

Андрій Царенюк



ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ СВІТОГЛЯДУ ГЕОРГІЯ КОНИСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Автор звертається до історико-естетичних реконструювань на основі аналізу творчої спадщини Г. Кониського, враховуючи її співвіднесеність із традиціями естетичної думки доби українського бароко.

Ключові слова: естетична думка, бароко, риторика, поетика, драматургія, естетосфера проповіді.

Проблема розвитку естетичної думки у творчій спадщині професорів Києво-Могилянської академії й досі залишається цікавим об'єктом для вивчення з боку істориків становлення вітчизняної естетики як науки. Не є у цьому відношенні винятком і творча спадщина видатного громадського та церковного діяча, нині канонізованого, Георгія Кониського (1717 – 1795), який був одним із найзначніших представників киево-могилянської традиції філософування. Погляди Кониського певним чином відображали результати студій інших професорів академії; в них ми знаходимо чимало особливостей, пов'язаних із впливами епохи бароко і навіть, до певної міри, елементів класицизму. Все це визначає необхідність ретельного вивчення естетичних ідей Кониського та визначає актуальність і доцільність даного дослідження.

Специфіка процесу розвитку естетичної думки в Україні у XVII-XVIII ст. позначена відсутністю естетики як самостійної науки та естетичних трактатів як таких. Для пошуку естетичних ідей чи їхніх ремінесценцій дослідники традиційно вдаються до ґрунтовного ознайомлення з творчістю тих чи тих діячів з метою реконструкції їхнього естетичного світогляду на основі аналізу знайденого матеріалу.

Серед вітчизняних студій, присвячених висвітленню естетичних уявлень Г. Кониського, виділяємо працю М. В. Кашуби, яка розглядає участь киево-могилянського професора у розробці проблем риторики, поетики та ін. У межах дослідження "Очерки развития эстетической мысли Украины" (Москва, 1981), що і досі залишається чи не єдиним "найбільш докладним висвітленням історії української естетичної думки" [див. 12, 77], звертається до естетичних пошуків Кониського й І.В. Іваньо. Цікавим є твердження цього науковця про те, що об'єктом дослідження у XVII-XVIII ст. для історика естетики мають бути філософські праці, риторики і поетики, а також художні твори, адже філософські праці містять у собі загальні висловлювання щодо мистецтва, риторики і поетики – характеристики художньої творчості, мистецької діяльності та їх впливу на почуття і, зрештою, художні твори дають можливість з'ясувати реальні закономірності, які діють у мистецькій практиці.

Власне до художньої творчості Г. Кониського (головним чином, драматичної) зверталися С. О. Єфремов, Л. О. Софронова та інші дослідники.

Аналіз естетичних уявлень Г. Кониського як яскравого представника киево-

© Царенюк Андрій Вікторович – старший викладач кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

могилянської традиції у контексті сучасних йому ідей епохи бароко передбачає вирішення таких завдань: 1) дослідження особливостей розвитку естетичних ідей у працях професорів Києво-Могилянської академії; 2) висвітлення естетичних аспектів світогляду Г. Кониського на основі його філософського курсу, студій з риторики та поетики й художніх праць.

Оскільки Георгій Кониський, подібно до інших київських професорів того часу, не займався безпосередньо питаннями естетики, то висвітлення його естетичних уявлень буде здійснене головним чином на загальному тлі розвитку барокової естетичної думки.

Означений аспект аналізу естетичної думки у Києво-Могилянській академії доцільно розпочати із традиційної загальної характеристики даного осередку науково-культурного та релігійного життя.

Академія являла собою навчальний заклад європейського типу, водночас виступаючи провідним центром філософської думки України другої половини XVII-XVIII ст. Як відзначається дослідниками, філософія академії відрізнялася синтезуванням ідей, що склали підґрунтя духовності України попередніх епох, із філософськими надбаннями латинського Заходу [див. 7, 154]. Вказується, що для її професорів було характерним прагнення до вироблення самостійного мислення, свого власного типу філософування, який би створювався за використанням на-дбань традицій давньоруської доби, візантійського богослов'я, латинської схоластики та західноєвропейських реформаторських теорій [15, 213].

