

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ. ЕТНОЛОГІЯ. ЕТНОГРАФІЯ

УДК 94(477):75 «16/17»

Стефанія Ковбасюк

РОЛЬ ПОЛІТИЧНОГО ЧИННИКА У СТАНОВЛЕННІ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО (ДРУГА ПОЛОВИНА XVII – ПОЧАТОК XVIII СТ.)

Ця стаття присвячена аналізу ролі політичного чинника у становленні та розвитку мистецтва бароко в Україні другої половини XVII – початку XVIII ст. В центрі дослідження знаходиться аналіз шляхів становлення українського бароко в політичному контексті, особливості взаємодії між мистецтвом та політикою, а також між західноєвропейським стилем та національною традицією, що сприяло би кращому осмисленню сьогоденних процесів як в художній, так і в політичній сферах. Особлива увага приділена європейським тенденціям того часу у взаємодії між політикою та мистецтвом та їх державотворчому аспекту.

Ключові слова: бароко, Україна, політика, мистецтво, Іван Мазепа.

Мистецтво українського бароко вже давно привертає увагу дослідників, як вітчизняних, так і зарубіжних. Це не дивно, адже формування та розвиток цього стилю припадають на часи державного піднесення після періоду занепаду в усіх сферах життя, що в історіографії визначається як «Руїна». Саме тому в історіографічному дискурсі українське бароко пов'язується з прагненнями до політичної автономії, яке особливо проявилось в часи правління гетьмана Івана Мазепи (1687–1709 рр.). Гетьман не тільки інвестував значні суми в мистецьку сферу, але й сам активно долучався до творення нової культури, що відповідало його естетичним і політичним інтересам. Безпосередня взаємодія політичного та мистецького є феноменом не тільки часів бароко. Наразі проблема взаємодії цих двох сфер набуває все більшої актуальності. Адже на сьогодні, в умовах ретвердження цивілізаційного вибору України, мистецтво грає не останню роль, свідомством чого є резонансні виставки, перформанси та інші прояви художніх пошуків.

Як вже було зазначено вище, дослідження українського бароко мають значну історіографічну традицію. Так, художні особливості бароко в Україні висвітлюються в працях Н. Шамардіної [1–2], О. Сидора [3], Г. Логвина [4] та ін. Мистецький компонент у внутрішній політиці І. Мазепи, найбільшого мецената українського бароко, розкривається у науковому доробку О. Оглобліна [5], Ю. Мицика [6], В. Мезенцева [7]. Ролі дарів в культурній політиці Мазепи присвячена ґрунтовна стаття Л. Бережної [8]. Засади культурної політики гетьмана висвітлені в монографіях Т. Таїрової-Яковлевої [9]. Портретам І. Мазепи присвячені дослідження Т. Мацьківа [10], О. Ковалевської [11]. У ґрунтовній монографії С. Павленка висвітлено діяльність Івана Мазепи як будівничого української культури [12]. Однак, варто відзначити, що, незважаючи на наявний науковий доробок, комплексного дослідження, присвяченого саме аналізу впливу політичного фактора на розвиток українського бароко на сьогодні немає. Тому видається необхідним проаналізувати шляхи становлення українського бароко в політичному контексті, відзначити особливості взаємодії між мистецтвом та політикою, а також між західноєвропейським стилем та національною традицією, що сприяло би кращому осмисленню сьогоденних процесів як в художній, так і в політичній сферах. Особлива увага при цьому буде приділена європейським тенденціям того часу у взаємодії між політикою та мистецтвом та їх державотворчому аспекту. В такий спосіб буде розкрито цивілізаційний вимір сприйняття та поширення барочного мистецтва в Україні.

Батьківщиною бароко справедливо вважають Італію: саме там, тісно пов'язане з мистецтвом пізнього Відродження та маньєризму, бароко досягло рафінованості форм. Визначальними рисами нового стилю, який буде взятий «на озброєння» Контрреформацією [13, р. 252], стали динамізм та примхливість форм, гра з перспективними побудовами, загальна піднесеність, навіть певна екстатичність, виразна пластика, багатство декоративних рішень, а також синтез різних мистецтв – архітектури, скульптури, живопису у єдиний ансамбль [14, р. 99]. І хоча на перший погляд мова йде виключно про художній розвиток, формування та розвиток італійського бароко мали політичний вимір.

