрямованість культурно-історичного процесу та шляхи розвитку культури людства. «Культура передбачає не відношення «по вертикалі», де людина протистоїть світові, а «горизонтальне» відношення діалогу, що здійснюється на базі принципової творчої рівності його учасників [див. там само]. Саме тому у своєму істинному русі культура наповнена особистісним змістом, у ній завжди виражається певна міра свободи, характер і спрямованість її визначається дією тих культурних утворень, головною силою яких є особистість.

З точки зору філософсько-антропологічного підходу культура постає в реальному житті людини, що виявляється у творчості, у множинності розмаїтих подій, вчинків, форм людської активності, у різноманітності способів людського світовідношення, спілкування і комунікації. Вона включає в себе і загальне, тобто закономірне у становленні і розвитку суспільства, і унікальні явища з неповторним етнокультурним обличчям. Культура через реальний процес життя людини охоплює всі його вияви, увесь спектр людського існування та конституювання свого власного світу, названого С. Кримським «ціннісно-смісловим Універсумом» [152, с. 27]. І хоча знаний вчений даний аспект проблеми відносить до предметного поля фундаментальної онтологічної і аксіологічної проблематики, ідентифікуючи у складі ціннісно-сміслового Універсуму, в ракурсі єдності мислення і буття, ту частину природи, яка була задіяна в ході виникнення життя, людини і свідомості [див. там само], площина інших сфер гуманітарного знання, зокрема історії, естетики, релігії, є теж важливими у цілісному відтворенні культурної онтології та культурної антропології.

Отже, предметом культурологічного пізнання виступає культура, зокрема її естетична інваріантна сутність, а також усі різноманітні вираження

процесів культуротворчості, онтологічні й ціннісні засади, які характеризують будь-які культурні процеси. На рівні культурологічних методів аналізу здійснюється осягнення культури в цілому, теоретичне пізнання складного процесу культуротворення та активності людини у даному процесі. У цих предметних межах саме культурологія використовує *художньо-естетичні принципи* цілісного підходу до творення і сприйняття культури, а отже, сприяє впровадженню цих принципів у синтетичне знання про дані феномени.

Розгляд цих проблем у контексті культури виступає необхідною умовою культурологічного пізнання. Притім слід враховувати, що виключно теоретичний аналіз не може дати повного пояснення змісту самого культурного процесу, і це може бути додатковим аргументом для використання принципу *єдності теоретичного та культурно-історичного* підходів у конструюванні культурної реальності XVII – XVIII століть. Стосовно методологічної свідомості С. Кримський вважає, що вона не існує «в чистій «стратосфері» думки», вчений стверджує, що вона «за своєю природою предметна, занурена в конкретний предметний матеріал» [152, с. 114]. Саме в даній «зануреності у предметність» С. Кримський вбачає обумовленість подальшої специфікації та збагачення компоненту цього інтенціонального методу [див. там само].

Найбільш гучномовним артефактом, тобто «предметним матеріалом» (С. Кримський) духовної культури українського козацтва, безумовно, є *козацьке мистецтво*. Вивчення зразків козацького фольклору, декоративно-ужиткових виробів, дослідження взірців архітектурного, творів живописного, зокрема іконописного, мистецтва, опрацювання літератури, музики, театру козацького бароко, що збереглися до сьогодні, датованих XVII – XVIII століттями та створених на Придніпров'ї, вимагає використання основних *мистецтвознавчих методів*, а саме: опису, аналізу та інтерпретації художніх творів. Застосування даного інструментарію дозволить не лише розкрити стильову відповідність козацького мистецтва епосі українського

Бароко, а й надасть можливість визначити та схарактеризувати ті унікально-стильові риси, що є питомими саме художній творчості українського козацтва XVII – XVIII століть. А головне, встановити ті світоглядно-естетичні засади козацького бароко, які є основоположними у його творенні.

У процесі культурологічного дослідження загальні схеми розвитку культури XVII – XVIII століть доповнюються конкретним змістом епохи українського Бароко, з урахуванням як проявів людської активності, так і чинників, що постали ідейно-психологічним, релігійно-мотиваційним та естетико-стильовим поштовхом діяльності людини. Таким чином, виявляється можливим трактування культури українського козацтва як процесу діяльності барокової людини, конкретизованого в часі та культурно-історичному просторі, з урахуванням різноманітних результатів даної діяльності, у результаті чого українська культура постає як органічна сукупність усіх сфер активного буття особистості XVII – XVIII століть. Відбиваючи реальну історію культурного об'єкта в її конкретній різноманітності, історико-культурна методологія дослідження дає можливість виявлення історичних фактів та стадій розвитку духовної культури українського козацтва, що дозволяє, зрештою, розробити як теорію об'єкта, так і розкрити логіку та закономірності його розвитку в рамках епохи українського Бароко.

У культурологічному дослідженні вагому функцію відіграє опис і пояснення основного змісту культури, що обумовлює функціонування культурології як специфічної галузі наукового знання, необхідною умовою якого є використання *емпіричних* методів, котрі аж ніяк не можуть підміняти наукові. До того ж, опис конкретних умов і точних характеристик культурних явищ, фіксація певних предметних обставин не можуть знецінювати зміст культурного процесу, а головне, особистість людини не може уподібнюватися фактам, як і людська діяльність не може ототожнюватися з предметами та предметними зв'язками. Створюваний у

процесі культурологічного дослідження образ культурної реальності повинен включати в себе не лише «предметну логіку», а власне, містити аналіз духовних аспектів барокової культури XVII – XVIII століть, що складатиме основу вивчення питань *релігійно-естетичного синкретизму* духовності українського козацтва.

У цілому можемо стверджувати, що використання пізнавальних можливостей історичної реконструкції соціокультурної реальності, а також розгляд даної проблеми в історико-культурному та аксіологічному контекстах епохи українського Бароко є обов'язковою умовою досягнення цілісного і повного теоретичного знання про досліджуваний об'єкт та уможливорює відтворення загальної картини функціонування культури запорозького козацтва. Даний висновок цілковито стосується розуміння феномену козацької духовності та сукупності аксіологічних ідей, що її структурують і забезпечують культурно-антропологічну цілісність, актуалізує питання характеристики релігійно-естетичного синкретизму та його ролі у розвитку української культури досліджуваного періоду. Зокрема, вивчення козацької духовності кінця XVII – першої половини XVIII століть дає можливість осягнути складність і різноплановість тих художньо-стильових та релігійно-естетичних процесів, що виявилися характерологічними не лише у козацькому мистецтві, а й стали стрижневими у формуванні унікального національного стилю української культури – козацького Бароко.

Отже, здійснюючи аналіз різних ціннісних форм духовної культури українського козацтва, неодмінно слід зважати на ту обставину, що культурологічне пізнання не може обмежуватися лише констатацією окремого, деякою фактографією подій та описом мистецьких пам'яток, а передбачає їх переінтерпретацію шляхом використання можливостей теоретичного аналізу, переваг рефлексивного наукового мислення. Емпіричний, теоретичний та системний підходи до вивчення важливих проблем духовної культури українського козацтва повинні

взаємодоповнювати один одного, оскільки ігнорування однієї зі сторін наукового дослідження, особливо якщо це стосується особистості та її духовного світу, є неприпустимим.

У результаті синтезу різних підходів у теоретичній культурології, залучення методологічних потенцій семіотики та герменевтики з одночасним поєднанням теоретико-пізнавальних можливостей естетики та релігієзнавства відбувається перебудова, переосмислення та перетворення стійких концептуальних схем, що розширюють межі осмислення культурного процесу, зокрема його художньо-естетичних та сакральних складових. У даному випадку відбувається заміна окремих загальних гносеологічних схем множинністю специфічних способів дослідження духовної культури українського козацтва з позицій *поліметодології*. У синтезі естетичного та релігійного бачиться перспектива досягнення взаємозв'язку аксіологічних вимірів духовного світу барокової людини, цілісності особистісного та соціокультурного співіснування особистості XVII – XVIII століть. У такий спосіб українське козацтво та його роль в історії культури втрачають свою онтологічну одномірність і постають як аксіологічна концентрація, зосередження та синкретичне взаємопроникнення естезису та Sacrum'у – основоположних засад козацької духовності в її барокових вимірах.

1.3. Культурологічна парадигма релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі

Одним із перших про синкретизм барокової духовної культури писав Д. Чижевський у праці «Українське літературне бароко», підкреслюючи водночас, що бароко в Україні виступає не лише «в значенні певного стилю пластичних мистецтв», а й у значенні «стилю певної культури», «стилю доби» [349, с. 331]. Видатний український вчений-філософ,

дослідник української і слов'янської літератур, історії культури, релігійної думки й слов'янської духовності, майже першим відзначив барокову стилістику не лише у різних видах пластичних (архітектурі, скульптурі, малярстві) та просторових (музики й літератури) видах мистецтв, що практикувалося вже в добу панування барокового стилю, а й указав на втілення бароко не тільки як стилю мистецтв, а й «філософії та цілої культури «часу бароко» взагалі» [там само]. Окрім того, вчений щодо бароко визнає, «що ціла культура забарвлена якоюсь спільною барвою, ба навіть і творець культури – людина – так само просякнений тими самими стилістичними елементами, як і вся культура того часу», що, на думку вченого, доведено, навіть поширеним виразом «людина бароко» [там само].

Наголошуючи на «універсальності» бароко, підкреслюючи надзвичайну барокову «асиміляційну енергію», яка позначила цілу культуру, Д. Чижевський називає його не інакше, як «останній «великий стиль, всеохопливий, всепроникливий!..» [349, с. 331-332]. Безперечним можемо вважати й той факт, що найбільш всеосяжним й всеохопним в духовній культурі українського Бароко було взаємопроникнення релігії та естетики, а релігійно-естетичний синкретизм у його культурологічній парадигмі виступав як цілісна форма «духу» і «стилю» бароко (Д. Чижевський), історико-культурний тип світовідчуття, що сприяв виникненню сакральної патетики і антитетики козацького Бароко, заснованого на ідеалах єдності небесного і земного, віри та естезису

Етимологія слова синкретизм, означаючи дослівно «злитість», «з'єднання», «поєднання», пов'язана з давньогрецьким виразом «союз критських міст», де сін– (об'єднання) зливається з коренем «Кріт» (назва острова грецькою – Crete). У сенсі нерозчленованої цілісності феномен синкретизму характеризує природу міфопоетичності свідомості, первісного мистецтва та інших початкових стадій розвитку культури. Але, з диференціацією культурних форм, зокрема з появою «художньої» релігії і релігійного мистецтва синкретизм позначає взаємозв'язки і навіть

взаємопроникнення окремих формоутворень єдиного «духу культури» в античності, середньовіччі, Ренесансі. Так і з'являється релігійно-художній синкретизм, про який писав Ернст Кассіер.

У загальному розвитку культури міфологізм як процес є важливим концептом, у межах якого й формується релігійна та естетична свідомість. Саме в ході еволюції міфотворчості від синкретичного утворення до тієї трансформації, коли міф постає вираженням релігії та мистецтва, виявляється моментом єдності віри та естезису. Безперечним є й той факт, що у процесі еволюційного поступу міфології стрижневу роль відіграють загальнокультурні протиріччя, що породжують внутрішню диференціацію міфологічної свідомості та природи міфопоетичності. Стосовно ходу розвитку міфології, Е. Кассіер зазначає: що в міфології «спочатку відсутнє будь-яке розділення реального та ідеального, сфери «наявного буття» та «значення», а «перехід з однієї області в іншу здійснюється постійно, не тільки в уявленні чи віруванні, але і у вчинках людини» [127, с. 248]. Притім, на думку відомого німецького та американського філософа і культуролога, «у міру поступового розвитку міфологічного світогляду і тут намічається поділ, і саме цей поділ служить справжнім початком специфічно-релігійної свідомості» [там само].

Сутнісною ознакою духовної культури України протягом століть була глибока релігійність, що закладено у глибині етноментальності українства. Відповідно, ключову роль у становленні та розвитку української духовності відігравала православна Церква. Дане твердження, певним чином, стосується і культури українського козацтва. Православні козаки, будучи залученими до проблем зіткнення контрреформаційного католицизму зі східноєвропейським православ'ям, взяли активну участь у релігійній боротьбі, вони «з перших десятиліть XVII ст. виступили на боці переслідуваної православної церкви» [263, с. 17], ставши активними учасниками формування релігійної історії на Україні.

Аналізувати дану проблему сучасний дослідник може, лише спираючись на матеріали гетьманських листів та універсалів, офіційні документи козацької адміністрації та православної церкви, полемічну літературу, джерела позаукраїнського походження тощо. На жаль, вивчення тем, пов'язаних з феноменом козацтва, зокрема, тих питань, що торкаються сакральних аспектів духовності запорожців, стикається з очевидною проблемою браку джерельної бази. Зокрема, це пов'язано з відсутністю козацької архівної служби, а за умов відсутності або обмеженості творених досліджуваною соціальною групою (козацтвом) джерел, дуже важко відтворити її погляд на саму себе, на суспільство і культуру. Але у вивченні релігійного чинника культури українського козацтва унікальним є те, що існує можливість дослідження наявних структурних форм української духовної традиції, збережених в історичному розвитку України, зокрема *синкретизму релігійних та естетичних її складових*, змістового перетину сфер сакруму та естезису (світоглядних святостей і чуттєвості художніх форм).

Питання співвідношення різних аспектів релігійного та естетичного (або художнього), як підсистем духовної культури, знаходили висвітлення у працях представників філософської, естетичної, релігієзнавчої думки, утворюючи в синтезі *культурологічну парадигму* категоріальної системи, що містить в собі основні характеристики феномену української культури (напр., С. Волков, П. Герчанівська, В. Головей, Л. Довга, О. Калашникова, О. Кирилюк, С. Кримський, Н. Ковальчук, О. Кодьєва, В. Личковах, Л. Мізіна, М. Попович, О. Смоліна, В. Шейко, В. Шелюто та ін.). Релігійні та естетичні цінності посідають одне з найважливіших місць в духовній культурі України XVII – XVIII століть, а категорії релігійного та естетичного, що мають універсальний характер відносно сфери гуманітарного знання, відіграють особливу конститууючу роль у просторі культурологічного дискурсу, надаючи йому інтегруючого, синкретичного характеру, що розкриває духовну цілісність культури. Притім, не зважаючи

на існуючі розбіжності у підходах до вивчення даної проблеми, безумовним є те твердження, «що проблема єдності релігійного та художнього (або естетичного) виходить за межі власне «релігійного мистецтва» [213, с. 200] та виявляє проблеми духовної сфери культури загалом.

На думку філософа та культуролога Е. Кассіра, «все фізичне і матеріальне, всяке наявне буття і всяка подія стає притчею: тілесно-образним виразом духовного» [127, с. 260]. Е. Кассіра найменує даний взаємозв'язок «наївним синкретизмом» «образу» і «речі» та вважає, що іманентність обох, наявні в міфологічному мисленні, починають відступати: на їх місці все більш чітко і ясно формується та форма «трансцендентності», за допомоги якої – в онтологічному ракурсі – виражається новий поділ, який релігійна свідомість відтепер зазнала в собі самій» [127, с. 260].

Феномен релігійності в структурі духовної культури постає як площина *сакрального* – сфери святостей. У сучасній філософській, культурологічній та естетичній науці названа як *Sacrum*, вона інтегрує не лише суто релігійні аспекти, а й світоглядні, етичні та естетичні цінності, що відповідають етнопсихологічним засадам українства, зокрема козацтва. Протягом багатьох століть первинним підґрунтям, тією основою, на якій і формувалася духовна культура, був традиційний український *Sacrum*, починаючи від культуригенезу Кам'яної могили, Трипілля, Київської Русі та збагачуючись християнськими святинями. Відповідно, питання взаємозв'язку мистецтва та релігії в українській культурі є важливою науковою проблемою, яка трактується, переважно, як проблема форми і змісту, притім, стрижневою постає саме інтерпретація даних категорій. Важливо, що спрощення характеру співвідношення форми і змісту безпосередньо зумовлює і відповідне тлумачення взаємозв'язку мистецтва і релігії.

Розгляд проблеми синкретизму в аспекті взаємовідношення форми і змісту є культурологічно змістовним, адже вирішує знане питання: «Чим є козацька ікона – твором мистецтва чи сакральною річчю?». Безумовно, що відповідь на це питання залежить від сприйняття даного витвору культури

віруючою чи невіруючою людиною, її перцептивної позиції. Сучасна дослідниця сакральності української культури В. Головей з цього приводу зазначає: «Якщо для нерелігійної людини основні критерії оцінювання – художні якості та культурно-історична цінність твору, то джерелом естетичних емоцій для вірянина є передусім зміст, який реалізується в традиційних художніх формах у контексті культового дійства і викликає глибокі та піднесені почуття переживання зустрічі зі священним» [64, с.205]. Вчена вважає, що відмінність релігійного аспекту естетичного сприйняття від світського полягає, передусім, «в тому, що секулярна естетична свідомість є індиферентною до співвідношення між художньою, перетвореною реальністю та реальністю первообразною, архетипною; а для релігійно-естетичної свідомості таке співвідношення є визначальною умовою адекватного сприйняття» [там само, с.206].

Слід зазначити, що у переважній більшості досліджень з історії культури художні твори релігійного призначення розглядаються, насамперед, як твори мистецтва, які вже потім є площиною сакрального, тобто втіленням як релігійного світогляду, так і віддзеркаленням світоглядних, етичних та естетичних цінностей способом віри. Як засвідчує Е. Кассіер, «те, що буденному, «профанному» погляду на світ представляється безпосередньо даною дійсністю «речей», релігійний погляд перетворює у світ «знаків», та стверджує, що саме «специфічно-релігійний кут зору прямо-таки визначається цим перетворенням [127, с. 260]. На наш погляд, саме своєрідна «специфічність» перетворює релігійну перцепцію духовного у своєрідні форми *Sacrum*'у в його естетичних характеристиках.

Етимологія поняття *Sacrum* як священного, святого, що походить «від лат. *sacrum* – священна річ, дія» [334, с. 562], має індоєвропейський корінь *sac-*, який виражає найбільш інтенсивну присутність духовності у своїй найбільш повній, як правило, релігійній формі. Слід зазначити, що поняття «сакральне» та «святе» мають іноді синонімічний, а іноді й антиномічний зміст. Відповідно до філософського енциклопедичного словника,

«в історичному контексті – в процесі переходу від «релігії закону» до «релігії спасіння» – сакральне інтерпретується як «святе», набуваючи чітких етичних характеристик» [див. там само].

В культурологічному змісті категорії «сакрального» та «святого» використовуються для того, щоб показати: 1) вищий ступінь онтологічної досконалості, що започатковує надприродну єдність могутності, праведності і краси; 2) здатність божественного начала чинити очисний перетворювальний вплив на навколишнє буття; 3) властивість кінцевої істоти (людини) внаслідок самозречення набувати якостей провідника зазначеного надприродного впливу [там само, с. 573].

Як засвідчує В. Шелюто, під сакральним розумілася відповідність космосу, фундаментальна структура речей, існуюча реальність [365, с. 252]. У своїй докторській дисертації дослідник зазначає, що із самої давнини в індоєвропейському мисленні сакральне є тією основою, на якій фундується всяка реальність. Проте, якщо В. Шелюто стверджує, що у релігієзнавстві термін «сакральне» характеризує церковні таїнства, речі, які відносяться до релігійного культу, а також все те, що, за вченням церкви, наділено Божою благодаттю [див. там само], то поняття *Sacrum* в культурологічній парадигмі релігійно-естетичного синкретизму наділено більш широким значенням.

Культурологічне тлумачення поняття «*Sacrum*» знаходимо у В. Личковаха. Відомий естетик і культуролог трактує даний світоглядно-філософський термін в екстраполяції на етностетику через ідею «СВЯТОВідношення в українській філософії мистецтва» [див. 174; 176]. На його думку, ідея *Sacrum*'у характерна для всієї історії духовної культури, також є базовою для української естетичної свідомості та художнього мислення. Відповідно, простір «сакральних сигнатур – знаково-сміслових комплексів, що організують семіосферу та естетосферу художньої образності», є вкорінений у всій історії релігійного мистецтва [176, с. 94]. Водночас глибоку релігійність, а саме її соціально-психологічну і духовну

складову, В. Личковах виокремлює серед культуротворчих універсалій та архетипів української ментальності, визначаючи *український Sacrum* як «духовно-освячені цінності віри й життя, метарелігійні святості українського буття» [див. 170, с. 147].

Стосовно барокового релігійно-естетичного синкретизму, то в українському етнонаціональному менталітеті, як зазначає академік С. Кримський, простежується особливий зв'язок сакральності з духом і стилем українського бароко. Це виявляється під час аналізу барокової свідомості, яку відомий філософ і культуролог пропонує виокремлювати як особний феномен, з огляду на врахування та пояснення історичних колізій української духовності XVII – середини XVIII століть [див. 154, с. 322]. Вирізнення синкретизму барокової свідомості, за переконанням вченого, фокусує увагу на релігійно-естетичному чиннику, що за барокової доби «запліднював усі напрями культури», інколи й відмінні від бароко, «і тим самим інтегрував під його ознаками усе багатоманіття культурного життя в єдину духовну епоху» [там само].

Безперечним є той і факт, що «єдність мистецтва і релігії має різний характер у різні історичні періоди» [213, с. 200]. Є. Яковлев, розглядаючи у свій час питання духовно-культурної цілісності, в якій взаємодіють мистецтво та релігія, запропонував поняття релігійно-художньої (або художньо-релігійної) цілісності, притім, вчений розумів цілісність релігії та мистецтва як єдність самостійних феноменів [див. 393, с. 56], а тому його тлумачення синкретизму релігії та мистецтва носило механістичний характер. Художньо-релігійна цілісність, на атеїстичну думку вченого, «була досить суперечливою, причому це протиріччя носило не стільки характер опозиції, зовнішнього протистояння, скільки природу органічної несумісності, характер антагонізму» [там само].

На наш погляд, максимальні потенції вираження суті органістичної цілісності мистецтва та релігії має саме поняття *Sacrum* у як особливого типу світовідношення як «святівідношення», що потребує ґрунтовного аналізу

співвідношення релігії та мистецтва, оскільки від його тлумачення залежить і розуміння релігійно-естетичного синкретизму, і правомірність означення даної цілісності терміном «Sacrum».

Л. Мізіна, звертаючись до витоків синкретизму, вбачає його корені у міфології, яку вважає «синкретичною формою первісної культури» та «тією культурною системою, котра породила і мистецтво, й інші форми культури», а первісний синкретизм трактує як «недиференційовану, органічну цілісність» [213, с. 203]. Розглядаючи еволюцію синкретизму в історії культури, дослідниця констатує його якісні відмінності від попередніх форм вже у Середньовіччі, коли «суперечність між духом і природою розвинулася до абсолютного протистояння: сфері матеріальної діяльності, яка ще зберігає натуралістичний характер, протистоїть сфера духовності як моноліт» [там само]. Притому, Л. Мізіна вважає, що «коренем цієї релігійно-художньої цілісності є знов-таки міфологія – нова історична форма міфологічної свідомості, що відрізняється від первісної та античної» [там само].

На нашу думку, безумовним є взаємозв'язок, а головне, специфічна «залежність» релігії від духовно-чуттєвого естезису, а мистецтва – від сакральності. Підкреслюючи органічний зв'язок окремих художніх форм (видів, жанрів мистецтва) з конкретними періодами розвитку культури і, відповідно, релігії, О. Шпенглер зазначав: «самотність фаустівської душі не мириться з дуалізмом світових сил. Бог сам собою є все. У XVII столітті мова форм живопису виявляється безсилою перед цією релігійністю, й інструментальна музика стає єдиним і останнім засобом релігійного вираження. Можна сказати, що католицьке та протестантське віросповідання відносяться одне до одного, як вівтарна ікона до ораторії» [369, с.277-278].

Завдяки мистецьким потенціям бароко, стосовно української культури, маємо можливість стверджувати про унікальний взаємозв'язок та взаємопроникнення сакральних ознак та естетичних особливостей, про її

релігійно-естетичний синкретизм, утім і не без окремих наявних проблем. Зокрема, в осмисленні феномену сакрального філософською наукою В. Шелюто відзначає, що з одночасним активним вивченням релігієзнавчих аспектів сакрального, «поза увагою дослідників залишаються естетичні аспекти проблеми» [365, с. 252]. В. Головей, розмірковуючи про відмінності релігійного аспекту естетичного сприйняття від світського, вважає: «Відмінність полягає в тому, що секулярна естетична свідомість є індиферентною до співвідношення між художньою, перетвореною реальністю та реальністю первообразною, архетипною; а для релігійно-естетичної свідомості таке співвідношення є визначальною умовою адекватного сприйняття» [64, с. 206].

Аналізуючи історію української естетичної думки, В. Личковах засвідчує різнобічний процес зародження й розвитку сфери «естезису» в етнонаціональній культурі, розрізняє становлення і формування донаукової й наукової парадигми естетики в Україні. Вчений, розглядаючи український естезис як духовно-чуттєву царину, що охоплює сферу «світовідношення, способу життя, екзистенціальних переживань», виділяє в ньому як спільні для всіх європейських народів риси, так і певні етнокультурні особливості, притаманні етнічному ядру нації, що породжували «неповторну естетосферу соціуму, особливий склад мислення і почування» [172, с. 3]. Притім автор історико-естетичної концепції наголошує на органічному вплетінні розвитку українського естезису в соціокультурний контекст історичного буття українців, а саме: «їхню ментальність, духовність, культуру, мистецтво» [там само].

В іншому ґрунтовному дослідженні з історії естетики на матеріалі української культури І. Іваньо сформулював дефініцію естетики як науки, трактуючи її як «сукупність художніх напрямів і шкіл», як «систему методологічних принципів мистецтвознавства і художньої критики» [111, с. 7]. Автор нарису розвитку естетичної думки України розглядає визначення естетики як філософію мистецтва і творчості за законами краси

та відповідно до цього у своїй праці ставить завдання: «...розкриття закономірностей виникнення, розвитку та функціонування естетичних ідей, теорій, кристалізації естетики як філософської науки, що вивчає сутність і розвиток естетичної свідомості та принципи творчості за принципами краси» [там само]. Закономірності виникнення, розвитку та функціонування історії естетики І. Іваньо пояснює такими універсальними поняттями, як «мистецтво» і «краса», що відповідають раціоналістичним підвалинам, закладеним в ідеї «дисципліни». Український філософ вважає, що історичне дослідження має на меті відтворення естетики як системи знань, якій притаманна певна єдність і зв'язок з іншими формами теоретичної та практичної діяльності – філософії та мистецтва [там само].

Отже, в опрацюванні естетичного начала в духовній культурі українського козацтва об'єктом дослідження мають бути як філософські праці, так і художні твори, причому останні є найбільш цінними з точки зору історії етнонаціонального естетизму, бо створені вони були у XVII–XVIII століттях та є артефактами козацького бароко.

Сама етимологія терміну «естетика» дає доволі ясний орієнтир: «естетичне» – це почуттєве, те, «що має відношення до чуттєвого сприйняття» [87, с. 5]. Ще у середині XVIII століття О. Баумгартен, виокремивши естетику в окрему філософську дисципліну, розглядав її як теорію прекрасного, оскільки чуттєве сприйняття досконалості він пов'язував з насолодою красою [278, с. 234]. Завдячуючи німецькому філософу, вже з XVIII століття естетику сприймають як «філософію прекрасного» та часто розглядають як філософію мистецтва. Проте застосування *поняття «естетичне»* охоплює велике розмаїття людських взаємозв'язків і здібностей, до яких відносять: творчість за законами краси і мистецтво як специфічний вид діяльності; закономірності художньої творчості та специфіку художнього сприйняття з урахуванням не лише відчуття кольору і звуку, а й інтелектуальних переживань, уяви та інтуїції; життєві цінності пізнання та специфічні властивості соціальних і природних

речей; високохудожні твори мистецтва та високоморальні вчинки людей. Аналіз вживання слів «естетичне» та «чуттєве» показує очевидну нетотожність їх значень, а точніше – складність категорії естетичне та специфіку конотацій, які притаманні йому, особливо в рамках української духовної культури XVII – XVIII століть. Окрім того, існують розбіжності у трактуванні понять «естетичне» та «художнє», зокрема в межах вивчення питань про мистецтво українського козацтва в культурологічній парадигмі релігійно-естетичного синкретизму.

У зв'язку із цим І. Бондаревська стверджує, що «естетика та естетичне ставлення є функцією культури як певної моделі соціального життя, і тому відповідь на питання про припустимість і доцільність застосування естетичної теорії до аналізу української культури XVII – XVIII століть передбачає реконструкцію умов, які створювали б «попит» на відповідну теорію і певний спосіб осмислення мистецьких творів, мистецької діяльності» [31, с. 5]. Одночасно відома дослідниця естетики бароко, розглядаючи українську культуру, зауважує, «що коли обговорювали мистецтво XVII – XVIII століть, то мали на увазі щось інше, порівняно з тим, що ми автоматично починаємо розуміти тепер, спираючись на знайому термінологію» [там само, с. 21].

В Україні у XVII – XVIII століттях, як констатує І. Бондаревська, було вжитку два слова, які тепер перекладають як «мистецтво» – латинське *ars*, що побутувало в освітньому, академічному середовищі, та давнє «художество», яке за змістом вже у XVII столітті вживається у значенні, що відповідає латинському *ars* [там само]. Та, незважаючи на специфіку тлумачення понять, естетична думка так чи інакше з прадавніх віків супроводжувала всі життєві процеси українців. Український народ у своїх традиційних віруваннях, народних ремеслах та фольклорі «естетично утверджував своє світовідношення як «святovidношення», мудро розмірковуючи про красу природи, людини, життя, кохання, емоційно-виразних барвників у «віночку» повсякденного існування» [172, с. 3],

закладених у глибинах української етноментальності та органічно поєднаних з духовністю, традиційною культурою, релігією та мистецтвом.

І хоча, як сказано у розділі «Естетика» третього тому багатотомного видання «Історія української культури», присвяченого культурі XVII – XVIII століть, у цей час «естетика ще не оформилась у самостійне наукове вчення, не було окреслено не тільки її назви, а і специфіки предмета» [122, с. 535]. Виявлення українського естетизму знаходимо у відомому на весь світ українському декоративно-ужитковому мистецтві, у народній іконографії та малярстві, народних думках і музичному фольклорі. Через народну творчість українці естетизували навколишній світ, власне життя, свій життєвий простір і соціальний час.

Стосовно українського мистецтва XVII – XVIII століть необхідно зазначити, що мистецька діяльність не мислилась як особлива соціальна сфера виробництва духовних (естетичних) цінностей. Твори мистецтва мали виконувати соціально корисну функцію у різних сферах діяльності. Такими сферами були побут, суспільні практики та релігія, а мистецька діяльність була орієнтованою на повсякденний досвід, екзистенціальні переживання та одухотворену інтенсивність емоцій. Говорити про естетичний досвід як такий і тим паче – концепт естетичного – в межах української культури XVII – XVIII століть не доцільно. Даний період в історії української естетичної думки, згідно з класифікацією В. Личковаха, і є «донауковим». Та, хоча в естетичних ідеях того часу було відсутнє теоретичне розуміння станів і почуттів індивіда як єдиного джерела відтворення цілісності людського існування та причини мистецької діяльності й оцінки мистецьких творів, а творча активність живилася переважно готовими смислами – релігійним і соціальним, вони органічно розчинені в українській «філософії краси» і «філософії мистецтва» на рівні світогляду і художньої практики Бароко.

Мистецтво як продукт рефлексії, образної кодифікації й чуттєвого узагальнення набутого досвіду історичного буття українців утілювало

українську етноментальність, християнську духовність, традиційну культуру та естетично утверджувало національні образи краси. У зв'язку із цим в українській культурі XVII – XVIII століть відбувалися зміни у її самосвідомості, пов'язані зі своєрідністю українського бароко та запровадженням відповідних форм розвитку мистецтва.

Традиційні та новаторські у загальнокультурному розумінні властивості мистецтва XVII – XVIII століть, що відтворювали базові екзистенційні почуття барокової людини та реконструювали етнокультурні традиції й художнє сприйняття дійсності козацькими митцями, опосередковано вплинули на формування української духовної культури в її антропологічних та релігійно-естетичних вимірах. Людинотворчий сенс буття мистецтва, окреслений в українській естетичній науці В. Малаховим, виразно виявляється і у козацькому мистецтві. Як визнає знаний філософ і естетик, «цілісно розкрити людський досвід в образах мистецтва означає не тільки «змоделювати» плин життя яким воно є, але, по-перше, ввести цей досвід у контекст свободи, подати його як предмет вибору та моральнісного осмислення; по-друге, виявити притаманні цьому досвідові глибинні культурно-історичні смисли, його орієнтацію стосовно фундаментальних цінностей людського буття; по-третє, відновити його як елемент спілкування у багатовимірному просторі суб'єкт-об'єктних зв'язків – репліку, позицію в діалозі» [200, с. 97]. Ці характеристики досвіду мистецтва, на нашу думку, складають основу його *культурологічної парадигми*, що розкриває його статус і роль в духовній культурі.

Спираючись на означені В. Малаховим властивості мистецького твору в контексті культурології, уявляється можливим розгляд художніх цінностей як відображення ставлення їх творців до навколишнього світу, як віддзеркалення подій, явищ і станів барокової людини, детермінованих соціальним та індивідуальним буттям особистості XVII – XVIII століть. Відтак, з'являється сенс досліджувати мистецтво не тільки як феномен, кореляційний лише відчуттям його творця, а й як детермінований всією

життєвою дійсністю й комунікативною практикою. Саме тому варто говорити про величезний вплив мистецтва на формування не лише типових особистостей бароко, а й взагалі на становлення духовної культури XVII – XVIII століть в її барокових характеристиках.

Одночасно існує інша позиція у вирішенні даної проблематики. Зокрема, Р. Шульга у своєму соціокультурологічному нарисі «Мистецтво у практиці культури» висловлює переконання в наявності особливого пласта, в якому культура конститується у вигляді конкретних дотичних та зримих форм. Відомий український філософ і естетик, розглядаючи соціологічні та культурологічні аспекти побутування мистецтва у суспільстві, вважає, що ціннісна, смислова, символічна, а також сакральна наповненість зазначених форм така, що вони, безсумнівно, відіграють величезну роль у житті кожної окремої людини, і у житті всього суспільства. Утім Р. Шульга, зазначаючи, що даний пласт лежить на поверхні, акцентує увагу на оманливій легкості, з якою він піддається теоретичній розробці, яка, на думку дослідниці, далеко не завжди відповідає зусиллям, необхідним для того, щоб дістатися розуміння наявності та глибини «залягання» інших пластів [370, с. 18]. Звідси, за переконанням Р. Шульги, виникає безліч «поверхневого» і в судженнях та оцінках, у пропонованих теоретичних побудовах і в напрямках вирішення проблем, пов'язаних з рухом культуротворчих процесів. Саме тому величезну роль у впливі мистецтва на формування ціннісних орієнтацій особистості філософ і естетик надає саме його духовним і в т. ч. сакральним аспектам. Вважаючи, що «роль спілкування з мистецтвом, результат якого не сягає далі емоційного насичення, є невеликою, оскільки практично не позначається на духовному збагаченні особистості» [371, с. 20], вона пропонує розглядати як стрижневі не лише ціннісні, смислові та символічні, а й сакральні детермінанти (категорії) мистецтва.

У бароковій свідомості виникає дискурс антитетики, який в єдиній парадигмі християнського дуалізму рефлексує антиномії світу і «анти-світу», Христа і антихриста, божественного і демонічного. В Україні феномен

синкретизму описується в риторичі Йосипа Лип'яцького як «угоджене неузгоджуваного», або «неузгоджене узгоджуваного» (*concors discordia, discors concordia*), що згодом було охарактеризовано Дмитром Чижевським як синкретична єдність різноманітного, «що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того ж таких, що між собою нічого спільного не мають» [349, с. 333]. Завдяки бароковому «кончето» (дотепності, кмітливості) «гострий розум» об'єднує народний фольклор, античну міфологію, християнську філософську метафоризацію та художній алегоризм доби Модерну. Цей релігійно-естетичний синкретизм є можливим, оскільки спирається на універсальний характер релігійності та естезису, які здатні просякати не тільки один одного, а й інші форми духовної культури, та й самі мають синтетичний і діалогічний характер (зокрема феномени українського «двовір'я» та «двокультур'я»).

Відтак культурологічна парадигма синкретизму еволюціонує від первісної нерозчленованості до антитетички сакрального, яка об'єднується в семантичну цілісність завдяки бароковому концептизму (дотепу, вигадливості алегоричного розуму і художнього мислення). Релігійно-естетичний синкретизм розглядається як особлива форма світобачення, мислення і творчості, як особливий тип світовідчуття, що сприяли виникненню феномена культури козацького Бароко на засадах першоедності діалогу і синтезу елементів, що складають її духовну схему.

Отже, *категорія сакрального* відіграє найважливішу роль у релігійно-естетичному просторі культурологічного дискурсу. Пов'язуючись з релігією та мистецтвом, сакральне є метакатегорією, яка має комплексний характер. У межах культурологічної парадигми духовного синкретизму вона інтегрує в собі не лише релігійнознавчі аспекти (зважаючи на етимологію поняття як святого, священного), а й, головним чином, загальнофілософські, етичні, естетичні, тобто такі, що мають безумовний аксіологічний зв'язок з проблемами формування культурної свідомості особистості та соціуму. Звідси основоположний статус сакрального у генезі та розвитку

духовної культури будь-якої етнічної народності протягом довготривалого часу.

Пов'язане із своєрідною винятковістю релігійного відчуття, рецепція сакрального у духовній культурі українського козацтва відрізняє його історико-культурну місію не лише щодо представників інших релігій, а й породжує визначальні відмінності у рамках української етнокультури. Як стверджує В. Балушок, козацький «свавільний» «антисвіт», без сумніву, різко суперечив тодішній християнській релігійності [див. 117, с. 19]. Дослідник української етнічної історії, з посиланням на існуючі усталені стереотипи щодо сприйняття українських, зокрема запорозьких, козаків лицарями православ'я, захисниками «руської» віри, зазначає, що дане твердження є доречним лише щодо пізнього етапу існування козацтва. В. Балушок вважає, що «спочатку ж козацьке середовище, яке поповнювалося не тільки українцями, а й увібрало в себе велику кількість представників інших етносів, було на загал індиферентним стосовно віри» [там само, с. 19]. З посиланням на М. Грушевського, він наводить його слова про слабкість релігійних почуттів у козаків ранньої доби та, цитуючи видатного українського історика, вказує на «повну неоправданість перенесення певних елементів релігійного життя з пізнішої Січі, середини XVIII віка, в старе Запорожжя XVI – XVII в.» [там само].

З іншого боку, релігійність, сфера особливої козацької сакральності, будучи нумінозною за своєю природою, сприймалася ними за допомогою почуттів, пов'язаних переважно з православними традиціями та віруваннями, відповідно, як і естетичне теж опирається на сакральні відчуття та переживання душі. Та оскільки, як стверджує В. Шелюто, «сфера сакрального міститься в нумінозності, то зустріч з нумінозним здійснюється не тільки в релігійному, але й в естетичному відчутті» [365, с. 255]. Відтак, у культурологічній парадигмі духовного синкретизму релігійні почуття пов'язуємо саме з особливим світовідношенням як «святівідношенням» й

таким чином вибудовуємо ціннісну систему козацької духовної культури – *козацький Sacrum*.

Таким чином, феномен релігійності в аксіологічній структурі духовної культури включається у площину сакрального – сфери святостей. У сучасній філософській, культурологічній та естетичній науці названа як *Sacrum*, вона виступає як конгломерат «духовно-освячених цінностей віри й життя, метарелігійних святостей українського буття» (В. Личковах). Тут інтегруються не лише суто релігійні, нумінозні аспекти віри, а й світоглядні, етичні та естетичні цінності, що відповідають етнопсихологічним засадам ментальності українства, зокрема козацтва. Крім того, у традиціях Дюркгеймівської соціологічної школи *Sacrum* постає у вигляді всього, що виходить за межі профанного через бінарні опозиції божественного і демонічного, святого і грішного, освяченого і забороненого. Тому сакральне тут має трансгресивний, ексцентричний, «гібридний» характер. Таким чином, сакральне є метакатегорією, яка має комплексний характер і в своєму семіотичному комплексі гуртує всі структурні елементи нерозчленованої цілості: 1) синкретичності, тобто єдності; 2) синтетичності, тобто уніфікації; 3) діалогу, тобто взаємопроникнення. У межах культурологічної парадигми духовного синкретизму українського Бароко *Sacrum* виявляється через патетику і антитетику національного духу козащини, ідеї державотворення.

Висновки до розділу I

Дослідження теоретико-методологічних засад аналізу духовної культури українського козацтва дає підстави стверджувати, що з точки зору поліметодології духовність виступає суттєвим чинником культурного розвитку XVII – XVIII століть і є невід’ємною складовою козацького культурного буття.

Аналіз праць, присвячених культурі українського козацтва, зокрема її духовним аспектам, не лише посвідчив великий інтерес до неї у науковців – представників різних гуманітарних наук, а й розкрив наявну різноманітність підходів у вивченні даної проблеми. Це ще більш актуалізує нагальну необхідність здійснення поглибленого, ґрунтовного, комплексного дослідження засадничого первня козацької духовності – релігійно-естетичного синкретизму.

Зокрема, дисциплінарна зорієнтованість існуючих розвідок визначила необхідність окреслення декількох напрямів у вивченні козацької культури, а саме: 1) в руслі історичних студій козацтва; 2) у зв'язку із мистецтвознавчими роботами з історії козацького мистецтва; 3) з точки зору висвітлення релігійних та естетичних особливостей духовної культури українського козацтва як предмета нашого дослідження. Зазначені аспекти потребують застосування міждисциплінарного культурологічного дискурсу і визначають відповідні методи дослідницької діяльності.

У зв'язку з цим схарактеризовано основні методологічні принципи у вивченні духовної культури українського козацтва, що мають комплексний характер і вимагають інтегративності методів сучасної культурології, філософії та мистецтвознавства, як провідних у поліметодології дослідження міждисциплінарних проблем. Оскільки релігійні та естетичні форми козацької духовності є основоположними, виконується завдання розробити авторську концепцію дослідження релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі українського козацтва на основі синтезу історико-культурологічного, філософсько-антропологічного, аксіологічного та системного підходів.

Через окреслення культурологічної парадигми релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі українського козацтва здійснено розгляд сутнісної ознаки етноментальності українства – релігійності, а також проведено аналіз сакральних та художньо-естетичних аспектів духовності запорожців. Доведено, що феномен релігійності в структурі козацької

духовної культури, зокрема в мистецтві, постає як площина сфери святостей – особливого козацького Sacrum'у. Аксиосфера сакрального синкретично поєднує в собі не лише суто релігійні позиції, а й світоглядні, етичні та естетичні цінності, які відповідають етнокультурним та етнопсихологічним засадам української нації, в тому числі козацтва.

Завдяки зверненню до художніх форм культури українського козацтва, створених у рамках стилістики бароко, та осмисленню естетичного начала козацької духовності, ми отримали можливість засвідчити унікальний взаємозв'язок і взаємопроникнення естетичних ознак в контексті козацького Sacrum'у. Це дозволило відзначати глибинний релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва, що породив визначальні відмінності у рамках української етнокультури доби Бароко.

РОЗДІЛ 2

СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ КОЗАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Соціокультурна ситуація в Україні XVII – XVIII століть. Феномен українського козацтва як етнокультурної спільності

Період XVII – XVIII століть в історії культури України можна із впевненістю назвати одним із найбільш визначальних. Всеосяжному духовному поступу, що стрімко відбувався в усіх сферах соціального та культурного життя у досліджуваний час на українських теренах, сприяв не лише величезний вплив європейського бароко в усіх його культурних проявах та мистецьких сферах. Значна дієва роль у формуванні соціокультурного становища України XVII – XVIII століть належала особливому демографічному і культурно-політичному феномену – українському козацтву.

Наприкінці XX – початку XXI століття вітчизняними науковцями було розглянуто широке коло питань з козацької історії: від генези та еволюції українського козацтва, ціннісних орієнтацій та цивілізаційної типології до правових, етнонаціональних і етнокультурних аспектів козацького феномену та його сприйняття у вітчизняному та західноєвропейському науковому світі. Для нашого дослідження цінними є відповідні розвідки українських дослідників В. Горського, Л. Дубровіної, Л. Довгої, В. Карпова, А. Колодного, С. Кримського, С. Литвина, В. Литвинова, В. Личковаха, В. Німчука, О. Путра, Я. Стратія, В. Чернеця, І. Федя та ін. Але, слід зазначити, що у роботах з питань козацької

культури, написаних у радянські часи, переважно, відчутною є ідеологічна тенденційність.

Показовим є той факт, що саме українське козацтво визнані дослідники історії національної культури та державності України (напр., А. Макаров), називають ідеалом, тобто взірцем української нації, зазначаючи, що «козак – ідеал, український архетип чоловіка» [198, с. 185]. Саме тому вважаємо, що соціокультурну ситуацію в Україні кінця XVII – середини XVIII століть треба розглядати у тісному взаємозв'язку її етнічних засад, політичної історії, традиційних вірувань, християнської релігії, художньої культури, а головне, впливу на хід української культурної історії головної діючої особи барокової доби – українського козацтва.

Як доведено науковцям, «культура не просто «відбиває» той чи інший тип суспільних відносин, вона, будучи творінням розуму і рук людських, є активною силою, що сприяє в кінцевому рахунку процесу розвитку і зміни суспільно-економічних формацій» [216, с. 259]. Українське козацтво в історії України залишило слід як потужна військова, велика політична та значна суспільна сила, але украй важливо підкреслити, що надзвичайно цінним є його внесок у релігійну ідентифікацію української нації та у барокове оформлення духовної культури XVII–XVIII століть, світоглядні, релігійні та естетичні засади якої неможливо відокремити від української етнічної історії.

Історичні терени виникнення та формування козацької спільноти – Запорозжя, старожитня земля степової України – *нижнє Придніпров'я* – регіон із специфічним характером формування населення та його духовної культури. Географічне положення, степовий ландшафт, своєрідність перебігу історичних та політичних процесів упродовж декількох століть, строкатість та постійність міграційних процесів, а отже занесення елементів різнорегіональної української та іноетнічної традицій, сприяли формуванню тут оригінальної за спектром жанрів, їхньої гендерної природи та трансмісії, української культури [див. 249, с. 139].

Величезне значення у формуванні духовної культури Нижнього Придніпров'я має православ'я. Понад 1000 років історія України пов'язана з історією християнства. За церковними джерелами та народними переказами, на запорозьких землях бували св. княгиня Ольга та св. князь Володимир, а християнський монастир, що дав кам'янистому острову біля правого берега низу Дніпра назву – Монастирський, за легендою заснував сам св. апостол Андрій Первозваний.

Придніпров'я було одним із найдавніших осередків християнства на українських землях, про що свідчать не лише легендарні перекази, але й історичні джерела XIX століття [389, с. 204]. Та якщо від згаданого християнського монастиря, на жаль, не залишилося й руїн, то «кам'яні баби», що дійшли до нас, є свідками довготривалого й мирного співіснування християнських святинь та «мистецтва Степу» на придніпровських теренах. Кам'яні баби поряд з християнськими святинями стали частиною історичного краєвиду Придніпров'я, увійшли у народне світосприйняття та заслуговують на увагу як «приклад гармонійного, неантагоністичного поєднання до- та позахристиянських вірувань з українською християнською культурою» [394, с. 3]. Саме це синкретичне поєднання, як визнає Л. Яценко, багато в чому визначило національну своєрідність української духовності, і «його зосередження спостерігаємо на придніпровських теренах» [там само].

Чимало дослідників (Д. Яворницький, Л. Яценко, Ю. Асєєв) вважають, що саме «мистецтво Степу» дало основу подальшій найяскравішій і найбагатшій добі в історії сакральної культури Придніпров'я – козацькій добі. Цю героїчну епоху української історії освітлює духовний відблиск попередніх тисячоліть. Із цього приводу Д. Яворницький констатує: «здесь некогда жили великие защитники Христовой веры и русской народности, кровью своей поливавшие землю, костями своими засевавшие нивы ...» [384, с. 132].

Якщо в інших регіонах України розвиток культурних традицій характеризувався переважно поступовістю, еволюційністю, то на теренах Низу Дніпра відбувалися «вибухи», яких практично не знали інші етнічні українські землі [237, с. 4]. Один із них стався тоді, коли формувалася войовнича чоловіча спільнота та, відповідно, її культурні традиції, генетичні витоки яких були закладені в культурі тих земель, звідки стікалося на Січ козацтво. Серед основних факторів, що впливали на формування специфічних рис запорозької регіональної культури, слід відзначити: 1) особливості колонізації регіону в XVII – XVIII століттях; 2) існування Січі та козацтва як особливої спільноти, що складалася з представників різних українських земель; 3) поступове впровадження хліборобства в регіоні; 4) постійні «міграції» запорожців і поширення їхніх культурних надбань по всій території України; а також – 5) войовничий характер чоловічої спільноти, що пов'язується з українським лицарством.

Разом із тим, відомий український письменник-культуролог, дослідник київської старовини, знавець давніх українських традицій А. Макаров констатує, що «той, кого називають козаком, не обов'язково військова людина» [198, с. 187]. Як засвідчує автор, козак повинен бути насамперед «справжнім чоловіком», називаючи характерними такі його риси, як мужність, освіченість, розум і високе почуття власної гідності та вказує на готовність українського козацтва служити високій ідеї [там само]. А. Макаров, співставляючи українське козацтво з лицарством, трактує образ козака як ідеал та вважає його українським архетипом чоловіка. В окресленому дослідником ідеалі чоловіка, на його думку, «відбилася вся українська історія, а особливо історія XVII століття з його прагненням до освіти, миру, людяності – і водночас з безконечними війнами, безконечними смертями в ім'я віри і свободи» [там само].

Варто цілком погодитися із твердженнями цього видатного дослідника української давнини. Проте одночасно слід зазначити: якщо вибудовування послідовної причинно-наслідкової лінії розвитку культури українського

козацтва на рівні описовості з опорою на потенції історичної науки є достатньо опрацьованим, то питання емпіричних досліджень мистецьких архетипів, без яких неможливо вийти на культурологічне осмислення даної проблеми, залишається відкритим.

Дослідження козацького феномену ускладнюється також уривковістю джерельної бази. Крім того, опрацьовування проблеми соціокультурної ситуації в Україні XVII – XVIII століть вимагає нового прочитання та осмислення наявних джерел під кутом зору однієї з підсистем розвитку цивілізації – культурної – та критеріїв її перцепції.

Одночасно з тим й інші підсистеми, а саме – політична, економічна та біосоціальна, у випадку дослідження феноменальності українського козацтва, яке стало спроможним створити свою державу і першу в Європі конституцію, мають не менш важливе значення.

Зокрема, неможливо відокремити політичну підсистему, відзначену чітко інституціолізованими системно-правовими взаємовідносинами у козацькому середовищі, що характеризуються певним зверненням до глибинних етнічних традицій і звичаїв та жорсткою лінією у дотриманні православного віросповідання. Притім саме пріоритетність етнокультурного та релігійного факторів диктували світоглядну домінанту співвідношення національного, соціального й сакрального чинників. Чітка самоорганізація, основою якої в українській козацькій державі було гетьманство при відсутності будь-якого автократичного правління, трактованого як соціальна цінність, завжди було стрижнем політичної боротьби, що певним чином вплинула на формування духовності українського козацтва як вільного й одночасно дисциплінованого соціуму.

Що стосується економічної підсистеми, визначеної матеріальною культурою побуту, господарською культурою та способом виробництва українського козацтва, то завдяки її функціонуванню відбувалося задовільнення різних життєвих потреб на Запорозжжі, головними з яких тут були їжа, одяг, житло, комунікаційна система, освоєння земель, будівництво,

ремісництво, грошовий обмін, система планування та регулювання економіки й ін. Слід погодитися з дослідником цивілізаційних процесів у козацькій державі В. Кривошеєм, який називає господарську культуру Гетьманщини самобутньою, тобто не схожою ані на європейську, що виросла з міста, ані на російську, що узяла початок від цехового ремесла. Дослідник вважає, що козацька господарська культура XVII – XVIII століть одночасно поєднує цехову культуру міста і хуторську. Він наголошує на недостатній дослідженості економічних питань різної направленості, зокрема, проблем землеволодіння та промислових об'єктів, кількісного та географічного аналізу цехів і цеховиків у Гетьманщині [147, с. 10]. Нарешті В. Кривошей ставить питання необхідності вивчення проблем невиробничого населення й «інтелігенції» та дослідження їх соціального походження, тривалості життя тощо [там само, с. 11], що є підтвердженням недостатнього опрацювання даних проблем соціокультурної ситуації на козацькому Запорозжжі.

Не менш значущою є біосоціальна підсистема козацького середовища, в якому відповідно до загальних закономірностей людської сутнісної природи одночасно існують та перебувають у стані діалектичної єдності як духовно-соціальна, так і тілесно-біологічна сторони. Дана підсистема, основними рівнем якої є структурний, функціональний, психічний, свідомий й поведінково-діяльний, у середовищі українського козацтва зумовлена гендером, сімейним станом, шлюбними зв'язками і родинними стосунками, статевовіковими відносинами тощо. На особливу увагу заслуговують актуалізовані як складові біосоціальної підсистеми питання козацьких поселень, житла, одягу, їжі, здоров'я, відпочинку та розваг й особливо проблеми захисту від загроз як природних, так і соціальних.

Цивілізаційне поєднання політичної, економічної та біосоціальної підсистем козацького соціуму, посилене провідними засадами православної віри та пронизане своєрідною козацькою естетикою, сприяло утворенню особливої *духовної культури* запорозького козацтва. Саме унікальна

взаємодія, культуротворчий синкретизм названих чинників стали поштовхом до виникнення феномену носія української національної культури – українського козака як «неповторного для всього слов'янського типу людини» [198, с. 185]. До народження цього унікального етнокультурного феномену, за словами А. Макарова, мали причетність найрізноманітніші верстви українського народу й, як доводить відомий дослідник української барокової культури, «не було жодної, яка б не вклала в нього частинку своєї душі і розуму» [там само].

Непересічні особливості «козацької душі» та її унікальності в історико-культурних процесах, що відбувалися в Україні у XVII – XVIII століттях, тобто відмінності козацької духовності, вбачали ще сучасники козаків – митці барокової доби. Досліджуючи мистецтво барокової доби, А. Макаров визнає, що, незважаючи на неабияку перевагу, надану вояцьким рисам козацької вдачі, з одного боку, здається, складність козацької душі є мало поміченою митцями далекого XVII століття. Але все ж таки у деяких випадках вони, як стверджує вчений, «випереджаючи пізніших поетів-романтиків, цілком свідомо поетизували складність духовного світу козака» [там само, с. 186].

Про неординарність козацького душевного світу, заснованого на невичерпному підґрунті української етнокультури у поєднанні із особливими традиціями вольностей запорозьких, писав П. Куліш у «Чорній раді»: «Може, тим, що Запорожжє спокон віку було серцем українським, що на Запорожжі воля ніколи не вмирала, давні звичаї ніколи не забувались, козацькі предковічні пісні до посліду дней не замовкали, і було те Запорожжє, як у горні іскра: який хоч, такий і розідми з неї вогонь...» [158, с. 51]. Показовим є те, що відомий діяч і дослідник української культурної душі на перший план висуває саме *естетичні ознаки* запорозької духовної культури й саме дотриманням запорожцями споконвічних українських етнотрадицій обґрунтовує прихильність усіх верств населення до козацтва.

Й іншими дослідниками українського козацтва чимало уваги було приділено особливостям запорозької духовності. Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття у науковий обіг навіть увійшло поняття «козацька душа», над загадкою котрої роздумувало багато відомих особистостей. «Тут, – писав Д. Яворницький про Січ, – було своєрідне молодецтво й особливий, епікурейський погляд на життя людини котра даремно обтяжує себе працею і турботами, не розуміючи справжнього сенсу життя – існувати для веселоців і радості. Однак, дивлячись на життя з точки зору веселого й дозвільного спостерігача, запорожець знав і похмурі думи, як і в кожній руської людини, завжди зауважувалася якась двоїстість: то він дуже веселий, жартівливий і цікавий, то дуже сумний, мовчазний, похмурий і неприступний ...» [390, с. 180].

Пізніше у цій зазначеній Д. Яворницьким ментальній «двоїстості» А. Макаров убачав філософсько-естетичну підоснову зображення козаків на «парсунах». Він відзначив, що навіть на портретах ХVІІ – ХVІІІ століть красиві і сильні постаті козацьких ватажків інколи зовсім не схожі на тих бувалих, відчайдушних вояків, якими вони у більшості випадків і були насправді. Живописні зображення гетьманів та полковників нагадують А. Макарову скоріше філософів і поетів, а тому й дають підстави нащадкам говорити про переваги серед запорозького козацтва розуму над відчайдушністю, мудрості над звитягою, переконань над зневір'ям, що визначають перспективи окреслення винятковості козацької духовності.

Своєрідність української культури ХVІІ – ХVІІІ століть обумовила виникнення *барокового світовідчуття*, яке утворилося відповідно до бурхливого часу і оживлялося християнською вірою. Нове світовідчуття вплинуло не лише на мову, а й на філософію, психологію, естетику й мистецтво. Художній геній України породжував новий тип літератури, музики, живопису і архітектури, в яких мистецькі риси європейського Нового часу поєдналися з національною специфікою і ментально-релігійною проблематикою.

На Придніпров'ї традиційне українське світовідчуття як «святovidчуття» в його барокових виявах формує духовну культуру козацтва. І саме козацтво того часу було носієм нового для України барокового художнього смаку, мало власне творче середовище, виступало творцем художніх цінностей і одночасно фігурувало в ролі основного і багатого замовника [див. 249, с. 139-140].

Саме під впливом козацтва формувались регіональні культурно-побутові та духовно-естетичні особливості Запорозького краю. Але християнська віра, *козацький православний Sacrum* (сфера святостей) склали фундамент духовної культури запорозького козацтва. Як доведено дослідниками, «захист християнської віри і православної церкви становив основу всього козацького життя» [6, с. 184]. Церква відігравала особливу роль в унікальному козацькому устрої та протягом століть була чи не єдиним засобом духовного єднання народу й опорою етнонаціональної культури. Отже, першорядними у формуванні запорозької духовності були сакральні цінності православної релігії та народного «святovidношення», притім у духовній культурі українського козацтва повною мірою розкрилися естетичні виміри буття українців, у тому числі самобутні засади козацького братства, які інколи не вписувалися у культурні канони епохи Бароко.

Однією з таких своєрідних світоглядно-культурних засад є доведений деякими істориками (В. Балушок) факт «належності Запорожжя до світу «антикультури», зокрема в системі пізньосередньовічно-ранньомодерної картини світу» [117, с. 18]. У козацькій ментальності це породжує ефект «світу навиворіт» (М. Попович).

Разом з тим специфіка козацького соціуму, цивілізаційні умови життя, культурні традиції та звички запорожців виявились колосальним поштовхом для нововведень в усіх сферах їх життєдіяльності. Академік М. Попович, спираючись на теорію сміхової культури, сформульованої на матеріалах пізнього середньовіччя М. Бахтіним, пояснює і специфічно барокове для

українського козацтва «поєднання «горнього» з «низьким», відчайдушно-веселого з жорстоким і страшним, характерне особливо для Січі, проте, хоч і меншою мірою, і для козацтва загалом» [269, с. 163].

Відтак, посилаючись на історичні джерела XVI – першої половини XVII століть, В. Балушок констатує сприйняття жителями «цивілізованих» країв не лише запорожців, а й усіх козаків – мешканців України-Кордону – «тією чи іншою мірою прилученими до неупорядкованого, несоціального світу» [117, с. 18]. Дослідник стверджує, що самі козаки згідно з тодішніми уявленнями про світ, живучи в «антисвіті» «українного» прикордоння, мусили поводитися й дійсно поводитися відповідним чином [117, с. 18]. Такий «свавільний» спосіб життя, «антиповедінка», яку приписують запорожцям і взагалі козакам, певним чином позначилася на особливостях духовної культури українського козацтва та, зокрема, на автентичних художніх рисах козацького мистецтва, складаючи характерні етнокультурні параметри саме «козацького бароко».

Зазначений фактор особливо позначився на формуванні світогляду та етнокультури Дніпрового низу. Джерела і чинники, що впливають на формування етнічної культури, переважно характеризуються природними, історичними, ментальними, психологічними, мовними та світоглядними особливостями етно- і культурогенезу. Значення природного середовища у формуванні етнокультури окреслено В. Личковахом, котрий підкреслює, що воно «дійсно є тим джерелом культурогенезу, який обумовлює способи трудової діяльності, побуту, види житла, одягу і харчування» [176, с. 10], одночасно застерігаючи від перебільшення значення «географічного детермінізму» в розумінні генези етнокультури.

Як стверджує відомий етнолог Г. Лозко, поняття «етнічного коріння», де вже є наявною «модель його набуття та втрати» [189, с. 77], розкривається саме у фольклорних формах. Українська дослідниця етнокультури, наводячи народну приказку – «Там, де є коріння, там виросте й гілля», – вважає, що автохтонна міфологема «коріння роду» змодельована в українському

рушникові з Деревом Життя, а поняття «корінний етнос» пов'язане насамперед з корінням, яке знаходиться в землі [там само].

Вибудовуючи концепцію «етнокоріння», Г. Лозко бере за основу модель англійського етнолога Гаральда Абрамсона, розроблену ним у 70-х роках ХІХ століття стосовно «придбання та втрати етнічного коріння». Г. Абрамсон пропонує вирізнити такі типи демографічних явищ в етнокультурній трансформації: 1) придбання етнічного коріння: традиціоналісти, які природно інтегровані в дану етнічну групу, ті, що зазвичай мають власне етнічне коріння; 2) пришельці-неофіти – особи, які нещодавно включені в етнічну спільноту, але не мають етнічних зв'язків і успадкованого етнічного коріння; 3) етнічні вигнанці – ті, які в чужому етносередовищі пропагують і зберігають власні етнічні цінності; 4) тип «євнуха», який позбавлений етнічної пам'яті й не увійшов до якоїсь певної етносоціальної та етнокультурної спільноти [див. там само, с. 77-78]. Г. Лозко вважає, що ці типи «етнічного коріння», виокремлені Гаральдом Абрамсоном, існують як серед індивідів, так і серед держав. Тому, на думку дослідниці, цю модель можна використати під час аналізу будь-яких етнокультурних, етносоціальних, етноекonomічних, етнополітичних явищ [там само, с. 78].

Чи є характерними дані типи для козацької етнospільноти? Вивчення фольклорних традицій українського козацтва надає можливість довести, що духовне життя козацької спільноти є найважливішим показником для пізнання походження його етнокультури, тобто традиційної сфери цінностей та ідеалів. Протягом століть виникали і примножувалися народні звичаї та традиції, формувалися й передавалися з покоління в покоління самобутні морально-естетичні ідеали та цінності, поступово утворювалася етнонаціональна культура українського народу, яка є стрижневою складовою і складає контекст духовної культури українського козацтва.

Очевидно, що виокремлені Гаральдом Абрамсоном типи демографічних явищ цілком постають з конкретних фактів козацького буття.

Можна хоча б звернутися до свідчень, занотованих Д. Яворницьким. Знавець українського козацтва, посилаючись на А. Скальковського (История Новой Сечи, Одесса, 1885), Пантелеймона Куліша (Записки о южной Руси, Спб., 1856), Якова Собеського (Черниговские губерн. ведом., 1849, 25 ноября), свідчення колишніх козаків (Устное повествование Никиты Коржа, Одесса, 1852), називає обов'язкові умови, що стосувалися усякого, «кто бы он ни был, откуда бы и когда бы не пришел в Запорожье», для вільного доступу в Січ. У даному випадку спостерігаємо збіг з типом включення так званої групи «пришельців-неофітів» у козацьку спільноту, коли відбувається переривання попередніх етнічних зв'язків, втрата успадкованого етнічного коріння та набуття нових соціокультурних ознак.

Серед головних умов вступу до козацького братства висувались такі: бути вільним і неодруженим, говорити малоросійською мовою, сповідувати православну віру і пройти певну науку й випробування [див. 384, с. 145]. Окрім того, вимагалось, щоб той, хто вступив до Січі, забув свою етнічну мову і говорив козацькою, тобто малоросійською мовою, притім Д. Яворницький відзначає, що остання умова ніколи і ніким не порушувалася [там само, с. 146]. Однією із головних умов, зауважує історик, було неодмінне зобов'язання сповідувати православну віру та за умови належності до інших віросповідань прийняти православ'я [там само].

Безперечно, що в історії козацької культури були наявними й інші демографічні типи, виокремленні Гаральдом Абрамсоном, як-то образи «етнічних вигнанців», прямо протилежні «пришельцям-неофітам». Існування опосередкованого впливу «чужих» етнічних цінностей у козацькому етнокультурному середовищі наочно простежується у фольклорному мистецтві, хоча б, приміром, у його виразних східних мотивах. Такий вплив є найбільш показовим, його можна довести на прикладі широко розповсюдженого в українській культурі XVII – XVIII століть типологізованого образу козака Мамаю, який буде детально розглянуто та

проаналізовано нами у наступних розділах дисертації. Менш виразним є тип «євнуха», що прямо протилежний постаті «етнічного вигнанця», який фактично не мав реального впливу на формування етнокультурних особливостей козацтва.

Претендент на вступ до Січі виконував п'ять необхідних для того умов. За твердженням знавця козацької історії Д. Яворницького, з посиланням на свідчення козака Микити Коржа, козак-неофіт був вільним від будь яких інших вимог, а головне: «у него не спрашивали ни вида, ни билета, ни ручательства: «того батьки, ні отци не знали, та й прадіди не чували» (Устное повествование Никиты Коржа, Одесса, 1852, 51)» [там само]. Проте якщо спадковій етнічній приналежності великої уваги не приділялося, то особлива перевірка майбутніх козаків на сміливість та винахідливість були обов'язковими. Про існування народних переказів та деяких історичних свідчень, зокрема доводів у працях Пантелеймона Куліша «Записки о южной Руси» [106], в історичних творах Гійома Левассера де Боплана [33] та А. Скальковського [283], що підтверджують факти проведення різного роду випробовувань претендентів у Запорозжці, вказує Д. Яворницький [384, с. 146-147].

До речі, немає достовірних фактів про те, чи були дійсно наявними випадки неприйняття козацькими старшинами кого-небудь на Січ. Єдина козацька дума, що дійшли до нашого часу, яку наводить Д. Яворницький у своїй «Історії запорозьких козаків», дає лише деякі підстави так вважати, адже у фольклорному творі дружина, проклинаючи свого чоловіка, який пішов у Січ, каже:

«Ой щоб тебе покарали та три недолі:

Перша недоля – що під тобою добрий кінь пристав,

Друга недоля – щоб ти козаків не догнав,

Третя недоля – щоб тебе козаки незлюбили

І в курінь не пустили» [там само, с. 147].

Та чи здійснилися заклинання, вкладені в жіночі уста, чи дана думка є лише провідною ідеєю козацької думи, втіленої кобзарем, залишається до сьогодні невідомим та історично не доведеним. Єдине, що не викликає сумнівів, то власне мудра думка кобзаря. Його слово, як споконвічного хранителя давніх звичаїв, традицій і заповітів та, головне, своєрідного ідеолога козацької доби, «допомагало запорожцям розв'язати внутрішні суперечки, а іноді мало вирішальне значення у прийнятті козацькою громадою рішень» [388, с. 142-143].

Коллективні рішення стосувалися як військових питань, так і різних соціально-побутових проблем, зокрема торкалися питань ролі та місця жінки у козацькому середовищі. Важливо зазначити, що у гендерній структурі суспільної свідомості культура українського козацтва – це культура чоловіків. Архівні матеріали, козацькі літописи, історичні джерела, наявна наукова та художня література з історії козацтва демонструють нам переважно історію культури чоловіків. Однак у формуванні культурного простору України XVII – XVIII століть визначну роль відіграла і жінка, щоправда, здебільшого про неї мало відомо. Але *жіноча культурна історія* козацької доби є, – її просто не досліджували достатнім чином. Більшість сучасних теоретичних концепцій та емпіричних досліджень, що аналізують українську культуру XVII – XVIII століть, уникають питання стосовно ставлення до жінки в культурі українського козацтва, обминаючи увагою роль жінки у культуротворчих процесах барокової доби в Україні.

У науковій літературі, довідниках і підручниках з історії культури України, зокрема XVII – XVIII століть, згадки про гендерне начало, а саме про жінку зустрічаються лише зрідка, переважно в характеристиках природи української ментальності, культу Жінки, Матері, Богородиці в традиціях і архетипах етнокультури.

Малопомітна в писаній історії козацької доби жінка – жінка-матір, жінка-сестра, жінка-дружина козака, – насправді уособлює любов до рідної

землі, ліричну душу України та завжди знаходиться поряд із чоловіком у періоди великих небезпек і загроз, отже, є важливою діючою особою козацької культури («Я дружина твоя, я козачка твоя, пане полковнику мій синьоокий» – Н. Галковська).

Водночас на статус жінки у культурі козацтва накладалося багато табу. За звичаєм, як відзначає Д. І. Яворницький, запорожці не допускали на Січ жінок, а «привід до фортеці Запорозької Січі жінок, не виключаючи матері, сестри чи доньки, вважався у козаків кримінальним злочином, що вів за собою найсуворіше покарання» [384, с. 190]. За посиланням на А. О. Скальковського, відомий історик та етнограф констатує, що цей звичай безшлюбності дотримувався так суворо у запорозьких козаків, що з усіх кримінальних справ, які дійшли до нашого часу від січовиків, є тільки одна, яка розкриває гріх козака проти сьомої заповіді [див. там само, с. 241]. Серед запорожців існувало повір'я: «як ледве нога жінки ступить в Січ, настане кінець життя усього Запорожжя» [там само, с. 242], саме тому заборона появи жінки у Січі так ретельно виконувалася. Таке вето підтримувалось і вагомою позицією релігії. Адже, за Євангелієм, тільки «неоженивыйся печется о Господе, оженивыйся о жене». Головним для козака було існування його славної матері – Запорозької Січі – і захист святої православної віри.

В «Історії запорозьких козаків» Д. І. Яворницький наводить одну із козацьких пісень що дійшла і до нас, у якій жартівливо розповідається про те, що «запорожці так мало були обізнаними у розпізнаванні жінок, що не могли відрізнити «дівчину» від «чаплі»:

«Славні хлопці-запорожці
Вік звікували, дівки не видали,
Як забачили на болоті чаплю,
Отаман каже: «Ото, братці, дівка!»
Осаул каже: «Що я женихався!»
А кошовий каже: «Що я й повинчався!»

[там само, с. 241].

Проте така пісня була фольклорним перебільшенням, бо у кожного козака була мати, були й сестри, у багатьох були кохані, наречені, були дружини й діти, до того ж, в українській сім'ї жінка мала, головним чином, домінуючий статус. Як зазначає релігієзнавець А. Колодний, «специфічні історичні умови буття українства – козаччина – виключали чоловіка на тривалий час із господарської й побутової сфер сімейного життя. На жінку припадав і догляд за дітьми й старими батьками, і ведення домашнього господарства. Це підвищувало її роль у збереженні родинних основ українства, його побутової культури» [122, с. 64].

Відомий релігієзнавець стверджує, що зрима матриархальність життєвого повсякдення українського народу знайшла вияв у особливостях його релігійного світосприймання, і саме із цим науковець пов'язує поширення в Україні культу Діви Марії. Підтвердженням слів А. Колодного є зображення Богородиці на всіх чудотворних іконах тогочасної України та й те, що, по суті, половина українських церков і монастирів у XVII – XVIII століть носили ім'я Богородиці, були «Богородичними». Культ Богородиці у православ'ї вносив у духовний світ українців ідеалізацію подружнього життя, підхід до розуміння сім'ї як релігійно-санкціонованої співдружності та, головне, – звеличування жінки-матері, що сягає глибинних основ української етноментальності та етнокультури.

Особливого значення для осмислення гендерних проблем української духовної культури набуває твердження, що під етноментальністю слід розуміти не тільки і не стільки особливості психологічних характеристик народу, скільки архетипові формоутворення народної свідомості, які відповідають певному способу життя та буттєвому досвіду етносу. Однією з найбільш характерних рис української етноментальності й культурної свідомості, як доведено науковцями, є жіноче начало, архетип жінки. За І. Поліщук, «переважна більшість вчених майже одностайно називає жіночий первень української (слов'янської) психіки» провідним [265, с. 88]. Водночас ставлення до цього феномену знаходимо як позитивне (О. Матюхіна

[1, с. 34]), так і вельми заперечливе (Б. Глотов [58, с. 34], Н. Зборовська [107, с. 146], І. Лисий [192, с. 46]). Сучасні дослідники частково транспонують жіноче начало в архетип серця, функціонування якого зумовлює емоційність як етноментальну рису.

Відтак, українські філософи та культурологи (М. Попович, С. Кримський, В. Личковах, Г. Файзуліна та ін.) розглядають численні архетипи української етноментальності як джерела, структурні елементи та смисли етнокультури. Зокрема, академік С. Кримський досліджує українську культуру, її специфіку та національні особливості через виділення наскрізних архетипів етноментальності та національної свідомості і культури (напр., «Дім – Поле – Храм»). Одним із головних серед них, на думку філософа-культуролога, є архетип Матері-Землі як символ народного багатства та родового єднання на власному етнічному ґрунті. Переконливим у цьому зв'язку постає узагальнення, «що в Україні, внаслідок акцентування образу матері, земля сакральна вважалася вищою, ніж претензії верховної влади» [273, с. 276].

Професор В. Личковах аргументовано стверджує, що «архетип Матері-Землі був визначальним вже у міфології Трипілля, де існував культ богині Magna-Mater – Великої Богині, яка ототожнювалась із Природою, Землею, Плодючістю» [176, с. 15]. Світоглядно-ментальний архетип Матері-Землі дослідник пов'язує із релігійно-християнським образом (сигнатурою) Пресвятої Богородиці, що набула іпостасі Покрови – визнаної покровительки українського козацтва.

Хоча тема Богородиці Покрови була відома в Україні ще з часів Середньовіччя, але вона ніколи не посідала домінуючого місця ані в іконостасах, ані в системах храмових ікон взагалі. Це підтверджує свідчення сучасника Павла Алепського у його книзі «Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Москву в XVII веке» [275]. Архідиякон, будучи особливо чутливим до краси Богородичних ікон, ніде не згадав і не описав ікон Покрови, але з великим захопленням ретельно описував побачені ним

у величезній кількості ікони Богородиці. Передаючи не лише духовні враження від побаченого, він подав докладний опис іконографічних деталей та ефектів, особливо наголошуючи на життєподібності сакральних зображень, на наближенні образу Божої Матері до реальної жіночності та краси.

Особливості обрання українським козацтвом Богородиці своєю Небесною Заступницею, багатоманітна Богородична іконографія українського сакрального мистецтва XVII – XVIII століть будуть детально розглянуті у наступних розділах дисертаційного дослідження. Та слід зазначити, що жіноче світоглядно-ментальне начало як провідне у козацькому іконописному мистецтві барокової доби в образі Діви Марії трактується не просто як ідеальний, сповнений покори і любові прообраз матері та жінки, а головне, як образ «Матері Бога нашого», тобто має характер вищої цінності в козацькому релігійному Sacrum'і.

Глибока релігійність була характерною рисою культури запорозьких козаків, «риси ця пояснюється самим складом життя їх: ніщо так, кажуть, не розвиває в людині релігійного почуття як постійна війна» [390, с. 256]. Водночас світоглядно-ментальну релігійність козацтва необхідно обґрунтовувати не лише войовничістю часу, а й тим, що в основі козацького Sacrum'у релігійної віри лежить жіноче начало. Як зазначає Д. Чижевський, «українська релігійність – жіноча, релігійність колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична. Така релігійність відмовляється від чоловічого, активного духовного шляху. Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі» [348, с. 25].