М. Кашуба зауважує, що таким чином у філософській системі Києво-Могилянської академії виразно втілювався духовно-змістовний компонент якісної своєрідності філософії доби бароко "з її здатністю до поєднання непоєднуваного, з прагненням до всеохоплення й примирення протилежностей" [8, 21]. Звісно, це не могло не позначитися і на розвитку естетичних уявлень у києво-могилянській традиції.

Утім, слід одразу ж звернути увагу на важливу особливість: роль діячів академії у розвитку естетичної думки України визначається не стільки їхніми власними філософськими розробками (в яких питанням естетики майже не відводиться місця), скільки розробкою проблем риторики, поетики і практичною їх ілюстрацією, тобто створенням шкільної віршової поезії та драми [5, 63]. Так, наприклад, фактично не робиться екскурсу у сферу естетичних проблем у власне філософському вченні самого Г. Кониського, яке, до речі, на думку дослідників, "як своєрідний синтез ідей всієї попередньої вітчизняної філософії відображає рівень її розвитку у першій половині XVIII ст., розкриває традиції й тенденції вітчизняної філософської школи, що склалася на базі Києво-Могилянської академії у XVII – на початку XVIII ст." [9, 5]. Часом мислитель звертається до, скажімо, питань, пов'язаних із мистецтвом [11, 73-79] (при цьому було типовим свого часу, що вживане ним слово "мистецтво" мало значно ширше значення, ніж тепер [10, 207-208; 11, 21-22]); однак окремого розділу з проблем мистецтва у відомому філософському курсі Кониського ми не знаходимо. Не являють у цьому відношенні винятку і курси інших професорів академії. І взагалі, як вказує І. Іваньо, до кінця XVIII ст. в Україні не з'явилося жодного твору, автор якого ставив би перед собою проблеми естетики як науки [5, 66]. Естетичні проблеми виникали і вирішувалися, по-перше, у посібниках з риторики і поетики, по-друге, частково у сфері самої мистецької практики, художньої творчості та сприйняття. Професори мали пропонувати увазі "спудеїв" і зразки художніх творів, теоретичні принципи створення яких вони обґрунтовували. На думку І. Іваньо, філософські проблеми розвитку ораторської прози, драматичної і ліричної поезії знаходять відображення у латинських посібниках з риторики та етики, прочитаних як курс в академії у XVII-XVIII сторіччях [там само, 63]. Цікавим є і той факт, що відносно української культури, як вважає І. Бондаревська, можна говорити про єдиний комплекс риторики-поетики, оскільки обидві дисципліни як словесні "мистецтва"

мають у відповідний період часу тенденцію до злиття. "Формувалося якесь єдине уявлення про техніку, особливості та суспільне призначення словесної творчості загалом" [2, 108].

Водночас не можна не згадати й ще одну позицію цієї ж дослідниці: на основі здійсненого аналізу курсів поетики та риторики тощо І. Бондаревська робить висновок про неможливість існування власне естетичного досвіду, естетичного судження та естетичної теорії в українській культурі XVII-XVIII ст. [там само, 254]. Оскільки метою даного дослідження не є спроба доведення чи повного спростування такого категоричного та сміливого твердження, ми обмежимося лише констатацією наявності останнього у сучасній історії вітчизняної естетичної думки. Втім, зауважимо, що та ж І. Бондаревська вказує на значення змін у суспільній свідомості та культурі, пов'язаних із запровадженням в обіг риторики і поетики (а також новими формами розвитку живопису). Вони "виводили мислителів і митців у переддень народження естетики як теорії, дисципліни і регулятивної ідеї культури, звужуючи значення слова "художество" до цілком певних видів творчої діяльності" [там само, 157].