Реформація, що розпочалась в Німеччині в 1517 р., значно похитнула не тільки релігійні позиції Католицької церкви, що стане у майбутньому одним із найбільших замовників епохи бароко, але й політичну владу. Тридентський собор (1545–1563 рр.), де розпочато рух за внутрішнє оновлення Церкви, сформулював і канони нового мистецтва, яке, на противагу так званому «язичницькому» Відродженню [13, р. 252–253], мало не лише впливати на віруючих, утримуючи їх

від інших релігійних вчень, але й демонструвати мирянам силу та непохитність позицій Католицької церкви через пишність та розкіш оздобы соборів [15, р. 13–14]. Промовистим фактом видається те, що одним із перших і найбільш яскравих прикладів італійського бароко стала церква Іль Джезу у Римі – церква новозатвердженого ордену Єзуїтів [16, р. 477], що мав повернути колишній вплив Католицької Церкви на всі сфери суспільного життя, і не тільки в Італії. Так, мистецтво бароко стало в Італії одним із засобів символічної комунікації, який довів згодом свою ефективність. Видатний історик візуальності Д. Фрідберг так охарактеризував тридентський дух в мистецтві: «Якщо ми вже маємо картини, то нехай же вони не принижують нас до рівня відчуттів, але підносять у вищі сфери; нехай допомагають нам у переході від матеріального до духовного; нехай дають нам, смертним, зануреним у свої почуття, можливість медитації, принаймні – божественну присутність» [17, р. 358–359].

Не менш яскраво політичний вимір бароко проявився в Трансальпійській Європі. Наведемо лише два приклади – Франції та Нідерландів. У мистецтві Нідерландів, які наприкінці XVI ст. втратили свою територіальну цілісність у війні з Габсбургами, проявився той самий розкол, що і в державницькій сфері, – домінуючим стилем Південних Габсбурзьких Нідерландів стало «фламандське бароко», протестантських Об'єднаних Провінцій – так званий «голландський реалізм» [18, р. VII–VIII]. У спрощеному вигляді ці дві тенденції уособлюють фігури таких двох видатних майстрів як Пітер Пауль Рубенс та Рембрандт Харменс ван Рейн відповідно.

Пензлю П. Рубенса належить також присвячений життю Марії Медичі і виконаний у 1622–1625 рр. [19, р. 144–145] цикл з 24 алегоричних картин. Цикл мав стати органічною частиною ансамблю Люксембурзького палацу в Парижі, побудованого у стилі французького бароко, що відзначалось більшою суворістю зовнішніх форм (не випадково у Франції класицизм та бароко розвивались паралельно), але пишністю та багатством інтер'єрного оздоблення. Сюжети були чітко визначені самою королевою спільно з її радником – кардиналом Рішельє [19, р. 144]. Ці широкоформатні картини, що відзначаються по-бароковому складною алегоричною програмою, мали продемонструвати, що Марія Медичі, незважаючи на тимчасове вигнання, не втратила ні влади, ні впливу.

Отже, стрімкий розвиток європейського бароко багато в чому завдячує політичному фактору – встановленню та ствердженню абсолютистських режимів, необхідності культурної диференціації як елементу імагології (у випадку Південних Нідерландів), відновлення та утримання позицій у релігійно-політичній сфері (Італія).

Чи були характерні подібні тенденції для України другої половини XVII – початку XVIII ст., коли набуває своїх специфічних рис так зване «українське бароко»? Перш, ніж відповісти на поставлене питання, коротко окреслимо політичні умови життя українського суспільства у визначений період.