Емоційно-естетичний стрижень жіночого начала, що виявляється через віддану перевагу почуттям, простежуємо у *мистецтві та фольклорі* козацької доби. Усна народна творчість, лірична поезія, народна пісня та різні види образотворчості були невід'ємною частиною українського побуту, більш того, – були пов'язані з найвагомішими культурними здобутками

українців барокової доби. Жінка майже повсякденно долучалася до творення побутової культури, торкаючись і сфери мистецтва. У своїй художній творчості українська жінка висвітлювала надзвичайну красу своєї рідної землі, віддзеркалювала віковий досвід свого народу, наповнений споконвічним естетичним змістом. Через відчуття краси у своїй чутливій душі жінка передавала його у розписах, вишивці, гаптуванні, піснях.

Зокрема, маємо надзвичайно розмаїтий шар козацьких пісень. Деякі морально-естетичні означення, які збереглися в українських піснях, вказують на повноцінність світоглядного сприйняття і розвиненість жіночого начала [356, с. 54]). Це, наприклад, «сімейність» козаків, яка гармонійно співвідноситься з «любов'ю до Батьківщини», «відсутністю страху смерті», «товариськістю», «войовничістю», «хоробрістю», «стійкістю у боротьбі з ворогом», які не межують з агресивністю і жорстокістю [143, с. 206-207]. Все це свідчить про фіксацію архетипу матері в українських піснях, пронизаних емоційністю, почуттям любові, добра та краси, що є показовим для етнонаціональної свідомості та культури українського народу.

У козацькі часи майже у кожній хаті співали, малювали та вишивали, й відбувалось це на гендерно-психологічній основі, яка створювалася жінкою, матір'ю в сім'ї. Народна творчість існувала на засадах естетизованого українського побуту, з розкриттям художніх обдарувань української жінки та дотриманням етнокультурних традицій, закладених споконвіку, і з одночасним накладанням мистецьких тенденцій барокової доби.

Відтак, очевидним є той факт, що чисельні табу відносно жінки у культурі українського козацтва XVII – XVIII століть так і не усунули її від творення духовних цінностей. Головне, вона не відособила споконвічно вагоме в українській культурній історії жіноче начало від колосального впливу на формування духовної культури українського козацтва. Звичай заборони появи жінок на Січі та популяризація безшлюбності серед

запорожців не усували жінку від творення культурних цінностей, від гендерного впливу на формування духовної культури українського козацтва. Жінки щодня творили її своєю працею, піснею, любов'ю, віддаючи свої сили, творчий потенціал, знання та уміння.

Такі питомі риси душевної краси української жінки, як доброта і милосердя, щедрість і вірність, працелюбність і веселість досить яскраво позначилися, здавалося б на перший погляд, на такій мужній та свавільній козацькій культурі. І саме українська жінка у XVII – XVIII століттях своєю щоденною працею, власними творчими талантами та проникливими душевними почуттями давала поштовх і генерувала той особливий колорит козацької культури, у формуванні духовних цінностей якої, головним чином, відображається досвід буття українського етносу, заснованого на жіночому ментальному началі.

Отже, є очевидним, що у духовній культурі українського козацтва репрезентуються різні виміри соціально-історичного гендерного буття українців, зокрема позначаються соборні засади козацького братства, закарбовуються релігійні основи православ'я. Провідним чинником у її формуванні є життєвий досвід існування етносу, заснований як на чоловічому, так і на жіночому ментальному і гендерному началах. Зокрема, жіноче начало розвивало такі риси духовної краси української культури як доброта, милосердя, щедрість, вірність, працелюбність, дотепність, веселість, співучість, – найвищі цінності повсякденного життя і світовідношення як «святovidношення». Чоловіче – утворювало лицарський стрижень козацької культури – її захисне, оборонне начало.

Висловимо також положення, що історичний і соціокультурний феномен українського козацтва повністю узгоджується з естетичним досвідом того часу – тезаурусом і кодом барокової культури. Разом з тим наявний історико-генетичний зв'язок, заснований на традиційних засадах етнічної культури, в синтезі з культурно-мистецькими впливами барокової

доби та усепроникненням християнської віри в усі культурні сфери, козацька духовна культура не тільки «прилаштовується» до пануючих моделей культури кінця XVII – початку XVIII століть. Через синтези етнокультурних традицій і барокових інновацій, через світоглядно-релігійні, ментально-психологічні та духовно-естетичні взаємозв'язки вона трансформується в самосвідомості духовної культури у нову культурну парадигму, засновану на синкретичному поєднанні релігії та естетики.

2.2. Етнокультурна ментальність і духовна культура козацтва в контексті українського Бароко

В історії української культури Бароко постало, передусім, як духовна епоха, що поєднала в одне ціле різні, інколи навіть антитетичні, вияви буття людини XVII – XVIII століть, поєднуючи глибинні засади життя українського етносу з культурними домінантами Бароко. «Надзвичайно важливе місце в історії української культури» [320, с. 9], що посідає Бароко, вже доведено науковцями, які здебільшого називали українське бароко «однією з найвизначніших епох нашої національної культури» [там само, с. 10].

Для розуміння суті українського бароко особливо важливими слід вважати великі зміни, що відбулися у суспільно-політичному житті українського соціуму, в усіх сферах життєдіяльності людини. Головне, трансформація відбулася у свідомості особистості Бароко – у царині етнокультурної ментальності, складовими якої В. Личковах назвав «сукупність психічних настанов і мотивацій щодо світу, які формуються і функціонують на рівні взаємодії свідомого і позасвідомого в індивідуальній і соціальній психіці людей» [176, с. 12]. І якщо, з точки зору смислотворення, деякі сучасні дослідники відзначають прояви ментальності на свідомому та

несвідомому рівнях, включаючи виміри генетичної пам'яті [див. 10, с. 9], то інші живлення менталітету українського бароко пояснюють «не тільки символічним ладом глибинних засад міфологічного бачення світу», а й значним впливом на його формування контексту «ідеологічних колізій своєї епохи» [320, с. 27].

Академік С. Кримський епоху бароко в Україні вважає надзвичайно драматичною [див. 154, с. 332]. Серед «ідеологічних колізій» відомий культуролог убачає «суперечність між домінуючою в українській духовності XVII, а почасти XVIII століття ідеєю «святої бідності», аскетизму, з одного боку, та волею до заможності, до утвердження краси світу, його багатоманітності, повноти буття, – з другого» [320, с. 27]. Український вчений вважає, що саме дана суперечність «пробиває собі дорогу з перетворення верхівки козацтва на панівний клас часів народження Гетьманської держави», яка, на його думку, і визначила розквіт культури бароко [154, с. 323]. Звідси випливає можливість стверджувати про закономірний вплив духовної культури українського козацтва як своєї етнічної і соціокультурної спільноти та, відповідно, його ментальності та державності на бароковий характер національної культури того часу.

Навіть стилістика європейського Бароко трактується як вияв «художнього втілення кризи в духовному житті постренесансної Італії так само, як українське Бароко доби І. Мазепи і Б. Хмельницького – часу крові, битв, перемог та поразок української ідеї незалежності. Виникала стилістика вітчизняного бароко з її таємною силою, святовістю та підґрунтям катастроф» [242, с. 260].

Деякі дослідники української культури (М. Попович) здійснювали спроби розрізнити «українську національну культуру» і «культуру української нації», своєрідно проектуючи дуальність української барокової культури на властивості традиційного менталітету, що спонтанно коригується «в тих історичних колізіях, що випадають на долю спільноти, як і міжкультурними взаємовпливами на перехрестях історії» [10, с. 11]. Саме

тому, однією з парадигмальних ознак української ментальності вважається амбівалентність, що пояснюється присутністю барокового ментального стрижня, спроможного забезпечити її гомогенність та цілісність, в умовах антитетики буття і свідомості, а також духовного синкретизму світовідношення.

Дослідження історичного виміру менталітету українців визначає його своєрідність, самобутність та структурні особливості в контексті виникнення нових способів засвоєння культурних форм. А культурна ментальність як категорія *філософії етнокультури* «розкриває глибинні, соціопсихологічні шари світовідношення етносу, спосіб його світосприйняття і дискурсивних практик, колективне позасвідоме у структурах повсякденності і життєтворчості». У зв'язку із цим В. Личковах характеризує «культурну ментальність етносу» через її опертя на найдавніші архетипи та універсалії міфологічної свідомості, закріплені у мові, фольклорі, традиціях, звичаях, обрядах [176, с. 12].

Ментальність українського козацтва, з точки зору її духовно-практичного втілення, тобто козацький менталітет, на нашу думку, виступає як матриця життєдіяльності, яка відтворює історико-культурний процес і водночас стан формування певного способу життя і світовідношення. Саме тому уявлення про полівалентний менталітет українського козака в сучасній науковій думці є неоднозначним, як остаточно відтак не розкрито суть духовності українського козацтва в контексті культури українського бароко. Безсумнівно, українська етнокультурна ментальність виступає такою матрицею, як суцільною фронтальною директивою на певний модус взаємодії з культурою. Тому в ментальності закладено не тільки позасвідоме способу життя і культурних дій, але і спосіб осягнення даної культури, і рефлексія щодо культуротворчих можливостей, перспектив і шансів, а головне, виявляються потенції можливого соціокультурного розвитку.

З одного боку, головною дійовою особою, генератором подій, подекуди драматичних, активним суб'єктом громадянських конфліктів та різних соціальних катаклізмів в часи піднесення бароко в Україні було українське козацтво. З іншого боку, саме козацька неординарність, неангажованість та волелюбство стали тією основою, що протегувала виникнення нового світовідчуття, світосприйняття та світобачення, відповідного основним переконанням барокової доби. У культурі українського бароко знайшли своєрідне відображення трагічність і суперечливість тогочасного буття, конфесійні протиріччя, складність і неоднозначність політичного становища в Україні другої половини XVII – першої половини XVIII століть, а також унікальні домінанти духовності українського козацтва з її бароковою патетикою та антитетикою.

Разом з піднесенням Бароко в Україні у суспільстві розгортаються процеси та події, які великою мірою визначають не лише перспективи подальшого ходу української історії, а й устанавлюють вектор розвитку духовної культури. В утвердженні православної віри, становленні національної свідомості, формуванні національної єдності та, нарешті, виникненні політичної та духовної еліти, незмірну роль відіграло українське козацтво. Ті зміни, що відбувалися в українському суспільстві XVII – XVIII століть, значною мірою обумовлювалися характером і спрямованістю політичних, релігійних, художньо-естетичних та державотворчих процесів, а відтак впливали на поступ духовності українства та розвиток особливого типу національної культури – українського Бароко.

Феномен барокової духовності виступає органічною частиною буття українства, в якому фіксувалися багатоманітність і антиномічна складність існування українського етносу, відбивалися загальнонаціональні та регіональні умови й етнокультурні традиції, відображалися піднесена напруженість, стоїчно-героїчний пафос та динамізм життя людини XVII – XVIII століть. Світоглядним орієнтиром виступав суспільний ідеал, що творився бароковою свідомістю, притім з помітним впливом основних

ідейних засад козацького братства. Окрім того, в її основі лежить саме вироблена бароковою свідомістю парадигма високої духовності, що зумовлює потребу поглибленого аналізу її змісту, визначення основних її характеристик, складових та імперативів. Саме «з духовним визначенням української нації» пов'язує С. Кримський історичне формування культури Бароко в Україні та вважає його частиною процесу опанування українцями світового досвіду на власній етнічній основі [154, с. 319].

Розгляд барокової духовності є важливим й у тому розумінні, що він дозволяє простежити зв'язок українського Бароко як з українським етноменталітетом, так і з процесами формування специфічних форм національного буття і свідомості. До того ж, у культурологічному дослідженні важливим питанням є феномен творчості як аспекту духовності, адже культуру українського бароко, безсумнівно, що й підтверджує Д. Наливайко, слід розглядати «як єдність, котра включає різні види духовно-творчої діяльності етносу» [320, с. 11]. Зокрема, аналіз духовності українського бароко розкривається через специфіку козацької етнокультурної ментальності та духовної культури українського козацтва в цілому.

Безперечним є і той факт, що добу бароко вважають «переломною в історії українсько-європейських взаємин» [там само, с. 13]. Українське бароко розвивалося і функціонувало в загальноєвропейському культурному контексті й «стало першим спільним «великим стилем» усього континенту, яким не були ані готика, ані ренесанс», розширюючи міжнаціональні зв'язки української культури та змінюючи їхню світоглядно-естетичну зорієнтованість, зміст та інтенційність [див. там само, с. 13-14].

Отже, у XVII – XVIII століттях в Україні були створені відповідні умови і, головне, особливе соціальне середовище для сприйняття та досить своєрідного відтворення ідей західноєвропейської барокової культури. Однак зміст українського бароко не можна зводити лише до західноєвропейських чи польських впливів. Безумовно, «українська культура не стає «латинською»

чи навіть «двополюсною», як слушно стверджує Д. Наливайко. Він вбачає культурно-історичний вектор українського бароко в іншому, а саме «в тому, що відмовившись від протистояння «латинській культурі», воно переорієнтувалося на її поступове освоєння й синтез на ґрунті глибинної етнонаціональної культурної та літературної традиції». Це, безперечно, актуалізує «як проблему українського бароко, його іманентності», так і питання «специфіки його дискурсу» [там само, с. 14], що має, на наш погляд, синкретичний характер.

Розглядаючи вияви і зміст українського бароко, також необхідно брати до уваги його загальнонаціональні та регіональні умови й етнокультурні традиції. Разом з тим, зважаючи на принципи етнокультурної ментальності, треба враховувати, що бароко «було національним стилем, але наділеним рідкісною пластичністю, тобто здатністю адаптуватися» [там само, с. 15]. До цього слід додати, що украї важливо охоплювати його засадничі релігійні особливості, адже європейські культурні впливи в Україні зазнавали адаптації і пристосовувались до потреб і традицій православно-слов'янської спільності.

Всеосяжна релігійність була найбільш відчутною загальною рисою українського бароко, закладеною на ментальному рівні. Основними темами українського барокового мистецтва поставали христологічні мотиви, а христоцентричність, зокрема в бароковій літературі, виступає однією з її головних ідейних засад [328, с. 10]. Лише як шлях до Бога, як Боже творіння в українському бароко мислиться природа, котра не постає самостійним об'єктом пізнання. Так само у контексті осмислення універсального зв'язку з Богом розглядається й особистість людини, а головними орієнтирами її діянь визнаються норми християнської етики та моралі, зважаючи на те, що першими творцями барокової культури в Україні були здебільшого знані духовні постаті – П. Могила, Л. Баранович, Й. Галятовський, І. Максимович, Г. Кониський, Д. Туптало, С. Яворський, В. Ясинський та ін. А сама людина в бароковій свідомості – це своєрідна проекція суперечливості й трагічності

буття в цілому, підтвердження чому знаходимо у творах барокових мислителів, зокрема І. Максимовича, І. Величковського, А. Радивиловського, К. Транквіліона-Ставровецького, а пізніше – Г. С. Сковороди.

Представники бароко велику увагу приділяли проблемам релігійної духовності, тобто християнської моралі, наповнюючи загальні християнські чесноти реальним насущним змістом, відповідним вимогам тогочасного життя. Проте, як слушно відзначає А. Макаров, «саме проголошення духовності єдино надійною основою життя людини не могло «відмінити» її душевних хвороб і слабкостей, остаточно розвінчати «примітивні» радості буття, привабливі і для розумних, і нерозумних дітей природи» [198, с. 20].

Барокові мислителі усвідомлювали дану суперечність, й у творчості декого з них виразно відчувається антиномічний дух часу і відповідної суспільної ситуації. Добре відомий український письменник, поет, перекладач, теоретик літератури, священник, культурний і громадський діяч XVII століття Іван Величковський, звертаючись у своїх віршах до гетьмана Івана Самойловича, формулює на свій розсуд ідеал суспільної поведінки і своєрідну програму дій:

«Бог во троици єдиній дал тебѣ єдину
булаву, которая аби трвала вину.
Покорил ей еще двѣ на болшой подпорѣ
тебе найбарзѣй в своєм мѣютши дозорѣ,
Которому одесную побожность предстоит,
а звиклости своєї все доброе строит,
Бо гди разженоє сердце носит,
чого оним у бога тебѣ не упросит.
Тая сердцем керует твоим во все благо,
тая ты сохраняет от всякого злаго,
Тая ты побудила церкви муровати
И честними ікони благоукрашати» [41].

Іншими словами, Іван Величковський трактує, що булава гетьманові потрібна для того, щоб боронити землю від ворогів, мурувати церкви та прикрашати їх іконами, а також, апелюючи до гетьмана Івана Самойловича, посвідчує:

«Єдиним албовъм крестом значне розширяєш
честь божескую, а другим – врагов устрашаєш,
Третим зась з бозской тебъ даной благодати
покой в малой отчизнѣ знаєш устроить» [там само].

Творчість філософів доби українського бароко визначалась, насамперед, прагненням створити новий ідеальний світ та зобразити людину як духовну особистість, причетну до важливих планетарних подій, тобто відтворити «новий тип героя» [154, с. 319]. У зв'язку із цим С. Кримський стверджує, що розвиток культури в Україні XVII – XVIII століть характеризується не тільки образами героїв у мистецтві бароко, а й появою у житті реальних історичних персонажів такого типу. Знаний дослідник української культури вважає, що дані персонажі, «можуть бути оцінені як особи барокового стилю, люди бароко». Бо саме бароко, на думку вченого-культуролога, «створює образ людини зі збуреною, бунтівною душею, що схильна до героїчної авантюри, готова до жертви, подвигу» [там само, с. 332].

І це не дивно, бо прообразом у мистецтві «героїв», тих лицарів українського бароко, було українське козацтво, яке С. Кримський назвав персонажем «високої авантюри», пояснюючи цим поняттям здатність долати лінійну одноманітність подій буденності та спрагу героїчної дії [див. там само]. Вчений вважає, що Україні XVII – XVIII століть відомо чимало мистецьких образів героїв – реальних персонажів тогочасної української історії, іменованих ним не інакше як «людьми бароко», схильними до героїчної авантюри, готовими до жертви та подвигу» [320, с. 35]. І в цьому руслі творці українського бароко повною мірою використовували образність художнього мислення, його метафоричність та

символізм. Завдяки цьому через барокове світобачення, світовідчуття та світосприйняття виражалось нове бачення світу, формувався художній образ реальності, переважно суперечливої, неоднозначної і трагічної.

Духовне подолання суперечностей було закладено у самій суті українського бароко, «людина Бароко все ще вірила (або принаймні хотіла вірити!) в можливість подолання суперечностей, закладених в її гріховній природі». Дане твердження А. Макаров обґрунтовує бароковим стремлінням «змінити цю саму природу шляхом дива, другого духовного народження, аналогічного таїнству хрещення» та вбачає у цьому перенесення містичної концепції спасіння шляхом божої благодаті в галузь конкретних етичних уявлень [198, с. 18]. За словами А. Макарова, основою трагічного гуманізму бароко є сум за втраченою ілюзією гармонії й внутрішньої досконалості [там само, с. 81]. Апелюючи до митців та філософів українського Бароко, вчений із впевненістю стверджує, «якщо нам випадає чогось навчитись у них, то хотілося б, щоб це була та щирість, з якою вони говорили про духовне життя» [там само, с. 36].

Одночасно, як засвідчує С. Кримський, притаманна бароко трагічність світосприйняття в контексті української культури витіснялась на маргінес. Причиною даних змін вчений вважає саме «дух епохи Української козацької держави», який, на його думку, призводив до того, що переднє місце починає займати героїко-патріотична тема [122, с. 81]. Отже, в українській бароковій духовній культурі чітко фіксуються інтенції свободи для утвердження перспектив людського існування. Водночас у творців українського бароко не викликає сумніву те, що у прагненні до «золотої вольності» і людина, і український народ мусять зректись свавілля і, головне, примиритись із Богом, покладаючись на його милість і милосердя.

У змістових напрямках української культури К. Кислюк вбачає декларування існуючих з давніх-давен «політичну самовладність» та «конфесійну ексклюзивність «Русі». Як сучасний культуролог – дослідник історіографії української культури, – виокремлюючи князівсько-династійну,

релігійно-православну та козацько-старшинську історіософські лінії в історії української культури, він вважає, що дані напрямки з різних боків підходили до однієї й тієї ж мети: захищати її «наявний територіальний імунітет і особливий соціальний статус мешканців» та обстоювати такі етнокультурні принципи українства, як «політична самовладність» та «конфесійна ексклюзивність» [131, с. 113]. Вчений додає, що «всі ці ознаки окремої політичної, релігійної, соціальної ідентичності доволі однозначно концентрувалися навколо певного життєпростору, населеного певним етномасивом ...» [там само]. Головне, що дані позиції етнокультури, закорінені у глибинах родового життя українців, є стабільними, усталеними характеристиками духовності, тобто ментальною ознакою українства, яка головним чином вплинула на формування своєрідного світогляду українського Бароко та виникнення окремого типу української духовності – козацької.

Безперечно, козацька духовність формувалася під генеруючим впливом української етноментальності у всіх її аспектах (особистісному, родовому, регіональному), та утворюючи особливий її варіант – козацьку. *Козацька ментальність*, як її підґрунтя, репрезентує характерологічний психотип мислення й чуттєвості запорожців, який виражає життєві установки козаків, стійкі уявлення про оточуючий їх світ, своєрідні емоційні переваги та схильності, естетичні уподобання, сакральні засади, властиві саме козацькій культурній традиції. У ментальності українського козацтва перетинаються культурно-історична та природна зумовленість, раціональне і чуттєво-емоційне в етноментальності українства, створюючи унікальну цілісність козацького духовного і психічного життя в бароковому культурному просторі XVII – XVIII століть.

Саме у феномені ментальності, як матриці буття й свідомості козацької спільноти, зароджуються етнопсихологічні особливості «культурної душі» українського козацтва, закладені вже на генетичному рівні її архетипів і хронотопів. Аналіз характерних рис ментальності українського козацтва

практично довів тотожність даних ознак з основоположними ментальними рисами української етнокультури, основними серед яких, безперечно, є кордоцентризм, софійність, соборність та антеїзм – архетипові цінності як козацького братства, так і козацького Sacrum'у, що закріплюються в його релігійно-естетичному синкретизмі.

У поєднанні з принципами українського Бароко етнопсихологічні риси українського козацтва викликають такі поняття, що визначені як «козацька душа», «козацька вдача», «козацька духовність» тощо. Світоглядні та ціннісні орієнтири козацької духовності з одного боку своєрідно «систематизують культуру, заповнюють лакуни в ній універсальними схемами, які сформувались в дуже віддалені часи» [182, с.101], а з іншого боку у тих, начебто «універсальних схемах», розкриваються наново архетипні форми української ментальності, що, наприклад, надають можливість сучасним культурологам одночасно трактувати постать козака Мамаєя і як першопредка, і як національний ідеал козака в українському мистецтві.

У даному контексті варто згадати, що палімпсестний характер хронотопу української культури було обґрунтовано ще Д. Чижевським. Отже, дослідження духовності українського козацтва на етноментальному рівні потребує безперечної глибини і розширення понять про її духовні форми. Структурні характеристики моделі етноменталітету козацтва у зв'язку з українською культурною історією та етнокультурою розкривають перспективи здійснення ґрунтовного аналізу особливостей його смислоутворення й заповнення «лакун». Це є можливим за умови здійснення розгорнутого дослідження та вивчення провідних форм козацької духовності, а саме її *релігійних та естетичних модусів*. Притім, у здійсненні даного аналізу слід враховувати не тільки знання, світогляд, ідеологію, але й емоційно-образні та духовно-ціннісні уявлення козацтва, що є особливо важливим в аналізі духовної культури Бароко, її синкретизму.

Загальновідомими ментальними рисами української етнокультури, як зазначає Т. Бабина, є традиціоналізм, антеїзм, кордоцентризм, примат духовності над тілесністю, волелюбність, містицизм, оптимізм тощо [10, с. 11]. До характерних рис ментальності українського козацтва слід також віднести «самозаглибленість, ліризм, філософічність, *естетизм* та *сакральність* як найвластивіші риси українців» [там само]. Але, безперечно, найпитомішими козацькими ментальними ознаками є зазначені В. Личковах такі архетипові принципи «конституювання життєвого світу і культурного простору українства, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо» [176, с. 13].

У духовній культурі українського козацтва, той саме *антеїзм* проявляється в амбівалентному вираженні – як уособлена любов до батьківщини, до рідної землі та як буквальна «прив'язаність» до власної земельної території, тобто у прямому і переносному сенсі. В. Личковах принцип антеїзму виводить на рівень української етноментальності й трактує його як любов до «Дому, Поля, Храму, до рідної Батьківщини». Звертаючись до історичних виявів архетипу Матері-Землі, до поклоніння жіночим божествам слов'янського пантеону й культу жінки, вчений пов'язує його і з образом Пресвятої Богородиці, «яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва» [там само, с. 15]. Це положення підтверджує спільну основу козацької духовності з етнокультурною ментальністю, глибокою релігійністю українського козацтва та козацьким естезисом. Притім, у духовній культурі українського козацтва дані позначки є не лише провідними, а й такими, що, гармонійно поєднуючись, утворюють базовий фундамент духовності українського козацтва – його релігійно-естетичний синкретизм.

Щодо *кордоцентризму* та його вияву у козацькій духовній культурі, то слід зазначити, що даний принцип української етноментальності є невіддільним від духовності та характерним для неї, хоча б з точки зору «висування на передній план не формалізму розуму, а того, що становить

коріння морального життя, «серця» як метафори інтимних глибин душі» [32, с. 73]. Це – архетип «серця», названий у проекції на духовну культуру українського козацтва, як «козацька душа», що розкривається у різних своїх життєвих, сакральних і художніх проявах. Наприклад, як довів В. Личковах, архетип серця і принцип кордоцентризму закладається в культурну душу українського бароко, яке, на думку вченого, є єдиним національно довершеним стилем в історії культури України [176, с. 13]. У козацькій культурі архетип «серця» виявляється, насамперед, як духовний мікросвіт, як вираження внутрішньої людини, що відтворює макросвіт – Бога (Г. Сковорода).

Принцип *софійності* та ідея духовного розуму, що зазначені українськими культурологами як засадничі риси національного менталітету [154, с. 322; 176, с. 13], як «культурно-історичний принцип української етноментальності, що оживає в історії, культурі, мистецтві України, в етосі та пафосі соціокультурного життя українця ...» [176, с. 14] як стиль соціального буття козацького братства. Трактуючи поняття «етнос», як «кровноспоріднену географічну та культурно-історичну спільноту людей на будь-якому етапі його етногенези (історичного розвитку) [189, с. 21] та зважаючи на відсутність фактору «кровоспорідненості» як такої у становленні козацького культурного середовища, постає можливість зробити висновок, що саме засаднича етноментальна функція принципу «софійності» була провідною в улаштуванні елементів козацького буття та у формуванні духовної культури українського козацтва.

Таким чином, козацька духовна культура виникла на засадах української етнокультурної ментальності з відчутним впливом релігійно-естетичного контексту українського Бароко та провідних принципів козацького братства та культурного середовища. Українському козацтву вдалося асимілювати та одночасно синтезувати традиції української етноментальності, втіливши їх змістову та функціональну цілісність й життєздатність у власний духовний досвід. Відновивши на основі

етноментальних засад козацького буття культурно-історичні формоутворення й архетипи етнокультури, козацтво отримало свій власний особливий психотип української ментальності, яка розкрилася в усіх сферах духовної культури українського козацтва, зокрема, у світоглядній, моральній, культуротворчій, віросповідальній, художньо-естетичній тощо.

2.3. Філософські, релігійні та мистецькі виміри духовної культури козацького Бароко

Іменований «добою козацького Бароко» період XVII – XVIII століть є одним із найбільш плідних в історії еволюційного розвитку духовної культури України. Увінчана унікально-своєрідними надбаннями у сфері науково-освітнього та релігійного життя, у царині літературно-художньої та пісенно-музичної творчості, архітектурного та пластичного мистецтв, козацька барокова доба виступає однією з найбільш цілісних вітчизняних культурних епох, у сутнісній природі котрої все є взаємопов'язаним та взаємообумовленим. Спричинене, головним чином, соціально-психологічними особливостями феномену українського козацтва, відновлення української держави, національно-культурне піднесення та формування національної свідомості стало підґрунтям у становленні українського стильового варіанту бароко з яскраво вираженою етнокультурною домінантою та православною релігійно-естетичною сутністю.

Появі самобутнього етнонаціонального стилю – козацького бароко, унікальність якого полягає в особливій естетиці «святівідношення» та глибокій релігійності українського козацтва, сприяли фактори, серед яких основоположними є традиції етнокультури, козацька стихія і канони войовничого братства. Слід враховувати й давню та вельми багату сакральну культуру України, особливості народного «двовір'я», що історично склалось

в регіоні. Найдавніші артефакти культового мистецтва далеких предків слов'ян здебільшого безслідно зникли, оскільки були виконані з досить недовговічного матеріалу – дерева. Натомість кам'яні баби – мистецький феномен скіфо-сарматських часів, починаючи з Кам'яної могили, – став частиною культурного ландшафту придніпровських теренів. Він увійшов у народне світосприйняття української прадавньої культури як приклад дохристиянських вірувань, що неантагоністично переплелися в українській історії (включно по ХІХ століття) з християнською культурою (феномени «двовір'я» та «двокультур'я»). Мирне й діалогічне співіснування елементів «звіриного стилю», язичницької символіки і християнських святинь, що представлені у сакральному мистецтві своєрідною та самобутньою художньою творчістю степової України, вплинуло на формування релігійно-естетичного синкретизму духовної культури козацької доби і українського Бароко в цілому.

У разі філософського пояснення духовної епохи як періоду, в основі якого виступає «дух» як «ідея», котра, за В. Горським, «визначає, спрямовує життя нації, втілює найвищий смисл...» [68, с. 18], вчений відзначає характерне для барокової культури «органічне поєднання з релігією» [там само]. Видатний український філософ – дослідник української духовної спадщини, виокремлюючи головні етапи розвитку філософії в Україні, акцентував свою увагу на так званих (з посиланням на С. Аверинцева), «нефілософських зонах культури». Тут, на думку українського вченого, «здійснюється реальне функціонування філософських ідей в культурі» [там само, с. 21], тому історія вітчизняної філософії пов'язується ним, головним чином, саме з основними періодами у розвитку української культури.

Основними періодами української культурної історії В. Горський вважає: 1) культуру Київської Русі, в межах якої склався особливий тип мислення, не схильний до абстрактного, відірваного від життя філософського теоретизування; 2) час козаччини – період, ознаменований культурою

бароко, бо на думку дослідника, «сама культура бароко зумовлює спрямування найхарактерніших рис духовно-змістовної визначеності філософії України цієї доби»; 3) епоху, визначальну роль у філософському житті якої відігравала «течія, яка формується в межах культури романтизму» [див. там само, с. 23-25].

В. Горський іменує філософію «виявом духу нації, втіленої в історії її культури» та представляє її «стрижнем, що забезпечує рівновагу, пов'язує в певну цілісність увесь ансамбль духовних творів української культури» [там само, с. 22]. До того ж, відомий дослідник історії української філософії в культурологічній парадигмі відзначає актуальні питання аналізу цього синтезу та висловлює сподівання «на прогрес у подальших дослідженнях складної проблеми вивчення філософії у контексті української культури» [див там само, с. 35].

Аналізуючи вище викладене, слід зробити акцент на докорінному зв'язку формування української культури та розвитку філософської думки, яка в українській культурній історії завжди була духовним виразником умонастроїв тієї чи іншої епохи. Притім в культурогенезі саме існуючі культурні форми, головним чином у мистецтві, впливали на первинне осягнення світу та формування світовідношення як «світовідношення». Останнє, у формі релігійно-естетичного синкретизму, переважно, було природно інтуїтивним і художньо-образним, а тому могло виражатися лише в культурних образах чи символах, де яскраво відзеркалювалися релігійні традиції та вірування українства, а також естетичний образ світу, утворюючи українську ментальність з її сферою сакрального у духовній культурі.

Безсумнівно, духовна культура українського козацтва, відповідно до основних тенденцій загального розвитку культури України XVII – XVIII століть, ґрунтуючись на глибинних етнонаціональних засадах, розвивалася в руслі загальноєвропейської барокової традиції. Варто погодитися з обґрунтованим висновком дослідників української історії та

етнографії, що держава козаків була країною європейської культури [105, с. 214]. Але, як би не захоплювалися й поважали загальноєвропейське бароко українці, «ніщо не подужало, не захитало стійких місцевих художніх традицій віри, козацьких звичаїв – неписаних законів, правил їхнього життя» [311, с. 726]. Відтак здатність до синтезу традиційного і нового, народної естетики і канонів православного мистецтва, тяжіння до духовного синкретизму релігійного та естетичного, притаманні українському козацтву, трансформувало європейське бароко у національний мистецький стиль – «козацьке Бароко».

Саме традиційність української культури, заснована на ґрунті місцевих джерельних традицій у гармонійному поєднанні з тогочасним європейським мистецтвом зумовили розквіт, і фактичне визнання у світі унікального мистецького явища – козацького Бароко, яке, на відміну від його західноєвропейського аналога, «має особливо урочистий характер» [там само]. Своєрідність українського барокового стилю, виражену в пишності та урочистості, історики вбачають саме у поєднанні українського церковного мистецтва й західноєвропейського зодчества [267, с. 227].

Безпосередньо на прикладі *козацького мистецтва* другої половини XVII – початку XVIII століть можемо стверджувати, що європейське бароко в мистецтві українського козацтва скоріше привносило нові технічні мистецькі прийоми, а світоглядні барокові ідеї ґрунтувалися на репрезентації стародавньої етнічної культури та традицій козацького братства. Тому у край важливо актуалізувати дослідження синтезу особливостей козацьких вірувань та різних форм українського козацького мистецтва барокового періоду – його «золотого віку» [267, с. 227] – як вельми цінного для розуміння самобутньої релігійно-естетичної суті духовності козацтва.

Той факт, що стильовий напрям культури кінця XVII – початку XVIII століть – «бароко» – в історії української культури має назву «козацьке бароко», «можливо, і є перебільшенням, але якась частина істини у такому

визначенні є, бо саме воно, козацтво, як твердять учені (А. Макаров), було носієм нового художнього смаку» [247, с. 60].

Художньо-естетична концепція козацького бароко, відчутно наповнена етнонаціональною детермінантою, відображає значну наступність як державно-політичних традицій, так і спадкоємність в культурній та світоглядно-релігійних сферах, що влучно відтворено у відомому козацькому поклику «за дідівську віру та права звичні». Активно впливаючи на всі сфери духовного життя XVII – XVIII століть, українське козацтво відіграло роль акумулятора національної духовності та носія традиційної культури, що засвідчується тогочасним ототожненням слова «козак» з еквівалентом слова «український». Відіграючи значну роль та беручи безпосередню участь у творенні художньо-мистецьких цінностей, українське козацтво наповнює їх власними думками та ідеями, втілює свої прагнення, уподобання та смаки, що віками кристалізувалися на глибинних підвалинах православної релігії та формувались на естетичних засадах української народної етнокультури.

Філософські виміри духовної культури козацького бароко засвідчують, що суспільні ідеали козацтва, їх консолідуюча функція у XVII – XVIII століттях мали вирішальний вплив на становлення національної самосвідомості українства, в т. ч. у галузі філософії (Острозька академія, Києво-Могилянська академія, «Чернігівські Афіни», Г. С. Сковорода).

У козацьку добу виразно простежується спадкоємність у культурній та релігійній сферах, що детермінувало духовний характер тогочасної мистецької творчості, визначаючи вектор пошуку відповідних художньо-образних засобів для втілення барокових філософсько-світоглядних ідей. З точки зору філософії та естетики Бароко українське козацтво стало спроможним утворити свою осібну духовно-культурну сферу з властивим лише для неї ментальним емоційно-психологічним настроєм та релігійно-естетичним пафосом художньо-мистецької творчості. Останнє

характеризується тільки її притаманним почуттям особливої напруженості, неспокою та драматичності, а іноді й трагічності, з питомою філософською вагою сакральності. Внаслідок цього, ставши у барокову добу соціальною основою формування творчої еліти, козацтво подекуди навіть потіснило священство, яке протягом усіх попередніх століть відіграло роль акумулятора національної духовності та виразника традиційної культури. Але це не означало секуляризації козацької культури, а навпаки, засвідчувало її глибинний духовний стрижень, який спирався на релігійно-філософські засади [більш детально див.: 104].

На нашу думку, саме сакраментальне підґрунтя культури козацького мистецтва XVII – XVIII століть, засноване на філософсько-релігійній та мистецькій етнокультурній традиційності й глибинних православних канонах, де художня творчість була регламентовано безіменною, дарувало світу цілу плеяду митців козацького бароко. Козацьким майстрам, імена яких залишилися практично невідомими, належать виняткові високохудожні творіння, що репрезентують розмаїтість талантів на запорозьких теренах, неординарність духовно-творчих пошуків, властивих епосі, філософську унікальність українського барокового мислення («думання») й *особливий естетизм культури запорозького козацтва*, що спирався на архетипові принципи етноментальності.

Із цього приводу Д. Яворницький стверджує, що запорожці в душі були поетами і мрійниками. Вони навіть для своїх тимчасових і вічних осель завжди обирали наймальовничіші та найкрасивіші місцини, вибиралися на високі скелі, усамітнювалися в лісовій пущі, піднімалися на великі кургани і, за словами вченого, з висоти пташиного польоту милувалися ландшафтами та віддавалися тихим думам і піднесеним роздумам [384, с. 238]. З точки зору філософії та естетики козацькі майстри, як і митці європейського бароко, намагалися засобами мистецтва розкрити внутрішні прагнення через зовнішні риси, передати суперечність і багатогранність людської натури, відтворити божественну досконалість природи, відобразити світоглядні ідеї

цілісної гармонії світу і людини у філософських ідеалах, що набували значення пріоритетних естетичних цінностей у XVII – XVIII століттях (Г. Сковорода «Сад божественних пісень»).

Захоплюючись збиранням українських народних пісень, прислів'їв та приказок, сприймаючи український фольклор як історію народу, – живу, яскраву, барвисту, правдиву, – що визначає існування етносу, М. Гоголь, зокрема стосовно українського живопису казав, що він «укладає в собі весь світ; усі прекрасні явища, навколишні людину, в його владі вся таємна гармонія і зв'язок людини з природою – в ньому одному. Він з'єднує почуттєве з духовним» [60, с. 17]. Дане висловлення цілковито відображає світоглядно-філософську сутність українського барокового мистецтва, розкриває естетичні виміри козацької художньої концепції світу і людини. Козацькі митці, як і інші майстри бароко, у своїх витворах мистецтва намагалися досягнути саме естетичного єднання «почуттєвого з духовним», яке так влучно окреслив виходець з українських земель, відомий на весь світ літератор, знавець козацької старовини.

Як визнавав Д. Чижевський, естетика бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного *релігійного чи естетичного* почуття, для нього важливіше *синтетичне чуттєве зворушення*, розбурхання, сильне враження, любов до перебільшень і гротеску, пристрасть до великих форм, до універсальності й всеохопливості [347, с. 244]. Потреба постійного руху, невпинної зміни, вічного подорожування відображується у релігійно-естетичній свідомості бароко, а філософське осягнення буття людини супроводжується незмінним відчуттям фатального напруження, і навіть неминучості катастрофічності життя – переживаннями, суголосними історії України другої половини XVII–XVIII століть та співзвучними образотворчості українського козацтва.

Останнім часом дослідники доводять, що в цілому художньо-стильова система українського бароко визначалася її історико-культурною долею та базувалася на фольклорному підґрунті, тобто мала, передусім,

«народницьку зорієнтованість» [320, с. 527]. Однією із провідних особливостей барокової культури, властивої усім її національним версіям, вчені вважають саме «народництво» [там само] а «справжність» цінностей етнічної культури пояснюють, головним чином, їх взаємозв'язком із світоглядом і етноментальністю, носії яких, тобто сам народ, і є творцем культури.

Відомий український культуролог і мистецтвознавець І. Юдкін-Ріпун стверджує, що народництво становило одну з тих поважних обставин, що окреслювали процес формування бароко як загальноєвропейського стилю, беручи до уваги історію барокової літератури від «Пентамерона» Джамбаттіста Базіле до «Нової науки» Джамбаттіста Віко у європейській літературі, а також твори Климентія Зиновієва і Григорія Сковороди в Україні, де звернення до фольклору постає як наскрізна тема [там само, с. 528]. Функціонування фольклорного мистецтва на запорозьких теренах виявляє важливе художнє джерело синкретизму духовної культури українського козацтва та актуалізує проблему становлення у козацькому етнічному середовищі національної ідентичності, культурна цінність якої є дуже значущою.

Зважаючи, що проблема етнічної ідентифікації «означає усвідомлення індивідом своєї приналежності до етносу» [379, с. 156], та враховуючи міграційні процеси у рамках формування козацької спільності, знаходимо підтвердження того, що «усвідомлення власної етнічної ідентичності не є мимовільним і безпричинним актом, воно детермінується конкретними суспільними потребами» [там само]. Не лише потреба в соціальній організації запорозького козацтва, яка згуртовує етнічну спільноту та стає потужним поштовхом для сприйняття етнічної близькості та єдності, виявилася основоположним ідентифікаційним фактором. Культура, мова, традиції, соціальні, релігійні й моральні норми спадкового етнічного оточення, абсорбуючи духовні тенденції барокової доби, позначилися на формуванні етнокультурних цінностей запорозького

козацтва. Й ті суперечності з оточенням і власним внутрішнім світом, властиві як бароковому світосприйняттю, так і козацькому внутрішньому світу, головним чином вплинули на формування аксіо- та естетосфери українського козацтва, репрезентованій у феномені козацького Бароко.

Притім, опрацьовуючи притаманні козацькій духовній культурі основні загальноприйняті компоненти етнокультури – мову, ментальність, релігію, мистецтво, звичаї, обряди, норми поведінки, звички тощо, знаходимо й відмінності, які дають можливість етнодиференціації культури українського козацтва. Деякі етнокультурні ознаки українства є чітко окресленими у запорожців, зокрема зовнішні характерні риси фізичного типу українського козака. Відмінні атрибути козацької зовнішності, хоча й не можна назвати расовими ознаками, але є відразу впізнаваними і демографічно показовими.

Це потребує також якщо не окремої етнічної ідентифікації, то, зокрема, окреслення осібною *релігійно-естетичного світогляду* українського козацтва як специфічного сакрального образу світу, що впорядковує духовну систему культури через яку людина XVII – XVIII століття дивиться на всесвіт. Провідну функцію у формуванні даного світогляду в рамках культури українського козацтва виконував саме бароковий образ світобудови, до якого додалась традиційна українська етнічна культура. Світогляд, зокрема, виражається через певну релігію, ідеологію, міфологію, філософію, літературу та інші види мистецтва барокової доби, тобто її культурно-естетичні вияви.

У цьому аспекті історик естетики, філософ і культуролог В. Бичков стверджує, що «перехід від Культури до пост-культури» починається з XVI століття, висуваючи концепцію, в основі якої лежить зміна світоглядно-філософських уявлень про абсолютну межу людського існування. Відповідно до цього твердження культура поділяється на два великих етапи: перший – це Культура, де існування людини є орієнтованим

на Абсолют, «Великого іншого»; другий – пост-культура як негативна форма культури, її заперечення, яке базується на відмові від Абсолюту [див. 38, с. 61-62].

З іншого боку, сучасні українські науковці (І. Бондаревська) у даній концепції вбачають спробу культурологічного аналізу естетичної свідомості, яка визначається характером культури [див. 31, с. 105]. І. Бондаревська погоджується з тим, що естетична свідомість, притаманна Культурі, є заснованою на визнанні онтологічної цінності естетичного досвіду як такого, значущості передусім істини і змісту в мистецькій діяльності. Вона вважає, що «в контексті посткультури така онтологічна укоріненість мистецтва, очевидно, зазнає втрат, мистецький твір не претендує на істину і життєвий сенс» [там само]. До того ж дослідниця вбачає у даній концепції ігнорування якісного характеру перетворень, що їх зазнає мистецтво і свідомість у результаті зміни життєвих орієнтацій.

Відтак, відмінності ціннісних орієнтацій у співвідношенні барокових тенденцій в Європі і в культурі українського козацтва не могли не сприяти виникненню нових релігійно-естетичних парадигм. Проте у сучасній історичній та культурологічній літературі існує твердження, що буцім «Бароко не принесло на Україну якихось нових ідей... воно скоріше пропонувало нові прийоми, що допомагали окреслити, опрацювати розвинуті старі істини» [304, с. 79].

Подібні міркування висловлює відомий культуролог І. Юдкін-Ріпун. Сходячись думкою з бароковим теоретиком літератури Бальтасаром Гарсіаном, який стосовно бароко говорив лише про «парадокси», «несподіванки», «сполучення далеких понять», «розмаїття», український вчений зазначає, що бароковий теоретик ніде не згадував про інновації [див. 320, с. 530]. Загалом таке сприйняття культури XVII – XVIII століть її сучасником – іспанським письменником Бальтасаром Гарсіаном, – на наш погляд і справді заперечити неможливо. Але у даному судженні цю позицію висвітлено однобічно представником барокової літератури, яка ще не

осмислювала сама себе як новий культурний феномен. З іншого боку, є можливим спотворене осмислення перцептивної інформації через певний проміжок історичного часу, коли у сприйманні мистецтва на перший план можуть виступати переважно його загальнодоступна зовнішня форма та зрозумілі художньо-естетичні особливості його творення. Тобто його конкретні, осібні та змінювані риси зникають у загальних характеристиках художньої епохи з точки зору сучасності, яка просто не здатна адекватно інтерпретувати минуле.

На підтвердження такої думки доречно навести слова О. Шпенглера стосовно проблеми адекватного сприйняття мистецтва минулого, яке є нам недоступним, оскільки сучасна людина забарвлює історію власним світовідчуттям. Якщо спроектувати думку О. Шпенглера на історичні форми барокової культури, то, скажімо, як античне мистецтво могло бути незрозумілим і «хімерним» для сучасників барокової доби, так і мистецтво бароко є недостатньо зрозумілим у XXI столітті без осягнення його філософії та естетики, світоглядно-релігійних і художньо-стильових вимірів.

Із цього випливає, що, незважаючи на те, що *бароковий стиль* виникає саме на традиції, успадкованій від античності, у XVII – XVIII століттях ставлення до античності, як доведено дослідниками (І. Юдкін-Ріпун), було особливим. До того, ж культурологи визнають, що в стилістиці бароко художні особливості античної традиції з усіма її естетичними суперечностями виявився повною мірою [320, с. 528].

Також цілком слушним є твердження, що культура українського бароко функціонувала у щільній взаємодії із проявами й інших культурних епох [див. 224, с. 221]. Зокрема Д. Чижевський підтримував думку тих своїх попередників, хто «вбачав в бароковій культурі «синтез», поєднання культур середньовіччя («готики») та ренесансу» [347, с. 239]. У цілому синкретична естетика бароко як великою мірою сприймає спадщину Ренесансу, так і активно звертається до здобутків античності. Притім спадщина античних часів стала основою не тільки для відтворення художніх її проявів, а й

певною мірою склала підґрунтя політико-ідеологічної діяльності козацьких гетьманів [354, с. 4]. На думку одного із них, козацька Україна мала повне право на успадкування не лише культурних, а й політичних традицій не тільки княжої Русі, але й античного Риму [там само, с. 11]. Гетьман Війська Запорозького Пилип Орлик, поет та публіцист, автор козацького конституційного акту, який іноді називають «першою в світі Конституцією», у своєму панегірику на честь бойових звитяг козацьких старшин під час азовських і дніпровських походів українського війська до завойованого турками Нижнього Подніпров'я розвинув свої тези щодо вироблення головної української ідеї того часу, акумульованої у висловленні: «Київ – це Рим новий» [див. там само, с. 10-11].

Водночас стосовно барокових традицій нема підстав говорити навіть про якнайменші спроби штучної стабілізації та консервації античності, про їх ізолювання від сторонніх впливів і перетворення на конвенцію, що відбувалося, наприклад, у класицизмі [див. 320, с. 528]. Як визнає Д. Чижевський, бароко інакше розуміє античну культуру, ніж Ренесанс. На думку українського філософа, головна відмінність полягає тут у спробі бароко з'єднати античність з християнством, і саме тому, стверджує він, українське бароко – це приклад християнсько-міфологічного синтезу [див. 347, с. 240]. У цьому аспекті І. Юдкін-Ріпун наголошує, що з одночасним успадкуванням античних традицій в бароко відчувається його особливе ставлення до античності, і пояснює: «в бароко виявився процес її історичного життя з усіма його суперечностями» [320, с. 528].

Відтак очевидним у філософії української духовної культури XVII – XVIII століть є синтез античних, ренесансних та барокових культурних форм, особливо у його релігійно-естетичних художніх проявах. У зв'язку із цим українське Бароко значною мірою сприймає духовну спадщину Ренесансу, проте світський характер західноєвропейської ренесансної культури перетворюється тут у домінантно-релігійний. Відповідно найбільш визначальною рисою українського бароко стає його птоlemeївський

геоцентризм, втілений у світогляді релігійно-естетичного синкретизму. Водночас майже впродовж усього XVII століття – періоду розквіту бароко в Україні – залишається впливовою і ренесансна ідея створення чіткої й раціональної картини світу та визначення в ній місця активній, розумній людині [див. 243] – коперніканський геліоцентризм і філософія гуманізму та ранньопросвітницького раціоналізму.

Слушною є також філософська думка про фактичну субституцію синтезу гуманізму та суспільних перетворень ренесансної культури у духовному синкретизмі українського бароко. Стосовно стилю бароко Д. Чижевський писав: «бароко в найглибшій своїй суті течія «синтетична», яка щось сполучає та злива, течія «синкретична», в якій зростається в єдність різноманітне, що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того таких, що між собою нічого спільного не мають...» [349, с. 332]. У цьому плані, як зазначає Г. Грабович про філософський зміст українського бароко, «саме відцентровість, поліфонічність і (мовою сучасного дискурсу) екзистенційна «невизначеність» або «відкритість» надають йому ознак світопогляду, але не ідеології. І саме те, що українське суспільство було набагато «відкритіше», ніж структуроване, робить його таким плідним і податним ґрунтом для бароко» [69, с. 260].

Загалом означений дослідниками *духовний синкретизм* українського бароко заперечити неможливо. Але у даних підходах до синкретизму бароко не взято до уваги якісний характер світоглядних перетворювань, що їх зазнає мистецтво і художня свідомість у результаті зміни філософських і життєвих орієнтацій людини XVII – XVIII століть. Особливо важливим є утвердження і мистецька репрезентація православної віри, що в рамках української барокової культури формується під значним впливом традиційної духовності запорозького козацтва. Як і належним чином не враховуються фольклорні та сакральні основи у взаємозв'язку з традиційним українським світоглядом та етноментальністю, представлених у козацькій духовній культурі.

Із цієї точки зору, християнсько-міфологічний синтез у дискурсі українського бароко, засади якого Д. Чижевський вбачав у бароковій спробі «з'єднати» християнство з античністю, має, на нашу думку, більш глибинні, світоглядно-фольклорні корені. Як традиційна релігійність українства закладена на етноментальному рівні, так і міфологічність образотворення, скоріше, є етнокультурною особливістю мислення, ніж античною репродукцією. Відтак, козацьке бароко виникало на засадах синтезу української етнічної культури, народної естетики та християнської сакральності, що слугували базисом у формуванні духовних цінностей українського козацтва, його художнього мислення. Проте й опанування українцями світового досвіду барокового дискурсу на власній етнічній основі, зазначене С. Кримським [154, с. 319], відіграло вагому «синтетичну» роль.

У зв'язку із цим відомий український філософ-культуролог С. Кримський зауважив, що саме у XVII – XVIII століттях в Україні завдяки зусиллям видатних діячів вітчизняної філософії та просвітництва (П. Могили, С. Косова, М. Смотрицького, К. Саковича, К. Транквіліона-Ставровецького та ін.) «реалізуються західноєвропейські програми освіти на базі латинської вченості, розробляється концепція синтезу західноєвропейської та східнослов'янської культури» [див. там само]. Вчений вважає, що саме завдяки даному синтезу в дискурсі українського бароко і затверджується перехід від «візантійської образності» до «європейських культурних стандартів». Акцентуючи увагу на живописі, архітектурі, проповідницькій літературі, академік С. Кримський слушно вказує на синтетичне засвоєння в українському бароко від середньовіччя – символічного бачення, від Ренесансу – гуманізму та відновлення античності, від Реформації – патетичної антитетичності, від раннього Просвітництва – ідеалів демократичної духовності [там само].

Деякі науковці вважають, що «барокові митці вбачають у всьому диво, яке повинно викликати в спостерігача подив (admiratio), проте саме подивом,

а не новаціями, визначається барокова вправність винаходу» [320, с. 529]. Але маємо можливість говорити не лише про дотепні («кончетові») надбання, а й про світоглядно-естетичні новації українського бароко, зокрема козацького, з посиланням на концептуальні підходи С. Кримського до формування *філософії культури бароко*. Воно «за своєю програмою стало першим синтетичним – а отже, й універсальним – напрямом новоєвропейської культури» [154, с. 319], що, за словами вченого, визначав значну частину архітектурного простору від Лісабона до Чернігова і Полтави та надавав спільних стильових рис майже всім європейським столицям.

Як останнім часом стверджують науковці, «саме здатність до синтезу, своєрідного возвеличення земного життя зробило бароко особливо принадним для українців, народу, який перебував між православним Сходом і латинізованим Заходом» [311, с. 726]. Притім вчені аргументовано доводять, що «ніщо не подужало, не захитало стійких місцевих художніх традицій віри, козацьких звичаїв – неписаних законів, правил їхнього життя» [див. там само], які головним чином вплинули на формування особливого мистецького дискурсу і стилю козацького бароко.

Разом з тим, академік С. Кримський говорить про сутнісну неоднорідність українського мистецтва XVII – XVIII століть зазначаючи, що, незважаючи на схарактеризований ним «могутній інтеграційний потенціал барокової культури», «вона не була ідейно однотипною» [154, с. 319]. Така (за С. Кримським) «неоднотипність», «різноманітність», «діаметральність» ідейно-естетичних форм у різних геополітичних регіонах Європи особливим чином стосується синкретизму духовної культури запорозького козацтва XVII – XVIII століть та релігійно-художніх особливостей козацького бароко.

Привнесення на український ґрунт розмаїтих сторонніх культур, звичаїв, традицій та їх поєднання з місцевими художніми особливостями своєрідно позначилися на культурних ознаках та рисах мистецтв –

музичного, архітектурного, образотворчого й ін. – на Запорозжжі та сприяли формуванню нового унікального стилю мистецтва – «козацького бароко». Саме народне мистецтво, фольклор стали його підґрунтям. І якщо на Заході України вплив панівної там ідеології сприяв поширенню бароко як частини загальноєвропейської культурної традиції, то на східних і центральних теренах мали перевагу традиційні основи, що виражалися намаганнями українських майстрів козацького бароко поєднати у своїй творчості стилістичні ознаки західноєвропейського мистецтва того часу з національними особливостями. Таким чином, на Сході України мало місце синкретичне поєднання традицій українського мистецтва та стильових ознак бароко, що збагачували художні потенції, зміст і форми вітчизняної культури.

Значного синкретизму дістало *мистецтво Низу Дніпра* – теренів Запорозжжя, де розвиток художньої творчості у XVII – XVIII століттях був головним чином пов'язаним із мистецькими традиціями, уподобаннями та віруваннями запорозького козацтва. Українське козацтво змогло виробити своєрідний стиль мистецтва, синтезувавши художньо-естетичні принципи європейського бароко з мистецькими традиціями та ментальними ознаками української «культурної душі» та етнокультури, створити свій власний, єдиний національно-довершений художній стиль – «козацьке бароко».

Релігійно-естетичні ознаки новоствореного стилю формувалися, перш за все, у парадигмі і канонах православного мистецтва, а також під впливом традицій, звичаїв та обрядів українського народу завдяки їх синкретичному поєднанню з духовними особливостями козацького культурного середовища, в якому він розвивався, та вдалої адаптації основних барокових рис. Відтак, культурно-історичний вектор розвитку козацького бароко був спрямований на засвоєння формально-стилістичних ознак європейської культури, але з одночасною їх інтеграцією та синтезом на ґрунті глибинних

етнокультурних смислів і художніх традицій, що у мистецькому стилістичному діалозі набуло виміру регіональної культури.

Разом з тим, художньо-стильові особливості запорозького мистецтва Низу Дніпра тісно пов'язані з історією формування даних образних систем на інших українських територіях та поділяють долю загальноєвропейського стильового розвитку бароко, водночас виявляючи значну релігійно-естетичну своєрідність щодо їх творчого тлумачення. Як зазначають останнім часом дослідники українського мистецтва, «провідним чинником стильового розвитку в Україні став діалог між різноплановими, відмінними за походженням традиціями: це – по-перше, власні фольклорні, язичницькі основи, по-друге, візантійська спадщина, по-третє, новації барокової доби, які нерозривно переплелися з первинними фольклорними архетипами художнього мислення» [317, с. 231].

Завдяки цій дифузності традицій, коли в нових культурних текстах проступали знаки минулих записів, означених академіком С. Кримським «палімпсестністю бароко» [154, с. 321], – доба бароко стала найяскравішою й найбагатшою добою в історії духовної культури Придніпров'я, на що головним чином вплинула історико-культурна ситуація і феномен козацтва кінця XVII – початку XVIII століть. І хоча сучасні вчені позначають мистецьку культуру українських земель досліджуваного часу загалом «як нерозривне ціле» [320, с. 941], та все ж таки основоположною особливістю художнього процесу цієї доби вважають збереження «самобутніх основ мистецької культури». До того ж, мистецькі виміри духовної культури українського Бароко розвивалися, на їхню думку, за умов відмови від «багатьох принципових засад традиції місцевого варіанта середньовічної цивілізації східного християнства й звернення до західноєвропейської спадщини» [там само, с. 942]. Це вказує і на розквіт художніх традицій західноєвропейського культурно-історичного родоvodu на місцевому ґрунті Правобережжя [див. там само].

Загалом барокове піднесення регіональних культурних форм зумовлювало певні зміни, що виявлялися як у використанні зовнішніх виражальних засобів різних мистецтв, так і у сутності внутрішніх елементів змісту їхнього художнього наповнення. У мистецтві українського козацтва кінця XVII – початку XVIII століть змінювалися не лише архітектурні й живописні техніки, особливості іконографії, риси орнаментики, головне, що відбувалися світоглядно-естетичні трансформації у свідомості й духовній культурі, пов'язані зі запровадженням в обіг оновлених образних форм просторового і часового мистецтв та поширенням нових різновидів художньої діяльності. Це виявлялося у створенні декоративно-прикладних і мистецьких творів козацького бароко, орієнтованих не лише на повсякденний вжиток, а насамперед, на отримання нового емоційно-естетичного досвіду та духовних переживань, наповнених переважно релігійним і соціальним змістом.

Притім в естетиці козацького бароко було відсутнє розуміння індивідуальних почуттів. Духовна культура козацтва продукувала естетичні мистецькі форми як рефлексивно-традиційні, не перетворюючи докорінно глибинні основи художнього процесу, визначеного етнокультурними особливостями та сакральними цінностями багатовікового ходу духовного історичного буття на придніпровських теренах. Феномен духовності козацького бароко з одночасною протидією «світоглядних течій раціоналізму та ірраціоналізму» [277, с. 74-75] живився переважно ціннісним смислом, заснованим на синкретизмі естетичного та релігійного. Але, незважаючи на орієнтацію сакральної художньої творчості на канонічне правило і зразок, у мистецьких вимірах козацького бароко наявними є потужні образні зміни художньої промовистості й виразності, відповідні основним світоглядним ідеям української культури XVII – XVIII століть.

Особливо помітним є синтетизм художньо-стильових особливостей мистецтва українського козацтва з одночасним збереженням естетичних тенденцій загальноєвропейського стильового розвитку. Цей філософсько-

естетичний синтетизм виявляється у самобутньо-унікальному їх трактуванні та художніх проявах світоглядно-ментальних рис козацького Бароко. Завдяки стильовому охопленню не лише мистецького середовища, а й в цілому ідеології української культури XVII – XVIII століть козацьке Бароко стало своєрідним етапом духовного розвитку України в контексті європеїзації. Розширення світоглядно-естетичних та ідейно-філософських засад, ґрунтованих на їхніх зв'язках із гуманістичними європейськими тенденціями доби Нового часу, наявні ідеї релігійної контрреформації та прогресивні раціоналістичні школи у філософії та науці викликали появу в межах культури Бароко різних ідейно-політичних та формально-стилістичних тенденцій [111, с. 5].

Академік С. Кримський справедливо зауважив, що саме засвоєння загальнолюдських цінностей у названому ним «драматичним» XVII столітті, визначає «магістраль національного розвитку» [150, с. 109]. Відомий український філософ-культуролог мав на увазі не лише «зведення національного до універсального», а насамперед «набуття етносом значення національної іпостасі людства, розкриття національних архетипів у контексті їх універсальних компонентів» [там само, с. 110]. У становленні української держави як кордонної цивілізації С. Кримський відзначає «обертони універсального буття» і стверджує, що у даній територіально-географічній та історико-політичній ситуації «можна було протистояти не тільки матеріально, а й духовно», виводячи духовність як один із «обертонів універсального», притаманних українській культурі [див. там само].

Відтак, ще Д. Чижевський довів, що бароко в Україні виступає як «стиль доби». Воно є стилем «не лише мистецтв, а філософії та цілої культури «часу бароко» взагалі» [349, с. 331], тобто стилем цілої історичної епохи, який відображає культурний образ та особливий тип філософування. З цієї точки зору С. Кримський, характеризуючи художні особливості національних варіантів спільноєвропейського бароко, поряд із

«віртуозністю італійського, драматизмом іспанського, містицизмом німецького, романтизмом французького та метафізичністю англійського», відзначає «дух українського бароко», номінуючи його як «героїко-стоїчний» [150, с. 112].

У філософських вимірах бароко кризова суспільно-політична ситуація, складні культурно-історичні умови на українських теренах у XVII – XVIII століттях викликали до життя не лише бароковий дуалізм, а й сприяло появі дискурсу соціальної дисгармонії, духовних протиріч та антиномій. В *антитетичці мислення* відбивався суспільний дисонанс, який виникав у ході перманентної боротьби за віру, волю і життя, що й спричиняло появу одного з провідних принципів світогляду, філософії та естетики бароко – динамічність руху. Релігійний дуалізм духу та плоті, характерний і для попередніх епох, у козацькій культурі постає у новій бароковій формі – антиномії небесного і земного, божественного і демонічного, сакрального і профанного. Живлене традиціями української етнокультури, козацьке бароко ментально-естетично відображає глибинну психологію народу, позначаючи одночасно властиві їй відчай і надію. Тому часто в культурі українського козацтва поряд з «героїчністю» виявляється обов'язкове для барокового стилю трагічне начало, що набувало релігійного значення.

Таке сполучення, а інколи й поєднання в одне ціле протилежних рис художнього змісту і форми було можливим лише за умови синкретичності релігійно-естетичних засад, взаємопроникнення світоглядних особливостей віри та естезису, що лежали в основі мистецтва козацького Бароко. Саме синтез світоглядних протиріч і естетичної єдності у розбудові художнього простору української культури XVII – XVIII століть продукували своєрідний симбіоз античної міфологічності та православного Sacrum'у в козацькому мистецтві. Художні образи сполучали засади світськості та релігійності, об'єднували грані земного та небесного, насичували козацьку духовність бароковим драматизмом. Це стало підґрунтям у становленні українського стильового варіанту бароко, увінчаного унікально-своєрідними надбаннями у

сфері науково-освітнього та релігійного життя, у царині літературно-художньої та пісенно-музичної творчості, архітектурного та пластичного мистецтв, з яскраво вираженою етнокультурною домінантою та православною релігійно-художньою сутністю.

Філософські, релігійні та мистецькі виміри духовної культури козацтва активно сприяли розвиткові самобутньої регіональної форми українського бароко на Придніпров'ї у її козацькому вираженні та етнокультурних і художніх специфікаціях.

Висновки до розділу 2

Дослідження соціально-історичних та духовних аспектів культури українського козацтва виявляє в них базову площину розвитку культури українського етносу. Це корінним чином вплинуло на релігійну ідентифікацію нації та барокове оформлення духовної культури XVII – XVIII століть, специфічно позначившись на світоглядних, релігійних і естетичних засадах української етнічної історії, зокрема у вимірах культурологічної регіоніки. А саме, своєрідно-унікальним постав розвиток козацької духовності на Придніпровських теренах – на Запорозжі, де мало місце формування оригінальної за генезисом і спектром жанрів, їхньої гендерної природи та трансмісії, української культури. У такий спосіб під впливом козацтва формувались регіональні культурно-побутові та духовно-естетичні особливості Запорозького краю.

Унікальна взаємодія, культуротворчий синкретизм, цивілізаційне поєднання політичної, економічної та біосоціальної підсистем козацького соціуму, посилене провідними засадами православної віри та пронизане своєрідною козацькою естетикою стали поштовхом до виникнення феномену носія української національної культури – українського козака та піднесення особливої духовної культури запорозького козацтва.

Своєрідність української культури XVII – XVIII століть, екстраординарність релігійно-естетичних ознак запорозької духовної культури, дотримання запорожцями споконвічних українських етнотрадицій тощо, обумовили виникнення барокового світовідчуття. Останнє утворилося відповідно до містеріально-бурхливого часу й одухотворялося засадничим принципом української культури та чи не головним засобом духовного єднання народу – християнською вірою, склавши основу духовної культури запорозького козацтва й утворивши унікальну сферу святостей – козацький православний *Sacrum*.

Першорядними у формуванні запорозької духовності постали сакральні цінності православної релігії та народного «святівідношення». Притім у духовній культурі українського козацтва повною мірою розкрилися соціальні та естетичні виміри буття українців, у тому числі самобутні засади козацького братства, які порою не вписувалися у культурні канони епохи Бароко. Особливим чином у формуванні духовних цінностей козацької культури позначився емоційно-естетичний стрижень жіночого начала, виявившись через світоглядно-ментальну перевагу почуттів. В емоціоналізмі світовідношення втілювалися такі питомі риси душевної краси української жінки, як доброта і милосердя, щедрість і вірність, працелюбність і веселість, що яскраво простежується у мистецтві та фольклорі доби українського козацтва.

Своєрідно-унікальною є одна з підвалин духовності українського козацтва – його ментальність, що базувалася на засадах української етнокультури з відчутним впливом регіональних особливостей в контексті українського Бароко та провідних принципів козацького братства. Це визначило її змістову та функціональну цілісність й життєздатність та утворило особливий її варіант – козацьку ментальність. Остання репрезентує характерологічний тип мислення і почуттєвості запорожців, утворюючи унікальну цілісність козацького духовно-психічного життя в культурному просторі XVII – XVIII століть. Культурно-історичний контекст українського

Бароко розкрився в усіх сферах духовної культури українського козацтва, зокрема, у світоглядній, моральній, культуротворчій, віросповідальній, художньо-естетичній тощо.

Саме здатність до синкретичного поєднання традиційного і нового, народної естетики і канонів православного мистецтва, тяжіння до духовної синтези релігійного та естетичного, притаманні українському козацтву, трансформувало європейське бароко у національний мистецький стиль – «козацьке Бароко». Його світоглядна і художньо-естетична парадигма відчутно наповнена етнонаціональною детермінантою та відображає глибинну наступність як державно-політичних традицій, так і спадкоємність в культурній, художньо-естетичній і світоглядно-релігійній сферах, виражаючи козацький *Sacrum*.

Таким чином, через синтези етнокультурних традицій і барокових інновацій, через світоглядно-релігійні, ментально-психологічні та духовно-естетичні взаємозв'язки козацька духовність трансформується у самосвідомості духовної культури у нову культурну парадигму, засновану, зокрема, на синкретичному поєднанні релігії та естетосфери нації.

РОЗДІЛ 3

ВЗАЄМОВІДНОШЕННЯ РЕЛІГІЙНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО НАЧАЛ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

3.1. Духовна сфера культури козацтва та особливості художньо-естетичного мислення доби козацького Бароко

Своєрідність української культури XVII – XVIII століть обумовлена виникненням нового світовідчуття, яке з'явилося відповідно до барокового часу, що і формувало певні зміни менталітету, відновлюючи не лише мову, а й світоглядно-філософську і художньо-естетичну думку. Барокове світовідчуття надихало й образотворчість. Художній геній України породжував літературу, музику, живопис і архітектуру, в яких стилістичні риси європейського мистецтва Нового часу поєдналися з національною специфікою і духом православ'я. Крім того, на Придніпров'ї ми бачимо ситуацію, коли це світовідчуття впливає на духовність козацтва. Відтак, саме українське козацтво XVII – XVIII століть – доби бароко, стало носієм відповідного художнього смаку, маючи власне творче середовище, в якому виступало творцем художніх цінностей і одночасно поставало в ролі основного і багатого замовника.

Художнє мислення Бароко, що виникло як естетична реакція на ускладнення життя людини в умовах переходу до іншого устрою буття, відбивало цей суперечливий рух людства в образах, смисл яких був прихований в антитезах безмежної різноманітності речей та властивостей. Саме антитетичність, як вважають сучасні дослідники, обумовила естетику бароко, в якій відбувається «поєднання непоєднуваного», «об'єднання-

зіткнення суперечностей: земного і небесного, духовного і світського, античності і християнства» [123, с. 178]. Зокрема, О. Калашникова розглядає образотворчість бароко як мистецтво синтезу, де дивовижно поєднуються міфологічні (язичницькі) і біблійні образи; чуттєвість і аскетизм; абстрактність і натуралістична конкретність; фантастика і правдоподібність, а основними темами бароко вважає теми життя і смерті, тлінності і вічності, суєти і щастя [там само, с. 179]. До *стильових ознак*, притаманних мистецтву українського бароко, дніпропетровська дослідниця відносить динаміку образів і композицій; метафоричність; емблематичність, символізм, алегоризм; захоплення декором, формою, вишуканою і віртуозною; емоційність [див. там само].

На жаль, художнє мислення бароко, як панівного стилю світогляду та суспільної свідомості, утворивши складну естетично-універсальну систему образів і мотивів, не знайшло собі поглибленого теоретичного обґрунтування у наукових формах, хіба що існувала «протоестетика» [див. 104]. Сучасний культурологічний аналіз основних ідей бароко є можливим у більшості випадків виключно на основі вивчення аксіо- та естетосфери художніх практик, метамови мистецтва XVII – XVIII століть.

Отже, особливості художньо-естетичного мислення доби Бароко пов'язані з тим, що у XVII – XVIII століттях українська культура перебувала у руслі греко-слов'янських і візантійських впливів, де панувала парадигма православного богомислення. Разом з тим, є всі підстави твердити про збагачення української духовності західноєвропейським досвідом Бароко та одночасним впливом козацького культурного середовища. Саме співвідношення духовних чинників становлення українського, зокрема козацького Бароко, надає можливості розуміння тих особливостей мистецтва України, які є виразом її самобутності й неповторності, унікальності та автентичності.

Про значення козацької доби у формуванні історії та культури українського народу, про своєрідність козацького мистецтва та роль козацтва

в історії Української Церкви як рятівника і охоронця православ'я було вже сказано вище. Тому слід підкреслити, що визначна роль козаччини в українській історії обумовлює її великий вплив на українську духовну культуру, зокрема на формування особливостей художньо-естетичного мислення доби козацького Бароко.

Такі визначення, як «козацька духовність», «козацька Церква», «козацьке відродження», «козацьке мистецтво», «козацькі іконописці», «козацькі будівничі», «козацьке Бароко», що зустрічаємо в літературних та історичних джерелах, не виглядають лише архаїчним синонімом «українського». Звернувшись до конкретних фактів, явищ, пам'яток духовної культури козацьких часів, можна спостерігати, що Запорозжя дало українській культурі не тільки ідеал національного героя-козака, але і його *художньо-естетичну концепцію*. «Суть концепції – цього своєрідного автопортрету народу – погляд самого героя – спадкоємця і освоювача предковічної землі, право на яку постійно треба обстоювати та обороняти» [394, с. 5]. В основі цієї концепції – замилювання ріднокраєм людини, яка дивиться на нього як вперше та як востаннє, у тому стані між життям і смертю, як на війні, що за словами Д. І. Яворницького, визначало своєрідність запорозької духовності й, вочевидь, концепцію запорозького мистецтва. Як вказує Л. Яценко стосовно козацького сакрального мистецтва, «саме звідси безпосередність, свіжість, особлива гострота й мобільність естетичного погляду, не обтяженого готовими формулами, звідси особливий характер як вперше створюваної символіки» козацького мистецтва [там само], що отримала свою подальшу репрезентацію в українській художній культурі загалом.

Запорозька духовність була вірною не «букві», а «духу» і склала підґрунтя козацької художньо-естетичної концепції, її ідеалу, який, за визначенням історика В. Антоновича, найближче підходив до національного [6, с. 203]. У цій концепції поєднувалися релігія і мистецтво, етика й

естетика, добро і краса. Кордоцентризм, софійність, антеїзм, ліризм як етнонаціональні риси ментальності знаходять яскраве ствердження у запорозькій «естетиці» з її єднанням релігійного і художнього, духовного і морального, єдністю критеріїв гарного, доброго та веселого.

Як вважають сучасні науковці (наприклад, А. Макаров), козацтво, будучи потужною військовою й значною суспільно-політичною силою, виявилось здатним утворити власне творче середовище й виступати на кону духовного життя народу як творець самобутніх художніх цінностей, як рятувальник і охоронець православ'я. «Козацькі думи, козацькі пісні, козацькі танці, козацькі літописи, ікони та козацькі собори – все це не порожні слова. За ними величезний духовний досвід XVI – XVIII століть, значну частину якого пощастило втілити у своїй художній діяльності саме козацтву. Все це залишило в культурній свідомості українського народу найглибший слід, а краса козацького мистецтва породила легенди про золоте життя під булавою гетьманів, про козацьку країну тихих вод і світлих зір» [198, с. 187]. Притім підвалини запорозької духовності базувалися не на формальній святенницькій схоластиці, а на своєрідній естетичній парадигмі святого і святкового світосприйняття, тобто світовідношення як «святотвідношення».

Уперше ознаки духовної культури українського козацтва через особливості релігійності та церковного ладу на Запорожжі майже вичерпно розкрив Д. Яворницький. Видатний дослідник козацької історії та культури виділив щиру, без святенництва, запорозьку побожність, духовне значення храму, особливу роль Церкви в унікальному козацькому устрої [262, с. 92]. Все це можна відстежити у сотнях опублікованих Д. Яворницьким архівних документів, численній особистій бібліотеці праць з історії козацтва, в яке він був закоханий змалку. Стосовно релігійності українського козацтва історик відзначав: «Захист віри предків і православної церкви становив основу всього їхнього життя» [390, с. 192].

У праці Д. Яворницького «Історія запорозьких козаків», в якій подавалась глибока і всебічна характеристика запорозького краю, історія Запорозької Січі та козаків-запорожців, їхнього економічного, політичного, правового, військового устрою життя, побуту, звичаїв, релігійних вірувань і культури, знаходимо чимало площин, присвячених козацькій духовності. Наведені у книзі факти засвідчують, наскільки великою була роль православної релігії у заселенні та житті козацького краю. Д. Яворницький налічує у XVII столітті чотири церкви на Запорожжі, а у XVIII – понад сімдесят. Це наочно доводить, що запорозьке Придніпров'я не було «Диким Полем», як вважають деякі історики. Вже така велика чисельність храмів засвідчує й релігійно-естетичний розвій козацьких земель. Декілька поколінь запорозьких фундаторів коштом козацької громади зводили храми на Запорожжі, на які, як каже народна пісня, «першу частку здобичі давали». Православний Храм, як найповніший вияв духовної цілісності української культури, без перебільшення, відігравав у становленні нації таку ж роль, що і козаччина в історії українського народу, а українська церква – в історії української духовності, зокрема доби Бароко.