Що стосується власне риторики, то викладання її починається ще у деяких братських школах, а у Києво-Могилянській академії вона з відомих причин стає обов'язковою дисципліною. Студенти класу риторики вчилися правил красномовства, ораторського мистецтва, ознайомлюючись головним чином з античними зразками, а також писали промови на різні випадки, часто заробляючи цим мистецтвом собі на життя. Цікаво, що професори та учні академії майстерно вітали прибулих до Києва можновладців, що служило приводом запрошення риторів до столиці з наданням, як правило, високої посади. Такі факти свідчили про майстерність київських ораторів [див. 8, 37-38], а отже, й ефективність згаданих вище курсів з риторики.

Риторика академії спиралася на традиції античної та новочасної науки красномовства (ідеї Аристотеля, Цицерона, Р. Луллія, Я. Понтана, Е. Роттердамського та ін.). В цілому в історії закладу XVII-XVIII ст. було складено кілька десятків таких курсів, які розвивали (як і риторика Аристотеля) ті проблеми, котрі пізніше і на іншому рівні будуть вирішуватись естетикою [5, 67]. Дана обставина робить риторика цікавим джерелом для історії естетичної науки.

"Оратор Могилянський" – саме таку назву мав один з найбільш ранніх курсів з риторики, прочитаний в академії у 30-х рр. XVII ст. Кононовичем-Горбацьким. У курсі визначалися завдання та цілі риторики, була розроблена система понять та категорій останньої. Кінцева мета риторики і красномовства вбачалася у служінні суспільному благу. Кононович-Горбацький вважав, що дар красномовства залежить не лише від здібностей, але й від навчання та практики. Перераховуючи предмети, гідні похвали з боку оратора, автор курсу, зокрема, говорить і про красу споруд, природних та штучних прикрас. Краса ж живого виявляється як гра природи або як її обробка і краса ця пізнається через порівняння з іншими живими істотами [там само, 68].

Оскільки ораторське мистецтво було перш за все мистецтвом "красного" слова, наука красномовства розробляла принципи і шляхи розкриття достовірності, доцільності та краси слова як основного елемента публічної промови. Краса ж, на думку того ж Кононовича-Горбацького, являла собою те, що справляло враження простоти та зрозумілості [там само, 69], що досягалося єдністю форми та змісту. На цій підставі розробляється поняття про красу слова та стилю, про художні засоби прикрасення мовлення. Взагалі емоційно-естетична "складова" промови повинна була справляти певну морально-етичну дію на слухача: риторика мала спрямувати увагу оратора на діяльність людського розуму, водночас сприяючи розвитку вміння задовольняти естетичні потреби слухача за допомогою красномовства. І в цьому відношенні, вважає І. Іванько, риторика справді може бути визнана спорідненою з естетикою [там само, 71]. Принаймні, вона цілком вписується в естетичний дискурс означеного періоду, а твори ораторського мистецтва відтак

характеризуються наявністю власної сфери реалізації естетичних цінностей – естетосферою.

Значну увагу риториці приділяв і Феофан Прокопович, з ім'ям якого, можливо, пов'язаний найбільший внесок у розвиток естетичної думки України в цей період [там само, 96] (слід згадати, що, як вказує Кашуба, прихильником думок Прокоповича був і сам Г. Кониський [8, 39]). Ф. Прокопович відкидає традиції тодішньої української схоластичної проповіді та надає останній суспільно-практичного, публіцистичного напрямку, який, з одного боку, він теоретично обґрунтував у своїх творах ("Духовному регламенті", "Богословських уроках" та ін.), а з іншого, практично реалізовував у власних проповідях [22, 99-100]. Риторичну у власному курсі з відповідного предмета автор проголошував царицею мистецтв. Красномовство завдяки майстерності вираження думок та почуттів приносить користь та, що є важливим для істориків естетики, задоволення. На думку Ф. Прокоповича, сама філософія має бути вдячною красномовству, оскільки без нього вона "не змогла б вийти на денне світло та ховалася б у закутках самої думки" [5, 98]. Основну ж функцію красномовства Прокопович визначає як отримання певного знання, збудження душевних почуттів, спрямованої дії на думки слухачів (чи читачів). Тому в риториці особливе місце займає як характеристика окремих почуттів, так і розробка ораторських засобів для збудження певного почуття. У цьому відношенні риторика Прокоповича, як й інших тогочасних авторів, сприяла майбутньому ствердженню погляду на естетику як на теорію чуттєвого пізнання.