Після закінчення національно-визвольної війни (1648–1657 рр.) під проводом Богдана Хмельницького Лівобережна Україна за Переяславським договором (1654 р.) увійшла в союзницькі стосунки із Московським царством разом зі своїм урядом, військом, дипломатією та судочинством [20, с. 280]. Правобережна Україна (окрім Києва та його околиць) залишалась частиною Речі Посполитої, що підтверджено в 1667 р. Андрусівським перемир'ям [21, с. 385]. Політичний розкол не міг не сказатися на неоднорідності культурно-мистецьких процесів.

Міжкультурні контакти на Правобережжі з барочним мистецтвом мали, на перший погляд, більш безпосередній характер, ніж у випадку з Лівобережною Україною. Українські землі опинились інтегрованими в польську католицьку культуру, яка, відповідно, була чутлива до контрреформаційного барочного мистецтва. Сприяло рецепції нових форм і діяльність західноєвропейських архітекторів та скульпторів, зокрема, Б. Меретина та І. Пінзеля [22, с. 105–107], на чий творіння згодом орієнтувались і майстри місцевих шкіл (львівської, бойківської тощо). Однак засвоєння рис барочного мистецтва не відбувалось механічно, мав місце опір новому мистецтву, яке, вірогідно, часом сприймалось як один із засобів польської культурної асиміляції [3, с. 176]. Особливо тенденція до збереження національної художньої традиції та обережне звертання до засобів барочної виразності помітне в іконописі. Так, наприклад, в іконостасі церкви Св. Духа в Рогатині, зведеному у 1650 р. на кошти місцевого братства, як зауважив О. Сидор, барочний характер має не тільки різьба, але й окремі ікони, особливо, намісного ряду [3, с. 177]. Варто відзначити ікону, на якій зображено зішестя Св. Духа. Художник, послуговуючись як барочними, так і, вірогідно, маньєристичними зразками, зміг передати динамізм та драматизм сцени, активно використовуючи можливості світлотіньового моделювання та колористики.

Також, за влучним визначенням В. Свенцицької, однією з найбільш характерних рис в українському живописі наприкінці XVII ст. було те, що композиційне вирішення барочних творів українських майстрів часто спиралось на зразки західноєвропейського мистецтва, зокрема на графічні альбоми, присвячені біблійним темам (як Старого, так і Нового Заповіту), –

антверпенського видання Герарда де Йоде кінця XVI ст., або амстердамське – Йоганна Піскатора середини і другої половини XVII ст. [23, с. 92]

Політичний фактор зумовив і те, що сакральна архітектура часів бароко є здебільшого католицькою. Наприклад, першою спорудою в барочному стилі у Львові став костел Петра і Павла Ордену Єзуїтів, споруджений у 1610-30-х роках італійським архітектором Джакомо Бріано [24, р. 284]. Основою для проекту Бріано став рисунок іншого ченця-єзуїта Себастьяна Ламхіуса, який орієнтувався на вже згадану вище церкву Іль Джезу у Римі [25, р. 86].

У світській міській забудові ще до кінця XVII століття переважали ренесансні тенденції. Забудова ж часів розвиненого бароко представлена здебільшого магнатськими резиденціями. Так, відчутної перебудови зазнав замковий комплекс у Жовкві, до того ренесансний, який після смерті у 1626 р. польного гетьмана коронного, львівського каштеляна Станіслава Жолкевського перейшов його онуку, королю Яну III Собеському [26, р. 125]. Барочні риси в цьому випадку проявились не стільки в архітектурі, скільки в плануванні палацово-паркового ансамблю – на двох терасах був розбитий регулярний парк, закритий з трьох сторін зеленими шпалерами, а на верхній терасі було розбито чотири прямокутних квіткових партери з орнаментальним декором, посередині яких був викладений родовий герб шляхти Речі Посполитої «Яніна» [27, р. 169]. Подібне планування повністю відповідало західноєвропейським тогочасним практикам в парковому будівництві. Регулярні парки були невід'ємною частиною барочових резиденцій знаті та королів, і навіть пап [15, р. 132].