Єдність боротьби за волю і віру, що одухотворювала запорожців і диктувала потребу в ідеалі, визначає зміст запорозького мистецтва і роль Храму як його найвищого вияву. Храм, як пише Л. Яценко, стає естетичним втіленням ідеалу духовного єднання козацтва, «букетом-вазоном» всіх видів народної творчості. За словами М. Брайчевського, саме «особливі форми козацького життя й побуту не могли не створити й особливі форми матеріальної культури Запорожжя, мистецтво сповнене духом степової вольниці та презирства до еталонів» [34, с. 22].

Але треба зазначити, що українські митці XVII – XVIII століть сакральну ідеологію своєї художньої творчості наближують до конкретних обставин земного життя. Це відбувається методом відходу та навіть поступової відмови від чітко регламентованих канонів релігійного мистецтва. У бароковому сакральному малярстві, зокрема у козацькому,

спостерігається характерологічний відступ від перейнятих візантійських іконописних традицій зворотної перспективи, двомірності простору (площинності), лінійності. У результаті цього «українська барокова ікона XVII – XVIII століть наближається до картини, точніше до народної картини, лубка» [123, с. 184].

Одночасно з тим, на думку дослідників, українські барокові ікони починають відрізнятися вишуканістю й багатством, що й сприяло виникненню багатьох непорозумінь, описаних А. Макаровим [див. 198, с. 32]. Тому радянські мистецтвознавці (П. Жолтовський) називали такі зразки сакрального малярства «не іконами, а картинами на релігійні теми», притім класифікуючи їх як картини суто світські. У того ж П. Жолтовського знаходимо приклади таких аргументів: «Іконостас сорочинської Спасо-Преображенської церкви знаменує ту стадію розвитку давнього українського живопису, коли він близько підійшов до жанру світської картини не тільки за своїм життєствердним розумінням художнього образу, а й за формальними ознаками» [95, с. 70].

У свою чергу, А. Макаров заперечує точку зору П. Жолтовського, направляючи суть козацького художньо-естетичного мислення до епікуреїзму XVII століття. Відомий дослідник українського бароко пояснює, що «за «життєстверджуючими» мотивами українського Бароко нерідко ховається невідчепна меланхолійність, за уславленням земних утіх – старанно замаскована відраза до них, за енергійним жестом, експресивним рухом – невпевненість, вагання, гамлетівська розгубленість перед складністю тих духовних проблем, які доводиться вирішувати кожній людині на своєму життєвому шляху» [198, с. 32]. Бароковому мистецтву, на його думку, взагалі притаманна яскрава декоративність, певна довіра до краси й радості буття, при цьому А. Макаров доводить, що зображуваних осіб більше хвилюють глибини й загадки власної душі. Вчений вважає, що звичайним для них станом був стан внутрішньої зосередженості або екстазу, прозріння й осяяння [там само, с. 33]. Дослідник впевнений,

що розкіш і багатство не заважало їм цінувати невидиму красу умоглядного світу і зневажати реальну розкіш заради багатств життя небесного [там само, с. 34].

На нашу думку, у дослідженні художньо-естетичного мислення доби козацького Бароко слід приділяти увагу саме сакральним формам мистецької діяльності, розглядаючи *Sacrum* з точки зору естетичних проявів. Вважаємо, що сакральне мистецтво, будучи іманентним життєвому світу особистості його творця, відображає не тільки релігійний, а й естетичний стан людини, у даному випадку людини Бароко, та висвітлює пошук нею власної духовності, а звідси – духовності XVII – XVIII століть.

Культурологічний акцент тут свідомо робимо на проблемі естетичних цінностей у духовній культурі українського козацтва, і не стільки через те, що даний аспект, як нам здається, є недостатньо дослідженим, а передусім тому, що він і до сьогодні залишається фокусом суперечливих трактувань як у філософсько-історичному так і у культурологічному дискурсі. З іншого боку, феномен козацької духовності в її естетичних вимірах має ключове значення для розуміння як самої сутності процесу культуротворення в цілому протягом XVII – XVIII століть на теренах Нижнього Придніпров'я, так і художнього формоутворення зокрема.

Козацька доба, будучи однією з найяскравіших сторінок української історії та культури має й інші «відкриті» проблеми духовного характеру. Серед них, як зазначив Д. Яворницький, природа окремих рис козацтва – так звані *«темні сторони характеру запорожців»*. Історик мав на увазі те, що «багато хто з них любили похвалитися своїми військовими подвигами, любили пустити пил в очі перед чужими, похизуватися своїм убранням і зброєю (з посиланням на *агентство Боплан, Опис України, Спб., 1832, 7, 63*), крім того, вони (запорожці) відрізнялися легковажністю і непостійністю, хоча і називали себе в листах і посланнях до царів або королів «вірним військом його королівської або царської величності»; на цей рахунок про них можна сказати, що вони були «гульливы, как волна, непостоянны, как молва»

[384, с. 238]. Далі Д. Яворницький вказує, що «ще більше того запорожці відрізнялися своєю безчесністю та лінню» й наводить у своїй «Історії запорозького козацтва» вірш, складений про це:

«Се козак-запорожець, ні об чім не туже:
 Як люлька є й тютюнець, то йому й байдуже,
 Він те тільки й знає –
 Коли не п'є, так воші б'є, а все ж не гуляє!» [див. там само].

До того ж, як зауважує Д. Яворницький, великим недоліком запорозьких козаків була їхня пристрасть до спиртних напоїв [384, с. 238]. Історик впевнено свідчить, що самі про себе запорожці говорили так: «У нас в Січі норів – хто «Отче наш» знає, той вранці встав, умиється та й чарки шукає». У віршах:

«Ой, Січ-мати, ой, Січ-мати,
 А в тій Січі добре жити:
 Ой, тільки спати, спати та лежати,
 Та грілочку кружати» [там само, с. 239].

На підтвердження даної думки Д. Яворницький цитує міркування очевидців (Г. Боплана), які з власних спостережень твердили, що «в пьянстве и бражничестве они старались превзойти друг-друга, и едва ли найдутся во всей христианской Европе такие беззаботные головы, как козацкие. Нет в свете народа, который мог бы сравниться в пьянстве с козаками: не успеют проспаться и вновь уже напиваются» [33, с. 5, 7 (цит. за: 384, с. 238)]. Проте під час військових походів запорозькі козаки запобігали пияцтву, бо «всякого пьяного кошевой атаман немедленно выбрасывал за борт чайки» [33, с. 7, 63 (цит. за: 384, с. 239)].

Разом з тим, Д. Яворницький принципово стверджує, що, віддаючись розгулу та буйству, запорозькі козаки, однак, не були схожі на тих жалюгідних п'яниць, котрі пропивали свої душі в чорних брудних кабаках і які втрачали в них всякий образ і подобу створінь Божих. Підсумовуючи

сказане, вчений стверджує, що «лыцарь даже и в попойках оставался лыцарем» [384, с. 239].

Відомий дослідник козацтва визнає, що віддаючись до широкого та нестримного розгулу, козак тим самим «выказывал особого рода молодечество, особый взгляд на жизнь человека, вообще напрасно обременяющего себя трудом и заботами и совершенно не понимающего истинного смысла жизни – существовать для веселья и радости» [там само, с. 239-240]. Спираючись на літописні відомості Григорія Грабянки, Д. Яворницький у внутрішніх якостях запорозького козака помічав «смесь добродетелей и пороков», яка, на думку історика, завжди є властивою людям, «считающим войну главным занятием и главным ремеслом своей жизни» [див. там само, с. 233].

Та, незважаючи на описані «тіньові» риси козацької душі, Д. Яворницький величезну увагу приділяє позитивним якостям запорозької вдачі, таким, як моральність, релігійність, тяжіння до прекрасного тощо. На основі цього і формувались особливості художньо-естетичного мислення. Знавець українського козацтва пише: «Будучи в душе поэтами и мечтателями, запорожцы всегда выбирали самые живописные и красивые места для своих временных и вечных жилищ, влезали на высокие скалы, уединялись в лесные пущи, поднимались на большие курганы и с высоты птичьего полета любовались ландшафтами и предавались тихим думам и возвышенным размышлениям. Будучи высокими ценителями песен, дум и родной музыки, запорожцы любили послушать своих баянов, слепцов-кобзарей, нередко сами складывали песни и думы и сами брались за кобзы, бывшие у них любимым музыкальным инструментом. Кобзарь, тот же французский трувер, немецкий мейстерзингер, сербский слепчак-пьевак, всегда был желанным гостем у них...» [384, с. 237-238].

Різного роду козацька вправність вражала вже їхніх сучасників. Український історик А. Гурбик, посилаючись на історичні польські джерела [398], що описують поїздку польського шляхтича Самуїла Зборовського на

Запорожжя, подає такі факти: «Козаки невимовні штуки показували, співаючи пісні, стріляючи, на кобзах граючи» [116, с. 541]. Такі приклади виявляють характерні сторони художньо-естетичного буття українського козацтва.

Специфічні риси своєрідної козацької ментальності і буттєвості, що викристалізувались на ґрунті особливих етнокультурних та історико-соціальних умов під впливом самобутнього розвитку українського бароко, неповторно позначились у духовній культурі запорозького козацтва. Незважаючи на наявну декотру «свавільність» козацького життя, маємо можливість говорити про «відсутність принципової різниці між статусом козака і ченця» [269, с. 166] на Запорожжі, бо «коли ж хтось із січовиків з якоїсь причини вирішував покинути товариство, він міг піти з Січі нікого не повідомляючи, аналогічно тому, як ніхто не питав його, звідки він прибув на Січ. У більшості непомітно йшов з Січі й козак, якому вдалося дожити до старості. Зазвичай, він ставав ченцем одного з монастирів...» [117, с. 27].

Сьогодні розповсюджені спроби регенерації козацької духовності пов'язані з пильною увагою, привернутою переважно до матеріальних артефактів даного феномену. Йде реставрація і вивчення церков, ікон, декоративних предметів сакрального та побутового вжитку тощо, в яких синтезувалися не тільки існуючі мистецько-професійні навички, зосереджувалися мрії та погляди барокової людини, але й виявлялися ментальні риси українського козацтва, розкривалися художньо-естетичні особливості української етнічної культури XVII – XVIII століть.

Сакральнорелігійні предметні форми козацької культури не випадково стали об'єктом вивчення козацької духовності. Як зазначає П. Герчанівська, «релігія протягом століть була не лише духовним ядром, а й духовним наповненням народного буття, детермінуючи світовідчуття, засоби засвоєння чуттєвого і надчуттєвого, кодекс моральних критеріїв людей» [57, с. 38].

Відомий культуролог, досліджуючи християнський вимір української народної культури, стосовно «народної релігії» доводить, що вона розповсюджується на всі сфери діяльності людей. На її думку, релігійний чинник народної культури «виконує важливу функцію соціокультурної регуляції» й, окрім того, «не тільки детермінує релігійну свідомість її членів, але є тим фактором, що визначає все їх життя...» [там само, с. 81]. Вважаємо, що основні положення монографії П. Герчанівської «Українська народна культура: християнський вимір» можливо розглядати у культурологічній проекції, зокрема стосовно основних духовних принципів і засад культури українського козацтва. Окресливши поняття «народної релігії», дослідниця вважає, що «у народному середовищі не офіційна, а саме народна релігія зі своєю іманентною логікою впливає на формування релігійної свідомості людей» й окрім того твердить про постійну взаємодію у народній християнізації офіційного та стихійного напрямів [див. там само].

Наявність елементів «стихійності» у формуванні феномену духовної культури українського козацтва складно заперечувати, як і відмежовувати та протиставляти українську «народну релігію» козацькій вірі та світогляду, в основі яких покладено гармонійне поєднання релігійного, духовно-етичного й естетичного аспектів української етнічної культури, що стало підґрунтям козацького Бароко. І якщо, як стверджують науковці, «для більшості країн Західної Європи бароко виступило швидше мистецьким стилем, аніж домінуючою в цей період світоглядною парадигмою» [141, с 24], то сакральні-етичні та художньо-естетичні аспекти козацької духовності XVII – XVIII століть окреслюють його як епохальний феномен світогляду і культури – козацьке Бароко.

У трактуванні бароко як універсального національного стилю буття і мистецтва стрижневими виступають саме «духовні» аспекти культури українського козацтва. На думку російського філософа М. Бердяєва, за умови сукупності духовних аспектів культури, названих ним «духовними силами

народу», і здійснюється історична боротьба, яка є «боротьбою за буття, а не за прямолінійну справедливість» [19, с. 436].

В Україні у рамках XVII – XVIII століть такою «духовною силою народу» виступило козацтво. Козацьке Бароко, будучи своєрідною ідеологічною ланкою в історії української культури, духовним втіленням «боротьби за гідне національне буття» (М. Бердяєв), а в мистецтві – віддзеркаленням художньо-естетичного мислення доби. Формуванню запорозької духовності та утвердженню стилістики козацького Бароко, головним чином, сприяли етнокультурні та естетичні особливості придніпровських теренів, дивовижні краєвиди яких можна віднести до «спільноукраїнських Землі та Неба» [104, с. 9]. Відповідно до ідей, висвітлених у праці, присвяченій естетиці Бароко, «кожен регіон України має свою неповторну «імпліцитну естетику», що адекватно відтворюється в субетнічних особливостях етнокультури, духовно-чуттєвого світовідчуття у мові, переживанні краси, естетичній думці» [там само]. Дослідники відзначають присутність у всіх сферах соціального буття й етнонаціональної свідомості «філософії краси» та «філософії мистецтва» [див. там само].

Відтак, у козацьку духовну культуру XVII – XVIII століть була вбудована своя «філософія краси» та «філософія мистецтва», що відповідала ідеям бароко та основним принципам побутування запорожців, стрижневими модусами духовного життя яких були релігійне та естетичне начала в їх єдності. Адже, як вважають українські вчені, «культура мислиться у зв'язку не тільки зі способом людської діяльності, а й зі способом буття людини в світі» [165, с.121].

Таким чином, козацька духовна культура – це своєрідна культурна матриця життєдіяльності запорожців, побудована на синкретичному поєднанні глибинних засад української етнічної культури, православної релігії та осібно створених художньо-естетичних цінностей. Духовний синкретизм козацької культури знаходить яскраве ствердження

у запорозькій «естетиці» з її єдністю віри, краси, доброго та веселого, єднанням релігійного, естетичного і морального, що відповідало українському бароковому ідеалу [253, с. 106]. І якщо для багатьох країн Західної Європи бароко виступило швидше як мистецький стиль, то в українській культурі XVII – XVIII століть барокові ідеї позначилися у вигляді домінуючої в даний історичний період світоглядної парадигми, що породила своєрідне художньо-естетичне мислення доби, найменованого козацьким Бароко.

3.2. Православ'я і козацький Sacrum в мистецтві

Загальна проблема взаємозв'язку релігії з українською духовною культурою, як вважає відомий релігієзнавець А. Колодний, це питання про етноконфесійну специфіку культури, про набуття релігією соціальних функцій, не притаманних їй як такій, про роль, яку вона відіграє, будучи безпосередньо вплетеною у повсякденне життя людей, в т. ч. у мистецтво. Філософ визнає, що етноконфесійна специфіка культури виражається в переплетінні віроповчальних і культових особливостей якогось віросповідного напрямку з особливостями традиційних виявів матеріальної та духовної культури певного народу, зокрема живописом, архітектурою, народним мистецтвом, усною народною творчістю, звичаями, обрядами, способами господарювання і побутування [див. 122, с. 67].

Розглядаючи особливості української етноментальності, В. Личковах розкриває також її «метарелігійність», яка, за переконанням вченого, втілюється в соціальній історії українства та духовній культурі [170, с. 147]. Дану особливість він пояснює саме універсальним значенням релігійності в «культурній душі» та «її поширенням на всі горизонти національного світовідношення» [там само, с. 146]. Говорячи про українську «метарелігійність», В. Личковах свідомо виділяє її мистецькі форми,

зважаючи на «інкультурацію вищих духовних цінностей», що відбувається «через сакралізоване бачення власного історичного процесу» та символіку художньо-образних систем» [там само, с. 147].

Наводячи як приклад втілення *Sacrum*'у в мистецтві українського бароко, автор називає його «єдиним національно-довершеним стилем» [там само]. І справді, українське бароко можна назвати «національно-довершеним» мистецьким стилем не лише тому, що період XVII–XVIII століть в історії становлення самосвідомості української культури є найвизначальнішим, а головним чином тому, що художнім відображенням цієї епохи стали сакральні образи та ідеали, що естетично втілилися в українському мистецтві. Як результат даного мистецького уособлення ідеалів та образів в українському мистецтві В. Личковах вбачає їх естетичний вплив на формування національної ментальності та духовної культури, окрім того, на його думку, саме завдяки таким релігійно-естетичним утворенням серед кордоцентричних і духовно-екзистенціальних цінностей і постають «святості життя» [170, с. 149].

Тут «духовні чуття», що, за визначенням відомого українського філософа В. Шинкарука, являють собою «вкрай важливі категорії духовного життя людини і суспільства і, відтак, духовної культури» [368, с. 23], акумулюють енергію сакрального та наснажують барокову людину, складаючи основу козацького *Sacrum*'у. Культура козацького бароко, увібравши в себе елементи як елліністичної раціональної традиції, так і глибоко чуттєвого (інколи надприродного) світопереживання християнства, а також віросповідальні принципи козацького братства, поєднала в собі, здавалося б, непеєднувані світоглядно-культурологічні парадигми, вийшла на їхній синтез у козацькому *Sacrum*'і.

Сакральне впродовж багатьох століть було основним виміром української етнокультури (починаючи з Кам'яної могили, Мізинської стоянки і Трипілля), а на придніпровських теренах після прийняття християнства та за сприяння українського козацтва нерозривно було

пов'язане із православною вірою. На цьому ґрунті і виникає козацький *Sacrum* – сфера вищих цінностей козацтва.

У чому ж *суть і духовні змісти козацького Sacrum'у*? Як він утілює православні ідеали? Збереження національної автентичності українського народу та боротьба за українську державність, що з початку XVII століття сконцентрувалися навколо ідеї оборони «віри та Церкви», стали ідейним стрижнем українського козацтва, набувши сакральної цінності. Саме у релігійній формі проходила всенародна національно-визвольна війна середини XVII століття, рушійною силою якої були козаки. Військові дії відбувалися під гаслом оборони православної віри, що мала вирішити широку національну програму в суспільно-політичній, духовно-релігійній та культурно-освітній сферах.

Обґрунтовуючи провідну роль церкви в українському *Sacrum'і* й у національному житті України XVII – XVIII століть, М. Грушевський відзначав: «Релігія се прапор національності в тім часі: боротьба віри православної й католицької, се боротьба культури русько-візантійської й польсько-латинської. Церква се предмет особливої уваги й опіки української суспільності, zarazом показчик її національної сили й значення, пульс (живчик) її національного життя, її діяльної енергії» [72, с. 23].

Українське козацтво стало здатним на конфесійних засадах консолідувати українську народність, апелювати до основ української етнічної культури, здобути одностайність як у вищих колах духовенства та шляхти, так і серед селянства, завдяки чому «козаччина стає загальноприйнятим, офіційним сторожем і протектором церковного, а з ним культурного і національного життя» [74, с. 389]. Соціальна місія православної церкви у життєдіяльності козацької держави, набувши більш широкого соціально-політичного контексту, стала продовженням місії сакральної.

Православна віра та Церква відігравали особливу роль в житті козацької держави, а запорозька релігійність стала специфічним явищем

української духовної культури кінця XVII – початку XVIII століть, зокрема відіграла важливу роль у формуванні національного варіанту художньо-естетичної концепції українського бароко. Церква, виконуючи функцію сакрального носія української духовної культури, була виразником національних ідеалів українського народу та рушієм суспільно-політичних прагнень українського козацтва, а духовенство, будучи найосвіченішою верствою, виконувало важливу місію хранителя православних традицій української самобутності. Козацький Sacrum був зумовлений церквою і вірою.

Вперше особливості церковного ладу на Запорозжжі досить вичерпно розкрив Д. Яворницький, окресливши особливу роль церкви в унікальному козацькому устрої. Мандруючи історичними місцями Запорозжжя у 80 – 90-ті роки XIX століття, Д. Яворницький фіксує запорозькі культурні пам'ятки. Із його численних праць вимальовується справжній реєстр артефактів козацької духовної культури, серед яких переважна більшість є предметами сакрального призначення. Згадки про предмети церковної старовини колишнього Запорозжжя посідають значне місце й у листуванні вченого, про що повідомляють численні кореспонденти, серед них немало священиків.

Охоронцями християнської православної віри та глибоко релігійними людьми називають козаків автори фундаментальної праці «Україна – козацька держава» [311, с. 726] і, підтверджуючи це, сучасні науковці відзначають, що козаки «жертвували великі кошти на будівництво церков, монастирів, їх обладнання-облаштування, придбання для них дорогоцінних ікон, оправлених в срібло-золото, плащаниць, ..., аналоїв, ...», а «літургійне середовище козацької церкви до сьогодні викладає подив, захоплення» [див. там само]. Ці артефакти мали не лише сакрально-обрядове значення, а й відігравали величезну художньо-естетичну роль у формуванні української духовності XVII – XVIII століть, що підтверджує синкретизм у взаємовідношеннях й взаємопроникненні релігії та мистецтва

в культурологічній парадигмі бароко, у змісті і формах козацького Sacrum'у.

Православна віра позначалася на бароковому світовідношенні як способі буття українського козацтва, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість всіляких форм освоєння світу людиною XVII – XVIII століть. Сфера Sacrum'у була сфокусована у її особистісному культурному універсумі, котрий під впливом релігійного відчуття охоплює ціле розмаїття духовних способів самовизначення барокової людини.

Козацький Sacrum, культурологічне розуміння якого розкриває не лише духовну єдність особистості XVII – XVIII століть з навколишнім світом, а й визначає особливий мікрокосм барокової людини, з усім розмаїттям його культурних зв'язків та особливостей способу існування, саме й утворював смисложиттєву основу духовної культури українського козацтва, розкриваючи її ціннісні орієнтири та найвищі цінності.

У філософському енциклопедичному словнику серед трьох різновидів цінностей, котрі репрезентують смисложиттєву насиченість людського існування, виділено: «ціннісні витворення, переживання, ставлення» та зазначено, що, особливо у кризових ситуаціях, саме останні є домінантними [334, с. 568]. Цікавим є той факт, що автори зазначеного словника, українське слово «ставлення» подають як синонім поняття «світовідношення», трактуючи його як «особистісну смислоспроможність суб'єкта» та надають йому «людських ознак, завдячуючи взаємопов'язаності його діяльно-творчої та смислоціннісної визначеностей» [див. там само]. Зважаючи на те, що козацькі часи з упевненістю можна назвати «кризовими», можемо зробити висновок про ключову роль вищого роду «цінностей» як «святостей» в духовній культурі українського козацтва, в його Sacrum'і. На підтвердження цього наведемо слова В. Личковаха, який стверджує, що сакральні змісти українських святостей можуть становити «не лише найвищі Божественні,

біблійні «святині», а й сенсожиттєві, світоглядні цінності людського буття» [170, с. 149].

Вибір сакральності як ціннісного орієнтира духовної культури українського козацтва зумовлений декількома факторами, зокрема його соціально-психологічними особливостями, історичними умовами існування, особливостями етнічної культури та пріоритетністю православної віри. Отже, козацький Sacrum розгортається на різних рівнях, а саме: соціально-психологічному, культурно-історичному, моральному, релігійному та художньо-естетичному. Притім глибинні засади української етнічної культури, що сформувалися на основі взаємозв'язків та взаємопроникнення стрижневих чинників формування українства, сприяли усталеному синкретизму релігії та мистецтва в духовній культурі українського козацтва.

І хоча, як зазначають сучасні науковці, «первинно українське козацтво, як справжній флібустьєрський соціум, було поліетнічним і поліконфесійним, хоча й з переважанням українського етнічного елемента», що доведено вченими, «серед козацтва на теренах України перемогла українсько-православна традиція» [117, с. 20]. Це відбувалось завдяки, як вважають дослідники, територіальній наближеності до «корінних українських земель» та з причини близькості до «давніх українських православних центрів» [там само]. Притім українські історики вказують на те, що «початок справжнього перетворення українського козацтва на оборонця православної віри припадає на часи П. Сагайдачного, коли воно здійснило перші масштабні акції в цьому напрямі», та «лише з часом українські козаки перетворилися на справжніх «лицарів віри», які змушували приймати православ'я всіх іновірців, що вступали до їхнього товариства», й що цікаво, «українські козаки, обираючи собі союзників, зовсім не зважали на їхню конфесійну належність», про що свідчить той факт, що «навіть у XVIII ст. на території Запорозжя існували мечеті ...» [див. там само].

Як зазначає найбільший знавець українського козацтва Д. Яворницький, доступ на Запорозьку Січ був можливим за умови виконання декількох правил, серед яких існувала неодмінна вимога сповідувати православну віру [див. 384, с. 145]. З посиланням на А. Скальковського, видатний історик деталізує вимоги до претендентів стосовно їх віросповідання, пояснюючи, що кожен, хто прийшов на Січ, повинен був неодмінно сповідувати православну віру. Це означало визнавати її догмати, дотримуватися постів, знати Символ віри і молитву Господню; якщо він був католик чи лютеранин, повинен прийняти православ'я; якщо ж він був жид або магометанин, повинен був хреститися урочисто в «греко-російську» віру [384, с. 146].

Наведені приклади є прикметною ознакою козацької доби, яка максимально відповідала бароковій ментальності, коли основоположним стало прагнення досягнення компромісів, бажання примирення інколи, здавалося б, непримиренного, у даному випадку у конфесійній сфері та прагнення здобути релігійне порозуміння. Факт «охрещення іновірних» у православну віру через ініціацію, що сприяє розгортанню коду сакрального у свідомості людини, залучає до сакральних цінностей козацької духовної культури. Сакралізація, на думку В. Шелюто, у просторі будь-якого етносу «супроводжувала становлення соціуму, формування його культури» [365, с. 256]. Конфесійна «сакралізація» у межах козацької спільності сприяла розширенню функціонального впливу християнської релігії та православної Церкви. Таким чином, сакральні цінності залучали до сфери релігійного санкціонування суспільних відносин козацького братства та козацького соціуму в культурно-історичному контексті розвитку української етносу, що своєрідно впливало на загальний процес формування української духовної культури.

Віросповідальна свідомість українського козацтва у поєднанні своїх сакральних векторів сприяла утворенню релігійних засад образотворчості, виявлення художньо-естетичного засобами православного мистецтва з

відчутним впливом барокових тенденцій. Відтак, охопивши основні галузі мистецтва та їх функціонування у церковному і домашньому середовищі, основою релігійно-естетичної діяльності стала «Церква» і «віра» [див. 311, с. 726]. Засобами храмового літургійного дійства відбувається їхній своєрідний сакральний діалогізм, в якому одночасно синтезовані окремі різновиди та жанри мистецтва. Такий художньо-релігійний синтез деякі сучасні дослідники (В. Даренський, А. Царенок), вважають «діалогічно зверненим до особистості Христа» та визначають християнське мистецтво як «анагогічне (від грецького терміна «анагогія» – сходження). Тут естетичне «спрямоване на розвиток і поглиблення релігійних переживань людини...» [76, с. 66], збагачуючись новим змістом «міметично-катарсичної» сутності мистецтва і викликаючи у сакральних його проявах подальше спонукання до трансформації визначальних інтенцій людської свідомості [див. там само, с. 67].

Утворені автентичні художні форми, знаки, образи та символи, наповнені сакральним змістом і приналежні виключно козацькому Sacrum'у, ставши потужним генератором енергії сакрального, відтворили унікальний культурний код запорозького мистецтва. Виявляючи символічно та образно етноментальні принципи, запорозьке мистецтво розкриває закладену в ньому «духовну метафізику» Придніпров'я як культурного регіону й тим самим створює «сакральні сигнатури», які «мають не тільки загальнорелігійний характер, а й набувають культурологічного змісту» [170, с. 148].

Відповідно до символічного світу Біблії «мистецький sacrum має ієрархічний характер, і найвищі його щаблі посідають релігійні святині, що організують ціннісно-смысловий простір художнього образу в знаково-символічних комплексах сакральних сигнатур» [там само, с. 147]. Разом з тим, слід враховувати, що українське православ'я, запровадивши обов'язкові літургійні правила, «націоналізувалося», що «означало вшанування власних святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору, що наповнювало живим змістом

релігійну свідомість українця» [312, с. 172]. Саме «живий зміст релігійної свідомості» наділяє сакральне мистецтво особливим характером та відтворює винятково-унікальний *козацький Sacrum*, тим самим надаючи козацькій образотворчості специфічно-характерологічних ознак.

Цю специфіку можна побачити на прикладі релігійно-естетичного ставлення до сакральних сигнатур барокового мистецтва. Наприклад, у вищому, «деісусному» ряді православних святинь, відповідно до їхньої ієрархії, насамперед називають «сигнатури: св. Трійці, Софії, Богородиці, Спаса, архистратига Михайла, святителя Миколая, святих Петра і Павла...» [170, с. 148]. А у ряді святинь козацького *Sacrum*'у стрижневе місце часто посідають сигнатури Богоматері у різних її іпостасях, що цілком відповідає особливостям вшанування її запорожцями. Як відомо, вони «під покровом Богоматері... не боялися ні ворожого вогню, ні грізної стихії» [390, с. 223]. Тому сигнатуру «Покрова Богородиці» підносять до рівня «регіональної реліквії» запорозького сакрального мистецтва.

Специфіка козацького *Sacrum*'у, його православні засади яскраво представлені у мистецьких проявах, зокрема, в унікально-своєрідній архітектурі, промовистому малярстві, характерно-самобутньому декоративно-прикладному мистецтві, красномовному письменстві. З одного боку, козацькі митці віднаходили джерело натхнення у глибинних засадах української етнічної культури з поєднанням традицій елліністичної спадщини, надаючи їм християнського змісту, а тому прагнули через плекання краси зовнішньої наблизитися до істини Божої. З іншого боку, для їхнього художнього мислення як втілення мистецьких принципів бароко були характерні внутрішня експресія, зосередженість на проблематиці тимчасовості життя, прагнення через духовно-творче самовираження подолати антиномічні протиріччя часу. Отже, головним чинником духовної культури українського козацтва став синкретизм релігії та естетики, що набув не лише світоглядних, а й суспільно-історичних

вимірів та визначив духовну суть художньої традиції Нижнього Придніпров'я XVII – XVIII століть.

3.3. Національний ідеал козака в українському мистецтві XVII – XVIII століть: естетична символіка сакрального

На думку Д. Чижевського, «кожна нація є тільки обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Але в оцих обмежених і однобічних здійсненнях загальнолюдський ідеал і є живий. Тому кожна нація якраз в своєму своєрідному оригінальному, у своїй «однобічності» й обмеженості і має вічне, загальне значення» [351, с.106]. В рамках української культури XVII – XVIII століть, на наш погляд, таким «ідеалом», що має «вічне, загальне значення», і є козацтво.

Роль українського козацтва в українському мистецтві XVII – XVIII століть немовби відома і теоретично доведена, проте й до сьогодні викликає неабиякий інтерес у дослідників. Перш за все, науковців приваблює той соціально-психологічний тип запорожця, естетичним виявом якого є мистецтво козацького братства, національний ідеал козака в українській культурі XVII – XVIII століть. Утім, історико-культурний феномен узагальненого образу козака як явище української культури мало узгоджується з естетичним досвідом – тогочасним тезаурусом та кодом культури, і тому потребує подальших ґрунтовних досліджень.

Козацьке мистецтво є переважно фольклорним, і не лише тому, що воно фактично безіменне, за поодинокими винятками авторства унікальних шедеврів козацького Бароко, творці яких увійшли в історію (як-то будівничий унікальної козацької пам'ятки – Новомосковського Троїцького собору – Йосиф Поґрібняк), а, перш за все, за своєю суттю, за своєю природою. Ідеї козацького братства, усеосяжна релігійність та глибинні засади етнокультури сприяли виникненню унікального творчого середовища

козацького Бароко. Українське козацтво, постаючи в історії передусім як потужна військова та суспільно-політична сила, «виявилось також здатним утворити власне творче середовище й виступати на кону духовного життя народу ще й як творець самобутніх художніх цінностей» [198, с. 187], тобто стало спроможним створити унікально-своєрідне мистецтво із власним національним ідеалом.

В історії розвитку культури переважно через культурно-мистецькі взаємовпливи та наявний історико-генетичний зв'язок мистецтво не стільки перетворюється, скільки призвичаюється до запропонованих існуючих соціокультурних моделей. Але слід зазначити, що у випадку козацького мистецтва стрижневим виявилось не його «призвичаєння», а створення на основі головних принципів козацького братства – всеосяжної релігійності та традиційних засад етнокультури, – *естетики нового рівня*, в основі якої лежить не персоніфікований портрет запорожця, а узагальнений образ козака. Саме тому, наприклад, визначальним у козацькому мистецтві є не якийсь індивідуальний портрет запорожця, а народна картина «Козак Мамай» (*див. Іл. 21*).

Визначну роль козацтва у формуванні мистецтва українського Бароко було розкрито Д. Яворницьким, який у своїх розвідках приділяв величезну увагу духовним формам культури Запорозжя та слушно вважав увесь «південно-російський епос – славетні козацькі думи – найчистішим плодом козацтва» [387, с. 123]. Це твердження відомого знавця українського козацтва можемо екстраполювати й на інші види мистецтва запорозького Подніпров'я, зокрема на його художньо-живописні вияви, де знаходимо образно відтворену, повною мірою істинну суть духовного світу українських козаків.

А. Макаров стверджує, що художники бароко в деяких випадках, випереджаючи пізніших поетів-романтиків, цілком свідомо поетизували складність духовного світу козака. На підтвердження своїх слів український письменник і культуролог, аналізуючи живописні портрети того часу,

зауважує, що на них козацькі вожді іноді зовсім не схожі на тих бувалих, відчайдушних вояків, якими вони в більшості випадків і були насправді [198, с. 186]. Відомий дослідник українського бароко визнає, що зображені на них красиві, сильні, але чимось засмучені люди скоріше нагадують філософів і поетів, аніж гетьманів чи полковників [див. там само]. У портретах козацьких старшин та гетьманів А. Макаров вбачає і «потаємні думки», і «зовсім не зрозумілі для сучасного глядача сліди гоголівських невидимих сліз на обличчі» [там само].

Утім, більш складним та полісемічним є уособлений образ національного ідеалу козака в українському мистецтві – *образ козака Мамаю*. Живописно-архетиповий образ козацького мистецтва – «Мамай» – цікавить дослідників уже мало не декілька століть. Проте відомі наукові розвідки кінця XIX століття А. Скальковського «Мамай», Д. Щербаківського «Козак Мамай» (народна картина)» [373], Д. Яворницького [375], деякі роботи вчених початку та середини XX століття, зокрема, К. Шероцького [367], О. Держко [77], Г. Логвина [185], П. Жолтовського та ін., мали більш описовий характер. Ці та інші дослідники, розглядаючи зразки всіляких «Мамаїв», класифікували їх у різних мистецьких контекстах, від народного іконопису до портрета. Вони, головним чином, аналізували техніку малювання, розглядали композивання сюжету, досліджували образотворчу конструкцію, розробляли типологію персонажів, класифікували картини «Козак Мамай» за певними ознаками тощо, не обходячи увагою й походження образів та їхню соціальну значимість у житті суспільства.

Сьогодні практично неможливо віднайти жодної значної розвідки з історії культури України узагальнюючого характеру, написаної, починаючи з другої половини XIX століття, в якій би не згадувалися «Мамаї». Але ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз української народної картини було здійснено лише П. Білецьким [14; 15; 16; 23; 24; 25], якого український

мистецтвознавець, історик культури та сучасний дослідник народної картини «Козак Мамай» С. Бушак назвав «українським Мамаєзнавцем».

Цінними у вивченні українських «Мамаїв» є також роботи Т. Марченко-Пошивайло, в яких дослідниця «знакової» для українського мистецтва народної картини не тільки упорядкувала перший каталог «Мамаїв», включивши до нього 74 тематичні картини із різних музеїв та приватних колекцій, а й здійснила спробу дослідити їхню семантику та символіку [202; 203].

На наш погляд, знаковий образ «козака Мамає» є символічним вираженням національного ідеалу в козацькій культурі, що у своїй суті найповніше схарактеризований у народному живописі. Він одночасно уособлює як козацьку велич духу, непереможність, мужність та відвагу, так і втілює у своєму художньому вираженні духовно-символічну природу та етнокультурний зміст козацького мистецтва. Образ «козака Мамає» в українському мистецтві XVII – XVIII століть став не лише одним із найпопулярніших козацьких фольклорних героїв, а й своєрідним еталоном, «архетипом» і навіть каноном національного ідеалу.

У довіднику українських символів «Словник символів культури України», виданому вже на початку XXI століття, знаходимо опис такого «Мамає» у «парсунному» образотворчому варіанті: «Ось він красується в оксамитовому жупані, сап'янових чоботях та синіх шароварах. Кругла поголена голова з хвацько закрученим за вухо «оселедцем», довгі вуса, чорні брови, карі очі, тонкий ніс, рум'яні щоки – перед вами портрет красеня-молодця, яким він склався у народній уяві» [285, с. 153]. Такій «портретованій» перцепції фольклорного вираження образу козака Мамає сприяло саме «бачення, адекватне певним соціально зумовленим правилам» (за Д. Раселом), уведене в обіг істориками, етнографами, фольклористами, мистецтвознавцями та представниками інших гуманітарних наук, починаючи з другої половини XIX століття та пізніше у подальший час.

Крім того, певний час, як зазначає С. Бушак, посилаючись на П. Куліша, А. Скальковського та деяких інших дослідників, образ козака-бандуриста трактувався як своєрідний портрет реального козака Мамая [37, с. 571]. До того ж, за свідченням вченого-мистецтвознавця, естетична оцінка подібних картин була переважно дуже невисокою, а інколи навіть мала негативний відтінок. Доказом тому є, наприклад, стаття Є. Кузьміна, опублікована у розділі, присвяченому українському мистецтву XVII – XVIII століть російського багатотомного видання «История русского искусства», надрукованого на початку XX століття, де про «Мамаїв» сказано, що «належать вони до числа творів вкрай наївних і брутальних» [157, с. 458]. Дане судження щодо козацького малярства, яке проектувалося й набагато пізніше практично на весь пласт українського портретного живопису XVII – XVIII століть, є поверховим та упередженим і визначалося, на думку С. Бушака, недостатньо фаховим вивченням українського народного мистецтва в цілому [37, с. 573].

У XX столітті в СРСР бачення та сприйняття українського народного живопису було вкрай «соціально зумовленим» (за Д. Раселом). Створений «за допомогою уяви» людини радянського соціуму, розроблений кон'юнктурними мистецтвознавцями соціалістичного реалізму образ козака, здебільшого апріорно і не міг бути «правдивим відображенням певного предмета» (за Е. Гомбріхом). На наш погляд, створений тоді мистецтвознавчий образ «Мамая» переважно не відображував головне – духовно-символічну природу та етнокультурну суть національного ідеалу в єдності його архетипових, світоглядно-ментальних та художньо-естетичних характеристик.

Щонайперше цікавило та приваблювало тодішніх дослідників – це те, що у козацьких парсунах є сюжетом, композиційною схемою, кольоровою постановою тощо. Проте, з точки зору особливостей духовної культури козацтва, слід наголосити, що створений у межах діапазону українського бароко *художній образ* є вкрай репрезентативним щодо виявлення

національного ідеалу. Завдяки своїй архетипово-символічній сутності, яка є доволі вагомою та простежується протягом всієї української етнокультурної історії, він став важливим чинником конституювання духовної картини світу козацької доби, окреслюючи релігійно-естетичну та комунікаційну стратегії світогляду бароко в Україні.

Козацтво у XVII – XVIII століттях в очах найближчих сусідів ставало новим носієм моральних цінностей, відповідної поведінки – «лицарського етосу» [400]. Серед визначальних лицарських чеснот українського козацтва «було плекання таких моральних цінностей, як: хоробрість, чесність, великодушність, благородність, освіченість» [141, с. 25]. Символічним у «Мамаях» постає не лише архетипове, майже іконографічне зображення славного героя-козака. Художньо-естетичною своєрідністю символічних форм у мистецьких образах вирізняється той атрибутивно-сакральний антураж, без якого є неможливим як відбиття козацької духовної суті, так і висвітлення релігійно-естетичного змісту барокового мистецтва українського козацтва в цілому.

Згадаємо, що стрижневі засади «способу діяльності» та «способу буття» запорожців були чітко визначеними конфігурацією духовності козацького братства, тими її константними межами, на яких увиразнюється самобутність та самість духовної культури українського козацтва. Його духовність означає козацький сенс запорозького світу, орієнтуючи в ньому осіб певної культурної спільноти, несучи в собі й загальнокультурний зміст XVII – XVIII століть та закладаючи основні ідеї козацького Бароко.

У дослідженні мистецтва українського козацтва вельми важливим є зазначений Д. Чижевським факт переваги елементів духовних сил над світськими, коли саме ««духовний» елемент переважає над світським», відрізняючи «український барок», що робить його не таким «універсальним з'явищем» [349, с. 271-272]. На думку культуролога, історика і філософа, не існує достатньо підстав називати «барок в сфері пластичних мистецтв лише

«козацьким бароком», обґрунтовуючи свою думку тим, що «козаки зовсім не були єдиною культурно-продуктивною групою в Україні тих часів» [там само, с. 271]. Разом з тим, визначені Д. Чижевським джерела барокового символізму, серед яких, окрім середньовіччя, присутні релігійні системи Давнього Сходу та християнський неоплатонізм, можемо цілковито віднести до чільних особливостей символіки козацького мистецтва XVII – XVIII століть, які мають релігійно-естетичне навантаження.

Д. Чижевський у розгляді *барокової символіки* наголошує не на механічному запозиченні та перенесенні художніх надбань попередніх епох, а на творчому естетичному процесі: «...барок не просто прийняв до себе стару середньовічну символіку. Він оживив її певними новими думками, він зменшив свавільну фантастику середньовічного символічного витовмачення дійсності та прийняв на увагу нове природознавче пізнання часу «відродження науки та мистецтва» (але і це нове пізнання зовсім не перешкодило самій символічній інтерпретації)» [там само с. 190]. Саме таку релігійно-естетичну «символічну інтерпретацію», засновану на етнічних засадах української культури, відзначаємо у багатій символіці народної картини «Козак Мамай».

Незмінно наявними на типовій козацькій картині є розміщені поряд з персонажем бандура, що постає духовним «символом козацької душі» та нерозлучною супутницею запорожця; а також кінь, який «символізував народну волю», та розлогий дуб – «його могутність». Крім того, у вже згаданому словнику символів України задекларовано повторювану в різних варіантах зображень «Мамаїв» наявність предметів, пов'язаних зі смертю козака, котрі, як стверджують дослідники, «клалися у могилу, і нагадували вони про скороминучість життя та козацьку долю, в якій загроза смерті в бою була повсякденною реальністю» [285, с. 153]. Важливими і, на наш погляд, визначальними елементами іконографії народної картини «Козак Мамай» є зображення козацьких штофа і чарки, списа з прапорцем та деяких інших

обов'язкових для козака предметів, що постають як типовий набір атрибутів символіко-алегоричної характеристики національного ідеалу українського бароко.

Ідентичні полісемічні символічні та композиційні елементи, наявні у цій народній картині, зустрічаємо і в інших творах сакрального малярства українського козацтва. Зокрема, на козацьких барокових іконах, коли поряд із зображенням святих представлено «страсний образний виклад «стрітенського сюжету», акцентований символічними атрибутами» [394, с. 15], приміром, у запорозькій чудотворній іконі «Богоматір Самарська» (див. *Іл. 12*), знаній на Придніпров'ї із середини XVII століття. Дослідниками придніпровського сакрального малярства означено мотиви східно-християнського (візантійського) походження іконографії образу «Богоматері Самарської», оригінальний тип якої характеризується «як певною спорідненістю із західноєвропейською традицією, так і східним походженням» [там само].

Композиційні спорідненості козацьких «Мамаїв» з іншими сакральним образами українського бароко можемо знайти й у храмовому образі козацької ікони «Св. Миколай на зріст» кінця XVIII століття із Бабайківської Свято-Миколаївської церкви (див. *Іл. 20*). Тут з одночасним збереженням традиційної іконографії та композиції бароковий образ одного із найшановніших святих придніпровського іконопису постає у повному архієрейському вбранні на тлі синього неба із рожевою смугою обрїю та розгорнутого архітектурного пейзажу. Але не лише наявність мальовничого краєвиду, незмінного в іконографії народної картини «Козак Мамай» та своєрідно-особливого в козацькій іконі, зближує ідеальні образи народного героя та святого. Подібною є й характерна зовнішність головних постатей: мигдалевидного розрізу виразні очі, злегка хвилясті брови, пряма лінія носа й вольове підборіддя. Співзвучною є і яскрава, насичена хроматична гама, характерна для придніпровських барокових ікон та показова для народного малювання XVII – XVIII століть: зелений, вишневий, темно-синій кольори.

Специфічно барокове контрастування цих кольорів посилює соковитість, густу насиченість барв та одночасно надає їм легку напівпрозорість. Як вказує відомий український мистецтвознавець і теолог Д. Степовик, такий ефект досягався тим, що українські малярі за козацьких часів вже вільно використовували лісирування. А дещо стриманий колорит, на думку знавця української ікони, більш зорієнтований на життя, тому драматичніший та динамічніший [див. 290, с. 71].

Також набули виразного символізму повнота деталей та наявні на козацьких «Мамаях» стислі коротенькі написи, на кшталт: «Я козак Мамай, мене не займай», «Я – козак-запорожець, ні об чім не тужу, як люлька є й тютюнець, то мені й байдуже», які є властивими для так званої «емблематичної поезії» барокової доби. Типовою для даної літературної форми стають і збірки малюнків з доданими до них коротенькими реченнями, висловами, прислів'ями, а найчастіше – влучними поясненнями.

Приклади «емблематичної поезії» в мистецтві українського бароко спостерігаємо як у народній творчості, свідченням чому є «леттризм» у композиції «Козака Мамай», так й у надбаннях всесвітньо відомих українських митців і поетів XVII – XVIII століть. Зокрема, до літературного трактування символічного навантаження емблематичних малюнків звертався Григорій Сковорода. Рукописи відомого українського філософа часто супроводжувалися символічними малюнками з короткими дописами, в яких були лаконічно викладені його власні філософські роздуми [11; 95, с. 95].

У деяких філософських розмислах Г. Сковороди знаходимо і судження щодо законів мистецтва, які закладають основи протоестетики Бароко, що була відома і в козацькій культурі. Наприклад, у трактаті «Наркіс» український бароковий філософ роздумує: «Если видишь на старой в Ахтырке церкви кирпич и вапну, и плана ея не понимаешь – усмотрел ли и узнал ея?... Никак! Таким образом, одну только крайнюю и

последнюю наружность вижу в ней, которую и скот видит, а симметрии ея или пропорции и размера, который всему связь и голова материалу, понеже в ней не разумею, для того и ея не вижу, не видя ея головы» [там само, с. 39].

Показово, що у козацькому мистецтві, хоча й у «емблематичній» формі, проте втілено більш доступні поняття, часто у бароковій стилістиці «кончето» – дотепного виразу. Стосовно барокової «емблематичної поезії», то додані до малюнків такі коротенькі речення, прислів'я або вірші типу епіграм, які у здебільш слугували прозаїчними поясненнями, Д. Чижевський назвав «девізами» [349, с. 190].

У сакральному малярстві українського козацтва виразним та красномовним прикладом наявності такого «девізу», а скоріше поклику, є козацька ікона «Покрова Богородиці» (див. *Іл. 9*). Зокрема, на іконі останньої Січової «Покрови», датованої 1760 – початком 1770-х років, знаходимо гасла: «Молим, покрой нас честным твои покровом и избави нас от всякого зла ...», (який треба читати справа наліво) та «Избавлю и покрою люди моя ...». Козацькі гасла, занотовані у народному малярстві, є зосередженими і розважливими та водночас веселими і жартівливими (і знову феномен «кончето»!), бо в них закладено глибинне символічне навантаження, засноване на первинності сакрального та етнокультурного начал, що набувають художньо-естетичного виразу.

При аналізі національного ідеалу козака слід також враховувати, що духовна культура українського козацтва, як і переважно вся українська культура XVII – XVIII століть, вирізняється, головним чином, своєю всеосяжною релігійністю, що уособлює її на тлі європейських культурних традицій цього періоду, що мали більш секуляризований характер. Саме релігійно-сакральні засади складають ту основу ідеології українського бароко, яку Д. Чижевський вбачав, перш за все, у бароковому зверненні до символічного світогляду середніх віків в Україні [див. 350, с. 327], коли з одночасним засвоєнням духовних елементів ренесансу певною мірою

відбувалося повернення до Києворуського середньовіччя. Разом з тим, Д. Чижевський підкреслював, що бароко не просто прийняло до себе стару середньовічну символіку, а й оживляло її новими думками [там само, с. 327-328].

Сучасні українські вчені трактують *символізм культури* як засіб діалогу етносів, вважаючи, що символи культури «означають людські сенси людського світу, орієнтуючи в ньому людей певної культурної спільноти, несучи в собі й загальнолюдський зміст» [165, с. 122]. У зв'язку із цим зазначимо, що в культурологічному сенсі символ (др. гр. σύμβολον – знак, пізнавальна прикмета) є універсальним утворенням, що являє собою не лише семіотичне співвідношення художнього образу і його знакового відтворення, а в бароко постає як алегорія. Слід погодитися з тими науковцями, які стверджують, що символ – це образ, взятий в аспекті своєї знаковості, тобто визнають, що символ є знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю образу.

Одночасно вельми важливо усвідомлювати семіотико-семантичну двополюсність у структурі символу, що виявляється у предметному образі та його глибинному змісті, які, з одного боку немислимі й неможливі один без одного, з іншого – є за природою доволі бінарними. Відтак украй необхідно зважати на те, що у творенні символу є важливим амбівалентний взаємозв'язок знаку і образу, заснований на семіотико-естетичному тлі. Тут саме образ як знак і демонструє внутрішній семантичний зв'язок, а його символічна структура дає можливість через окремі знаки надати певних рис та якостей цілісному мистецькому образу, в т.ч. художньому зображенню національного ідеалу козака.

Так, складна, насичена деталями архітектоніка народної картини «Козак Мамай» у її предметній образності саме за рахунок великої кількості знакових елементів створює такий унікально-цілісний образ, наповнений глибинним символічним значенням та ідеальним змістом. Завдяки уведеній у композицію картини знаковій символіці, заснованій на сакральному та

етнічному початку традиційної української культури, цей художній образ «ідеального козака» стає зрозумілим та доступним. Головне, образ козака Мамає сам перетворюється на символ національного ідеалу та, стаючи «прозорим знаком», наповнюється ідейно-естетичним змістом, відповідним мистецьким тенденціям XVII – XVIII століть. Барокова алегоричність та символічна багатозначність сповнюють козацьку народну картину більш глибоким світоглядним змістом, а сама її композиція і структура надає можливість окреслювати окремі якості та ознаки у цілісному образі «культурного героя».

Втім, якщо алегоричне наповнення мистецького образу козацької картини «Козак Мамай» є достатньо зрозумілим, то наявні у живописному творі символи як культурні коди залишаються майже недоступними для прямого розкодування. У зв'язку із цим виявляється неможливим дешифрування суті такого художнього символу звичайним розсудом без урахування загальної світоглядно-естетичної структури образу, від якого він є невід'ємним. Одночасно наявні у козацьких «Мамаєх» культурні символи, зокрема традиційні, козацькі, архетипні, міфологічні та навіть й іконографічні, лише збагачують глибокий духовно-символічний зміст народної картини. А подібна тенденційність одночасного поєднання різної за культурним походженням символіки, що також спостерігається у козацькому іконописі XVII – XVIII століть, значно употужнює сакральну суть художнього образу козака Мамає, перетвореного з часом у своєрідний національний ідеал українського мистецтва і культури.

Художньо-цілісне використання різноманітної символіки було притаманне не лише різним живописним вираженням в духовній культурі українського козацтва, а й постало характерною ознакою практично усіх видів козацького мистецтва барокової доби. Ревно вшановуючи українські етнокультурні традиції, цілковито визнаючи догматичні засади православних вірувань та відчуваючи мистецькі тенденції бароко, українське козацтво виявилось здатним у своїй художній творчості передати головне – її синкретичну

сутність, єдність релігійного та естетичного, виражену в бароковому мистецтві у вигляді символів.

Знаково-символічне відтворення, яке є притаманним будь-якому художньому творові, в мистецтві українського козацтва є унікально особливим, бо набуває своєї виразності не лише за допомогою символів як кодів, а переважно засобом символічних образів, які є істинною мовою мистецтва. Адже мистецтво, на думку М. Бердяєва, «ніколи не відбиває емпіричний світ дійсності, воно завжди прозирає в інший світ, який є доступним лише в символічному відображенні» [18, с. 31]. Саме такими «символічними відображеннями» украї наповнена і народна картина «Козак Мамай».

Виняткова композиція картини створює своєрідний комплекс унікально-яскравих, семантично ємних символів, що відображують широку систему архетипових образів української етнічної культури, усталених як на генетичному рівні, так і виразно представлених у народній обрядовості та образотворчості. Враховуючи, що українці протягом століть «виробили своє, особливе, відмінне від інших народів розуміння православ'я» [193, с. 320], а «специфічний комплекс українського православ'я ми найчастіше сприймаємо через язичницьку символіку» [там само, с. 319], то й в українській етнічній культурі до стрижневих відносять, насамперед образи, пов'язані зі стихіями природи: водою, вогнем, вітром та землею, з якими пов'язані життєві, естетичні та етичні уявлення українців.

Названі символічні образи «першоелементів світотворення» засобами міфопоетичного осмислення, обожнення явищ природи, закладених у віруваннях давніх українців, не тільки універсалізувались до рівня символів, але й закріпились як основоположні в художніх характеристиках сакрального. До того ж, у фольклорних системах вони стали відігравати роль своєрідних семантичних матриць для формування і розгалуження їх символічних значень. Притім якщо брати до уваги, що «в різних регіонах синкретизм, тобто поєднання різнорідних поглядів у релігійно-побутовій

сфері, має різні форми свого вияву» [193, с. 319], то й запорозька художня символіка має чітко виражені відмінності творення семіотики та семантики.

Під впливом основних духовних засад українського козацтва одні елементи етнокультурних цінностей безслідно зникали, інші – зливалися з християнським культом, а деякі існували поряд з новими релігійними формами. Як вважає О. Найден, «залежно від характеру епохи та багатьох інших чинників, зокрема інформаційних критеріїв і комунікативних атрибутів, давні доетнічні архетипи в людях, суспільствах і цілих масивах людності можуть або посилюватись і ставати в певних ситуаціях визначальними, або послаблюватись, осідаючи на дно колодязів підсвідомості» [221, с. 2]. А відтак, відомий український мистецтвознавець відзначає постійну, невщухаючу боротьбу між історико-культурним досвідом і факторами атавістичних аномалій в етноментальності та мистецтві. Проте саме окреслена О. Найденом «боротьба» досвіду і колись існуючих ознак, найменованих «атавістичними аномаліями», у поєднанні з основними принципами православ'я сприяли утворенню як так званого козацького *Sacrum*'у, так і створенню естетично виняткової козацької символіки сакрального.

Виражена в образотворчому варіанті символіка козацьких «Мамаїв» постає своєрідною репрезентацією священного в духовній культурі українського козацтва, яка до сьогодні залишається фокусом суперечливих трактувань як у мистецтвознавчому, так і в культурологічному дискурсі. Окрім того, на нашу думку, репрезентація сакрального відіграє ключову роль у розумінні сутності процесу культуротворення та художнього формоутворення естетичних символів козацького мистецтва зокрема, адже воно цілком пов'язане з діалектикою ідеального і реального, тотожного і відмінного.

Водночас сучасні українські дослідники вважають, що одним із яскраво виражених носіїв як етнонаціональних традицій, так і доетнічних архетипів є

«саме воїн, який нині володіє смертоносною зброєю» [див. там само]. Даний факт пояснюється тим, що «в ім'я атавістичного принципу «вищої мети» воїн, завдяки характеру сучасної зброї, має змогу діяти автономно, приймати вольові рішення». Притім, незважаючи на наслідки, які можуть бути як позитивними, так і негативними, допускається, що «ціна вчинків воїна є набагато значнішою, вагомішою» [там само]. Додаткове пояснення можемо знайти у тезі стосовно ієрархії цінностей людства XVII – XVIII століть, для яких «першочерговими були не соціальні, а етнічні й національні суперечності» [117, с. 39-40]. До того ж, на думку авторів «Історії українського козацтва», тогочасний світ, як мінімум, «підпорядковувався дії не лише полюсів соціального антагонізму, а й етнічних і національних протидій та протиборств» [там само].

Описані та розтлумачені більш ранніми науковцями предмети-символи, притаманні козацьким «Мамаям», дають можливість зазначити, що символічні й умовні знаки народної картини не були основною метою зображення. Їх створювали ідентично бароковому сакральному малярству з іншою, часом суперечливою, метою: одночасно виявити й приховати істину, адже, як відомо, чим багатозначніший символ, тим він є більш естетично змістовним. З одного боку символ служить для позначення й виявлення неосяжного в художньому образі, з іншого – він є знаковою оболонкою істини, своєрідним надійним її «укриттям». Сама сутність естетичного символу полягає в тому, щоб через умовний знак окремих деталей, атрибутів, позначок тощо дати вичерпну характеристику цілісному художньому образу.

Для окреслення широкого *образно-естетичного поля козацької символіки* та адекватної інтерпретації художнього значення певних фольклорних символів, поширених у козацькому мистецтві XVII – XVIII століть, важливим є розуміння логіко-семантичного механізму формування образів. Для цього необхідний аналіз їх перетворення у символічні знаки, з'ясування мотиваційних чинників цього процесу, а також

усвідомлення тих культурних явищ, що стали основою виникнення даного процесу. Слід враховувати, що з точки зору культурології символи і символіка «мають власну специфіку як поняття світоглядні, формотворчі, стилістичні», до того ж, як й інші фольклорні утворення, генетично виникли «в первісному лоні синкретизму, міфологічного пізнання» [79, с. 79]. Притім, естетичні символи, формуючись неодноразово в межах того чи того фольклорного жанру, відтворювали різні етапи еволюції народного світорозуміння як «святотвідношення» та визначали їхню своєрідність, самобутність, унікальність тощо. Сьогодні завдяки використанню сучасних наукових методик, відповідних методів культурологічного дослідження, та козацьких етнофольклорних матеріалів XVII – XVIII століть, видається можливим реконструювання та інтерпретація сакрально-естетичних символів, що стали архетиповими для мистецтва козацького Бароко.

Загальновідомою є властивість символів залежно від контексту, в якому вони використані, мати декілька смислових значень. У козацькому мистецтві це набуває синкретичного змісту, враховуючи поєднання й взаємопоглинання фольклорно-етнічних та сакрально-естетичних засад української культури у мистецтві бароко. Однак необхідно наголосити, що за всієї семантичної безмежності та багатозначності не можна змішувати смислові контенти окремих символів, бо кожен із них слід сприймати у нероздільній семіотичній єдності з його власними причинно-буттєвими і естетичними ознаками. На наш погляд, саме синкретична багатозначність козацької символіки має той вельми вловимий світоглядно-філософський відтінок, що виокремлює козацьке Бароко у царині української художньої культури XVII – XVIII століть.

Слід наголосити, що символічне за своєю суттю козацьке мистецтво, зумовлене бароковою духовною культурою, спонукає дослідників відшукувати візуальну та семантичну специфіку його образотворчих виявів як у зображеннях, так і в наявних вербальних текстах. У даному випадку,

коли мова йде про козацьке мистецтво, створене в рамках культури XVII – XVIII століть, дискусійними постають питання доцільності й можливості його «реконструкції», зважаючи на факт вікової віддаленості епохи Бароко. Але саме семантико-символічний аналіз козацького мистецтва дає змогу здійснити культурологічний розгляд феномену духовної культури українського козацтва в естетичних символах сакрального.

Дослідниця візуальної культури українського бароко О. Межевкіна, вивчаючи *барокову візуальність*, головними її концептами вважає концепти бачення як видіння, бачення як пізнання та емблематичну мову. Аналізуючи теоретичні аспекти історичної реконструкції культури через семіотику образів, вона посилається на праці Н. Брайсена, М. Холлі та К. Моксі. Українська вчена виокремлює також роботи Д. Рассела та М. Басса, в яких семіотичними засобами розглянуто добу ранньомодерного часу. Крім того, дослідниця опрацьовує діалектику сприйняття художнього образу австралійського та англійського історика і теоретика мистецтва Е. Гомбріха [див. 207, с. 55-56]. Останній у своїх роботах заперечує, що образ є копією реальності, яка відбивається в баченні людини та стверджує, що візуальний образ «не є правдивим відображенням певного предмета» [397, с. 15].

О. Межевкіна спирається на висновок Е. Гомбріха стосовно того, що під час впізнавання людина не вибудовує поступово образ із даних реальністю інформацій, а спонтанно схоплює його як цілісне значення. Проаналізувавши виокремлені мистецтвознавцем складні стосунки між рецептивним сприйняттям і спонтанним розумінням, вона формулює концепцію, згідно з якою, образ створюється за допомогою людської уяви [207, с. 56].

З цього приводу Д. Рассел доводить у своєму дослідженні «Perceiving, seeing and meaning: emblems and some approaches to reading early modern culture» [401], що оптично-біологічне сприйняття здатне продукувати лише «природні» образи. Проте наше бачення як когнітивна здатність є більшим,

ніж природне сприйняття, бо ми бачимо адекватно певним соціально зумовленим правилам, зокрема естетичним – в апперцепції.

З іншого боку, відповідно до утворення смислового навантаження мистецьких символів слід зважати на сутнісні значення тих чи інших знаків, що набували свого унікального значення шляхом своєї етнокультурної репрезентації в художніх образах. Завдяки цьому естетичні символи ставали загальнозрозумілими та загальноприйнятими для певного етносу, в рамках якого їхні смисли набувалися.

Як вважає М. Дмитренко, підґрунтям безперервної творчості народу, могутньою підвалиною традицій стала фольклорна символіка в системі стійких, чітко диференційованих за змістом уявлень, що викликають постійне коло асоціацій чи значень [79, с. 79]. На наш погляд, саме від естетичної сконцентрованості символічного навантаження у тих чи інших мистецьких виявах, залежали піднесення та подальша трансформація до рівня ідеалу *Sacrum*'у національних символів у духовній культурі українського козацтва. У даному випадку простежується явище, яке М. Бас називає «топосом символічного вираження» [395, с. 54].

Стосовно козацького мистецтва XVII – XVIII століть треба відзначити, що у народному малярстві, поширеному на запорозьких теренах, спостерігаємо одночасне вживання архетипних, іконографічних, міфологічних, алегоричних, традиційних, козацьких та ін. символів. Тому із впевненістю можемо стверджувати, що у козацьких «Мамаях» естетична символіка виступає розкриттям духовного світу українського козацтва й майже кожен наявний знак виступає символом і означає дещо більше, ніж він самий. Тому народна картина має властивість передавати інформацію за допомогою цілої системи умовних знаків, що з часом перетворилися на символи та окреслили особливий спосіб вираження «святівідношення». Естетична мова фольклорної символіки здатна передавати закладені в ній складні й глибокі смисли етнокультурних цінностей, а відтак і духовної культури українського козацтва.

Для розкриття сакральної природи козацьких символів у живописному мистецтві та з'ясування їх регіональних особливостей необхідно, перш за все, враховувати філософсько-естетичний зміст духовної культури XVII – XVIII століть, що панувала на Придніпров'ї. Головним чином, слід зважати на роль православної релігії у культурно-історичній формі буття українського козацтва та значення регіонального фактора у формуванні козацької духовності. Як вважають сучасні дослідники, «символи, символіка – продукт культурно-історичного розвитку людства», а у своїй семантиці «вони пов'язані з формуванням світогляду, ментальності, розвитком духовності, усної народної творчості» [79, с. 78]. Притім козацькі символи в мистецтві, як і будь-які інші, можуть мати не одне, а одночасно декілька значень, тобто бути алегоричними, а інколи й означати взаємовиключні знаки, усуваючи їх глибинні спільні риси.

У зв'язку із цим слід зазначити, що *барокова традиція алегорії* була вельми популярною в українській культурі XVII – XVIII століть, зокрема у фольклорному мистецтві й особливо у народному живописі. Особливого розвитку алегорії набули у бароковому мистецтві, зокрема козацькому, коли на українських землях утвердився мистецький стиль бароко та значно зріс інтерес до пізнання навколишнього світу і самого себе. Чесноти, пороки, пори року, війну, мир, любов, а також чимало інших явищ людина XVII – XVIII століть пізнавала «на око». Зображені на картинах речі становили композицію, яка сама «говорить», і не лише обізнані поцінувачи мистецтва, а й прості люди зі знанням справи їх трактували, естетичній свідомості барокової людини закодована символічна суть сакрального була зрозумілою та ментально і перцептивно доступною.

Показово, що у козацьких «Мамаях» також зустрічаємо багато предметів і явищ реального козацького життя, які символізують культурний і сакральний досвід різноманітних естетичних виражень. Цим значною мірою пояснюється як популярність фольклорних зображень, так і особливості їхньої художньої форми, наповнених глибинним етнокультурним змістом,

властивим суті народної картини. Відтак у народних картинах, архітектоніка яких є сталою із допустимою для народних майстрів незначною авторською інтерпретацією, немає нічого випадкового, бо в них, як й у інших зразках фольклорного мистецтва, кожна деталь є певним символом. П. Білецький навіть самого козака Мамаю вважає «улюбленим символом українського народу», а її образно-композиційну схему на картинах сприймає як своєрідний «пластичний аналог поетичної метафори народних пісень, дум, прислів'їв, приказок та оповідань» [26, с. 57].

Козацькі «Мамаї» були актуальними для тогочасного суспільства й залишалися популярними декілька століть по тому завдяки своїй естетичній виразності, чіткій композиції, суто декоративному трактуванню та багатій, наближеній до традицій української етнічної культури символіці. Даний факт посилює значення образно-естетичних та семіотично-значеннєвих параметрів козацького мистецтва та підкреслює важливість вивчення символів народної картини «Козак Мамай» як визначального складника фольклорно-живописної системи у духовній культурі українського козацтва.

Персоніфікований образ козака-бандуриста на картині, яка вже у запорозькі часи стала народною, є уособленням узагальненого етнонаціонального образу, що ідеально відображує глибинну й сокровенну сутність українства та висвітлює внутрішню духовну міць українського козацтва. Ті приховані душевні переживання козака, що криються у його зовнішньому спокої є уособленням не лише запорозького козацтва, а й репрезентацією української духовної культури XVII – XVIII століть із її глибинним синкретизмом естетичного та сакрального.

Сам факт раптового виникнення іконографії козака-бандуриста, що сидить по-східному, в добу піднесення Запорожжя і водночас відсутність даних про попередні та суміжні варіанти народної картини «Козак Мамай» лише доводить суто українське походження цього образу. Він став символічним носієм певного, зрозумілого людині XVII – XVIII століть етнокультурного смислу та художнім засобом мистецького втілення героїко-

патріотичних реалій славетної української історії доби українського козацтва. І, незважаючи на беззаперечні як східні, так і західні витoki образно-семіотичної та змістовно-сислової сфери картини, а головне – завдяки її етноархетиповому генезису, популярність та широке розповсюдження «Мамаїв» серед народу викликало з часом справді народну любов, що доводить релігійно-естетичне благоговіння до її сакральних і архетипно-символічних підвалин.

В історії української культури козак-бандурист, як картинний ідеальний образ, становить суто національне художнє явище. Від самого свого виникнення й утвердження як іконографічного образу, що зображувався повсюди: на стінах, дверях, скринях, кахлях, вуликах тощо, символічний образ Мамаєв набув найбільшої популярності в народі, масово посилюючи його естетико-сакральне призначення. На жаль, у науковій, науково-популярній та навчальній літературі, написаній за радянських часів, козак Мамаєв переважно трактувався як революційний образ, котрий «став своєрідним відображенням-емблемою визвольної боротьби українського народу на чолі з козацтвом у XVII столітті та козацько-селянського руху другої половини XVIII століття» [317, с. 190]. Однак вважаємо, що естетично стрижневою ідеєю у народних «Мамаєвах» є його духовна суть, тобто сакралізоване відображення національного ідеалу козака в українському мистецтві XVII – XVIII століть. А тому на сучасному етапі дослідження духовної культури українського козацтва, зокрема мистецтва козацького бароко у культурологічній, естетичній, мистецтвознавчій, етнокультурній, релігієзнавчій тощо площині, виникає нагальна потреба у зміщенні акцентів з описовості, що переважає у наявних дослідженнях, на аналітику символізму цього образу.

Відтак, незважаючи на колишню відчутну перевагу соцреалізму та упередженого ставлення радянських мистецтвознавців до фольклорних проявів українського мистецтва попередніх епох, вже у деяких дослідженнях, здійснених у XX столітті, знаходимо наголоси на емоційній етноментальній

сферах народного образу. Зокрема, визнаний мистецтвознавець П. Жолтовський у класичному варіанті живописного образу «Козака-бандуриста» не знаходить ані рис «суворого воїна», ані «грізного виразу гайдамацького Мамає», констатує, що улюблений герой народного живопису, козак-музикант сидить «один серед степу в глибокому емоційному роздумі» і «згадує минуле козацтва» [95, с. 294]. І хоча дослідник пояснює елегійний сум бандуриста соціологічно прямолінійно (мовляв, козак думає про «часи ліквідації запорозької Січі», «соціальне й духовне поновлення» [там само], його пильний аналіз так само засвідчує, що і в народному середовищі з образом козака часто пов'язується уявлення про сум елегійних роздумів на самоті, що, за словами А. Макарова [198, с. 187], може дозволити собі лише духовно багата людина.

А. Макаров в образі одухотвореного воїна, лицаря-філософа, створеного українською культурою XVII століття із зверненням до славетної козацької історії, не бачить якусь поетичну фікцію, гру фантазії митців, підігріту тодішньою патріотичною пропагандою [198, с. 187]. У зв'язку із цим він вважає, що козацтво являло собою значну культурну силу, причетну до складних, а часом і драматичних духовних шукань своєї доби. І хоча художній образ козака Мамає, що ідентифікується із національним ідеалом в українському мистецтві XVII – XVIII століть, є типізованим та узагальненим, П. Жолтовський вбачає у його символізованих зображеннях виразний та персоніфікований характер. Із цього приводу наведені ним у «кужбушках» лаврської малярської школи три взірці народної картини козака-бандуриста з припущенням, що створені вони були у 30-х – на початку 50-х років XVIII століття [див. 118, с. 231-232].

І досі відкритою проблемою, що потребує подальших досліджень, залишається питання досить відчутних в українській народній картині «Козак Мамай» східних мотивів, оскільки з цього приводу наявними є різновекторні орієнталістські твердження (напр., вплив буддизму в концепції І. Зінків [108]). І навпаки, скажімо П. Жолтовський вважає композицію «Козака-

бандуриста» глибоко етнокультурною, критикуючи інших дослідників як прихильників концепції про східні запозичення у «Мамаях», та звинувачує їх (зокрема К. Широцького) у поширенні «космополітичних міграційних положень» [92, с. 63].

Одночасно інші дослідники з позицій орієнталістики доводять протилежне. Наприклад, П. Білецький тематичне і композиційне східне начало вбачає в усіх жанрових проявах іконографії козака-бандуриста, пояснюючи цей факт довготривалими і широкими зв'язками степової України зі Сходом. На думку знавця «Козацьких Мамаїв», незмінна поза козака-бандуриста «змушує пригадати відшліфовану віками східну, зокрема буддійську, іконографію» [22, с. 22]. Не менш цікавою є версія іншого дослідника, який виводить іконографію Мамаєв від буддистів-калмиків, що прийшли в Україну в 1639–1642 рр. та були союзниками козаків у їх боротьбі проти турків, татар, поляків. Висувається гіпотеза, що саме вони привезли із собою зображення божеств у спеціальних футлярах, прив'язаних до сідел, серед яких були такі, що відповідали образній схемі «Козака-бандуриста» [див. 317, с. 190].

О. Найден в іконографії козака вбачає і тюркські впливи. Адже козак сидить «по-східному» (із підтягнутими та схрещеними ногами), певною мірою орієнталізовані його одяг, зброя, розташування рук (особливо в жанровому циклі «Козак, душа правдивая»), обличчя з широко розкритими очима, досить тонко видовженим носом та вусами, що звисають, ритуальний келих у правій руці, силует, постава. Це нагадує тюркські кам'яні скульптури VII – IX століть н. е., які встановлювалися поблизу могил воїнів-богатирів, що загинули в бою або вмерли своєю смертю [там само]. Далі збирач і дослідник витворів української народної культури стверджує, що козацькі Мамаї мають портретний характер, та у більшості з них відомий мистецтвознавець помічає особливо зрозумілу скульпторами монголоїдність рис обличчя. «Мамаї» канонічної іконографії, – пише він, – за статичністю та лаконізмом, ритуально-символічним значенням аксесуарів, серед яких

найчастіше постають у композиційно об'єднаному вигляді кінь, прив'язаний до списа з прапорцем, дерево (дуб) шабля та рушниця на дереві (поширений у казках спосіб здобуття воїном чарівної зброї – знаходження її на дереві або під деревом), шапка, посудина, чарка (келих, кухлик тощо), – отже, ці «Мамаї» близькі до іконо-сакрального образу предтечі. В даному випадку предка-воїна» [317, с. 191]. У зв'язку із цим О. Найдена припускає, що канонічний «Мамай» з його нерухомою позою, застиглим «індиферентним» обличчям, ритуально складеними руками (коли він зображується без бандури) становить пізню ремінісценцію посмертного портрета. Це розцінюється як атавістична аномалія, повернення до предківських сакральних форм, пригадування минулого та запровадження його в життя на новому щаблі суспільного розвитку [див. там само].

Разом з тим, із великої кількості концепцій та припущень науковців-мамаєзнавців (зокрема, Д. Щербаківського, К. Щероцького, П. Білецького, Я. Затенацького, С. Бушака, Т. Марченко, Р. Лиші, О. Найдена, М. Ткача, Т. Пошивайло, І. Зінків та багатьох інших) щодо художніх трактувань народного образу «Козака Мамає» можемо означити безперечний висновок про його константний етнокультурний зміст, виражений в естетичній символіці сакрального протягом свого традиційного існування в українській етнокультурі, аж до середини ХХ століття поспіль, народна картина, зазнавши деяких змін як смислових, семантичних, так і композиційних та іконографічних, не втратила основного – свого духовного, фактично, сакрально-світоглядного призначення. Будучи символічно-знаковим у народних «Мамаєх», типізований козацький образ став уособленням родової життєздатності та духовним ідеалом української національної культури («Козацькому роду – нема переводу!»).

Народні «Мамаї», названі П. Білецьким «пам'ятниками невідомому козакові» [26, с. 57], в яких за зовнішнім, здавалося б, непорушним спокоєм криються глибокі душевні переживання та духовна міць козака, увійшли у народне світосприйняття як безмовний, але виразно-полісемічний відблиск

козацької доби. Художній образ козака-воїна у пам'яті українського народу, як зазначає О. Найден, є символічним втіленням героїко-романтичного минулого, водночас у ньому синтезовані більш складні міфологічні та легендарно-епічні риси [див. 221, с. 7].