Вітчизняним православним діячам доби бароко (Іоанікію Галятовському, Лазару Барановичу, свт. Димитрію Тупталу та ін.) взагалі судилося зробити значний внесок у розвиток теорії та практики проповідництва. Так, привертає до себе увагу творчий доробок українських красномовців доби бароко, які прагнули дбати про збудження емоцій у слухачів задля досягнення дієвості ідей, що проповідувалися [17, 34-35], адже проповідь мала справляти комплексний вплив як на розум, так і на почуття людини. Досягненню такого впливу слугували відповідні засоби "окрилення" почуттів, наприклад, ті ж ампліфікації, "як один із головних прийомів емоційної і цілеспрямованої аргументації промови" [5, 68]. І, слід зауважити, майстерним промовцем-"казнодіям" вдавалося досягати бажаного ефекту (згадаймо, наприклад, що, за спогадами сучасників, проповідницьке слово Стефана Яворського було здатним змусити слухачів чи сміятися, чи плакати).

Водночас, за зауваженням І. Іваньо, у своїх літературних студіях тогочасні митці могли виявляти "більше турботи про зовнішній стиль, ніж про зміст творів, їм властиве захоплення зовнішньою стороною мистецтва, майстерністю, віртуозністю форми" [6, 8]. Відповідно, з огляду на сказане, цілком зрозумілою стає критика таких проповідницьких традицій з боку істориків гомілетичної думки: прагнучи привернути увагу слухачів, "казнодії" "часто піклувалися не стільки про розкриття істини Христової про наше спасіння, скільки про розвиток самої форми проповіді, про пристосування її до смаків, потреб та рівня розвитку свого слухача" [22, 66]. Зазначимо, що в цілому зміни у співвідношенні сакральньо-дидактичного та художнього начал проповіді у багатомовковій історії православного проповідництва можна порівняти із метаморфозами співвідношення тексту співів та мелодії у процесі розвитку церковного хорового співу.

Процес впливу ідей і практики мистецтва риторики і, зокрема, проповідництва на подальше становлення української естетичної думки позначився і на розвитку поетичного мистецтва: посібники з риторики виробили загальні положення і правила, які лягли до основи теорії поезії (як і мистецтва слова у цілому).

Систематичні курси шкільних поетик читалися в академії з 30-х рр. XVII до середини XVIII ст. Збереглося близько двох десятків латинських рукописних конспектів цих поетик (авторами багатьох із них були відомі викладачі академії – Л. Горка, М. Довгалевський, Ф. Прокопович, сам Г. Кониський та ін.). Відповідні лекційні курси склалися на основі творів Аристотеля, Овідія, Горація, а також

західноєвропейських фахівців – Я. Понтана, Ц. Скалігера та інших. Значний вплив на українські праці, створені у Києво-Могилянській академії та інших навчальних закладах в Україні, мало й вчення про барокові художні засоби М. Сарбевського – відомого польського поета та теоретика польського бароко [16, 63], до естетичних ідей якого прилучився, зокрема, Лазар Баранович.

Склалися курси поетики переважно з двох частин: теорії поетики і прикладної частини, де висвітлювалися окремі роди та види поезії. У відомому курсі М. Довгалецького "Сад поетичний" таке протиставлення теорії й практики було синтезоване в один розділ, а як антитеза подавалися основи риторики для потреб поетики. Таким чином Довгалецький збагачував поетичне мистецтво риторичними правилами [8, 24]. У теорії поетики розглядається те коло питань, яке пов'язане власне з філософією мистецтва і є цікавим з точки зору теоретичної естетики – природа та походження поезії, її ставлення до світу, роль вигадки і правди, предмет і мета поезії тощо [там само, 24]. При цьому окремі теоретичні питання естетики розглядалися і в практичній поетиці: принципи поділу поезії на роди і види, характеристика трагічного, комічного та ін.

Взагалі "Сад поетичний" вважається класичним зразком барокової поетики, де риси стилю бароко були викладені найбільш досконало [23, 89].

