



БАРО́КО (від італ. *barocco* — вибагливий, химерний) — це стиль, але не як художня реалізація методу, а як універсальна категорія художньої творчості, що охоплює всі її рівні: світосприйняття і мислення стилю життя епохи. Б. проявилось в літературі й мистецтві, в ін. сферах духовної культури, зокрема філософії, теології, науці, історіографії, педагогіці.

Тривалий час вважалося, що між епохами Відродження та Просвіти в духовному й художньому житті Європи — хаотична, позначена дезінтегрованістю, багатовекторністю течій і тенденцій. Позитивістська наука вбачала у 17 ст. сум'яття розрізнених явищ, не шукаючи елементів єдності в духовно-творчій діяльності цієї рухливої доби. Виявлення конститутивних інтенцій у цій діяльності, витворення її парадигми — здобуток науки 20 ст.

Б. виникло внаслідок кризи епохи Відродження (кін. 16 ст.). Світ, спроектований ідеологією ренесанс. гуманізму як упорядков. і гармонійний, обернувся ірраціональним хаосом, а людина — амбівалентною істотою, роздвоєною між добром і злом. Ця криза знайшла драм. вираження в маньєризмі, проміж. течії між Ренесансом і Б., що розповсюдилася на Заході наприкінці 16 — на поч. 17 ст. Б. було спробою нової інтеграції духов. культури, нового ідей. та худож. синтезу, але на ін. світогляд. і естет.-худож. основі. Б. «розімкнуло» замкнений антропоцентрич. дискурс Ренесансу, відкриваючи загадкові глибини зовн. фізичного і внутр. духов. світів, в осягненні яких ірраціоналізм, містичні осягання поєднуються з когнітив. концептами й епістем. проекціями.

Епосі духов. культури Б. притаманні спільні конститутивні концепти й інтенції. Універсальність, потенційна спрямованість до масштабності в репрезентації феноменів буття найвиразніше проявилися у творенні універсал. філос. систем 17 ст. від Т. Гоббса до Г. Ляйбніца. Якщо ренесансна історіографія практикувала біографії, локал. історії міст, регіонів, то барок. історики виходять на обшири часу та простору, пишуть твори по кілька десятків томів, прагнучи охопити історію як нескінчен. динам. процес. У літературі й мистецтві ця інтенція проявляється як на сюжет.-темат. рівні, так і в структурі образів та композицій, що тяжіють до безкінечності. Наступна знакова риса барок. стилю мислення й творчості — динамізм. Як показав іще Г. Вольфлін, на противагу Ренесансу з його величавими, гармонійними, але статич. образами й композиціями, Б. вирізняється внутр. напругою й динамікою. Світ Б. — це світ, що не знає спокою, його атрибутивні ознаки — спонтан. рух, мінливість, метаморфози. Фундам. рисою Б. є також

тяжіння до контрастів і антитез, як формал., так і семантичних — миті й вічності, краси й потворності, духовності й чуттєвості, життя й смерті тощо. Люди епохи Б. жили в світі, де, за словами В. Шекспіра, «розпалася гармонія», в світі контрастів і антиномій, що мислилися ними як буттєва норма й водночас як естет. принцип, що реалізувався в поетиці контрастів. Стильова домінанта Б. — метафоричність, доведена до своєрід. системності. В метафорі доба Б. вбачала й модель світу, й засіб його пізнання. Для Б. епістемі вже не в самих речах, а у зв'язках і співвідношеннях між ними. Іспан. теоретик Б. Грасіан-і-Моралес у трактаті «*Agudeza y arte de ingenio*» («Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму», 1642; 2-е вид. — 1648) наголошував, що осн. завданням розуму є виявлення зв'язків між речами і явищами, особливо тих, що не лежать на поверхні. А засіб, за допомогою якого реалізується це завдання, вбачав у метафорі. В культурі Б. стверджується новий підхід до метафори, з орнаменту худож. мови вона перетворюється на її найконструктивніший елемент, виступає вже не окрасою стилю, а вираженням самої суті зображуваного. Вважається, що вона є ключем до пізнання суцього; розробляється своєрідна ієрархія метафор, яку вінчає «Символічна метафора», що виражає таємничі зв'язки світу.

Як породження перехідної доби, сповненої динамічних процесів і гострих суперечностей, Б. характеризується підвищеністю тону, прагненням до посиленої емоційної дії. Барокові мислителі й митці не визнавали спокій. споглядальності, а прагнули захоплювати і вражати читачів (глядачів), викликати у них потрясіння, афект. Однак не слід вважати Б. субстанційно емоц. стилем: він настільки ж емоц., як і інтелектуальний. Мета — через емоції діяти на свідомість, розум і впливати на них. З цією стратегією пов'язана не тільки «винахідливість розуму», але й пишна декоративність Б., його знамениті «перебільшення» й «надмірності».

В добу Б. триває бурхливий розвиток ансамблю мистецтв — архітектури, скульптури, живопису, музики, літ.-ри тощо. Зберігається й пріоритетність у цьому ансамблі образотворчого мистецтва (представники — М. Караваджо, Д. Веласкес, Б. Мурільйо, П.-П. Рубенс, А. Ван Дейк, Рембрандт та ін.). Б. започаткувало новий напрям у музиці — Б. музичне (К. Монтеверді, А. Вівальді, Г. Гендель і Й.-С. Бах). Воно є також однією з яскравих епох європ. літ.-ри. Найпотужніше Б. проявилось в іспан. літературі (творчість П. Кальдерона, Ф. Кеведо-і-Вільєґаса, Тірсо де Моліни та ін.). Б. було також домінантним напрямом у нім. літературі 17 ст.,

зокрема у поезії (А. Гріфіус, П. Флемінг, Ф. Логау, Ангелус Сілезіус та ін.). Знач. розвитку набуло воно також в італ., франц., польс. літ-рах.

В історії європ. культури доба Б. знаменна й тим, що розвитку набули інтеграц. процеси континентал. масштабу: зближення культур «латинської» Європи й візантій.-слов'янської, двох культурно-істор. спільнот, що склалися в середньовіччі, відгалузившись від спіл. кореня — антич. цивілізації та її пізнього породження — християнства. Б. стало першим спільним «великим стилем» європ. худож. культури.

В названому культурно-істор. регіоні Б. найраніше почало формуватися й найзначнішого розвитку набуло в Україні. У 2-й пол. 16 — 1-й пол. 18 ст. Україна — центр барок. культури православно-слов'ян. спільноти. Дедалі більшого значення набувають зв'язки з польс. і зх.-європ. культурами. Б. було наднаціонал. стилем, наділеним специф. пластичністю, здатністю «притосовуватися» до нац. та регіонал. умов і традицій. Воно характеризується численністю модифікацій і строкатістю нац. та регіонал. варіантів. Б. католиц. Півдня істотно відрізняється від Б. протестант. Півночі, але особливою своєрідністю позначається Б. православ. Сходу, насамперед українське. Його фундам. відмінність в тому, що укр. й загалом православно-слов'ян. барок. культура не була секуляризованою, їй не передувала розвинена ренесансна культура, як це було на Заході.

Б. визначають і як синтез середньовіччя та Відродження. Це має сенс стосовно зх. Б. Укр. і православно-слов'ян. Б. в основному входить у континуум середньовіч. культури, яка тут не знала розриву. Ренесанс не був для Б. одним із базових субстратів, певні ренесансні елементи й інтенції входили в нього синхронно процесові його розвитку. Ця особливість укр. Б. наочно розкривається на змістов. рівні, в домінуванні духовної (в сенсі реліг.-церк.) тематики. На цьому рівні воно вписується в контекст середньовіч. культури, але зазнає дедалі сильніших впливів новочас. культури. Інтегрованість укр. Б. в європейське повніше й виразніше проявляється на рівні форми й стилю. Ще одна його особливість полягає в тому, що переважно традиц. духов. зміст знаходить вираження в новій худож. мові. При цьому слід брати до уваги, що давній літературі Б. властива синкретичність, що було вираженням усього комплексу духовно-практич. діяльності. В укр. Б. культивувалися ускладнена метафоричність, контрасти й антиномії, оксюмори, риторичні фігури тощо. Цей стиль цілком визначено проявляється в числен. укр. письменників 17–18 ст. від І. Вишенського до Г. Сковороди, творчість якого є найвищим і універсал. вираженням культури укр. Б.

Б. — одна з найзначніших і найпродуктивніших епох укр. культури. Але як вивчення самого Б., так і його впливів в укр. культурі наступ. епох у колиш. СРСР (за винятком 20-х рр.) штучно гальмувалося, оскільки Б. вважалося «реакцій. худож. напрямом» і укр. Б.

оголошували вигадкою бурж.-націоналіст. учених. Ситуація змінилася після здобуття Україною незалежності, але масштабне вивчення названої проблеми тільки розпочинається. Такі питання, як Б. та І. Котляревський, Б. й укр. романтизм, Б. й Т. Шевченко, Б. та І. Франко чекають ґрунтов. дослідження. Не вирішено континуїтет давньої й нової укр. літ-ри й культури. Активізацією інтересу до барок. спадщини позначена в укр. літературі й мистецтві 1-а третина 20 ст., особливо 20-і рр. Це зумовлювалося співзвучністю Б., певною гомогенністю концептам і структурам модерністсько-авангардист. течій, що домінували в тогочас. худож. культурі України. Барок. елементи в них не були звичай. наслідуванням чи стилізацією, а знач. мірою набували конструювального значення у творенні нової літ-ри й мистецтва. У сучас. дослідженнях ця стильова тенденція названа необароко, що найширше і найвиразніше проявилось в укр. арх-рі 10–20-х рр. 20 ст. (Г. Лукомський, О. Литвиненко, [Д. Дяченко](#), [П. Фетисов](#), [О. Вербицький](#) та ін.). На поч. 20-х рр. цей стиль набув держ. підтримки, але вже 1927 навколо нього розгорнулися дискусії, які переросли в політ. звинувачення й знищення як творів необароко, так і його творців.

Барок. тенденції та інспірації присутні в укр. образотвор. мистецтві 1-ї третини 20 ст., зокрема у творчості [О. Мурашка](#), [Г. Нарбута](#), [О. Новаківського](#), [А. Петрицького](#), [Ф. Кричевського](#); у музиці — [В. Косенка](#), [Б. Лятошинського](#), [В. Сениці](#), [В. Губаренка](#), [В. Бібіка](#), [М. Скорика](#), [Л. Грабовського](#) та ін. На відміну від неокласицизму, Б. не склалося в укр. літературі у визначену течію, але дух Б., барок. інтенції і структури проступають у творах [М. Бажана](#), [М. Куліша](#), [Т. Осьмачки](#), [Ю. Яновського](#), [В. Домонтовича](#) та ін.