Отже, духовні принципи культури українського козацтва XVII – XVIII століть суттєво вплинули не лише на художнє образотворення та подальший розвиток українського мистецтва й на утвердження естетичної символіки сакрального через іконографію, символічних зображень та знаків. Головне, вони відбилися на втіленому у його духовній суті цілому комплексі релігійно-естетичних засад культури українського народу, його морально-етичних та світоглядно-ціннісних суджень і переконань.

Висновки до розділу 3

Аналіз релігійного та естетичного начал в духовній культурі українського козацтва означив особливості художнього мислення доби козацького Бароко, розкрив ознаки нового світовідчуття, яке з'явилося в Україні відповідно до барокового часу. На Придніпров'ї це світовідчуття, поєднуючись з регіональними особливостями етнокультури і засадами православ'я, впливає на духовність козацтва, формуючи барокові світоглядно-релігійні й художньо-естетичні переконання, впливаючи на образотворчість та обумовлюючи культурно-історичну своєрідність козацької духовності.

Українське козацтво XVII – XVIII століть – доби бароко, маючи власне культуротворче середовище, постало в ролі основного і багатого замовника й одночасно творця художніх цінностей. Відтак воно стало носієм відповідного художнього смаку, створивши унікальні зразки фольклору, літератури, музики, архітектури, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва тощо, які

стали виразом самобутності й неповторності, унікальності та автентичності козацького естезису. Завдяки цьому маємо можливість стверджувати, що Запорозжя дало українській культурі не тільки ідеал національного героя-козака, але і його художньо-естетичну концепцію, яка, за словами великого знавця українського козацтва Д. І. Яворницького, визначала своєрідність запорозької духовності й, вочевидь, зумовлювала стилістику запорозького мистецтва.

Зміст запорозького мистецтва і роль Храму як його найвищого вияву розкриває єдність боротьби за волю і віру, що одухотворювала запорожців і диктувала потребу в ідеалі та створенні свого особного *Sacrum*'у. Козацькі митці сакральну ідеологію і стилістику своєї художньої творчості наближують до конкретних обставин земного життя, поступово відмовляючись від чітко регламентованих канонів релігійного мистецтва. Це дозволяє розглядати козацький *Sacrum* з точки зору його мистецьких образів, ґрунтованих на синкретичному поєднанні глибинних засад української етнічної культури, православної релігії та власноруч створених художньо-естетичних цінностей.

Православна віра позначилася на особливостях українського барокового світовідношення, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість релігійно-естетичних форм освоєння світу людиною XVII – XVIII століть. Сфера козацького *Sacrum*'у була сфокусована у культурному універсумі, котрий під впливом релігійного та естетичного начал обіймає все розмаїття духовних способів самовизначення барокової людини. Козацький *Sacrum*, культурологічне розуміння якого розкриває не лише духовну єдність барокової людини XVII – XVIII століть з навколишнім світом (макрокосмом Бога), а й визначає особливий мікрокосм «внутрішньої» людини, з усім розмаїттям її культурних цінностей та світоглядних особливостей способу існування. Все це й утворювало смисложиттєві принципи духовної культури українського козацтва, розкриваючи її ціннісні орієнтири та найвищі духовні цінності. На основі провідних принципів

козацького братства – всеосяжної релігійності та традиційних засад етнокультури, – виникала естетика нового ідеалу що представляла узагальнений образ козака.

У зв'язку з цим, як приклад естетичного вияву в мистецтві козацького бароко соціально-психологічного типу запорожця, у розділі розглядається репрезентативний образ національного ідеалу козака, так званий індивідуальний портрет запорожця – народна картина «Козак Мамай». В «Мамаї» одночасно уособлено як козацьку силу духу, непереможність, мужність та відвагу, так і втілено духовно-символічну природу та етнокультурний зміст козацького мистецтва. Образ «козака Мамає» в українському мистецтві XVII – XVIII століть став не лише одним із найпопулярніших козацьких фольклорних героїв, а й виявився своєрідним еталоном, «архетипом» і навіть бароковим каноном національного ідеалу.

Крім того завдяки своїй архетипово-символічній сутності, яка є доволі вагомою та простежується протягом усієї української етнокультурної історії, художній образ «козака Мамає» став важливим чинником конституювання духовної картини світу козацької доби, окреслюючи релігійно-естетичну та комунікаційну стратегії світогляду бароко в Україні. Своєрідна репрезентація священного в духовній культурі українського козацтва, втілена у композиційній знаковій символіці картини, заснованій на сакральному та етнічному началах традиційної української культури, не лише робить цей художній образ зрозумілим та доступним, а й виявляє виражену в козацькому бароковому мистецтві у вигляді символів синкретичну сутність єдності релігійного та естетичного.

РОЗДІЛ 4

НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ТА ЕТНОКУЛЬТУРНІ СПЕЦИФІКАЦІЇ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

Через малодослідженість козацької духовної культури як такої, а також через відсутність відповідних теоретичних джерел з рефлексії козацького мистецтва до подальшого розгляду теми долучені фольклорні надбання, створені українським козацтвом або під його впливом у XVII–XVIII століттях на запорозьких теренах. При аналізі культури козацького Бароко ми виходимо з того, що його релігійно-світоглядні та художньо-стильові особливості можна вивести на основі аналізу тематики, змісту і форми автентичних мистецьких творів, співвідношення в них мистецтва і релігії, зміни світоглядно-естетичних принципів творення у бароковій стилістиці, особливо її народних джерел та етнокультурних специфікацій.

Одним із основних чинників формування релігійно-світоглядних та художньо-стильових особливостей козацького Бароко є *український фольклор* з його глибинними взаємозв'язками сакрального та естетичного, що беруть свій початок як у традиційній обрядовій культурі, так в міфологічній свідомості християнства. На жаль, звичаї та обряди, поширені на придніпровських теренах у ранній період існування козацтва (до Хмельниччини), як стверджують сучасні історики українського козацтва (напр., В. Балусок), залишаються і досі «недослідженими чи малодослідженими» [117, с. 18]. Натомість етнокультурні, зокрема фольклорні козацькі традиції більш пізнього періоду активно досліджуються з точки зору різних гуманітарних наук, – переважно історії, етнології,

філософії, літературознавства, мистецтвознавства та інших гуманітарних наук, що є фактологічно цінним для комплексного культурологічного дослідження.

Український фольклор XVII – XVIII століть являє собою чи не найважливіше джерело, з якого можемо вивести відповідь на питання про наявність і характер взаємовпливу процесу формування *козацького культурного середовища* та розвитку українського Бароко як художнього феномену. Козацьке Бароко репрезентує стильові та змістові аспекти загального розвитку барокового мистецтва крізь призму еволюції синкретизму релігійного та естетичного в народних традиціях та гуманістичних ідеях того часу. В ньому акумулюються успадковані етнокультурні звичаї, набуті традиції козацького культурного середовища та світоглядно-естетичні засади бароко, створюючи своєрідне автентичне явище – козацьке Бароко. У цілому, як буде доведено, козацьке мистецтво можна позначити як транскультурне для «крейсуючої культури» України (С. Кримський), а провідним принципом творення та функціонування козацького Бароко є релігійно-естетичний синкретизм.

4.1. Український фольклор як етнокультурна скарбниця козацького Бароко

Безпосереднім джерелом культури козацького Бароко є фольклор, світоглядно-естетичні особливості якого збереглися у змісті і формах козацької думи, пісні, літературних творів, малярства і навіть іконопису. До того ж, поетика українського фольклору становить один із базових принципів розвитку козацького Бароко, де світоглядно-естетичні репрезентації, передусім мистецькі, у відносинах між людиною і навколишнім світом виконують не тільки посередницьку функцію, а й соціально-конститутивну. Із цієї точки зору про український фольклор можна

говорити як про єдиний комплекс народного мистецтва, що протягом віків виконував світоглядно-релігійну, естетично-пізнавальну, комунікативно-розважальну та інші культуротворчі функції, а тому був джерелом мистецтва, освіти, спілкування, а головне, – виконував роль єдиної ланки у соціокультурній системі передачі народних традицій, звичаїв, обрядів тощо.

Хоча у житті автохтонного населення України фольклор завжди посідав важливе місце, але й донині єдиного уявлення про його «метафізичне» призначення не існує. Даний феномен є достатньо складним і неоднозначним для культурологічного дослідження. У зв'язку із цим необхідно зазначити, що жоден інший вид культурної діяльності не трактувався так суперечливо, як фольклор. До того ж, на різних історичних етапах розвитку культури і науки інтерпретації ролі фольклору були також різні. Але те, що протягом усього свого існування фольклорне мистецтво зберігало свою етнокультурну цінність, свідчить про наявність більш глибинного, «метафізичного» його значення, пов'язаного з етно- і культурогенезом, з формуванням і утвердженням національної ідентичності, із становленням світоглядних, ментальних, естетичних особливостей соціокультурного буття нації.

Визначившись із цією базовою роллю фольклору, звичайно ж, можна говорити про його окремі аспекти, зокрема історичні форми, жанри, напрямки, окремі види мистецької діяльності, знакові твори тощо. Водночас успішність пошуку об'єктивних закономірностей функціонування фольклору як джерела етнонаціональної культури є доволі ілюзорною, бо у переживанні мистецтва завжди є елемент суб'єктивності. Сприймання будь-яких мистецьких творів – це завжди *діалог автора з глядачем*. У випадку професійного мистецтва у відносинах «автор – глядач» другий суб'єкт художньої комунікації є завжди величиною змінною, а фактор часу майже виключає знак рівності у цьому діалозі, оскільки глядач бачить у художньому творі, перш за все, самого себе. А у випадку аналізу фольклору

необхідно враховувати, що тут несталими формами є як сприйняття, так і авторство, оскільки саме у фольклорному мистецькому творі невідомий автор має можливість відобразити так зване «Я» глядача. До того ж, у фольклорних відносинах «автор – глядач» виникає сполучна ланка – *посередник*, за участі якого й відбувається *трансляція* мистецьких творів. Головне, що саме тут постає магістральний шлях духовно-культурного розвитку народу, формуються особливості його світогляду, ментальності, естетики, відтак, окреслюється самотність і неповторність етнонаціональної культури.

В основі реалізації культурно-посередницьких функцій фольклору лежить не лише здатність людини художньо відображувати навколишній світ і самого себе, а й спроможність образно віддзеркалювати естетичні потреби того чи іншого етносу. Перед митцем-фольклористом (так само виконавцем) постає завдання не тільки створити свій власний уявний світ, художньо відтворивши його у доступній для сприйняття формі, але й естетично оформити свій власний матеріал на основі самотніх традицій етнонаціональної культури.

Протягом усієї історії становлення і розвитку українського народного мистецтва фольклористи намагалися по-різному вирішувати дане завдання. В окремих випадках у мистецьких творах переважає репрезентація тих доісторичних (витокових) рис-архетипів, які є важливим складником українського фольклору – як вербального, так й іконографічного. В інших превалює спроба мистця віднайти та висвітлити конкретні культурно-історичні засади, що позначилися на характері фольклорного мистецтва. Проте у національній культурі, попри такі різні підходи до творчої реалізації фольклорних традицій, будь-який мистець, як зазначив О. Найден, спирається на етнокультурні джерела, а саме «його історичний та фольклорний (обрядовий, ритуальний, міфологічний, казковий, пісенний) образи хоч і не конгруентні, не однакові, проте певною мірою взаємозалежні й корелятивно зв'язані між собою» [221, с. 4].

У результаті фольклорної творчості проявилися різні історичні версії соціокультурної реальності, в яких «етнічність» сприйняття навколишнього світу заповнена за допомоги традиційних правил, канонів і умовностей, є вираженням світогляду, ментальності, релігійної сакральності та естетики етнонаціональної культури. Варто зауважити, що даний феномен не локалізується виключно у фольклорному мистецтві, а й охоплює всі сфери культурної діяльності на різних етапах розвитку етносу. Однак саме розвиток фольклору детально і, головне, естетично-предметно демонструє зміни етнокультурної й суб'єктивної картини світу, розкриває вплив історичних чинників у формуванні національного мистецтва, сприяє трансляції національних культурних надбань, будучи посередником у спілкуванні, пізнанні, навчанні, розвагах та багатьох інших сферах людської життєдіяльності.

Спираючись на концептуальний аналіз фольклору як етнокультурного феномену, можемо перейти до його культурологічного розгляду в межах тематики дисертації. Тобто дослідити, як фольклор вписується у контекст української барокової культури, зокрема козацького мистецтва, і які функції тут виконує. Частково ми торкнулися даного питання, коли означили відповідне твердження, що фольклор є безсумнівним джерелом і відображенням духовно-культурного розвитку народу. Але масштаб, яким вимірюється світоглядне та естетичне значення фольклору в козацькій духовній культурі XVII – XVIII століть, є значно більшим.

Розглядати дану проблему необхідно крізь призму вже згаданої «посередницької» функції фольклорного мистецтва у відносинах людини з навколишнім світом. На нашу думку, саме посередницька роль фольклору виступає тим стрижнем, навколо якого розгортається різноманітний і складний творчий процес. Важливою є універсальна природа системних змін народного мистецтва, яку слід аналізувати на конкретних прикладах художньої творчості, що може дати об'єктивну відповідь на питання про універсальність фольклору. Притім не можна забувати, що практично всі

спроби досліджувати народне мистецтво як складову частину решти предметно-побутового і комунікативного середовища сприймаються як святотатство та посягання на його духовний зміст.

Щодо *козацького фольклору* слід зазначити, що досліджувати його необхідно у духовних зв'язках з традиційним світоглядом, ментальністю та сакральними основами, що слугували базисом у формуванні художньо-естетичних цінностей українського козацтва XVII – XVIII століть. У даному випадку, як вважаємо, доконче важливо дотримуватися наскрізного принципу осмислення етнічної культури, який полягає у кореляції «загальнолюдського, етнонаціонального та регіонального в культурних змістах і формах, що побутують на різних духовних територіях» [176, с. 9].

В. Личковах відзначає синкретичне співіснування універсального і партикулярного, спільного і специфічного у всіляких інваріантах і вартісних смислах різних етнокультурних цінностей. Але при всій їх аналогічності та унікальному розмаїтті він вирізняє «справжні цінності етнокультури», які «з одного боку, «відкриті» всьому людству як носії загальноприйнятих гуманістичних ідей, а з іншого – є вичерпно «доступними», адекватно зрозумілими лише виключно носіям відповідної етнокультурної ментальності» [там само].

Отже, вагомим аргументом щодо формування «справжніх цінностей» козацького фольклору є саме унікальність етнічної та соціокультурної специфіки українського козацтва. Неповторні історичні умови, що утворилися на території Нижнього Придніпров'я в XVII – XVIII століттях, стали поштовхом до виникнення й розвитку автентичної фольклорної традиції колишніх козацьких вольностей. Регіональна культурна специфіка сприяла формуванню яскраво вираженої самобутності запорозького мистецтва.

Наголошуване Д. Яворницьким у його «Історії запорозьких козаків» збереження запорожцями основних культурних кодів – *мови та віри*, як провідної умови традиційної культури на її генетичному рівні, є нічим

іншим, як чітким окресленням діапазону духовності українського козацтва, який задає основні вектори фольклорних образів козацького мистецтва. В мистецтві запорожців фольклорний образ був своєрідним виразником морально-етичних та естетично-художніх ідеалів (як ми це показали на прикладі національного ідеалу козака в мистецтві). Знову ж таки, зважаючи на особливості формування українського козацтва та зовнішні епохальні впливи – соціальні, політичні, мистецькі та ін., – козацький фольклор не залишався незмінним, бо козацьке народне мистецтво постійно наповнювалося дедалі новим змістом, набувало нових форм та зазнавало помітних барокових впливів, зберігаючи, водночас, своє етнокультурне підґрунтя, яке закріплювалося як культуротворча і формотворча основа з відкритим семантичним полем.

Дана специфіка фольклору, по-перше, доводить його універсальну культурогенетичну роль. По-друге, у синкретичному поєднанні естетичних та релігійних чинників фольклор закономірно проектується на духовний простір українського козацтва та його мистецькі вияви – козацьке Бароко, незмінною основою якого була Церква і віра. Отже, етнокультурні специфікації, синкретизм релігійної та естетичної свідомості вплинули на формування та піднесення на придніпровських теренах у другій половині XVII – першій половині XVIII століть виняткової народної творчості – козацького фольклору.

Беручи до уваги те, що народна художня творчість, як і будь-яка художня творчість, є естетичною за своєю природою [201, с. 48], можемо говорити про *естетизацію* народної художньої свідомості, зокрема її фольклорного компонента, в якому чітко фіксуються основні етнокультурні й етностетичні риси. Про фіксацію рис національного етносередовища та етнопортрету в естетиці фольклорної свідомості говорив В. Д. Буряк, стверджуючи, що це «найпотужніший пласт «підживлення функціонування народної художньої свідомості, її образно-інтелектуальної передоснови»,

тривкість якого в історії етнічної культури визначає потужність національного формотворення [див. 36, с. 14].

Культуротворчий потенціал етноестетосфери саме і полягає у тому, що «вона має здатність відтворюватись у підсвідомості носіїв власної етнічної культури, що відбувається як своєрідне «пригадування» окремими представниками колективного досвіду своїх Предків» [189, с. 76-77]. Таке естетичне відтворення здійснюється переважно у фольклорних здобутках етнічної культури, через виявлення у різних мистецьких формах, які є відображенням її самотності. Засобами музики, слова, руху, через вираження у символах, звичаях, обрядах тощо відбувається відтворення традиційного етнічного світогляду, сакральних основ світосприйняття, а водночас, постають релігійно-естетичні засади духовності як «ядро» духовної культури етносу.

У цій концепції має місце спроба культурологічного аналізу етнокультури і обґрунтовується, що остання визначається характером духовності, вираженій зокрема у фольклорі і представленій її релігійною та естетичною основою. Отже, якщо мова йде про *естетичні засади козацького фольклору*, то маємо підстави виокремити основні категоріальні лінії динамічного співвіднесення козацького ідеалу та реальності буття українського козацтва. Вони виявилися у фольклорі неповторно яскравими, напрочуд своєрідними, дивовижно потужними і водночас ніжно-ліричними відтінками: гармонійне і драматичне, комічне і трагічне. Відомий український філолог і фольклорист К. П. Фролова вважає, що усе трагічне і драматичне у фольклорі виникає з прагнення до гармонійного; а трагічне, драматичне й комічне, які постають у народній творчості в конкретних ситуаціях, виявляються саме як порушення, руйнація гармонійного, і не просто ідеалу, а саме гармонійного як стану і переживання буття [337, с. 5].

Ряд характерологічних факторів, що зумовили специфічність мистецьких особливостей історичного Запорозжя, окреслено дослідницею фольклору Нижньої Наддніпряниці І. Павленко. Серед провідних

чинників, що безпосередньо вплинули на унікальність козацького фольклору науковець називає сам спосіб життя запорожців, який призвів до максимального редукування календарної аграрної обрядовості і супровідної її поезії. І. Павленко вважає, що збережені календарні обряди на території історичного Запорожжя (як, наприклад, новорічні і хрещенські) володіли архаїчною позааграрною прагматикою. Українська фольклористка, спираючись на праці попередників, відзначає відсутність на Запоріжжі пологової та весільної обрядовості, як і материнського фольклору, оскільки через об'єктивні причини була відсутньою вся жіноча складова усної народної словесності. Дослідниця козацького фольклору наголошує, що для чоловічої громади важливим було формування героїчного войовничого духу, підтримання та передача етичних цінностей і колективного досвіду, поширення і зміцнення своєї слави, тому в козацькому її репертуарі переважали пісні-хроніки, які трансформувалися з часом в українські історичні пісні та думи, усні розповіді, історичні перекази і легенди [див. 236, с. 4].

Серед регіональних особливостей фольклору Нижньої Наддніпрянщини І. Павленко окремо виділяє названі нею «нефольклорні фактори», а саме: специфіку регіональної історії, характер (гендерний, соціальний, національний) населення, форми його діяльності та світосприйняття [там само, с. 6]. Дослідниця, посилаючись на знавця української фольклористики Романа Кирчева, який на початку ХХІ століття назвав територію Нижньої Наддніпрянщини білою плямою на фольклористичній мапі України, стверджує, що питання про причини формування своєрідного фольклорного репертуару на території колишніх вольностей запорозьких є відкритим [там само, с. 4].

На нашу думку, окрім зазначених І. Павленко чинників, що зумовили специфічність фольклорного мистецтва запорозьких вольностей, доконче слід назвати всеосяжну *релігійність українського козацтва*, загальні мистецькі тенденції барокової доби та деякі інші фактори, які потребують

окремої уваги. Притім, беручи за основу вже наведену тезу В. А. Личковаха про «адекватне» сприйняття етнокультурних цінностей «виключно носіями відповідної етнокультурної ментальності» та зазначену іншими дослідниками доцільність здійснення аналізу особливостей козацької культури «в конкретному середовищі життя козаків» [див. 311, с. 726], акцентуємо увагу на великому значенні, якого набуває розгляд мистецьких творів у їх щільній взаємодії між зовнішнім середовищем і внутрішнім світом – ментальною сферою. Світоглядно-ментальна і релігійно-естетична цілісність культури, розкриваючи єдиний образ взаємозв'язків «людина – світ» у історично-характерному відчутті простору-часу різноманітних його елементів, робить будь-який мистецький твір унікально-цілісним.

Саме художньо-естетична «цілісність» мистецьких творів XVII – XVIII століть, зокрема мистецтва українського Бароко, є унікальною. Названа «унікальністю», на нашу думку, полягає у глибинному «панестетизмі», закладеному на етнічному рівні українства, який і є винятково-особливим, адже складає сутнісну рису української ментальності. Але, розглядаючи відому тезу, що «барокові митці вбачають у всьому диво, яке повинно викликати у спостерігача подив (*admiratio*)», та одночасне супротивне твердження концепції, що «саме подивом, а не новаціями, визначається барокова вправність винаходу» [320, с. 529], відносно мистецтва козацького Бароко потрібно вносити деякі важливі уточнення, зокрема стосовно новацій. Адже мистецькі новації духовної культури українського козацтва є наявними майже в усіх видах та формах козацького мистецтва і найбільше – у фольклорному.

Розвитку на придніпровських теренах своєрідно-унікальної фольклорної традиції певною мірою сприяли *регіональні особливості* формування населення даної території. Той факт, що на Запорозжжі довгий час жили переважно чоловіки, а в остання роки існування Січі її мешканцями були виключно представники чоловічої статі, радикально позначився на характері художньо-естетичних ознак фольклору українського козацтва. Як

зазначає І. Я. Павленко, особливості заселення краю, специфіка духовного світу чоловічої військової спільноти зумовили специфіку формування, закріплення та функціонування фольклорної традиції на його теренах [див. 238, с. 237].

У проблемі етнокультурних особливостей козацького фольклору доволі слушним є питання *гендерних засад*, покладених в основу духовної культури українського козацтва. В гендерних вимірах козацької культури репрезентуються різні аспекти буття українців, зокрема позначаються чоловічі засади козацького братства, але головним чином відображується досвід становлення й існування етносу, все ж таки, заснований на жіночому началі. Як було доведено у попередніх розділах, звичай заборони появи жінки на Січі та популяризація безшлюбності серед запорожців не усунув жінку від творення духовних цінностей, від її впливу на формування духовної культури українського козацтва. Жінки щодня творили її своїм трудом, віддаючи власні сили, креативний потенціал, творчі уміння, закладаючи такі риси духовної краси української жінки, як її доброта, милосердя, щедрість, вірність, працелюбність, дотепність, веселість, співучість.

Проте, починаючи вже з першої половини XIX століття, помітною виявляється тенденція дослідників увиразнювати чоловічу творчість від жіночої, а й подекуди козацьке мистецтво від загальноукраїнського. Основи вивчення гендерних засад слов'янського фольклору (звісно, без вживання даного терміну), закладені українськими культурниками М. Цертелєвим, М. Максимовичем, М. Костомаровим, П. Кулішем, Г. Барвінок та ін., мали свій подальший розвиток в українській фольклористиці. Дослідники українського фольклорного мистецтва, аналізуючи зокрема музичний фольклор, ставили акцент на відмінних особливостях пісенної творчості чоловіків та жінок. Загальновідомим є схарактеризоване у 1837 році М. В. Гоголем розрізнення козацьких (чоловічих) та жіночих пісень [59]. Як зауважує І. Я. Павленко, в українській фольклористиці вже у 20-30-ті роки

XIX століття було сформовано, а пізніше закріплено думку про різний за тематикою, жанровим складом, образністю, експресією характер чоловічої та жіночої народної поезії [238, с. 238].

На гендерно відмітні особливості фольклору запорозького козацтва вперше звернув увагу відомий історик, етнограф та публіцист А. Скальковський, який, що вже зазначалося, фактично врятував від повного зникнення відшукані, зібрані та записані ним переважно на придніпровських теренах безцінні культурні артефакти, зокрема козацький фольклор. Наводячи у своїй роботі «Історія Нової Січі або останнього коша Запорозького» козацькі тексти – історичні пісні, думи, легенди запорожців тощо, – дослідник духовної культури українського козацтва звертає увагу на гендерні засади фольклору Нижнього Придніпров'я [283, с. 211]. А. Скальковський навіть вважав за доцільне виокремлювати запорозький фольклор у загальній картині української народної творчості, а не розглядати його як органічну складову останньої [див. там само].

Дану точку зору А. Скальковського підтримували не всі дослідники українського фольклору у XIX столітті. У публікаціях І. Павленко знаходимо цитату з праці «Известия о гайдамаках. Замечания на книгу г. Скальковского «Наезды гайдамаков на Западную Украину в XVIII ст.» (Одесса, 1845). [199], в якій у розгорнутій полемічній рецензії на іншу, пізнішу роботу А. Скальковського, проголошено: «В Україні та в Запорожжі був один народ, одна мова, не дивлячись на місцеву та побутову особливість Запорожжя... немає і не було жодної потреби у збірці пісень відділяти запорозькі від інших козацьких...» [238, с. 238]). Одночасно з тим І. Павленко зауважує, що у питаннях гендерної природи фольклору Запорожжя ці вчені дійшли згоди [там само].

Сучасні науковці вважають мистецький процес другої половини XVII – XVIII століть на Україні «органічно цілісним», одночасно зазначаючи, що він «мав численні місцеві варіанти на теренах кожного із сформованих упродовж попередніх століть історико-культурних регіонів» [320, с. 942], хоча «попри

регіональні своєрідності, мистецтво, як і раніше, залишалося внутрішньо цілісним» [там само].

Стосовно Правобережної України поряд з українською традицією дослідники відзначають розвиток місцевих варіантів інших національних і конфесійних культур. Мається на увазі насамперед мистецтво західноєвропейського родоводу, притім науковці підкреслюють, що воно «на окремих напрямках своєї еволюції вписало яскраві сторінки до загальної картини культурного життя» [там само].

Відносно Нижньої Наддніпряни, вважаємо за доцільне говорити про стрижневу синкретичну взаємодію у розвитку фольклорного мистецтва другої половини XVII – першої половини XVIII століть загальних барокових тенденцій, засад православної релігії та глибинних етнокультурних коренів. Саме *взаємопроникнення релігійних та естетичних чинників*, засноване на глибинному етнічному підґрунті, надає фольклору, що був створений на придніпровських теренах, зокрема козацькому народному мистецтву, тієї універсальної ролі у формуванні культури вітчизняного бароко, яка проектувалася на духовний простір українського козацтва.

Народному генію, народженому українським козацтвом, вдалося у фольклорному мистецтві другої половини XVII – першої половині XVIII століть поєднати розмаїту гаму естетичної пам'яті народу, заснованої на глибинних етнічних засадах, з мистецькими тенденціями барокової доби. І хоча деякі сучасні науковці (напр., І. Юдкін-Ріпун) вбачають «цілком протилежну напрямленість» у барокових та фольклорних традиціях [там само, с. 531], водночас вони засвідчують спільні з бароко принципи наслідування фольклору. Цими принципами є: 1. Схильність до надлишкових форм вражальності, тобто до багатослів'я (плеоназму), яке передбачає незавершеність вислову, необхідність його витлумачення, виявлення підтексту [див. там само, с. 530-531]. 2. Тавтологічність художньої оповіді як у фольклорі, так і в бароко, яка передбачає певну недомовленість, що лишається на здогад реципієнтові. 3. Загадковість як примітну рису не лише

окремого жанру фольклору, а й загальну властивість народнописаних текстів. 4. Ідентичну опору на відтворення архетипів у бароковій системі, як і у фольклорі. 5. Однаковий розвиток орнаментики як органічного композиційного складника, що має емблематичне та символічне навантаження [там само, с. 531] та ін.

Крім того, І. Юдкін-Ріпун зауважує, що емблематика, зі свого боку, єднає барокову стилістику з фольклором на ґрунті спільного для них синкретизму. Він розглядає фольклор як взагалі культуру синкретичну, засновану згідно з канонами, на імпровізації, що перебуває поза свідомою бароковою рефлексією, яка передувала відтворенню стилістичних нормативів [див там само, с. 537].

Ця концепція зовнішнього збігу художньо-стилістичних форм бароко та фольклору в українському мистецтві другої половини XVII – першої половині XVIII століть є цілком відповідною основним принципам формотворення козацького мистецтва та наочно простежується у наявних зразках різних фольклорних жанрів, створених українським козацтвом. Також у козацькому фольклорі яскраво відчутними є названі І. Юдкіним-Ріпуном спільні для українського мистецтва художньо-вмотивовані вияви збіги спільності бароко та фольклору. Зокрема, це т.зв. «реліктові фольклоризовані форми», що зберігаються поряд з нашаруванням давніших та пізніших епох, та наявні «елементи тих праєвропейських рудиментарних форм, з яких розвинулися та на ґрунті яких культивувалися надбання барокової стилістики» [там само, с. 537-538].

Разом з тим, у загальній картині українського мистецтва другої половини XVII – першої половині XVIII століть козацький фольклор увиразнює деякі суто автентичні риси. Як висновок, слід зазначити, що навіть дотримання барокових канонів у їх імпровізаційному варіанті відкривало можливість козацьким митцям надавати своїм фольклорним творам особливих індивідуальних рис, заснованих на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі.

Це дає можливість окреслити особні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва, в її важливих етнокультурних та художньо-естетичних специфікаціях.

4.2. Репрезентація релігійного та світоглядно-естетичного в козацьких думах і музичному фольклорі

Однією із характерологічних форм української етнічної культури є синтетичний вид народного мистецтва, що органічно поєднав у своїй основі багатовікові самобутні традиції поезики, музичного фольклору та індивідуальну творчість виконавців – козацькі думи та народні пісні. Дослідники вважають, що в історії української культури «думи як жанр проіснували в активному автентичному побутуванні приблизно триста років, а в останні два століття перебували у стадії згасання, трансформації, переходу в художньо-самодіяльне концертне виконавство» [78, с. 27]. Та вже такий тривалий час існування цього мистецького феномену в рамках історії української культури заслуговує на увагу та глибинне його дослідження. У межах дисертаційної теми актуальність звернення до українського музичного фольклору, зокрема до мистецтва дум і народної пісенності, пов'язана з остаточним формуванням та піднесенням цього автентичного для етнокультури жанру в XVII столітті, що співпадає з кульмінаційним розвитком духовної культури українського козацтва.

Синтетичний феномен українського епічного мистецтва, його інтегративний характер приваблював не лише фольклористів, а й дослідників різних наукових дисциплін та мистецьких жанрів, зокрема істориків, філологів, мистецтвознавців, етнологів, етнографів та, врешті, цікавив і представників естетики, релігії, культурології тощо, в т. ч. у міждисциплінарних вимірах. До питань розвитку української народної

творчості у свій час зверталися М. Гоголь, О. Бодянський, М. Грушевський, Ф. Колесса, М. Костомаров, П. Куліш, Г. Барвінок, М. Лисенко, М. Максимович, В. Петров, О. Потебня, М. Рильський, І. Франко, у наш час – В. Буряк, М. Венгранович, М. Возняк, Я. Гарасим, В. Давидюк, І. Денисюк, Л. Дунаєвська, Р. Кирчіва, С. Мишанич, Г. Нудьга, Т. Орлова, С. Пономаревський, О. Романець, М. Русин та ін.

Досліджуючи українське народнопоетичне мистецтво, науковці простежували історичні особливості, розглядали художньо-естетичні ознаки, опрацьовували поняття української народної пісенності, з'ясовували проблеми жанрової специфікації дум, розробляли питання їхнього співвідношення з іншими жанрами українського мистецтва, вивчали генезу цього мистецького феномену від найдавніших часів та протягом усієї його еволюції. Ґрунтовно досліджували жанр дум у ХІХ столітті В. Антонович, К. Грушевська, М. Драгоманов, П. Житецький, П. Куліш, М. Максимович, А. Метлинський, К. Рилєєв, Д. Яворницький та багато ін. Наступне сторіччя знаменне роботами С. Грици, М. Дмитренка, Б. Кирдана, Ю. Ковалів, Ф. Колесси, П. Павлія, М. Плісецького, П. Попова, Ф. Лаврова, В. Хоменка та ін.

Велику увагу дослідників при зверненні до українського народного епосу приділено питанням естетичного ідеалу народної творчості, проблемам способів і засобів його вираження, що розвивалися суголосно процесам української історії та культури у контексті загальноцивілізаційного розвитку людства. Притім слід погодитися з Я. Гарасимом і М. Набок, які вважають, що універсально-загальнолюдське міститься в індивідуально-національному, яке і є неповторним поетичним елементом етнонаціонального фольклору, де жодна універсалізація чи схематизація естетичних ідеалів не здатна стерти традиційних народних граней уснопоетичної творчості [див. 219, с 44].

Факт досягнення апогею, своєрідного розквіту довготривалого процесу формування українського епічного мистецтва у ХVІ – ХVІІ століттях

є доволі закономірним. Доведене науковцями явище остаточного самовизначення «українського думового епосу» у зазначений час пояснюється його співпадінням «з періодом пасіонарного спалаху енергії українського народу» [70, с. 19]. Саме тому сучасні вчені (зокрема С. Грица) віддають перевагу історичному підґрунтю дослідження українського епічного мистецтва, що починається ще у ХІХ столітті в дослідженнях представників «історичної школи», таких, як М. Драгоманов, В. Антонович, О. Перетц, І. Франко та ін. Як уважає С. Грица, саме «це спрямування праць названих учених мало принципове значення у висвітленні історизму дум, їх національної ідеї та відношення до дійсності» [там само].

Ще наприкінці ХІХ століття І. Франко вказував на велике значення дум як репрезентантів української етнокультури: «Справді рицарським духом дихає також новий богатирський епос, який в той саме час між 1560 і 1648 рр. виріс в степах запорозьких. Чудові думи про Самійла Кішку, про бурю на Чорному морю, про втечу трьох братів з Азова, про Марусю Богуславку тощо – це ті безсмертні пам'ятники ще першого етапу в розвитку козацтва, які створені генієм самого народу і які назавжди будуть предметом гордості українського народу» [396, с. 714]. Сучасний дослідник фольклору М. Дмитренко вказує на захоплення українськими народними думами іноземних діячів науки і культури, називаючи німців Й. Гердера, Ф. Боденштедта, англійця В. Мофіла, француза А. Рамбо, італійця Д. Чамполі, американку Т. Робінсон (Тальві) [78, с. 20]. Це є свідченням не лише того, наскільки широкою була географія розповсюдження українського фольклору, а й доказом його унікальності та автентичності, що приваблювала представників інших культур, яких цікавила надзвичайна складна і драматична українська історія, відображена в думах.

Та, незважаючи на вже названий «історизм дум», при дослідженні українського фольклорного мистецтва слід надавати перевагу художнім та релігійно-естетичним особливостям його творення. Розглядаючи дану проблематику, ще Микола Гоголь підкреслював перевагу у фольклорі

художніх явищ над документально-історичними і наголошував, що історик не повинен шукати у піснях вказівок «дня і числа битви або точного пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче пізнати справжній побут, стихії характеру, всі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу, коли захоче випитати дух минулих віків, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкривається перед ним в ясній величі» [59, с. 394].

Дійсно, в українських думах можемо знайти віддзеркалення національного характеру, відображення української етноментальності й козацького *Sacrum*'у, що були детально розглянуті нами у попередніх розділах. І хоча, як вважає дослідниця українського фольклору С. Грица, цей жанр остаточно сформувався в епоху козаччини, «проте мова дум, їх структурні особливості, увібравши різночасові нашарування, яким властиво знімати чи приглушувати звучання начал, мають глибоке історичне коріння, старше за новітню крону їх змістовного наповнення» [70, с. 19].

Посилаючись на Ф. Колесу, фольклорист і музикознавець С. Грица вбачає генетичний зв'язок дум з народними голосіннями. Підтримуючи думку Л. Лісовського про їхню естетичну спорідненість з народними піснями, вона відзначає релігійно-естетичні зв'язки дум з церковно-агіографічною літературою раннього вітчизняного середньовіччя. Авторка наголошує на спільності поетики дум з традиційним модусом художнього мислення слов'янського Півдня та Близького Сходу, аргументуючи свою цікаву думку характерним для етнокультур мелосом, що здатний утримувати кодову інформацію довше, ніж словесний текст. Водночас С. Грица відзначає в епосі та ліриці народів світу наявні повторювальні елементи – сталі універсалії, що дозволяють вважати їх спільними типологічними елементами усіх епосів. На основі цього вона виділяє неповторні інтерпретації названих

універсальній – мовну та музичну, в яких і полягає фольклорне багатство кожного окремого епосу [див. там само, с. 25].

На наш погляд, саме етнонаціональна специфіка епічного мистецтва, заснована на глибинних народних витоках усної народної традиції, є такою привабливою для її дослідників. Та ще більш цікавою, але недостатньо дослідженою темою особливостей української думи залишається феномен нашарування в ній часових мистецтв – поезії та музики, що відбувався під величезним впливом синкретичних тенденцій барокової доби та визначальною дією світоглядно-естетичних засад духовної культури українського козацтва в часи остаточного формування стилю дум у XVI – XVII століттях.

Духовний синкретизм козацького Бароко, зокрема принцип єдності релігійного та естетичного, радикально вплинув на художні особливості дум. Слід погодитися з тими дослідниками, котрі зазначають, що в українських думах XVI – XVII століть «можна відчутти поєднання дуже давніх елементів народної та духовної творчості – божественного і світського – з елементами, які простежуються у всій культурі України періоду Козаччини» [там само, с. 29]. Як було доведено раніше, козацька доба була знаменною історичними подіями, до того ж обумовленою змінами ренесансної епохи бароковою, насиченою жвавими зв'язками з іншими країнами, що відбивалися практично в усіх сферах етнокультурної життєдіяльності: політичній, соціальній, культурній тощо. Окрім того, опосередковано козацьке мистецтво сприяло синкретичному поєднанню східних і західних начал в українській культурі, що всебічно впливало на бароковий розвиток мистецтва, зокрема транслювало на українській епос, – думи та історичні пісні, – *релігійні та естетичні засади* духовної культури українського козацтва, й української етнокультури в цілому.

Естетизація українського народного епосу, про яку пише Я. Гарасим [52], абсорбується сакраментальним виконанням текстів і мелодій, на особливостях якого наголошують деякі дослідники козацьких

дум. Ще у 1834 році М. Максимович у окремій статті «Що таке думи» своєї збірки «Українські народні пісні» так окреслив *жанрові ознаки дум*: «Думи – це пісні, що винятково належать бандуристам. Від пісень відрізняються більш оповідальним або епічним характером і вільним розміром, що полягає в невизначеній кількості тонічних стоп, хоча іноді (відповідно до ліричного стилю української поезії) вони перетворюються на пісню: тоді й розмір стає визначений пісенний. Вірші майже завжди розмовні. Зміст їхній переважно історичний» [цит. за: 78, с. 23]. М. Возняк, дослідивши поетичний літопис України, зазначив, що самі кобзарі називали думи «козацькими піснями, псалмами» [47, с. 434]. В літературознавчій енциклопедії, виданій у Києві 2007 р., знаходимо визначення: «Думи – епічний жанр українського фольклору, генетично пов'язаний із голосіннями, історичними піснями та баладами, переважно про діяльність українського козацтва XVI – XVIII ст.» [180, с. 307].

М. Дмитренко, проаналізувавши наявні понятійно-категоріальні дефініції українських дум дослідників народного епосу XIX та XX століть, а також розглянувши праці сучасних знавців українського фольклору, сформулював власну дефініцію даного жанру: «Українські народні думи – це епічні монументальні словесно-музичні твори героїчного, соціально-побутового характеру, що відображають модус художнього мислення доби Середньовіччя та кульмінаційний етап формування національної свідомості етносу, ідеї державності, мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір (від шести до сімнадцяти складів у рядку), переважно паралельне дієслівне римування, виконуються – як правило, експресивним імпровізованим у межах традиції соло – речитативом (мелодекламацією) під супровід гри на кобзі або бандурі (рідше – лірі чи без інструмента) і відіграють роль елітного стабілізатора в народній культурі» [78, с. 27].

Проте, на наш погляд, у цьому визначенні відомого фольклориста сутності народних дум деякі ключові поняття є дещо завуальованими. Зокрема, М. Дмитренко не вважає за необхідне конкретизувати роль

українського козацтва як рушійної сили у формуванні національної свідомості та художнього мислення «доби Середньовіччя», а точніше – доби вітчизняного Бароко, що альтернативно було доведено нами у попередніх розділах. Також він не називає український епос козацьким, хоча інші дослідники вважають показовим саме той факт, «що інші історичні події (поза діями козацтва) не були висвітлені у фольклорі: їх буквально одиничні винятки» [110, с. 265].

Більш за те, у роботах деяких мистецтвознавців знаходимо розуміння того, що «в українському фольклорі, як ні в одного з інших слов'янських народів, історія ототожнюється у свідомості народу з козацтвом» та усвідомлення невідповідності фактичного поєднання двох тематичних гілок історичної думки – усної традиції та національної науки [див. там само]. Єдине, що співпадає у сутнісних трактуваннях українських дум дослідниками різних часів та епох – це *особливості специфіки їх виконання*. Проте і стосовно даного питання виникають деякі розбіжності.

У раритетному виданні – колективній монографії «Україна – козацька держава» – К. Черемський стверджує, що ототожнювати незрячих кобзарів і світських бандуристів (аматорів чи професіоналів) некоректно [311, с. 1025]. Хоча, як вже зазначалося у цитованого нами М. Дмитренка, думи виконувалися «під супровід гри на кобзі або бандурі» [78, с. 27] Натомість К. Черемський доводить, що «кобзарство і бандурництво, історично розвиваючись водночас, все ж становили два паралельні, але окремішні напрямки української культури, кожен із яких мав свою традицію і філософсько-світоглядні основи» [311, с. 1025].

Як стосовно кобзарства, так і відносно бандурництва українське козацтво мало безпосереднє відношення. Серед козаків були професійно навчені музиканти, окрім того, як стверджують сучасні історики, «на Січі у XVII ст. існувала професійна музична школа, що готувала бандуристів з числа козаків і джур» [210, с. 256]. З іншого боку, «січове кобзарство практично і дало поштовх загальному розповсюдженню

співочьких інструментів серед широких верств українського населення...» [311, с. 1025].

В рамках духовної культури українського козацтва XVII – XVIII століть піднесення музичного фольклору було всеосяжним, його вплив на формування національної свідомості та художнього мислення був практично безмежним. «Народні пісні, думи і балади, які оповідають, співаючи, мандрівні лірники і кобзарі на ярмарках під час релігійних свят, у козацьких таборах, на сільських майданах, стають справжніми народно-епічними драмами і найяскравішим виразом народного духу й болю: боротьби з татарами й турками, опору польській шляхті» [346, с. 182]. Факт такого широкого розповсюдження власне й сприяв тому, що «взаємодія козацтва і кобзарства стала цілком природною, що й досі сприймається як невід’ємна ланка зазначеного феномена» [311, с. 1024].

Д. Яворницький стверджує, що запорозькі козаки були високими цінителями пісень, дум і рідної музики, тому запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко й самі складали пісні та думи й самі бралися за кобзи [384, с. 237]. З цього приводу П. Куліш писав: «Во времена казацкого рыцарства бандура не была случайной вещью у воина... Бандура сделалась на Украине общеупотребительным инструментом у всех, кто сам себя называл казаком или кого другие называли. Чтобы в казацкий век и в казацком обществе называть себя казаком или от других получить такое название, для этого нужно было иметь все отличительные свойства казацкого характера, а в том числе искусство выражения казацких чувств [цит. за: 85, с. 72].

Як вважає О. Гончаренко, саме «так з’явилися кобзарі – носії народного духу протесту і свободи» [66, с. 16]. Науковець зазначає, що кобзар завжди був бажаним гостем у козаків, тому що він «всюди вештається і долю співає» [там само]. Окрім того, кобзар у запорожців був хранителем заповітних козацьких переказів, «живописателем лицарських подвигів», іноді першим лікарем хворих і поранених, іноді визволителем невільників із

полону, іноді підбурювачем до військових походів і славних подвигів низових молодців» [384, с. 238]. До того ж, у більшості своїй кобзарі в минулому були козаками, які, осліплені в полоні, продовжували «воювати» кобзою.

Спираючись на дослідження П. Куліша, М. Сумцова, Д. Яворницького та інших, К. Черемський засвідчує, що за сторіччя нескінченних воєн, ареною яких була Україна, співоцький стан, не втрачаючи давнього коріння, часто поповнювався за рахунок осліплених у боях чи полоні козаків [див. 311, с. 1024]. Зважаючи на життєвий досвід та мудрість, «слово кобзаря допомагало запорожцям розв'язати внутрішні суперечки, а іноді мало вирішальне значення у прийнятті козацькою громадою рішень про майбутні бойовища» [388, с. 142-143].

Не випадково розквіт козацького епічного мистецтва припадає на час Національно-визвольної війни – історичний період, для якого «характерні новелізація пісні і драматизація вірша» [346, с. 182]. Культурологи, філософи та історики вважають, що українська пісня XVII – XVIII століть «майже завжди драматична» та на підтвердження своїх слів наводять цитату М. Максимовича: «... її звуки, здається, не звучать, а промовляють, вони живуть, обпікають, роздирають душу» [312, с. 189]. У «невільничих плачах», «лицарських піснях», «псальмах козацьких», як називали думи давні кобзарі, уславлювалися козацькі доблесть та геройство, гірко оспівувалися поразки та втрати. За словами Г. Нудьги, думи стають важливим чинником пробудження в суспільстві національної свідомості, почуття власної гідності, щирості у вірі в Бога і усвідомлення високих родинних обов'язків [див. 226, с. 27-28].

Як засвідчує сучасний дослідник народної музичної творчості другої половини XVII – першої половини XVIII століття Л. П. Корній, «епос став народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи» [122, с. 980]. Для аргументації своїх положень музикознавець наводить приклади дум: «Про Хмельницького і Барабаша», «Про корсунську

перемогу», «Про смерть Богдана Хмельницького». Л. П. Корній згадує й історичні пісні «Засвіт встали козаченьки», «Висипали козаченьки з високої гори», «Гей не дивуйте, добрії люди», «Ой Богдане, батьку Хмелю» [там само]. Названі твори є історико-художньою розповіддю про реальні події, які відбувалися у козацькі часи, що зафіксовано не лише у фольклорному мистецтві, а й в історичних джерелах, зокрема козацьких літописах.

В українському епосі XVII – XVIII століть чільне місце посідають реальні історичні персонажі – козацькі гетьмани і представники старшин. Певна річ, найулюбленішим героєм фольклористів був Богдан Хмельницький, але і його побратимів – славетних козацьких ватажків, – автори та виконавці епічних творів не обділяли увагою. Майже три століття із уст в уста передавалися славетні епічні твори, присвячені славетним героям козацьких часів – Івану Богуну, Данилу Нечаю, Максиму Кривоносу, Нестору Морозенку, Петру Калнишевському, Івану Барабашу та іншим улюбленцям народу.

До того ж, дехто з видатних козацьких постатей, за свідченнями сучасників, володіли неабиякими творчими здібностями та змолоду долучалися до різних мистецтв, у свій час отримавши спеціальну мистецьку освіту. Як засвідчив у своєму трактаті козацький літописець Самійло Величко, на початку своєї державницької кар'єри майбутній гетьман України Іван Мазепа закінчував клас риторики. З посиланням на козацькі літописи О. Гуржій та Т. Чухліб констатують, що у класі риторики юний Мазепа опанував мистецтво складання промов, які виголошувалися на різних урочистостях та офіційних зустрічах, святах, весіллях тощо [75, с. 305].

Сучасні історики українського козацтва відзначають і факт навчання Мазепа в Києві, а потім у Кракові, де протягом року майбутній козацький гетьман проходить один з курсів Ягелонського університету. Хоча О. І. Гуржій зауважує на відсутність джерел, що свідчили б про те, які саме предмети вивчав у стародавній столиці Польщі Іван Мазепа, але

одночасно дослідник припускає, що цей навчальний курс в одному з найпрестижніших університетів не тільки Речі Посполитої, але й усієї Центрально-Східної Європи, був пов'язаний не тільки з риторикою, а й з поетикою. Дана гіпотеза має сенс, бо, «як засвідчували згодом сучасники Мазепи, він умів досить добре віршувати» [див. там само]. Не випадково, як визнає придніпровський дослідник М. Береславський, «його вірш «Ой горе тій чайці небозі», став народною піснею» [20, с 63]. Навіть політична програма Івана Мазепи, де проголошено основні ідеї козацького рицарства – єдність, віру, волю та славу, – була написана ним у 1668 році у віршованій формі.

*«Гей, панове Генерали,
Чому ж есте так оспали!
І ви, панство Полковники,
Без жодної політики,
Озмітися всі за руки,
Не допустіть горькой муки
Матці своїй більш терпіти!
Нуте врагів, нуте бити!
Самопали набивайте,
Острих шабель добувайте,
А за віру хоч умріте,
І вольностей бороніте!
Нехай вічна буде слава,
Же през шаблі маєм права!»* [75, с. 304].

Гетьман Іван Мазепа був не тільки великим державним і військовим діячем, а й щирим шанувальником і меценатом української культури, науки та мистецтва. Політична та культурна діяльність Мазепи, здобувши розголосу по всій Європі, набула широкої популяризації. Козацький ватажок став головним героєм не лише українського фольклору, а й численних

історичних, поетичних, літературних, музичних, художніх творів високопрофесійного мистецтва різних країн.

Персонажем багатьох фольклорних творів та, перш за все, героїчного епосу був кошовий отаман Запорозької Січі Іван Сірка, особистість якого ще за життя стала легендою, до того ж, нав'язаною надзвичайною загадковістю. Саме завдяки фактам, що містяться у народному фольклорі, – думах, легендах, піснях, переказах, – подальша історія отримала достовірні дані про унікальність постаті Івана Сірка. І хоча, як було доведено нами вище, фольклор не позбавлений домислів, прикрашань та алегоричних описів, саме завдяки народному мистецтву маємо відомості, що вважаються «найточнішими історичними свідченнями» про Івана Сірка [4, с. 282].

Протягом декількох століть поспіль козацький епос надихав український народ на героїчні вчинки та нав'ював упевненість у перемозі. Виконуючи думи про отамана Сірка, «кобзарі лаштували людей до відданості, готували до борні за свободу, загартовували духовно і морально, розуміючи, що захисникам Вітчизни потрібна була не епічна оповідь про минулі часи, а сувора, мужня поезія-заклик на боротьбу за визволення рідної землі» [39, с. 24-25]. П. Охріменко, образно трактуючи козацькі думи, зауважив, що одна навіть згадка про Сірка «козаків робила орлами, погоничів волів ніби кидала на бойових скакунів, кашоварів ставила до гармат, а козачки по паланках і зимівниках хапалися за рогачі, от що значить ім'я кошового Сірка!» [235, с. 3].

Однією з найвідоміших дум, пов'язаних з особистістю Івана Сірка, є «Вдова Івана Сірка і Сірченки». Головним героєм козацької думи виступає не кошовий отаман, а його слава, якою овіяні сини Сірка – Петро і Роман. Епічний твір, створений наприкінці XVII століття, є відомим тільки в одному варіанті, записаному В. Ломиковським у 1805 року на Миргородщині від кобзаря Івана Стрічки [39, с. 25], опублікованому П. Житецьким (за рукописом «Повести малороссийские числом 16...» в кн.: Мысли о народных малорусских думах. К., 1893, с. 241-243). Д. Яворницький у книзі

«Иван Дмитриевичъ Сирко славный кошевой атаманъ войска запорожскихъ низовыхъ козаковъ», виданій у 1894 році, цитує даний твір під назвою «Дума о вдовъ Сирчихъ» [376, с. 145-147]. В козацькій думі, де розповідається про долю сім'ї Івана Дмитровича Сірка та трагічну історію загибелі його синів, відзначаємо наявність як реальних історичних даних, так і певні домисли, що не співпадають зі справжніми подіями.

*«В городі Мерєфі жила вдова,
Старенькая жона
Сірчиха-Іваниха.
Вона сім літ пробувала,
Сірка Івана в очі не видала,
Тільки собі двох синів мала:
Первого сина — Сірченка Петра,
Другого сина — Сірченка Романа»* [142с. 121].

Далі в думі йде оповідь дружини Сірка про його загибель, що не співпадає з реальними подіями, які відбувалися, коли уся родина отамана загинула ще за його життя. Так само і місце загибелі, згадане в думі, не є історичним, бо, як відомо, Сірко помер на пасіці у Грушівці 1680 року та був похованим біля однієї із Запорозьких січей – Чортомлицької.

*«Як став Сірченко Петро виростати,
Став своєї мати старенької питати:
«Мати моя, старая жоно!
Скільки я у тебе пробуваю,
Отця свого, Сірка Івана, в очі не видаю;
Нехай би я мог знати,
Де свого отця Сірка Івана шукати».*
*Вдова стара промовляла:
«Пішов твій отець до стародавнього Тору пробувати,*

Там став він свою голову козацькою покладати»
[там само].

Першим дослідником біографії Івана Сірка вважається Д. Яворницький, однак у засвідчених великим знавцем українського козацтва даних вчені наступної генерації знаходили багато розбіжностей, починаючи від місця народження отамана, його походження, до козацьких звичаїв кошового отамана Сірка, які при порівнянні з наявними архівними документами містять багато суперечностей, розбіжностей та неточностей. Таку ж думку можна висловити і стосовно народних переказів та інших фольклорних творів про отамана, де окрім трактування історичних фактів уміщено багато домислів. Зокрема, у названій козацькій думі знаходимо згадку про Пилипа Мерефіянського, Голуба Волошина, Яцка Лохвицького – осіб, які не є знаними в історичних джерелах.

*«То вже Сірченко Петр[о] тоє зачуває,
Пилипа Мерефіянського з собою підмовляє,
Голуба Волошина за джуру у себе має.
Стали вони до стародавнього Тору приїжджати,
Отамана торського, Яцка Лохвицького, познавати»*
[див. там само].

У думі «Вдова Івана Сірка» знаходимо інші, характерні для козацького барокового фольклору *художні засоби*, прийоми та образи, як-от образ коня – атрибутивний символ українського козацтва. Семантичне його забарвлення в думі виражено словом «вороний» – ознакою, яка часто функціонує в ліричному фольклорі для характеристики образу коня, і вживана вона в епічному творі не лише з метою опису колірної характеристики, тобто масті. О. Левчук зазначає, що дана ознака «служує здебільшого для естетизації фольклорного мовлення» [160, с. 138]. До того ж українська дослідниця вважає, що «епітети *вороний, вороненький* настільки узвичаїлися в ліричних текстах, що їх не сприймають як барву, а як невід’ємну частину народнопоетичного образу» [див. там само]. З існуючими трактуваннями

чорного кольору в українському народному художньому мисленні, що пов'язані зазвичай з негативним символічним навантаженням, О. Левчук не погоджується і стверджує, що «вороний кінь – це один із найпрекрасніших образів українського фольклору» та пояснює вираження прикметників «вороний», «вороненький» як значення «супутник та вірний друг козака» [там само, с. 139]. Відтак дослідники українського фольклору доволі часто трактують коня як персоніфіковану істоту, наділену людськими рисами характеру, настроєвими особливостями, психічними та психофізичними якостями [там само, с. 141]. Ознака «добрий», виражена лексемою «*добрії коні*», в думі має значення не лише фізичних властивостей – міцності, сили та краси, а й таких внутрішніх характеристик коня, як вірність та надійність.

Не випадково доволі часто вживаний у козацькому фольклорі прикметник «козацький» в думі «Вдова Івана Сірка і Сірченки» інтегрований у словосполучення «коні свої козацькі». Дані атрибутивні властивості пояснюються тим, що кінь в українському фольклорі, зокрема козацькому – персонаж, який теж бере участь у суспільному житті, в даному варіанті разом із своїм наїзником, а тому для нього типовими є соціальні характеристики.

«Козаки до Сірченка Петра словами промовляли:

«Сірченку Петре, не безпечно себе май,

Коней своїх козацьких од себе не пускай».

А Сірченко Петро на тоє не повіряє,

Под тернами-байраками лягає-спочиває,

Коні свої козацькі далеко од себе пускає,

Тільки Голуба Волошина до коней посилає»

[142, с. 122].

Окрім того, означення «коней своїх козацьких» підкреслює, на нашу думку, внутрішню морально-психологічну єдність коня та козака в культурі українського козацтва та виявляє дуалістичну цілісність сприйняття художнього образу коня, зображення якого є «найвищим рівнем фольклорної естетизації» [52, с. 296]. Підтвердження чому знаходимо в іншому епічному

творі «Пѣсня обѣ Иванѣ Сиркѣ», де втрата козаком коня прирівнюється смерті.

«Ой батьку нашъ, отамане, шо маємъ робити?

Безъ коней ми, наче орлы, шо въ степу, підбити?

[376, с. 147]

Основні музично-поетичні *прийоми та засоби виконання* козацького епосу XVII – XVIII століть цілком відповідали естетиці бароко, що доведено сучасними науковцями. Як зазначає К. Чермський, думи цього історичного етапу збагатилися новими рисами, їхня мелодика стає більш розвиненою, кантиленно-розпівною, і деякі з них наближаються до строфічної пісні [див. 122, с. 981]. А. Іваницький називає однією із важливих прикмет історичних і деяких козацьких пісень – розширені віршові розміри, які є загальною ознакою епічності і кобзарського стилю поетики думи, пояснюючи це тим, що про події минулого розповідається неспішно, докладно [див. 110, с. 266].

На окрему увагу заслуговує емоційна виразність виконання козацьких дум та максимальна чуттєва експресивність, що закладена у музичній декламації народного епосу, відповідно бароковим тенденціям естетики усної народної творчості. Адже прагнення до краси та гармонії, закладене на підсвідомому рівні етноментальності українства, не лише розкриває естетичні засади його духовної культури в цілому, а й відбивається на феномені культури українського козацтва – козацькому Бароко, в його релігійно-естетичному синкретизмі.

Етнонаціональну самобутність козацького мистецтва виражено навіть у виготовленні музичних інструментів, зокрема козацьких кобз, без яких не уявляється українське епічне мистецтво XVII – XVIII століть. Козацькі кобзи вирізняються «високим рівнем пластичних засобів образного зображення», вони «часто прикрашені плоским прорізним рельєфним різьбленням, інтарсією, перламутром» [311, с. 728]. Р. Захарчук-Чугай поетично та образно описує козацькі кобзи, алегорично порівнюючи їх з птахом: «За своїми

силуєтними лініями форм, кобзи із легко вигнутими лесоподібними ручками, з натягненими струнами із сріблястими переливами, створюють враження птаха з витягнутою шийкою, припіднятою голівкою, що бачить, знає козацьке життя і розповідає про нього мелодією-піснею, що лине навкруги» [там само].

У розумінні самих козаків кобза, як на те вказує Д. Яворницький, вигадана самим Богом та його святими, від чого і була у них в такій честі [див. 384, с. 238]. Кобза і бандура у козаків були не просто музичними інструментами. В уявленні запорожця – самотнього козака, що мандрував безлюдними степами та не мав можливості у плині багатьох днів ні до кого промовити й слова, – кобза була справжнім другом, дружиною вірною, якій він повіряв свої думи, на якій розганяв печаль-тугу [див. там само].

Як влучно зауважили інші дослідники, «в тяжкі днини свого життя козаки звертались до кобзи як до найдорожчого друга-порадника» [311, с. 727]. Козацька кобза «не зрадить, не продасть, а до ладу поради дасть» [там само, с. 1024], як оспівано у козацькій думі:

«Струни мої золотії, грайте ж мені стиха.

Нехай козак-нетяжище та забуде лихо» [384, с. 238].

Крім кобзи і бандури, у козацькому середовищі були розповсюдженими й інші музичні інструменти. Козаки грали на скрипках, ваганах, лірах («реллях»), басах, цимбалах, козах, сопілках, свистунах тощо [див. 384, с. 245]. Також були поширеними «торбан і панська бандура, шанувалися старосвітські виспіви незрячих кобзарів у супроводі гусел, гудків і колісних лір» [388, с. 142-143].

Музика відігравала значну роль у козацькому житті. Наявні свідчення навіть про діяльність козацьких полкових цехів, зокрема на Лівобережній Україні [див. 122, с. 984]. Так звана «полкова музика», яка використовувалася під час походів і у повсякденному житті, була різноманітною та складалася з «кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів» [там само]. Та, безперечно, як стверджує

Д. Яворницький, кобза і бандура у козаків були найулюбленішими і від того найпоширенішими інструментами [див. 384, с. 245]. На підтвердження своїх слів історик Запорожжя наводить слова з однієї козацької думи, де ведеться розповідь про запорожця, який, самотньо помираючи у дикому степу від «безвіддя і безхліб'я», у найостанніші хвилини свого життя звертається до кобзи і називає її «дружиною вірною, бандурою мальованою» та у своєму горі питає її:

«А де ж мені тебе діти?

А чи у чистому полі спалити,

А попілець по вітру пустити?

А чи на могилі положити?» [там само, с. 238].

Щодо *естетичного аспекту козацького фольклору*, то він є надзвичайно багатим: ми відчуваємо трагічне в думах, баладах, голосіннях та історичних піснях, відзначаємо драматизм у фольклорних творах про кохання і родинне життя, у обрядовій народній співочій творчості, колосальний вплив на формування яких справляли міграційні та етнокультурні процеси на Запорожжі. В цілому козацький фольклор є вираженням дійової активності людського духу, в основі якої лежить естетична неповторність, що, як відносно козацьких кобзарів відзначила О. Гончаренко, «схиляла реципієнтів розмислювати, розмірковувати над життям, виражати дійову любов до Батьківщини» [66, с. 16].

Естетична неповторність козацького фольклору полягає не лише у художньому прояві виконавцями епічних творів своїх помислів, чуттів та думок, вираженні осібної мудрої позиції, власної волі, а також у потенційній можливості емоційно впливати на вибір своїх слухачів між добром і злом, життям і смертю, вірою та безвір'ям, волею та кабалою. Як зауважив стосовно козацького «співця» П. Житецький, «він почував у собі здатність відгукуватися на всі радощі і прикрощі козацького життя живим творчим словом, у якому чується найрізноманітніші і до того ж складні почуття: є в цьому слові відтінки сміху, як і всі відтінки горя, що переплелися між собою

в найрізноманітніші поєднання. Це слово міг сказати співець, який засвоїв певний метод думки і почуття, той метод, який виробляється під впливом культурної звички до самостереження, до аналізу пережитого і передуманого» [90, с. 197].

Особливою сторінкою української етнокультури є *народні пісні*, які, як було вже нами зазначено, часто ототожнюють з українським історичним епосом. Дослідники стверджують, що «українські історичні пісні засвідчують єдність менталітету усіх українців попри століття штучного роз'єднання наших земель» [див. 110, с. 265]. Історичні пісні, створені співцями-кобзарями у XVI – XVII століттях, які за своєю етнокультурною значущістю стоять поряд із козацькими думами та виступають музично-історичним відлунням козацької епохи, не є, як стверджує А. Іваницький, простим путівником у часі та подіях [див. там само].

Адже, хоча деякі українські народні пісні сприймаються науковцями як єдине джерело історичних подій та фактів, інші фольклорні твори внаслідок усного зберігання фактичних відомостей поєднують у собі різні в часі події. Інколи у козацьких історичних піснях як сучасники згадуються особи, що жили у різний час, головними героями фольклорного твору так само фігурують особистості, які за життя взагалі не знали один одного. Зокрема, у відомій козацькій пісні «Ой на горі та й жінці жнуть» дійовими особами є Петро Сагайдачний та Петро Дорошенко, утім історично відомо, що Дорошенко народився через 6 років після смерті Сагайдачного.

Тому історизм фольклорних творів, на думку А. Іваницького, полягає «не в буквальному дотриманні фактів, а у ствердженні національно-патріотичних цінностей» [там само]. Дане твердження сповна проектується на ідейно-світоглядну складову мистецької творчості козацького середовища, де були такі стрижневі чинники: формування героїчного войовничого духу, збереження споконвічних етнічних засад буття і культури, трансляція характерологічних етичних цінностей і, нарешті, зміцнення своєї слави та доблесті. Тому в козацькому фольклорі переважали історичні пісні-хроніки,

які з часом трансформувалися в усні перекази і легенди, думи та історичні пісні.

Як і музичний фольклор, що охоплював усі сфери козацького буття, так і жанр історичної пісні у козацькому середовищі був доволі розвиненим та поширеним. Історичні козацькі пісні Л. Корній поділяє на: «пісні з маршовим ритмом («Гей не дивуйте, добрії люди», «Засвіт стали козаченьки») та сумні лірико-епічні пісні з розвиненою розпірною мелодикою («Ой усе лужком та все бережком», «Ой з-за лісу, із-зі темного» та ін.)» [122, с. 981-982]. Згаданий музикознавець та джерелознавець констатує розвиток у другій половині XVII – XVIII століттях інших жанрів українського музичного фольклору та називає такі його види: «чумацькі й бурлацькі пісні, балади, любовно-ліричні, жартівливі, танцювальні пісні та інструментальна музика» [див. там само, с. 982].

Велике значення народної пісенності в історії української культури того часу доведено як у науковій, так і в художній літературі. Пісня, за словами Миколи Гоголя, «для Малоросії все: і поезія, й історія, і батьківська могила. Вірний побут, стихії характеру, всі вигини і відтінки почуттів, хвилювань, страждань..., дух минувшини» [312, с. 189]. Л. Корній відзначає виникнення у другій половині XVIII століття «нових» історичних та «інших» пісень, що були створеними як відгомін зруйнування Катериною II Запорозької Січі («Ой полети, галко» – про останнього кошового П. Калнишевського; «Ой з-за гори, з-за лиману» – про руйнування Січі; «Ох і не гаразд, запорожці» – про перехід козаків за Дунай; «Ой тисяча сімсот дев'яносто першого року» – про переселення козаків на Кубань та ін). Не оминає дослідниця увагою народні пісні-романси, які були результатом індивідуальної творчості, проте поширювалися усно та з часом «фольклоризувалися» (наприклад, пісня-романс «Їхав козак за Дунай» харківського «козака-віршувальника» Семена Климовського та «Стоїть явір над водою» Григорія Сковороди) [122, с. 982-983].

Показовими в історичних та козацьких піснях є відгомін *сакрального* світогляду, який, на думку А. Іваницького, в українському фольклорі узагальнено й *естетизовано*. Аналізуючи козацький фольклор, музикознавець пояснює наявні у ньому глибинні етнокультурні засади тим, що «мелодекламація, вільна структура вірша, оповідальність у змісті, героїзація або міфологізація осіб та подій, – усе це структурні й духовні ознаки усвідомлення духовної належності людини до власного етносу» [110, с. 266].

Пильну увагу, приділену в тематиці українського фольклору трагічним і сумним подіям історії України та козацтву, А. Іваницький пояснює постійною жертовністю й самовідданістю, яку потребувала протягом століть боротьба народу за власне ствердження [див. там само], відзначаючи, що «найбільше збереглося пісень про смерть козака а також про зруйнування Січі» [там само, с. 288].

Прикладом пісні про розгром Запорозької Січі російськими військами є пісня «Ой полети, галко, ой полети чорна...», яка у збірках українського музичного фольклору має умовну назву «Про Калнишевського». Хоча у пісні ім'я видатного державника і політика, талановитого полководця і господарника Петра Івановича Калнишевського не називається, із змісту можна безсумнівно зробити висновок, що мова йде про останнього кошового Запорозької Січі, який залишився незламним навіть на царському засланні.

*«Ой полети, галко, ой полети чорна да й на Січ риби їсти;
Ой принеси, галко, ой принеси чорна від кошового вісти!
Ой да уже ж гальці, ой да уже ж чорній да на Січ не літати,
Ой да уже ж гальці, ой да уже ж чорній вістей не слухати!
Гей ви, запорожці, гей ви, молодії, де ж ваші жупани?
– Ой наші жупани поносили пани, сами ми пропали!
Гей ви, запорожці, гей ви, молодії, де ж ваші списи?
Ох і наші списи у пана у стрисі, сами ж ми у лісі!*

Гей ви, запорожці, гей ви, молодії, де ж ваші рушниці?

– Ой наші рушниці в пана у світлиці, сами ми в темниці!

Ой полети, галко, ой полети чорна да й на Січ риби їсти;

Ой принеси, галко, ой принеси чорна від кошового вісти!

Ой да уже ж галці, ой да уже ж чорній да на Січ не літати,

Ой да уже ж галці, ой да уже ж чорній вістей не слухати!» [].

У козацькій пісні відзначаємо велику кількість знаково-сміслових систем, які, за концепцією сигнатури В. А. Личковаха, «впорядковують духовно-естетичний простір художньої образності» [176, с. 98]. Алгоритичне змалювання подій у козацькій пісні, її насиченість образами народної поезії відповідають мистецьким тенденціям барокової доби та потребують окремих ґрунтовних пояснень, на чому наголошував ще О. О. Потебня. Стосовно художньо-образних порівнянь відомий український фольклорист та етнограф наводить слова М. В. Берга: «Це чудо (малоросійські пісні. – О. П.) розлите в усьому: в словах і в порівняннях, а іноді й просто не знаєш у чому: гарно, та й годі! Порівняння, улюблені малоросійською піснею, мають у ній ту особливість, що вони зовсім не порівняння, а щось на зразок того; але так зачаровує грація виразу, що й не помітиш цього» [272, с. 244-245].

Доволі багато у козацьких піснях алгеоричних порівнянь з птахами та рослинами, природними явищами, символічне значення яких співвідноситься з етнічними архетипами в художніх образах. «Етноментальний антеїзм» як світоглядний принцип зв'язку з рідною землею, який вважається одним із архетипових принципів конституювання життєвого світу і культурного простору українства [див. 176, с. 13-15], є яскраво представленим в українській пісенності. Микола Костомаров у музичному фольклорі відзначає і більш широкі міфологічні засади, зауваживши, що, «судячи по залишках нашої міфології в піснях, здається, мало у якого народу була така оживлена і осимволізована рослинна природа; дерева і трави часто говорять і

між собою, і з птахами. І мають символічне застосування до людини» [140, с. 229].

Причиною виникнення в українському пісенному фольклорі великої кількості архетипових образів та символів на основі природних явищ, рослинного та тваринного світу Г. В. Микитів пояснює первісним синкретизмом людини з природою [209, с. 147]. Образи-символи в українських народних піснях відтворено у найрізноманітніших формах, вони мають велику кількість смислових значень. У найбільш поширених серед козацьких пісенних творів – піснях про загибель козака – як правило, розповідь «розпочинається з картини степу або поля, а далі переходить в алегоричне змалювання сповіщення родини та її ставлення до трагічної події» [110, с. 285].

*«Ой і летить орел, а за ним сокіл:
 – Подожди й орел, щось тобі скажу.
 Подожди й орел, щось тобі скажу.
 Ай ой де ж ти бував, та ой що ж ти видав?
 – Ой бував же я та в чужой стороні,
 Та видав же я та велике диво.
 Велике диво, зелене жито,
 А в тому житі козака вбито.
 Коло його травка, травка пророста,
 Коло серденька звивається.
 Та ніхто до його не признається,
 Тільки призналися та три ластівки.
 Що перва ластівка – рідна матінка,
 Друга ластівка – рідна сестриця,
 А третя ластівка – замужня жона.
 Де мати стояла – ріка протекла,
 А де сестриця – то там криниця,
 Де замужня жона – той й роси нема» [321, с. 191].*

Алегорично зображені в тексті козацької пісні символічні образи-архетипи виразно відтворюють етнокультурну картину світу українського етносу. У козацьких піснях «соколом називали відважного, гарного юнака або чоловіка», а символ орла, як виявлено дослідниками, «сприяє творенню образної парадигми орел – військо» [209, с. 148]. Пісенний образ – жито – в українських козацьких піснях уособлює символ «смерть» [там само, с. 151]. Символічний образ ластівки у пісні використано для змалювання жіночого начала в різних іпостасях – матері, сестри, дружини. Притім семантичне поєднання образу ластівки з іншим архетипним символом – водою, що в останніх рядках представлено в метафорах «ріка», «криниця», «роса», у пісні створює парадигму «вода – горе, журба» [там само, с. 149]. Символіка води, пов'язана з горюванням, плачем, у козацькій пісні уособлює силу жіночих почуттів відповідно до потужності водних стихій у алегоріях: «матінка – ріка», «сестриця – криниця», «жона – роса».

Отже, на формування релігійно-естетичного синкретизму козацького музичного фольклору, головним чином, вплинули специфічні чинники формування історії Запорозжя та його населення, специфіка форм діяльності, світосприйняття, мови, художньо-естетичних засад етнокультури та глибинної релігійності українського козацтва.

З точки зору естетичного змісту козацької духовної культури не можна не погодитися з В. Кононенком, який наголошує на тому, що символи не лише живляться асоціативно-образною мотивацією, а й самі є образами високого естетичного рівня [138, с. 259]. Дослідник мовної та художньо-образної символіки вважає, що словесний символ, народжений у фольклорних текстах унаслідок узагальнення, розширення слова до образу, перетворення його в образ-ідею, має розгалужені асоціативні зв'язки, що виводять такий символ за межі конкретних мовних ситуацій, у систему образного світосприймання і тим самим у позамовний світ, в оточення, властиве даному соціуму [там само, с. 243].

Зважаючи на семантику образів, представлених як сакральні символи у козацьких піснях, можемо стверджувати, що козацький музичний фольклор виявляється своєрідною енциклопедією української етноментальності та є естетичним відображенням етнокультури й духовності українського козацтва. Розглянуті алегоричні образи і символи у козацьких піснях надають їм особливої емоційності, художньої виразності та епічної експресії, що употужнює духовний вияв соціокультурних особливостей та етнічних ознак історичного Запорозжя – регіону винятково-унікальної етнокультури. Зокрема найбільше віддзеркалення у козацькому фольклорі та пам'яті народній залишили трагічні теми особистої долі козаків та історичної долі українського козацтва як суспільно-військового стану, а «маршові й героїчні пісні, за невеликими винятками, пішли в небуття разом із козацтвом» [110, с. 288].

4.3. Стельові особливості козацького декоративно-ужиткового мистецтва

Загальнокультурні, етнонаціональні, регіональні елементи наявні і в стильових особливостях декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва як ще одного з народних джерел релігійно-естетичного синкретизму козацького Бароко. Незважаючи на те, що статус декоративно-ужиткового мистецтва в українській етнокультурі протягом усієї її історії був дуже високим, його роль визначалась доволі своєрідно. На це останнім часом вказують деякі вчені (напр., Л. Ушкалов), зазначаючи, що декоративно-ужиткове мистецтво «не відіграло вирішальної ролі в мистецькому процесі, не визначало шляхів його еволюції» [див. 320, с. 925]. Водночас, вони не заперечують і той факт, що декоративно-ужиткове мистецтво якнайактивніше проникало в усі сфери повсякденного життя, мало якнайширший спектр конкретних виявів [див. там само].