Для барокового стилю, як відзначають деякі дослідники, характерним було надання особливого статусу авторові, головною метою якого мало бути "створення такої системи засобів сприйняття реальності, чинної в певному вимірі ціннісно-комунікативних відносин, де сприймач текстів має знаходитись у тій самій комунікативній площині, що і їхній автор" [16, 63]. Звідси кмітливість розуму ("консептизм") виступає як провідна риса барокового мистецтва. Цій якості приділяв увагу і вже згадуваний М. Довгалецький, трактуючи кмітливість як основу поетичного вимислу і творчості взагалі [14, 65-66]. Відповідно і мета поетик полягала в тому, щоб надати поетові посібник для навчання мистецтва складання віршів. Знання правил мало б сприяти розвитку таланту, яким володіє учень – потенційний поет. Авторами поетик визначалися й цілі поезії як такої – повчальна, розважальна та спонукальна, а також і її предмет ("матерія") – зображення людей (предметів), вчинків та наслідування творів майстрів поетичного мистецтва.

Говорячи про барокову специфіку киево-могилянських поетик, слід звернути увагу і на яскраво виражену тенденцію використання алегорій, емблематики та символіки, яким відводилося чимало сторінок або й окремі розділи, де теоретичні твердження ілюструвалися прикладами. Найбільша ж увага в поетиках приділялася емблематиці: ця традиція виявилася в Україні стійкою і давала себе знати і в Г. Сковороди. М. Довгалецький давав емблемам таке визначення: "Емблема – це фігурне зображення, яке одним своїм виглядом ясно передає характер і життя речі, яка мислить, грунтується на природних властивостях інших речей, які мислять. ...Емблема складається з трьох частин: перша – це зображення, або малюнок, друга – напис, або заголовок, і третя – підпис, що пояснює весь предмет. У кожній такій емблемі повинні бути: протасис, в якому закладається подібність, і аподосис, що містить у собі предмет, що уподібнюється" [там само, 66]. Такий посилений інтерес мистецтва бароко до емблематики витікав із властивого їй прагнення до наочності – наочності як візуальної, так і тієї, що передбачалася для внутрішнього, духовного зору й полягала в наочному вираженні певних ідей, абстрактних понять, явищ тощо. На думку українського літературознавця Д. Наливайко, характерна для бароко "алегоризуюча свідомість" всюди шукала приховані співвідношення і відповідності, особливо ж між сферою абстрактного і сферою наочно-предметного [там само]. Значення емблематики полягало насамперед у тому, що вона сприяла виробленню нової, "спільної з тогочасною європейською, ... поетики, яка заснувалася на визнанні першості образотворчого мистецтва й прагнула до словесного закріплення певних понять, уявлень, символічних значень тощо в пластично зримих образах", – зауважує Д. Наливайко [там само].

Зазначимо, що жанр емблеми у XVII-XVIII ст. набуває значної популярності: в

Україні були видані два емблематичні збірники, до цього жанру зверталися різні культурні діячі того часу. Зокрема, і Ф. Прокопович, про вплив творчості якого на погляди Г. Кониського вже зазначалося вище. Цікаво, що власна поетика Прокоповича стала найбільш популярною серед інших київських поетик. Оскільки автор добре усвідомлював зв'язок філософії і поезії, в його поетиці увага приділялася і власне філософії поезії: Ф. Прокопович намагався філософськи осягнути сутність поетичного мистецтва [5, 99]. Призначення поезії він вбачав у тому, щоб приносити користь і насолоду: "поет візьме для розробки те, що може бути корисним у людському житті, і буде старатись у такий спосіб вести виклад, щоб принести читачеві насолоду" [1, 180]. Саму ж поезію Прокопович розглядає насамперед як твір, створений за правилами. У трактаті "Про поетичне мистецтво" він радить слухачам не покладатися на здібності, а практикуватися, строго регламентуючи правила виконання стилістичних вправ. Характерно, що естетична насолода, на його думку, досягається різноманітністю, тобто винахідливістю і несподіваністю в розробці якоїсь теми. Ця теза "Поетики" була побудована на властивому для мистецтва бароко принципі варіативності [там само, 181].