Д. С. Наливайко

Бароко в архітектурі

Бароко в архітектурі (Б. в а.) розвивалося під впливом відомих майстрів пізнього Відродження — Б. Мікеланджело і Дж. Вінньола, а програм. витвором стилю є Іль Джезу — перший храм ордену єзуїтів, побудов. Дж. Вінньолою і Д. делла Порто 1575 в Римі. Цей храм у своїй заг. об'ємно-просторовій композиції давав нову програму композиції купол. базиліки. Поширення цієї схеми в арх-рі 16–18 ст. в катол. країнах проходило за участі ордену єзуїтів, тому за нею закріпився термін — «єзуїт. стиль». Архітектори епохи Б. віддавали перевагу кривим лініям, увігнутим фасадам, розірваним фронтонам, щедро прикраш. декор.-скульптур. елементами та ілюзор. ефектами. Разом з культовим розвивалося палацове будівництво з характерною динам. пластикою фасадів, грою світла й тіні. Програмні твори Б. в галузі скульптури — ранні твори Л. Берніні («Аполлон і Дафна», «Плутон і Прозерпіна», «Давид»); у малярстві — динамічна, сповнена експресії композиція Мікеланджело «Страшний суд» у Сикстин. каплиці. Пластиці Б.

притаманне зображення найнапруженішого моменту руху. Для малярства доби Б. моделювання світла й тіні стає засобом виразності не лише окремих композицій, але й просторового середовища в цілому, функцією руху світла в просторі, що найповніше проявилось в творчості М. Караваджо і В. Тиціана. Розрізняють етапи розвитку стилю Б.: раннє Б. (маньєризм) — початок відходу від худож. культури Відродження; зріле Б. (особливості виявилися найяскравіше); пізнє Б. (поєднується зі стилем рококо). З розвитком Б. зникали специф. особливості кожного з видів мистецтва: архітектура ставала «скульптурною», напрочуд пластичною, скульптура «живописною», а малярство в поєднанні з арх-рою сприяло зоровій трансформації простору.

Першим містом в Україні, в арх-рі якого виявилися ознаки європ. Б., став Львів. У ренесанс. Львові першою спорудою в стилі Б. був костел єзуїтів (1610–30, арх. Д. Бріано), який архіт. формами майже цілком наслідував церкву Іль Джезу в Римі. У каплиці Боїмів (1615, арх. А. Бемер, скульптори Я. Простер, Г. Шольц) ранньобарокові маньєристичні тенденції визначили скульптурну пластику фасаду. Найдовершенішою пам'яткою Б. в а. є собор св. Юра у Львові (1745–70), у створенні якого, крім арх. Б. Меретина, брали участь І. Пінзель, С. Фесінгер, Ф. та М. Філевичі. Як і в інших уніат. церквах і катол. костелах, вівтар набув палацової пишності. До найкращих зразків Б. в а. належить також ратуша в Бучачі Терноп. обл. (1751, арх. Б. Меретин, скульптор І. Пінзель).

Б., на відміну від готики, роман. стилю й мистецтва Відродження, набуло в країнах Європи й Америки певних нац. рис, що проявилось в об'ємно-просторових композиціях, характері пластики і малярства. В Угорщині й Україні мистецтво Б. пов'язане з нац.-визв. війнами серед. 17 ст., тому в Україні воно дістало назву «козацьке Б.». Нац.-визв. рух в Україні серед. 17 ст. розвивався під впливом боротьби ідей православ'я проти експансії католицизму й уніатства, що позначилося на арх-рі культ. споруд. З одного боку, зодчі спиралися на осмислення дерев'яного нар. будівництва з висотним розкриттям внутр. простору — Троїц. собор Густин. монастиря на Чернігівщині (1674–76), Микіл. собор у Ніжині, Покров. собор у Харкові (обидва — 1689), Георгіїв. собор Видубиц. монастиря в Києві (1696–1701), церква св. Катерини в Чернігові (1715); а з іншого — на використання традиц. схеми давньорус. хрестово-купол. храму — Преображен. собор Мгарського монастиря на Полтавщині (1684–92, арх. І. Баптист, М. Томашевський; п'ятиярус. дерев'яний іконостас роботи майстра С. Шалматова), Хрестовоздвижен. собор у Полтаві (1699–1709), Микільський військ. і Богоявленський собори Богоявлен. монастиря (обидва — Київ, 1690–98, арх. Й. Старцев). Значний інтерес становлять і житл. споруди. Це кам'яниці полковника Лизогуба в Чернігові та Седневі, палаци К. Розумовського в Козельці. У 17–18

ст. склався тип багатоярус. дерев'яного позолоченого іконостасу — майстри С. Шалматов і К. Шверин. У серед. 18 ст. Б. в а. вступило в завершальну фазу — рококо, риси якого найповніше виявилися в інтер'єрах Спасо-Преображен. церкви у Великих Сорочинцях на Полтавщині та Андріїв. церкви в Києві.

Б. в 2-й пол. 18 ст. поступилося місцем класицизму, а з бурхливим розвитком капіталізму в арх-рі й мистецтві запанував історизм. У 70–90-х рр. 19 ст. з'явилося необароко (стильовий напрям історизму), яке дістало назву «віденське Б.». У Європі найпопулярнішою була Віденська фірма арх. Г. Гельмера і Ф. Фельнера, за проектами якої споруджено театр в Одесі (1884–87), казино (1889, нині Будинок учених) і готель «Жорж» на пл. А. Міцкевича у Львові.

З формами Б. пов'язані пошуки укр. стилю на поч. 20 ст. шляхом стилізації форм укр. дерев'яного зодчества — будинки Полтав. земства (арх. В. Кричевський) і товариства «Дністер» у Львові (арх. І. Левитський, обидва — 1905). Школу нового укр. стилю представляє і необароко, яке ґрунтується на худож. осмисленні й стилізації зразків укр. зодчества Наддніпрянщини кін. 17 — серед. 18 ст. Цю архіт. школу започаткував арх. Д. Дяченко. У стилі укр. необароко працювали С. Тимошенко, М. Данилевський, Г. Іваненко, О. Кононенко, В. Січинський. У формах укр. Б. побудовано земську лікарню в Лубнах (нині Полтав. обл., 1913–15, арх. Д. Дяченко). В радян. часи за проектами Д. Дяченка зведено комплекс С.-г. академії в Києві (нині Нац. університет біоресурсів і природокористування України). Архіт. ансамбль академії віддзеркалював кредо зодчого, яке полягає в творчому осмисленні Б. 17–18 ст. — найвищого етапу розквіту нац. архітектури. Спорудам притаманна активна пластика: фронти вишуканих пропорцій, розвинені у висоту багатопрофіль. карнизи, фундам. аркади, декор. портали. Планувалося звести протягом 6 р. (1925–31) 12 навч. корпусів, житл. будинок для професорів і 2 студент. гуртожитки. Опосередковані об'ємно-просторові засади Б. використав арх. В. Заболотний при розробці проекту будинку ВР УРСР (1939): організація простору інтер'єру шляхом створення перетікання простору від парадного вестибюля через двійчасті відкриті сходи до фойє.

Новий інтерес до форм Б. в а. пов'язаний з патріот. піднесенням у повоєн. час при відбудові Києва, Полтави, Чернігова, Сум та ін. міст. Особливо майстерно форми Б. застосовані у відбудові Хрещатика (1947–58, арх. О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, В. Єлізаров, О. Заваров, Б. Приймак). В архіт. ансамблі Хрещатика застосовано суто барок. принцип контрасту: парна сторона — суціль. фронт громад. споруд, непарна — житл. будинки, поставлені з розривами на мальовничих схилах озелененої долини, різновисокі споруди, декоровані світлою керамікою з багатопрофіль. карнизами, оздобленими поясками, фронтонами й порталами. Індустріаліст. архітектура України 60–90-х рр.

не використовувала принципів Б.

Під час зведення укр. церк. будівель Канади і США архітектори застосовували принципи Б. у розкритті внутр. простору й композиції об'ємів: церкви св. Причастя в Торонто (1978) і св. Йосафата в Нью-Йорку (1979; обидві — арх. Р. Жук).

Після здобуття незалежності в Україні широко розгорнулося будівництво сакрал. споруд. Архітектори знову звернулися до принципів Б. Класич. бароковою спорудою є собор св. Трійці на Троєщині в Києві (1998, арх. В. та І. Гречини). Споруда містить архіт. елементи, схожі з елементами Софій. собору в Києві (абсиди), церкви св. Катерини в Чернігові (карнизи), але це не пряме запозичення, а художнє осмислення архіт. деталей. Риси Б. прослідковуються в трикупол. храмі Різдва Христового в Донецьку (арх. П. Вігдергауз), об'ємах п'ятибан. Спасо-Преображен. собору в м. Кузнецовськ Рівнен. обл. (арх. Ю. Худяков; обидва — 1998), церкві св. Пророка Ісайї в м. Яготин Київ. обл. (1999, арх. Л. Скорик).

Прийоми Б. в організації простору дедалі частіше застосовуються в проектуванні громад. споруд — театрів, кіноконцерт. залів, банків. Прикладом сучас. застосування просторових засад Б. є інтер'єр операцій. залу Держ. експортно-імпортного банку на вул. Антоновича в Києві (2000, арх. І. Гречина, В. Зубченко, В. Рибак, І. Шпара, інж. Л. Хазрон): по осі чотириярус. залу на рівні 3-го ярусу закомпоновано напрочуд пластичний, майже скульптурний об'єм.