Такими «конкретними виявами» декоративно-ужиткового мистецтва є з одного боку його традиційність в народній культурі, а з іншого, зважаючи на те, що воно охоплює усі сфери повсякденного і святкового життя, його утилітарний й водночас естетичний характер. Проте саме *традиційність* і мальовнича декоративність складають ту духовно-естетичну серцевину, яка забезпечує етнокультурний механізм збереження та передачі суспільного досвіду і яким визначається його значущість як народного джерела козацького бароко.

Отже, декоративно-ужиткове мистецтво орієнтоване передусім на традицію як засіб легітимації: «так було завжди і тому так мусить бути», передавалося від діда до батька, від батька до сина і т.д. Козаки у всьому «стійко берегли духовні сили і велич предків, шанували батьківське – своє, раціонально добротне, практичне, красиве, добре і життєтвердне навіки» [311, с. 726] та завжди дотримувались народних традицій.

Традиційність у мистецтві не можна відокремити від формування духовного світу особистості та її стосунків зі світом, тому закономірним у ній є *первинність* світоглядно-релігійного та художньо-естетичного, їхній внутрішньокультурний синкретизм. Народний досвід етнокультури транслюється і трансформується в передачі традицій від одного індивіда до іншого, тобто від попереднього покоління до наступного і т. д. Щодо козацького мистецтва, враховуючи поліетнічне єднання козаків, традиційне спирається на авторитет того, хто творить або репрезентує народний Sacrum. Зокрема, автори-«характерники» надають елементи сакрального втаємничення до поля естетичних смислів, які є очевидними і тому чинними для інших членів козацького братства. Тобто це традиційне є samozрозумілим і гідним довіри без особливих доводів у духовному просторі козацької культури.

Декоративно-ужиткове мистецтво українського козацтва призначене для внутрішнього вжитку референтної спільноти, де культурна єдність досягається через усталені канони, домовленості, угоди та є визначальною

умовою порозуміння. Те, що слід знати і вміти, вже є, існує, відкрите для освоєння та є узвичаєним для етнокультурної ідентичності.

Особливості української етнокультури є найістотнішими ознаками, що дають можливість вирізнити козацьке декоративно-ужиткове мистецтво та окреслити спосіб його включення в осібне і загальнокультурне існування. Загальнокультурне – в рамках розвитку стильових тенденцій бароко в цілому. Осібне – як регіональні особливості розвитку прикладної художньої творчості та інших побутових форм естетичної культури українського козацтва, що формують його неповторну самобутність. Проте слід враховувати і суперечність, яка повік триває між національно-самобутнім, тобто етнокультурним та загальнокультурним, або «між інтеграцією та дезінтеграційними процесами, в основі яких лежить природне прагнення до етнічної консервації того, що вироблено століттями» [189, с. 78].

Самобутні риси народної побутової культури проявляються, як правило, в особливостях будівництва та декору житла, в уснопоетичній та музичній творчості, у збереженні певних норм побутової поведінки та смаків, у крої й оздоблені одягу, в обрядах і кольорах тощо і, нарешті, у художньо-естетичних поглядах, які виявляють себе у всіх формах етнокультурної життєдіяльності. Названі риси виразно позначилися на козацькому декоративно-ужитковому мистецтві.

Завдяки тому, що народне декоративно-ужиткове мистецтво менше було сполучено з професійними канонами високого мистецтва, а надзвичайно рєвно дотримувалося традиційності, воно одночасно залишалося відкритим для творчого засвоєння найновіших тенденцій. Зокрема, у козацькому мистецтві разом із дотриманням консерватизму традиційної української культури та зверненням до загальнобарокових стильових тенденцій яскраво позначилися митецькі новації козацького бароко. І хоча дехто вважає неприпустимим, відповідно до вимог етнокультурного консерватизму, «змішування національного самобутнього з

іонаціональним, що часто вважають руйнівним і деструктивним» [див. там само], саме ця дифузійність і стильовий синкретизм виявляють унікальність духовної культури українського козацтва.

В українській культурі XVII – XVIII століть зазначена традиційність «найповніше виявлялася у тих видах мистецької творчості, що виходили з власних коренів» [див. 320, с. 925], в т.ч. народних джерел козацького мистецтва. Зокрема, до таких дослідники відносять килимарство, вишивання та художнє скло, зазначаючи, що дані види декоративно-ужиткового мистецтва якнайменше зазнавали новацій, зважаючи на «консервативність» їхнього виробництва. Разом з тим, вони вказують на відкритість традиційного декоративно-ужиткового мистецтва зовнішнім впливам, наприклад у гончарстві, яке активно змінювалося, та золотарства, в якому широко використовувалася образотворча іконографія та орнаментика європейських взірців [див. там само].

Також необхідно зазначити, що піднесення декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва дещо не співпадало із загальним розвитком цього виду художньої творчості в українській культурі, як і не було абсолютно тотожним формування його стильових особливостей. Але все ж таки мистецьке життя козаків проходило не ізольовано від провідних тенденцій світового мистецтва, а козацьке мистецтво за часів козацької республіки, Гетьманщини визнане як унікальне загальноєвропейське явище, у декоративно-ужиткових формах якого на повну силу виражений творчий потенціал народного генія [311, с. 726].

Ще у XIX столітті дослідники української історії (М. Грушевський) довели, що у своєму житті козаки керувалися високими духовно-релігійними, художніми, естетичними та моральними почуттями, бо вони були людьми свого народу і свого часу, ревливими захисниками своєї віри і землі, вихованими, на всякі діла способними, майстрами на всі руки, ці славні лицарі [73]. У численних працях дослідників мистецтва як в Україні, так і в Європі позначено, що «життєствердні основи, естетично-художні помисли,

козацький дух образно втілені, виразно відчутні в усьому, з чим жили козаки» [311, с. 726]. Даний підхід є плідним для розуміння синтезу духовної та побутової культури, що дає можливість актуалізувати питання значущості декоративно-ужиткових виявів козацької культури, зокрема її мистецьких форм, чималий різновид яких розкривається при аналізі естетики предметно-просторового середовища українського козацтва.

Найбільш розповсюдженими серед видів козацького декоративного мистецтва слід уважати передусім *малярство* (інколи лубок) та *різьблення*, бо саме їхні зразки ми можемо розглядати як наявні артефакти художньої культури запорозького козацтва. Про козацький народний живопис – «народну картину» – вже говорилося вище. У наступних розділах детально буде розглянуто народне малярство, зокрема його сакральне виявлення – козацький іконопис.

Також до живописних форм козацького декоративно-ужиткового мистецтва, визнаних у розвитку української культури XVII – XVIII століть і найпоширеніших на Запорозжі, було розмалювання житлового середовища. Воно стосувалося житла, предметів праці і побуту, козацької зброї та інших речей переважно утилітарного характеру, які чи то дійшли до нас, чи залишилися лише описаними, змальованими й оспіваними, або взагалі у своїй переважній більшості залишилися невідомими нащадкам.

Крім того, окремої уваги, зважаючи на глибоку релігійність українського козацтва, заслуговує їх сакральний мистецький простір. Як слушно зауважують мистецтвознавці, «літургійне середовище козацької церкви до сьогодні викладає подив, захоплення» [див. там само]. Козаки жертвували чималі кошти на потреби православної церкви, фінансуючи як зведення церков і монастирів, так і їхнє облаштування, замовлення та виготовлення коштовного церковного начиння: ікон, плащаниць, аналоїв та інших ритуально-літургійних предметів.

Один із таких унікальних *сакральних зразків* козацького прикладного мистецтва знаходиться у не доступних загальному огляду фондах

Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького – аналой іконостасу з останньої Січової церкви (*див. Іл. 8*). В А. Скальковського знаходимо свідчення про іконостас січової Покровської церкви: «Іконостас був витонченого різьблення з іконами київського, на італійський манер, живопису, прикрашений срібними окладами, панікадилами й вотумами» [283, с. 601].

Щодо авторства названого шедевра козацького різьблення та іконописання, то думки дослідників різняться. У фундаментальному науковому виданні «Україна – козацька держава», яке побачило світ у 2004 році [311] на стор. 731 знаходимо фото аналая, де зазначено: «Аналой. Невідомий майстер. Середина XVIII ст. Із січової Покровської церкви в м. Нікополі. Україна. Дерево, гіпс, різьблення, розпис. Н – 94,5 см. ДІМ НКП-612540, І-2908», тобто автори даної праці впевнені, що автор аналая залишився невідомим. Проте М. Тихонова, науковий співробітник Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького, з певною долею ймовірності таки називає автора аналая та іконостаса. Це, на її думку, Сисой Зотів Шалматов, уродженець Тверської провінції міста Осташкова, «різьбярської роботи майстер» [119, , с. 388].

Про Сисоя Шалматова з великою долею ймовірності також відомо, що змолоду він вчився й працював у російських містах, близько 1750 року приїхав до Курська й відкрив свою майстерню, де виконував різьбярські роботи для курських й білгородських храмів. Починаючи з 1760-х років, Сисой Шалматов працював за запрошенням кошового Петра Калнишевського на Запорозжжі. Ймовірно, припускає М. Тихонова, в цей час він і створив іконостас та аналой січової Покровської церкви [308].

Аналой був виготовлений відповідно до іконостаса – невеличкий церковний різьблений столик, на якому знаходилася храмова ікона Покрови Пресвятої Богородиці. Аналой складав єдине ціле з іконостасом, виявившись чудом майстерності, поєднавши різьблення й живопис. Цей аналой Дмитро Яворницький, подорожуючи історичними місцями Запорозжжя у 80-х роках

XIX століття, вперше побачив у запорозькій церкві села Покровського. Він так описує його: «Аналой, висоти аршин з чвертю, пофарбований яскраво-зеленою фарбою, із різьбою й зі вставленою на ньому іконою, де представлена Богоматір з покровом, яка тримає під ним декілька фігур: на першому плані царя Іоанна й царівну Софію, архієреїв і монахів, а на другому – запорожців; останні представлені без шапок, із голеними головами, на яких видно чуби» [383, с. 398-399].

До фондів Дніпропетровського історичного музею аналой потрапив у 1905 році, коли з нагоди XIII археологічного з'їзду багато сакральних предметів було зібрано у церквах Катеринославської єпархії. Свідчення про надходження аналая до музею саме в цей період знаходимо у звіті за 1905 – 1906 роки (запис за № 458) [377, с. 171]. У 2002 – 2003 роках аналой був відреставрований С. Передерієм та В. Десятериком, реставраторами Дніпропетровського історичного музею, і сьогодні він знаходиться у його фондах [див. 308].

М. Тихонова детально описує аналой з іконостаса козацької Покровської церкви Нової Січі [див. там само]. Аналой має вигляд неправильної 6-тикутної призми зі скошеним верхом на ніжках-кулях. Задня стінка відсутня, оскільки аналой був з'єднаний з іконостасом. Максимальні розміри аналая такі: висота – 98,5 см, ширина – 52,5 см, глибина – 45 см. У верхню частину аналая вмонтована ікона Покрови Богородиці (*Іл. 9*) у восьмикутній рамці, розміри якої складають 36 x 37,5 см. Поле верхньої частини аналая навколо ікони зеленого кольору. Низ аналая профільований, фарбований різними кольорами – зеленим, червоним, жовтим.

На ажурно різьблених бічних гранях аналая розташовані ікони Антонія та Феодосія Печерських (*Іл. 10; 11*), віднесені до витворів придніпровського іконопису. Зображення Антонія та Феодосія Печерських виконані олійними фарбами по левкасу, обрамлені рамками з фігурним верхом. Кожна грань аналая оточена профільованою рамкою зеленого й червоного кольорів.

В різьбленні використаний мотив, складений з двох пружних S-подібних завитків акантового листя, характерних для стилю бароко, вкритих позолотою по левкасу. При виготовленні аналоя автором переважно використано техніку рельєфного та наскрізного різьблення, якими він володів досконало. Митець тонко відчував ритм та пластичне формотворення орнаментального зображення. Бароково-доцільними є масштабність співвідношення панівних елементів та їх довершень, а також узгодженість геометризвано-рослинних мотивів у гармонійній композиційній цілості.

Відтак, аналой з Покровської церкви Нової Січі є цінним артефактом козацького декоративно-ужиткового мистецтва з точки зору його самобутньої духовно-мистецької суті. По-перше, можемо з великою долею ймовірності припускати (зважаючи на те, що аналой був єдиним цілим з іконостасом), що тут представлений мистецький стиль церковного комплексу останньої січової церкви – «козацьке бароко». По-друге, маємо можливість аналізувати особливості цього автентичного мистецького стилю на прикладі шедевр козацького декоративно-ужиткового мистецтва. По-третє, можемо говорити про блискуче володіння автором різними різьбярськими техніками та визнавати його досконалу майстерність в образотворчому та декоративному жанрах. Нарешті, мусимо погодитися з тим, що майстер був ознайомленим з основними мистецькими принципами барокового стилю, в т.ч. у декоративно-ужитковому мистецтві, яке було «позначене використанням європейських взірців та перемогою запозичених з них орнаментальної системи на тісніше пов'язаних з європейською культурою напрямках розвитку» [320, с. 942].

І все ж таки хто б не був автором аналоя – чи Сисой Шалматов, чи дійсно невідомій митець, зрозуміло, що майстер, створюючи художній шедевр сакрального призначення, був людиною православною, працював на Січі та сповідував закони козацького братства, а тому був підвладним впливу стильових тенденцій, які побутували на Запорозжжі. У Д. Яворницького

знаходимо: «Всі вони – ремісники – за козацьким звичаєм виконували козакам роботу за певну платню й задурно нікому нічого не були зобов'язані робити» [390, с. 300]. Сучасні мистецтвознавці засвідчують роботу у козаків майстрів-ремісників, які жили на самій Січі, в окремих паланках та їх передмістях – ковалів, слюсарів, кравців, кушнірів, шевців, теслярів та ін. Р. Захарчук-Чугай відзначає: «... багато тих ремісників славились своїми мистецькими виробами» [311, с. 727]. У Д. Яворницького знаходимо підтвердження такої оцінки, а саме зазначені найвідомішим знавцем українського козацтва відомості про надзвичайність наявних предметів побутової історії – «превосходной работы» [384, с. 133].

Січова ремісницька різноманітність у козацькому декоративно-ужитковому мистецтві вражає. Щодо мистецьких витворів, то, на жаль, «зразки окремих напрямів вціліли лише з пізніх часів» [320, с. 925], тому говорити про стильові особливості еволюції народних мистецьких традицій у культурі українського козацтва вкрай складно. Спираючись на «промовистий» перелік виробів декоративно-ужиткового мистецтва: «ткацтво, гутництво, килимарство, меблі, художнє лиття (срібні пояси, гудзики, столові вироби, 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 та ін.)» [312, с. 197], можемо тільки уявляти високий професійний рівень українських майстрів XVII – XVIII століть.

Як зазначають дослідники козацького бароко, «значна частина продукції майстрів декоративно-ужиткового мистецтва розраховувалася на повсякденний вжиток» [320, с. 925]. Д. Яворницький констатує: «оселі козаків були дуже привітні, чисті, охайні, обов'язково з іконами, килимами, скатертинами. На стінах розвішена зброя. Навіть у жилих землянках-бурдюгах було «всяке вбранство». По стінах висіло оружжя, на покуті стояли розмальовані під золото образи, попід стінами ослінчики... розстелені килими...» [383, с. 200, 254]. Вчений у своєму спостереженні робить акцент

на неодмінній наявності предметів сакрального змісту, тобто ікон у козацьких помешканнях, а також підкреслює вагомість у козацькому побуті предметів естетичного штибу. Тобто із цього судження знавця історії та культури українського козацтва можна зробити висновок про *релігійно-естетичне навантаження* декоративно-ужиткового мистецтва на Запорожжі. Окрім того, це дає можливість розглядати його роль і функціональне місце у різних напрямках культуротворчості, що визначалася мистецькою багатоплановістю.

Проводячи археологічні дослідження козацьких «вольностей», Д. Яворницький віднаходив, зокрема на Чортомлицькій Січі, всілякого роду посуд чудової роботи, глиняні трубки різних кольорів і прикрас, підкови, шкварні, пряжки, піддоски, попруги сидельні, пістолети, шаблі, кулі, машинки для лиття куль, списи, грузила для риболовних снастей, порохівниці, чорнильниці, бруски, котли тощо, що дали багатий матеріал для опису побутової історії запорізьких козаків [384, с. 133]. Крім того, знаний історик констатує знахідки на теренах багатьох козацьких Січей інших речей – срібних хрестиків, воскових свічок у домовинах, шматків смоли, кругів дроту, свинцевих куль, різного глиняного посуду, особливо глечиків, чи «куман» [там само, с. 134]. На місці колишньої Нової Січі знаходили безліч різних речей: пістолети, кинджали, ножі, шаблі, рушниці, гармати, ядра, кулі..., глечики, кахлі, казани, графини, чавуни, пляшки, штофи, кільця, персні, тарілки, кубки..., гудзики, пряжки, бубонці, намиста на дроту, гроші, трубки-носогрійки, або так звані люльки-буруньки (від турецького «бурун» – ніс), декоративно розмальовані різними «фігурами» та художньо прикрашені різними фарбами [384, с. 141].

Анотовані та описані Д. Яворницьким артефакти побутової культури українського козацтва є свідченням широкого кола художньо-прикладних спеціальностей, що побутували на Запорожжі. А головне, наявні предмети побуту є реальним свідченням усепроникливості декоративно-прикладних практик, інколи навіть віддалених між собою спеціальних напрямів

мистецтва, в усі сфери козацького життя, починаючи від духовних його форм та закінчуючи суто матеріальними. Хоча і останні, які, здавалося б на перший погляд, відповідають критеріям суто «матеріального», несуть у собі глибинне сакрально-естетичне навантаження. Адже кожен глечик для повсякденного харчування, кожна трубка для куріння, кожна козацька шабля та ін. взірці є енциклопедією української «традиційності», виконаної засобами орнаменталістики, художньо-пластичної форми, стилістики, декорування тощо. Відтак, майже кожен предмет козацького побуту варто розглядати з точки зору його мистецької цінності, а, враховуючи культове навантаження повсякденності козаків, не залишати без уваги роль релігійно-сакрального впливу у його створенні та художньому оформленні. Але, на жаль, наявні матеріали, датовані відповідно до досліджуваного часу та до історії козацької локальної культури, є практично відсутніми.

Зокрема, здійснені нами «польові» й теоретичні дослідження такого поширеного в Україні наряду декоративно-ужиткового мистецтва, як *виготовлення скринь у козаків* не дали позитивного результату. У фундаментальних виданнях початку XXI століття, присвячених історії української культури, українському козацтву, українському бароко та ін., на жаль, є відсутніми конкретні дані про козацькі скрині, особливості їх виготовлення, наявність у музейних колекціях [див. 122; 311; 320]. З іншого боку, загальновідомим є факт широкого розповсюдження, побутування та майже повсюдної популярності хатніх скринь – виробів з деревини, прикрашених декоративним розписом.

Як вважають історики та мистецтвознавці, першими майстернями із виготовлення та розпису скринь були цехові артілі Львова, що працювали ще у XVI – XVII століттях [378, с. 17]. Вчені припускають, що своїми коренями українські скрині сягають традицій античності, а прототипом виготовлення скринь всього середземноморського басейну, зокрема весільних, гіпотетично називають античні саркофаги – за збіг конструктивних особливостей,

прийомів розподілення поверхні, співпадання ознак композиційних рішень [там само, с. 16].

Така історична наступність у культурі українського бароко не є випадковою. Спираючись на наведену вище тезу про успадкування античної традиції бароковим стилем, а також посилаючись на концепцію присутності в українському бароко «історичного життя античної традиції, з усіма його суперечностями», ми підтримуємо визнання вченими того, що саме «в бароко процес історичного життя античної традиції виявився повною мірою» [320, с. 528]. Можемо стверджувати, що серед козацьких майстрів естетика скрині як народної форми декоративно-ужиткового мистецтва через вираження споконвічних традицій українського фольклору у їх синкретичному поєднанні з античними засадами та бароковими принципами була достатньо поширеною. Але про козацькі скрині, про їх виготовлення та декорування тощо, через певні історичні причини, що склалися в Україні у кінці XVII – першій половині XVIII століть, розглянутих нами детально у попередніх розділах, достеменно відомо досить мало.

Достовірно доведеним фактом є виготовлення та розмальовування скринь на теренах Нижнього Придніпров'я лише у другій половині XVIII століття, підтвердження цього знаходимо у Д. Яворницького: «Од лівого берега річки Самари геть униз уздовж Дніпра тяглося с. Огринь або Ігрень. Воно недавнього віку, заснував його в 1780 – 1781 р. князь Олександр Андрійович Прозоровський, і славилось воно своєю лісною пристанню та виробом українських скринь...» [389, с. 6]. Закономірним буде і висновок про успадкування та продовження тут мистецьких традицій запорозьких майстрів наступними поколіннями, які мешкали на Придніпров'ї, зокрема на прибережних просторах р. Самари – там, де духовна культура українського козацтва досягла практично найвищого свого розвитку. Саме Присамар'я у XVII – XVIII століттях було не лише одним із центральних осередків розвитку козацького мистецтва, а й унікальним

осередком піднесення православної віри козацтва, що вплинуло на духовний синкретизм народної творчості.

Сучасні дослідники-культурологи (Т. Пуларія), вивчаючи мистецькі особливості скринь Нижньої Наддніпрянщини, зокрема аналізуючи їхні архетипові проєкції, стверджують «про первинні духовні підстави цього виду декоративного мистецтва» та розглядають даний вид декоративної творчості «і як джерело локальної історії, і як незаперечне утвердження духовного начала в людині» [274, с. 285]. До того ж, вони вважають за необхідне розглядати «локальність» стильових особливостей та символіки розпису українських скринь «поряд з традиційною фольклорною поетикою декоративного розпису». Також відзначається їхня спорідненість із традиціями малювання, що розвинулись у ХІХ столітті у селі Петриківка на Катеринославщині та з часом оформилися в окремий оригінальний напрям декоративно-орнаментального народного малярства – петриківський розпис [там само, с. 277].

До речі, у сучасній науці немає достовірних даних щодо часу та місця появи і розвитку традицій, що лягли в основу петриківського розпису. Практично відсутні і детальні історичні згадки про даний вид народного малярства до часу зацікавлення ним на початку ХХ століття Д. Яворницьким. Проте, незважаючи на те, що у розумінні сучасного мистецтвознавства цей напрям сформувався тільки наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть, вважаємо, що започаткування традиції петриківського розпису, все ж таки слід шукати в народній культурі доби українського бароко.

Звертаючись із цією метою саме до культурологічного осмислення козацького мистецтва, відзначаємо декілька причин. По-перше, окремі речі з візерунками у характерному стилі збереглися ще з ХVІІІ століття та знайдені переважно на теренах побутування запорозьких козаків – на Придніпров'ї. По-друге, найяскравішим і найбільш вагомим підтвердженням зв'язку походження петриківського розпису з козацьким мистецтвом знаходимо у

рослинному орнаменті запорозьких барокових ікон, датованих XVIII століттям.

Одна із них – козацька ікона «Христос Вседержитель» (Лл. 7) з колишньої Самари-Новоселиці (Новомосковська), в якій чи не найяскравіше розкривається стилістика української барокової ікони Придніпров'я, – унікальна як за своєю іконографією, так і декоративно-орнаментальним рішенням. У ній можемо виразно спостерігати ту «дифузійність візантійського й народного мистецтва загальнофольклорного характеру» [більш детально див.: 259, с. 327], яка відіграла визначальну роль як у формуванні та розвитку художньої культури українського козацтва, так і найбільш яскраво виявила себе в рамках культури України XVII – XVIII століть у козацькому іконописі.

Отже, на запорозькій іконі «Христос Вседержитель» зображено не грізного, суворого і неприступного Пантократора відповідно до візантійського канону, а створено образ Христа-Вчителя. Перед нами одночасне яскраве поєднання традиційної іконографії та ідеальної гармонії образу, що знаходить втілення у єдності декоративно-монументального вирішення, орнаментальної формули твору. На цій іконі бачимо величного і водночас лагідного Христа з характерним для придніпровського малярства повновидим обличчям, рівним широким чолом, яке обіймає м'яке сяйво промінчастого німба, що повільно переходить у глибокий, соковитий, густо-зелений тон тла зображення [див. там само с. 330].

У цій невеличкій козацькій іконі, яка відповідно канону є визнаним композиційним центром іконостаса, осереддям, до якого спрямована вся образна система іконопису, немає барочної пишності, золоченого рельєфного орнаменту, а чисте кольорове тло нагадує скоріше барви хатнього начиння придніпровських скринь. Надзвичайної краси білий хітон Христа рясно вкриває унікальний декоративний розпис – червоно-золотаві ружі з китицями на зелених стеблах, привертаючи увагу до обличчя, роблячи постать монолітною. Квітчастий орнамент, характерний для придніпровського

декоративного розпису, нагадує саме розпис, а не вишивку білої сорочки. Він розміщений, як на площині, у спеціально відведених місцях, ніде не фрагментований. Виявляючи свою самоцінність, декоративний орнамент виконує і конструктивну, і образно-естетичну функції. Квітуча гілка підкреслює благословляючий жест Христа, неначе виростаючи з-поміж перстів благословення. Барвистий орнамент, заповнюючи кожне вільне місце на білій площині хітону, утворює трикутники, що відповідають трьохцвіттю, повтореному в орнаментальному мотиві, та суголосять загальній пірамідальності зображення постаті.

На прикладі ікони «Христос Вседержитель», здається, у найбільш чистому вигляді виступає декоративний ключ творення символіки і художньої стилістики народної ікони. Л. Яценко вважає, що на цій іконі сам Христос – справжній добрий Пастир, а не лякаючий та караючий, страшний темноликий Спас – «Яроє Око» царевих ізографів. Дослідниця вбачає Христа на цій іконі «заквітчаним кущем-вазоном придніпровського декоративного розпису», що «неначе розцвітає» [394, с. 13], тому і назвала придніпровський орнамент «Квіткою Божою» [там само]. Саме декоративний орнамент великою мірою визначає «поетику» запорозької ікони, поєднуючись з іншими суттєвими ознаками своєрідності образного ладу, він має дуже помітну наближеність до народного розпису, зокрема до зразків малярства петриківської традиції.

Відтак звичай прикрашати декоративним розписом побутові предмети, виготовлені з дерева та з інших матеріалів, а також розмальовувати стіни помешкань як всередині, так і зовні був доволі поширеним у XVII–XVIII століттях. З точки зору місцевих фольклорних традицій різні регіони України мали свої особливості [126], які є стилістично відмінними.

Тому, розглянувши *взірці орнаменту козацького іконопису*, наявні зразки розпису побутових предметів, необхідно окреслити характерну особливість народного малярства Нижньої Наддніпряниці – спорідненість із традиціями петриківського розпису. Тут важливо те, що Петриківка була в

одній із козацьких паланок – Протовчанській, а у кінці XVIII століття у Петриківку було перенесено один із зимівників останнього кошового отамана Запорозької Січі Петра Калнишевського – дерев'яну церкву на честь Юрія Змієборця (Георгія Побідоносця). Це розкриває глибинний зв'язок петриківської традиції декоративного розпису із самобутнім фольклорним релігійно-естетичним синкретизмом, що лежить в основі мистецтва запорозького козацтва.

Крім того, аналіз орнаментальних композицій творів декоративно-ужиткового мистецтва Нижньої Наддніпрянщини дає можливість говорити про усталену традицію розпису, в основі якої, як визнає Т. Пуларія з посиланням на російського культуролога А. А. Пелипенко, лежать «числа» і «візуальні фігури» – первинні архетипові проєкції в культурі [274, с. 278]. А числові та геометрично-фігуральні сакральні конотації, якими наділялися з давнини числа та геометричні фігури, є притаманними як православ'ю, так і структурно-семантичній організації народної творчості. У надзвичайно самобутніх творах козацького декоративно-ужиткового мистецтва спостерігаємо *художню стилістику*, яка на засадах глибинної сакральності акумулювала у собі вікову орнаментально-композиційну образність етнічної культури Нижньої Наддніпрянщини. Ця стилістика розкривається через композиційні трьохцвіття, візуально-орнаментальні трикутники, переважну загальну пірамідальність зображень та навіть тло, яке нагадує скоріше барви хатнього начиння придніпровських скринь – у сакральному малярстві українського козацтва [більш детально див.: 259, с. 330]. Для неї характерні також трикутні грона винограду, зібрані в трикутники елементи квіткового мотиву, намальовані на придніпровських скринях [274, с. 281].

Так само регіонально характерною та етнокультурно-символічною у козацькій традиції народного малювання є його *колористична гама*. Як було зазначено на прикладі козацької ікони «Христос Вседержитель», в якій переважають зелений та червоний кольори, показовим виступає «глибокий, соковитий, густо-зелений тон тла», що скоріше нагадує «барви хатнього

начиння придніпровських скринь». Таку ж стилістичну тенденцію спостерігаємо у колористиці фону та орнаментальних композицій декоративних скринь Нижньої Наддніпрянщини, де превалюють червоний та зелений кольори. Червоний – як символ жіночого начала – у орнаментальних композиціях скринь існує у найбільшій кількості, трохи менше зустрічаємо синього, який символізує чоловіче начало. Разом з тим, «на деяких скринях розпис виконано тільки червоним та жовтим», але, що цілком співпадає із колористикою тла переважної більшості козацьких ікон, «незмінним залишається зелений фон» [там само, с. 282].

Подібні особливості колористичної гами та орнаментальних мотивів у символічно-сакраментальній єдності з конструктивно-функціональними геометрично-візуальними фігурами можемо відзначити і на прикладі поширеного у художній культурі українського козацтва напряму декоративно-ужиткового мистецтва – *килимарства*, «яке мало давні традиції, проте оригінальні його приклади нечисленні й походять вже з XVIII ст.» [320, с. 936]. Беручи за основу найзагальніші спільні засади українського декоративізму і звертаючись до стилістики килимарства, бачимо, що «у килимах яскраво виявилися регіональні відмінності» [там само, с. 937] на підтвердження вищенаведених міркувань.

Вчені – історики і мистецтвознавці – стверджують, що українські килими є «показовим прикладом збереження свого давнього, його закономірного розвитку» [311, с. 728], до того ж, указують на особливий розвиток саме цього виду народного художнього ткацтва в козацьку добу. Дослідники українських килимів відзначають, що «до них козаки ставились з особливою шаною, вірили в їх символічно-знакову об'єднуючу функцію та пишались їхньою величавою святковою урочистістю» [там само].

Винятково самобутніми та неповторними вітчизняні мистецтвознавці вважають килими XVII – XVIII століть, зокрема ті, що створені в традиційних стилістичних рамках культури українського козацтва: «Узорні українські килими – козацькі, гетьманські – гідне подиву високомистецьке

явище. Збережені датовані килими XVII – XVIII століть в музеях України і світу дають можливість виокремити українське килимарство як самобутнє, неповторне» [119, с. 356-357].

Відомий мистецтвознавець-фольклорист Раїса Захарчук-Чугай, дослідивши килими у збірках різних музеїв, приватних колекцій, проаналізувала відповідні архівні матеріали, провела порівняльний аналіз українських килимів з килимами інших народів. На основі цієї наукової роботи вона стверджує, що «килими XVII – XVIII ст. – унікальне мистецтво, в якому виражена народна винахідливість щодо своєї мелодійності системи розміщення мотивів у концентричних, стрічкових композиціях, на прямокутній площині» [311, с. 728].

У килимарському мистецтві, як і в козацькому народному малюванні доби українського Бароко, стилістичною основою композиційної побудови зустрічаємо, як правило, геометрично розміщені, переважно геометризовано-рослинні, квіткові мотиви. Останні лаконічно та гармонійно поєднуються й, головне, обумовлюються своїм природним сенсом, змістом і призначенням відповідно до декоративно-ужиткової функції килимарства. В орнаментально-композиційному рішенні українських килимів наочно представлено як унікальність технічного виконання, так і оригінальна мистецька автентичність. Навіть у випадку коли йдеться про деякі запозичення, то «чужі надбання не переймались невідлучно, а стоплювались з місцевою творчістю в органічну цілість» [там само], у тому числі коли мова йде про регіональні відмінності українських теренів.

Стосовно килимарства XVII – XVIII століть можна з впевненістю говорити про відображену в них «регіональну онтологію», зазначену російськими культурологами [241, с. 11]. Тут, власне, й «прочитується глибинна сутність естетичної культури народу, його символічно-філософське світобачення і світостворення» [311, с. 729], засновані на докорінній автентичній релігійності українства та любові до рідної землі. Так званий «етноментальний антеїзм» виражений у козацькому килимарстві

мальовничим «природно-земним» цвітінням, переданим найяскравішими кольорами та найтоншими відтінковими нюансами» [там само].

З «Матері-Землі» – архетипу, визначального вже у праукраїнців, – із цієї міцної основи зростає «Дерево життя» – один із чільних символів, відтворених на *українських рушниках*. Стилістично він виконується доволі по-різному: «то звеличеним узором, то заповнює майже усю площину країв рушника, то він невеликий, обрамлений широкою каймою, на якій вишита ламана хвиляста лінія з укрупненими листоподібними мотивами» [див. 311, с. 729]. Різновиди зображення Дерева життя та інших архетипових знаків-символів (пташок, квітів, листочків, хвилястих стрічок тощо) в українському *вишивальному мистецтві*, що досягло свого розквіту в добу українського Бароко, промовисто виявляють регіональні варіанти подачі цих символічних образів. Наприклад, як зазначають дослідники, «вимріяні людською уявою, вони по-різному зображались на рушниках» [див. там само].

Разом з тим вся історія українського мистецтва просякнута, на думку В. Личковаха, «сакральними сигнатурами» етнокультури. Із цієї точки зору можемо дійти висновку, що виявлення козацькими вишивальницями особного розуміння свого у рамках місцевих різновидів, усе ж таки збігається із загальними етнокультурними сигнатурами – «знаково-смысловими системами», що впорядковують духовно-естетичний простір художньої образності [176, с. 98].

У контексті декоративно-ужиткової природи народного вишивальництва вже Григорій Сковорода акцентував увагу своїх барокових сучасників на первинності естетичного навантаження, закладеного в українському вишиванні: «Для чого делаем материи вышиванных разными нитками и взору приятными цветами, обвешуемся оными... – и відповідав – Для радости сердца» [284, с. 9.]. Сучасні ж дослідники розглядають українські вишиті рушники як «оригінальне, неповторне у світі мистецьке явище» [311, с. 729] та відносять вишивання «до найсамобутніших напрямів національної мистецької традиції» [125].

Вишивальництво як один із видів декоративно-ужиткового мистецтва було поширене і в побутовій культурі народу, і мало широке визнання у церковній практиці, «де однозначно домінувало літургійне образотворче шитво» [320, с. 934]. Це доводить глибинну сакральну природу даного виду народної мистецької творчості, показуючи його релігійно-естетичну сутність суголосну світоглядним і культурним тенденціям Бароко, коли релігія була частиною повсякденного життя, а його естетична складова існувала не осібно, а як частина барокового цілого – духовного синкретизму релігії та мистецтва.

На жаль, оригінальні зразки українського вишивання козацької доби практично не вцілили і вкрай прикро, що «через майже цілковиту втрату пам'яток, його особливості на Правобережжі уже не можуть бути простежені» [320, с. 934]. Тим паче, як визнають науковці (В. Александрович) стосовно характерних особливостей української культури вишивання: «Його своєрідність визначається тим, що це один з небагатьох напрямів розвитку національної мистецької культури, який послідовно продовжував власні традиції, практично залишаючись осторонь ширших зовнішніх впливів» [там само, с. 935-936].

Найпотужнішою впливовою силою, яка не лишалася осторонь формування мистецьких засад української культури XVII – XVIII століть та не стояла узбіч активного виявлення своїх духовно-естетичних уподобань, було козацтво, завдяки чому маємо можливість говорити про унікальне автентичне козацьке декоративно-ужиткове мистецтво як одне з джерел українського Бароко. Незважаючи на те, що у козацьку добу функціональність виготовлення будь-яких предметів відіграє найголовнішу роль, «ужитковий» аспект лише опосередковано відбивався на загально-стилістичних декоративних рисах запорозького мистецтва й провідною усе ж залишалася його естетична площина. Як і релігія у XVII – XVIII століттях не була окремішньою частиною життя, так і естетичний компонент у козацькій

духовній культурі не розглядався осібно від цілого, тобто у відриві від релігії, моралі, повсякденності.

Навіть *предмети щоденного вжитку* козаків, які інколи взагалі були неорнаментовані, можемо розглядати в естетичній площині. Зокрема дерев'яний посуд, поширений у козацькому побуті з часів XVI століття, є оригінальним за своїм «пластично-силуетним вирішенням», на що вказував на початку XX століття український історик мистецтва Д. Антонович. Відомий вчений, розробляючи свою мистецтвознавчу концепцію, стверджував, що предмет ужиткового мистецтва може і не мати орнаменту, а все одно бути мистецьким твором з огляду на свою форму або колір [див. 314, с. 385]. Згодом і сучасні дослідники, розглядаючи козацькі предмети побуту широкого вжитку, – оригінальної прямокутної форми миски, ложки, й зокрема черпала і коряки, – звертають увагу саме на оригінальні засоби формотворення посудини, асоціюючи їх у лінійно-силуетному, об'ємно-зменшеному відтворенні з козацькими човнами-чайками, зображеними у плавному русі [див. 311, с. 727].

Неабиякий інтерес у мистецтвознавців викликає більш коштовний посуд, призначений здебільшого для використання козацькими старшинами, переважно керамічний, скляний, металевий, інколи з використанням дорогоцінних металів – срібла та золота. Такий посуд, а це тарілки, графини, штофи, чарки, металеві посріблені кружечки та ін., мали досить складне декорування, як-то нанесення рельєфного карбування [див. там само]. Та найбільшого поширення на Запорозжжі набув керамічний посуд, який використовувався у побуті від найнижчих до найзаможніших верств суспільства. Підтвердження цьому знаходимо у свідченнях сучасника П. Алепського, який був у захваті від «мальовничих тарелів», побачених ним на обіді у гетьмана Богдана Хмельницького [275, с. 167].

Гончарство за козацької доби належало до найпоширеніших напрямів розвитку декоративно-ужиткового мистецтва і, як стверджують дослідники, мало широку мережу осередків та розбудовану систему видів продукції

[див. 320, с. 938]. А головне, упроваджуючи ряд новаторських тенденцій, українські майстри-гончарі у своїй творчості спиралися на глибинні народні здобутки, використовуючи мистецькі надбання українського народу та тенденції барокової доби. Тим самим, як зазначають дослідники українського Бароко, вони творчо розвивали власні історичні традиції відповідно до домінуючих тенденцій мистецького життя своєї епохи [там само, 941].

Мистецьке оздоблення кераміки у кращих традиціях народної мальованої орнаментики, на зразок того, що вразило Павла Алепського, мало яскраво виражені місцеві особливості. Окрім орнаментів, у деяких регіонах зверталися до стилізованих зображень звірів, птахів і риб, зрідка – людей [там само, с. 938]. Тотожні орнаментальні мотиви – промінні розетки, квіткові суцвіття, виноградні галузки, хвилясті стрічки тощо – спостерігаються у декорванні інших гончарних виробів, зокрема кахлів. Український мистецтвознавець П. Жолтовський, стосовно вітчизняного гончарного декоративно-ужиткового мистецтва свого часу зазначав, що орнамент у XVII – XVIII століттях набуває «пишного цвітіння» [119, с. 321].

Наявні зразки кахель придніпровського регіону із фондів Дніпропетровського історичного музею наочно [див. 311, с. 737] демонструють спорідненість орнаментального декору XVII – XVIII століть із традиціями петриківського розпису, поширеного на Придніпров'ї. Це пояснюється територіальним розміщенням різного роду ремісницьких артілей гончарів, ковалів, теслярів, кушнірів, шевців, кравців та ін. як безпосередньо на самій Січі в окремих паланках, так і в їх передмістях [там само, с. 727].

До різновидів декоративно-ужиткового мистецтва можемо, певною мірою, віднести й виготовлення *козацького одягу*. В художніх елементах його декорування та оздоблення з одного боку спостерігаємо ту ж площину вираження свого, правічного, локального, а з іншого – виявляємо прями щиромовні запозичення мистецьких здобутків інших етнокультур, переважно

східного походження. Саме у художній образності одягу запорозьких козаків яскраво відчутним є той синтез поєднання споконвічних українських традицій та в рамках запорозької культури відносно-символічних інновацій, що виникли у зв'язку із суголосним поєднанням естетичних тенденцій барокової доби та духовних вимірів козацької вдачі. Святковий соковито-барвистий, рясно орнаментований одяг козаків, як і зброя коня, часто прикрашені майстерними декоративними елементами з металу, кістки, шкіри, дерева тощо, як зазначають дослідники, являють собою «синтетичну своєрідну цілісну ансамблевість, мистецькі якості якої – неперевершена досконалість» [311, с. 728].

Та якщо прямі запозичення з інших етнокультур у декоруванні верхнього одягу козаків є незаперечними, то найголовніший натільний елемент – сорочка, «найближчий до козацького серця і душі» [там само] завжди була виготовлена із тканин місцевого ручного тканого виготовлення та вручну пошита. І хоча такі назви спідньої чоловічої сорочки, як «козачка», «чумачка» виникли у козацькі часи, традиція розглядати натільну білизну як цінний релікт сягає більш глибинних етнічних коренів. Саме тому за козацьким звичаєм козаки свою сорочку нікому не віддавали, ніколи не продавали [див. там само]. Козацькі сорочки, а також святковий верхній одяг, як чоловічий так і жіночий, традиційно прикрашали орнаментальним шиттям [320, с. 935], яке мало яскраві регіональні особливості та було спорідненим з іншими орнаментованими видами декоративно-прикладного мистецтва.

Унікальним, високомистецьким зразком декоративно-ужиткового мистецтва козацьких часів є *художня обробка деревини*, яскравим прикладом якої є козацькі сволоки. Різьблення сволоків було доволі поширеним у козацькому побутовому мистецтві, про що свідчать численні дослідники, констатуючи факти їх наявності у житлових приміщеннях на Січі, паланках, будівлях зимовників, хуторів, слобід, а також козацьких церков. Козацькі сволоки, як визнають вчені, являють собою «своєрідні закарбовані в дереві

документи-літописи» [311, с. 727], завдяки яким до нащадків дійшли висококаліграфічні, чітко вирізьблені у специфічному шифрованому вигляді різні написи із зазначенням імен-будівничих, років будівництва тощо.

Із стилістичної точки зору історико-культурна цінність даного виду декоративно-ужиткового мистецтва полягає у його художній функції – яскраво вираженій орнаменталістиці дерев'яного різьблення. Доволі нечисленні взірці декорування сволоків із козацьких церков є унікальним прикладом наочного синтезу особливих рис козацького бароко й автентичних ознак традиційного українського прикладного мистецтва. Орнаментальна мова козацьких різьблень, переважно рослинного характеру, принципово відображує основні світоглядно-ментальні та етнічно-регіональні особливості українського барокового мислення XVII – XVIII століть та стилістично співпадає з іншими виявами запорозького декоративного мистецтва, зразки якого розглядалися нами вище.

На козацьких сволоках, різьблених виключно на нижній горизонтальній частині, зважаючи на їх розташування під кривлею, спостерігаємо винятково-оригінальні орнаментальні мотиви, що являють собою неоціненну художню цінність та розкривають релігійно-естетичну «душу» козацької культури. Орнаменти козацького різьблення – розетки, квіти, гілочки, листочки, круги, сонечка та інші символічно-умовні нарубки сволоків – схематично співпадають із традиційними вишуканими зображеннями у різних варіантах на інших співзвучних декоративних виявах запорозького мистецтва, зокрема «на зброї, бандурах, люльках, порохівницях, окремих видах посуду тощо» [див. там само].

З точки зору стилістики вирізьблені на сволоках орнаменти мають певну геометричну закономірність симетричного розміщення у ритмічному повторенні в ряд. Візерунки сходяться від протилежних країв до центральної площини, притім кожен орнаментальний елемент несе у собі глибинну

символічну суть та виявляє первинний автентичний образ української культури з її екофільністю та антеїзмом.

Осібну роль у декоруванні козацьких сволоків відіграють зображені на них *християнські символи та уривки молитов*, які можемо віднайти як на козацьких сволоках, що зберігаються у музеях України, так і на замальовках складних орнаментальних композицій, зроблених відомими художниками ще у ХІХ столітті (І. Рєпін). Дані приклади демонструють високомистецьку цінність художньої обробки деревини козацьких часів та доводять сакральний «дух» запорозького мистецтва, а головне, наочно розкривають синкретичне об'єднання релігії та естетики, закладене в основу духовної культури українського козацтва. Як підтверджують науковці, фундаментом мистецької козацької культури є Церква і віра, яка «охоплює основні галузі декоративно-ужиткового мистецтва, їх функціонування в церковному і домашньому середовищі» [там само, с. 726].

Таким чином, запорозьке декоративно-ужиткове мистецтво ХVІІ – ХVІІІ століть, створене на придніпровських теренах, є яскравим прикладом синкретичного поєднання споконвічних народних основ української традиційної культури з урахуванням місцевих особливостей з релігійними засадами та естетичними ознаками козацького бароко. Стилістичне взаємопроникнення та взаємопоєднання названих властивостей яскраво закарбувалося в орнаментальних, колористичних, композиційних особливостях артефактів декоративно-ужиткового мистецтва, вироби якого були найпоширенішими у козацькому житті ХVІІ – ХVІІІ століть на Запорозжі.

Висновки до розділу 4

Дослідження фольклорних надбань, створених українським козацтвом або під його впливом у ХVІІ – ХVІІІ століттях на запорозьких теренах,

здійснено на основі аналізу тематики, змісту і форми автентичних мистецьких творів. Розкрито співвідношення в них мистецтва і релігії, зміни світоглядно-естетичних принципів творення у бароковій стилістиці, культуротворче значення її народних джерел та етнокультурних специфікацій. Все це довело, що одним із основних чинників формування релігійно-світоглядних та художньо-стильових особливостей козацького Бароко є український фольклор.

Світоглядно-естетичні особливості фольклору, як народного джерела культури козацького Бароко, збереглися у змісті та формах козацької думи, пісні, музичного мистецтва, літературних творів, декоративно-ужиткової творчості, малярства, іконопису тощо. Естетика та поезика українського фольклору становить один із базових підмурків розвитку козацького Бароко, де світоглядно-естетичні репрезентації, передусім мистецькі, у відносинах між людиною і навколишнім світом виконують не тільки посередницьку функцію, а й соціально-конститутивну та культуротворчу.

Відтак, український фольклор являє собою єдиний комплекс народного мистецтва, що протягом віків виконував світоглядно-релігійну, естетично-пізнавальну, комунікативно-розважальну та інші культуротворчі функції, а тому був джерелом мистецтва, освіти, спілкування, а головне, – виконував роль єдиної ланки у соціокультурній трансформації народних традицій, звичаїв, обрядів тощо. Велике значення у формуванні козацького Бароко відіграла безумовна естетизація народної художньої свідомості, зокрема її фольклорного компоненту, в якому чітко фіксуються основні етнокультурні й етностетичні риси, а у випадку запорозького мистецтва, й регіональні особливості, окреслюючи культуротворчий потенціал етностетосфери.

Відзначено, що козацьке Бароко, крізь призму еволюції синкретизму релігійного та естетичного в народних традиціях та гуманістичних ідеях того часу, репрезентує стильові та змістові аспекти загального розвитку

барокового мистецтва. В ньому акумулюються успадковані етнокультурні звичаї, набуті традиції козацького культурного середовища та світоглядно-естетичні засади бароко, створюючи своєрідне автентичне явище – козацьке Бароко. У цілому, як доведено, козацьке мистецтво можна позначити як транскультурне, а головним принципом творення та функціонування козацького Бароко є релігійно-естетичний синкретизм.

Доведено, що зважаючи на особливості формування українського козацтва та зовнішні епохальні впливи – соціальні, політичні, мистецькі та ін., – етнокультурні специфікації козацького Бароко не залишалися незмінними. Козацьке фольклорне мистецтво постійно наповнювалося дедалі новим змістом, набувало змінених форм та зазнавало помітних барокових впливів, зберігаючи, водночас, своє етнокультурне підґрунтя, яке закріплювалося як культуротворча і формотворча основа з відкритим семантичним полем.

Дана специфіка фольклору, по-перше, доводить його універсальну культурогенетичну роль. По-друге, у синкретичному поєднанні естетичних та релігійних чинників фольклор закономірно проектується на духовний простір українського козацтва та його мистецьке вираження – козацьке Бароко, незмінною основою якого була Церква і віра. Отже, етнокультурні специфікації, синкретизм релігійної та естетичної свідомості вплинули на формування та піднесення на придніпровських теренах у другій половині XVII – першій половині XVIII століть виняткової народної творчості – козацького фольклору.

Навіть слідування бароковим канонам у їх імпровізаційному варіанті давало можливість козацьким митцям наповнювати свої фольклорні твори особливими індивідуальними рисами, заснованими на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі. Це надає можливість окреслити особні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва, в її важливій етнокультурній

специфікації в українському фольклорі, козацьких думах і піснях, багатожанровому декоративно-ужитковому мистецтві Нижнього Придніпров'я.

РОЗДІЛ 5

ВПЛИВ РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНОГО СИНКРЕТИЗМУ КОЗАЦЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НА МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

5.1. Релігійно-естетичні засади «бароковості» в архітектурі козацької доби

З погляду теоретика культури, джерелами вивчення козацької архітектури є досить обмежена кількість пам'яток, передусім сакральних, – зразків того, що називаємо стилем «козацького бароко». Однак процес стильової «етнізації», що відбувався під впливом історичних факторів, в дослідженнях з історії культури та мистецтва українського козацтва, зазвичай не ставився змістовно-експліцитно, а існував переважно термінологічно. Інколи дослідницькі позиції – від абсолютного заперечення до повної ідеалізації феномену «козацької бароковості» – визначали підходи і перспективи на подальше вивчення його етнічної, духовної та художньо-стильової складової. На наш погляд, саме «бароковість» архітектури українського козацтва, ґрунтована на глибинному синкретизмі традицій православної релігії та народної естетики, є унікальним явищем художньої культури України XVII – XVIII століть та спонукає дослідників до її подальшого опрацювання в контексті культурології, тобто як феномен культури.

Як вже було сказано, появі особливого етнонаціонального стилю – «козацького бароко» – сприяли соціокультурні чинники, серед яких основоположними є народні традиції етнокультури, козацька стихія та

морально-психологічні канони войовничого братства – фактори, детально розглянуті в попередніх розділах дисертації. Але слід підкреслити, що унікальність козацької «бароковості», певним чином відображеної в українському бароковому мистецтві, зокрема в архітектурі, полягає в її особливій естетиці «святівідношення», яка синтезує святковість, навіть «театральність» буття з глибокою релігійністю українського козацтва, що і народжує особливий *Sacrum* (сферу святостей) козацької духовної культури.

Водночас осмислити особливості козацької архітектури в деталях можливо лише у разі визначення її стильових ознак, а головне, за умови усвідомлення її духовних джерел, чого можна досягти через ретельне дослідження наявних пам'яток та осягнення культурного середовища, звідки вона походить.

На Придніпров'ї релігійні основи формування православного духу архітектурного мистецтва простягаються до глибин праукраїнської давнини, коли, за церковними джерелами, придніпровський християнський осередок був одним із найдавніших у Київській Русі. За народними сказаннями, на скіфських землях проповідував св. апостол Андрій Первозваний, бували св. князь Володимир і св. княгиня Ольга. Свідченням цьому є не лише легендарні перекази та історичні джерела XIX століття, а й предмети церковної старовини – хрестики із рожевого шиферу, характерні для київської культури княжих часів [див. 389, с. 15], що знаходили у дніпрових водах поблизу Монастирського острова. Назву останньому дав заснований, за легендою, св. апостолом Андрієм Первозваним християнський монастир, від якого не лишилося й руїн, але котрий вважають першим православним храмом Придніпров'я [див. 9, с. 204].

Втім вкрай важливо досліджувати козацьку архітектуру у загальному процесі розвитку архітектурного мистецтва України барокової доби, яке у його сакральному варіанті посідало особливе місце. В. Александрович, аналізуючи архітектуру України XVII – XVIII століть, зауважує, що світське

будівництво не мало значного поширення на українських землях, внаслідок чого посідало скромніше місце у мистецьких процесах. Натомість, найповніше розроблено є, як вважає дослідник, «найцікавіша тема архітектури другої половини XVII – XVIII століть – храм, насамперед церква як найпоширеніший у численних часових та регіональних варіантах його зразок» [122, с. 839]. Згаданий вчений, аналізуючи особливості розвитку української архітектури, стверджує, що якщо у світському зведенні досліджуваного часу не було вироблено власної мистецької традиції і майже до кінця XVIII століття тут повсюдно домінував загальноєвропейський зразок, то у церковному будівництві національна архітектурна школа проявила себе цілком оригінально [див. там само].

Ми маємо констатувати, що церковне мистецтво Західної України і Лівобережжя, Поділля та Полісся, а пізніше Київщини й Слобожанщини було вивченим і описаним у численних розвідках, переважно історико-мистецтвознавчого й архітектурно-історичного характеру. Але дослідження *сакральної архітектури козацької України*, тобто південних її територій, значну частину котрих складають запорозькі простори, є досить розрізненим і недостатнім для створення цілісної естетико-культурологічної картини козацького архітектурного мистецтва. Крім того, архітектуру українського козацтва протягом декількох століть досліджували та вивчали переважним чином у зв'язку з історичними, етнографічними, соціокультурними процесами, природно-кліматичними умовами, а не в *культурологічному контексті релігійно-естетичного синкретизму*. Такі прогалини у дослідженні козацької архітектури можна пояснити саме її неоднорідністю та унікальністю у трактуванні стильових особливостей у мистецтві XVII – XVIII століть на запорозьких теренах.

Церкви, собори, храми XVII – XVIII століть на Запорожжі зведено в оригінальному, автентичному стилі, в якому тісно переплелися неповторні риси української національної культури з одночасним накладанням барокових стильових ознак, виявляючи високий рівень творчості їх майстрів.

Причому основоположними чинниками у формуванні архітектурного бароко на придніпровських теренах були історичні події та сам феномен українського козацтва, що спричинили появу особливого етнонаціонального стилю – козацького бароко, унікальність якого полягає в особливій естетиці, заснованій на глибокій релігійності українського козацтва і традиціях дерев'яної архітектури. «Всебічна природа» (В. Александрович) архітектури а також те, що козацькі церкви і собори будувалися здебільшого народними майстрами, дали можливість формування на власній етнічній основі з відчутним європейським впливом неповторної мистецької традиції, яку і називають «козацьке бароко» в архітектурі.

Починаючи з другої половини XVII та у XVIII столітті, в українській церковній архітектурі «за декількох варіантів планово-просторової структури, які розвивалися паралельно, домінувала вертикальна організація простору» [122, с. 840]. Основною ознакою загального розвитку архітектури, як і всього сакрального мистецтва, зокрема на Придніпров'ї, є утвердження духовного начала у його релігійно-естетичному синкретизмі, тобто синергії віри і почуття, святості і краси. Діалог релігійної та художньої культури образно-естетично виявлявся в усіх церковних мистецтвах: в архітектурі – у русі матеріалу і погляду догори, тобто у вертикальній спрямованості архітектоніки; в іконописі – у наближенні сакральних образів до «людини» та у глибокому людському релігійно-психологічному відчутті; у музичному мистецтві – у багатоголосці церковного співу; у малярстві головна тенденція барокового мистецтва виявилася в дематеріалізації форм у портреті й, як вважає В. Александрович, «саме в портреті особливо» [там само]. Всюди відбувалася взаємодія релігійних і художньо-естетичних начал, що взаємозбагачували одне одного, проникаючи до глибин духовної синергії та чуттєвої синестезії.

З іншого боку, зважаючи на те, що розвиток архітектурного мистецтва в Україні був географічно неоднорідним, необхідно окреслювати і *естетичні відмінності регіональних варіантів* українського мистецького будованого

простору, їх автентичність та розбіжність. Стосовно архітектурного бароко Г. Логвин висловив думку, що «українське бароко через історичні обставини не являло собою одного цілого явища. Крім регіональних, існувала відмінність в архітектурі Східної і Західної України. Архітектура Західної України зазнала сильного впливу польського й західноєвропейського бароко, в архітектурі Східної України – Гетьманщині поєднано засади західноєвропейського і російського бароко з автохтонними принципами архітектурної композиції, головним чином народної» [186, с. 10-23]. З культурно-історичної точки зору головним чинником, що вплинув на формування архітектурної самобутності на придніпровських теренах Лівобережної України, була козацька стихія і виникнення козацької духовності в її релігійній, моральній, правовій, естетичній формах. Отже, як це позначилося на архітектурі «козацького Бароко»?

Особливості козацької архітектури, як провідного мистецтва художньої культури в контексті української православної церкви, виділяються практично з моменту її виникнення та виявляють високий рівень творчості народних майстрів. Об'єктивні критерії для такої оцінки ми знаходимо в записках досвідчених у даному питанні іноземців, що подорожували Україною у XVII столітті. Щоденник Павла Алепського доніс до нас свідчення східних ортодоксів XVII століття – антіохійського православного патріарха Макарія та архідиякона Павла із сирійського міста Алепо – про побачене ними запорозьке мистецтво [див. 275].

Так, Павло Алепський, перетнувши влітку 1654 р. територію України з південного заходу на північний схід, у своєму «Описі подорожі антіохійського патріарха Макарія до Росії» з особливим захопленням описує українські церкви, називає їх величними, розлогими і чудовими, «ибо, когда мы вошли ..., наши умы были поражены изумлениемъ» [там само, с. 38]. Українська церковна архітектура вразила його своєю оригінальною красою. Особливо патріарх підкреслює висоту та велич споруд, зокрема висоту верхів з чисельними вікнами у них, крізь які світ заливає інтер'єр храму.

Подорожуючий іноземець вишукує найяскравіші епітети, аби відобразити їхню красу, вражаючу силу й духовну суть. «Насъ привели в высокую величественную церковъ съ железным куполом красивого зеленаго цвѣта. Она очень обширна, вся росписана и построена изъ дерева». Нижче мандрівник, описуючи побачене ним, зазначає: «Этотъ городъ есть первый большой городъ въ землѣ козаковъ... Въ городъ девять великольпныхъ церквей съ высокими куполами: во имя Воскресенія, Вознесенія, св. Троицы, Рождества Богородицы, Успенія, св. Михаила, св. Николая, Воздвиженія Креста, а также въ честь св. Пасхи [див там само, с. 22]. Приділяв увагу мандрівник і джерелам майстерності запорозьких зодчих, виявляючи високий рівень їх творчості та подаючи об'єктивні критерії для такої оцінки, які знаходимо у його записках. Іноземець був вражений великою кількістю церков і храмів, їхньою красою та пишністю, які у переважно були козацькими.

Дійсно, у козацькі часи на запорозьких просторах кількість церковних споруд була вражаючою. Причому їх чисельність збільшувалася небаченими на той час темпами, чому сприяла висока релігійність козацтва. «Січ починали будувати з церкви, і не будували церкви без школи і шпиталю» [196, с. 57]. Феодосій Макаревський свідчить, що козаки – «народ набожный и глубоко-религиозный; при всей патриархальной простотѣ въ нравахъ и обычаяхъ и при всей видимо разгульной жизни своѣй, козаки искренно и глубоко вѣровали во всемогущаго и вездѣсущаго Господа Бога, сердечно преданы были святой вѣрѣ Христовой и православной церкви. Эти высокія и святія чувства, въ существѣ дѣла, были главною основою всей ихъ жизни и дѣятельности» [196, с. 55]. Декілька поколінь запорозьких фундаторів зводять за кошти козацької громади храми на Запорожжі, на які, як сказано у народній українській пісні, «першу частку здобичі давали».

Найбільший знавець українського козацтва Д. Яворницький нараховує у XVII столітті чотири церкви на Придніпров'ї, а у XVIII – вже понад 70. За підрахунками вченого, у межах Запорожжя знаходилося 44 церкви, 13 каплиць, 2 скити і одна молитовна ікона. Вони були розташовані в

53 поселеннях. Історик зазначав, що храмів було ще більше, але у зв'язку з тим, що значна частина січового архіву не збереглася, остаточну кількість споруд ним не було визначено. Але навіть названа кількість церковних споруд наочно доводить, що запорозьке Придніпров'я не було «Диким Полем». Вже така чисельність храмів передбачає й духовне та художньо-естетичне освоєння козацьких земель [більш детально про це див.: 247, с. 62].

Мистецтво архітектури дерев'яних церков козацької України є унікальним і заслуговує на всебічне і глибоке дослідження та вивчення. На жаль, козацькі церкви, храми, собори XVII – XVIII століть були побудовані з недовговічного і нетривкого будівельного матеріалу – дерева, сприйнятливою до впливу різних руйнуючих чинників та плину часу. Інколи вони будувалися з порушенням технологічних процесів підготовки сировини та відповідного підбору сирцю, що впливало на недовговічність дерев'яного зодчества та призвело до майже «цілковитої втрати пам'яток якого» [122, с. 840]. Хоча розвиток церковного мистецтва на території козацької України в цілому був високим, але, як стверджують науковці, «розбудована власна традиція мурованої архітектури тут так і не склалася» [там само, с. 844].

Пам'ятки козацької архітектури, досліджувані на початку XX століття С. Таранушенком, Д. Яворницьким, П. Жолтовським та ін., у первозданному вигляді, а переважно й взагалі, до кінця XX століття не збереглися. Відтак, сучасний дослідник може здійснювати аналіз стильових особливостей козацької архітектури, розглядати її унікальність та автентичність, здебільшого лише керуючись наявними документально-фактичними, історико-етнографічними та архівними матеріалами.

Цінною у культурологічному дослідженні архітектури козацького краю є краєзнавча розвідка «Историческая записка о Самарском Пустынно-Николаевском монастыре» архієпископа Гавриїла (Розанова), опублікована ним у 1838 році [196, с. 15, 18]. Дана праця присвячена історії колишнього запорозького монастиря – духовного та культурного центру запорозького

козацтва, єдиного на землях Війська Запорозького Низового (див. *Іл. 1*). Відомий церковний діяч Катеринославщини у дослідженні козацької святині, збудованої ще в кінці XVI століття, не мав попередників і, головним чином, користувався документами, знайденими ним в архіві місцевої духовної консисторії та монастиря, датованими пізніше 1751 року, оскільки, більш ранні артефакти про монастир згоріли. Архієпископ Гавриїл відзначав важливе значення військового монастиря в житті запорозьких козаків і намагався дотримуватися об'єктивності та документальної точності. Цікавими є відомості про обдарування Святої обителі землями, лісами, луками, озерами і рікою, хуторами і слободками, з ласки Коша Запорозького. Цінним є факт про подарований монастирю Самарським полковником Кирилом Красовським острів та про постійні пожертвування на храм запорожцями значних дарів. Однак необхідно зазначити, що у своїй праці саме мистецьким особливостям цієї архітектурної пам'ятки краєзнавець не приділяв, нанаш погляд, достатньої уваги.

Інтерес до церковного будівництва на зламі XIX – XX століть відзначаємо й у діяльності відомого діяча православної церкви єпископа Феодосія (Макаревського). Вивчаючи документи Катеринославської духовної консисторії, архієпископського дому та Самарського монастиря, використовуючи факти усної народної історії, дослідник здійснює краєзнавчі розвідки Катеринославщини, надає цінні матеріали до історії православної церкви на Запорожжі та наголошує на її визначальній ролі у козацькому устрої: «Січ починали будувати з церкви, і не будували церкви на Запоріжжі без школи та шпиталю, біля церкви тварили суд і раду» [196, с. 55]. У 1873 р. Феодосієм (Макаревським) було написано історичну працю «Самарский, Екатеринославской епархии, Пустынно-Николаевский монастырь», яка хоча й не вважається оригінальною, бо про монастир вже писали попередники єпископа, та втім має важливе значення у вивченні сакральної спадщини Придніпров'я.

Культурологічно цінною є двотомна історико-краєзнавча праця єпископа Феодосія (Макаревського) про церкви і парафії Катеринославської єпархії

«Матеріали для историко-статистического описанія Екатеринославской епархіи: Церкви и приходы прошедшаго XVIII столѣтія. Исторический обзор» у двох випусках [196], вперше видана у 1880 році. Нас зацікавив перший випуск, в якому знаходимо опис церков Катеринославського, Верхньодніпровського та Павлоградського повітів. На жаль, у виданні здебільшого наводяться відомості з архівів про кількість заготовленого дерева на побудову нових церков, названо прізвища майстрів, що працювали на Запорозжжі. В описі Самарського Свято-Миколаївського монастиря згадується ім'я майстра Іоакима Погребняка, який «при помощи Божіей дѣйствительно, устроилъ въ Самарчикѣ, въ Новоселицѣ, трехпрестольную церков весьма искусно и затѣйливо, о девяти главахъ, без всяких колоннъ и подставокъ, какъ внутри, такъ и снаружи, на славу и на удивленіе всему запорожью» [там само, с. 417].

У працях Феодосія (Макаревського) наведено дані про велику кількість релігійних споруд на теренах Катеринославщини (з них близько 50 храмів періоду Запорозької Січі), але суттєвим недоліком праць єпископа дослідники вважають недостатнє посилання на джерела, з яких було взято ту чи іншу інформацію [338, с. 218].

Отже, у працях А. О. Скальковського, Гавриїла (Розанова), Феодосія (Макаревського) міститься цінний фактичний матеріал з історії церкви та краєзнавства козацького краю. Дослідники підкреслюють вагому роль православної віри і козацької церкви у козацькому устрої. Але щодо вивчення козацького мистецтва, зокрема дослідження козацької архітектури, можна констатувати, що у названих авторів воно має лише описово-фактичний характер.

Відмінність архітектури Півдня України відзначали ще наприкінці XIX – на початку XX століття. На тринадцятому археологічному з'їзді, що проходив у 1905 році в Катеринославі, було заявлено реферат Е. К. Редіна «Деревянная архитектура церквей Екатеринославской губернии и ея отношение к той же архитектуре соседних губерний (Харьковской,

Черниговской, Полтавской) и Донской области» [128]. На жаль, реферат так і не було представлено, лишилася тільки його назва. Історику В. Біднову належать численні публікації документальних матеріалів, які стосуються церковного устрою Запорозьких Вольностей та архітектури храмів козацьких просторів, але його роботи здебільшого стосуються галузі церковної історіографії.

Ще один історик церкви, військовий В. Машуков, досліджуючи історію православної церкви і церковну архітектуру, залишив нащадкам не лише відомості про стародавні пам'ятники, а й величезну авторську фотографічну колекцію, створену ним, починаючи з 1890 року. Унікальна колекція В. Машукова – фотографії пам'яток архітектури та предметів церковної старовини, що за архівними даними на 1910 рік налічувала майже 1460 одиниць, – з часом була розпорошеною по архівах колишньої Російської імперії. Якість фотографії В. Машукова вирізняється високою художньо-естетичною цінністю. Археограф, обираючи об'єкти фотозйомки, ретельно вивчав документальні джерела, враховував історичну цінність пам'ятки та її духовну значущість. Важливу роль у виборі сюжетів зйомки відіграло шанування пам'яток місцевим населенням.

На жаль, сьогодні у вивченні та дослідженні колекції В. Машукова існує багато проблем. Є неопублікованим авторський рукописний каталог – опис негативу, в якому подано такі відомості: назва сюжету; позначення місця зйомки (міста, губернії); датування. На сьогодні у Дніпропетровському історичному музеї зберігається 248 негативів на склі, віднесених за тематичним ознаками (зображення православної церковної архітектури і церковного начиння) до колекції В. Машукова. 80 одиниць з них, за твердженнями наукових співробітників музею, складають неабиякий інтерес для дослідників Запорожжя, оскільки їх зроблено у Катеринославі та Катеринославській губернії [див. 329, с. 7].

Сьогодні достовірно стверджувати, чи існують серед наявних музейних екземплярів негативи архітектурних споруд козацьких часів неможливо.

На опрацювання фонду В. Машукова, яке ускладнюється втратою музейної документації під час Другої світової війни, необхідно очікувати. Але і наявний матеріал з історії церковних будівель та культового майна, який містить у собі відомості, зокрема про Троїцький собор у м. Новомосковську, Самарський Миколаївський монастир та ін., ілюстрований авторськими фотознімками, становить велику цінність для культурологічного вивчення козацької духовної спадщини [205].

Одним із перших, хто цілеспрямовано досліджував та вивчав мистецтво запорозьких козаків у контексті української культури, зокрема розглядав стилістику козацької архітектури, був Д. Яворницький. Розвідки Д. Яворницького значною мірою базувались на документальних матеріалах і результатах дослідницьких подорожей Запорожжям. І хоча деякі вчені у його творах відзначають велику кількість неточностей [див., напр., 338, с. 218], він і на сьогодні є найбільш видатним дослідником Придніпров'я, вченим, який зробив неоціненний внесок у вивчення історії запорозького козацтва і, зокрема, церковної архітектури Вольностей Війська Запорозького. Одночасно, як стверджують сучасні дослідники архітектури Придніпров'я (О. Харлан), можна констатувати, що при описанні архітектурних особливостей храмів Д. Яворницький значною мірою спирався на дослідження єпископа Феодосія та А. О. Скальковського.

Д. Яворницький першим майже вичерпно розкрив особливості церковного ладу на Запорожжі, виділив щиру, без святенництва, запорозьку побожність, особливу роль церкви й *значення храму* в унікальному козацькому устрої. Православний храм, як найповніший вияв внутрішньої цілісності української національної культури, без перебільшення відігравав ту ж роль у ній, що і козаччина в історії українського народу, а Українська церква – в історії української духовності [докладно про це див.: 247, с. 62].

Глибока релігійність українського козацтва, єдність боротьби за волю і віру, що одухотворювала запорожців і диктувала потребу в ідеалі, визначає внутрішню релігійно-естетичну цілісність запорозького мистецтва і *роль храму* як його найвищого вияву в синкретизмі духовної культури козацтва. Храм, як пише Л. Яценко, стає естетичним втіленням ідеалу духовного і релігійного єднання народу, букетом-вазоном всіх видів народної творчості. У вигляді та вбранні запорозького храму бачимо національно самобутнє поєднання ідей етнетики і етностетики, категорій добра та краси, ту ж естетизацію сакрального, що й в українській молитві «Світе тихий Святої слави».

Релігійно-естетичний діалогізм виявився і в українській національній символіці, і в її колористично-оптимальному емоційному звучанні у храмових екстер'єрах та інтер'єрах. Дуже поетично, із замилюванням, описує запорозький храм у своїй книзі «Світло українського бароко» А. Макаров: «Внутрішня напруга задуму проявляється у зовнішній експресії архітектурної пластики козачого собору. Він чимось нагадує живу й рухливу в кожному її вигині, кожному пружку хмару. Хмару, що опустилася на землю і ще не встигла застигнути, скам'яніти, відокремитись від повітря, що її породило. Собор ніби не має стін, бо те, що було в його давньоруського попередника стабільною, надійною, чітко окресленою в просторі стіною, в даному разі починає саме розчленовуватися, подрібнюватися, вигинатися під різними кутами. Храм ніби прагне розчинитися у просторі, а простір намагається проникнути у нього, злитися з ним. Величезна кількість виступаючих колонок, картушів, лиштви та декоративних прикрас теж беруть участь у цій метафізичній грі. Одні з них виступають вперед, інші, навпаки, занурюються в товщу стіни, утворюючи хвилеподібні лінії силуету споруди. Архітектура ніби розплескується у просторі, тане в ньому, втрачає чіткі контури мас» [198, с. 187].

Хоча згаданий автор стверджує, що «п'ятиверховий козачий собор – втілення народної мрії про небо на землі», та деякі інші дослідники мають

інакшу думку. Наприклад, Г. Логвин «вершиною українського дерев'яного будівництва» вважає хрещатий дев'ятибанний Троїцький собор, збудований геніальним народним майстром Якимом Погрібняком на замовлення запорожців у 1773 – 1778 роках. «Тут, – пише цей дослідник, – втілено... не тільки естетичні уподобання запорізького козацтва, а й традиції народної архітектури» [184, с. 448, 450].

Крім того, «щоб образ споруди вкарбувався у свідомості людини, він мусить бути неповторним і вражати виразним силуетом, розчленованим масами й пластичним декором» [311, с. 809], – зазначає Г. Логвин. Його теза цілковито стосується перлини козацької архітектури – Новомосковського Свято-Троїцького собору, споруда якого є найвищим інженерно-конструктивним й архітектурно-мистецьким досягненням України XVII – XVIII століть та, який дослідник вважає заключним акордом розвитку дерев'яної архітектури. «На розлогих придніпровських степах височить велетенський масив, який видно за десятки кілометрів» [311, с. 811].

Унікальну сакральну споруду Новомосковського Свято-Троїцького собору (*Іл. 2*) було закладено 2-го червня 1775 р., «за прошенням устроить новую трехпрестольную церковь, средній, главный престоль во имя Пресвятыя Троицы, а по бокамъ, на правой сторонѣ, св. сл. первоверховныхъ апостоль Петра и Павла, а на лѣвой, св. трехъсвятителей, Василия Великаго, Григорія Богослова и Іоанна Златаустаго» [196, с. 417]. На жаль, відомості щодо майстрів спорудження є обмеженими, відомо тільки, що «Работы по усторойству церкви производилъ «рабъ Божій», человекъ высокой, истинно-христіанской жизни, казакъ изъ Водолагъ, нынѣшней Харьковской губерніи, Іоакимъ Погребнякъ» [там само]. Історичних фактів щодо походження, освіти та попереднього досвіду Якіма Погребняка не маємо. Дослідники запорозького краю надають лише мізерні свідчення про майстра. Так, Феодосій Макаревський писав про нього: «Усердний к дѣлу, набожный и благоговѣйный», посилаючись на відгуки тих, хто знав зодчого в Новомосковську та інших містах.

Головне, що зведену козацьким архітектором церковну споруду «трехпрестольную церков весьма искусно и затѣйливо, о девяти главах, безъ всяких колоннъ и подставокъ, какъ внутри, такъ и снаружи, на славу и на удивленіе всему запорожью» [там само], тоді як навіть сучасник «восхищался великолѣпіемъ и благоустройствомъ ея» [там само, с. 420] вважають шедевром українського (козацького) бароко. Розуміючи значення церкви у житті парафіян, з 1795 р. було ухвалено рішення «Свято-Троицкую церковъ именовать градскою Соборною» [там само].

Л. Яценко констатує, що придніпровський запорозький храм, описаний Г. Логвиним «з усіх зафіксованих Яворницьким на початок ХХ століття, дійшов до нас лише самотнім шедевром дерев'яного будівництва – Новомосковським Троїцьким собором, становив собою справжній букет різноманітних художніх традицій, діалогу архітектурних і пластичних стилістик У його вбранні гармонійно поєднувалися візантійська одухотвореність малярства та пристрасне поривання барокової пластики й орнаментальне відлуння скіто-сарматського та кіпчанського Степу» [394, с. 6]. Інші дослідники стверджують, що «Новомосковський собор в первісному вигляді не дійшов» [305, с 397], тобто не зберігся.

На сьогодні ми можемо ознайомитися з надрукованою у 1850 році невеличкою статтею протоієрея Кирила Оранського, – першою працею, присвяченою Новомосковському Троїцькому собору, який автор називає Самарчицьким [див. 233, с. 829-832]. Є можливість аналізувати відомий народний переказ про побудову церкви, наведений Г. Надхіним у 1877 році в книжечці «Память о Запорожье и о последних днях запорожской Сечи», в якій автор захоплено описує красу старого (до перебудови) Новомосковського собору [див. 220]; а також розглядати факти, описані Д. Яворницьким.