В цілому ж, як зауважує В. Вечерський у своєму нарисі історії української архітектури, перший етап у становленні українського бароко на Правобережній Україні, що тривав від середини XVII до 1720 р., відзначився занепадом архітектурної та містобудівної діяльності, на відміну від їх піднесення на Лівобережній Україні зусиллями І. Мазепи [20, с. 287].

Трохи іншими шляхами формування мистецтва бароко проходило на Лівобережній Україні. Позначення його в історіографії термінами «мазепинське» або «козацьке» бароко [28, р. 33], хоч і залишається дискусійним, проте, на нашу думку, відображає ті соціально-політичні обставини, в яких відбувалось становлення нового стилю на території, підвладній на той час Московії. Більше того, рецепція бароко та її специфіка, не обмежуючись мистецькою сферою, сама по собі вже була політичним вибором. Пояснимо нашу думку.

Гетьман Іван Мазепа (1639–1709), з ім'ям якого в історіографічному дискурсі часто пов'язують розвиток бароко на Лівобережній Україні, насправді був найбільшим меценатом українського мистецтва останньої третини XVII – початку XVIII ст. Так, у часи його правління було не лише споруджено 12 нових та реконструйовано 20 храмів [20, с. 284], але й сформовано інтелектуальний осередок навколо Києво-Могилянського колегіуму [9, с. 228–229]. Подібні фінансові затрати уможливила виважена внутрішня політика, добре відображена в гетьманських універсалах [29, с.45ff]. Також була налаштована і широка мережа зовнішніх контактів, значна частина яких завдячує майстерній культурній дипломатії І. Мазепи [8, с. 240–241].

Меценатська діяльність Мазепи неодноразово висвітлювалась в історіографії, проте, як видається, причини, ідейна основа подібної культурної політики поки що залишається поза межами досліджень. Тому ми дозволимо собі коротко окреслити найбільш важливі її сторони, де вплив політичного фактору вбачається особливо значним: кам'яне будівництво, та культурна дипломатія.

Хоча результати церковного будівництва в мазепинський період, як вже було згадано вище, часто ставали предметом спеціальних досліджень, причини подібної активності гетьмана в сфері сакральної архітектури залишались здебільшого на маргіналіях історіографічного дискурсу. Проте варто завважити на відповідність між політичними амбіціями – намаганнями розширити межі владної автономії, централізувати владу за рахунок зменшення традиційних козацьких вольностей, – та побудовою і відбудовою численних церков, монастирів, а також колегіумів і, зрештою, власного палацу. А. Макаров в своїй праці, присвяченій особливостям українського бароко, влучно зазначає, що «разом із виникненням інтересу до проблеми успадкування давньоруської великокнязівської влади українським козацтвом, вірніше його гетьманами, з'являється й новий тип церкви, архітектура якої виражає ідею української державності» [30, с. 198]. Йдеться, зокрема, про протиставлення старим традиціям козацької демократії з їх хрещатими полковими соборами як найпоширенішим типом культових споруд новим барочним храмам, або старим, але по-новому, більш розкішно оздобленим церквам часів високого бароко, будівництво або реставрацію яких і фінансував І. Мазепа – Софійському собору, Михайлівському золотоверхому, Успенському собору, Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври [9, с. 229] тощо. У цих та інших соборах органічно поєдналися традиції кам'яного будівництва часів Київської Русі та високого бароко, що, на нашу думку, відповідало монархічним устремлінням гетьмана, адже в такий спосіб він відновлював спадкоємність влади – від руських князів – до українських гетьманів. Про переваги монархічного устрою, полемізуючи з козацькою старшиною, писав у своїй «Думі» і сам Мазепа «...Ей, братиша,

пора знати, / Що не всім нам панувати, / Не всім дано всеє знати / І речами керувати» [31, с. 96], а також «Наша гетьманська влада гідна такої пошани, щоб ви, менші, нас не вчили і не картали, але з самого послуху чинили те, що вам чинити велять і наказують» [32, с. 214]. Також, активне будівництво і відновлення церков відповідало популярній на той час парадигмі Києва як «Нового Єрусалима», яку підтримував близький друг Івана Мазепи – митрополит Петро Могила [20, с. 434].