С. К. Кілессо

Бароко в балеті та хореографії

Бароко в балеті та хореографії (Б. в б. та х.) утверджувалося наприкінці 17 — у серед. 18 ст. і було пов'язане з парадними, підкреслено помпезними танц. дивертисментами в пишних декор.-монум. музичних, насамперед опер. виставах, у яких брали участь великі групи танцюристів, які синхронно виконували складні рухи й ефектні скульптурно завершені пози та розгорнуті пластичні композиції, «акомпануючи» солістам. В Італії вишуканий стиль Б. в б. та х. розкрився в масштабних, прикрашених феєрверками й багатофігурними танц. сценами операх-балетах. У Франції барок. характер мали монум. синтетичні декламац.-танц.-вокальні сценічні дієства, в яких балетні сцени посідали провідне місце, сприяючи народженню жанрів великих франц. опер, балетів-опер та балетів-маскарадів. У розважально-помпез. видовищах із фонтанами й урочистими аксесуарами в палацах короля Людовика XIV та його оточення чимдалі більшу популярність здобували балети-маскаради, в яких танець поступово витісняв хорові та сольні вокально-декламац. епізоди. 1661 за наказом короля засн. Франц. королів. академію танцю на чолі з інтендантом і постановником придвор. балів та маскарадів хореографом П. Бошаном, який розробив принципи барок. балет. вистави і 5 осн. позицій

«благородного» (класич.) танцю. 1671 балетмейстер Ж.-Б. Люллі реорганізував цю Академію в Королів. академію музики, де утвердив помпезні барок. опери-балети, мальовничі танц. видовища зі співами, балет-дивертисменти й комедії-балети, постановки яких здійснював разом із П. Бошаном. Найхарактернішим урочисто-пишним балетом зі співами став монум. танц. спектакль Люллі-Бошана з ефект. декораціями, фонтанами та феєрверками «Святкування Амура і Вакха» (1672). Наприкінці 18 ст. Королів. академію музики перетворено на театр «Гранд-Опера» з великою балет. трупю й хореогр. школою, де зберігалися придвор. стиль і риси пишного мальовничого барок. видовища й розвивалися жанри парадної опери-балету, героїч. балету-пасторалі, лірич. балету-комедії та балету-дивертисменту на міфол., лицар. та фантаст. сюжети. Цьому сприяла творчість композитора Ж.-Ф. Рамо і балетмейстера Ж. Каюзака та їхні постановки «Галантна Індія» (1735), «Святкування Гіменея й Амура, або Єгипетські боги» (1747), «Мальовнича гірлянда, або Зачаровані квіти» (1751), «Народження Озириса, або Святкування Памілії» (1754). На сцені театру «Гранд-Опера» барок. форми балет. вистави зберігалися до кін. 18 — поч. 19 ст., викликаючи критику прибічників нового, зокрема просвітників. Проте вони й далі розповсюджувалися по всій Європі, зокрема на рос. сцені, визнаючи стильові риси балетів у імператор. театрах Москви та С.-Петербурга, а також у виставах кріпац. балет. театрів, зокрема в багатих маєтках в Україні. В балетах, поставлених переважно на збірну музику, риси пишного парад. Б. поєднувалися з елементами сентименталізму та мелодрами, в яких переважали вистави на античні та міфол. сюжети з мас. кордебалет. композиціями й числен. сценіч. ефектами (водоспади, «летючі» солісти, фонтани, блискавиці), з фронтал. побудовами хореогр. структур та віртуоз. танцями солістів. Вони мали промовисті назви: «Перемога Флори над Бореєм, або Повернення весни», «Балет стихій, або Боротьба Зефіра та Борея», «Залишена Дідона, або Покарана гостинність», «Амур і Психея», «Ацис і Галатея».

1780 в Харкові, де було відкрито Міський театр, відставний соліст балету С.-Петербур. Маріїн. театру балетмейстер П. Іваницький здійснив постановку окремих сцен із барок. балет. вистав «Ацис і Галатея», «Залишена Дідона, або Покарана гостинність» й «Перемога Флори над Бореєм, або Повернення весни», з участю балетної трупи, яка, за свідченням Г. Квітки-Основ'яненка в його «Історії театру в Харкові», складалася з 20-ти професійно підготовлених танцюристів і «фігурантів». Пишні, підкреслено парадні балетні дивертисменти з цих балетів, прикрашені різноманіт. сценіч. ефектами, мали успіх у харків'ян. 1801 велика балетна трупа поміщика Д. Ширая показала в Києві мальовничий монум. балет у бароч. стилі «Венера й Адоніс» на музику, зібрану Д. Дефевром, з хореографією Ф. Морел-

лі, балетмейстера Великого театру в Москві. 1805 в Києві відкрито Міський театр, де трупа Д. Ширая показала балети «Ацїс і Галатея» й «Амур і Психея» з вираз. рисами Б. Барокові елементи мали місце в балет. виставах рос.-укр. муз.-драм. трупи І. Штейна, який поставив у Києві та Харкові на поч. 19 ст. балети «Рауль де Крекі, або Повернення лицарів з хрестового походу», «Пігмаліон, або Чарівна Галатея».

Риси пишної барок. вистави зі сценіч. ефектами, фонтанами, парад. масовими дивертисментами відродилися в Європі в балет. постановках 2-ї пол. 19 ст., насамперед у виставах балетмейстера А. Сен-Леона, який працював у Парижі, Мюнхені, Штуттгарті, Мілані, Відні, Римі, Лондоні, Берліні; 1851–59 він був гол. балетмейстером паризьких театрів «Гранд-Опера» та «Сан-Карлуш», де поставив балети «Стелла, або Контрабандисти» Ч. Пуньї, «Метеора, або Долина зірок» Ж. Пінто, що справили великий вплив на розвиток європ. балету. 1859–69 він працював у Росії, очолював балет С.-Петербур. Імператор. Маріїн. театру, де поставив балетні вистави в урочистому барок. стилі, зокрема «Сальтарелло, або Фонтани кохання», «Грацієлла, або Любовна сварка», «Севільська перлина, або Полум'я кохання», «Горбоконик, або Цар-дівця» (всі на музику Ч. Пуньї). Принципи ефектних, мальовничих вистав А. Сен-Леона з «летючим» балетом і розважал. мас. дивертисментами продовжував і вдосконалював М. Петіпа, який очолював балет С.-Петербур. Імператор. Маріїн. театру 1869–1903, створивши вистави з рисами Б. «Баядерка, або Царство тіней» Л. Мінкуса, «Спляча красуня» П. Чайковського, «Раймонда» О. Глазунова. Вплив барок. постановок А. Сен-Леона відчувався у поставленому 1914 на київ. сцені балеті «Горбоконик» (балетмейстери Б. Ніжинська та О. Кочетовський). У 40–50-і рр. 20 ст., коли в муз. театрах СРСР офіційно утверджувався парадно-помпез. урочисто-святковий стиль, барок. риси з'явилися в балетах «Попелюшка» С. Прокоф'єва та «Мідний вершник» Р. Глієра (Москва, Великий театр, балетмейстер Р. Захаров) та «Раймонда» (Київ. опер. театр, балетмейстер С. Сергєєв). На сцені Київ. опер. театру риси Б. мали місце в монум. постановках гол. балетмейстера В. Вронського (1956–68): «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, «Франческа да Ріміні» на музику П. Чайковського, «Спартак» А. Хачатуряна. Виразові засоби барок. стилю позначали й балетні вистави укр. хореографа А. Шекери (1975–77 та 1993–2000 — худож. кер. київ. балету). Серед них — масштабні епічні танц. полотна «Легенда про любов» А. Мелікова, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, «Спартак» А. Хачатуряна, «Фантастична симфонія» на музику Г. Берліоза, «Ольга» Є. Станковича, що відзначалися критикою як прояви необароко.

Ю. О. Станішевський

Бароко в декоративно-ужитковому мистецтві

Бароко в декоративно-ужитковому мистецтві (Б. в д.-

у. м.). У цій галузі Б. утвердилося в Україні від 2-ї пол. 17 ст. Мало глибин. зв'язок з традиціями нар. мистецтва, з його потягом до підвищеної декоративності та образності. Укр. Б. має фольклорну основу, що зумовило послідовне й органічне формування худож. системи з чітким розподілом майстрів на тих, які створюють малюнок, і тих, які виконують його в матеріалі; почали вирізняти профес. декор. мистецтво і нар. творчість. Багатою орнаментикою, гербами, написами, барельєфами прикрашаються речі світ. й культового призначення. Акцентуються урочистість і ошатність виробів, пишність їх оздоблення. Рослин. орнамент наповнюється соковитістю, динамікою, об'ємно-пластич. вирішенням. У композиціях відчувається прагнення передати не стільки конкретне зображення рослин, скільки виявити їхній образно-символіч. зміст. Утверджується й поширюється орнамент. мотив «Єсееве дерево». Пов'язаний з праслов'ян. уявленням про священне «дерево життя», він наповнюється життєствердним змістом радості буття, його оновлення. У 2-й пол. 17 ст. розквіту набуває різьблення іконостасів з центрами в Києві, Чернігові, Львові, Ніжині (нині Черніг. обл.), Судовій Вишні й Жовкві (нині Львів. обл.). Осн. увага приділяється різноманітності композицій, збільшенню й округленню форм. Переважає мотив рослин. орнаменту — лоза і грона винограду, стебла й листя аканта. Пластика різьби енергійна, але не виходить за межі площини дошки (Жовків. іконостас, 1697; Богородчан. іконостас, 1698).

У 1-й пол. 18 ст. серед орнамент. мотивів з'являються квіткові — троянда, шипшина, гвоздика, соняшник, форми яких набувають тривимірної просторовості, що надає різьбленню ілюзії глибини. Колонки, стовпчики, карнизи іконостасів перетворюються на букети квітів. Посилюються об'ємність, пишність форм рельєфу. Різьбленню іконостасів підпорядковані живопис і скульптура (іконостаси Софій. собору в Києві, 1720; Преображен. церкви у с. Великі Сорочинці Полтав. обл., 1732; Вознесен. церкви в с. Березна, нині смт Черніг. обл., 1761). Елементи різьби покривали левкасом, фарбували або ж позолочували, що надавало іконостасам цілісності, святковості, патетики. Риси стилю Б. яскраво проявилися в золотарстві та худож. литті. Зі срібла карбували шати ікон, пишні цар. ворота, панікадила з великою кількістю свічників, дарохранильніці, потири, оправи для Євангелія, різні побутові речі: кухлі, келихи, ковші, чарки тощо. Вони позначаються щедрістю декор. форм, рослин. орнаментикою. У золотарстві панує карбування високого й низького рельєфу, широко використовується контрастне чергування срібного тла й позолочених частин орнаменту. Рослин. орнамент і сюжетні зображення, виконані в техніці карбування, (рідше гравірування) поєднуються з емаллями, колорит яких побудовано на поєднанні блакитного, золотаво-жовтого, зеленого, різних відтінків рожевого кольорів.

Вишуканістю форм і розкішним оздобленням у вигляді буйних акантових розводів з великими квітковими бутонами, гірляндами плодів вирізняються роботи київ. золотарів І. Равича (чайник, 1715; оправа Євангелія, 1717; свічник, 1747; дарохранильниця, 1747), І. Білецького (оправа Євангелія, 1722, 1738), М. Юревича (цар. ворота, 1748, оправа гол. престолу, 1751, для Успен. собору Києво-Печер. лаври), П. Волоха та І. Завадовського (цар. ворота Софій. собору в Києві, 1747). Майстри В. Мощенко та С. Семиговський оздоблювали свої вироби карбованим орнаментом, у який вводили мотиви груш, яблук, винограду, польових квітів і трав; у їхній творчості простежується зв'язок з укр. нар. мистецтвом. У худож. литві стиль Б. найяскравіше виявився в декор. оформленні холодної та вогнепал. зброї. У Києві, Львові, Стародубі, Новгороді-Сіверському, Ніжині, Глухові було засн. ливарні майстерні, в яких виливали дзвони, гармати. Прикрашали їх рослин. орнаментом високого або низького рельєфу, написами, картушами з гербами. Найвідоміші роботи ливарників Опанаса Петровича (дзвін для Софій. собору в Києві, 1705), Й. Балашевича (гармати, 1692, 1697), Олексія Івановича (дзвін, 1720), І. Коробкіна (дзвони для Софій. собору в Києві 1776, 1781), Ф. Кам'яського (дзвін «Кирило», 1753) та ін.