Архітектурні дані, наведені як К. Оранським, Г. Надхіним, так і Д. Яворницьким, стосуються виключно зовнішнього вигляду пам'ятки: «Достоинство – ее в необыкновенном изяществе общих очертаний и в смелой

до дерзости постановке. Надо взглянуть на эту церковь днем, едучи по харьковской дороге из Конграда, откуда в первый раз открывается самарская долина. Это издали что-то поражающее. Надо посмотреть на нее в ясный летний вечер с берега Самары, когда нельзя распознать, из какого материала она построена; тогда представится на горе в розовом отблеске потухающей зари величественный монументальный силуэт ее, который поспорит красотой рисунка со многими...» [там само].

Відтак зовнішній вигляд унікального собору, його святкова мальовничість дозволяє аналізувати естетичні особливості «бароковості» козацької архітектури, розглядати *єдність її сакральності та живописності*. Важливо, що в цьому контексті, спираючись на істориків мистецтва, Генріх Вельфлін вважав відмінною рисою архітектури бароко саме її «живописний характер», стверджуючи, що архітектура зраджує в бароко свою видову природу та намагається впливати засобами, властивими іншому виду мистецтва: вона стає живописною [див. 56, с. 72]. Роз'яснюючи свою думку, автор «живописним» вважає все те, з чого вийде картина, те, що без усяких додавань може стати сюжетом для живописця [там само].

Живописності Новомосковському Свято-Троїцькому собору надає і його розташування – унікальний ландшафт Присамар'я, який, за свідченнями сучасників, для зведення козацької святині був обраним не випадково. Самарська долина привносить світлові й повітряні ефекти, що дає можливість «написати ландшафт, тобто привнести те, що виходить за межі власне архітектурного» [див там само].

Таким чином, живописність придніпровського запорозького храму красномовно розкриває й *новий вияв релігійно-естетичного синкретизму*, характерний для барокової архітектури – *розподіл світла*. Не випадково ще у ХІХ столітті дослідники козацького краю радили подивитися на споруду самарської святині у різному освітленні, з різних сторін (Надхін Г.). Рухлива гра світла й тіні надає споруді ще більшої живописності та сприяє створенню відчуття просторової безмежності, поглиблюючи її сакральну природу в

органічній єдності ландшафту і храму, естетичних і релігійних переживань, посилюючи, відтак, її духовну суть і дію.

У надзвичайній витонченості загальних контурів і у сміливій до зухвалості композиційній постановці вбачав Г. Надхін унікальність величної монументальної споруди Новомосковського Троїцького собору [див. 220]. Його лад з одного боку позначається своєю тілесною справжністю, а з іншого – викарбовується особистою живописністю, тобто ілюзією руху. При усій масивності та тяжкості барокової архітектури її форми здаються постійно змінними, підкреслюючи барокові релігійно-естетичні ідеї рухливості, мінливості, динамізму світу і людини.

У споруді козацької святині знаходимо ще дві риси, означені Генріхом Вельфліном як такі, що властиві бароко: з одного боку це збільшення абсолютних пропорцій, а з іншого – спрощення та уніфікація композиції [див. 56, с. 85]. Грандіозна монументальність єдиного на українських просторах дерев'яного дев'ятибанного собору гармонійно поєднується з вишуканою стрімкістю та легкістю форм. У його споруді в рельєфному виділенні вигадливих і пишних об'ємів очевидним є глибинний зв'язок конструктивних принципів європейського барокового зодчества з традиційними прийомами української народної архітектури.

Особливими є усі дев'ять чотириярусних куполів, поставлених по три в лінію, що разом утворюють трикутник. Головний купол найвищий, а середні куполи в рядах вищі за бокові як важливе та переконливе підтвердження тому, що бароко «вимагає абсолютного єднання і в жертву цьому єднанню привносить самостійність бічних частин» [там само, с. 91]. Унікальною є відсутність будь-яких колон чи підпорок бань, адже зодчий так урівноважив їх, що вони самі слугують опорою одна одній. Нагромадження окремих частин не властиве бароко, замість великої кількості малих деталей воно прагне до єдності та грандіозності, замість розчленування – до зв'язності [там само, с. 87, 91].

В інтер'єрі храму розміщено лише чотири опори, завдяки чому він ізсередини здається більшим і вищим, ніж є в натурі. Унікальним є геніальне моделювання замкненого простору, що начебто «охоплює» людину в інтер'єрі храму. Пірамідальний простір центральної бані відкритий аж до верхівки, що дає можливість при незначній кількості віконних отворів спрямовувати потоки денного світла для рівномірного м'якого освітлення усього собору. Все це має сприяти духовному піднесенню відвідувачів, спрямовуючи сакральний дух і молитви віруючих угору, до неба, поєднуючи естетичні засоби та релігійні засади, й відповідно до ознак бароко «ототожнювати прекрасне і колосальне» [там само, с. 86].

У «бароковості» козацької архітектури вбачаємо спрощеність різноманітності та витонченості, яку можна втілити тільки у великих масах, це й викликає бароковий ефект, коли, як довів Генріх Вельфлін, «ціле об'єднується могутнім рухом, розчинюючим деталі так, щоб їх не можна було відділити від загального» [там само,]. І хоча Генріх Вельфлін у своїх працях досліджував сутність європейського бароко, необхідно, відтак визнати, що естетика українського, зокрема козацького бароко (на прикладі запорозької архітектури), поєднує у собі європейські риси на власній глибинній етнічній, релігійній та художній основі. Водночас запорозькі зодчі не були обтяжені вищими законами архітектурного мистецтва та мали повну свободу дії, що й додавало козацькій архітектурі згаданого етнічного забарвлення й сповнювало естетику українського бароко козацьким «духом», закарбованим в архітектоніці екстер'єрів та інтер'єрів запорозьких храмів.

Пристрасть до спорудження величних сакральних споруд відповідала глибокій релігійності українського козацтва та їх естетичним принципам «святювідношення». Влучними у цьому плані є слова Олеся Гончара у романі «Собор», присвяченому козацькій святині: «Німотна музика собору, музика отих гармонійно піднятих у небо бань-куполів – вона для тебе реально існує, ти здатен її чути, хоча інші, здається, до неї глухі» [65, с 16].

І нижче, відомий український письменник, згадуючи козацький собор, іменує його як «довершений архітектурний витвір, оця симфонія пластики» [65, с 17].

Сучасний дослідник може спиратися на існуючі джерела та керуватися наявним матеріалом. Але варто з упевненістю сказати, що й сьогодні, на початку ХХІ століття, ця козацька святиня – архітектурна споруда Новомосковського Троїцького собору – викликає захоплення та затамовує подих сучасників, як і колись, у далекому 1654 р., вражали іноземців своєю небаченою красою, масштабністю та несхожістю одна на одну інші побачені ними козацькі церкви.

Як вважає відомий мистецтвознавець С. Таранушенко, від старої, збудованої Я. Погребняком у 1773 – 1778 рр. церкви до нас дійшло лише фото, а нинішня, перебудована у 1888 р. церква схожа на попередню, але в якій саме мірі дослідник не вказує. С. Таранушенко на підтвердження своїх суджень подає детальну характеристику архітектурних особливостей сакральної споруди, порівнюючи фото зруйнованої в 1887 р. козацької святині з обмірними креслениками і нотатками вибудованої у ХVІІІ столітті церкви, складеними мистецтвознавцем під час її обстеження в натурі у 1928 р. [див. 305, с 402]. Достовірно відомо, що спільно із С. Таранушенком обміри Новомосковського Троїцького собору проводив Д. Яворницький, який у своїх працях існуючий унікальний собор розглядав як пам'ятку української архітектури ХVІІІ століття [див. 394, с. 8].

С. Таранушенко у праці «Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України», окрім Новомосковського Троїцького собору, наводить дані, опис, фото та малюнки ще 16 козацьких церков ХVІІ – ХVІІІ століть, побудованих на Катеринославщині, що існували на початку ХХ століття. Серед них – Деріївська, Васильківська, Землянська, Куцеволівська, Воскресенська, Бабайківська, Петриківська, Новомосковська, Нікопольська, Веронівська, Велико-Михайлівська, Луганська, Перещепінська, Первозванівська та дві Старо-Кодацьких. Знавець

української архітектури розглядає також стильові ознаки Самарського монастиря, Перещепинської, Кодацької та Петриківської церков, архітектурні споруди яких є менш масштабними, але збудованими за основними принципами козацького бароко.

У радянські часи на дослідження сакрального мистецтва була накладена негласна заборона. Вчені, що працювали у 20-х – 80-х роках ХХ століття, переважно обминали теми архітектури культових споруд у зв'язку з атеїстичними переконаннями того часу, а якщо й торкалися, то здебільшого у питаннях специфіки архітектурного будівництва (пропорційності побудови, архітектурної структури, основних форм плану тощо). Але очевидно, що у дослідженні козацької дерев'яної архітектури, окрім архітектурних особливостей, цінним є аналіз художнього досвіду барокової доби з його елементами високої релігійної духовності, естетики і поетичності.

Принципово важливим є те, і це довели дослідники (С. Таранущенко, Г. Логвин), що серед українських церков козацької доби не зустрінеш двох однакових, кожна має свій особистий образ, що зумовлено природженою зачарованістю народу вищою красою, великою потенційною силою, непереможною потребою творити, а головне – духовним діалогізмом і синкретизмом козацьких естетичних ідеалів та релігійно-конфесійних засад.

Як вважає Г. Логвин, саме «в методі архітектурної форми криється розмаїття пам'яток, що викликає захоплення всіх дослідників» [311, с. 811]. Винятковим доказом даного твердження є кам'яний храмовий комплекс, зведений за чотири роки поспіль у 50-х роках ХVIII століття на території Вольностей Війська Запорозького Низового, коштом китайгородського сотника Павла Єрофійовича Семенова, відомості про якого знаходимо у виданні «Архів Коша Запорозької Січі. Корпус документів 1734-1775» [8, с. 774].

Унікальність комплексу, до сьогодні розміщеного у сучасному с. Китайгороді (див. *Іл. 3, Іл. 4, Іл. 5*), полягає не лише у розташуванні трьох сакральних споруд поруч, що в традиції українського храмового будівництва є єдиним прикладом, а й у втіленні інженерно-конструктивних принципів архітектоники українського бароко та архітектурно-мистецьких вмінь козацьких будівничих, заснованих на синкретичному поєднанні естетичних та релігійних чинників.

Не зважаючи на значущість китайгородських церков як пам'яток українського мистецтва середини XVIII століття, даним артефактам козацької архітектури уваги дослідників приділено недостатньо, про що свідчать сучасні вчені (А. Білокінь). Нечисленні, переважно, археологічні та архітектурні розвідки були здійснені, здебільшого, з точки зору історії містобудування та пам'яток церковного будівництва. Архівні матеріали, які висвітлювали б питання будівництва комплексу Китайгородських церков, імена та долі тих, хто проектував і будував їх, а також, джерела, в яких би висвітлювалися первинні мистецькі особливості сакральних споруд, є відсутніми [115].

Безсумнівно, капітальні ремонтно-реставраційні роботи Миколаївської, Успенської та Варваринської китайгородських церков, здійснені як нещодавно та, особливо, на зламі 60-х – 70-х років минулого віку, внесли певні зміни у первозданий вид козацьких пам'яток XVIII століття. Утім, саме завдяки зазначеним діям, було збережено унікальні споруди, про напівзруйнований стан яких у 1988 році засвідчував архітектор В. В. Вечерський [див. 43].

Сьогодні, досліджуючи зазначені пам'ятки, маємо поле, переважно, для розгляду архітектурних особливостей козацького сакрального зодчества і, на жаль, говорити про унікальність церковного начиння й оздоблення тощо, не видається можливим. Проте, вже наявні артефакти не тільки визначають перспективи окреслення винятковості козацької духовності, а й, головним чином, виявляються яскравим прикладом унікальності релігійно-

естетичного синкретизму козацького барокового мистецтва. Тут відзначаємо своєрідний взірець культурного діалогізму релігії та естетики, де у гармонійному сполученні православної віри і художніх засад українського бароко та його етнокультурних особливостей, з їх відчутним трактуванням козацькими майстрами у знаково-сміслових комплексах архітектурних образів виявляються яскраві засади козацького бароко.

Першу, найбільшу серед трьох споруд, п'ятиглаву Успенську церкву (Іл. 3), було зведено у 1754 році січовиками з майбутньої Протовчанської паланки. Тридільна, із сильно розвинутими боковими ризалітами, будова храму являє собою яскравий приклад стилістики архітектури козацького бароко. Як бачимо нині, стіни храму прикрашені розкрепованими карнизами і пілястрами, вікна оздоблено різноманітними наличниками. Високий барабан центрального куполу Успенської церкви, що вінчається ліхтариком із главкою, злагоджено гармонізує як з оточуючим степовим простором – дивовижної краси місцевістю, так і з розміщеною поряд Варваринською церквою-дзвіницею (Іл. 4).

Витончена, доволі мініатюрна споруда церкви-дзвіниці, що від початку свого зведення виконувала одночасно функції сакральної споруди та оборонної башти, була зведена козацькими будівничими у 1756-му році. Тридільна, з квадратною центральною частиною, напівкруглою апсидою і прямокутним притвором, Варваринська церква-дзвіниця розміщена на одній площині із двома іншими. Домінуючою в ній, зважаючи на функціональне призначення споруди, є центральна частина – нава, над якою підіймається масивний двоярусний восьмерик дзвіниці. Притім, у своєрідній архітектоніці козацької церкви-дзвіниці спостерігаємо яскравий вияв поєднання функціональності та естетизму форм, сполучення знакового комплексу соціального і духовного життя козацького братства, що розкривається у маленькому притворі та вівтарній частині, які містить дзвіниця.

Третьою у єдиному сакральному комплексі козацьких церковних споруд є церква св. Миколая (Іл. 5), зведена трохи віддалік Успенського

храму та Варваринської церкви-дзвіниці. Побудована у 1757 році Миколаївська церква-ротонда є надзвичайно своєрідною з точки зору її архітектурного рішення й являє собою найбільш ранній та єдиний збережений на Придніпров'ї зразок тетраконхового храму, що доводить професійну майстерність козацьких майстрів та їх вільне трактування у проектуванні архітектурного простору, з одночасним дотриманням стилістики українського бароко. Напівсферичний купол церкви на високому твердому барабані увінчано оригінальною главкою, що підноситься на високому барабані над церквою-ротондою. Різноманітні пілястри стін та декоративні лиштви вікон ротонди урізноманітнюють художньо-сакральний образ споруди та виявляють синкретичність його релігійно-естетичної суті.

Незважаючи на все розмаїття архітектурних особливостей козацьких церков, художніх традицій оздоблення запорозького храму, сакральне мистецтво поєднує їх без еkleктики у єдиній образній системі – символічному образі єдності землі і неба [див. 394]. Духовну цілісність образу запорозького храму можемо спостерігати на прикладі пам'яток XVII – XVIII століть, на чому й ґрунтується послідовна синкретизація естетичного та сакрального в козацькій архітектурі. Як вважає Л. Яценко, тоді, в останню добу існування козацького Запорозжя, й відбувається остаточне оформлення Придніпров'я як художньо-своєрідного регіону України, що позначається на квітчастому букеті його стильових ознак [див. там само, с. 10]. Тобто стильових особливостей, які, за визначенням навіть недостатньо обізнаних у мистецтвознавчому плані дослідників, «відповідали духу того часу» [196, с. 417].

Отже, діалогічне поєднання етнонаціональних елементів козацького мистецтва зі стильовими особливостями українського бароко лежить в основі загальних принципів сакрального будівництва на Запорозжжі та притаманне усім без винятку пам'яткам, що надає їм певних стилістичних ознак школи. Безсумнівно, митці XVII – XVIII століть проблеми архітектурної творчості вирішували на барокових засадах, трансформуючи свої архітектурні

переконання в залежності від географії, етнографії, конфесії, традицій тощо. Проте козацькі архітектори працювали в умовах вільної творчості й не були обтяженими готовими формулами та правилами.

У зв'язку із цим в архітектурі українського козацтва спостерігаємо утворення нової барокової естетики, заснованої на застосуванні незвичних засобів оформлення простору, утворенні особливих архітектурних концепцій, запровадженні оригінальної архітектурної логіки обсягово-просторових форм. Поява нових стильових ознак відзначалась через релігійно-естетичний діалог й синкретизм барокових й народно-традиційних форм, зокрема у дерев'яній архітектурі. Козацька архітектура не поступається оригінальністю, своєрідністю, гармонійністю та пишністю світовим зразкам та є взірцем унікально-самобутнього мистецтва, що увійшло у скарбницю як української, так і світової культури.

Таким чином, фундаментальну роль у формуванні й розвитку козацької барокової архітектури відіграла українська православна Церква, оскільки саме православ'я визначало релігійні засади духовної культури козацтва. Крім того, засвоєння європейських барокових форм на основі етнонаціональної «душі» української культури та козацьких традицій обумовило художню своєрідність архітектури українського козацтва, визначило особливості козацької «естетики», яку на Запорозжжі формувало соціокультурне середовище козацького братства. Будучи виразником нового художнього смаку, запорозьке козацтво виступало не лише в ролі основного багатого замовника, а й було творцем самобутніх художніх цінностей, які виражали його «дух», світогляд, ментальність. Зокрема, в архітектурі козацької України спостерігаємо оригінальне накладання культурно-історичних, стильових і народних традицій з усебічним проникненням естетичних тенденцій, характерних для стилю бароко, що обумовлювало цілісний синкретизм естетики та релігії в духовній культурі українського козацтва.

5.2. Бароковий іконопис в культурі українського козацтва: сакральне та естетичне

Одним із найвищих серед мистецтв, створених в рамках культури українського козацтва, є іконопис, і відповідно саме барокова ікона визнається естетичним відображенням, символічним образом духовності та релігійності України XVII – XVIII століть. Безсумнівно, досліджуючи іконопис козацької доби, вкрай важливо розглядати християнські засади культури українського козацтва, враховуючи сакральні та естетичні витoki і зміст православної іконографії, простежуючи стильові особливості мистецтва бароко на Україні, його синкретичний характер.

Стиль бароко в українському іконописі утверджувався у XVII столітті по всіх українських землях [див. 290, с. 64], але його формування в різних регіонах України було відмінним. Необхідно зазначити, що історія України, конкретні історичні події різнобічно впливали на формування й розвиток культурного середовища, що неоднаково позначалося на розквіті або тимчасовому занепаді іконописного мистецтва регіонів.

Судячи зі свідчень Павла Алепського, стиль бароко в іконописі центральних і східних земель України мав місце ще в першій половині XVII століття (Поділля, Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, якими він проїжджав). Особливості, які іноземець відзначав в іконах та в архітектурі церков, є типово бароковими. У західноукраїнське ікономалювання, як стверджує Д. Степовик, барокові риси проникають дещо повільніше, підтвердженням чому є збережені іконописні пам'ятки, навіть цілі іконостаси львівської церкви Успіння Богородиці, львівської церкви Параскеви П'ятниці, церкви Святого Духа в місті Рогатині на Прикарпатті. Названі артефакти свідчать про те, що ренесансні іконографічні риси зберігалися тут довше. Стильовий аналіз низки галицьких, волинських, закарпатських ікон, проведений знаним іконознавцем, дає можливість визнавати майже

рівномірний, до середини XVII століття, розподіл між ренесансними й бароковими особливостями в них [див. 290].

Для творчості майстрів першої половини – середини XVII століття, періоду, названого Д. Степовиком перехідним, «були характерні розширення колористичної гами, заміна архаїчних умовних пейзажів типу лижв реалістичними видами природи й архітектури, змішане використання для малювання яєчної темпері та олійних фарб, надання ренесансним мотивам динамічнішої й осяжнішої форми» [там само, с. 65].

Із середини XVII століття стиль бароко остаточно витісняє ренесансно-бароковий синтез, перетнувши рубіж перехідного стильового періоду в іконописному мистецтві. Цьому сприяли важливі історичні події, що мали опосередкований зв'язок з релігійним мистецтвом. Більше того, життєві події вплинули і на форму мистецтва, включаючи й стилеутворення.

У запорозькій бароковій іконі можна простежити наявність головних надбань ренесансної ікони, зазначених Д. Степовиком: ясність кольорів, осяжність постатей, відчуття простору, декоративність [див. там само, с. 64].

Ці художньо-естетичні ознаки рясно розсіялися по барокових іконах Запорозжя, були використані й розвинені в *козацькому іконописі*. Але, як підкреслює знаний релігієзнавець і культуролог, «було б спрощенням проблеми стильової зміни вважати, ніби бароко стало простим продовженням ренесансу» [див. там само]. Д. Степовик виділяє в барокових іконах багато нового, чого не спостерігалось в ренесансній іконі, а саме:

- остаточно подолана ієратичність: жодна постать не трактується як нерухома, тобто застигла, без пристрастей;
- порушено правило гармонії, що спонукало застосовувати різні види асиметрії в композиції, заміну врочистого, «царського» жесту раптовим і різким рухом;
- святі на іконах наче позбулися небесного спокою й стали співпереживати людям;

– відчувається рух, однак вже внутрішній, духовний; навіть коли Святі стояли чи сиділи, внутрішня напруга видавала їхнє хвилювання;

– виявляється цілковита тілесна присутність святого в реальному земному просторі, на тлі природи, архітектури міста тощо;

– зростає відчуття окомірної масивності як самих постатей, так і всіх предметів навколишнього світу.

У зв'язку із цим вчений зазначає: «... якщо цю тенденцію осяжної масивності доповнити вираженим рухом, то ми дістанемо в іконі зовсім нову якість, якої не було ані у візантійській та давньокиївській, ані в ренесансній іконі» [див. там само, с. 69].

У формуванні іконографії козацького бароко слід враховувати, що «провідні тенденції утвердження стилю бароко в іконі все ж таки належать Києву, його ікономалярським осередкам» [там само, с. 66]. Від часу, коли Київ зайняв провідну роль в культурному житті України, центром художньої освіти стала Києво-Печерська лавра, де в 1763 р. відкрили вищу школу малярства. З початку існування школи основою навчання було копіювання зразків з ілюстрованих біблійних видань та спеціальних навчальних підручників. Така копіювальна практика сприяла збереженню «класичних» живописних традицій. Учнями були не тільки українці, а й росіяни, білоруси, вихідці з південнослов'янських православних країн (Сербії, Болгарії, Чорногорії, Македонії). Києво-Печерська лавра тривалий час посідала провідні позиції у питаннях розвитку не тільки іконопису, а й архітектури, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва [див.: 324, с. 157; 291, с. 123-124; 91, с. 377].

Фігури портретованих на деяких українських іконах наприкінці XVII століття функціонально були близькі ктиторовським портретам. Надалі, коли у храмах і монастирях почали виставляти портрети видатних осіб (царів, церковних діячів, гетьманів), в Києво-Печерській школі у великій кількості почали писати портрети-парсуни українських церковних діячів. Ця

тенденція продовжувалась до кінця XVIII століття, зберігаючи художні канони ктиторського жанру.

Іконопис Києва та Лівобережжя другої половини XVII – XVIII століть – окрема сторінка історії українського мистецтва, яка внаслідок специфічних обставин історичного процесу на місцевому ґрунті та майже невідомої передісторії має особливий характер. Його прикмети полягають у деякій залежності від європейської традиції й органічному роздрібненні самобутніх рис. Розвиток іконопису забезпечували фундації вищого духовенства та козацької старшини, завдяки їм і розцвів цей вид малярства, який є одним із вершинних здобутків національної мистецької традиції [див. 122, с. 892].

Розквіт українського *барокового іконописного мистецтва Наддніпрянської України* припадає на кінець XVII – початок XVIII століть. Іконописці Наддніпрянщини «були ініціаторами багатьох ідей, тем, нових сюжетів для ікон, а ще більше – цікавих, вигадливих засобів їх втілення» [290, с. 68]. Найголовнішою особливістю їх творчості була свобода у здійсненні власних задумів, вплив традицій народного малярства, навіть наївізму.

Практично у всіх регіонах України, в тому числі і козацьких, у XVII – XVIII століттях набув розвитку *народний іконопис*, який відбувався не без професійного впливу. Іноді цей вплив був настільки сильний, що важко визначити, до якої категорії краще віднести ту чи іншу ікону. Хоча маляр-самоук і не володів усім арсеналом виразних засобів професійного майстра, нові прийоми і форми знаходили живий відгук у його творчості. Все нове народні малярі зображали по-своєму, використовуючи обмежену палітру локальних кольорів, виразну контурну лінію та площинно-декоративне трактування форми. «Народній іконографії» (В. Личковах) властиві тонка спостережливість у викладі теми, експресивність образів, виявлення найбільш характерного, без зайвих подробиць. Однією з найпривабливіших рис творчості народних іконописців було те, що, володіючи обмеженим

запасом мистецьких засобів, народні малярі могли добиватися максимальної досконалості художнього вираження.

Першовідкривачем у визначенні особливостей народної ікони став на початку ХХ століття збирач і знавець українського живопису Іларіон Свенціцький. Хоча вчений і не присвятив окремої праці народній іконі, він виділив дану категорію малярства, провів атрибуцію найвідоміших із них, дослідив іконографію, охарактеризував художні особливості [див. 244].

Народна ікона в основному анонімна та не датована. Випадкові написи на образах і на полях церковних книг, скупі архівні дані дозволяють вельми приблизно виявити «портрет» народного майстра, його соціальне становище та особливості «іконографічного наївізму» (В. Личковах). Саме цією особливістю, переважним чином, пояснюється безіменність іконописного малярства Наддніпрянщини.

З точки зору культурологічного аналізу, ікона – цілісний духовно-естетичний організм, у якому все пов'язано функціонально і не має жодного непотрібного елемента. Окремі елементи не мають самостійного значення, але підпорядковані цілому і тільки з позиції цього цілого визначається їхнє художнє значення. Колір, форма, лінія, світло, образ тощо в іконі повинні сприйматися й оцінюватися лише у взаємозв'язку одне з одним і як підпорядковані цілому. Пізнати ікону в деталях неможливо без визначення стильових особливостей та духовного джерела, а це можна зробити через *культурне середовище*, звідки вона походить.

Саме унікальне козацьке середовище, що виникло на просторах Наддніпрянщини, які в дослідженні ми називаємо «Запорозжям», певним чином вплинуло на формування козацького мистецтва, зокрема козацького барокового іконопису.

Козацький іконопис – унікальне, автентичне явище в історії української культури, створене в рамках культури козацького Бароко. Його самобутні пам'ятки збагачують різноманітну палітру вітчизняного релігійного живопису й українського барокового мистецтва. Та слід зазначити, що сакральне мистецтво

українського козацтва – малодосліджена тема сучасної культурологічної науки. Тим часом козацький іконопис мав свої характерологічні особливості, без дослідження яких картина розвитку українського сакрального мистецтва залишатиметься неповною.

Запорожжя, територія Середнього та Нижнього Подніпров'я, яку в роботі ми називаємо також Придніпров'ям, – це той регіон України, який має дуже різноманітну та цікаву історію формування культурного середовища, пов'язану з історією козацтва, що було детально розглянуто у попередніх розділах дисертації. Саме під впливом козацтва формувались культурно-побутові та духовно-регіональні особливості козацького краю, що певним чином відбилося і на іконописному мистецтві. Його унікальні пам'ятки XVII – XVIII століть, які ще збереглися, свідчать про мистецтво цікаве і своєрідне, відтворюють важливу сферу духовного життя українського народу, ілюструють складний і неоднозначний період вітчизняної історії з його динамікою політичних та культурних змін, що збагачує різноманітну палітру української культури козацького часу.

Дослідниця української ікони Л. Яценко прирівнює «історію придніпровської ікони» з «історією Церкви на Запорожжі» та «історією боротьби за духовну незалежність», влучно висвітлюючи значення ікони у козацькому житті. У своїй книжці «Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею: каталог» вона пише: «Ікона, обіймаючи храм, хату і козацький курінь, узгоджувала, ладнала, обґрунтовувала стилістично різноманітне начиння запорізької церкви, урочистість і ошатність святилища, меморіалу, громадсько-культурного центру, що являв собою запорізький храм, та задушевність і затишність людського житла» [394, с. 3].

Відомий історик української старовини М. Брайчевський стосовно козацьких ікон стверджував: «Ікона, яка за самою природою, культовим призначенням, була носієм освяченої традиції – канону, зберігала спадкоємність і, в той же час, наслідуючи у традиції «дух, а не букву», як раз

і ввібрала у себе той дух козацької вольності, сміливе козацьке «презирство до еталонів» [34, с. 22]. Назване Брайчевським «презирство до еталонів» та дух козацької вольності з одночасним збереженням спадкоємності іконопису, дозволило козацьким малярам створити мистецтво своєрідне та самобутнє – бароковий іконопис Запорозжя.

Запорозькі іконописці, на відміну від майстрів інших мистецтв, що у XVII – XVIII століттях привносили у свої твори яскраву і мальовничу естетику бароко, доволі довгий час трималися традицій ренесансного живопису, візантійського та давньоукраїнського іконописних канонів, і тому досить стримано ставилися до патетики та помпезних і рухливих форм. Але естетика українського козацтва з одночасним накладанням барокових інновацій сприяли руйнації старих традицій у козацькому іконописанні та появі так званого «іконографічного наївізму».

Одним із важливих чинників еволюції козацького іконопису стало *народне малярство*. Народним малярство називають не лише тому, що воно безіменне, а ще й тому, що народ – в образі козацтва – «диктував» свої потреби. Також необхідно підкреслити, що не окремі імена визначають характер запорозького барокового мистецтва, а те, що авторська творчість малярів укладається у загальні рамки образотворчого епосу, зокрема ікони. У його художньо-естетичному вираженні можна побачити насамперед риси стародавнього Києва та київського духовного й мистецького середовища, сучасного останній історичній сторінці Запорозжя. Цей вплив, що йшов через Полтавщину, доповнювався відзначеними вже зв'язками Запорозжя із Заходом і Сходом. Так, Новий Кодак (нині район м. Дніпра) стає «перевалочним пунктом між Росією та Польщею й далі на Схід та Захід» [390, с. 269]. Не обмежуючись однією традицією і тенденцією, запорозький бароковий іконопис отримує можливості засвоєння їх широкого ідейно-художнього кола.

Разом з тим, з початку XX століття у дослідженнях науковців інтуїтивно окреслювалася відмінність іконописного мистецтва Запорозжя в

порівнянні з традиціями інших українських земель (Д. Яворницький), яку вчені пояснювали впливом козацького мистецтва на естетичний вимір сакрального (П. Жолтовський, М. Брайчевський, Д. Степовик). Із цього часу мистецтвознавці почали виокремлювати бароковий іконопис козацької доби як своєрідне явище українського малярства.

Як вважає Л. Яценко, в останню добу існування Запорозжя, відбулося остаточне оформлення придніпровських теренів запорозького краю як художньо-своєрідного регіону України, що позначилося на квітчастому букеті його стильових ознак [див. 394, с. 10]. «Лебединою піснею мистецтва козаччини» називає Л. Яценко «... мальовилу й розкішну, веселу радісну красу українського бароко» [там само, с. 4]. Завдяки стильовій дифузності традицій доба Бароко стала найяскравішою й найбагатшою добою в історії християнських святинь Запорозжя. Загальнофольклорний характер запорозького мистецтва і те, що запорозька ікона була твором народного малярства, визначило провідну роль ікони, її спорідненість з іншими жанрами народного живопису і стрижневе місце серед них.

Д. Степовик вважає, що панорама розвитку й змін стильових напрямів в українській іконі дає переконливе свідчення неповторної оригінальності українського ікономалювання [див. 290, с. 51]. Іконознавець стверджує, що «неможливо знайти іншу національну школу ікони в країнах поширення східного обряду християнства, де б ікономалювання (консервативне за самою своєю природою) стало таким чутливим до різних стильових змін у мистецтві й водночас дотримувалося іконографії, сюжетики, композиції, колористики, ритміки й символіки так званих «першовзірців» святих образів, які ґрунтувалися на вченні східних отців про роль зображень у Церкві (Василь Великий, Григорій із Низи, Іван Златоуст, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Іван Дамаскин, Теодор Студит). Україна за різних обставин позбулася цього принципу ще до того, як Візантійська імперія розпалася в середині XV століття» [там само]. На Запорозжжі такими «обставинами» була козацька соціокультурна стихія.

Інтенсивність, сконцентрованість, часова стислість розвитку придніпровського мистецтва дають своєрідність накладання, майже одночасне засвоєння ренесансних та барокових рис й києво-візантійської традиції у запорозькій іконі. Українські малярі, зберігаючи іконописний канон, «завершують ті суто національні тенденції, що намітилися в іконописі попередньої доби: наближення ідеології ікони до конкретних обставин життя земного» [123, с. 184]. Разом з тим, за умов відносно стабільного стану Запорожжя, не будучи ареною постійних військових дій і в той само час постійно опираючись наростаючій духовній, як і іншим формам зовнішньої експансії, стає перед вимогою часу – всебічного визначення своєї етнонаціональної самобутності.

Барокова ікона українського козацтва поєднала в собі традиційну тематику й іконографію з одночасною варіативністю в межах канонічного правила, зі змінами у стилістиці зображення та урізноманітненням сюжетів. Українські ікони XVII – XVIII століть фахівці вважають найвищим злетом української іконографії (І. Федь). Але слід зазначити, що порівняно з іншими мистецькими стилями, саме барокове мистецтво трактується найбільш суперечливо. У зв'язку з бароковим іконописом дане протиріччя коливається від всеосяжної прихильності до повного його несприйняття, пов'язаного, головним чином, не з мистецькими, а з релігійно-догматичними особливостями.

Іконографія української барокової ікони Запорожжя демонструє досить обмежене коло образів, що було визначено ще у XIX столітті й яке співпадає саме з Київським хором Святих. Це головним чином – Мати Божа, Христос, св. Миколай, Архістратиг Михаїл, апостол Андрій Первозваний.

Найбільш розроблена та різноманітна у козацькому бароковому іконописі *іконографія Богоматері*, що теж відповідає традиції вшанування її запорожцями, які «під покровом Богоматері... не боялися ні ворожого вогню, ні грізної стихії» [390, с. 223].

У християнській теології Богородиця – заступниця і покровителька роду людського. Людина є надто грішною, щоб звертатися до Господа безпосередньо. Мусить бути хтось, хто виступив би посередником між Богом і людиною. Заступництво Богородиці, яка вища за всіх святих, було особливо цінним. Як доведено, запорожці своєю Небесною Заступницею й Покровителькою обирають Богородицю. Заглиблюючись в історію, помітимо, що так було завжди в періоди величезних загроз і небезпек, так сталося і на Запорожжі в XVII столітті. Популярність образу Богородиці у мистецтві козацького Бароко переживає нове відродження.

Дослідниця української ікони Придніпров'я Л. Яценко як класичний іконографічний тип Української Богородиці козацької доби наводить ікону Богоматері Іллінсько-Чернігівської (Іл. 6). Досить раннє і широке побутування цього іконографічного типу на Запорожжі підтверджує і Д. Яворницький, коли вказує на існування у останній січовій церкві 20 ікон, виконаних на мідній блясі й посріблених [див. 390, с. 112]. Ікона Богоматері Іллінсько-Чернігівської виконана в техніці олії на металі (міді), датована кінцем XVII – початком XVIII століття.

Іконографія Богоматері Іллінсько-Чернігівської відповідає іконографічному типу Богоматері-Провідниці, Шанованої (Перивлепти) та Христа-Еммануїла. Як пише Л. Яценко, в образному ладі ікони відчутна традиція пізньовізантійська і ранньоренесансна, можливо, італо-грецької школи, що пов'язує її з колом пам'яток подібної іконографії у білоруській та західноукраїнській (українській православній у Литві та Польщі) іконі [див. 394, с. 10]. Найближчою аналогією до неї виявляється образ Богоматері Студитської (близько 1640 р.) із Святодухівського храму м. Вільна, гравірований Леонтієм Тарасевичем 1687 р. [див. 297, с. 76-77], ікона Борколабовської Богоматері та подібні ікони із збірки Національного художнього музею Білорусі.

Ікона Богоматері Іллінсько-Чернігівської витримана в традиційній емоційній стриманості типів Богоматері-Провідниці та Христа з темними

охристо-санкирними ликами. Одночасно «образ сповнений сумною та ніжною поезією, чому сприяє щиро людяна, задумлива краса обрису Богоматері, мальовниче й урочисте суцвіття кольорів – вишневого та аквамаринового у вбранні Богоматері, блакитно-золотавого («світла від світла») – Передвічного Немовляти, живописно-пластичне ліплення форми» [394, с. 10], – так описує цю ікону Л. Яценко.

Дійсно, ікона вражає своєю «людяністю» та «задумливою красою» – ці визначення підтверджують належність ікони Богоматері Іллінсько-Чернігівської до барокового стилю, де «святі уподібнені земним людям» [290, с. 63]. Досягненням бароко є поява манери зображувати лики як природно людські обличчя, з приємною посмішкою та ласкавим поглядом. Це не «лики», а власне обличчя, які своєю мімікою створюють атмосферу порозуміння і злагоди. Ми відчуваємо внутрішнє душевне тепло, назване Л. Яценко «сумною та ніжною поезією». Помітна ціла гама емоцій: ніжність і невлівима суворість, замріяність і співчуття, умиротворення, розчуленість і піднесення, туга і щира радість, тобто увесь світ нескінченно мінливих людських станів. Влучно цю особливість висловив Дмитро Степовик: «Святі на іконах наче позбулися небесного спокою і стали співпереживати людям» [там само, с. 64].

Крім того, «живописно-пластичне ліплення форми», зазначене у Яценко, є появою об'ємності в зображенні образів святих та їх одягу, «складки були не прямовисні й не площинно-лінійні, а об'ємні, мальовничо зібрані, з ясним гребенем і затіненим дном» [там само]. Кольори козацької богородичної ікони, одночасно зі своєю стриманістю, вражають органічністю та натуральністю.

В епоху раннього християнства поява ікон викликала справжній подив саме завдяки дивовижній яскравості і святковості їхніх фарб. У запорозькій іконі Богоматері Іллінсько-Чернігівській ми не знаходимо такої яскравості, навпаки, кольори дуже стримані, але в цьому «урочистому суцвітті кольорів» (Л. Яценко) ми бачимо гру та звільнення світлотіньової маси, а також

взаємопроникнення форми, світла і кольору, що складало основу живописного враження мистецтва бароко, в т.ч. іконографії.

У П. А. Флоренського знаходимо визначення іконопису, як письма світлом, як «светопись» [335, с. 419-526]. Якщо в класичному мистецтві світло і тінь підкорені пластичному формотворенню, то світло бароко вимагало самостійного життя, воно потребувало не залежності, а спільної цілісності існування із формами твору. Воно потребувало вільної гри на поверхні, яка іноді призводила до повного зникнення й підкорення темряві тіней. При подібному розподілі функціонального навантаження твору в цілому важливим стає, щоб нематеріальне і безтілесне (сакральне) набуло такого ж важливого значення, як і тілесно-предметне (естетичне), звідки і з'являється *релігійно-мистецький синкретизм*.

В іконі Богоматері Іллінсько-Чернігівської процес світлотіньової гри та взаємопроникнення форми, кольору й світла можна простежити на прикладі створення ликів святих. Якщо більш уважно зосередити увагу на іконному лику, то слід підкреслити, що головну роль у фокусуванні обличчя визначають очі. Погляд одночасно спрямований нібито і на глядача, і крізь нього (трохи вбік). Розташування темних райдужних оболонок навколо очей і відблисків на білках створює ефект тривалого й проникливого погляду. Світлий відблиск на нижньому віці під райдужною оболонкою спрямовує вектор погляду очей. Таким чином, відблиск немовби координує погляд – він, так би мовити, і змінюється, і залишається незмінним. Цей прийом гіпнотично діяв на емоційний стан глядача, заворожуючи та привертаючи до себе увагу [див. 15, с. 143]. За висловом В. Лазарева, між поглядом святого і людиною, яка молиться, «протягалися тисячі невидимих ниток, котрі ніби сковували волю людини й захоплювали його в інший, надчуттєвий світ» [159, с. 35], відбувався синтез сакрального та естетичного станів, що підсилювався духовною синергією та чуттєвою синтезією.

Специфічні *художні засоби вияву сакрального* формувалися й використовувалися в іконописному мистецтві тривалий час. Особливістю

козацького Бароко у даному випадку є те, що лик і сам погляд святого набули більшої конкретності та реалістичності, де сакральне співпало з естетичним. Але цей факт не повинен наводити на думку про приземленість образу. Навпаки, надання бароковим іконописним творам художнього реалізму підкреслювало дійсне існування позаземного (небесного) світу. Мистецька реалістичність образу дозволяла глибше зрозуміти божественне провидіння на землі, так би мовити, естетично «пустити до себе» Божий Дух через художні транспозиції ісихазму в козацькій іконографії.

Слід також відзначити, що специфіка подання світла, світло-кольорова й світло-тіньова гра при створенні лику та очей святого означає впровадження західноєвропейських барокових ознак в український іконопис. На прикладі ікони Богоматері Іллінсько-Чернігівської ми можемо спостерігати названі ознаки в бароковому іконописі українського козацтва. Завдяки цій іконі вдається простежити, що кольорова гама іконного лику у функціональному відношенні створювала художньо реалістичний характер образу, впливала на визначення форми й напрямку погляду. При цьому світлотіньова гра між кольором і формою, створена за допомогою такого художнього засобу, підкреслювала містично-ісихастську (сакральну) таємничість образів святих. Живописний характер твору простежувався саме в розподілі функціонального навантаження між світлотінню, кольором і формою.

Розглядаючи козацький іконопис як складову частину барокового мистецтва України, слід відзначити, що, на відміну від російських майстрів, українські малярі мали більшу свободу мистецької дії. Можна припустити, що такій «розстановці сил» сприяли саме історична і політико-економічна ситуація в Україні. Натомість, на відміну від України, Росія в XVII столітті була могутньою великою державою із централізованою владою, де вплив духівництва на розвиток мистецтва був дуже сильним, і духовенство намагалось чітко контролювати процеси формування мистецьких напрямів та їх взаємодію з іноземними культурами.

Проте, на відміну від Росії, українські іконописці не дотримувалися чіткої церковної регламентації та суворих приписів духовної влади. В Україні раніше простежувався вплив нової західноєвропейської ідеології не тільки в галузі мистецтва, але й в усіх сферах людської діяльності [див. 89, с. 102-104]. У зв'язку із цим А. Макаров зазначає: «Якщо говорити про російську національну культуру, то вирішальне значення для її формування мала ортодоксальна православна ідеологія з її культом смиренної, відстороненої від життя людини. Українській культурі ближче тип активної людини, героя-переможця, лицаря-захисника» [198, с. 115].

Крім того, закономірним для українського козацького мистецтва є виникнення *«захисної теми»*. В козацькому іконописі доби Бароко Богородична традиція подає нам багатогранний образ Діви Марії, трактуючи її не просто як ідеальну, сповнену покори та любові матір і жінку, але як *«Матір Бога нашого»*, наділену особливим прагненням привнести в цей грішний світ справедливість і заступитись за ображених, бо вона є джерелом того *«істинного світла»*, якого так потребують спрагли любові душі.

В українському ікономалюванні *«захисна тема»* виникає якимось раптово, постає враз у вигляді так званих *«козацьких Покров»*. Хоча тема Богородиці Покрови була відома в Україні ще із Середньовіччя, вона ніколи не посідала панівного місця ані в іконостасах, ані взагалі в системах храмових ікон. Так, згаданий нами в попередніх розділах Павло Алепський, будучи особливо чутливим до краси Богородичних ікон, ніде не згадав і не описав козацьких ікон Покрови.

Запорозька ікона «Покрова Богородиці» є наївістським відступом від канонічних основ іконографії. Як зазначає Д. Степовик, досліджуючи ікони козацької доби початку XVII століття, сюжет Покрови був доти настільки рідкісним, що навіть докладні правильники часто його не подають. Та починається Хмельниччина, і вся Україна рясніє церквами на честь Покрови Богородиці, яка стає символом козацького війська. Адже Хмельниччину не можна зрозуміти окремо від православного церковного життя. Вона мала

характер не тільки соціальної та національної, а, в першу чергу, релігійної війни за оборону православної віри. До кінця XVII століття «вся Україна вкрилася мережею Покровських соборів і церков, і кожна мала свою храмову козацьку ікону Покрови» [290, с. 65].

На Запорозжжі така ікона була розшукана Д. Яворницьким на початку XX століття. Ікона останньої Січової «Покрови», знайдена Д. Яворницьким, була датована 1760 – початком 1770-х років. Храмова ікона Покрови Пресвятої Богородиці складала єдине ціле з іконостасом. Зображений на козацькій іконі кошовий П. Калнишевський обабіч з товариством молиться про те, щоб царський уряд на чолі з Катериною II не знищив Запорозьку Січ. Опишемо цю запорозьку ікону більш детально.

На дошці з липи розміщена така композиція. На чорно-зеленуватому тлі ікони – постаті запорозьців у повному озброєнні в червоних чоботях, широких шароварах, кунтушах і жупанах, підпоясаних зеленими поясами, з відкритими, гладко поголеними головами і «оселедцями». Вони поставлені у вигляді півкола над краями самої ікони. Внизу, у самій середині, козацькі прапори (сім): червоні, сині, білі, блакитні, малинові; гармати (три); литаври (дві); булави і перначі, що оточують барочний картуш з надписом. Із середини ікони широким колом, що зверху переходить у вужче, змальовані біло-золотисті хмари, які кільцем оточують постать Богородиці.

На хмарі стоїть Богоматір – красива молода жінка, що трохи схилила голову на лівий бік, з відкритими очима, невеличким носом і красивими губами. Вона широко розставила руки, у яких тримає рушник (омофор). В червоних, жовтогарячих та жовтих фарбах змальовано і верхній одяг, і довгу темно-синю спідницю. А поряд з нею – патрони Січі (аналогії цьому нема): справа св. Миколай Угодник, а зліва архистратиг Михаїл – верховний воєначальник у небесній війні з ворогами Бога, архангел-хранитель всіх християн. Внизу, з правої сторони, сивий кошовий отаман Петро Калнишевський при шаблі. Ніби благаючи про заступництво, він підняв обличчя угору до Покрови Богородиці і звертається до неї від імені Війська

Запорозького Низового. Слова виходять з його вуст, що написані на вузькій стрічці і йдуть до вуха Богородиці. «Молим, покрой нас честным твоим покровом и избави нас от всякого зла ...» (напис треба читати справа наліво). Вище голови Богоматері у хмарах другий напис, більшим шрифтом: «Избавлю и покрою люди моя ...». Не духовні особи, а саме кошовий отаман від імені війська звертається до Богородиці. Тема композиції виражена у написі, що є звертанням до Богородиці. На лівій стороні ікони серед групи козаків на передньому плані, схрестив руки на грудях, піднявши голову догори до Богородиці, – військовий писар Іван Глоба.

На жаль, ім'я іконописця унікальної Січової «Покрови», виконаної на початку 1770-х років, незважаючи на численні наявні дослідження, залишається невідомим.

Слід зазначити, що ікона «Покрови» із січової церкви, яка виразно відрізняється від аналогічних за сюжетом ікон з постатями царів і святих, привертала чималу увагу науковців радянського періоду (П. Жолтовський, П. Богуш). Проте зрозумілим є той факт, що більшість досліджень ХХ століття мають відчутний заангажований характер. Наприклад, за поясненням П. Богуша, «Покрова» несла політичний і демократичний напрям», тому дослідник трактує її як політичний плакат, «політичну ікону» [28, с. 48]. Притім, вивчаючи українське малярство XVII – XVIII століть вчений відзначає запровадження за козацьких часів особливих форм українського бароко, своєрідність якого П. Богуш пояснює значним впливом українського національного фольклору. Разом з тим дослідник вбачає посилення так званої ним «демократичної течії», яка, на його думку, «у взаємодії з мистецтвом країн Центральної Європи, Російської держави, балканських народів набуває людяного, життєстверджуючого характеру» [там само]. Пояснюючи вибір сюжету тим, що малярі Запорожжя мали свободу вибирати теми ікон, які імпонували часу й інтерпретували їх по-своєму, П. Богуш вважає, що «в українському мистецтві XVII – XVIII ст. передавався пафос національної визвольної боротьби» [там само]. За

припущенням П. Богуша, ця невелика ікона «Покрова Богородиці» була, мабуть, якимось центром у композиції на іконостасі Січової церкви, її важливим фрагментом.

У 1905 році ікона «Покрова Богородиці» була передана Д. Яворницьким до Катеринославського обласного музею ім. О. М. Поля (нині Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького). В тому ж році на замовлення Д. Яворницького з неї було знято точну копію (*Лл. 13*), яка зараз знаходиться в Меморіальному будинку – музеї Д. І. Яворницького у Дніпропетровську. Подальша доля оригіналу не відома.

Репродукції оригіналу є у книгах Д. Яворницького «Запорожжє в остатках старини и преданиях народа» [383] і у книзі О. Єфименка «Історія України і її народу» [88]. Ще одна копія ікони останньої Січової «Покрови» знаходиться у Дніпропетровському художньому музеї – невелика акварель, виконана вона художником Миколою Погрібняком 1908 року.

Крім цих копій, дерев'яна ікона розміром 49х32,5 см., написана темперою, олією в ХІХ столітті, зберігається в Одеському історико-краєзнавчому музеї. Ось як описує цю ікону Л. Яценко: «Остання Січова «Покрова» лаконічна, по-запорізьки чітка за концепцією та непересічна пам'ятка, своїм історико-національним тлумаченням сюжету сприймається як меморіальне зображення запорожців, що моляться, благаючи відвести зруйнування Січі (як це трактується у народних піснях), оригінально інтерпретує художні засоби обох «ізводів» [394, с. 10].

Дійсно, сюжет «Покрови» відповідав українським реаліям ХVІІ століття, і хоч «Покрова» відома в інших країнах православної віри, тільки в Україні вона стала національною іконою. «Ікона Покрови є чудовою зображальною молитвою до Богородиці, а через неї – до самого Бога – про захист від ненависних ворогів, – пише Дмитро Степовик і далі продовжує: – Цей образ вельми глибоко виразив дух та характер народу, набувши неповторних композиційних, іконографічних варіантів і ставши зразком використання стилю бароко в мистецтві ікони взагалі» [290, с. 51].

Стосовно стильових особливостей слід зазначити, що Січова ікона різниться від зображення «Покрови» як явлення Богоматері у Влахернському храмі, поширеному у російському іконописі та звідти – у «Покровах» Гетьманщини. Різниться вона й від більш ранніх українських «Покров» західного типу «Богоматері Милосердної». Ікона Покрови Пресвятої Богородиці з аналою січової церкви являє нам взірць гармонійного поєднання в християнській іконографії західної, зокрема італійської та східної традицій, що існували на теренах Запорозжя.

Дмитро Степовик стверджує, що саме покровські ікони Наддніпрянської та Східної України остаточно утверджують бароко як стиль української ікони й усього малярства [див. 290, с. 66]. Відомий дослідник української ікони виділяє чотири основні характерні формальні риси барокових творів: рух, масивність, напруженість дії, контраст.

До того ж, український іконознавець вважає, що ці ікони віддзеркалюють кілька специфічних рис національного варіанта бароко [див. там само]. Спробуємо виділити риси, описані Д. Степовиком:

- багатоперсонажність в іконі і введення до числа зображених постатей, так би мовити, некорпорованих персонажів, тобто зовсім нових осіб, які раніше не замальовувалися ані в іконах даного сюжету, ані в інших;
- зближення святих і вірян, відображення молитовного стану віруючих з метою зробити ікону взірцем і заохоченням до молитви;
- введення образів сучасників у ікону й створення своєрідного піджанру – іконо-портрета.

Як висновок, Дмитро Степовик підкреслює що «усі ці загальноприйнятні й специфічно українські риси іконографії бароко сприяли тому, що українська ікона поступово набувала картинного характеру – з розвитком дії, конкретизацією простору й часу, створенням цікавого пейзажного або інтер'єрного довкілля з багатьма суто українськими рисами в змалюванні природи, атрибутів побуту, розкриття характерів тощо» [див. там само]. На цьому ґрунтується й поступова синкретизація,

взаємопроникнення сакрального та естетичного в козацькій (запорозькій) іконографії.

Відверті історичні асоціації, неприйнятні у постзапорозький період та неканонічні для Московської церкви, вочевидь, спричинили різке припинення традиції козацьких «Покров» після знищення Запорожжя, а можливо, й обумовило долю втрачених оригіналів. Відтак, ікона Покрови Богородиці із Січової церкви – шедевр українського іконописного мистецтва XVIII століття, характерний саме для козацького бароко з його синтетизмом мистецтва і релігії, естетичного і сакрального.

Козацька епоха відповідно до змін, що відбувались в її світоглядно-естетичних поглядах, давала власну інтерпретацію зображення Богородиці. У творенні цього образу козацькі іконописці, дотримуючись іконографічних норм, вводили й нові іконографічні риси, а відповідно, і нові прийоми їхнього живописного рішення. Малюнок позбавляється графічності, колірні контрастні пари пом'якшуються. Лик Богородиці стає більш індивідуальним, делікатнішим у трактуванні деталей, менш монументальним. Її образ поступово втрачає свій символічний, неземний характер, набуваючи більш життєво реальних естетичних характеристик.

Класичним зразком запорозької барокової ікони, на прикладі якого можна простежити трансформацію канону, є образ запорозької Богородиці – *«Богоматері Скорботної» (Іл. 14)*, що у козацькій іконі має сталу іконографію Богоматері, проїнятої мечем. Саме такий трагічний образ Богоматері – страждальниці та жалібниці – найбільш відповідав духу та існуванню козацького товариства з його постійним ризиком мученицької смерті та самопожертвою заради перемоги.

У роботі не випадково так багато уваги приділяється саме духовності козацтва, бароковій ментальності, національному характеру українства на Запорожжі, оскільки саме під впливом цих чинників було створено козацьке мистецтво того часу, і особливо це відобразилось на іконописі. «Одухотворена героїка боротьби за волю, віру та Батьківщину,

«пристрасним» пафосом якої був сповнений заклик вступати до запорозького війська: «Хто хоче бути четвертованим або колесованим за віру Христову, за святий Пречесний Хрест, приставай до нас». Цей заклик знаходить образно-символічне втілення у такому піднесеному й зворушливому, незвичайному в іконографії рішенні запорозької ікони, що посідає у ній винятково шановане, чільне місце. «Скорботна Мати, пройнята мечем страждання й болю біля розп'ятого Сина», на Чудотворному образі Богоматері Новокодацької-Самарської стає заповідною святинєю, своєрідним паладіумом Запорожжя, символічно поділяє його долю», – так пише про «Богоматір Самарську» Лідія Яценко [394, с.14].

Найбільш повну історію походження та побутування Чудотворного запорозького образу Богоматері Самарської ми знайшли в «Екатеринославских епархиальных ведомостях» за 1872 рік, що зберігається в Дніпропетровському обласному архіві. В № 18, 19 та 20 вказаного періодичного видання розміщена публікація «Краткие сведения о местной иконе Богоматери, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии» [див. 144, с. 320-329; 145, с. 304-305; 146, с. 319-327]. Авторство ікони не вказане, але ймовірно, належить тодішньому катеринославському єпископу Феодосію. Автор публікації спирається на перші відомості про ікону, зібрані під час «розслідування» факту ствердження чудотворності ікони на момент її явлення.

Ікона Самарської Богоматері є чудотворною запорозькою іконою, званою на Придніпров'ї із середини XVII століття [див. 80, с. 103-104]. Наявність порівняно великої кількості історичних джерел (Гавриїл (Розанов), Феодосій Макаревський, Д. Яворницький, В. Бєднов, В. Машуков) та численних списків, що відображає стійке шанування та інтерес до цієї ікони, дає можливість простежити історію запорозької «Чудотворної», визначити особливості іконографії та образного ладу, перетин сакрального та естетичного рівнів її семіотики та семантики.

Ікона з'являється в 1770 році у місті Нові Кодаки – одному із найстаровинніших (перша половина XVII століття) та найбільш відомих на Придніпров'ї, важливому перевалочному пункті між Заходом та Сходом, Польщею, Росією та Кримом. Тут містився центр Кодацької паланки, був військовий палац, фортифікаційні укріплення. Свято-Миколаївський храм, де невідомо ким була поставлена ікона, як рапортує у жовтні 1770 року Петру Калнишевському настоятель о. Федор Фомич, козак Левушкінського куреня [див. 145, с. 304-305], уславлюється чудесами на Запорозжжі, а на той час собором із чотирма, потім сімома священиками. Явлення Чудотворної там і тоді, коли проблема духовного обґрунтування національної державної ідеї ставилися, як вже було відзначено, так само гостро, як і засвоєння та збереження теренів «вольностей» козацьких, та коли запорозька церква, як і саме Запорозжжя, лишилася єдиною для фактичного збереження «вольностей» України, мало принципове значення.

Ікона Богоматері Самарської утвердилась як зразок в іконописі Придніпров'я, шанобливе ставлення до неї засвідчено численними списками. Л. Яценко вказує на три списки «Богоматері Самарської», що знаходяться у Дніпропетровському художньому музеї. Найбільш повним дослідниця вважає список із Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря, вказуючи на співпадання всього переліку елементів композиції, описаної В. Машуковим. «За колоритом ікона майже монохромна з переважанням золотаво-брунатних, охристих тонів, стримана, витончена, лаконічно чітка, в обрисі Богоматері підкреслений своєрідний східний архетип» [394, с. 15].

Л. Яценко показує інший вигляд «Богоматері Самарської», що надійшла з Новомосковська. «Золотаве тиснення тла, можливо, імітує «щире золото» шати оригіналу» [див. там само]. Крім того, дослідниця вважає, що зроблений «під емаль» золотаво-біло-синій промінчастий німб навкруги корони збігається з описом В. Машукова. «Проте майже не помітна принципово символічна деталь – меч від Хресного Древа, що й вирізняє, перш за все, Богоматір Самарську-Скорботну від Богоматері Охтирської –

молільниці, хоча інші відмінності зберігаються, зокрема співвідношення напівпостаті Богоматері та Розп'яття. Це поруч з особливо підкресленою красою, ніжно-ласкавим, ясним ликом Богоматері, ошатністю, декоративною пишністю ікони вносить у цей список настрої особливого просвітлення, милування та приглушує трагедійний характер образу, мотиви оплакування, страждання» [там само]. У третьому варіанті основний іконографічний мотив ікони – меч, що проймає серце Богоматері, – збережено, але він укорочений, спрощений у деталях.

Списки ікони Богоматері Новокодацької-Самарської нині існують у діючому храмі Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря та в Дніпропетровському Троїцькому соборі. Останній вирізняється повнотою деталей і написом «Новокодацька» – першою назвою ікони.

У зв'язку з відсутністю оригіналу, розглядати *стильові особливості* ікони Богоматері Новокодацької-Самарської ми можемо по перелічених списках. Узагалі «списки засвідчують єдиний оригінальний тип «Богоматері Скорботної», відзначений як певною спорідненістю із західноєвропейською традицією, так і цілком східним походженням» [там само].

Особливістю іконографії Богоматері Новокодацької-Самарської (*Іл. 12*) є *символіка*, що належить до іконографічного типу «Богоматері пройнятої мечем», а в її композиції зустрічаємо «страсний образний виклад «стрітенського» сюжету, акцентований символічними атрибутами» [там само]. Ці атрибути, сповнені глибокого містичного настрою – «знаряддя мук Христових» та меч, що йде через Хресне Дерево Розп'ятого на Голгофі на тлі Єрусалимського храму Христа й проймає серце Богоматері, – символи традиційних зображень на євхаристичні теми. Поряд з ними – півень на колоні, Сонце й Місяць – типовий набір атрибутів символіко-алегоричної теми українського бароко. «Півень на стовпі» – символ зречення ап. Петра, але у даному випадку цей символ воскресіння – то є «півень Абракаса», що пов'язує символіку ікони з ранньохристиянськими малоазійськими течіями. Місяць та Сонце – очі Божества.

Саме особлива символіка вирізняє «Богоматір Самарську» від інших зображень «Страждальної Матері» сюжету «Оплакування» і від особливо близької «Богоматері Охтирської». Водночас це утворює паралелі з такою, теж суто українською за іконографією іконою, як «Христос – Виноградар». «І головне, – підкреслює Л. Яценко, – символіка «Богоматері Самарської» наповнюється особливою багатозначністю, поєднуючи ідею Розп'яття з ідеєю Воскресіння». Далі дослідниця продовжує: «Запорожцям, які, вочевидь, були обізнані із оригінальним «стрітенським» підтекстом свого Чудотворного образу, не могла не бути близькою така трагічна але й героїчна, життєстверджуюча концепція «Чудотворної» [там само].

Ще на початку ХХ століття Д. Яворницький проголошував ікону Богоматері Самарської взірцем того, за його влучним висловом, «італо-візантійського типу», що пов'язував західноєвропейські аналогії та східне походження. Цей синтетизм засвідчував характерну широту стилістичного діапазону, сплав традицій мистецьких і духовних між різними гілками християнської іконографії й побутував на не обмеженому жорстокими канонами, вільно інтерпретуючому різні тенденції, придніпровському перехресті козацької доби.

Багатозначність естетичної символіки сакрального, відсутність конкретної історичної прив'язаності у зображенні, як ми вважаємо, наділили цей іконографічний тип запорозької «Богоматері Скорботної» більшою життєздатністю порівняно, наприклад, з козацькими «Покровами».

Дмитро Степовик вказує і на те, що «символи і алегорії були неначе компромісом між цілком чуттєвими тілесними образами і цілком абстрактними образами-знаками, важкими для сприйняття простолюттям» [298, с. 58]. Через них, на нашу думку, й відбувалась взаємодія сакрального та естетичного аспектів ікони.

Мовою іконописного символу, як влучно зазначила Л. Яценко, «запорізька «Чудотворна» втілила козацький та національний ідеал, що поєднав традиційні іпостасі Української Богоматері. Образ Страждальної

Матері, – плакальниці й молільниці – доповнився ідеєю Хресної жертви, ідеєю Воскресіння, життєстверджуючим мотивом безсмертя, близьким козацькій вдачі та співзвучним мужньому козацькому поетичному епосу – думі. Це забезпечило Чудотворному образу «Богоматері Самарської» довге життя й шанування на теренах вольностей козацьких...» [394, с. 16].

Саме такий образ органічно вписувався в алегорико-символічну, сакральну-естетичну семіотику й семантику іконопису того часу. Багатопланову й ускладнену образність козацького іконопису формував фольклорний характер «низового» бароко. Народне мистецтво «наскрізь пройняте символами й алегоріями: виноград – це дерево життя, пелікан – це образ жертвності батьківства й материнства заради своїх дітей, чаша – це символ дару, ягоди – символ родючості тощо. Цю мову переносних значень вже змалку засвоювали діти, і вона супроводжувала їх, коли вони дорослішали, – протягом усього життя, бо ж була на вишитих рушниках, у різьбі на побутових речах удома, у настінних малюнках. Отже, навіть звичайній, не обізнаній з тонкощами символіки людині не потрібно було мати якогось «тлумачного словника» символів, щоб осягнути глибину змісту подібних ікон» [290, с. 71].

У контексті синкретизму сакрального та естетичного в бароковій іконографії досить вичерпну оцінку бароковій символіці дав П. Жолтовський. Він пише: «Коли порівняти традиційні зображення на євхаристичні теми (причащення апостолів), сповнені глибокого містичного настрою, з алегоричним зображенням XVIII століття на ту саму тему, то зауважимо значно більшу емоційну силу останніх, їх дохідливість, чуттєвість. Сюжети цих композицій переважно прийшли на Україну з Заходу. Тут вони стали набагато простішими, звільнилися від другорядних деталей, подробиць, текстів. Заслуговує на увагу вміння тогочасних мистців втілити в просту й зрозумілу форму складні та абстрактні поняття, надати їм певних емоцій і навіть наблизити до народного сприйняття. У символічній іконографії недостатньо бачити лише суто церковний зміст. Ці мотиви проникли і в

фольклор (мотив винограду, лози виноградної), де християнська символіка переплітається з давньою релігією природи. Цим значною мірою пояснюється як популярність зображень, так і особливості їх художньої форми, позбавлених в емоційному плані тієї містичності, яка властива їхньому змістові. Вони виразні, з чіткою композицією, трактовані в суто декоративному плані і зовсім не збуджують тих емоцій, на які розраховані. Такі популярні символічні композиції були для тогочасного суспільства актуальними» [96, с. 37].

Звичайно, треба враховувати, що вся українська культура XVII – XVIII століть на тлі європейських традицій цього періоду вирізняється, передусім, своєю всеосяжною *релігійністю*. Вона складає основу ідеології українського бароко, одна з характерних особливостей якого в тому, що, прийнявши чимало духовних елементів ренесансу, певною мірою поверталось і до середньовіччя. Цей поворот Д. Чижевський вбачав, перш за все, у зверненні до символічного світогляду середніх віків [див. 350, с. 327]. І бароко, зауважував автор, не просто прийняло до себе стару середньовічну символіку, а оживляло її новими думками [там само, с. 327-328].

Як і будь-якому художньому творові, іконі притаманне образно-символічне зображення, яке досягає своєї виразності за допомогою *естетичної мови символів та образів* – істинної мови мистецтва. Адже мистецтво, на думку М. Бердяєва, «ніколи не відбиває емпіричний світ дійсності, воно завжди прозирає в інший світ, який доступний лише в символічному відображенні» [18, с. 31].

Тому для розкриття суті іконографічного символу в козацькому бароковому іконописі та з'ясування його особливостей необхідно враховувати *релігійно-естетичний синкретизм* духовної культури козацтва, роль і значення православної релігії в її конкретно-історичній формі соціокультурного, духовного і художньо-образного буття. Слід дослідити функції ікони у формуванні сакральної та світської духовності часів Гетьманщини, функції, що впливають з подвійної (зовні даної, художньо-

зображальної, та внутрішньої, духовної, ґрунтованої на Слові і в ньому розгорнутій Священній історії) природи ікони. Саме ця подвійність перетворює ікону на символ, на знак Слова, в якому у гранично стислому вигляді є присутнім Буття в усіх його доступних для чуттів і розуму людини вимірах – часу і простору, істини, добра і краси. Отже, насамкінець ікона виступає як символ Буття Божого і водночас – буття людини, а розуміння ікони (в герменевтичному сенсі цього поняття) дає змогу співвіднести тимчасове й вічне, мирське й надмирське; аби переконатися або у їх невідповідності, протилежності (візантійський канон), або в їхній єдності, нерозривності, взаємодоповнюваності (бароковий семіозис).

Отже, ікона є своєрідним відкриттям духовного, трансцендентного світу. Звідси її особлива мова, у якій кожен знак виступає символом і означає дещо більше, ніж він сам суто візуально. Тому ікона передає інформацію за допомогою системи умовних знаків. У релігії та мистецтві знак, символ, притча – спосіб вираження Істини, добре знайомий із Біблії. *Мова* релігійної, зокрема *іконографічної символіки*, здатна передавати складні й глибокі поняття духовної реальності в художньо-естетичній формі. Більше того, відомий культуролог Ю. Лотман слушно називав ікону «інформаційним парадоксом», оскільки вона не лише несе інформацію в собі, але й збуджує її в нас [цит. за: 161, с. 17], тобто має інтерактивний характер.

Християнський символ в іконі (як і будь-який інший) має не одне значення. Семантично символ тим і відрізняється від знаку, що означає водночас певну множинність значень, які переважно не мають зовнішньо даних спільних ознак. Вони пов'язані між собою внутрішньо – через складне переплетіння вироблених певною культурою асоціативних зв'язків, метафор, загальноприйнятих визначень. Символ може означати й взаємовиключні знаки (значення), знімаючи, схоплюючи їх глибинні спільні риси. Так, наприклад, золото ікони зовсім не означає матеріальне багатство, як це іноді асоціюється зі знаком заможності. У християнській традиції з часів

святоотцівської естетики золото є знаком духовного сяяння і вищим рівнем Фаворського світла та чистоти, яка означає істинну чистоту – не як безгріховність, а як несприйнятливність гріха, а, за словами С. Аверінцева, – як «внутрішню незіпсутість» [2, с. 49].

Стосовно козацького іконопису XVII – XVIII століть треба відзначити, що в козацьких барокових іконах знаходимо ту ситуацію, коли, окрім іконографічних символів, одночасно вживаються і символи архетипові, міфологічні, алегоричні, традиційні, козацькі та ін.

Найбільш раннє та широке поширення на Запорозжжі мають *ікони на полотні*. Після знищення Січі такі твори вилучалися з храмів у першу чергу, «перетворюючись на мотлох» (Д. Яворницький) по коморах та дзвіницях. У звіті Д. Яворницького за 1905 – 1906 рр. налічується близько 20 ікон зі вказівкою техніки і матеріалу – полотно, олія. Значна кількість пам'яток, зафіксованих Яворницьким на початок XX століття, засвідчує поширення таких суто народних ікон, із козацькою іконографією.

Історичні джерела свідчать про наявність полотняних іконостасів на Запорозжжі, котрі пов'язують як із фольклорним характером запорозької ікони, так і з похідним характером ранніх козацьких церков на колесах, якою була спочатку й Січова Покровська церква. Так, знаходимо згадку «про іконостас фланського полотна» [13, с. 340, 352], що числився у В. Беднова в реєстрі майна Самарського монастиря 1787 і 1812 рр. У А. Скальковського наводиться свідчення про образ Спасителя на полотні середини XVIII століття [див. 283, с. 136]. Д. Яворницький розповідає про іконостас на полотні «прекрасного письма XVIII століття», розшуканий ним під час експедиції 1905 р. у с. Саксагань-Поюрівці, відзначає «Собор Святих» кінця XVII – початку XVIII століття з Новомосковського Троїцького собору, а також ікони на полотні із сіл Красний Кут і Лозуватка тощо [377, с. 12].

Розглянуті вище ікони «Богоматері Скорботної» з одного боку можуть трактуватися як оригінальні взірці мистецьких зв'язків, що виникали на ґрунті співіснування в Україні різних гілок та традицій Української Церкви

(традиційно запорозьке Придніпров'я вважалося й було охоронцем православ'я, а ікона наочно показує відсутність антагонізму, мирний та творчий характер цього співіснування). З іншого боку вони засвідчують, що українська ікона на полотні, попри всю свою близькість і спорідненість до народної картини у своїй найдемократичній, фольклорній, козацькій інтерпретації, залишилася таки іконою, зберегла сакральну іконописну символіку образу, що виявлялася через естетизацію Sacrum'у.

Разом з тим, багато хто з дослідників естетики української ікони цієї доби вбачає також вплив жанру портрета на ікону. Якщо такий вплив і був, то він мінімальний. Як фаюмські портрети Єгипту мали незначний вплив на формування стилістики ранніх ікон, так і український парсунний портрет XVII – XVIII століть вплинув на ікону хіба тим, як вважає Дмитро Степовик, що пришвидшив процес слов'янізації, українізації ликів святих (а цей процес почався задовго до поширення стилю бароко й незалежно від портрета) і вніс в ікону певну персональну ноту [див. 290, с. 69]. «Найочевидніші результати цієї персоніфікації виявилися в образі Богородиці. У різних регіонах України образи Богородиці Одигітрії (рідше Єлеуси) з намісного ярусу іконостаса були так яскраво індивідуалізовані, що тільки формальна композиційна схема й традиційна колористична розкладка її одягу становлять те спільне, що єднає ці постаті. Часом Богородиця цілком позбавлена юдейських етнічних рис і нагадує збірний образ молодої української матері з малятком – до того ж, матері не сумної, як на давніх іконах, а в доброму настрої, навіть усміхненої» [там само]. Такі різючі зміни в художньо-естетичному трактуванні Богородиці Одигітрії, Єлеуси, Покрови, Панагії в українському іконописі XVII століття Д. Степовик пояснює не лише уподобаннями мистців, а суспільними та релігійними настроями в Україні. Козацька Україна вибирає Богородицю своєю Небесною Заступницею та наділяє її образ рисами типової української матері з немовлям.

З естетичної точки зору відмінними рисами козацьких ікон, що спостерігаємо на Запорозжжі, є наближення сакральних образів до «людини»

та глибокого людського психологічного відчуття. І хоча при змалюванні ликів святих повністю витримується традиційна іконографія, вона зорієнтована на етнотипові українські обличчя, що зближує сакральне та естетичне. «Мистці старалися виразити в образах святих їхнє співпереживання з віруючими, встановити тісніший контакт між іконою й людиною» [там само, с. 68]. Якщо порівнювати козацькі ікони зі стародавніми, зорієнтованими на візантійські взірці, де все не таке, як у реальному світі, – і простір, і перспектива, і гори, і будівлі, то в барокових іконах образи наближаються до людини й того реального світу, в якому вона живе. А найбільше змінюється сам іконний образ: замість безпристрасного, споглядального, потойбічного образу – майже на кожній українській бароковій іконі бачимо й Ісуса Христа, і Богородицю, і всіх святих у певному емоційному стані, як каже Д. Степовик, «зацікавленому вгляданні в те, що відбувається у світі й що діється в глибинах внутрішнього «я» самої віруючої людини» [там само]. Площинність візантійських взірців замінені на тривимірний простір, що наближує «небо» до «землі», «сакральне» до «профанного», трансцендентне до реального.

Рівновага бароко і ренесансу на останньому зльоті «золотого віку» українського бароко визначає не лише поодинокі пам'ятки запорозьких іконостасів, але й ті невеликі аналойні ікони та образи хатніх й курінних божниць, що збереглися у більшій кількості й ще відчутніше розкривають своєрідність запорозької ікони. Адже для їх виконання професійних художників не запрошували, їх писали ті ж місцеві малярі, що розписували й різьбили все козацьке начиння.

Широкого розповсюдження в XVII – XVIII століттях на Запорожжі набули *символіко-алегоричні ікони Ісуса Христа*. Питома христоцентричність української барокової культури сприяла тому, що Христос став головним образом символіко-алегоричних ікон. Серед більш поширених на придніпровських теренах сюжетів був «Христос – Виноградар».

Спираючись на дослідження П. Жолтовського, можна сказати, що символічні ікони, такі, як «Христос – Виноградар», «Розп'яття з виноградною лозою», «Пташка Пелікан», «Серце Ісусове», «Недремне Око» та інші з'явилися у кінці XVII – на початку XVIII століть [див. 96, с. 36]. Д. Степовик вважає, що це було своєрідною протидією українського духівництва на певні розбіжності в євангельських правилах [див. 290, с. 69]. Іконами такого типу українські священники підкріпляли євхаристичні моменти Божественної літургії. Досить широкого розповсюдження набули сюжети «Розп'яття з виноградною лозою», «Христос – Виноградар», «Христос у чаші» та інші.

У якості регіонального прикладу в нашому дослідженні звернемося до лише одної придніпровської ікони «Христос – Виноградар» (Іл. 19). Цей іконографічний тип нагадує алегоричну композицію, наведену П. Жолтовським [див. 96, с. 37]. Втім Христос – Виноградар зображений у центрі композиції на повний зріст сидячим, прикриваючи хрест, а не ліворуч від нього, як у книжці згаданого вище автора. Розходження і в тому, що на придніпровській іконі вгорі – «Спас Нерукотворний», а також чотири янголи, відповідно у чотирьох кутах ікони замість одного праворуч. На голові Ісуса – терновий вінок, що ранить його чоло до крові. Голова Спасителя окреслена німбом, погляд звернений у далину за поля ікони. Христос на козацькій іконі має зовнішність слов'янського типу: мигдалеподібні темні очі, густі брови, прямий, продовгуватий ніс.