Рецепція в мистецтві «мазепинського бароко» європейських тенденцій, вірогідно, мала на меті акцентуацію західноєвропейського вектору зовнішньої політики гетьмана, що підтверджується даними про численні делегації, які І. Мазепа приймав у себе в палаці в Батурині [7, р. 434].

Тут доречно згадати про спорудження цього палацу, який був зруйнований за наказом Петра I у 1708 р. («Батуринська трагедія» [33, с. 23–24]). Будівництво тривало впродовж 1690-х рр. у передмісті Батурина – Гончарівці, у двох кілометрах від колишньої міської фортеці. Палац був добре захищений, що потім, у 1707–1708 рр., дало привід Василю Кочубею у своїх дописах на Мазепу писати Петру, що гетьман з незрозумілих причин збудував собі фортецю – «подварок» [34, с. 72].

Наразі, завдяки археологічним дослідженням, здійсненим канадсько-українською групою археологів та істориків, є відомим як загальний план палацу, так і деталі його оздоблень, що дає, в свою чергу, змогу визначити ступінь західноєвропейських та литовсько-білоруських архітектурних впливів. Так, за даними, опублікованими В. Мезенцевим, палац був майже квадратним у плані, трьохповерховим (якщо враховувати підвал та мансарду – п'ятиповерховим), пишно оздобленим у західноєвропейському барочному стилі; фасад мав симетричну вертикальну композицію, кожний його поверх був оздоблений струнками напівколоннами з плоскими керамічними базами та кам'яними капітелями композитного ордеру [7, р. 436–437].

Не менш важливою для формування і розвитку барочного стилю на Лівобережній Україні стала культурна дипломатія Івана Мазепи. Важливою її частиною була культура дарів, одна із ключових складових символічної комунікації у ранньомодерну епоху. Як зазначає Л. Бережна у своїй статті, присвяченій аналізу культури дарів українських гетьманів, «Правління Мазепи вивело козацьку «дипломатію дарів» на інший рівень: від цього часу у складі гетьманових гостинців сусіднім монархам простежується певна «європеїзація»: на зміну коням, зброї і заручникам прийшли срібні вироби, церковні оздоби та книги» [8, с. 239]. Основними напрямками цього виміру культурної дипломатії стали Московське царство, Річ Посполита, згодом, Швеція, а також міста, тісно пов'язані з православ'ям – Сирія, Палестина, Афон тощо [9, с. 234].

Не менш важливими були і мистецькі обміни, зокрема залучення іноземних митців до здійснення художніх проектів в Україні. Так, задля будівництва свого палацу та зведення церков Мазепою були запрошені, зокрема, литовські майстри, про що свідчить оформлення фасаду у стилі пізнього віленського бароко, яке, в свою чергу, демонструвало спорідненість із барочними віллами Риму, Флоренції (вілла Корсіні), регіону Венето (Вілла Барбаріджо) [7, р. 438]. І, як стверджує В. Мезенцев, саме Велике Литовське князівство відіграло роль культурного посередника між італійським та українським бароко [7, р. 439].

Підведемо підсумки. Мистецтво бароко формувалось на українських землях неоднорідно. Значною мірою це було зумовлено саме політичною роздробленістю держави. Так, на Правобережній Україні раннє бароко було здебільшого представлене католицькою архітектурою, творці котрої орієнтувались на італійські зразки (такі як Іль Джезу та ін.). В живописі, зокрема іконописі та гравюрі, де українські майстри відчували себе більш вільно та мали замовників із містян, можна спостерігати своєрідний синтез національної традиції, ренесансного мистецтва та бароко, де простежуються лише окремі елементи нового мистецтва, як-то – динамізм, декоративність.