У гаптуванні й вишивці 17 — поч. 18 ст., які виконували різнокольор. шовковими нитками, з'являються нові рослинні мотиви, ускладнюється орнамент, який набуває динаміч. вибагливих форм. Композиції перенасичуються деталями, панують яскраві, барвисті сполучення. У гаптуванні зображувані постаті об'єднуються рухом в одне ціле; вишивають окремі частини тіла (обличчя, руки), а від 20-х рр. 18 ст. їх малює художник. Рослинне об'ямування стає ширшим, наповнюється барок. елементами. Багатою вишивкою й аплікацією оздоблювано одяг церк. і козацької верхівки.

У 17–18 ст. стиль Б. розвивається у ткацтві, зокрема в килимарстві, де особливо позначилися традиції укр. нар. мистецтва. Для килимів у стилі Б. характерне зіставлення світлого тла і контраст. кайми, виконаної гребінцевою технікою на вертикал. верстатах (килими з с. Лагодів, нині Перемишлян. р-ну Львів. обл., 1698; з Черкащини й Полтавщини, 18 ст.). Соковиті рослинні орнаменти на безворс. килимах створювали у Лівобереж. Україні. Наприкінці 17–18 ст. розвивалося золототкацтво, якому притаманні пишність та ефект золотавого й сріблястого полиску тканин, оздобл. витонченою рослин. орнаментикою. Шовк, перетканий золотом і сріблом, виготовляли Бродів., Станіслав. (нині Івано-Франківськ) шовкоткацькі мануфактури, золототкацькі майстерні Поділля і Волині (Збараж, Корець, Сатанів, Горохів, Немирів, Ямпіль) та ін. У барок. стилі створюють настінні шпалери, порт'єри, тканини для меблів, золототкані макати та пояси. У барок. гутному склі поширюється декор. розпис штофів,

карафок, баклаг білими або кольор. емаллями (Чернігівщина, Полтавщина). Серед сюжетів — зображення козака зі зброєю або нар. муз. інструментом, тваринні й рослинні композиції та ін. У склі (зокрема у виготовленні фігур. посуду) посилюється пластичне оздоблення тоненькими спіралями скляних ниток, поліпами, гофров. стрічками. Кольор. емаллями та ангобами розписують полив'яну кераміку (Київ, м. Васильків, с. Дибинці Київ. обл.). Широкого розвитку набуває виробництво архіт. та декор. вставок (для будівель Києво-Печер. лаври, 18 ст.), пічних кахлів (Київ, Васильків, Чернігів; Межигір'я, Глухів, обидва — Львів. обл.; Ічня, Переяслав, Батурин, Ніжин, усі — Черніг. обл.). Кахлі розписували пишним рослин. орнаментом, куди іноді вводили постаті людей, тварин, птахів (Ф. Плясун, С. Безтілесний, Й. Литвин). Жанр. сюжети, геральдичні мотиви розміщували у фігур. картушах. На Полтавщині створювали баклаг, куманці, барильця, фігур. посуд у вигляді птахів, баранців, левів, оздоблювали їх вибагливим декор. рослинним розписом (Опішня, Миргород, Зіньків, усі — Полтав. обл.; Ромни Сум. обл.). Стиль Б. відіграв велику роль у дальшому розвитку нар. мистецтва України, зокрема декор. розпису, вишивки рушників Центр. України, створення решетилів. килимів. Деякі стильові риси Б. прослідковуються у творах художників поч. 20 ст. — Г. Нарбута, О. Екстера, В. Кричевського та ін. Творчо переосмислюють традиції бароко художники Н. Бабенко, Л. Товстуха при виготовленні сучас. решетилів. килимів.

Т. В. Кара-Васильєва

Бароко в музиці

Бароко в музиці (Б. в м.) характеризують такі риси, як: усталеність схеми худож.-стильового напрямку, протистояння ренесансному та класицистич. стилям, тяжіння до новацій задля подолання кризи жанрів і форм, поширення інструм. концерт. жанрів та концерт. діяльності, переважання опери як суто барок. жанру, секуляризація та професіоналізація худож. творчості.

Укр. Б. в м. відоме як ренесансно-бароковий (козац.) тип культури. Воно завжди розглядається в контексті європ. культури, однак має суттєві відмінності. Б. в укр. культурі вважається певним типом мислення, який набуває значення стилю епохи. У заг.-філос. плані укр. Б. притаманні симультанність сприйняття Всесвіту, усвідомлення марності люд. справ, здорова поміркованість і стриманість. Останнє спричинилося до етично-дидактичного та морал. спрямування худож. концепцій. Пізніше ці ідеї знайшли відбиток в етично-філос. концепції Г. Сковороди. Своєю муз.-пед. діяльністю він сприяв розвиткові кантового співу — жанру, що поєднав традиції нар., культового співу та світського музикування середніх верств міста. Кантовий спів розвивався й у післябарокові часи, входячи як складова до нових жанрів (опера, хор. концерт тощо). Ці чинники зумовили в укр. Б. тяжіння до зберігання традицій та нормативів,

переважальне значення муз.-вокал. жанрів а капела. Натомість опера вважалася явищем ін. стилю — класицизму, а інструм. музика відійшла на другий план. Усе це мало вплив на заг.-образний стрій. Персонажі не конкретизовані, деперсоніфіковані, вони є символами «театру світу» й «світу театру» (шкільна драма, вертеп). У мовному плані — широке використання контрастів і антитез. Alegорії, фантастичні елементи й типові форми худож. мови є результатом взаємодії фольклор. та культових джерел. Укр. Б. не трансформується в історично наступні для Європи стилі (рококо, класицизм зх.-європ. зразка), а є перехідним етапом до нац. ранньокласичного стилю (2-а пол. 18 — поч. 19 ст.), представниками якого були засновники укр. хорового концерту та опери М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель.

Виділяють етапи розвитку Б. в м.: зародження — 30-і рр. 16 ст. — поч. 17 ст.; становлення — 17 ст.; поступова втрата домінант. значення — 1-а пол. 18 ст. Осн. чинниками появи Б. в м. були зміни суспільно-екон. умов, зародження нац. самосвідомості та розвиток визв. руху. У цей період в б-ках братських шкіл Луцька та Львова зберігалися ноти багатоголосого співу, зразки якого вже у 30-х рр. 17 ст. вважалися старими. Розвиткові стильових засад укр. Б. в м. у 2-му періоді сприяли різні чинники. 1632 організовано Києво-Могилян. колегію, яка 1701 дістала назву Академії для наук вільних. Вона стала навч. закладом, у якому значну увагу приділяли музиці, а особливо — співу. Важливими рисами доби Б. були виникнення поняття «персонал. авторство музикантів» і можливість встановлення дати написання творів. Це призвело до розмежування творчості композитора й виконавця, підвищення значення індивідуальності композитора — творця муз. творів. В укр. Б. першою такою постаттю був М. Дилецький, який є автором теорії багатоголосого співу і, зокрема, жанру партесного концерту. У 2-й пол. 17 ст. працювало багато композиторів і диригентів, про яких збереглися лише окремі хронолог. дані: Базилович (учитель львів. братської школи), Гавалевич (автор восьмиголосої Служби Божої), Загвойський Йосип (чернець Братського монастиря у Києві), Лаконек, Мазурек, Маневський Євстахій, Пикалицький Симеон (кер. хорової капели в Чернігові й автор восьмиголосих Служб Божих), Пікулинський Василь, Тернопольський Федір (композитор, співак, диригент і творець «строчного» співу), Чернушин, Чорнай, Яжевський, Шаваровський (автор Служб Божих, канонів та концертів — переважно на вісім голосів).

Незважаючи на часову обмеженість існування епохи укр. Б. і певний занепад культури у 1-й пол. 18 ст. (третій період), вона мала надзвичайно велике значення, а її вплив на муз. мистецтво зберігся до сьогодні. Свідченням цього є продовження барок. ідей в укр. нац. класицизмі, романтизмі та в різних формах сучасних «нео»: бароко, класицизму, романтизму тощо.

Бароко в образотворчому мистецтві

Бароко в образотворчому мистецтві (Б. в о. м.). Скульптура в 1-й пол. 17 ст. порівняно з попереднім періодом наповнювалася новим змістом, якісно змінювалася за пластич. вирішенням, худож. рівнем і своєю функцією. Насамперед її характеризував найтісніший зв'язок з арх-рою, що, по суті, активізувала розвиток пластики, яка, в свою чергу, стала не лише необхід. доповненням архітектури, а й вагомим аргументом для її стильового уточнення. Скульптура на фасадах та в інтер'єрах будівель відбивала складні програми клерикального (у вітарях, іконостасах), а також світського характеру (надгробки). Незважаючи на те, що ідеї католицизму і православ'я вступили у протиборство, у мистецтві, що служило їм, простежуються стильові взаємовпливи обох реліг. напрямів. Це виявлялося в риторич. задумі кожного ансамблю, у використанні спільних композиц. і декор. рішень, прийомів. Так, фасад каплиці Боїмів у Львові побудовано за принципом укр. іконостаса; грандіозний скульптур. ансамбль споруди (скульптор Г. Шольц) дещо перегукується з іконами зі зворот. перспективою. Водночас декор. оформлення вітарів було асимільовано укр. різьбярами в іконостасах (різьблення Святодухів. церкви іконостаса в м. Рогатин (нині Івано-Фр. обл., 1649–50). Визначним представником мистецтва раннього Б. в Україні виступає вроцлав. скульптор Я. Пфістер. Створені ним надгробки Синявських у м. Бережани (нині Терноп. обл.), Боїмів у Львові, Я. Даниловича в Олеську (нині смт Львів. обл.) розкривають ідею вічного спокою за допомогою контрасту між статич. фігурами померлих та динамікою архіт. композиції, життєвістю алегор. персонажів. Скульптор широко звертається до типових для Б. символіки, ефектів освітлення, живопис. можливостей поєднання різних матеріалів. Крім мармуру, в скульптурі того часу широко застосовувалися стукко, алебастр. Надгробні пам'ятники переважно виражають ідею шляхет. винятковості, соц. гордині, яка не схилиється навіть перед лицем смерті. Як і в епоху Ренесансу, в Б. переважає лицар. ідеал (портрет Адама Киселя в Успен. церкві, бл. 1683, с. Низкиничі, нині Іванич. р-ну Волин. обл.).