На описаній іконі, як помічає Л. Яценко, бачимо характерну для запорозьких образів київського походження не «солодчайшу» та драматично експресивну, а фольклоризовану та ліричну інтерпретацію євхаристійної жертви [див. 394, с. 17]. Лейтмотивом образного ладу цієї ікони дослідниця вважає слова Нагорної Проповіді: «Блаженні тихі». «На іконі Христос у терновому вінці – справжній селянський Бог народу-хлібороба, лагідний та спокійний, видавлює виноградне гроно у чашу, «перетворюючи тіло своє у хліб, а кров – у питво виноградне». На сувоях, що тримають янголи на цій

іконі, бачимо саме євхаристійний текст: «Ядий моє тіло, п'яй мою кров'» (Єв. від Іоана, 6.54), через який точилася полеміка між українським та російським духовенством з приводу визначення самого моменту чудесного перетворення, що закінчилася московською державною забороною українського варіанту [див. 268]. Л. Яценко стверджує, що на іконі збережене саме українське тлумачення («Прийміте, ядіте...») [див. 394, с. 48].

Але останнім часом поширюється думка про приналежність цієї запорозької ікони до більш поширеного варіанту, коли Христос вичавлює сік з виноградного грона у потир (І. Труш). Аналогії цього варіанту ми можемо побачити в Національному художньому музеї в Києві – «Христос – Лоза виноградна» (середина XVIII століття, Волинь) [362, с. 165] і в Національному музеї у Львові – «Христос – Виноградар» (XVIII ст., Львівська обл.) [234].

Щодо символіки цієї розповсюдженої алегоричної ікони, то вона поєднує в собі хрест «Розп'яття» – символ спасіння, а не смерті, та виноград – євхаристійну кровну жертву [див. 298, с. 58]. Як трактує Д. Степовик, виноград у вигляді лози або ягід – найбільш поширена й улюблена алегорія у християн, бо виноградина асоціювалася із Самим Спасителем, а грона ягід – кров'ю Спасителя з чаші для причастя християн [див. там само, с. 64]. Як казав Спаситель про те Своїм учням: «Я правдива Виноградина, а Отець Мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає; але всяку, що плод родить, обчищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в вас! Як квітка сама не може вродити плоду сама із себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як у Мені перебувати не будете. Я – виноградина, ви – галуззя! Хто в мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви» (Євангелія від. Св. Івана, 15: 1–5). З наведеної біблійної цитати видно, яким є джерело значення алегорії виноградного куща як цілої рослини для запорозької ікони, як у словах Христа ідейно-сакральне перетинається з образно-естетичним.

Багатоперсонажність ікони теж є алегоричною. З боків від Ісуса Христа на півоберту стоять уклінними два крилатих архангели. Праворуч – архангел Гавриїл, що тримає потир, а праворуч – архістратиг Михаїл з перевитою вервієм колоною. Погляд святих спрямований на глядача, а жести вказують у центрі на руки Христа (у Гавриїла), нагору – на хрест Господень (у Михаїла). Над архангелами по обидва боки витають, вже згадані крилаті янголи. На передньому плані по центру стоїть таріль із предметами мук Христових (скоби, цвяхи), під нею лежать два списи, поруч зображений батіг, – вся атрибутика страждань Ісуса.

Кольорова гама ікони дуже стримана, характерна для придніпровського барокового іконопису: на темно-зеленому тлі виділяються багряного кольору погребальна пелена, що спадаючими складками на рівні стегон оперезує Христа та багряні гіматії архангелів, накинуті на зелені туніки.

Оригінальними зразками барокового іконопису Запорожжя XVII – XVIII століть є також чотири ікони, що збереглися парними, з іконостаса Свято-Миколаївської церкви с. Куцеволівки Верхньодніпровського повіту Катеринославської губернії, які ще Д. І. Яворницький особливо відзначав за їхнє «прекрасне письмо» [377, с. 17, 77]. Ікони датовані серединою – другою половиною XVIII століття, написані на липовій дошці олією, мають рельєфне різьблення тла по левкасу, золочення (розмір ікони 100x70 см.). «Як завжди в українській іконі найбільш самобутня «Мати Божа – Цариця Небесна», що неначе піднеслася, чи то зійшла на ікону, мов тая «пані-гетьманша», рум'яна, повновида, чорноброва, в короні просто на волоссі, мантиї, сукні з комірцем, з ографом на шиї» – так описує ікону Богоматері «Нев'янучий Цвіт» (Іл. 16) Л. Яценко [див. 394, с. 11].

Іконографія цієї ікони відповідає типу Богородиці Одигитрії, але вона, як то характерно для барокових ікон, яскраво індивідуалізована, збережена лише іконографічна схема.

Козацька Україна, вибираючи *Богородицю* своєю небесною заступницею, наділяє її образ рисами української матері з немовлям. В іконі

Богоматері «Нев'янучий Цвіт» можна простежити безумовні наслідки такої персоніфікації, що і було в радянські часи своєрідним каменем спотикання. Радянські дослідники писали про іконопис: – «Він увесь сповнений безпосередніх проявів життя, насичений ідеями та роздумами, що хвилювали широкі кола сучасників, а його ідейно-художнє рішення наскрізь пронизане світським духом. Тому цей розпис, хоч і був присвячений релігійній тематиці, за своїм внутрішнім змістом далеко виходить за рамки церковного богословського задуму» [324, с. 141], що вважалося «компліментом» українському малярству, тобто трактування святих як нібито цілком світських осіб. Інші мистецтвознавці спрощували «українізацію ликів святих» [290, с. 69] до портрета: «Обидві ікони безсумнівно є портретами й передають реальні риси... . На іконі молода гарна жінка з м'яким овалом обличчя, обрамленим витонченими локонами» [185, с. 274].

Деякі мистецтвознавці намагались довести, яким «нецерковним» було українське церковне малярство, скількох російських царів зображали українські малярі на своїх іконах і як ікони ставали «безсумнівно портретами». Такі питання виникали й стосовно ікони Богоматері «Нев'янучий Цвіт», коли знаходили схожість Богоматері з імператрицею Катериною II.

Ікону Богоматері «Нев'янучий Цвіт» – замісну ікону Богоматері – вважають парною іконі «Христос на престолі» [див. 394, с. 11]. Вони мають однакове походження, як і ікона «Іоанн Богослов», та не описана Л. Яценко, ікона «Св. Миколай», що ідентифікуються з наведеними Д. Яворницьким іконами з с. Куцеволівка [див. 377, с. 16, 77].

Взагалі *Ісус Христос* – головна постать у християнському мистецтві, в тому числі й на Запорозжі. Українські майстри ікон суворо дотримувалися усталеного списку христологічних ікон до XVII століття. Крім сакрального змісту, образи Христа втілювали в мистецтві українського іконопису, зокрема козацького, ідеал людської краси і величі. Незважаючи на відмінність художньо-історичних впливів в різних регіонах України, образ

Христа у XVII столітті залишався найбільш консервативним і, як зазначив Д. Степовик, українські іконописці суворо дотримувалися усталеного списку христологічних ікон і протягом зазначеного часу не вдавалися до радикальних інтерпретацій [див. 290, с. 71].

Найпоширенішим на Запорожжі, як і на більшій частині України, способом зображення Христа була канонічна візантійська композиційна схема Пантократора (Вседержителя). Українські іконописці втілювали образ найчастіше у фронтальному, переважно поясну зображенні. Пантократор як правило, був одягнутий у хітон та гіматій, що закривав ліве плече. У лівій руці Христос тримав розгорнуте Євангеліє, правицею – благословляв. Навколо голови – ореол із символічним Божим Іменем. Пропорції гармонійні; природно падають бганки одягу. Погляд Христа прихильний, добрий. Волосся розділене навпіл по центру голови, хвилями лягає на плечі. Підборіддя прикрите округлою невеликою борідкою. Такий тип, створений у колі київських майстрів, панував на всьому просторі України, в тому числі й на Запорожжі. Взагалі образ з такою іконографічною схемою поширився від Сходу України до Закарпаття і доходив навіть до православних церков Словаччини.

У придніпровських барокових іконах знаходимо деяку власну інтерпретацію іконописного образу Христа. Досить цікавим композиційним вирішенням цього іконографічного типу відзначається вже згадана придніпровська ікона «Христос на престолі» (Іл. 15) із церкви с. Куцеволівка. Христос зображений у повний зріст, возсідаючим на хмарах, у червоному хітоні та синього кольору мантиї, заколотій фібулою, з короною на голові та недовгим волоссям, розділеним навпіл по центру. В лівій руці Христос тримає Євангеліє, розкрите на словах «Коли хоче хто йти в слід за мною», та правою – благословляє. Привертають увагу насичені кольори червоного та синього – одягу Христа, збагаченого орнаментальною облямівкою, якою оторочені рукави та горловина сорочки, а також мантия, підбита горностаєм. Статичність композиції порушується вільно падаючими, збагаченими

світлотіньовою розробкою бганками та «рухливим» рослинним орнаментом золоченого тла.

На думку Л. Яценко, «Христос на престолі» нагадує «Ясновельможного гетьмана» [див. 394, с. 11]. Подібний іконографічний тип «Христа у тіарі», з «державою», де розміщувався «неначе весь світ запорожця», про який піклується Христос Вседержитель, був зображений й на загубленій іконі із Самарського монастиря, яку описано Д. Яворницьким [див. 390, с. 229]. Зображення Христа Вседержителя у короні із скіпетром засуджувалося «ревнителами» на Стоглавому соборі у Москві. Цей іконографічний тип на повний зріст був надзвичайно рідкісним явищем у російському іконописі. Втім, таке зображення мало поширення як у мистецтві Візантії, так і в українському, зокрема козацькому, іконописі XVII – XVIII століть.

Прообрази як «Христа», так і «Богоматері» можна виявити у малюнках іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, зокрема у Аліпія Галика та Грицька Маляренка [див. 93, с. 179, 213]. Водночас відчувається значна різниця, дистанція при порівнянні навчального рисунка з «кужбушків» та могутнього декоративно-монументального рішення іконостасного образу, на що вказує Л. Яценко [див. 394, с. 11].

Третя ікона з Куцеволівки – «Іоан Богослов» (*Лл. 17*) дещо відрізняється від попередніх принципом побудови композиції, образним ладом більш станкового характеру. Вона має характерну деталь – орла, що тримає чорнильницю у дзьобі. Ікона буквально променіє сонячними, теплими барвами червоного – від пурпуру мальовничо підібраних складок одягу – до золота німба й тисненого тла, що обрамлює її сторони. Перед Іоаном стоїть стіл, застелений вишневою скатертиною, він тримає перо та Євангеліє на сторінці, де написано: «В началъ было Слово...».

Четверта куцеволівська ікона – св. Миколая (*Лл. 18*), – яку з незрозумілих причин не описала Л. Яценко у своєму каталозі «Українська

ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею», дещо відрізняється від ікон, що мають однакове з нею походження [див. 377, с. 77]. Різниться ця ікона образним ладом більш станкового характеру, принципом побудови композиції, що вирішена за рахунок введення в ікону типово українського пейзажу. Треба відзначити, що заміна архаїчних умовних пейзажів реалістичними видами природи й архітектури була особливістю українських барокових ікон. Це наочно простежується і в придніпровських барокових іконах, зокрема в куцеволівській іконі св. Миколая.

Постать Святителя зображено у повному архієрейському вбранні з закритим Євангелієм. Ікона зберігає традиційну іконографію та композицію. На цій іконі Св. Миколай має типову українську зовнішність: середнього розміру очі, шнурочкоподібні й злегка хвилясті брови, пряма лінія носа, повні уста, невелика сива борода, яка обрамляє худорляві щоки й вольове підборіддя. Ця ікона чудово вирішена в колориті. Різьблене золоте тло левкасу контрастує із синім кольором неба та розгорнутим українським пейзажем.

Яскрава хроматична гама є типовою для ікон стилю козацького бароко. Своєю соковитістю, густою насиченістю й легкою напівпрозорістю, яка досягалася тим, що українські майстри ікони вже вільно використовували лесування, ікони українського бароко відмінні від образів Ренесансу з їхнім дещо стриманим колоритом.

Щодо імені можливого автора куцеволівських ікон – цього самобутнього зразка козацького бароко, – Л. Яценко припускає, що вони можуть належати колу Реклинського та інших майстрів, можливо, з Києво-Печерської лаври [див. 394, с. 11]. Це підтверджують спільні риси ікон с. Куцеволівки з низкою інших іконостасів українського бароко та вирізняє їхнє місце в українському іконописі XVII – XVIII століть.

Послідовно втілений принцип гармонії декоративних та монументальних засад, що знаходить відбиття в образному ладі

рівноправності постаті та тла, орнаменту та антропоморфного зображення, симетрії, яка і загалом, і в деталях, саме й утворює ідеальну гармонію неба і землі, сакрального та естетичного у запорозькій іконі. Декоративне інтонування робить ієратичну силу монументального образу не караючою та лякаючою, а добродійною, захисною; при всій своїй людяності образ в той же час зберігає імперсональність, об'єктивність. Незважаючи на релігійно-естетичний синкретизм, кожне із складових духовних начал козацької іконографії не втрачає своєї автономності та значущості.

Бароко запорозької ікони, таким чином, не має патетики, грації, грайливості, а є більш стриманим, епічним порівняно із столичним, гетьманським. В запорозьких іконах помітне тяжіння козацького духовного ідеалу до ідеалу християнського, відчутне сакральне-естетичне піднесення до небес рідної землі, свого народу та людини.

Отже, розглянуті запорозькі ікони XVII – XVIII століть яскраво демонструють повнокровне життя українського барокового іконопису на Придніпров'ї. За вже наведеними словами видатного історика українського іконопису І. Свенціцького, Українська церква історично стала «самообороною нації», а у розглянутий період XVII – XVIII століть – це саме козацька церква. І козацька ікона – символічний образ національної духовної незалежності, що зміцнювалася естетикою українського Sacrum'у.

На кінець козацького Запорожжя принципового значення набуває, вочевидь, відстоювання релігійно-естетичної самобутності, а тому піднесення запорозького храму, козацької ікони як символу уславлення, духовного меморіалу («вославу і на диво всього Запорожжя»), подібно до того, як пишність українського бароко загалом відповідала ствердженню авторитету, престижу української державності. Водночас якщо, за влучним спостереженням Г. Логвина, столичне мистецтво Гетьманщини у другій половині XVIII століття до певної міри відходить від форм народної

творчості [див. 306, с. 5], то запорозьке – повністю їх зберігає, лишаючись історичним гарантом традицій в українській культурі завдяки авторитету козаччини та її духовним цінностям.

Хоча українська ікона в цілому і не зазнала конфронтації секулярного і сакрального, у столичних взірцях українського бароко гармонія часом порушується на догоду світськості, репрезентативності. Запорозька ж ікона ніколи не переступає заповітної межі, а навпаки, досягає органічного синкретизму, гармонії сакрального та естетичного. Попри все своє «презирство до еталонів», вона зберігає у недоторканій чистоті епічну стриманість та одухотвореність символу, що складають святість запорозького Образу, [передаючи цю ідеальну віддаленість протистояння людини перед вічністю, й портрета, що виростає із неї вже під кінець існування «вольностей» Запорожжя.

Таким чином, іконографія доби козацького Бароко – найяскравіша й найбагатша сторінка в історії християнських святинь, українського Sacrum'у Запорожжя. Загальнофольклорний характер запорозького мистецтва і те, що козацька ікона була витвором народного малярства, визначило провідну роль козацької ікони в духовній культурі українського козацтва, її спорідненість з іншими жанрами народного живопису і стрижневе місце серед них.

5.3. Релігійно-естетичний синкретизм у літературі, музиці, театрі українського Бароко: духовні сигнатури козацької культури

Бароко, що довгий час розглядалося як певний стиль пластичних мистецтв, переважно архітектури, малярства та скульптури, отримало значний розвиток в українській культурі XVII – XVIII століть також у часових і синтетичних мистецтвах – літературі, музиці, театрі. Притім

стильові риси Бароко, що почало формуватися в Україні пізніше, ніж у Західній Європі, найперше виявилися саме у мистецтві літератури. Ураховуючи те, що в епоху Бароко будь-які твори мистецтва мали виконувати суспільно корисну функцію, головним чином, у релігійних або соціально-публічних сферах, мистецька діяльність взагалі не мислилась як особлива царина виробництва духовних, у т.ч. художньо-естетичних цінностей. Отже, переважна більшість літературних, музичних та театральних витворів українського мистецтва XVII – XVIII століть – це твори для релігійних потреб або на релігійну тематику. Проте, незважаючи на яскраво виражений соціально-репрезентативний характер українського мистецтва досліджуваного часу, його бароково-типологічні ознаки гармонійно влилися у сплетіння стилів художньої козацької культури на основі її глибинної етнічності та всеосяжного релігійно-естетичного синкретизму.

Як зазначає В. Крекотень, *українській бароковій літературі* притаманні всі основні риси цього стилю: антиномічне сприйняття і відображення світу; почуттєва і інтелектуальна напруженість; поєднання аскетичних закликів з гедонізмом, рафінованості з брутальністю; абстрактної символіки з натуралістичністю у трактовці деталей; динамічність, афектованість, театральність, феєричність, ілюзійнізм [див. 315, с. 8]. Разом з тим, в українській літературі другої половини XVII – XVIII століть виразно проступають індивідуальні риси українського бароко, як-то рухливість і динамізм, що стають узагальненими характеристиками естетики українського барокового мистецтва. Богословсько-релігійна спрямованість давньої української літератури поступово втрачає свою пріоритетність та поволі позбувається абсолютності впливу теологічної спрямованості, поступаючись активним проявам формування нових *релігійно-естетичних ознак* та з часом набираючи відчутно світського змісту, синтезуючи у собі сакральне і художнє на глибинній етнокультурній основі.

Формування стилю бароко в українській літературі, в т.ч. у козацькій, співпадає з розквітом вітчизняної мемуарно-історичної прози у різних її формах. Переважно твори цього жанру – *українські літописи XVII – XVIII століть*, які поділяються на декілька жанрових груп: козацькі, регіональні, монастирські, діаріуші, сімейні хроніки, хроніки та реєстри, компіляції у формі історичного викладу [див. 320, с. 447]. Козацькі літописи розглядаються дослідниками історії культури здебільшого як чинник українського державотворення [див. 358]. З іншого боку, унікальним для нашого дослідження є виявлення у літописних текстах XVII – XVIII століть ознак барокового стилю. До того ж, як доведено науковцями (В. Шевчук), стильові ознаки бароко «є особливо виразними саме в козацькому літописанні» [320, с. 447] так само, як винятковою є їхня жанрова різноманітність [див. 360, с. 46].

«*Козацькі літописи*», які здебільш літописами названі досить умовно (М. Марченко), частіше є жанрово змішаними та стилістично «різноманітними» [див. там само]. Більшість із них є історико-літературні твори або, інакше, історичні перекази та оповідання другої половини XVII – середини XVIII століть, що переважно відтворювали події часів козащини, звідси їхня умовна назва – «козацькі». Написані «козацькі літописи» на основі ймовірних історичних джерел, документальних матеріалів та на засадах усної народної традиції українського епосу, відтак вони є часто компілятивними. Джерелами козацьких літописів були давні українські літописи, як-то: Острозький, Чернігівський, Південно-Руський, Лизогубівський, Густинський, Межигірський та інші. Але слід зауважити, що автори історичних писань не лише літературно переказували факти тогочасності, а й хотіли осмислити історичні події, описати їх специфічність та самотність, показати їхню перманентність та винятковість. Літописці здебільшого самі були свідками та часом навіть учасниками історичних подій, вони переживали те, що відчувала людина Бароко, тому описували факти як їхні безпосередні очевидці. У козацьких літописах відчутним є прагнення автора не лише

відтворити історію, а й передати естетичні почуття, переживання, емоційні враження, що є характерним для поетики мистецтва, зокрема літератури Бароко.

Особливою ознакою, притаманною бароковій літературі, є прагнення до відтворення естетичної площини явищ історії з чітко вираженою позицією автора. Як вважає О. Мишанич, більшість творів жанру мемуарно-історичної прози – це пам'ятки історіографії, але вони не позбавлені літературних якостей, і кращі з них посідають важливе місце в історії української літератури [див. 122, с. 950]. Естетичні аспекти української барокової літератури відзначав І. Франко, вважаючи, що українська мемуарно-історична проза XVIII століття створила грандіозну «конструкцію Хмельниччини». Видатний український письменник розглядав її значення більшою мірою як ідейно-естетичне, аніж документально-історичне [див. 336, с. 332].

Козацькі літописці у своїх текстах широко використовували усну народну творчість – легенди, оповіді, спогади сучасників, перекази і пісні тощо про козацьку добу та козацтво, визначні події та видатних особистостей, зокрема про події національно-визвольної війни, про Б. Хмельницького та його добу. У козацьких літописах відчутним є звернення до творів чужоземних істориків, найбільше польських, які у своїх працях торкалися історії України, – М. Бельського, О. Гваньїні, М. Стрийковського, С. Твардовського та ін. [див. 122, с. 950]. Відомими є праці про Україну іноземного авторства – Гійома Боплана, К. Гарммердерфера, Йогана Енгеля, С. Зарульського, О. Рігельмана та інших, у яких зарубіжні автори так чи інакше торкаються питань культури українського козацтва.

Помітною у козацьких літописах є значна їхня спорідненість із козацьким письменством з широким відображенням подій XVII–XVIII століть. Сучасними науковцями доведено, що літописні оцінки багатьох подій, явищ, фактів і осіб збігаються з фольклорними [див. 122,

с. 950]. Підтвердження цьому знаходимо у трьох козацьких літописах, що розглядаються як унікальні зразки української історичної прози кінця XVII – початку XVIII століть, – у літописі Самовидця, літописі Григорія Грабянки і літописі Самійла Величка. Увагу дослідників вони привертають ще з середини XIX століття та приваблюють сьогодні «в основному як твори барокової прози, початкової історичної романістики» [див. там само].

Один із козацьких літописів – *«Літопис Самовидця»* – є цінним не лише як рідкісне джерело історії України, а і як оригінальний літературний твір з яскравим стилістичним бароковим забарвленням, що містить «діаріушний матеріал» [320, с. 447]. Авторство унікальної пам'ятки української мови та літератури документально не є відомим, але із тексту зрозуміло, що літописець належав до козацької старшини і обіймав високі посади у козацьких інституціях. Імовірним автором названого козацького літопису українські дослідники (В. Модзалевський, Д. Багалій, М. Грушевський, Д. Дорошенко, І. Крип'якевич, пізніше В. Романовський, М. Петровський та ін.) вважають Романа Ониськовича Ракушу Романовського – козацького військового, політичного і церковного діяча другої половини XVII століття. Деякі автори (М. Андрусак, М. Возняк та ін.) називали інших кандидатів на авторство видатного козацького літопису. Автор не залишив як відомостей про себе, так і не вказав посилань на джерела, до яких звертався.

У *«Літописі Самовидця»* докладно відтворено визначні події становлення й розвитку української козацької державності 1648-1702 років; змальовано державну, військову та дипломатичну діяльність українських гетьманів від Б. Хмельницького до І. Мазепи; описано головні козацькі битви. Одночасно необхідно зазначити, що унікальне джерело історії українського козацтва – *«Літопис Самовидця»*, – є не лише суто історіографічним твором, присвяченим подіям XVII – XVIII століть, а й постає винятковим зразком української літератури і літературної мови епохи Бароко. Але, що є найбільш цінним для нашого дослідження, він виступає

неоціненним ключем до вивчення духовної культури українського козацтва. Оригінал літопису не дійшов до нас, а лише зберігся у вигляді кількох списків Г. Іскриського та Якова Козельського, зроблених ще у XVIII столітті. Вперше його було опубліковано ще у 1846 році, потім перевидано у 1878 та 1971 роках. Видатна пам'ятка козацької доби свою назву «Літопис Самовидця», ймовірно, отримала від Пантелеймона Куліша, у якого вперше дістали писемні аннали [див. 166, с. 260].

У більшості оповідань, з яких складається цей козацький літопис, знаходимо не лише фактичні описи портретів історичних осіб та подій того часу, а й зустрічаємо їхні образні характеристики з яскраво вловимою авторською позицією. Відчутною у «Літописі Самовидця» є глибинна обізнаність автора з українськими народними традиціями, звичаями та усною народною творчістю. Помітним є знання літописцем українського фольклору, завдяки чому у своєму писанні автор наводить доволі багато народних оповідань, переказів, приказок і примовок, що надає твору, написаному на основі кращих зразків літературної мови XVII століття, виразного етнонаціонального характеру. Вловимими у літописі є етнокультурні засади народної розмовної мови, які посилюють вживання діалектів, архаїзмів, чужомовних слів та інших мовних і стилістичних особливостей, відповідних Бароко та козацькій бароковій поетиці. Незважаючи на те, що авторська методологія написання твору є відсутньою та не дотриманою логічно у всьому літописі, гармонійне поєднання літературного, літописного й історичного жанрів, використання різних стилів у викладі матеріалу мають унікальний характер. При загальній відповідності літопису стильовим тенденціям козацької доби, його написано без зайвих барокових прикрас та риторичної патетики.

Своєрідним у Літописі є прагнення Самовидця до відтворення естетичної площини історичних явищ, коли подання фактичного матеріалу не обмежується механічним описом фактів історії, а історичний контекст літопису поступається авторському оповіданню у формі довільного переказу,

без чітко вираженої суб'єктивної позиції автора. У даному творі всебічно подані політична та економічна характеристики української історії XVII – XVIII століть, та не менш повно автором відтворено культурні, в т. ч. релігійно-естетичні, аспекти козацької доби з її бароково-типологічними ознаками як у «дусі епохи», так і в самому тексті твору.

Другою унікальною пам'яткою історичної барокової літератури в Україні є *козацький літопис Григорія Грабянки* про події від часів виникнення козацтва до 1709 року, датований 1710 роком написання. Літопис має довгу назву: «Дійствія презильної брані і от начала поляков кравшей небывалой брани Богдана Хмельницкого, гетмана запорожского, з поляки за найясніших королей полских Владислава, потом і Казимира, в року 1648 отправоватися начатой и за літ десять по смерті Хмелницкого не оконченой, з розних літописцов и из діаріупіа на той війні писанного, в граді Гадячу, трудом Григорія Грабянки собранная и самобитних старожилів свідельстві утвержденная року 1710» [див. 181]. І хоча літопис Григорія Грабянки віднесено до українського літописання як найяскравіший і найцінніший історичний взірець, його слід розглядати передусім з позиції літературного жанру історичного повістярства з безпосередніми потужними рисами українського літературного бароко. Деякі сучасні дослідники, козацький літопис Грабянки визначають як історичний роман та вважають, що він являє собою «зразок барокової історичної прози» [122, с. 956]. Як стверджує В. Шевчук: «... стилістика літописання аж до «Дій» Григорія Грабянки фактично не була бароковою, або була нею тільки на певну міру», відтак дослідник вказує на стилістичну відповідність літопису класичним засадам українського літературного бароко та визнає, що «справжнє бароко розпочинається в нашій історіографії з твору Григорія Грабянки» [320, с. 450]. Іншими словами, *українське літературне бароко має «козацьке» походження*, а відтак включає до себе духовні сигнатури українського козацтва.

Григорій Грабянка у своєму літописі не виписує історично-документальні факти, а «повідує» літературно опрацьовану історію, розраховану на широкий загал. Він, на відміну від автора «Літопису Самовидця», чітко виявляє свої політичні позиції як виразника інтересів і поглядів козацької старшини, про що стверджує О. Мишанич [див. 122, с. 955]. Відчутним у творі є прагнення літописця нагадати про минулу козацьку велич та славу, показати історичну, політичну і правову самобутність козаків та засвідчити їхню унікальну духовну культуру, основу на глибинному історичному і духовному синкретизмі естетичного та релігійного начал. Григорій Грабянка неабияку увагу приділяє яскравому опису героїчних вчинків, проявів моральності та екстремальних ситуацій в історії українського козацтва. Автор козацького літопису вживає широкий спектр художніх засобів, характерних для барокової історичної романістики та таких, що естетично репрезентують «цілу систему відношень між автором і твором, автором і читачем, читачем і твором» [31, с. 108], подаючи нормативну модель діяльності творця.

На нашу думку, в естетиці словесної творчості XVII – XVIII століть, зокрема у козацьких літописах, така модель не лише замикається на зв'язаності позицій: автор – твір – читач. Більшою мірою вона виявляє сприйняття автором історичних подій та розкриває авторське ставлення до головних дійових осіб, тобто до українського козацтва. Таким чином, барокова літописна модель діяльності творця проектується на систему відношень між автором та подіями, українським козацтвом та подіями, автором та українським козацтвом. Естетичне осмислення даної системи образно-творчих взаємозв'язків дає можливість зрозуміти, якою мірою превалює авторське художнє сприйняття у формі емоційного ставлення та риторичного пафосу.

Великий спектр художніх модусів, використаних у козацькому літописі Григорія Грабянки, об'єднано автором у єдиний духовно-естетичний комплекс, наповнений бароковою патетикою та риторичним пафосом.

В авторський текст історичної розповіді введено чимало документальних вставок, текстів, віршів, діалогів, народних переказів, подекуди напівлегендарних, наприклад, про будівництво фортеці Кодак, про захоплення Хмельницьким королівських привілеїв у Барабаша, про смерть і похорон Хмельницького та інші. Вельми відчутним у творі є вживання літописцем поетико-риторичних особливостей, властивих для барокових художніх творів, як нанизування епітетів, вживання несподіваних метафор, пишномовних натюрмортів, смакування натуралістичними подробицями, використання прийомів контрасту та поєднання історико-реалістичного значення різних постатей із символіко-алегоричним, через уживання яких автор літопису розраховував на великий емоційний вплив на читача.

У козацькому літописі Грабянки основним предметом зображення виступає історія Козаччини, а центральною постаттю є Богдан Хмельницький, в образі якого поєднано риси реальної історичної особистості та ідеального вождя. Закономірним у творі є наведення автором листів, грамот, інших історичних документів та церковних пактів. Але до того ж, на власний розсуд літописець для уславлення однієї сторони і приниження іншої, подекуди нехтуючи мовною і структурною цілісністю історичних джерел, уживає діалоги-промови з надміром епітетів, метафор, аналогій, патетики, риторичних запитань, риторичного пафосу та інших барокових стилістичних фігур. Григорій Грабянка більш коректно використовував тексти грамот, листів та інших документів, що мали яскравий літературно-історичний сюжет й наративний характер. Зокрема, текст листа Богдана Хмельницького до царя від 17 лютого 1654 року цитовано у літописі вибірково, з незначними авторськими стилістичними правками, але притому, як доведено дослідниками, загальну текстуальну фігуру історичного документа не змінено.

Незважаючи на компілятивність літопису, звернення автора до творів вітчизняних й іноземних історіографів, до писань духовних літописців, зокрема до «Літопису Самовидця», творів Феодосія Софоновича та спогадів

сучасників подій, нарешті, до надбань українського народного епосу, козацький літопис Григорія Грабянки із його стрункою, структурно-складною, із прикрасами, побудовою твору, тематично чітко визначеною композицією та художньо-естетичним забарвленням XVII – XVIII століть являє собою класичний зразок барокової прози початкової історичної романістики, написаний без наслідувальності та травестійності.

Аналізуючи барвисту стилістику та побудову літопису Григорія Грабянки, створену згідно з усталеною бароковою поетикою, що складається з викладу давньої історії та передісторії повстання Богдана Хмельницького, розповіді про повстання й війни, опису гетьманств і реєстрів, В. Шевчук називає його «цілком бароковим твором» [320, с. 451]. Український науковець знаходить аналогію літопису до творів Івана Вишенського та його спорідненість зі словесними змаганнями в агіографічних оповіданнях, відзначає усіякі емоційні ефекти, зокрема у батальних сценах. Нарешті, В. Шевчук убачає подібність твору Григорія Грабянки до духовно-релігійної, зокрема проповідницької, прози не лише через вживання слов'янської мови, але своєрідно поетизуючи та ритмізуючи її, надаючи викладу врочистості, поділяючи речення «на короткі відтинки, інколи навіть із принагідною римою» [див. там само]. Та все ж, відомий знавець давньої української літератури вважає виявлення барокових традицій найбільш рельєфним у літописі Самійла Величка [див. там само].

Козацький літопис Самійла Величка про події в Україні 1648-1700 років, датований 1720 роком, є наймонументальнішим твором української історико-мемуарної прози XVII – XVIII століть – працею, яку «можна мати за класичну пам'ятку барокового літописання» [там само, с. 447], вважаючи першим ґрунтовним історико-літературним твором, де системно використано величезний масив різного роду джерел. Незважаючи навіть на те, що сам літопис Самійла Величка не дійшов до нащадків у цілісному вигляді, написана на початку XVIII століття літописна пам'ятка вважається науковцями першим систематичним викладом історії української

козацької держави. Із чотирьох частин раритетного видання перші два томи були частково знищеними, до того ж дослідники припускають, що літопис Величка не закінчувався 1700 роком, «бо і в заголовку, і в багатьох місцях третього тому згадуються події принаймні до 1720 року» [166, с. 260], отже, існує думка, що кінцеві сторінки також втрачено. Але вже наявний матеріал дає можливість стверджувати про його унікальність і самобутність, відкриває величезне поле для розвідок історії української культури часів козаччини, зокрема феноменів українського козацтва та сакральних сигнатур козацької духовної культури (Діви Марії, Святої Трійці, Геба і Землі, Дому – Полю – Храму тощо).

Будучи особистістю XVII століття, тобто людиною Бароко, палким прихильником українського козацтва та православної віри, Самійло Величко написав особливу синтетичну, історико-літературно-релігійну працю. Виклад ведеться староукраїнською мовою, себто українською книжною, канцелярською мовою XVII – XVIII століть, яку він у літописі називає «козакоруською» або «нарічієм малоросійским» з доволі частим уживанням елементів живого розмовного українського мовлення барокової доби. Самійло Величко, маючи на меті написати літопис «простим стилем і козацьким наріччям» [40], створив працю, сповнену народними приказками, вживанням іншомовних слів, зокрема латинських, німецьких, полонізмів та церковно-слов'янських. Автор звертався до різних українських, німецьких та польських джерел, документів Генеральної Військової Канцелярії, автентичних козацьких архівних документів, листів, реєстрів й інших літописів, народних переказів та фольклору тощо.

Виразною у літописі є позиція Самійла Величка щодо *ролі та місця релігії у питаннях культури*. Автор на перших сторінках своєї праці, у передмові до літопису, зіставляючи віру та слово пише: «Як мертвої плоті ніхто, крім Божої благодаті, не воскресить, так не може людина навіть суєтну сьогосвітню славу вияснити й описати без літописних свідчень» [там само]. Вшановуючи *єдність віри та слова*, тобто своєрідно синтезуючи сакральне

та естетичне, літописець наголошує на важливості своєї праці для розуміння історії української культури.

З точки зору естетики написано літопис високим стилем, з дотриманням існуючих тоді канонів, відповідно до засад риторичного барокового мистецтва. В. Шевчук порівнює твір козацького літописця Самійла Величка за його побудовою зі «словесним храмом» [320, с. 451]. Чітка, логічна, продумана та розроблена автором структура твору є вельми оригінальною. Дві основні частини літопису досить відмінні як за своїми розмірами, так і за формою. Другій, більшій та цілком самостійній частині, передує перша – травестійна, яка є набагато меншою за обсягом. Звертаючись до віршованої книги польського автора Самуїла Твардовського «Війна домова», Самійло Величко травестує поетичний твір у прозу не з метою літературної гри, а передусім апелюючи до текстів поважного свідка подій, притім не порушуючи правдивого викладу історичних та військових подій. Звертався Самійло Величко й до інших авторів, зізнаючись: «... коли чого не було в Твардовського, те докладав із Зорки та інших козацьких літописців» [40, с. 28-29].

Щиромовним у козацькому літописі Самійла Величка є емоційний опис картин козацьких героїчних вчинків, випробувань, слави і зрад, зображення пристрастей героїв та відтворення безмірних людських страждань, що відповідає бароковому стилю мислення, козацькому світовідчуттю та світосприйняттю, усвідомленню автором трагічного становища України. Разом з тим текст літопису розкриває художнє сприйняття дійсності у формі універсального історико-культурного відтворення подій, характерного для бароко. Літописець прагне відтворити визвольну війну українського народу не як ендемічну подію, а як явище європейського та навіть світового значення, дійовими особами якого були численні нації та народи. Доказ цього твердження знаходимо у другому томі літопису Самійла Величка, в якому зібрано величезний історико-культурний документальний матеріал, подано велику кількість цитат, викладено козацькі угоди, трактати та інші

автентичні матеріали. Вони виявляють духовне підґрунтя епохальної події, закладають культурно-історичні підвалини аналізу духовності українського козацтва.

Філософсько-естетичні засади козацького літопису вельми потужні, що засвідчує бароковий дух козацької культури в Україні. В. Шевчук припускає, що Самійло Величко знав Арістотелеве окреслення риторики, згідно з яким «риторика – це здатність бачити, або вигадувати те, що в кожній речі й питанні правдоподібне» [320, с. 455]. Стосовно питань *козацької історіографії*, то, на наш погляд, доцільним є Арістотелеве «вигадувати» замінити на «припускати» або краще – «репрезентувати». Саме в рамках української культури XVII – XVIII століть «репрезентації, словесні та іконографічні, починають виконувати соціально-конститутивну, а не посередницьку функцію» [31, с. 108], а риторика становить базовий принцип побудови самої барокової культури. Вельми точним є твердження, що «Величкова історіографія – це частина мистецтва риторики» [320, с. 455]. Історично з риторики виростає естетика, яка у Самійла Величка є частиною мистецтва риторики, і входить у барокову «протоестетику» (М. Загорулько) [див. 120].

Це підтверджує барокова гра зі словом у контексті «кончето», наявна в літописі Самійла Величка, у вигляді розлогих речень складної конструкції, наповнених символікою, метафориною, розмислами, урочистими пасажами [див. 320, с. 453], а наявність символічних назв та чисел відповідає глибинним ознакам українського літературного бароко. Пристрасть Самійла Величка до високого стилю, постійне його дбання про красу зовнішньої форми суто історичного, здавалося б твору, В. Шевчук пояснює створенням літопису згідно з приписами риторичного мистецтва, а структуру речень співставляє з бароковими архітектурними ліпленнями [див. там само, с. 456]. Разом з тим, сучасний історик давньої української літератури засвідчує збереження в літописі Самійла Величка загальних вимог щодо історіографії,

тобто єдність художньо-естетичного та історико-культурного аспектів літературного твору козацького бароко.

Велику увагу в козацькому літописі Самійла Величка приділено релігійно-естетичним питанням героїства – *питанням віри*, що є вкрай цінним у рамках нашого дослідження, спрямованого на релігійно-естетичний синкретизм духовної культури козацтва. Автор виявляє неабияку педантичність в питаннях релігії та віри, зокрема літописець акцентує увагу читача на значенні та ролі православної віри у житті українського козацтва. Самійло Величко, повідуючи у своїй праці основні історичні події, як правило, синхронізує їхні дати із релігійними святами. Літописець приділяє також увагу описам місць відбування стрижневих історичних подій [див. 40], репрезентує власні роздуми про вплив Бога на світові процеси [див. 360, с. 41]. Подекуди, навіть стихійні лиха, що відбувалися в Україні, пояснює як «вияв гніву Божого» [там само]. Як бачимо, тут теж утверджується релігійно-естетичний синкретизм козацької культури.

На нашу думку, літописання козацьких часів постає як система формоутворень української духовної культури XVII – XVIII століть. *З точки зору культурології* воно репрезентує самобутній уклад козацького духу України барокової доби, що вимальовується як культурно-історична цілісність, яка включає в себе світоглядні структури, правові засади державотворення, релігійні переконання, етичні засади, бароковий стиль мислення, синкретизм духовної творчості, естетичні уподобання, а також характерну староукраїнську мову. У козацьких літописах маємо справу з дискурсом, форма якого, як спосіб літературного вираження хронологічної оповіді історії українського козацтва, являє собою своєрідну барокову поетику. Система художніх засобів поєднання поетики з риторикою і гомілетикою має на меті не просто передачу інформації, а й вплив на емоції та почуття читача, на його релігійно-естетичну свідомість. «Бароковість» козацьких літописів виявляється не тільки у їхній синкретичній формі та у літературному стилі, а головне, у світоглядному

ставленні автора до подій тогочасного життя та реалій культурно-історичної доби, з певними елементами естетичного, риторичного та проповідницького пафосу.

У системі *козацького літописного дискурсу* не підлягає сумніву ототожнення понять «володіння словом» та «володіння реальністю». Дійсно, «той, хто володіє словом – володіє реальністю: розуміє її, впливає на неї, прилучається до її порядку» [31, с. 115]. Своєю злободенністю, своїм «володінням реальністю», тобто наближенням до життя, своїм національно-патріотичним духом козацькі літописи «затінили своїх попередників – «хроніки», «діаріуші» і «синопсиси» та водночас вони продовжили й доповнили їх, пов'язали козацьку традицію з героїчною добою княжих часів» [122, с. 950]. Козацькі літописці здебільшого у своїх працях зобразили українське козацтво як безпосереднього послідовника «героїчної лицарської княжої доби», а головне, і це довели автори української мемуарно-історичної прози, саме козацтво виступило у час формування та розквіту наступної барокової доби як «захисник християнської віри, прийнятої та освяченої далекими предками» [див. там само]. Звідси і спостерігаємо глибинний релігійно-естетичний синкретизм, що лежить в основі українського літописання, заснований на взаємозв'язках споконвічних православних традицій, світоглядних ідей українського козацтва та самобутніх художніх канонів українського Бароко.

В абсолютній прихильності українського козацтва до християнської віри деякі дослідники вбачають певні негативні наслідки, переважним чином – для православної еліти. Превалювання питань релігійної конфесійності над національними інтересами [див. 360, с. 27], що беруть початок ще у православної релігійній літературі першої половини XVII століття, зокрема в Івана Вишенського та його послідовників, взагалі заперечували постулат народу (нації), визнаючи лише постулат віри [див. там само].

Отже, із середини XVII століття, як було доведено у попередніх розділах дисертації, маємо можливість говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво українського (козацького) Бароко, зокрема літературного, де духовний синкретизм своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, засновану на культурно-історичній пам'яті та національно-конфесійних інтересах, звідки і виникла єдність релігійного та естетичного начал в духовній культурі українського козацтва.

Зокрема, значного піднесення у другій половині XVII – XVIII століттях отримала *ораторсько-проповідницька проза*. Пронизана бароковою поетикою проповідь писалася та проголошувалася з дотриманням чітких риторико-гомілетичних правил, з використанням експресивної мови та емоційно напруженого динамічного розвитку сюжету. Вагоме місце в історії української літератури, в тому числі у «красномовному письменстві» барокової проповіді, забезпечили «вишуканий стиль, виразна образна матерія, метафоричність мови, логічна стрункість композиції, завершеність думки та ідеї і в цілому художній виклад» [122, с. 963]. Як стверджує О. Мишанич, проповідницька майстерність видатних українських релігійних та літературних діячів XVII – XVIII століть Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Теофана Прокоповича, Георгія Кониського, Івана Леванди, Іриней Фальковського, що увійшли в історію церковної культури, чекає на вивчення та «може бути предметом спеціальних досліджень» [там само]. Але естетичні та просвітницькі ідеї козацьких проповідників залишилися, головним чином, поза увагою дослідників, у т.ч. культурологів.

Високого розвитку за козацьких часів отримало *поетичне мистецтво*, яке поділялося на духовне та світське. Проте слід зазначити, що такий поділ є дещо умовним, а до середини XVIII століття взагалі був доволі малопомітним, завдяки взаємопроникненню світських елементів у духовну поезію, а головне, через широке запозичення авторами поетичних творів як світського, так і духовного змісту, образності та форм народної поезії. Така

значна релігійно-естетична дифузійність сприяла піднесенню барокової поезії, багатоманітної за стилістикою, жанрами та темами.

З другої половини XVII століття серед популярної тематики віршованих творів є сюжети, присвячені визначним подіям з історії українського козацтва та його видатним особистостям, зокрема вірші про національно-визвольну війну та Богдана Хмельницького. Прикладом віршування на дану тематику є поезії, авторство яких є фактично анонімним. Вірші «Висипався хміль із міха», «Пісня про Миколая Потоцького і козацькі перемоги», «На битву під Корсунем», «Дума козацькая о війні з ляхами над рікою Стиром», «Похвала віршами Хмельницькому», «Непереможний Богдан Хмельницький, могутній Володар», «Епітафія Богдану Хмельницькому» та інші є унікальними зразками української барокової поезії, народженої козацькою культурою.

О. Мишанич у розділі, присвяченому українській літературі XVII – XVIII століть 5-титомного видання «Історії української культури», систематизує вірші, присвячені різним подіям козацької історії. Науковець наводить окремі вірші про козацькі доблесті 1648-1654 рр.: «Оттак пиха наробила лиха», «Дума козацька про берестейське звитяжство», «Плач російський», «Про гордих та гнівливих ляхів» та інші часто невідомих поетів. Він указує на вірш автора Іоана «Героїчні стихи о славних военных действиях войск запорожских»; згадує «поетичні відгуки» на чигиринські походи – «Побудка... християнським воям» Олександра Бучинського-Яскольда, австро-турецьку війну і битву під Віднем – «Піснь о образі Клокочевськом»; не оминає вірші кінця XVIII століття, присвячені зруйнуванню Запорозької Січі, козацьким переселенням та іншим сумним для українського козацтва подіям. Як приклад, автор наводить дві відомі пісні отамана Чорноморського козацького війська Антона Головатого: «Ой, Боже наш, Боже милостивий» і «Ей, годі нам журитися, пора перестати» [122, с. 970].

У згаданих віршах, головним чином, возвеличуються перемоги українського козацтва, уславлюються козацькі вожді, а оцінка головних

подій, як стверджують дослідники, переважно збігається з народною. Вражаючою є близькість поетичної структури віршів до дум та народних історичних пісень, регламентованих бароковою естетикою художніх образів та поетичних структур. Внутрішній взаємозв'язок в них світської та релігійно-духовної суті наповнює вірші глибоким сакральним змістом, пов'язаним із національними сигнатурами і топосами козацтва:

Честь Богу, хвала, навіки слава Войську Дніпровому,
 Же з божой ласки загнало ляшки ку порту Вісляному,
 А род проклятий жидовський стягий, чиста Україна,
 А віра святая вцалє зостала – добрая новина!
 І ти, Чигирине, місто українне, не меншую славу
 Тепер в собі маєш, коли оглядаєш в руках булаву
 Зацного Богдана, мудрого гетьмана, доброго молодця,
 Хмельницького чигиринського давнього запорозця.
 Бог його указав і войську подав, аби ім справовав,
 А жеби покорних од рук оних гордих моцно обваровав.
 Учиниж, Боже, усім нам гоже, аби булавою
 Войсько твоє славно всьому світу явно за його головою! [5].

Варто звернути увагу і на відчутну спорідненість віршування запропонованого уривка до стилістики православної проповіді. І хоча авторство вірша є анонімним, можна із впевненістю припустити, що належить воно поетові, який, якщо й не належав до церковних діячів, то був вельми обізнаним у законах Божих та канонах християнської віри.

Практично у кожному поетичному творі так званого «громадсько-політичного змісту», коли поезія була «активним життєвим чинником, втручалася в події, описувала їх, давала оцінку, висловлювала думки і сподівання козацтва» [122, с. 970], окрім історичних, політичних та військових проблем, що викладені віршованим словом, неабияку увагу автора приділено *питанням релігійної сакральності та віри*. Численні згадування божественного, сигнатурні звернення до Господа Бога,

усправлення православної віри є підтвердженням духовного начала козацької естетики, свідченням глибокої релігійності українського козацтва та, на нашу думку, є своєрідним «одухотворенням» подій, що відбувалися на славу України. Звідси і проникливий у всі сфери духовного буття українського козацтва органічний синкретизм естетичної та релігійної свідомості, заснований на споконвічних засадах української етнічної культури, що виявився, зокрема в українській бароковій поезії та інших жанрах тогочасної літератури.

Загальноприйнятим є поділ барокової літератури на польсько-українську (елітарну) та козацько-православну (народну) іпостасі [див. 360, с. 28]. У другому варіанті поняття «козацтво» та «православ'я» майже ототожнюються, а їх ідентифікація відбувається на рівні української етнічності («низового бароко»), основу якої насамперед становить мова та її вияви у словесних та інших мистецтвах.

Взагалі необхідно наголосити на своєрідному виявленні властивостей та функцій *часових мистецтв* у розвитку української барокової культури XVII – XVIII століть. Слід також підкреслити їх значущість як сполучної ланки в духовній культурі, що опосередковано впливає на різноманітні чинники суспільного життя, а головне, на процес формування світоглядних ідей, цінностей, соціальних поглядів та свідомості в цілому. Провідним чинником такої своєрідності були зміни у художньо-естетичному баченні й розумінні світу, викликані бароковими тенденціями в українській культурі того часу.

Про естетичні переорієнтації можемо говорити, зокрема, стосовно розвитку *українського музичного мистецтва* XVII – XVIII століть, в якому барокові риси позначилися вкрай виразно та своєрідно. Музика бароко, як і більшість літературних жанрів, відзначається помітною дифузійністю між *професійним та народним мистецтвом*. *Музичний фольклор* за барокової доби отримав значного розвитку, і вже «на середину XVIII ст. сформувався його основний класичний фонд» [122, с. 980], який за словами Л. Корній, є

великим надбанням українського народу. Музичний епос, представлений переважно козацькими думами та історичними піснями, являє собою своєрідний «народний літопис», в якому відображено найголовніші події української історії.

У попередніх розділах дисертації козацький музичний фольклор XVII – XVIII століть був розглянутий нами досить детально, а тут слід підкреслити його потужний вплив на загальний розвиток барокової музики в Україні. Трагічний пафос козацьких дум та народних пісень, що відображав соціально-психологічний настрій людини бароко, викликаний новими культурно-історичними умовами та мистецькими тенденціями барокової доби, яскраво виявляється у *професійній музиці*, як у вокальній, так і в інструментальній. Таку естетичну інтеграцію можна пояснити активною участю козацтва у творенні та фінансовій підтримці українського мистецтва. Заможне козацтво поставало як головний замовник, меценат та споживач мистецьких цінностей.

Зокрема, *музика* у житті козаків відігравала дуже важливу роль. Відомими є факти, що вона супроводжувала життя козаків як у повсякденності, так і під час військових походів. Дітей із козацьких сімей навчали музиці в сотенних та полкових школах. Знаходимо документальне свідчення про функціонування на теренах вольностей запорозьких окремої школи «вокальної музики і церковного співу», що міститься у праці Феодосія (Макаревського) «Матеріали для историко-статистического описания Екатеринославской епархии». Архієпископ-краєзнавець констатує: «Въ началъ 1770 года изъ Съчи запорожской переведена была въ слободу Орловщину школа вокальной музыки и церковнаго пѣнія» [196, с. 494]. І далі дослідник козацької старовини пояснює мету цього акту: «это сдѣлано было с той цѣлію, чтобы среди запорожья, какъ бы въ центръ семейнаго казачества, поднять и возвысить въ запорожьѣ церковное чтеніе и пѣніе, чтобы въ школь практически проучить молодыхъ казаковъ, хлопцовъ, къ церковному пѣнію, образовать изъ нихъ отличныхъ чтецовъ и пѣвцовъ для всѣхъ вновь

открываемыхъ церквей и приходовъ запорожскаго края» [196, с. 494]. Вище наведені факти демонструють триєдність мети козацького навчання: релігійно-просвітницьку, освітню та естетичну.

Неможливо стверджувати, що *шкільне навчання* у козацьких школах було професійним, але вже те, що мистецькій освіті, заснованій на релігійних та естетичних засадах, приділялася велика увага, є свідченням високого рівня духовної культури українського козацтва. Окрім того, можемо говорити про існування серед українського козацтва у XVII – XVIII століттях системного *мистецького виховання*, що відповідало естетичним вимогам до людини Бароко, коли церковний спів сприймають як «гармонійну частину мистецького ансамблю храму: архітектури, живопису, різьблення, ліплення, поезії, риторичного мистецтва» [360, с. 63]. Саме музика сприймалася бароковою людиною як єднальна ланка серед різних видів сакрального мистецтва, а чільною галуззю музичного мистецтва доби українського Бароко вважалася церковна музика, де провідним жанром був хоровий (партесний) спів.

Церковний партесний спів своєю вишуканою майстерністю, поліфонічною складністю, одухотвореною емоційністю у використанні надзвичайних можливостей людського голосу вражав навіть своїх сучасників. У щоденнику Павла Алепського занотовано враження подорожуючого антиохійського православного патріарха Макарія від почутого ним в одній із запорозьких козацьких церков церковного хорового співу: «Ніщо так не дивує нас, як краса маленьких хлопчиків та їхній спів, виконуваний від щирого серця в гармонії зі старшими» [275, с. 7]. Безсумнівним є й те, що релігійно-естетичні почуття іноземця посилювали як суголосоє поєднання різних видів барокового мистецтва у єдиному сакральному ансамблі мистецтва православного храму, так і його внутрішній стильовий синкретизм, заснований на глибинних духовних засадах української етнічної культури.

Незважаючи на «вишукано-ускладнені форми» *барокової музики*, які відзначає В. Шевчук, саме її гармонійне поєднання зі специфічними елементами *українського музичного фольклору*, на наш погляд, дає те особливе відчуття, що вражає своєю, за словами дослідника, «простотою, мелодійністю та стриманістю образної структури» [360, с. 63]. Створюється винятковий бароковий релігійно-естетичний колорит з його виразною емоційністю, з підкресленими мелодійними піднесеннями та спадами, анагогікою та катарсисом. Названі характерологічні риси згодом набули яскравого вираження у творчості видатних композиторів доби пізнього українського Бароко: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, що поступово переходили до музичної естетики класицизму.

Хоча *церковна музика* була написана цими великими музикантами із дотриманням загальноєвропейських канонів музичного мистецтва, саме її духовний синкретизм православного духу та українських народних мотивів ідентифікують їхні твори як довершені зразки музичного мистецтва XVIII століття в Україні. Особливо досконалим та характерологічним у творчості М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя є проникливе автентичне подання та релігійно-естетична інтерпретація української мелодики.

Найбільш виразних, емоційно-проникливих та духовно-специфічних форм національний мелос набув у церковній музиці Бароко. У другій половині XVIII століття українські композитори створювали музику на мистецьких засадах європейської барокової традиції, але одночасно, як доведено музикознавцями (Л. Корній), у своїй творчості «використовували фольклорні цитати, окремі інтонації, а іноді інтерпретували фольклорні джерела» [122, с. 1006]. Безперечно, серед використаних *фольклорних джерел* існує чимало народно-музичних взірців, належних суто мистецькому середовищу українського козацтва.

Особливим чином феномен козацької духовної культури, її сигнатури позначились на формуванні та розвитку *театрального мистецтва* доби

українського Бароко. І хоча, як вважають науковці, на сьогодні ми не маємо чіткого уявлення про характер театрального мистецтва в Запорозькій Січі [див. 122, с. 1024], таке твердження є лише свідченням недостатнього дослідження та вивчення цього питання з точки зору театрознавства та культурології.

Проблеми театральності в козацькій культурі залишаються практично неопрацьованими у наявних історичних джерелах [див. там само]. Водночас документально підтверджено широке побутування у козацькому середовищі таких театральних елементів знаково-сміслових систем, як «театр календарної обрядовості; мистецтво народних лицедіїв; народна драма в обох варіантах: «живому» і ляльковому (вертеп); театральні-карнавальні дійства» [там само]. Іншими словами, вже засвідчено існування форм фольклорної театральності у самому козацькому естві, а принцип театралізації самого життя складає суттєвий момент бароковості української культури XVII – XVIII століть [див. 120], що була просякнута духовними сигнатурами козацтва, особливо у Вертепі й «шкільному театрі».

Те, що форми театрального мистецтва у різних його виявах супроводжували життя козаків увесь час, не підлягає сумніву. Дехто з культурологів (Н. Чечель) навіть висувають тезу про існування у козацькому середовищі так званого «тотального театру», розглядаючи його як один із феноменів української козацької культури та класифікуючи його як явище «народно-містеріального українського театру за стилем маски і методом імпровізації» [346, с. 177]. Загальній *театралізації козацької культури* сприяли споконвічні етнічні підвалини народного мистецтва, що виявлялися у різних формах української обрядовості, в яких стрижневу роль відігравали й елементи театрального мистецтва, засновані на синтетичному поєднанні мистецтва слова, дії, пісні й танцю.

Зимові, весняні, літні та осінні обрядові дійства, що відповідали споконвічним календарним звичаям, чітко узгоджувалися з річним літургічним циклом православної церкви, синкретично поєднуючи у собі

естетичні та сакральні основи. Фольклорний традиціоналізм, виражений у широкому побутуванні язичницьких обрядів з одночасним накладанням православного календаря, також дає можливість говорити про синкретизм релігійного та естетичного в українській театральній культурі XVII – XVIII століть. Зокрема, різдвяно-новорічні, весільні, хрестильні та інші обряди, що водночас поєднували у собі відзначення подій відповідно до народно-обрядових традицій з їхньою релігійною основою, були доволі театралізованими. У даному випадку можемо говорити і про культурний діалогізм релігії та естетики у гармонійному сполученні православної молитви та українських обрядових старожитностей, що виявилось у знаково-сміслових комплексах соціального і духовного життя.

Своєрідна «комплікованість» театрального мистецтва, окреслена Д. Антоновичем [див. 314, с. 443], гармонійно вливалася у козацькі естетичні уподобання. Про відчайдушні танці та музичні смаки запорожців ходили легенди. Д. Яворницький писав про козаків: «Танцюють, бувало так, що супроти них не витанцює ніхто на світі: весь день буде музика грати, весь день будуть і танцювати, ще й примовляючи: «Граї-граї! От закину зараз ноги аж за спину, / Щоб світ здивувався, який козак вдався». Як музика перестане грати, то вони візьмуть у руки лаву, один з одного боку, другий з другого, стануть один проти одного та й танцюють» [383, с. 246].

Грали запорожці майже на всьому, придатному для гри. Найулюбленішими музичними інструментами були кобза, цимбали, скрипка, ліра та різного роду сопілки і свистуни. Але, незважаючи на широко розповсюджену побутову театралізацію і стале музичне середовище, козацький театр професійного типу так і не сформувався. Відтак свідчення про вияви професійного театру західноєвропейської моделі на Запорожжі відсутні [див. 122, с. 1024].

Однак, аналізуючи українське театральне мистецтво XVII – XVIII століть взагалі, необхідно підкреслити глибинний вплив барокових

тенденцій, в т. ч. духовних сигнатур козацтва, на його формування та розвиток. Нарочита театральність робить Бароко періодом розквіту сценічного мистецтва – класичної трагедії, високої комедії і героїчної драми [див. 346, с. 172]. Існують свідчення і про функціонування у гетьманських театрах оперної та балетної труп [див. 122, с. 984].

У зв'язку із цим слід зазначити, що найвищого розвитку в епоху Бароко набув *шкільний театр*, а українська шкільна драма XVII – XVIII століть стала одним із найяскравіших виявів мистецтва барокового стилю на теренах України. Репертуар театральних сюжетів українських драматургів був досить обмеженим. Як вважає М. Сулима, «конфесійна заангажованість тогочасного мистецтва залишала «поза сценою» чимало жанрів, тем та ідей» [320, с. 484].

Шкільний театр, починаючи із XVII століття, переважно розробляв форми релігійної драми з темами біблійними чи агіографічними (про життя святих) [див. 360, с. 63]. Також чималого побутування набули драми різдвяні, великодні, житійні та повчальні, що відповідало біблійним сигнатурам козацької духовної культури. Різдвяна й великодня драми існували в адаптованих варіантах – вертеп та «Слово о збуреню пекла» [див. 320, с. 475]. І лише у першій половині XVIII століття була започаткована історична драма. Вершиною української шкільної драматургії вважаються саме драми на історичні теми.

Показово, що найбільш популярними темами *шкільних драм* на історичну тематику були сюжети, пов'язані з історією українського козацтва, з його духовними сигнатурами. Відомий український мистецтвознавець Дмитро Антонович найвидатнішим явищем між усіма українськими трагікомедіями вісімнадцятого століття вважає драму «Милость Божія» невідомого автора [див. 314, с. 455]. У ній відтворено основні події початкового періоду національно-визвольної війни, а «головною дійовою особою виступає Богдан Хмельницький, схарактеризований як вождь

українського народу у його самовідданій боротьбі за національне та соціальне звільнення» [122, с. 1015].

Трагікомедія «Милость Божія», уперше виставлена у Київській академії 1728 року, є справжньою риторичною бароковою драмою з типовими персоніфікаціями, головною з яких виступає уособлення в драматичній формі України. У даному випадку персоніфікується країна, притому як активна особа. За словами Дмитра Антоновича, барокові персоніфікації вступають в «дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами» [314, с. 454]. Саме це можемо спостерігати у «Милості Божій», коли узагальнений образ держави, виведений як дійова особа, вважається українським мистецтвознавцем найкращою персоніфікацією України. Алегоричний зміст, барокова риторичність п'єси, як головні характеристики естетики барокового театру, за своїм морально-дидактичним характером вкрай близькі до козацьких дум з їх знаково-символічною поетикою. Безсумнівним є наближення мови театрального твору до української народної, сповненою, на думку Р. Пилипчука, «не тільки щирим українським патріотизмом, але й демократичними ідеями» [122, с. 1015].

На наш погляд, саме українське козацтво, як головна дійова особа барокової доби, сприяло тому, що спосіб життя і культура, кінця XVII – початку XVIII століть в Україні стали надзвичайно театралізованими. Драматизація сучасності була пов'язана, перш за все, з естетичними уподобаннями і сакральними сигнатурами барокової доби, заснованими на активізації суспільної свідомості, ментально-світоглядних і знаково-сміслових інтенціях до театралізації повсякденності. Навіть за своїм зовнішнім виглядом український козак більше нагадував театральний персонаж, а не реальну історичну постать. Оселедець на голові, довгі вуса, гостроверха шапка і широкі шаровари, шабля та люлька в зубах – типовий козацький образ, який навіть у своїй повсякденності був доволі театралізованим. Але відповідно до ознак українського бароко в цілісному

образі козака його візуальна зовнішня театральність синтетично поєднується із внутрішньою духовністю та істинною релігійністю. Такий синтез був характерним для всіх форм і виявів козацької духовної культури.

Д. Чижевський, розглядаючи «синтетичну суть» бароко, одночасно стверджував, що бароко в найглибшій своїй суті – «течія «синкретична», в якій зростається в єдність різноманітне, що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того таких, що між собою нічого спільного не мають...» [349, с. 332]. Отже, у часових та синтетичних мистецтвах типологічно бароковим виступає, перш за все, синкретизм естетики та релігії, заснований на жанрово-тематичному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури. В цілому українське Бароко, як і козацька духовна культура, вирізняється всеосяжним прагненням відображення у мистецтві багатогранної контрастності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну духовність естетичними засобами, втілити сакральні сигнатури в художні образи.

Висновки до розділу 5

Аналіз впливу релігійно-естетичного синкретизму козацької духовної культури на мистецтво українського Бароко розкрив тісний зв'язок козацької художньої творчості з православ'ям та глибинними основами українського етосу та естетизму, що лежать в основі вітчизняної етнокультури. Саме православна віра визначала сакральні засади української духовної культури того часу, формувала зміст аксіо- та естетосфери українського козацтва та відігравала основоположну роль у формуванні козацького барокового мистецтва XVII – XVIII століть. Засвоєння європейських барокових ідей на основі етнокультури, козацьких традицій та регіональних культурних

особливостей обумовило діалогічність та синкретизм мистецтва українського козацтва, означило особливості козацької духовної культури, яку на Запорозжі формувало козацьке братство.

У мистецтві козацької України особливо-унікальним є оригінальне одночасне накладання регіональних, культурно-історичних, стильових і народних традицій з усебічним проникненням художніх тенденцій, характерних для стилю бароко, що й обумовлювало цілісний синкретизм естетичних та релігійних цінностей в духовній культурі українського козацтва. Унікальні шедеври козацької архітектури, іконописні взірці, зразки літературного, музичного та театрального мистецтва, створені українським козацтвом або за його участі, не поступаються оригінальністю, своєрідністю, гармонійністю та художньою пишністю світовим зразкам та є прикладом мистецької самобутності, увійшовши у скарбницю як української так і світової культури.

Козацьке барокове мистецтво вирізняється всеосяжним прагненням відображення у художній творчості багатогранної контрастності української культурної душі, намаганням розкрити релігійну природу духовності естетичними засобами, втілити сакральні сигнатури в художні образи (архітектурні, іконографічні, літературні, музичні, театральні. Синкретизм естетосфери та релігії, заснований на жанрово-тематичному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури у часових і синтетичних мистецтвах українського козацтва виступає, перш за все, типологічно бароковим, а саме мистецтво, здебільш, виявляється своєрідним відкриттям духовного, трансцендентного світу, де синкретично поєднуються запорозька естетосфера та козацький *Sacrum*.

У бароковому мистецтві українського козацтва відбувалася взаємодія релігійних і художньо-естетичних начал, що взаємозбагачували одне одного, проникаючи до глибин духовної синергії та чуттєвої синестезії, а тому основною ознакою розвитку козацького мистецтва на Придніпров'ї

є утвердження духовного начала у його релігійно-естетичному синкретизмі, тобто синергії віри і почуття, святості та краси.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено наукове дослідження та подано теоретичні узагальнення, які у сукупності розв’язують нову наукову проблему, що має важливе значення для розвитку сучасної культурології та полягає у теоретичному обґрунтуванні особливостей козацької духовної культури як світоглядно-ментального стрижня українського Бароко в його етнокультурних та регіональних специфікаціях. У ході розв’язання наукової проблеми дисертантом, зокрема, розроблено культурологічну концепцію релігійно-естетичного синкретизму духовної сфери козацької культури, яка узагальнюється у таких наукових висновках:

1. Показано, що в історії козацької культури XVII – XVIII століть ключове місце обіймала православна віра та естетичні засади світовідношення. Культурологічна парадигма синкретизму «світовідношення» об’єднує віру та естезис, сприймаючи світ як «свято» і «святість», формуючи сакральні виміри патетики і антитетики козацького Бароко.

2. Обґрунтовано, що релігійно-естетичний синкретизм включає в себе і нерозчленовану цілісність духовної сфери, і інтегровану діалогічність віри та естезису, і синтетичність *Sacrum*’у, в якому в єдине ціле поєднуються антиномії релігійної свідомості з естетичною реакцією на них у формах знаково-смыслових сигнатур і «гострого розуму» барокового «кончето» (дотепу, кмітливості).

3. В аспекті культурологічної регіоніки розкрито характер впливу історичних факторів і соціокультурного середовища на формування унікального мистецького стилю – українського Бароко в контексті козацького *Sacrum*’у (сфери святостей, вищих цінностей, що мають антитези у «світі навиворіт»). У зв’язку з цим простежено особливі історичні умови,

що утворилися на території Нижнього Придніпров'я у XVII – XVIII століттях та стали поштовхом до виникнення й розвитку автентичних мистецьких традицій Запорозжя – колишніх «Вольностей козацьких». Охарактеризовано специфіку регіональної культури, що посприяла формуванню самобутньої козацької духовності доби українського Бароко. Появу неповторного особливого етнонаціонального стилю – козацького Бароко – спричинили також козацька стихія і канони войовничого братства, ментальні, гендерні та «геройко-стоїчні» особливості «культурної душі» козацтва.

4. Досліджено світоглядну основу духовної культури запорозького козацтва, котру склали православна віра та козацький Sacrum як сфера святостей християнської релігії та народного «святівідношення». Зазначено, що формуванню козацького Sacrum'у сприяв чоловічий, захисний, оборонний первень, який утворював лицарський стрижень козацької культури, базуючись на життєвому досвіді існування етносу, заснованому як на чоловічому, так і на жіночому ментальному і гендерному началах. Аналіз духовної сфери козацької культури дав підстави водночас з'ясувати, що релігійність запорозьких козаків обумовлювалась не лише драматизмом і войовничістю часу, а й тим, що в основі козацького Sacrum'у лежить також жіноче начало, яке одухотворювало життя й свідомість козаків, породивши культ Богородиці – Покрови.

5. Доведено, що, незважаючи на дотримання загальноєвропейських принципів Бароко, основоположними чинниками у формуванні релігійно-світоглядних та художньо-стильових особливостей козацького Бароко є глибинні взаємозв'язки давніх форм сакрального та естетичного, що беруть своє начало у традиційній обрядовій культурі, в міфологічній свідомості українства. Репрезентацію сакрально-естетичних «першосимволів» знаходимо у змісті і формах козацької думи, пісні, літературних творів, декоративно-ужиткового мистецтва, малярства, іконопису, музики, театру і навіть архітектури доби українського Бароко.

6. Етнокультурні специфікації способу буття, синкретизм релігійної та естетичної свідомості вплинули на формування та піднесення на придніпровських теренах у другій половині XVII – першій половині XVIII століть особливого типу народної творчості – козацького фольклору. Козацьке народне мистецтво, зазнаючи помітних барокових впливів, зберігало, разом з тим, своє етнокультурне підґрунтя, яке закріплювалося в українському бароко як культуротворча і формотворча основа з відкритим семантичним полем. Тому специфіка козацького фольклору доводить його універсальну генетичну, породжуючи роль в українській культурі. Ствердження національно-патріотичних цінностей, з якими пов'язаний історизм козацького фольклору, сповна проектується на ідейно-світоглядну складову мистецької творчості козацького середовища, що вплинуло на подальші змісти українського мистецтва.

7. Показано, що у козацькому мистецтві, разом із дотриманням консерватизму традиційної української культури та зверненням до загальнобарокових стильових тенденцій, яскраво позначилися мистецькі новації власне козацького бароко. Художня дифузійність і стильовий синкретизм національно-самобутнього з інонаціональними впливами виявляють духовну унікальність козацької культури. Козацьким майстрам, імена яких залишилися практично невідомими, належать виняткові, високохудожні творіння, що репрезентують розмаїтість талантів на запорозьких теренах, неординарність духовно-творчих пошуків, властивих епосі, дискурсивну унікальність українського барокового мислення («гострий розум») й особливий естетизм духовної сфери культури запорозького козацтва (дотепність, кмітливість).

8. Сакральні-релігійні та художньо-естетичні аспекти духовної сфери козацької культури в їхньому синкретизмі окреслюють автентичність українського козацтва XVII – XVIII століть як носія барокової культури. Доведено, що мистецькі цінності козацтва, відтворивши його унікальний культурний код, вплинули на культуру українського Бароко, засновану на

духовній взаємодії, культуротворчому синкретизмі релігійного та естетичного в архітектурі, іконографії, літературі, музиці й театрі. Козацьке мистецтво не лишалося незмінним і постійно наповнювалося дедалі новими співвідношеннями релігійного та естетичного, церковного та світського, набуваючи оновлених художніх форм в різних видах мистецтва.

Таким чином, авторська концепція релігійно-естетичного синкретизму в духовній сфері козацької культури розширює теоретико-методологічну базу для подальшого розроблення питань, пов'язаних з проблемами осмислення культури українського Бароко, в якому зосереджувалися цінності та ідеали барокової людини – українського козака. У зв'язку із цим представлена робота уявляється також важливою у питаннях культурологічної регіоніки, бо саме під впливом українського козацтва формувались регіональні культурно-побутові та духовно-естетичні особливості запорозького краю. Культурологічна модель духовної сфери українського козацтва через синкретичне єднання релігійного та естетичного дозволяє спрямовувати унікальність української етнокультури на національну енергію культуротворення. А тому питання, що стосуються розуміння статусу козацтва як суттєвого чинника розвитку української культури XVII – XVIII століть, його ролі у творенні простору національного буття та етнокультурної ідентичності, безперечно, потребують подальших досліджень в контексті української державотворчої перспективи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. 50 листів Д. І. Яворницького до Я. П. Новицького / публікація, вступна стаття і коментарі М. Олійник-Шубравської // Наука і суспільство. 1988. № 11. С. 48-55.
2. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа : сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва : Наука, 1973. С. 43-52.
3. Авчинников А. Г. Промова на ювілеї // Профессор Дмитрий Иванович Эварницкий. К 30-летию литературно-ученой деятельности. Екатеринослав : Типография губернского правления, 1914. С. 10-16.
4. Алексашкіна Л. Образ кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка в творчій спадщині Д. І. Яворницького // Історичний журнал. 2010. № 1-3. С. 275-285.
5. Анонімні вірші про визвольну війну 1648-1654 рр. Пісня про Миколая Потоцького і козацькі перемоги. URL : http://litopys.org.ua/old17/old17_16.htm (дата звернення : лютий 2017).
6. Антонович В. Короткий нарис з історії козаччини // Вітчизна. 1992. № 9. С. 184-203.
7. Архипова Т. А. Фотоколлекция В. Д. Машукова в Днепропетровском историческом музее : проблемы атрибуции // Скарби музеїв : матеріали обласної наукової конференції до Міжнародного дня музеїв, 2003 р. Дніпропетровськ, 2005. С. 39-44.
8. Архів Коша Нової Запорозької Січі : корпус документів 1734-1775 / гол. ред. кол. : Сохань П. С. (голова) [та ін.] ; упорядн. тому : Гісцова Л. З. (ст. упорядн.) [та ін.] ; наук. ред. тому Бутич І. Л. ; Державний комітет архівів України ; Центральний державний історичний архів України ; НАН України ; Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; Археографічна комісія. Т. 3. К., 2003. 952 с. (Джерела з історії українського козацтва).

9. Асєєв Ю. С. Джерела : Мистецтво Київської Русі. Київ : Мистецтво, 1980. 215 с. (Нариси з історії українського мистецтва).
10. Бабина Т. Г. Історичні виміри менталітету : своєрідність українського світу // Вісн. Дніпропетр. ун-ту. Серія : Філософія. Соціологія. Політологія. 2012. Т. 20, вип. 22(2). С. 8-12.
11. Багалій Д. І. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. 2-е вид., випр. Київ : Кобза, 1992. 472 с.
12. Беднов В. Краткое историческое известие о Славенской епархии, ныне именуемой Екатеринославскою, ее архиереях и семинарии // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии (ЛЕУАК). Екатеринослав, 1909. Вып. 5. С. 133-156.
13. Беднов В. А. Краткие сведения об архиве Самарского Пустынно-Николаевского монастыря // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии / [редакция А. Синявского]. Екатеринославъ : Типография Губернскаго Земства, 1908. Вып. IV. С. 337-356.
14. Белецкий П. А. «Казак-Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львів.ун-ту, 1960. 32 с.
15. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. Ленинград : Искусство, 1981. 256 с.
16. Белецкий П. А. Украинские народные картины XVII – XVIII столетий («Казак-Мамай») : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Киев, 1961. 22 с.
17. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII – XVIII веков. Проблемы становления и развития. Ленинград : Искусство, 1981. 256 с.
18. Бердяев Н. А. О русской философии. Москва : Феникс ХДС-пресс, 1991. 81 с.
19. Бердяев Н. А. Судьба России : Опыты по психологии войны и национальности. Судьба России. Сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс; Харьков : Фолио, 1998. 736 с.