Розвиток мистецтва бароко на Лівобережній Україні нероздільно пов'язаний з постаттю гетьмана Івана Мазепи, який, засобами мистецтва, сакрального і світського, бажав ствердити себе як повновладного державця, в чому був подібний до європейських монархів, що широко використовували потенціал динамічного, пишного бароко в символічній комунікації, і навіть свого роду політичній пропаганді. І. Мазепа позиціонував себе з одного боку як мецената, ініціатора культурної дипломатії у спілкуванні з духовними та світськими особами, що мало укріпити його політичні позиції, які не могли не залишатись хиткими в контексті централізаторських устремлень Петра I, а з іншого, як свідчать его-джерела та епістолярії, сам був уособленням людини бароко – музикантом, естетом, рішучим та ризиковим політиком. Важливим кроком на шляху укріплення його одноосібної влади було створення резиденції у Батурині, новій гетьманській столиці. Його архітектура, відтворена на сьогодні українськими та канадськими вченими засобами комп'ютерного моделювання, демонструє синтез барочових та національних форм, закінчений приклад так званого «мазепинського бароко», більш суворого, із яким архітектурним членуванням, в якому сприйняття західних, зокрема італійських та литовських, зразків не було механічним, але глибоко творчим, із інтеграцією рис національного мистецтва. Так само пишним, як і європейські резиденції, була як свідчать джерела, внутрішня оздоба, із її ліпниною, картинними галереями тощо.

Таким чином, сприйняття та поширення мистецтва бароко як на Правобережній, так і на Лівобережній Україні, незважаючи на деякі відмінності у формі, були свого роду цивілізаційним вибором західноєвропейського спрямування. Якщо на Правобережній Україні він обумовлювався інтегрованістю в культурний простір Речі Посполитої, то широка підтримка його гетьманом Іваном Мазепою була вибором свідомим: бароко було частиною його комунікативних стратегій на шляху до зміцнення одноосібної влади, а також бажання вести незалежну від Московії зовнішню політику. І хоча військова поразка звела нанівець політичні устремління гетьмана, його мистецькі практики та меценатська діяльність сприяли формуванню національної ідентичності, невід'ємною частиною якої є усвідомлення своєї культурної окремішності.