У 2-й пол. 17 ст. продовжують створювати епітафії та надгробки, пов'язані з іменами великих магнатів, представників королів. та шляхет. родів, знатного духовництва (реставрація феодалізму на землях Речі Посполитої зменшила вплив міщанства). В деяких з них можна помітити епігонство, відголоски вже схоластич. ренесанс. форм (надгробок архієпископа Я. Тарновського в Кафедрал. соборі у Львові, скульптор О. Прохенкович, 60-і рр. 17 ст.), а також відголоски маньєризму та наївного реалізму (епітафії С. Вижицького в костелі Бернардинців у Львові, 1680).

Мистецтво примітиву, що поширилося по всій тер. України, мало вплив і на монум. скульптуру, яка прикрашала ренесансні споруди і по-бароковому переобтяжувала їхні конструктивно чіткі та рац. фасади (Богоматір, святі Мартин, Станіслав, Костка на «Чорній кам'яниці» у Львові, 1675–77, аттик на будинку Корнякта у Львові, кін. 70-х рр. 17 ст.). Дещо класицистичні за формою, але барокові за своїм задумом твори гданського майстра А. Шлютера — надгробки Яна Собеського та Я. Даниловича (1692) в королів. резиденції Яна Собеського в Жовкві (нині Львів. обл.). У 80-х рр. 17 ст. велику роль в оздобленні інтер'єрів будівель відігравало декор. різьблення, в якому широко використовували рослинні мотиви — витончений вигин аканта, лаврові вінки, грона винограду, розетки, пальмети, картуші тощо (каплиця Трьох Святителів і «Чорна кам'яниця» у Львові, костел у м. Жидачів Львів. обл. та ін.).

Найчіткіше усі характерні риси Б. виявилися у скульптурі епохи рококо. На відміну від вишуканої, декор. зх.-європ. скульптури укр. пластика сповнювалася глибокою образністю, емоційністю, що у поєднанні з арх-рою створювало яскраве видовище. Ознаки рококо гол. чином виявилися у дещо граціозній елегантності алегор. постатей, іноді в афектованому жесті, складках тканин. Найтиповіша пам'ятка того часу — ансамбль собору св. Юра у Львові (1745–70; арх. Б. Меретин, скульптори І. Пінзель, С. Фесінгер, Ф. та М. Філевичі). У творчості деяких львів. скульпторів цього періоду (М. Полейовський, Я. Оброцький) помітний перехід від рококо до класицизму. На стінах київ. будівель декор. барок. скульптура не тільки виконувала виразну геральдико-емблематичну роль (рельєфи Архангела Михаїла на ратуші, у Михайлів. Золотоверхому соборі, Київ), але й була орган. складовою їхніх інтер'єрів. Незважаючи на те, що скульптури створено в серед. 18 ст., вони не позбавлені рис рококо.

17–18 ст. — період інтенсивного розвитку укр. високого іконостаса, що являв собою синтез мистецтв, об'єднуючи арх-ру, різьблення, живопис, пізніше скульптуру, а також ювелірне мистецтво. Майстри укр. іконостаса чутливо реагували на всі етапи розвитку стилю Б., виявляючи високий професіоналізм архіт.-декор. рішень. Виконані на замовлення духовництва, козацтва, а також селян. громад, іконостаси прикрашали муровані чи дерев'яні храми. У 1-й пол. 17 ст. стримане різьблення іконостасів було підпорядковане ренесансно-рац. арх-рі. Від серед. 17 ст. ускладнена архітектон. композиція іконостаса набула пластич. форм, в яких підкреслено такі елементи, як портал цар. воріт, архівольти, карнизи, колони, картуші, поліхромна в'язь рельєф. орнаментів на всіх конструкціях (Святодухів. церква, 1649–50, Рогатин, нині Івано-Фр. обл.; церква св. Юра, 1658–66, Дрогобич, нині Львів. обл.). Змінюється і характер царських воріт: в них різьблення починає домінувати над живописом, а з поч.

18 ст. з'являються рельєфні фігуративні зображення (карбовані срібні ворота Борисогліб. собору в Чернігові, дерев'яні різьблені ворота Троїц. церкви у Жовкві). На межі століть архіт. образ іконостаса набуває барок. форм за рахунок фронтонів, волют, пишної орнаментики (т. зв. Богородчан. іконостас із Манявського скиту, 1698–1705). У 30-х рр. 18 ст. він перетворюється на динам. композицію з вигнутими ярусами, глибоким ажурним позолоченим різьбленням. Ікони намісного ряду оздоблюють хитросплетінням рослин. орнаментів, мотиви яких різьбляри брали з місц. флори.

Рококо викликало до життя 2 типи худож. вирішення іконостасів. Перший тип виник під впливом творчості Ф. Растреллі (іконостас Андріїв. церкви в Києві, 1752) і поширився у 60-х рр. — іконостаси Преображен. собору Мгарського монастиря (1762–65, скульптор С. Шалматов), Хрестовоздвижен. церкви Києво-Печер. лаври (1769). Другий тип виник на противагу католиц. Б. і тому має пишне рокайлеве різьблення, поєднане з круглою та горельєф. скульптурою (іконостас Покров. церкви в м. Ромни, нині Сум. обл., 1768, скульптор С. Шалматов).

Живопис. У 1-й пол. 17 ст. барок. тенденції в малярстві ще мало відчутні. Поряд з реліг. розвиваються світські жанри — портрет, історико-батьовий. Домінантним в укр. мистецтві залишився іконопис, в якому суттєво змінився образний лад під впливом ренесанс. і маньєрист. форм. Фігуру на іконі зображували реалістично, на основі знань пластич. анатомії. Але у празникових і страсних сюжетах художники часто орієнтувалися на зх.-європ. іконографію, джерелом якої були нім. та голланд. гравюри. При цьому іконопис зберігав багато давньорус. ознак (золоте тло, поруч з прямою — зворотна перспектива) жанрів. Помітний вплив на іконопис мав зв'язок між нар. і високопрофесій. митцями. Дидактизм і моралізаторство все ж можна вважати одними з ранніх ознак Б. Високий іконостас, який поширився в той час, виконував важливу теол. функцію: майже кожен зведений ансамбль мав свою ідейно-художню програму, зображення на іконах та супроводжувальні тексти відображали потреби нац.-визв. боротьби (іконостаси церков П'ятницької, 1-а пол. 17 ст.; Успенської, 1630–38, художники Ф. Сенькович, М. Петрахович; обидві — у Львові). Інтерес до побут. деталей та до міщан. костюму, який виник в іконописі (ікона «Вітхозавітна Трійця» в іконостасі Святодухів. церкви у Рогатині, 1650), був своєрід. трансформацією тенденцій сх.-європ. Б. Найменш чітко стиль Б. виявився в портреті, де ренесанс. гуманізм пригнічувався панегіричністю, схематич. умовністю, зовн. декоративністю, які визначили пізніше його барок. характер, — портрети Сигізмунда III (ймовірно, Я. Богушович, 1611), К. Збаразького (невідомий художник, 1622). Композиції деяких зображень наслідували кінний живопис. портрет (хоругва з портретом сина Б. Хмельницького — Тимофія,

серед. 17 ст.). Під впливом мистецтва Б. в живописі України розвивалися істор. та історико-батал. жанри. Картини панегірич. характеру, які прославляли королів. династію і магнатів, виконували художники при королів. дворах. Відтворення на грандіоз. полотнах битв претендували на документал. ґрунтовність («Битва під Клушино» Ш. Богушовича, 1620). Особливо панегіричним було втілення образу польс. короля Яна Собеського, кінний портрет якого вводився в кожен панорами битви («Битва під Віднем» і «Битва під Парканами» М. Альтамонте, обидві — кін. 17 ст., Кафедрал. костел у Жовкві). Як апофеоз королів. влади ці твори худож. засобами підкреслювали серед воїнства особу короля. Для монум. живопису були характерними символи та алегорія (розписи плафону, присвяч. гетьману С. Конецпольському, в Підгорец. замку, 17 ст.). Монум. живопис 2-ї пол. 17 ст. — поч. 18 ст. зберігся гол. чином у дерев'яних церквах. Риси Б. у ньому відчутні в прагненні до дидактики, у створенні складних концептуал. програм, у підкресленні теми покаяння. На межі 17 і 18 ст. ця тенденція зростає. Живописців все більше надихає ораторська, полемічна література, алегорія, оповідне трактування реліг. сюжетів, зображення своєрід. топограф. карт на стінах (розписи церкви св. Юра, 1651-78, 1711-14, та Воздвижен. церкви, 1672; обидві — у Дрогобичі). Зв'язок живопису з поетикою укр. літ. Б., його проповідниц. жанру, помітний в класич. пам'ятці київ. школи монум. живопису — розписі Троїц. надбрамної церкви Києво-Печер. лаври (1732-34).

Нац.-визв. рух, в якому важливу роль відіграло козацтво, відображено і в стінописі. Портрети П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Самойловича та ін. зображено на стінах Успен. собору Києво-Печер. лаври (17 ст.), Троїц. собору Густин. монастиря (1676) та ін. На поч. 18 ст. католиц. та уніат. церкви посилили в костелах пропагандист. характер живопису, відродивши ілюзорність малярства 17 ст. Містичні композиції як теол. коментар католицизму були підключені до театралізованого літургіч. обряду. Художники звернулися до алегорії, барок. емблематики, коментували абстрактні поняття релігії. Арх-ра, внутр. простір костелів разом з живописом створювали єдину ефемерну сценографію, побудовану за принципом обов'язкової ієрархії сюжетів. Серед характер. сюжетів — апофеози святих: розписи костелів єзуїтів (1742, Ф. і С. Екштейни), кармелітів (1730, Дж. Педретті), бернардинок (1738-40, В. Мазуркевич), усі — у Львові; бернардинців у Кристинополі (нині м. Червоноград Львів. обл.; 1758), домініканців у м-ку Підкамінь (нині смт Бродів. р-ну Львів. обл.; 1766) і Тернополі (1776-79), Кафедрал. собору у Львові (1728; усі — С. Строїнський). Зберігаючи давньорус. архіт. принципи щодо організації внутр. простору, укр. дерев'яна церква у своєму стінописі зазнала лише деякого впливу мистецтва рококо. У розписах з'явилися алегор. сюжети (Зачатіївська церква в с. Вислобоки, нині Кам'янсько-

Бузького р-ну Львів. обл.; 1763), медальйони, манірні образи мучениць (церква св. Параскеви в с. Олександрівка, нині Хуст. р-ну Закарп. обл.; 1799, С. Теремельський). У 2-й пол. і наприкінці 17 ст. Б. своєрідно відобразилося в укр. іконописі та портреті, які стилістично пов'язані між собою. Оволодівши реаліст. засобами зображення людини, перспективою, краєвидом, художники в іконі все ж зберегли традиц. риси реліг. живопису. Втручання зх.-європ. іконографії в сюжети на теми «празників», «страстей», «п'ятдесятниць» не призвело до істот. змін у змісті іконостаса. Протягом багатьох віків церква зберігала ті самі жанр. форми в ярусі «Моління», в намісних іконах Богоматері з дитиною і Христа-Пантократора, хоч образи святих, Марії, Христа вже писали із знанням пластич. анатомії, а їх одяг — відповідно до реаліст. пластики драпірування. В «Молінні» переважала ідея предстояння, окреслювався урочистий силует постаті на золотому тлі, характерний і для намісних ікон. Особлива увага приділялася чудесам Христа, з чим пов'язана поява циклів «п'ятдесятниць», тем мучеництва. Посилився драматизм та експресія у трактуванні навіть традиц. сюжетів. Заглиблене різьблення іконостасів вимагало більшої насиченості кольорів (у драпіруванні, пейзажному тлі ікон), соковитості барок. орнаментів. Особливим різьбленням виділявся перший ярус іконостаса, в ньому органічно співіснували ворота — царські, ажурні, південні і північні — з живопис. зображеннями архангелів тощо.