20. Береславський М. З історії Ураїнської Греко-Католицької Церкви. Іван Мазепа. Кн. 2. Львів : МП «КРАЙ», 1992. 78 с. (Відродженій Україні правдиву історію).
21. Біднов В. О. «Устное повѣствованіе запорожца Н. Л. Коржа» та його походження і значіння. Прага : Видання українського історично-філологічного товариства в Празі ; Друк державної друкарні в Празі, 1925. 28 с.
22. Білецький П. О. Козак Мамай : українська народна картина. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1960. 32 с.
23. Білецький П. О. Народні картини «Козаки-Мамаї» // Родовід. 1997. Ч. 16. С. 28-35.
24. Білецький П. О. Образ, улюблений народом // Хроніка-2000. 1997. Вип. 19/20. С. 83-87.
25. Білецький П. О. Спостереження і роздуми про національну своєрідність українського мистецтва // Народна творчість та етнографія. 1997. № 4. С. 50-59.
26. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1981. 160 с.
27. Богуш П. М. Видел Никополь... / сост. Б. Т. Карапиш. Никополь : Південна зоря, 1998. 89 с.
28. Богуш П. М. Запорізька Мадонна // Історія запорозького козацтва : сучасний стан та проблеми дослідження / ред. Т. М. Козлова. Дніпропетровськ : Тов. «Знання» УРСР, 1990. С. 47-51.
29. Богуш П. М. Звідси воля розлилася на всю Україну : Путівник по місцях Запорозьких Січей на Нікопольщині. Нікополь : Борисфен, 1993. 51 с.
30. Богуш П. М. У истоков истории Никополя. Днепропетровск : Пороги, 1992. 64 с.

31. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII – XIII століть : монографія. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2005. 308 с.
32. Бондаренко О. В. Українська ментальність в розмаїтті національних ментальних формоутворень й архетипів : історико-культурний аспект // Гуманіт. вісн. Запоріз. держ. інж. акад. 2008. Вип. 32. С. 66-78.
33. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн. Київ : Наук. думка; Кембрідж (Мас.) : Укр. наук. ін-т, 1990. 256 с.
34. Брайчевський М. Ю. Перспективи дослідження українських старожитностей XIV–XVIII століть // Середні віки на Україні. Київ : Наукова думка, 1971. Вип. I. С. 20-31.
35. Булгаков С. Н. Икона и иконопочитание : догматический очерк. Москва : Русский путь, 1996. 160 с. (Богословская библиотека, Кн. 4).
36. Буряк В. Д. Регіональні особливості творчого стану сучасної поетичної народної свідомості Придніпров'я і головні критерії збереження її образного генофонду // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр. / ред. кол. : К. П. Фролова (відп. ред.) [та ін.]. Дніпропетровськ : ДДУ, 1997. С. 11-29.
37. Бушак С. Платон Олександрович Білецький – мамаєзнавець // Художня культура : Актуальні проблеми. 2010. Вип. 7. С. 571-581.
38. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10. С. 61-71.
39. Ванжа М. Героїчний епос про Івана Сірка // Філологічні науки : зб. матер. підсумкової наук. конф. студ. та викладачів / упоряд. О. І. Панченко ; ДНУ імені О. Гончара. Дніпропетровськ, 2012. Ч. 1. С. 24-29.
40. Величко С. В. Літопис. Т. 1. / пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В. О. Шевчука; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро,

1991. 371 с. URL : <http://litopys.org.ua/velichko/vel08.htm> (дата звернення : березень 2017).

41. Величковський І. Твори / підгот. тексту та коментар В. П. Колосової та В. І. Кречотня ; відп. ред. Л. Є. Махновець. Київ : Наукова думка, 1972. 191 с. URL : <http://litopys.org.ua/velych/vel04.htm> (дата звернення : березень 2017).

42. Вертоградовъ И. О. Памяти А. Н. Поля. (По поводу 20-ти лѣтъ со дня его смерти). Екатеринославъ : Электро-Художественная типографія Н. И. Бухмана, 1910. 27 с.

43. Вечерський В. В. Невідомі скарби Китайгорода // Пам'ятки України. 1988. № 4. С. 30-32.

44. Власовський І. Нарис історії Української православної церкви : у 4 т., 5 кн. Т. 1 : Х–XVII ст. Репринт. вид. Київ : Либідь, 1998. 293 с.

45. Власовський І. Нарис історії Української православної церкви : у 4 т., 5 кн. Т. 2 : XVIII ст. Репринт. вид. – Київ : Либідь, 1998. 358 с.

46. Власовський І. Нарис історії Української православної церкви : у 4 т., 5 кн. Т. 3 : XVIII–XX ст. Репринт. вид. Київ : Либідь, 1998. 359 с.

47. Возняк М. Історія української літератури : у 2 кн. Кн. 2. навч. вид., випр. Львів : Світ, 1994. 560 с.

48. Возняк М. З культурного життя України XVII–XVIII вв. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1912. Т. CVIII. С. 57-102 ; Львів, 1914. Т. CIX. С. 10-38.

49. Гавриил (Розанов). Отрывок повествования о Новороссийском крае, из оригинальных источников почерпнутый. Период от основания в Новороссийском крае Новой-Сербии до учреждения наместничества Екатеринославского с упразднением губерний Новороссийской и Азовской, за коим последовало упразднение и Славянской епархии. С 1751 по 1786 год // Записки Одесского общества истории и древностей (далее – ЗООИД). Одесса, 1853. Т. III. С. 79-129.

50. Гавриил. Историческая записка о заложении в городе Екатеринославе соборного кафедрального Преображенского ныне там существующего храма и о начале самого города Екатеринослава. Одесса : В городской типографии, 1846. 39 с.

51. Гавриил. Самарский монастырь // Сочинения Гавриила, архиепископа Тверского и Кашинского, действительного члена Одесского общества истории и древностей. В 2 ч. Москва : Тип. В. Готье, 1854. Ч. II. Отд. II. Исторические повествования. С. 109-180.

52. Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів : НВФ «Українські технології», 2010. 376 с.

53. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики : навч. посіб. Київ : Знання, 2009. 301 с.

54. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / [пер. с нем. Г. Шпета]. Москва : Изд-во социально-экономической литературы, 1959. 440 с.

55. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики / [пер. с нем. Б. Г. Столпнера]. Москва : Мысль, 1974. 452 с.

56. Генрих Вёльфлин. Ренессанс и Барокко. Исследование сущности и становления стиля в Италии / перевод Е. Г. Лундберга ; под ред. Е. Н. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004, 288 с. (Серия «Художник и знаток»).

57. Герчанівська П. Е. Українська народна культура : християнський вимір : [монографія]. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.

58. Глотов Б. Б., Матюхіна О. А. Міфологічні впливи в психологічних рисах українського народу // Национальная психология и духовные ценности народа : материалы межрег. науч.-теор. конф. Днепропетровск : ДГУ, 1994. С. 34-36.

59. Гоголь М. В. Про малоросійські пісні // Гоголь М. В. Твори : в 3 т. Київ : Держвидав України, 1952. Т. 3. С. 293-400.

60. Гоголь Н. В. Скульптура, живопись и музыка // Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 6-ти т. Москва : Гослитиздат, 1953. Т. 6 : Избранные статьи и письма / подготовка текста и примечания А. Дубовикова. С. 17-21.
61. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. Київ : Вища школа, 1994. 539 с.
62. Голобуцький В. А. Запорожское казачество. Киев : Политиздат УССР, 1957. 462 с.
63. Голобуцький В. О. Запорізька Січ в останні часи свого існування. 1734-1775 / АН УРСР. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 415 с.
64. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві : проблеми образотворчої репрезентації : монографія. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 420 с.
65. Гончар О. Т. Собор : роман. Київ : Дніпро, 1989. 270 с.
66. Гончаренко О. М. До питання про естетику українського козацького фольклору // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. праць / наук. ред. Н. І. Заверталюк. Дніпропетровськ : ДНУ, 2003. Вип. 3. С. 15-25.
67. Горський В. С. Біля джерел : Нариси з історії філософської культури України. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 262 с.
68. Горський В. С. Філософія в українській культурі (методологія та історія) : філософські нариси. Київ : Центр практичної філософії, 2001. 236 с.
69. Грабович Г. До історії української літератури. Київ : Критика, 2003. 631 с.
70. Грица С. Біблійні елементи в думах // Народна творчість та етнографія. 2005. № 5. С. 19-31.
71. Грушевський М. Історія української козаччини // Вітчизна. 1989. № 9. С. 191-204.
72. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. Київ ; Львів : Друк. «С. В. Кульженко» в Києві, 1912. 248 с. URL : <http://elib.nplu.org/view.html?&id=933> (дата звернення : січень 2017).

73. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України. Репринт. відтвор. вид. 1913 р. Київ : МП «Райдуга», 1992. 524 с.
74. Грушевський М. С. Історія України-Русі : в 11 т., 12 кн. Т. 7 : Козацькі часи до року 1625 : репринт. вид. Київ : Наук. думка, 1995. 624 с.
75. Гуржій О. І., Чухліб Т. В. Історія козацтва. Держава – військо – битви. Київ : Арій, 2012. 464 с.
76. Даренський В. Мистецтво як феномен людинотворення // Філософська думка. 2009. № 6. С. 61-78.
77. Держко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Історія козака Мамаю // Україна. 1990. № 38. С. 12-13.
78. Дмитренко М. Українські народні думи : термін і дефініція // Міфологія і фольклор. 2008. № 1. С. 20-27.
79. Дмитренко М. К. Дослідження фольклорної символіки // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр. / ред. кол. : К. П. Фролова (відп. ред.) та ін. Дніпропетровськ : ДДУ, 1997. С. 78-80.
80. Днепропетровская епархия : информационно-справочное издание / автор проекту Митрополит Дніпропетровський і Павлоградський Іриней ; гол. ред. Ольга Патока. Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2008. 648 с.
81. Довга Л. Система цінностей в українській культурі XVII–XVIII ст. (на прикладі спадщини Інокентія Гізеля). Київ-Львів : «Свічадо», 2012. 343 с.
82. Дорошенко Д. І. Короткий нарис історії християнської церкви. Вінніпег : Еклезія, 1949. 102 с. URL : <http://www.arhistratig.kiev.ua/library/docs/putesestvie-antiohijskogo-patriarha-makaria-pavel-aleppskij> (дата звернення : квітень 2017).
83. Драган М. Д. Українська декоративна різьба. Київ : Мистецтво, 1970. 203 с.
84. Дубровіна Л. А. Рукописно-книжна спадщина України в сфері національної культури : створення традиційних та електронних ресурсів //

Рукописна та книжкова спадщина України : археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. Київ, 2014. Вип. 18. С. 286–315.

85. Дудчак В. Бандура в козацькому війську України // Народна творчість та етнографія. 1994. № 1. С. 70-74.

86. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького : Каталог музейної колекції. Дніпропетровськ : Пороги, 1992. 222 с.

87. Естетика : навч. посіб. / М. П. Колесніков [та ін.] ; за ред. В. О. Лозового. Київ : Юрінком. Інтер, 2007. 208 с.

88. Єфименко О. Я. Історія України і її народу / [упоряд. Ю. О. Іванченка, Н. Д. Прибеги ; передм. Т. Г. Лазаренка]. Київ : Мистецтво, 1992. 254 с.

89. Жаборюк А. А. Український живопис доби середньовіччя. Київ ; Одеса : Вища школа, 1978. 199 с.

90. Житецький П. Мислі про народні малоросійські думи // Український фольклор : критичні матеріали / укл. С. К. Бисикало та ін. Київ : Вища школа, 1978. С. 197-201.

91. Жолтовський П. Искусство Украины // Всеобщая история искусств : в 6 т. / [Академия художеств СССР ; Ин-т теории и истории изобразительных искусств ; под. общ. ред. Ю. Д. Колпанского, Е. И. Ротенберга]. Москва : Искусство, 1963. Т. 4 : Искусство XVII – XVIII веков. С. 376-381.

92. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. Київ : Вид-во академії наук УРСР, 1958. 148 с.

93. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. 287 с.

94. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII століття. Київ : Наукова думка, 1988. 158 с.

95. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.

96. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с.
97. Журба О. І. Архієпископ Гавриїл (Розанов В. Ф.) – історик і археограф Південної України // Історична наука на порозі XXI століття : підсумки та перспективи : матеріали всеукраїнської наукової конференції. Харків : ХДУ, 1995. С. 308-313.
98. Журба О. І. Культурна та історико-археографічна діяльність архієпископа Гавриїла (В. Ф. Розанова) в Південній Україні // Дніпропетровський історико-археографічний збірник. Дніпропетровськ : Промінь, 1997. Вип. 1. С. 220-238.
99. Журба О. І. Перше історичне дослідження у Катеринославі : матеріали до історії формування субрегіонального історіографічного середовища // Записки науково-дослідної лабораторії історії Південної України Запорізького державного університету : Південна Україна XVIII–XIX століття. Запоріжжя : РА «Тандем–У», 2003. Вип. 7. С. 265-268.
100. Журба О. І. Становлення української археографії : люди, ідеї, інституції. Дніпропетровськ : Видавництво ДНУ, 2003. С. 190-254.
101. Забужко О. NotreDamed'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
102. Загорулько М. А. Тезаурус барокової поетики як «скарбниці» естетики дивовижного : на матеріалах «Чернігівських Афін» (друга половина XVII – перша половина XVIII ст.). Гілея : науковий вісник : збірник наукових праць / гол. ред. В. М. Вашкевич. Київ : ПП «Видавництво «Гілея», 2014. Вип. 80. С. 203-207.
103. Загорулько М. А. Чернігівське літературно-філософське коло в реконструкції українських барокових естетичних поглядів // Вісник Черкаського національного університету : науковий журнал. Серія Філософія. Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2013. Вип. № 11 (264). С. 91-98.

104. Загорулько М. А., Личковах В. А. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці. Чернігів : Десна Поліграф, 2016. 272 с.
105. Залізник Л. Нариси стародавньої історії України. Київ : Абрис, 1994. 256 с.
106. Записки о Южной Руси. Т. 1 : [Исследования ; Предания, легенды и поверья ; Думы и песни] / издал П. А. Кулиш. Санкт-Петербург : [Тип. Александра Якобсона], 1856. XXVI. 322 с.
107. Зборовська Н. В. Фемінний характер української ментальності // Сучасність. 2001. № 7-8. С. 146-150.
108. Зінків І. Я. Прадавній символізм народних картин Козак-Мамай // Проблеми етномузикології. 2014. №. 9. С. 196-217.
109. Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины : научное издание / [отв. ред. И. П. Головаха]. Москва : Искусство, 1981. 423 с.
110. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. для вищ. навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівня акредитації. Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. 520 с.
111. Иваньо І. В. Про українське літературне бароко // Українське літературне бароко : зб. наук. пр. / [АН УРСР ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; ред. О. В. Мишанич]. Київ : Наук. думка, 1987. С. 3-18.
112. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. Київ : Наукова думка, 1986. 288 с.
113. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст. Київ : Радянський письменник, 1958. 588 с.
114. Історичні постаті України : історичні нариси : зб. / упоряд. та авт. вст. ст. О. В. Болдирєв. Одеса : Маяк, 1993. 384 с.
115. Історія і культура Придніпров'я (збірка наукових праць). Київ, 2009. 500 с. URL : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10800.html> (дата звернення : травень 2017).

116. Історія українського козацтва : нариси : у 2 т. Т. 1 / ред. кол. : В. А. Смолій (відп. ред.) [та ін.]. 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 800 с.
117. Історія українського козацтва : нариси : у 2 т. Т. 2 / ред. кол. : В. А. Смолій (відп. ред.) [та ін.]. 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 724 с.
118. Історія українського мистецтва : в 6 т. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVI ст. / гол. ред. кол. М. П. Бажан. Київ : УРЕ, 1967. 472 с.
119. Історія українського мистецтва : в 6 т. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. / гол. ред. кол. М. П. Бажан. Київ : УРЕ, 1967. 439 с.
120. Історія української естетичної думки : монографія / за ред. В. А. Личковаха. Київ : Центр учбової літератури, 2013. 386 с.
121. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. 656 с.
122. Історія української культури : у 5 т. Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / НАН України ; гол. ред. Б. Є. Патон. Київ : Наукова думка, 2003. 1246 с.
123. Калашникова О. Л. Українська та зарубіжна культура : [лекції]. Дніпропетровськ : АМСУ, 2003. 202 с.
124. Каляндрук Т. Таємниці бойових мистецтв України : монографія. 6-те вид., доп. Львів : ЛА «Піраміда», 2013. 304 с.
125. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 1996. 365 с.
126. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття : У пошуках «Великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
127. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2 : Мифологическое мышление / [пер. с нем. С. А. Ромашко]. Москва ; Санкт-петербург : Университетская книга, 2001. 280 с.

128. Каталог Екатеринославского обласного музея имени А. Н. Поля : археология и этнография / [сост. Д. И. Яворницкий]. Екатеринославъ : Типографія Губернскаго Земства, 1905. 297 с.
129. Каталогъ Екатеринославського областного музея имени А. Н. Поля / [сост. Д. И. Яворницкий]. Екатеринославъ : Типографія Губернскаго Правления, 1910. 286 с.
130. Кириченко М. Соціально-політичний устрій Запоріжжя (XVIII сторіччя). Харків : Пролетар, 1931. 177 с.
131. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі : від концепту до концепції : моногр. Харків : ХДАК, 2008. 288 с.
132. Козловець М. А., Ковтун Н. М. Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізації : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2010. 348 с.
133. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
134. Колісник О. В. Особливості втілення української ментальності в духовному просторі національної культури. Київ : Наук. світ, 2000. 57 с.
135. Колодний А. М. Україна в її релігійних виявах : монографія. Львів : СПОЛОМ, 2005. 336 с.
136. Колодний А. М. Українська духовність в її релігійних вимірах // Церква і національне Відродження. Київ : Основи, 1993. С. 288-296.
137. Колодний А. М., Филипович Л. О. Релігійна духовність українців. Львів : Логос, 2006. 183 с.
138. Кононенко В. І. Символи української мови. Івано-Франківськ : Плай, 1996. 272 с.
139. Кононенко П., Кононенко Т. Український етнос : генеза і перспективи. Обухів : ГНИП, 2003. 514 с.
140. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
141. Котовська О. Священне і мирське в ідейних пошуках представників українського бароко // Історія релігій в Україні : наук. щоріч.

2014 рік / упоряд. : О. Киричук [та ін.] ; Ін-т релігієзнавства – філія Львів. музею іст. релігії та ін. ; Львів. від. ін-ту укр. археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України. Львів, 2014. Кн. 2. С. 21-30.

142. Кошові Запорозької Січі. Іван Сірко / за ред. В. Л. Чуйка. Київ : Веселка, 1992. 289 с.

143. Кравченко А. Г. Проблема менталітету в українській історико-філософській думці // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. праць. 1999. Вип. 4. С. 201-216.

144. Краткие сведения о местной иконе Богородицы, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии / [редактор : ректор Семинарии Архимандрит Далматъ] // Екатеринославские епархиальные ведомости. 1872. № 18, С. 320-329.

145. Краткие сведения о местной иконе Богородицы, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии / [редактор : ректор Семинарии Архимандрит Далматъ] // Екатеринославские епархиальные ведомости. 1872. № 19. С. 304-305.

146. Краткие сведения о местной иконе Богородицы, находящейся в Самарском Пустынно-Николаевском монастыре Екатеринославской епархии / [редактор : ректор Семинарии Архимандрит Далматъ] // Екатеринославские епархиальные ведомости. 1872. № 20. С. 319-327.

147. Кривошея В. В. Козацько-гетьманська держава на цивілізаційному фоні // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 66 (№ 11). С. 5-15.

148. Кривоший О. П. Жінка в суспільному житті України за часів козаччини : Історичні розвідки. Запоріжжя : «Поліграф»-«Просвіта», 1998. 68 с.

149. Крижанівський О. П., Плохій С. М. Історія церкви та релігійної думки в Україні : [навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів] : у 3 кн. Кн. 3 : Кінець XVI – середина XIX ст. Київ : Либідь, 1994. 335 с.
150. Кримський С. Ранкові роздуми : зб. ст. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с.
151. Кримський С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом. Національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу // Віче. 1993. № 8. С. 76-84.
152. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2003. 240 с.
153. Кримський С. Б. Культурна універсальність українського бароко // Вісник НАН України. 2000. № 10. С. 47-56.
154. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
155. Крип'якевич І. П. Історія України. Львів : Світ, 1990. 520 с. (Пам'ятки іст. думки України).
156. Криса Б. Світоглядні основи українського поетичного барокко // Українське барокко : матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ, 1993. С. 47-53.
157. Кузьмин Е. М. Украинская живопись XVII века // История русского искусства / [под ред. И. Грабаря]. Москва : Изд-во И. Кнебеля, 1913. Т. VI : Живопись, Кн. 1 : Допетровская эпоха. С. 400-462.
158. Куліш П. О. Чорна рада : хроніка 1663 року та оповідання : для ст. шк. віку / упоряд. та приміт. М. Л. Гончарука ; передм. М. Я. Олійника. Київ : Веселка, 1990. 256 с.
159. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Москва : Наука, 1971. 406 с.
160. Левчук О. Мовний образ коня та його атрибутивні характеристики в українському пісенному фольклорі // Вісник Львівського

національного університету ім. І. Франка. Серія філологічна. Львів, 2012. Вип. 57. С. 136-146.

161. Лєпахін В. Ікона та канонічність. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.

162. Лиман І. Церковний устрій Запорозьких Вольностей (1734-1775) / НАН України ; Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Запоріжжя : Тандем-У, 1998. 179 с.

163. Лиман І. І. Церква в духовному світі Запорозького козацтва / Культурний центр «Хортиця», НДІ історії козацтва. Запоріжжя : РА «Тандем-У», 1997. 61 с. (Запорозька спадщина, вип. 2).

164. Лисий І. Я. Національно-культуна ідентичність філософії : сім наближень до теми. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 180 с.

165. Лисий І. Я. Філософська і мистецька культура. Київ : ВД «КМ Академія», 2004. 368 с.

166. Литвин С. Х. Козацькі літописи як джерело історії української культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2014. № 3. С. 258-263.

167. Личковах В. Дивосад культури : Вибр. ст. з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. 160 с.

168. Личковах В. Сакральні горизонти української культури : архетипи – хронотопи – сигнатури // Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. Вип. 7. С. 187–194.

169. Личковах В. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи. Чернігів : ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2010. 160 с.

170. Личковах В. Українські святості. Сакральні сигнатури мистецтва // Філософські діалоги'2010. Київ, 2010. Вип. 4, Ч. 1 : Філософсько-антропологічні читання : творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146-150.

171. Личковах В. А. Греко-Слов'янський діалог культур : Статті. Есеї. Акрівірші. Чернігів : Видавець В. М. Лозовий, 2014. 112 с.

172. Личковах В. А. Етнокультурні особливості української естетичної думки // Візуальність в українській культурі : статус, динаміка, контексти : матеріали третьої науково-практичної конференції (9-10 жовтня 2013 р.). Черкаси : Брама-Україна, 2013. С. 3-7.

173. Личковах В. А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : автореферат дис... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Київський університет ім. Т. Шевченка. Київ, 1996. 36 с.

174. Личковах В. А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія». Сімферополь : Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2014. Т. 27 (66), № 1. С. 306-315. URL : [http://sn-philcultpolsoc.crimea.edu/arhiv/2014/uch_27\(66\)-1-filosof/uch27-1-filosof.pdf](http://sn-philcultpolsoc.crimea.edu/arhiv/2014/uch_27(66)-1-filosof/uch27-1-filosof.pdf) (дата звернення : листопад 2016).

175. Личковах В. А. Український *sacrum* : світовідношення як святовідношення // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення : зб. наук. ст. / за ред. В. Личковаха. Чернігів : ЦНТЕІ, 2006. С. 13-20.

176. Личковах В. А. Філософія етнокультури : Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2011. 196 с.

177. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка. Чернігів : Видавець Лозовий В. М., 2011. 168 с.

178. Личковах В. А. *Sacrum* як ідея ставлення до свята в українській філософії мистецтва : Ст. перша // Філософ. думка. 2003. № 6. С. 123-134.

179. Личковах В. А. *Sacrum* як ідея ставлення до свята в українській філософії мистецтва : Ст. друга // Філософ. думка. 2004. № 1. С. 92-110.

180. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

181. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки / пер. із староукр. Київ : Т-во «Знання» України, 1992. 192 с.
182. Лобас В. Цілісність культури в умовах глобалізації // Сучасність. № 11. 2008. С.100-105.
183. Логвин Г. Храми Козацької доби // Народне мистецтво. Київ, 1997. № 1. С. 6-11.
184. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 464 с.
185. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII вв. Москва : Искусство, 1963. 291 с. (Очерки истории и теории изобр. искусства).
186. Логвин Г. Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва // Українське бароко та європейський контекст / [гол. ред. А. К. Федорук]. Київ : Наукова думка, 1991. С. 20-31.
187. Логвин Г. Н., Міляєва Л. С. Українське мистецтво XIV – першої половини XVIII ст. Київ : Мистецтво, 1963. 110 с.
188. Логвин Г., Ісаєвич Я. Православні храми козацької України // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. Київ : ЕММА, 2004. С. 808-811.
189. Лозко Г. С. Етнодержавство. Філософсько-теоретичний вимір : курс лекцій. Київ : Мандрівець, 2012. 384 с.
190. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3-х т. Таллинн : «Александра», 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 58-75.
191. Лукомский Г. К. Киев : церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко. Мюнхен : Орхис, 1923. 54 с. URL : <http://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Kyiv/1923Lukomsky.html> (дата обращения : квітень 2017).
192. Лысый И. Менталитет и духовная культура украинцев // Философская и социологическая мысль. 1995. № 11-12. С. 37-59.

193. Лютко О. Синкретизм українського релігійного світогляду // Історія релігій в Україні : наук. щоріч. 2013 рік / упоряд. : О. Киричук та ін. ; Ін-т релігієзнавства – філія Львів. музею іст. релігії та ін. Львів, 2013. Кн. 2. С. 318-324.
194. Ляшко С. М. Наукова біографія Я. П. Новицького : проблеми теорії і практики // Музейний вісник. Запоріжжя, 2010. № 10. С. 220-229.
195. Макаревский Ф. Самарский, Екатеринославской епархии, Пустынно-Николаевский монастырь. Екатеринослав : Тип. Екатеринославского губернского правления, 1873. 141 с.
196. Макаревський Ф. Матеріали для историко-статистического описання Екатеринославской епархії : Церкви и приходы прошедшего XVIII столетія / [упор. В. Г. Долгополий]. Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2000. 1080 с.
197. Макаров А. Пророцтво Лазаря Барановича // Чернігівські Афіни [Передм., упор. тексту А. М. Макарова]. Київ : Мистецтво, 2002. С. 6-42.
198. Макаров А. М. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 288 с.
199. Максимович М. А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1 : Отдел исторический. Киев : Тип. М. П. Фрица, 1876. VIII, 847 с.
200. Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение / АН УССР ; Ин-т философии. Київ : Наук. думка, 1988. 213 с.
201. Марфобудінова М. М. До проблеми психологічних аспектів фольклору Придніпров'я // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр. / ред. кол. : К. П. Фролова (відп. ред.) [та ін.]. Дніпропетровськ : ДДУ, 1997. С. 47-54.
202. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. Київ ; Опішне : [Нац. музей-заповідник укр. гончарства], 1991. 80 с.
203. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців // Артанія : альманах. 1999. № 5. С. 34-36.

204. Масол Л. М. Лазар Баранович : Джерела духовності // Рідна школа. 1993. № 11. С. 10-15.
205. Машуков В. Материалы к изучению церковной старины Украины. Харьков, 1905. 63 с.
206. Машуков В. Д. Воспоминания старожилов об иконе «Плачущего спасителя», находящейся в городе Екатеринославе в кафедральном Преображенском соборе // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии (1904-1905). Екатеринославъ : Типография Губернского Земства, 1910. Вып. VI / [редакция А. С. Синявского]. С. 132-147.
207. Межевкіна О. С. Візуальна культура українського бароко // Магістеріум : магістерські програми / упоряд. : М. А. Собуцький [та ін.] ; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2005. Вип. 19 : Культурологія. С. 55-60.
208. Мельник О. О. О. М. Поль у спогадах І. Р. Кривошлика // О. М. Поль і розвиток гірничої промисловості в Криворізькому басейні : матеріали громадських читань. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2002. С. 51-55.
209. Микитів Г. В. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях // Вісник Запорізького національного університету. Серія : Філологічні науки. Запоріжжя, 2008. Вип. 2. С. 146-152.
210. Мицик Ю, Плохій С., Стороженко І. Як козаки воювали : Історичні розповіді про запорізьке козацтво. Дніпропетровськ : Промінь, 1990. 308 с.
211. Мицик Ю. А. Джерела з історії національно-визвольної війни українського народу середини XVII століття. Дніпропетровськ : ВПОП «Дніпро», 1996. 262 с.
212. Мицик Ю. А. Козацький край : нариси з історії Дніпропетровщини XV–XVIII ст. Дніпропетровськ : Вид-во ДДУ, 1997. 176 с. (Минуле і люди козацького краю).
213. Мізіна Л. Художньо-релігійна цілісність як естетична та культурологічна проблема // Науковий вісник Чернівецького університету.

Філософія. 2013. Вип. 646-647. С. 200-205. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchu_fil_2013_646-647_37 (дата звернення : листопад 2016).

214. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Київ : Наукова думка, 1967. 215 с.

215. Міляєва Л. С. Переддень бароко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць Академії мистецтв України. Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. С. 27-48.

216. Муравьев А. В., Сахаров А. М. Очерки истории русской культуры IX – XVII вв. 2-е изд., доработ. Москва : Просвещение, 1984. 336 с.

217. Мусієнко П. З далекого минулого // Мистецтво. 1962. № 1. С. 26-27.

218. Мусієнко П. Повернений із забуття // Мистецтво. 1963. № 2. С. 35-36.

219. Набок М. До першоджерел народної пісенності // Українська література в загальноосвітній школі. 2011. № 5. С. 43-44. Рец. на кн. : Гарасим Ярослав. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів : НВФ «Українські технології», 2010. 376 с.

220. Надхин Г. П. Память о Запорожье и о последних днях запорожской Сечи. Москва : Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1877. 69 с.

221. Найден О. С. Образ воїна в українському фольклорі : Семантичні та образні аспекти. Київ : ВД «СтілоС», 2005. 260 с.

222. Наливайко Д. С. Відгомін боротьби українських козаків з шляхетсько-католицькою експансією наприкінці XVI – першій половині XVII ст. у Західній Європі // Середні віки на Україні / АН УРСР ; Ін-т археології. Київ : Наукова думка, 1971. Вип.1. С. 40-60.

223. Наливайко Д. С. Очима Заходу : Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 1998. 578 с.

224. Ничик В. М. Из истории отечественной философии конца XVII – начала XVIII в. Київ : Наукова думка, 1978. 298 с.

225. Новицький Яків. Твори : в 5-ти т. Т. 1 / упоряд. А. Бойко. Запоріжжя : ПП АА Тандем, 2007. 508 с.
226. Нудьга Г. Народний поетичний епос України // Думи. Київ : Радянський письменник, 1969. С. 5-40.
227. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко. Київ : Наукова думка, 1991. 398 с.
228. Овсійчук В. А. Українське малярство Х–XVIII ст. : проблема кольору. Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. 479 с.
229. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. : Гуманістичні та визвольні ідеї / Ін-т мистецтвознавства ім. М. Рильського. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
230. Овсійчук В. А., Кривавич Д. П. Оповідь про ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. 396 с.
231. Огієнко І. І. Українська церква. Нариси з історії української православної церкви : у 2-х т. Т. 1-2. Київ : Україна, 1993. 284 с.
232. Ольховик М. В. Бароковий універсалізм в українському художньому мисленні : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Чернігів, 2005. 188 с.
233. Оранский К. Новомосковский Свято-Троицкий собор // Записки Императорского Одесского общества истории древностей. Одеса, 1848. Т. II. С. 829-832.
234. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. / АН УРСР ; Ін-т мистецтвознавства ім. М. Рильського. Київ : Наукова думка, 1990. 96 с.
235. Охріменко П. Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум та пісень про козаків // Народна творчість та етнографія. 1992. № 3. С. 3-8.
236. Павленко И. Я. Региональная специфика фольклора Нижнего Поднепровья : становление и развитие // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. 2013. № 4. С. 4-8.

237. Павленко І. Я. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини : буття у просторі та часі : монографія. Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2006. 243 с.
238. Павленко І. Я. Чоловіча парадигма фольклорної традиції Нижньої Наддніпрянщини // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. О. Соболю. Київ, 2004. Вип. 9 : Лінгвістика і літературознавство. С. 237-244.
239. Пам'яті О. М. Поля / упоряд. В. І. Лазебник. Дніпропетровськ : ЗАТ Видавництво «Поліграфіст», 1997. 57 с.
240. Парахонський Б. Барокко : Поетика і символіка / Філософська і соціологічна думка. 1993. № 6. С. 99-104.
241. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. Москва : Языки русской культуры, 1998. 376 с.
242. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
243. Петрук Н. К. Осмислення перспектив людини та суспільства у філософії українського бароко // Мультиверсум : Філософський альманах. Київ : Центр духовної культури, 2005. № 47. URL : http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_47/Petruk.htm (дата звернення : травень 2017).
244. Пещанський В, Свенціцький І. Іконописна техніка та її джерела. Львів : Національний музей у Львові, 1932. 20 с.
245. Піщанська В. М. Декоративне різьблення в козацькій культурі доби Бароко // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 193-200.
246. Піщанська В. М. Жінка в культурі українського козацтва // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України ; Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. Вип. № 45. С. 47-53.
247. Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї // Вісник Державної

академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 59-63.

248. Піщанська В. М. Козацький Sacrum в системі цінностей української духовної культури XVII–XVIII століть // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 11. С. 128-130.

249. Піщанська В. М. Культурологічні аспекти естетичних цінностей в контексті православного мистецтва Придніпров'я // Культура народів Причорномор'я. 2012. № 230. С. 139-141.

250. Піщанська В. М. Придніпровський декоративний розпис у мистецтві українського козацтва XVII–XVIII століть // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол. : С. В. Виткалов та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2015. Вип. 21. Т. 2. С. 22-27.

251. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний діалогізм і синкретизм в архітектурі українського козацтва // Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 78-85.

252. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм в духовній культурі українського козацтва : монографія. Дніпро : ТОВ «Інновація», 2017. 312 с.

253. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у духовній культурі українського козацтва // Вісник Прикарпатського університету. Сер. : Філософські і психологічні науки. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2013. Вип. 17. С. 179-185.

254. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм української барокової літератури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики

художньої культури : [зб. наук. праць]. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 22-30.

255. Піщанська В. М. Репрезентація етнокультури в козацьких думах і народних піснях // Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 52-56.

256. Піщанська В. М. Сакральне малярство доби козацького бароко // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол. : А. Г. Баканурський та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 2. С. 247-251.

257. Піщанська В. М. Символічна суть українського барокового мистецтва XVII–XVIII ст. // Діалог культур Україна – Греція : культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі : зб. праць : за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції «Діалог культур Україна – Греція : культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі». Київ, 21-23 вересня 2016 р. Київ : Міленіум, 2016. С. 174-175.

258. Піщанська В. М. Сильові особливості декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 51-56.

259. Піщанська В. М. Трансформація стильових особливостей візантійського канону в сакральному мистецтві українського козацтва // Поліфонія діалогу у постсучасній культурі : зб. наук. праць / [упор. : С. М. Садовенко та ін.]. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 327-332.

260. Піщанська В. М. Український фольклор як етнокультурне джерело козацького Бароко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 46-54.

261. Піщанська В. М. Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти козацького літописання // Культура України. Сер. Культурологія : зб.

наук. праць / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 172-181.

262. Піщанська В. М. Шляхами Яворницького // Культура народів Причорномор'я. 2009. № 162. С. 92-96.

263. Плохій С. Наливайкова віра : Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні / авториз. пер. з англ. та ред. С. Грачова ; Інститут Критики. Київ : Критика, 2005. 494 с.

264. Плохій С. Покрова Богородиці в Україні // Пам'ятки України. 1991. № 5. С. 33-39.

265. Поліщук І. О. Ментальність українства : політичний аспект // Людина і політика. 2001. № 1. С. 86-92.

266. Поліщук О. П. Худодне мислення : естетико-культурологічний дискурс : [монографія]. Київ : ПРАПАН, 2007. 208 с.

267. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2 т. Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року. 2-е вид. Київ : Либідь, 1993. 606 с.

268. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2-х т. Т. 1 : До середини XVII ст. 2-е вид. Київ : Либідь, 1992. 640 с.

269. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.

270. Попович М. В. Нариси з історії культури України. 2-е вид., випр. Київ : АртЕк, 2001. 727 с.

271. Попович М. В. Раціональність і виміри людського буття. Київ : Сфера, 1997. 290 с.

272. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 612 с.

273. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. В. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. 405 с. URL : <http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie> (дата звернення : грудень 2016).

274. Пуларія Т. В. Весільні скрині Нижньої Наддніпряниці як джерело локальної історії // Наукові записки : збірник праць молодих вчених

та аспірантів / Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. Київ, 2009. Т. 19 : Тематичний випуск : «Джерела локальної історії : методи дослідження, проблеми інтерпретації, популяризація». Кн. II, Ч. 2. С. 274-287.

275. Путешествіе антиохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка описанное его сыномѣ, архидіакономѣ Павломѣ Алепскимѣ. Переводѣ съ арабскаго Г. Муркоса. Выпускѣ второй. (От Днѣстра до Москвы). Москва : Университетская типографія. Страстной бульвар, 1897. 202 с.

276. Ренесанс. Барокко. Класицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков : сб. статей / отв. ред. Б. Р. Виппер и др. Москва : Наука, 1966. 348 с.

277. Роменець В. А. Історія психології XVII століття. Київ : Вища школа, 1990. 364 с.

278. Савельєв В. П., Повторєва С. М. Культурологія. Етика. Естетика : навч. посіб. Львів : «Магнолія 2006», 2012. 352 с.

279. Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII століття. Київ : Наукова думка, 1966. 153 с.

280. Свенціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII–XX ст. : альбом. Київ : Мистецтво, 1991. 304 с.

281. Сиротинська Н. І. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2017. 450 с.

282. Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть. Київ : «Довіра», 1992. 255 с. (Серія «Відродження»).

283. Скальковський А. О. Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького. Дніпропетровськ : Січ, 1994. 665 с.

284. Сковорода Г. С. Вибрані твори : в 2-х т. Т. 2 : Із філософських творів / упоряд., підготов. текстів та прим. Б. А. Деркача. Київ : Дніпро, 1972. 276 с.
285. Словник символів культури України : навч. посіб. для вузів / за заг. ред. В. П. Коцура та ін. 2-е вид., доп. і випр. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
286. Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас (очерки по истории философии и культуры). Москва : Политиздат, 1991. 432 с.
287. Степико М. Т. Буття етносу : витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ : Тов-во «Знання», 1998. 251 с.
288. Степовик Д. Іван Щирський : Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. Київ : Мистецтво, 1988. 159 с.
289. Степовик Д. Іконологія та іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. 374 с.
290. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. 2-е вид., стереотип. Київ : Либідь, 2004. 440 с.
291. Степовик Д. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі. Київ : Мистецтво, 1975. 135 с.
292. Степовик Д. Сучасна українська ікона : З іконотворчості Христини Дохват. Київ : Мистецтво, 2005. 304 с.
293. Степовик Д. Українська ікона : життя духу і життя людини // Київська старовина. 1992. № 2. С. 121-129.
294. Степовик Д. Українська ікона : Іконотворчий досвід діаспори. Київ : Балтія друк, 2003. 160 с.
295. Степовик Д. Церква в кайданах : Боротьба українських християн за свою самобутність у ХІХ столітті. Київ : Фундація імені О. Ольжича, 1996. 112 с.
296. Степовик Д. В. Київська школа рисунка й живопису ХVІІІ ст. та її міжнародні зв'язки // Народна творчість та етнографія. 1980. № 4. С. 52-60.
297. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ : Наук. думка, 1986. 233 с.

298. Степовик Д. В. Мистецтво ікони : Рим, Візантія, Україна. Київ : Наук. думка, 2008. 466 с.
299. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть : еволюція образної системи. Київ : Наук. думка, 1982. 330 с.
300. Стецюк В. В. Ювілейні дубовобалківські читання // О. М. Поль і розвиток гірничої промисловості в Криворізькому басейні : матеріали громадських читань. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2002. С. 3-10.
301. Стороженко І. С. Богдан Хмельницький і воєнне мистецтво у Визвольній війні українського народу середини XVII ст. Кн. 1 : Воєнні дії 1648–1652 рр. Дніпропетровськ : ДДУ, 1996. 320 с.
302. Стороженко І. С. Богдан Хмельницький і Запорозька Січ кінця XVI – середини XVII ст. Кн. 2 : Генезис, еволюція та реформування організаційної структури Січі. Дніпродзержинськ : ВД Андрій, 2007. 418 с.
303. Стражний О. Український менталітет. Ілюзії – міфи – реальність. Київ : Видавництво «Книга», 2009. 368 с.
304. Субтельний О. Україна : історія / пер. з англ. Ю. І. Шевчука ; вст. ст. С. В. Кульчицького. Київ : Либідь, 1991. 512 с.
305. Таранушенко С. А. Дерев'яна монументальна архітектура Лівобережної України. Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2012. 652 с.
306. Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ : Будівельник, 1976. 335 с.
307. Титов В. В. Основні віхи життя та діяльності О. М. Поля // О. М. Поль і розвиток гірничої промисловості в Криворізькому басейні : матеріали громадських читань. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2002. С. 11-15.
308. Тихонова М. М. Аналой з покровського храму Нової Січі : художні та стильові особливості // Могилянські читання 2006 р. : зб. наук. праць. Київ : Фенікс, 2007. Ч. 2 : Доля музейних зібрань. С. 161-168.

309. Тош Д. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка : переводное издание / пер. с англ. М. Л. Коробочкина ; ред. В. А. Русев. Москва : Весь мир, 2000. 296 с. URL : <http://abuss.narod.ru/Biblio/tosh.pdf> (дата обращения : октябрь 2016).

310. Украина и Молдавия : справочник-путеводитель / авт. текста и сост. альбома Г. Н. Логвин. Москва : Искусство ; Лейпциг : Эдицион, 1982. 454 с. (Памятники искусства Советского Союза).

311. Україна – козацька держава : наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк ; наук. ред. В. О. Щербак та ін. Київ : Вид. «Емма», 2004. 1216 с.

312. Українська культура в європейському просторі : книга для студентів і викладачів вищих навчальних закладів / Ю. П. Богуцький [та ін.]. Київ : Знання, 2007. 679 с.

313. Українська культура : історія і сучасність / С. О. Черепанова [та ін.]. Львів : Світ, 1994. 455 с.

314. Українська культура : лекції / [за ред. Д. Антоновича ; упор. С. В. Ульяновська]. Київ : Либідь, 1993. 592 с.

315. Українська література XVIII ст. : Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / АН УРСР ; [ред. кол. : І. О. Дзевєрін (голова) [та ін.] ; вступ. ст., упорядкув. і прим. О. В. Мишанича]. Київ : Наук. думка, 1983. 694 с. (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).

316. Українська та зарубіжна культура : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / [за ред. М. М. Заковича ; авт. : М. М. Закович [та ін.]]. 3-тє вид., випр. і доп. Київ : Знання, 2002. 557 с.

317. Українська художня культура : навч. посіб. / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. Київ : Либідь, 1996. 416 с.

318. Українське барокко та європейський контекст / відп. ред. О. К. Федорук. Київ : Наукова думка, 1991. 254 с.

319. Українське барокко : Матеріали 1 конгресу Міжн. Асоціації українців. Київ, 1993. 260 с.

320. Українське бароко : у 2 т. Т. 1. / кер. проекту Д. Наливайко ; ред. кол. : Д. Горбачов [та ін.]. Київ : Акта, 2004. 635 с.
321. Українські народні думи та історичні пісні : зб. для серед. та ст. шк. віку / упоряд., приміт. О. М. Таланчук ; передм. Б. П. Кирдана ; худож. К. О. Музика. Київ : Веселка, 1990. 239 с. (Шк. б-ка).
322. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого / упоряд., вступ. ст., приміт. та комент. М. М. Олійник-Шубравської. Київ : Муз. Україна, 1990. 456 с. : іл., нот.
323. Ульяновський В. І. Історія церкви та релігійної думки в Україні : у 3-х кн. Кн. 2. Київ, 1994. 253 с.
324. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України : історичний нарис. Київ : Либідь, 2002. 328 с.
325. Ушкалов Л. Світ українського бароко. Філологічні етюди. Харків : Око, 1994. 112 с.
326. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення : Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта, 2001. 222 с.
327. Ушкалов Л. В. Есеї про українське бароко. Київ : Факт – Наш час, 2006. 284 с.
328. Ушкалов Л. В. З історії української літератури XVII–XVIII століть. Харків : Акта, 1999. 216 с.
329. Фаримець А. М. Архівні матеріали Машукова як джерело з релігійної історії краю // Музей і майбутнє : допов. та повід. наук. конф. до Міжнародного дня музеїв, травень 1997 р. Дніпропетровськ, 1998. С. 72-78.
330. Федь І. А. Трансцендентальні та культурологічні виміри феномену української ікони : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККиМ, 2006. 32 с.
331. Феномен української культури : методологічні засади осмислення / НАН України ; Ін-т філософії / відп.ред. В. Шинкарук та ін. Київ : Фенікс, 1996. 476 с.

332. Филипович Л. О. Етнологія релігії. Теоретичні проблеми. Вітчизняна традиція осмислення. Київ : Світ Знань, 2000. 333 с.
333. Філософія природи : монографія / А. В. Толстоухов [та ін.]. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2006. 208 с.
334. Філософський енциклопедичний словник / НАН України ; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; ред. кол. : В. І. Шинкарук (голова) [та ін.]. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
335. Флоренский П. А. Иконостас // Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. / [сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева) [и др.]]. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. С. 419-526. (Философское наследие).
336. Франко І. Історія української літератури. Частина перша : Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1983. Т. 40. С. 7-370.
337. Фролова К. П. Естетичний аспект фольклорної пам'яті // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр. / ред. кол. : К. П. Фролова (відп. ред.) [та ін.]. Дніпропетровськ : ДДУ, 1997. С. 3-11.
338. Харлан О. Архітектура дерев'яних церков Катеринославщини : до історіографії питання // Краєзнавство. 2009. № 1-2. С. 217-227.
339. Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. Москва : Стройиздат, 1967. 236 с.
340. Чабан М. Діячі січеславської «Просвіти» (1905–1921) : Біобібліографічний словник. Дніпропетровськ : ІМА-прес. 2002. 536 с.
341. Чабан М. П. Сучасники про Д. І. Яворницького : спогади. Дніпропетровськ : Дніпро, 1995. 204 с.
342. Чепелик В. В. Некоторые вопросы пропорциональности в украинской архитектуре // Тезисы докладов на XXI научно-технической конференции Киевского инженерно-строительного института. Киев : КИСИ, 1960. С. 119-121.
343. Чепелик В. В. Пропорциональное построение архитектурной формы в украинском деревянном зодчестве // Тезисы докладов на

XXVII научно-технической конференции профессорско-преподавательского состава КИСИ. Киев : КИСИ, 1966. С. 30-32.

344. Чепелик В. В. Українська архітектура : дерев'яні монументальні споруди // За будівельні кадри. 1990. № 17-18. С. 3.

345. Чепелик В. В. Українська архітектура : Таємниці мистецтва народних майстрів // За будівельні кадри. 1990. № 37-38. С. 3.

346. Чечель Н. П. Повертаючи стиль : філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2004. 240 с.

347. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль : МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. 480 с.

348. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во «Обрій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

349. Чижевський Д. Українське літературне бароко : вибр. праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. 576 с. (Київська б-ка давнього укр. письменництва. Студії, Т. 4).

350. Чижевський Д. Український літературний барок : нариси. Харків : Акта, 2003. 460 с.

351. Чижевський Д. Філософія і національність // Основа. 1994. № 26 (4). С. 104-109.

352. Чижевський Д. І. Філософія Г. Сковороди. Харків : Прапор, 2004. 272 с.

353. Членова Л. Г., Нельговський Ю. П. Українське мистецтво : від найдавніших часів до початку XX століття. Київ : Радянська школа, 1976. 135 с.

354. Чухліб Т. Ідеальна держава в Україні? Козацький проект 1710 року. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2011. 103 с.

355. Шаповал І. М. В пошуках скарбів. Київ : Дніпро, 1965. 323 с.

356. Шаян В. Джерело споконвічної сили української культури // Народна творчість та етнографія. 2001. № 1-2. С. 46-55.
357. Шевчук В. Дорога в тисячу років. Київ : Радянський письменник, 1990. 408 с.
358. Шевчук В. Козацька держава : етюди до історії українського державотворення. Київ : Абрис, 1995. 392 с. URL : <http://ukrclassic.com.ua/component/attachments/download/871> (дата звернення : квітень 2017).
359. Шевчук В. Муза Роксоланська : українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. Кн. 1 : Ренесанс. Раннє бароко. Київ : Либідь, 2004. 400 с.
360. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ : Либідь, 2005. 728 с.
361. Шевчук В. У світі фантазій українського народу // Огнений змії : Фантастичні твори українських письменників XIX ст. Київ : Молодь, 1990. С. 3-7.
362. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. : альбом / [упоряд. Л. Членова]. Київ : Мистецтво, 1999. 256 с.
363. Шейко В. М. Історико-культурологічні аспекти формування етнічної ідентичності // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. Харків, 2004. Вип. 15. С. 4-15.
364. Шейко В. М. Історія української художньої культури. Харків : ХДІК, 1991. 91 с.
365. Шелюто В. М. Природа та типологія сакрального // Вісник Дніпропетровського національного університету. Сер. : Філософія. Соціологія. Політологія / відп. ред. П. І. Гнатенко. Дніпропетровськ, 2007. Вип. 16. С. 252-259.
366. Шелюто В. М. Проблема сакрального в естетичному процесі : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 «Естетика». Луганськ : СНУ імені Володимира Даля, 2010. 43 с.

367. Шероцкий К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. Киев, 1913. № 6. С. 261-270.

368. Шинкарук В. И. Категориальная структура научного мировоззрения // Мировоззренческое содержание категорий и законов материалистической диалектики / отв. ред. В. И. Шинкарук и др. ; АН УССР ; Ин-т философии. укр. отд. филос. общ-ва СССР. Київ : Наук. думка, 1981. С. 11-25.

369. Шпенглер О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / [пер. с нем. Н. Ф. Гарелина]. Минск : ООО «Попурри», 1998. 686 с.

370. Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / НАН Украины ; Ин-т социологии ; Ин-т философии им. Г. С. Сковороды. Киев : [б.и.], 2008. 239 с. URL : <http://i-soc.com.ua/institute/r.shulga.pdf> (дата обращения : май 2017).

371. Шульга Р. П. Искусство и ценностные ориентации личности. Київ : Наук. думка, 1989. 118 с.

372. Шульгіна В. Д. Музична україніка : монографія. Київ : НМАУ, 2000. 213 с.

373. Щербаківський Д. «Козак Мамай» (народна картина) // Сяйво. 1913. № 10-12. С. 251-258.

374. Эварницкий Д. И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. С 55 рисунками и 7-ю планами. Часть II. Санкт-Петербург : Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1888. 257 с.

375. Эварницкий Д. И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа : в 2 ч. С 55 рисунками и 7 планами. Часть I. Санкт-Петербург : Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1888. 294 с.

376. Эварницкій Д. И. Иван Дмитрієвичъ Сирко славный кошевой атаманъ войска Запорожскихъ низовыхъ козаков. С.-Петербургъ : Типографія И. Н. Скороходова, 1984. 164 с.

377. Эварницкій Д. И. Отчет Екатеринославскаго обласного музея имени А. Н. Поля : 1905 – 1906 годов. Катеринослав : Типография Губернскаго Земства, 1907. 232 с
378. Юр М. В. Розписи українських весільних скринь сер. ХІХ – початку ХХ ст. (типологія, іконографія, художні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 194 с.
379. Юрій М. Ф. Етнологія : навч. посіб. Київ : Дакор, 2006. 360 с.
380. Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ : Будівельник, 1970. 192 с.
381. Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (ХVІІІ–ХІХ ст.) / за заг. ред. С. Я. Грабовського. Київ : Вид-во Акад. архітектури УРСР, 1949. 136 с.
382. Юрченко П. Г. Народное жилище Украины. Москва : Гос. архитект. изд., 1941. 85 с.
383. Яворницкий Д. И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. Киев : Веселка, 1995. 447 с.
384. Яворницкий Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Т. 1 / ред. кол. : П. С. Сохань (відп. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. 592 с. (Пам'ятки іст. думки України).
385. Яворницкий Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Т. 2 / ред. кол. : П. С. Сохань (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. 560 с. (Пам'ятки іст. думки України).
386. Яворницкий Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Т. 3 / ред. кол. : П. С. Сохань (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1990-1991. 560 с. (Пам'ятки іст. думки України).
387. Яворницький Д. І. Вступна лекція про значення українського козацтва, прочитана студентам Московського університету 5 жовтня 1901 р. / підгот. до друку І. М. Гапусенко // Український історичний журнал. 1968. № 7. С. 118-127.

388. Яворницький Д. І. Група кобзарів та лірників на українському ярмаркові // З української старовини : альбом / текст Д. І. Яворницького ; мал. М. С. Самокиша, С. І. Васильківського ; пер. з рос. та упоряд. Ю. О. Іванченка. Київ : Мистецтво, 1991. С. 141-143.
389. Яворницький Д. І. Дніпрові пороги : географічно-історичний нарис. Дніпропетровськ : Промінь, 1989. 142 с.
390. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків : у 3 т. Т. 1. Львів : Світ, 1990. 319 с.
391. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI початку – XVIII століття. Київ : Laugus, 2012. 472 с.
392. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII ст. Київ : Критика, 2002. 415 с.
393. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. Москва : Высш. шк., 1985. 287 с.
394. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог. Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. 48 с.
395. Bath M. Speaking pictures. English emblem books and Renaissance culture. London : Longman. 1999. P. 51-62.
396. Franko I. Charakterystyka literatury ruskiej XVII – XVIII wieku // Kwartalnik historyczny. Lviv, 1892. 705 (727) s.
397. Gombrich E. 1972. Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton : Princeton UP, 1960. P. 15.
398. Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane roki 1584. Krakow, 1858. P. 161.
399. Morawski St. Czkie do przemian refleksji i samowienzdy estetycznej. Studia estetyczne. T. XIX. Warszawa, 1984. P. 3-29.
400. Ossowska Maria. Ethos rycerski i jego odmiany : [Text]. Warszawa : Wyd-wo naukowe PWN, 2000. 174 s.

401. Russel D. Perceiving, seeing and meaning : emblems and some approaches to reading early modern culture. *Daly : Manning*. 1999. P. 77-92.

402. Scheler M. Ideizujace poznanie istori jako podstawowy akt dusza / *Studia filozoficzne*. 1981. № 2. P. 3-28.

403. Skolimowski Henryk. Ku swiatu, ktory jest sanktuarium. *Topos*. 1993. № 7-8. P. 5-7.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані
основні наукові результати дисертації**

Монографія

1. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва : монографія. Дніпро : Інновація, 2017. 312 с.

Рецензія : Романенко М. І. Рецензія на монографію Піщанської В. М. «Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва» // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 25 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол. : Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2017. С. 24.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Піщанська В. М. До історії одного зібрання // Культура України. Вип. 34. : зб. наук. пр. // Мистецтво культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2011. С. 172–180.

3. Піщанська В. М. Знакова символіка мистецтва іконопису // Мистецтво та освіта : науково-методичний журнал. 2010. № 2. С. 21–25.

4. Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 59–63.

5. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у духовній культурі українського козацтва // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. 2013. Вип. 17. 205 с. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2013. С. 179–185.

6. Піщанська В. М. Жінка в культурі українського козацтва // Культура України. Вип. № 45 : зб. наук. пр. // Мистецтво культури України, Харківська державна академія культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. С. 47–53.

7. Піщанська В. М. Сакральне малярство доби козацького бароко // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол. : А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2014. С. 247–251.

8. Піщанська В. М. Придніпровський декоративний розпис у мистецтві українського козацтва XVII – XVIII століть // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 2 / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол. : С. В. Виткалов, О. М. Гончарова, Жилюк С. І. та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібл. РДГУ. Рівне : РДГУ, 2015. С. 22–27.

9. Піщанська В. М. Художньо-естетичні й історико-культурні аспекти козацького літописання // Культура України. Сер. Культурологія : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 52. С. 172–181.

**Статті у наукових фахових виданнях України, які включені
до міжнародних науково-метричних баз**

10. Піщанська В. М. Естетика українського барокового іконопису // Культура народів Причорномор'я : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2010. №. 194. С. 115–119.

11. Піщанська В. М. «Захисна тема» козацького мистецтва // Культура народів Причорномор'я : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2012. №. 219. С. 154–157.

12. Піщанська В. М. Культурологічні аспекти естетичних цінностей в контексті православного мистецтва Придніпров'я // Культура народів Причорномор'я : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2012. №. 230. С. 139–141.

13. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний діалогізм і синкретизм в архітектурі українського козацтва // Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 78–85.

14. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм української барокової літератури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр. ; вип. XXXV]. Київ : Міленіум, 2015. С. 22–30.

15. Піщанська В. М. Репрезентація етнокультури в козацьких думах і народних піснях // Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 52–56.

16. Піщанська В. М. Український фольклор як етнокulturне джерело козацького Бароко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 46–54.

17. Піщанська В. М. Сильові особливості декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 51–56.

18. Піщанська В. М. Декоративне різьблення в козацькій культурі доби Бароко // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. Вип. 29. Київ : Міленіум, 2016. С. 193–200.

19. Піщанська В. М. Культурологічна парадигма релігійно-естетичного синкретизму в духовній культурі // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 25 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол. : Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редак. наук. бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2017. С. 14–20.

20. Піщанська В. М. Естетична символіка сакрального в українському мистецтві XVII–XVIII століть // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 25–29.

21. Піщанська В. М. Етнокультурна ментальність і духовна культура козацтва в контексті українського Бароко // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. пр. Вип. 32. Київ : Міленіум, 2017. С. 23–30.

22. Піщанська В. М. Українське козацтво XVII – XVIII століть як етнокультурна спільнота // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 18–26.

23. Піщанська В. М. Філософські, мистецькі та релігійні виміри духовної культури козацького Бароко // Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 52–57.

Статті у наукових зарубіжних виданнях

24. Пищанская В. Н. Репрезентация религиозного и эстетического начал украинской идентичности сквозь призму духовной культуры украинского казачества // Identity of a personality and a group : psychopedagogical and sociocultural aspects. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014. P. 157–160.

25. Пищанская В. Н. Синкретизм духовной культуры украинского казачества // Ценности евразийской культуры : духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества : EXPO 2017 ASTANA. Минск : БНТУ, 2017. С. 270–274.

26. Pishchanska V. M. Stylistic peculiarities of decorative and applied art of Ukrainian Cossacks // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, VI (27), Issue : 168. Budapest, 2018. P 11–14.

Статті у збірниках наукових статей

27. Піщанська В. М. Запорозька Богородиця як взірць барокової ікони Придніпров'я // Вісник Чернігівського нац. пед. ун-тет. ім. Т. Г. Шевченка [Текст]. Вип. 95 / Треті Всеукр. Кулішеві читання з філософії етнокультури, присвячені пам'яті С. Б. Кримського : «Феноменологія софійності в українській культурі. Запити філософських смислів у мові, мистецтві, літературі». За ред. проф. В. А. Личковаха / Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка; гол. ред. Носко М. О. Чернігів : ЧНПУ, 2011. С. 194–198.

28. Піщанська В. М. Трансформація стильових особливостей візантійського канону в сакральному мистецтві українського козацтва // Поліфонія діалогу у постсучасній культурі : збірник наукових праць / [упор. : С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан]. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 327–332.

29. Піщанська В. М. Козацьке мистецтво : естетичне та сакральне // Україна – козацька держава! Зб. наук. праць Всеукр. наук.-практ. конф. (16-17 травня 2014 р.). Жовті Води : Дріант, 2014. С. 40–44.

30. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у музиці українського бароко // Україна – козацька держава! : Зб. наук. праць

II Всеукр. наук.-практ. конф. (15-16 травня 2015 р.) Жовті Води : Дріант. У 2 т. Т. I : 2015. С. 63–65.

31. Піщанська В. М. Символічна суть українського барокового мистецтва XVII–XVIII ст. // Діалог культур Україна – Греція : культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі : зб. праць (за матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. «Діалог культур Україна – Греція : культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі», Київ, 21-23 вересня 2016 р.). Київ : Міленіум, 2016. С. 174–175.

32. Піщанська В. М. Особливості формування духовної культури запорозького козацтва : до проблеми вивчення // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 9. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. С. 166–169.

33. Піщанська В. М. Козацький Sacrum в системі цінностей української духовної культури XVII – XVIII століть // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 11. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 128–130.

34. Піщанська В. М. Етнокультурний феномен духовності українського козацтва // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 14 (том 2). Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 71–74.

35. Піщанська В. М. Аксіо- та естетосфера козацтва в системі цінностей духовної культури українського Бароко // Культурологічний альманах : Випуск 8. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. С. 122–125.

36. Піщанська В. М. Духовний синкретизм ідейно-естетичних форм українського Бароко // Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Вип. 18. Вінниця : ТОВ «Твори», 2018. С. 88–91.

**Опубліковані праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

37. Піщанська В. М. Православні цінності як базисні структурні складові української культури // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 21-22 квітня 2011 р. / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2011. С. 16.

38. Піщанська В. М. Проблеми взаємовідношення естетичного та релігійного начал в культурі українського козацтва // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. 22-23 листопада 2012 р., / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2012. С. 40–41.

39. Піщанська В. М. Дослідження культури Придніпров'я в контексті історичних студій козацтва // Придніпровські соціально-гуманітарні читання : Матеріали Дніпровської сесії II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (м. Дніпропетровськ, 22 лютого 2013 р.) : у 6-ти ч. Дніпро : ТОВ «Інновація», 2013. Ч. 2. С. 164–167.

40. Піщанська В. М. Козацьке мистецтво в контексті вивчення української художньої культури // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : Матер. Всеукр. наук.-пр. конф. 21-22 березня 2013 р., м. Чернігів / Наук. ред. В. А. Личковах. Чернігів : Вид-во «Ієрогліф», 2013. С. 136–141.

41. Піщанська В. М. Підвалини запорізької духовності : церква, храм, ікона // Хрещення Київської Русі : визначна подія в історії українського народу (матер. наук.-пр. конф., Чернігів, 5 червня 2013 року). Чернігів : Сіверський центр післядипломної освіти, 2013. С. 77–80.

42. Піщанська В. М. Стильові особливості архітектури козацької доби // Візуальність в українській культурі : статус, динаміка, контексти. Матер. третьої наук.-практ. конф. (9-10 жовтня 2013 р.). Черкаси : Брама-Україна, 2013. С. 134–136.

43. Піщанська В. М. Національний ідеал козака в українському мистецтві XVII–XVIII століть // Науковий діалог «Схід-Захід» Матер. II всеукр. наук. конфер. з міжнар. участю (м. Бахчисарай, 12 жовтня 2013 р.) : у 4-х ч. Дніпро : Видавництво «Інновація», 2013. ч. 1. С. 103–106.

44. Піщанська В. М. Естетичні ідеї в українській культурі XVII – XVIII ст. // «Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук». Матер. III всеукр. наук. конфер. з міжнар. участю. (м. Дніпропетровськ, 20 грудня 2013 р.) у 5-х ч. Дніпро : ТОВ «Інновація», 2013. Ч. 5. С. 47–49.

45. Піщанська В. М. Гендерне начало української духовної культури XVII – XVIII століть // Педагогічний альманах : матер. обл. навч.-метод. семінару «Гендерне виховання в сучасній школі», Кривий Ріг, 2014. С. 10–11.

46. Піщанська В. М. Жіноче начало культури українського козацтва у сучасному гендерному вихованні // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : Зб. матер. Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. С. 74–77.

47. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм барокового іконопису в культурі українського козацтва // Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук. Матер. IV всеукр. наук. конф. з міжнар. участю (м. Дніпропетровськ, 15 липня 2014 р.) : у 2-х ч-х. Дніпро : Інновація, 2014. Ч. 2. С. 188–191.

48. Піщанська В. М. Діалогізм релігії та естетики в українській духовній культурі XVII – XVIII століть // Пріоритетні напрями вирішення актуальних проблем суспільних наук : Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса. Україна, 12-13 вересня 2014 року). Одеса : ГО «Причорноморський центр досліджень проблем суспільства», 2014. С. 29–32.

49. Піщанська В. М. Естетичні засади «бароковості» в архітектурі українського козацтва // Сучасні соціально-гуманітарні дискурси. Матер. V всеукр. наук. конф. м. Дніпропетровськ, 21 березня 2015 р. : у 5-х ч. Дніпро : Інновація, 2015. Ч. 4. С. 154–157.

50. Піщанська В. М. Еволюція синкретизму релігійного та естетичного у декоративно-ужитковому мистецтві українського козацтва // Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук. Матер. V всеукр. наук. конф. з міжнар. участю (м. Дніпропетровськ, 28 серпня 2015 р.) : у 2-х ч. Дніпро : Інновація, 2015. Ч. 2. С. 107–110.

51. Піщанська В. М. Етнокультурна універсальність барокової естетики козацького декоративно-ужиткового мистецтва // Екологія візуальності : стратегії, концепти, проекти. Матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. (8-10 жовтня 2015 р.) Черкаси : [видавець Чабаненко Ю. А.], 2015. С. 111–114.

52. Піщанська В. М. Репрезентація традиційного в українському фольклорі // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26-27 листоп. 2015 р.) / Харків. держ. акад. к-ри ; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2015. С. 39–40.

53. Піщанська В. М. До питань особливостей сакрального мистецького простору українського козацтва // Перспективи розвитку сучасної науки. Матер. III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Харків, 04-05 грудня 2015 р.). У 2-х частинах Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. Ч. I. С. 113–115.

54. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм у театрі українського Бароко // Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 4-5 грудня 2015 р. м. Дніпропетровськ. Ч. II. Дніпропетровськ : Роял Принт, 2016. С. 195–197.

55. Піщанська В. М. Козацький епос XVII – XVIII століть : до проблеми вивчення художніх особливостей [Текст] // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матер. II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Ужгород, 08-09 квітня 2016 року). У 2-х ч. Херсон : Видавничий дім «Гельветика» 2016. Ч. II. С. 76–79.

56. Піщанська В. М. Естетичне відображення етнокультури й духовності українського козацтва в історичних піснях // «Соціально-гуманітарні дисципліни : напрямки наукового пошуку». Матер. всеукр наук. конф. (м. Дніпропетровськ, 12 квітня 2016 р.) : у 2-х ч. Дніпро : Інновація, 2016. Ч. II. С. 136–139.

57. Піщанська В. М. Етнокультурні специфікації козацького Бароко // Культура та інформаційне суспільство : матер. всеукр. наук.-теор. конф. 21-22 квітня 2016 р.) / під. ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2016. С. 6–7.

58. Піщанська В. М. Символічне вираження національного ідеалу в мистецтві українського козацтва // Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (24-25 листопада 2016 р.) / Харків. держ. акад. к-ри; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. С. 39–41.

59. Піщанська В. М. Духовний синкретизм козацького декоративно-ужиткового мистецтва [Текст] // Перспективи розвитку сучасної науки. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 2-3 грудня 2016 року). У 2-х ч. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. Ч. 2. С. 166–169.

60. Піщанська В. М. Культурологічна парадигма естетичного в українській духовній культурі XVII–XVIII ст. // Духовність як ціннісна фундація сучасної освіти : Матер. всеукр. наук.-практ. конф. 10 листопада 2016 р., м. Дніпро, ДОШПО / Наук. ред. О. Г. Рогова, Т. В. Лисоколенко. Дніпро : Видавництво «Грані», 2016. С. 141–143.

61. Піщанська В. М. Духовно-естетичні засади декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва // Національні культури в глобалізованому світі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 6-7 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 271–275.

62. Піщанська В. М. Специфіка «естетичного» у формуванні української духовної культури XVII – XVIII століть [Текст] // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матер. IV Міжнар. наук.-практич. конф. (м. Одеса, 25-26 серпня 2017 року). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 108–110.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях, зокрема:

- *міжнародних*: «Культура народів Причорномор'я від стародавніх часів до сьогодення» (Сімферополь, 21-22 квітня 2010 р., 24-25 листопада 2010 р., 27-28 квітня 2011 р., 25-26 квітня 2012 р., 26-27 квітня 2013 р., 16-17 квітня 2014 р., 29-30 жовтня 2015 р., 22-23 квітня 2015 р., 21-22 жовтня 2015 р., форма участі – очна); «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 22-23 листопада 2012 р., 26-27 листопада 2015 р., форма участі – очна); «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, 24-25 квітня 2013 р., форма участі – очна); «Діалог культур: Україна – Греція: сучасний стан та перспективи розвитку» (Київ, 19-20 вересня 2013 р., форма участі – очна); «Розвиток громадянського суспільства: духовність і право» (Івано-Франківськ, 26-29 вересня 2013 р., форма участі – очна); «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття» (Київ, 29-30 квітня 2014 р., форма участі – очна); «Діалог культур Україна – Греція (поліфонія діалогу у пост сучасній культурі)» (Київ, 22 вересня 2014 р., форма участі – очна); «ХХVІІ Читання присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи К. Твардовського на тему: «Етичне та естетичне в людському світовідношенні» (Львів, 11-12 лютого 2015 р., форма участі – заочна); «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття» (Київ, 28-30 квітня 2015 р., форма участі – очна); «Перспективи розвитку сучасної науки (Харків, 4-5 грудня 2015 р., форма участі – заочна); «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (Ужгород, 8-9 квітня 2016 р., форма участі – заочна); «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі» (Київ, 21–23 вересня 2016 р.,

форма участі – очна); «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи» (Рівне, 10-11 листопада 2016 р., форма участі – заочна); «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 24-25 листопада 2016 р., форма участі – очна); «Наукові пошуки: актуальні проблеми теорії і практики» (Київ, 28 лютого 2017 р., 3 серпня 2017 р., 13 грудня 2017 р., форма участі – заочна); «Ценности евразийской культуры: духовность, традиции, экономические приоритеты сотрудничества» (Мінськ, 21 березня 2017 р., форма участі – заочна); «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (Одеса, 25-26 серпня 2017 р., форма участі – заочна); «Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих вчених» (Київ, 13 грудня 2017 р., 30 березня 2018 р., 22 червня 2018 р., форма участі – очна); Міжнародна науково-практична конференція «Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences», Угорщина (Будапешт, 27 травня 2018 р., форма участі – заочна);

- *всеукраїнських*: «ІІІ Всеукраїнські Кулішеві читання з філософії етнокультури, присвячених пам'яті Сергія Борисовича Кримського» (Чернігів, 29-30 червня 2011 р., форма участі – очна); «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 21-22 квітня 2011 р., форма участі – очна); «Мистецтво дзвону: вчора, сьогодні, завтра» (Дніпропетровськ, 9 вересня 2011 р., форма участі – очна); «Придніпровські соціально-гуманітарні читання» (Дніпропетровськ, 22 лютого 2013 р., форма участі – очна); «Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі» (Чернігів, 21-22 березня 2013 р., форма участі – очна); «Хрещення Київської Русі – визначна подія в історії українського народу» (Чернігів, 5 червня 2013 р., форма участі – очна); «Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти» (Черкаси – Канів, 9-10 жовтня 2013 р., форма участі – заочна); «Схід-Захід» (Бахчисарай, 12 жовтня 2013 р., форма участі – заочна); «Актуальні проблеми соціально-гуманітарних наук» (Дніпропетровськ,

20 грудня 2013 р., 15 липня 2014 р., 28 серпня 2015 р., форма участі – очна); «Філософія комунікації: інтелектуальні системи та інформаційні технології в освіті» (Дніпропетровськ, 20 березня, 2014 р., форма участі – очна); «Україна – козацька держава» (Жовті Води, 16-17 травня 2014 р., 15-16 травня 2014 р., форма участі – очна); «Сучасне філософсько-антропологічне знання як основа життєвої стійкості української людини (до 70-ліття від дня народження В. Г. Табачковського)» (Київ, 3 жовтня 2014 р., форма участі – очна); «Сучасні соціально-гуманітарні дискурси» (Дніпропетровськ, 22 березня 2015 р., форма участі – очна); «Самореалізація як вища цінність людського буття» (Київ, 2 жовтня 2015 р., форма участі – очна); «Екологія візуальності: стратегії, концепти, проекти» (Черкаси, 8-9 жовтня 2015 р., форма участі – заочна); «Філософія комунікації: освіта як форма суспільного діалогу» (Дніпропетровськ, 22 жовтня 2015 р., форма участі – очна); «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства (Рівне, 12-13 листопада 2015 р., форма участі – заочна); «Актуальні проблеми розвитку освіти і науки в умовах глобалізації» (Дніпропетровськ, 4-5 грудня 2015 р., форма участі – очна); «Соціально-гуманітарні дисципліни: напрямки наукового пошуку» (Дніпропетровськ, 12 квітня 2016 р., форма участі – очна); «Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 21-22 квітня 2016 р., форма участі – очна); «Духовність як ціннісна фундація сучасної освіти» (Дніпро, 10 листопада 2016 р., форма участі – очна); «Перспективи розвитку сучасної науки (Львів, 2-3 грудня 2016 р., форма участі – заочна); «Національні культури в глобалізованому світі» (Київ, 6-7 квітня 2017 р., форма участі – заочна).

ДОДАТОК В

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. **Самарський Пустинно-Миколаївський монастир.** *Кінець XVI ст. Літографія. Папір: друк. 10x15 см. Зібрання В. В. Недяка. Джерело: Україна – козацька держава: наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. Київ: Вид. «Емма», 2004. С. 805.*
2. **Троїцький собор в Новомосковську.** *1773-1778 рр. Джерело: Логвин Г.Н. По Україні. К.: Мистецтво, 1968 р., с. 446.*
3. **Успенський храм.** *1754 р. с. Китайгород Царичанського р-ну Дніпропетровської обл. Фото В. В. Недяка 2002 р. Джерело: Україна – козацька держава: наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. Київ: Вид. «Емма», 2004. С. 854.*
4. **Церква-дзвіниця св. Варвари.** *1756 р. с. Китайгород Царичанського р-ну Дніпропетровської обл. Фото В. В. Недяка 2000 р. Джерело: Україна – козацька держава: наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. Київ: Вид. «Емма», 2004. С. 854.*
5. **Церква св. Миколая.** *1757 р. с. Китайгород Царичанського р-ну Дніпропетровської обл. Фото В. В. Недяка 2002 р. Джерело: Україна – козацька держава: наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. Київ: Вид. «Емма», 2004. С. 854.*
6. **Богоматір Іллінсько-Чернігівська.** *Кінець XVII – XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
7. **Христос Вседержитель.** *II половина XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
8. **Аналой.** *XVIII ст. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького.*
9. **Покрова (деталь аналою).** *XVII ст. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького.*

10. **Св. Антоній** (деталь аналою). *XVIII ст. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького.*
11. **Св. Феодосій** (деталь аналою). *XVIII ст. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького.*
12. **Богоматір Самарська.** *Список XIX ст. Храм Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря, м. Новомосковськ.*
13. **Покрова Богородиці.** *II половина XVIII ст. Копія 1905 р. Меморіальний будинок-музей Д. І. Яворницького, м. Дніпропетровськ.*
14. **Богоматір Скорботна.** *XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
15. **Христос на престолі.** *Середина – II пол. XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
16. **Богоматір на престолі «Нев'янучий цвіт».** *Середина – II пол. XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
17. **Іоанн Богослов.** *Середина – II половина XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
18. **Св. Миколай.** *Середина – II половина XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
19. **Христос-Виноградар.** *II половина XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
20. **Св. Миколай.** *Кінець XVIII ст. Дніпропетровський художній музей.*
21. **Козак – бандурист. Невідомий художник.** *I половина XVIII ст. Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького.*