Список використаних джерел

1. Шамардіна Н. В. Федор Сенькович – художник переходної епохи / Н. В. Шамардіна. – К.: Изд-во ФГОУ ВПО «КІТУ», 2008. – 299 с.
2. Шамардіна Н. В. До питання про раннє барокко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петраховича / Н. В. Шамардіна // Українське барокко та європейський контекст / Під ред. О.К. Федорука. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 165–172.
3. Сидор О. Ф. Барокко в українському живопису / О. Ф. Сидор // Українське барокко та європейський контекст / Під ред. О. К. Федорука. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 173–182.
4. Логвин Г.Н. Українське барокко в контексті європейського мистецтва / Г. Н. Логвин // Українське барокко та європейський контекст / Під ред. О. К. Федорука. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 10–22.
5. Оглоблин О. Гетьман Мазепа та його доба / О. Оглоблин. – Нью-Йорк: Видання Організації Оборони Чотирьох Свобід України та Ліги Визволення України Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, 1960. – 408 с.
6. Мицик Ю. А. Гетьман Іван Мазепа як покровитель Православної Церкви / Мицик Ю. А. // За віру православну / Вид.2-е, доп. і перероб. – Київ, 2009. – С. 303–322.
7. Mezentsev V. Mazepa's Palace in Vatyrin: Western and Ukrainian Baroque Architecture and Decoration / V. Mezentsev // *Harvard Ukrainian Studies*. Poltava 1709: The battle and the myth. – 2009–2010. – Vol. 31. – No. 1/4. – P. 433–470.
8. Бережна Л. Дари Мазепа. Культура подарунків українських гетьманів у системі дипломатичної комунікації другої половини XVII століття / Л. Бережна // Київська Академія. – 2014–2015. – № 12. – С. 222–241.
9. Таирова-Яковлева Т. Г. Иван Мазепа и Российская империя: история «предательства» / Т. Г. Таирова-Яковлева. – М.: Издательство Центрполиграф, 2011. – 525 с.
10. Мацьків Т. Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687–1709 / Т. Мацьків. – München: Ukrainische Freie Universität, 1988. – 286 с.
11. Ковалевська О. О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень Гетьмана Івана Мазепа / О. О. Ковалевська // Український історичний журнал. – 2007. – № 3. – С. 152–167.
12. Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури / С. Павленко. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 300 с.
13. Stowell S. F. H. *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance* / S. F. H. Stowell. – Leiden: BRILL, 2014. – 420 p.
14. Burckhardt T. *The Foundations of Christian Art* / T. Burckhardt, M.O. Fitzgerald. – Bloomington, Ind.: World Wisdom, Inc, 2006. – 114 p.
15. Conan M. *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion* / M. Conan. – Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2005. – 433 p.
16. Cunningham L.S. *Culture and Values: A Survey of the Western Humanities* / L.S. Cunningham, J.J. Reich, L. Fichner-Rathus. – Stamford, Conn: Cengage Learning, 2014. – Vol. 2. – 480 p.
17. Freedberg D. *The Power of Images* / D. Freedberg. – Chicago: University of Chicago Press, 1989. – 534 p.
18. Harris A.S. *Seventeenth-century Art and Architecture*. – London: Laurence King Publishing, 2005. – 426 p.
19. Lawrence C. (ed.) *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs* / C. Lawrence (ed.). – University Park, Pa.: Penn State Press, 1999. – 259 p.
20. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. т. Д. Степовик. – К., 2011. – Т. 3. – 1088 с.
21. Історія українського козацтва: Нариси: У 2т. / Редкол.: В.А. Смолій (відп. ред.) та ін. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – 800 с.
22. Возницький Б. Г. Проблема інспірації у творчості майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст. / Б. Г. Возницький // Українське барокко та європейський контекст / Під ред. О.К. Федорука. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 105–113.
23. Свенціцька В. І. Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. І. Свенціцька // Українське барокко та європейський контекст / Під ред. О.К. Федорука. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 90–96.
24. O'Malley J.W. *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773* / J.W. O'Malley. – Toronto: University of Toronto Press, 1999. – 905 p.
25. Miłobędzki A. *Zarys dziejów architektury w Polsce* / A. Miłobędzki. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1963. – 281 p.
26. Aurenhammer H. *Martino Altomonte* / H. Aurenhammer, G. Aurenhammer. – Wien: Herold, 1965. – 206 p.
27. Galkus J. *Lietuvos Vytis. The Vytis of Lithuania* / J. Galkus. – Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009. – 422 p.
28. Luzhnytskyi H. *Ukrainian Literature Within the Framework of World Literature: A Short Outline of Ukrainian Literature from Renaissance to Romanticism* / H. Luzhnytskyi. – Philadelphia: «America» Publishing House, 1961. – 80 p.
29. Універсали Івана Мазепа. 1687–1709. Книга друга / Уп. Іван Бутич. – К.-Львів: НТШ, 2006. – 800 с.
30. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: «Мистецтво», 1994. – С. 198.
31. Оглоблин О. «Дума» гетьмана Івана Мазепа / О. Оглоблин // Український Православний Календар. – 1959. – Бавнд Брук, Нью Джерсі. – С. 90–96.
32. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. – Львів: Світ, 1990. – 520 с.
33. Яценюк Г. М. Батуринська трагедія (до 300-ліття з дня знищення гетьманської столиці) / Г. М. Яценюк // Питання історії України: 36.наук.праць. – Чернівці: Технодрук, 2008. – Т. 11. – С. 23–28.
34. Моця О. П. Зрада й донос у контексті дослідження діяльності І. Мазепа / О. П. Моця // Український історичний журнал. – 2012. – № 5. – С. 65–76.