Про весь діапазон пошуків у рамках стилю Б., специфічно трансформованих в укр. живописі, свідчать твори майстрів жовків. школи різьблення на дереві та малярства (І. Руткович, Й. Кондзелевич). І. Руткович в іконостасах не стільки наголошував на теол. абстрагованості задуму, скільки мав потяг до конкрет. історизму — характер. рисі укр. культури того часу. У створеному ним іконостасі для церкви Різдва Христового в Жовкві (1697-99) художник розмістив зображення не тільки візант. імператора Костянтина, а й київ. князя Володимира Великого, що підкреслювало почуття нац. гідності українця. В іконах «празників» було представлено опоетизований міщан. побут, життя середовища, до якого належав сам митець. У двох іконах «Моління», створених І. Рутковичем для церкви в с. Потелич (нині Жовків. р-ну Львів. обл.), де був най-значніший центр гончарства, він вводить портрети міщан (що пізніше не зважився зробити жоден художник). Барок. темпераментність характерна і для живопис. стилю цього митця. Пошук складного духов. життя персонажів ікон притаманний ченцеві Й. Кондзелевичу. І хоча художник звертає увагу на реалії, пише навіть досить конкретні пейзажі, вони для нього вторинні, як данина своєму часові (Богородчан. іконостас з Манявського скиту, 1698-1705).

У зв'язку з розвитком портрет. жанру в іконах з'являються численні ктиторські та епітафіальні

зображення, серед яких особливий інтерес становлять композиції, створені в Києві та у Лівобереж. Україні. Найчіткіше риси Б. виявляються в портретах козац. старшини, де поєднано традиц. іконографію, іноді з відголосками окремих готич. зразків, з декор.-площин. фігурою донатора, сповненого гордовитого козац. самоутвердження («Розп'яття з портретом лубенського полковника Леонтія Свічки», кін. 17 — поч. 18 ст., м. Пирятин, нині Полтав. обл.).

Наприкінці 17 — на поч. 18 ст. в Україні розвивався барок. портрет, емоц. ефект якого полягав у тому, що небіжчика зображували на його труні (портрети — митрополита Досифея, художник Х. Веселович, бл. 1693; А. Красовської, 1714; М. Чайковського, 1762).

У 1-й пол. 18 ст. популярними стають ікони «Покрова Богоматері». Це твори, в яких зображено дію, що відбувається звичайно в інтер'єрі церкви на тлі пишних барок. іконостасів. У них часто можна знайти групові портрети замовників. Іконографія «Покрови Богоматері» передбачає зображення двох сфер — небесної та земної, події та чуда. У давніх пам'ятках небесна — основна. У пам'ятках періоду Б. перемагає земна сфера, в легендар. події канонічні персонажі та зображення сучасників художника відіграють однакову роль (ікона «Покрова Богоматері» зі Спасо-Преображен. собору в Новгороді-Сіверському, нині Черніг. обл.).

Зріле Б. (30-і рр. 18 ст.) в іконописі представлено пам'ятниками київ. школи (іконостаси церкви в с. Великі Сорочинці (нині Миргород. р-ну Полтав. обл.) і Троїц. надбрамної церкви Києво-Печер. лаври). У них виявилися всі барок. ознаки, характерні для укр. живопису, — концептуальність задуму, реаліст. засоби зображення, пафос і патетика, декоративність, що підкреслювалася безліччю орнаментів на іконах, костюмах персонажів при їх умовному площин. трактуванні. Інтер'єри на іконах відзначені пишністю і багатством, персонажі намісного ряду, «Моління» світяться золотом і сріблом. Але й тут світ божественний певною мірою тотожний світу реальному: святі й миряни одягнені в костюми того часу, нерідко мають конкретні портретні характеристики. В іконостасах з'явилися численні геральдичні композиції. Зріле Б. в іконописі було досить стійким явищем, що яскраво підтверджує виконаний 1762 іконостас Вознесен. церкви в с. Березна (нині смт Черніг. обл.). Рококо в іконописі, як і в ін. видах мистецтва укр. Б., виявилось опосередковано: з'явилися більш вишукані зображення святих, особливо великомучениць (ікони з Микол. церкви, серед. 18 ст., м. Конотоп, нині Сум. обл.).

Від 2-ї пол. 18 ст. в живопису укр. Б. з'явилися риси занепаду, що позначилося і на схоластичній течії іконопису, алегоричних творах складного теол. змісту («Дерево життя», можливо, художник Самуїл, 1767). Портрети, створені у 18 ст. укр. художниками в Києві та на Лівобережжі, виявили особливості нац. трансформації стилю Б. Правдивість у відтворенні індивід.

рис портретованого не була домінуючою, а натомість переважала узагальненість образу. Підкреслювалися риси, притаманні уявленням про ідеал козац. знаті: гордовитість, соц. гідність, імпозантна величність, мужність, підтверджені зображенням герба, воїн. атрибутів. Незважаючи на монотонність композиц. схем портретів (на повний зріст, поясний, погрудний), їх відзначає велика різноманітність декор. рішень, що йде від традицій іконопису (портрет В. Гамалії, серед. 18 ст.). Укр. портрету Б. не властивий драматизм, він швидше виняток (портрет Дмитра Долгорукого, художник Самуїл, 1769). Домагаючись площинної килимовості цілого, репрезентативної імпозантності портретованих, митці зображували козац. верхівку в парад. костюмах з багато орнаментованих тканин. У портретах багато умовного, відсутня просторовість, часто введено драпірування, портретований ніби наближений до глядача, завдяки чому ці твори органічно вписувалися в церк. інтер'єр (портрети Є. Данилова, 1752, М. Миклашевського, серед. 18 ст.). У такій же манері написано портрети знатного духовництва, яке часто зображали в пишних, розшитих золотом ризах, перед престоломи, вкритими килимами (портрет Дмитрія Ростовського, 60-і рр. 18 ст.). Еволюція стилю Б. у портретах знайшла своє відображення в дещо зміненому силуеті фігури, зображенні рокайлевих атрибутів, меблів, рамах. Висока живописна культура творів, естетика образного ладу не зробили їх у 18 ст. анахронізмом.

Графіка. У 1-й пол. 17 ст. представлена гол. чином ксилографією, яка застосовувалася для оформлення та ілюстрування друков. книг. Гравюра стала популяризатором нових тем, сюжетів, іконографії, часто взятих із зх.-європ. джерел 16-17 ст. Але майстри видозмінювали оригінал, прагнучи чіткості й простоти графіч. мови, доступного і дещо наївного худож. образу. Разом з тим укр. ксилографія була пов'язана з іконописом, що часто коректувало її художню форму, орієнтуючи на нац. традиції. Завдяки цьому багато ілюстрована укр. книга стала значним явищем у худож. культурі народу.

Одним з перших майстрів, який звернувся до барок. елементів оформлення, був гравер Ілля. Його приваблювали декор. мотиви (гірлянди, картуші), можливість докладно пояснити гол. думку, для чого він об'єднує різні сюжети в єдину композицію («Євхологійон», 1646). Тривожний час нац.-визв. боротьби українського народу в 17 ст. знайшов відображення в деяких композиціях Іллі до Біблії (1645-49). Сповнені внутр. динаміки, драматизму, вони несуть у собі ту напружену емоційність, яку можна вважати провісником Б. в укр. графіці. В них є філос. глибина, відчуття неосяжності Всесвіту. Оперуючи нетрадиційним для техніки ксилографії прийомом протиставлення чорного і білого, майстер досягає майже містичного освітлення, надаючи ілюстраціям особливої експресії.

Ідеї Іллі продовжив розвивати 1646 Прокопій в ілюстрованому ним «Апокаліпсисі», в якому гостро пролунала тема покарання. В мистецтві Б. цінувалися не тільки емоційність, а й освіченість: Ілля був професіоналом-ерудитом, він знав багато зх.-європ. і слов'ян. першодруків, залишив слід у науці як автор першої сх.-слов'ян. наук. карти.

У 2-й пол. 17 ст. у гравюрі найповніше втілювалася поетика літ. Б. з усіма характер. рисами. Творчість укр. граверів була пов'язана з числен. центрами Речі Посполитої та Росії, вони виконували замовлення представників православ. та католиц. клірів, інтелігенції, смаки яких відповідно впливали на стиль творів. Укр. гравюра вибірково асимілювала різні тенденції свого часу. Інтеграція різних видів худож. творчості, притаманна Б., виявилася у взаємопроникненні літ-ри і графіки, їх взаємозалежності, що відбилося на образному ладі книги: титул і фронтиспис розкривали всю багатоплановість її змісту, заг. художнє оформлення відповідало тексту. Художник у композиції підкреслював гол. думку і коментував її за допомогою типових барок. прийомів, знаходив еквівалентний слову зоровий образ, символічне значення якого роз'яснювали ін. зображальні мотиви за принципом «несхожої схожості» або «суголосної несуголосності» («Вънецъ Христовъ» І. Галятовського, 1659; «Меч духовный» Л. Барановича, 1666). В ін. випадках тема мала кілька варіантів, посилюючись у рефренах (А. Радивилівського, 1668). Відмовившись від архіт. рамки (конструктивна основа фронтисписа в 1-й пол. 17 ст.), майстри прагнули знайти декор. рішення велемовного контексту кожної композиції. Укр. гравери володіли великим арсеналом символів, емблем, алегорій, добре орієнтуючись, як і письменники, у поширених іноз. посібниках. Завдяки емблемам набували ін. змісту реал. предмети, зображення звірів, рослин; алегоричними були персонажі антич. міфології, часто зіставлені з біблійними або євангельськими. В результаті майже кожний графіч. твір, виконаний за принципом Б., формував дещо метафоричне мислення. Суть символу іноді змінювалася, тому його осмислення вимагало розумової гнучкості. Навіть добре відомі за іконографією сюжети у новому контексті набували іноді несподіваного тлумачення. Хоча новизна, до якої прагнули майстри укр. Б., йшла поруч з використанням традиц. гравюри 1-ї пол. 17 ст., проте у 2-й пол. 17 ст. була розроблена ціла шкала характер. прийомів. В одних випадках емоційність худож. образу досягалася завдяки відтвореному стану природи, пейзажу, в інших — емоційною була сама манера дещо ескізного штриха. Іноді змінювалася іконографія добре знайомого реліг. сюжету: замість традиц. зображення «празника» — схоластична композиція, яка представляла складну метафору, розшифровану текстами на бандеролях («Св. Параскева» і «Різдво Христове» Л. Барановича у кн. «Труби словес проповідних...», 1674). Художники