Стефания Ковбасюк

**РОЛЬ ПОЛИТИЧЕСКОГО ФАКТОРА В СТАНОВЛЕНИИ ИСКУССТВА
УКРАИНСКОГО БАРОККО (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVII – НАЧАЛО XVIII СТ.)**

Эта статья посвящена анализу роли политического фактора в становлении и развитии искусства барокко в Украине второй половины XVII – начала XVIII вв. В центре исследования находится анализ путей становления украинского барокко в политическом контексте, особенности взаимодействия между искусством и политикой, а также между западноевропейским стилем и национальной традицией. Понимание этих особенностей способствовало бы лучшему осмыслению современных процессов как в художественной, так и в политической сферах. Особое внимание уделено европейским тенденциям того времени во взаимодействии между политикой и искусством и их государственному измерению.

Ключевые слова: барокко, Украина, политика, искусство, Иван Мазепа.

Stefania Kovbasiuk

**THE ROLE OF POLITICAL FACTOR IN MAKING OF UKRAINIAN BAROQUE
(SECOND HALF OF XVIIITH – THE BEGINNING OF XVIIIITH CENTURY)**

In this article, we intend analyzing the role of the political factor in the formation and development of Baroque art in Ukraine in the second half of XVIIth – at the beginning of XVIIIth centuries. In the center of the study is the analysis of ways of formation of the Ukrainian baroque in a political context, especially the interaction between art and politics, as well as between Western European style and local tradition. Understanding of these interactions will contribute significantly to our better understanding of today's processes both in the artistic and political spheres. Particular attention is paid to the European trends of the time in the interaction between politics and art in the state dimension.

Key words: baroque, Ukraine, policy, art, Ivan Mazepa.

УДК: 316.324.2»04/14»V-XV

Надія Агафонова

ВІД ПАРАДИГМИ «ПОЛОВЦІ-АВТОХТОНИ» ДО ПАРАДИГМИ «ПОЛОВЦІ-АЗІЯ»

В статті презентовано парадигму «половці-автохтони», задіяну на початковому етапі розвитку історичної науки. Акцентовано на причинах зміни парадигми у XIX столітті. На прикладі дослідження П. Голубовського «Печенеги, торки, половці до нашествія татар. Історія южнорусских степей IX–XII вв.» продемонстровано неспроможність парадигми «половці – азійські експансіонери».

Ключові слова: автохтони, половці, улличі, тиверці, алани.

Вивчаючи історіографічний доробок з тієї чи іншої проблеми, ми переконуємося в тому, що ідейні акценти, пропоновані істориками, часто виявляють тотальну залежність від загального політичного курсу державного рівня. Тобто історики, як складова інтелігенції, залежать, як показує досвід, від політичних настанов часу, які формують правителі чи правляча еліта. Ця обставина веде до деформації історії, надає їй характеристик маріонеткової. Тоді історія, як наука, несе невиправні втрати: цілі покоління стають споживачами неякісного продукту знання. До питань з історії України, що у XIX ст. потрапили в тенета «охранительной истории» відноситься проблема походження половців, що були досить впливовим етносередком на києворуський державотворчий процес XI–XII ст.

Предметна увага до природи половецтва обумовлена на сучасному етапі розвитку української історичної науки тією обставиною, що офіційна (рівня підручників, програм) історія «не узгоджується», «не співпрацює» з загальним інформаційним фоном у даній проблемі, залишає частини його без уваги. Зазначена «неузгодженість» породжує «великі сумніви» у читаючій частини української спільноти. Як приклад, Р. Ревчук у статті «Русько-половецька Україна», уважно вивчивши всі наявні дослідження в проблемі русько-половецьких відносин, переживає відмінні від традиційної точки зору «настрої» в оцінці природи половецтва, його місця і ролі в етногенезі українського народу: «А що, коли б визнати «офіційно», що половці є такими ж нашими пращурами, як і русичі? Тоді у навчальних закладах однаково вивчали б історичні постаті як князів Рюриковичів, так і половецьких ханів (навпроти сторінок про князів Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха, Романа Мстиславича, Данила Галицького вміщували б оповіді про ханів Яруна, Шарукана, Атрака, Котяна Сутоєвича, Тугоркана, Кончака, Юрія