користувалися свободою творчого пошуку, що давало змогу трактувати деякі реліг. теми як реаліст. жанр. сценки, контрастом до яких служили зображені над-природні сили, чудеса тощо («Різдво Іоана Предтечі» Л. Барановича, там само). Декоративність — характерна риса укр. Б. — у книгах виявилася у використанні картушів, безлічі орнаментів. Одним з типових жанрів був панегірик, де ознаки стилю ніби підсумовані у найрізноманітніших худож. рішеннях, напр., в епітафіальному панегірику митрополиту С. Косову (1657) був створений своєрідний ребус, побудований за принципом барок. схоластики, який можна розшифрувати лише за написами. Для кожного подібного твору поряд з ушляхенням певної персони обов'язковою була дидактика. Дещо ін. завдання мають панегірики-присвяти, особливо в книгах, адресованих цар. династії. Це — фронтисписи. Вони переобтяжені складним асоціативним рядом, паралелями, іносказанням, в них використано геральдику, підкреслено середньовічну ідею божествен. винятковості. Геральдика — частина барок. естетики, тому в книжках велика кількість гербів, які супроводжують вірші, що тлумачать значення емблем і атрибутів. Наприкінці 17 ст. укр. графіка суттєво змінилася під впливом запровадження техніки мідьориту, якою володіли митці, що пройшли зх.-європ. школу, їхні роботи, створені за межами укр. земель, органічно пов'язані з культурою Центр. Європи. Маючи великий досвід роботи в різних жанрах, майстри збагатили укр. мистецтво, розширили його художні обрії. Працюючи у Вільно, О. Тарасевич і його послідовники Л. Тарасевич та І. Щирський продемонстрували весь діапазон можливостей стилю Б. у гравюрі. Володіючи реалістичним рисунком, вони зображували католиц. святих, передавали стан реліг. екстазу («Невідомий святий» Л. Тарасевича, 1680; «Молитва св. Домініка і св. Фоми» І. Щирського, 1681). Художники користувалися такими прийомами, як контраст, протиставлення, драм. сюжетна колізія («Мучеництво св. Катерини Александрійської» Л. Тарасевича, 80-і рр. 17 ст.). У книжк. ілюстрації вони ніби намагаються подолати межі між різними видами мистецтва, їх авторські (не репродукційні) композиції іноді навіть наслідують скульптуру (іл. О. Тарасевича до «Рациональної філософії», 1683). Виключне знання художниками емблем, геральдики, алегорій, характерне для естетики Б., відбилося у панегіриках і тезах, які складають значну частину їхньої творчості. І хоча цим творам властива полісюжетність, у них завжди перемагає логічна чіткість композицій, уміння підпорядкувати другорядне головному. Автори володіли всіма тех. засобами різцевої гравюри, створювали досконалі патетичні композиції. Панегірики відзначаються винахідливістю, гостротою задуму і фантазією. Іноді особа, якій присвячувався панегірик, ідеалізувалася в образі лицаря, що було характерно також для низки живопис. портретів того часу («Тріумф

Б. Шереметєва» Л. Тарасевича, 1695). Контрасти світла і тіні дозволяли майстрам досягати значного емоц. впливу творів. Світло стало одним з характер. образотвор. засобів Б.

Наприкінці 17 — 1-й пол. 18 ст. у створенні панегіриків, тез (конклюдій) особливу славу здобули київ. митці. Вони присвячували твори гол. чином вельможам (духівництву) або диспутам, що проходили в стінах Києво-Могилян. колегіуму (академії). Друкувалися панегірики не тільки на папері, а й на шовку. Дуже різні за тематикою, вони були об'єднані стилем Б., що виявлялося в намаганні через цноти однієї людини відтворити узагальнену картину світу, де життя земне і небесне поєднуються. Подібна ідеалістична модель світобудови, традиц. для реліг. світогляду, була характерною і для укр. іконопису. Однак у графіч. творах головними були не стільки реліг. сюжети, скільки обожнювання конкрет. особи. У панегіриках поряд з портретами, відомими архіт. пам'ятками велику роль відіграють біблійні, євангел. персонажі, алегоричні фігури, емблеми, герби тощо. Іноді панегірикам властива сценогр. бравурність або, навпаки, певна схоластичність. Багато з них сповнені почуттям патріотизму, ушляхетнюють стародав. Київ з його святинями, рівнем освіти, що принесла місту популярність у слов'ян. світі 17-18 ст. Глибиною проникнення в психологію людини відзначені твори О. Тарасевича (портрети К. Жоховського, 80-і рр. 17 ст.; Л. Барановича, 1693) і Л. Тарасевича (портрети Г. Землі, 1690; К. Радзивілла, 1692). Їх барок. характер визначений не тільки характер. обрамленням, аксесуарами, атрибутами, а й типовим для стилю Б. відчуттям контакту між портретованим і глядачем. Л. Тарасевич іноді підкреслював цей ефект тим, що ілюзорно відтворював перший план.

Поруч з естампом розвивалася і книжк. гравюра. І хоча в ній помітна певна тенденція зберегти традицію, вона мала багато нових прикмет. Так, в оформленому Л. Тарасевичем «Києво-Печерському патерику» (1702) збережено лише зовн. ознаки, які нагадують видання 1661. Тут багато розповід. мотивів, які поетично відтворюють буденне життя монастиря, київ. краєвиди, пам'ятки архітектури Лаври. Але гол. метою видання стало ушляхетнення святих православ. церкви. Тому Л. Тарасевич зосереджує увагу не стільки на індивід. рисах ченця, скільки на його духов. осяянні. Для мистецтва Б. характерна виховна функція, якою пройняті тогочасні література і театр. «Ифіка ієрополітика», ілюстрована 1712 Н. Зубрицьким, стала поширеною книгою у слов'ян. світі (1760 перевидана у Львові, її копіювали живописці). Книги, розраховані на досить масового читача, що було типовим для естетики слов'ян. Б., ілюстративним рядом — простими, іноді буденними картинками або емблемами — пояснювали поетичні морал. сентенції. Водночас кожна ілюстрація була іносказанням, що езопівською мовою розкривала

певні норми моралі.

Типовим майстром укр. Б. в графіці був А. Козачківський. Усі його твори позначені динамізмом композиції, внутр. напруженням, афектованою патетикою. В цьому ж плані працювали в Почаєві А. та Й. Гочемські. Бароківі алегорії і емблеми завжди були невід'ємною частиною оформлення календарів 18 ст. Стиль рококо теж залишив певний слід у гравюрі: він відчутний у творах Г. Левицького (заставки до кн. М. Козачинського «Філософія Арістотелева по умствованію паріпатетиков изданная...», 1745), рокайлевих елементах оформлення книг київ., львів. і почаївського друку. В укр. графіці Б. було домінуючим стилем до кін. 18 ст.

Л. С. Міляєва

Бароко в театрі

Бароко в театрі (Б. в т.). Формування барок. стилю в укр. театр. мистецтві зумовлене заснуванням і розвитком у православ. духов. школах у 17-18 ст. т. зв. шкіл. театру. Підґрунтям для створення нац. варіанту цього стилю стали нові культурниць. ідеї, суголосні естетиці Б., сформов. в Іспанії наприкінці 16 ст., що були привнесені в Україну з Заходу через Польщу; політ.-реліг. процеси, які спричинили православну контр-реформацію; ідеї нац.-визв. боротьби, що сприяли секуляризації культури. Найвищого ступеня розвитку театральне Б. в Україні досягло в Києво-Могилян. академії, шкіл. театр якої постав з одного боку як центр формування барок. естетики, а з ін. — як засіб виховання і навч., пропаганди реліг. і нац.-патріот. ідей. Барок. засади виявилися насамперед у шкіл. драматургії, яку створювали викл. й студенти за зразками європ. університетів та колегіумів з використанням практики публіч. диспутів, риторики й поетики. Першими шкіл. творами драм. жанру в Україні вважають декламації та діалоги, зокрема «Просфоніма» («Похвала», 1591), «Вірші на жалосний погреб зацного рыцера Петра Конашевича-Сагайдачного» К. Саковича (1622). Барок. естетика шкіл. драматургії проявилася насамперед у жанр. особливостях: для написання п'єс, переважно реліг. змісту використовувалися драм. жанри європ. середньовіччя та Б. — міраклі, містерія, мораліте. Сюжетну основу становили Старий та Новий Заповіти, апокрифи, а барок. характер тем та ідей визначало уявлення, що земне життя людини було ілюзорним, лише матрицею, відбитком небес. існування (мotto П. Кальдерона: «життя є сон»).

Композиційно барок. драма будувалася на кількох планах драм. оповіді — «земному», «божественному», «потойбічному», а драматургічно розвивалася не через сюжетні події, а через «розгортання» та «розширення» метафор та алегорій. Переважну кількість дійових осіб становили знакові та алегор. постаті, чий філос.-теол. та морал.-етичні дискусії складали осн. зміст шкіл. драм.

Наприкінці 17 ст. в укр. барок. театрі відбулася транс-

формація жанрів: популярний не менш, аніж різдвяні та великодні містерії, апокриф. жанр, стрижнем якого був середньовіч. міраклъ, трансформувався в істор. драму. Відбулося розширення тематики п'єс шкіл. репертуару від реліг. до світської істор.-нац. з соціально-сатир. моментами, порушився баланс між світ. і сакральним началом. Ці принципи зрушення засвідчили перехід від барок. типу драматургії до класицистичного, що найбільше відобразилося в істор. драмі Ф. Прокоповича «Владимир» (1705), який обґрунтував своє новаторство у влас. «Поетиці». Унікал. прикладом істор. барок. драми з елементами класицистич. естетики є твір невідомого автора «Милость Божія...» (1728), присвяч. боротьбі українського народу під проводом Б. Хмельницького. Барок. поетика проявилася також у творах Л. Горки «Іосиф Патріарх» (1708), М. Козачинського «Трагедія Уроша Пятого...», М. Довгалецького «Комическое дѣйствие» (обидва — 1736), Г. Кониського «Воскресение мертвых» (1746).

Худож.-естет. особливості укр. Б. в т. позначилися також на сценіч. втіленні шкіл. драм, насамперед у влаштуванні кону, яке здійснювалося за розробками теоретиків і практиків єзуїт. театру Р. Масена, П. Ланга, К. Сарбевського. У ранніх постановках, зокрема «Олексій, чоловік Божий» (1673), «Дійство на страсті Христові списане» (не пізніше 1686), «Царство Натури людської» (1698) — використовувалася т. зв. містеріал. двоповерхова сцена з симультан. декорацією на підвищенні, яка символізувала водночас Рай, Землю, Пекло й Небо. Подіб. тип театр. кону був своєрід. моделлю світобудови, універсуму й уособлював вертикальну та горизонтал. символіку барок. світобачення. Осн. худож. завданням барок. театр вважав відтворення не щоден. реалій, а світу в цілому, життя у його косміч. вимірах. Вплив естетики просвітниц. класицизму зумовив зміни в організації сценіч. простору: замість містеріал. сцени з підвищенням з'явилася сцена-естрада з теларіями, кулісами, на якій застосовувалися сценогр. винаходи нім. декоратора, театр. архітектора 17 ст. Й. Фуртенбаха: різноманітна сценічна машинерія, система люків, противагів і підвагів, велика кількість звук. і світл. спецефектів, зокрема «чарівний ліхтар», що створював ефект театру тіней.

Однією з визначал. рис укр. барок. театру був синтез мистецтв: вистави супроводжувалися музикою, хор. спів-ами, танцями, пантомімами. Алегор., символ., міфол. та біблійні постаті, почасти типові, запозич. з різних культур. епох, а також створ. для конкрет. вистави, з'являлися у символ. вбранні зі знаковими аксесуарами й формували на сцені особл. образне видовище — своєрідну емблему, дешифрування якої було одним із завдань глядачів. У жанрі інтермедій — у вставних коміч. сценах побут. змісту — проявилась естетика т. зв. низового бароко. Характер сцен повною мірою визначили теор. засади комічного, сформул. у поетиках цієї епохи. Водночас вони вирізнялися нар. колоритом,

«живими» діалогами, побутовістю, часто антиклерикал. характером, зв'язком із фольклор. джерелами й вертепом і поширювалися в Україні завдяки мандрівним дякам. Уособленням барок. погляду на світ, його універс. ієрархічної картини з усіма антиноміями, де протиставлялося земне й божественне, грішне й сакральне, стали дво- та триярусні скриньки укр. вертепу для розігрування ляльк. вистав, що з'явилися в нар. культурі наприкінці 16 ст., майже одночасно з виставами шкіл. театру. Вертикальність як осн. принцип будови вертеп. вистави подала осн. символом барок. доби, водночас дво- та триярусне ділення вертеп. скриньки стало символ. доказом єдності Всесвіту, його числен. зв'язків, оскільки те, що відбувалося на землі, співвідносилось з діями на небі.

Традиції «низового бароко» — інтермедій та вертепу — мали принцип. значення для розвитку профес. театру в Україні наприкінці 18 ст. й протягом 19–20 ст. Драм. сцени «Ярмарок», «Сповідь» вихованця Києво-Могилян. академії І. Некрашевича були фактично першими літ. світськими драм. творами кін. 18 ст.; елементи інтермед. гри проявилися у п'єсах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка; П. Куліш написав «Іродову мороку» — «святочное представление»; побут, звичай мандрів. дяків змалював у комедії «Чумаки» І. Карпенко-Карий.

Водночас надбання барок. сцени шкіл. театру практично не використовувалися в укр. театр. культурі наступ. століть, за винятком вистав кріпац. і магнатських театрів, де застосовувалися постановочні технології Й. Фуртенбаха. Так, у діяльності театрів К. Розумовського, Д. Ширяя та ін. кін. 18 — поч. 19 ст., що визначалася засадничими принципами естетики рококо та просвітниц. класицизму, було надзвичайно багато елементів барок. сценічності: алегоричні постаті, світлові та звукові спецефекти, влаштування феєрверків та магіч. сцен і перетворень.

До принципів естетики Б. укр. шкіл. театру у 20 ст. звернулася Л. Старицька-Черняхівська, яка 1907 опублікувала «Вертеп» — «старинну містерію на нові теми», а 1918 створила драму «Милость Божа», переосмисливши сюжет згаданої барок. п'єси 18 ст. Дія драми відбувається в кількох часопросторах, виступають як реальні, так і алегор. постаті, в осн. текст уведено кілька інтермедій. Принцип багатоповерховості та калейдоскопічної зміни подій використав у «Патетичній сонаті» (1929) М. Куліш. Великою кількістю алегорично-абстракт. прийомів вирізняються ранні п'єси Я. Мамонтова. 1960 В. Шевчук створив п'єсу «Вертеп». Подібність символіст. драматургії й театру з бароковими відзначала дослідниця Л. Софронова (драматургія М. Рильського, В. Самійленка).

Сценічні засади театр. Б. зацікавили діячів укр. модернізму та авангарду поч. 20 ст. 1915 на Сирец. ярмарку в Києві актори театру М. Садовського ставили шкіл. інтермедії, сценічне оформлення яких виконав А.

Петрицький; у січні 1919 Лесь Курбас у Молодому театрі показав виставу «Вертеп» в оформленні того ж А. Петрицького, іронічно переосмисливши текст каноніч. Сокиринського «Вертепу». З метою відтворення на сцені картини універсуму, моделі нового світу барок. форми, використовував у своїх сценіч. експериментах на поч. 1920-х рр. реж. М. Терещенко (вистави «Перший будинок Нового світу» та «Небо горить»). Найвиразнішим прикладом переосмислення укр. режисурою театр. барок. прийомів залишається вистава Леся Курбаса «Маклена Граса» (1933), у сценографії та мізансценах якого було використано вертикал. й горизонтал. символіку, систему універс. алегорій і символів. З ін. боку, незважаючи на принципові ідейно-філос., смислові розбіжності, елементи барок. театральності виявляються й у виставах доби соціаліст. реалізму — в їхній химерній розкоші, монументальності форм, раціоналізмові. Виставу «Володимир» Ф. Прокоповича поставив І. Цішкевич на поч. 1990-х рр. у США з театром «Нове покоління». У Києві в Театрі на Подолі реж. В. Малахов у 1996 поставив «Воскресіння мертвих» Г. Кониського у сценічній адаптації В. Шевчука.

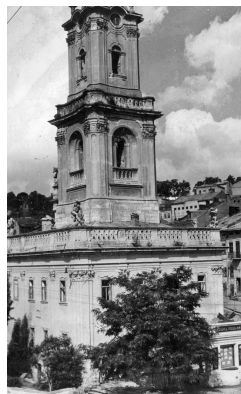
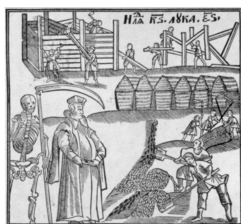
Г. І. Веселовська

Рекомендована література

1. Чижевський Д. Українська барокова література: Нариси. Ч. 1-3. Прага, 1941-44;
2. Українське літературне барокко: Зб. наук. пр. К., 1987;
3. Ушкалов Л. Світ українського бароко. Х., 1994;
4. Макаров А. Світло українського бароко. К., 1994;
5. Криса Б. Перетворення світу. Українська поезія XVII-XVIII ст. Л., 1997;
6. Михед П. Пізній Гоголь і бароко. Ніжин, 2002;
7. Його ж. Кризь призму бароко. К., 2002;
8. Барокова поезія Слобожанщини. Х., 2002;
9. Два століття сковородіани: Бібліогр. довід. Х., 2002;
10. Чижевський Д. Літературний український барок: Нариси. Х., 2003;
11. Українське бароко: В 2-х т. Х., 2004.
12. Павлуцкий Г. Древности Украины. Москва, 1905;
13. Лукомский Г. Украинское барокко. С.-Петербург, 1911;
14. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. С.-Петербург, 1913;
15. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII-XVIII віків. К., 1919;
16. Січинський В. Стили. Прага, 1926;
17. Т. Maskowski. Lwowskie kościoły barokowe. Lwów, 1932;
18. Логвин Г. Украинское искусство. X-XVIII вв. К., 1963;
19. Цапенко М. В. Архитектура Левобережной Украины XVII-XVIII веков. Москва, 1967;
20. Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні. XIV-XVIII ст. К., 1973;
21. Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. К., 1976;
22. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI-XVII століть. К., 1981;
23. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Л., 1981;
24. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. К., 1986.
25. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в 17 ст. та праці М. Дилецького // Укр. Музикознавство. К., 1971. Вип. 6;
26. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в 17-18 ст. К., 1978;
27. Алексієвець М., Цвіркун В. Типологія української національної культури: київсько-руський (середньовічний) і ренесансно-бароковий (козацький) типи // Культурне Відродження в Україні. Л., 1993;
28. Братасюк М. Києво-Могилянська академія як оплот вільнодумства в Україні 17-18 ст. // Там само;
29. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика. К., 1993;
30. Її ж. Історія української музики. К.; Х.; Нью-Йорк, 1996;
31. Юдкін І. Історичні художньо-стильові системи в процесі взаємодії світських, культових та фольклорних традицій // Укр. художня культура. К., 1996;
32. Його ж. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму // Там само;
33. Мартишок Т. Перехідні етапи в історії української музичної культури. К., 1997;
34. Антонович М. Musica Sacra. Л., 1997.
35. Старинный театр в России XVII-XVIII вв. Петроград, 1923;
36. Белецкий А. И. Старинный театр в России. Москва, 1923;
37. Адріанова-Перетц В. Сцена та костюм в українському театрі XVII-XVIII вв. // Україна. 1925. № 3;
38. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. К., 1926-29. Вип. 1, 3-6;
39. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. Москва, 1981;
40. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII-XVIII ст. // Європейське Відродження та українська література XVII-XVIII ст. К., 1993;
41. Софронова Л. Старинный украинский театр. Москва, 1996.

Д. С. Наливайко, С. К. Кілессо, Ю. О. Станішевський, Т. В. Кара-Васильєва, І. А. Котляревський, Л. С. Міляєва, Г. І. Веселовська

Фотоілюстрації



Бібліографічний опис:

Бароко / Д. С. Наливайко, С. К. Кілессо, Ю. О. Станішевський, Т. В. Кара-Васильєва, І. А. Котляревський, Л. С. Міляєва, Г. І. Веселовська // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-40601>. — Останнє поновлення : 2023.

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України ([докладніше](#)).