Ф. Прокопович, хоча й сам остаточно не звільнився від характерного для бароко декоративного стилю мислення, виступав гострим критиком надмірностей барокового мистецтва та поетів, твори яких він зараховував до зразків "високопарного і надутого виду красномовства" [13, 218]. З позиції мистецтва, яке відповідає трьом вимогам: повчати, хвилювати і розважати, Прокопович критикує і тих поетів, які обмежують свої завдання лише розважальними функціями [1, 180]. Взагалі існує думка, що естетична теорія цього представника киево-могилянських наукових пошуків є перехідною від бароко до класицизму (втім, тяжіє вона таки до традицій українського бароко) [там само, 179-180]. Водночас, повертаючись до аналізу естетичного контенту церковно-ораторської концепції Феофана Прокоповича, не можна не відзначити, що саме він стає красномовцем, з якого розпочинається новий період в історії вітчизняного проповідництва – період звільнення від західноєвропейських неосхоластичних впливів [див. 22, 97-103]. Дана тенденція була притаманна для всієї площини філософсько-естетичних узагальнень Ф. Прокоповича, зрештою, сприяючи відходу від найхарактерніших ознак барокових мистецьких практик.

Як згадувалося вище, теорія поетичного мистецтва киево-могилянських професорів була тісно пов'язана із відповідними художньо-практичними розробками, особливе місце серед яких займали драматичні твори. Як відомо, культура українського бароко виразно позначилася і на драматичній творчості професорів Києво-Могилянської академії. Характеристиці драматичної літератури у поетиках відводилося особливе місце. Як зазначає І. Іваньо, для історії естетики висловлювання про драматичне мистецтво є цікавим тому, що воно тим або іншим чином пов'язане з естетичними категоріями трагічного, комічного, піднесеного.

Зокрема, трагедія як поетичний твір, згідно з поетикою 1687 р., мала характеризуватися: 1) наявністю складних перипетій, пов'язаних із втратою цільності; 2) діючі особи мали бути видатними і шляхетними; 3) слова мають бути значними, а мова має створювати атмосферу страху; 4) афекти повинні бути сильнішими, ніж у грецькій трагедії [5, 80]. М. Довгалевський завершенням фабули трагедії вважав катарсис, характеризуючи його як "повернення до щасливого чи нещасливого кінця".

Комедія ж, на думку цього дослідника, являла собою веселий твір, в якому має місце "наслідування низьких чи звичних дій, але не без дотепу та жартів" [там само, 81]. Супроводжувати сприйняття комедії має сміх. Мета комедійного твору – за допомогою гумору та дотепності виправляти порочні риси. Втім, твори, які професори називали комедіями чи трагедокомедіями, не належали до комічного жанру у сучасному нам його розумінні. І в практиці шкільної драматургії комічне, звичайно, пов'язувалося із зображенням тих персонажів та подій, які стали об'єктами інтермедій. Саме інтермедії мали розважати глядачів в антрактах драм,

з сюжетами яких вони могли бути не пов'язані. На думку деяких дослідників, сміливим поєднанням драми й інтермедії підкреслювався барочний характер творів. У М. Довгалевського інтермедії є органічною частиною драми: вони "своєрідно пов'язані з основною дією п'єси і немовби дають ще один ракурс погляду на неї чи коментар до неї" [8, 24]. У драмі "Комічне дійство" були сміливо пов'язані навіть два тексти: сама драма написана книжною українською мовою, а інтермедія – розмовною. У самій драмі також спостерігаються типові риси українського бароко (концептизм, захоплення формою та ін.), що відображало філософсько-естетичну культуру епохи.

Ініціатива реформаторських традицій в драматургії в означений період належала Ф. Прокоповичу та його послідовникам (Л. Горці та ін.). Так, у той час, як шкільна поетика не рекомендувала драматургам розвивати в п'єсах психологічні мотиви, Прокопович теоретично обґрунтував потребу розкриття психології драматичного героя та реалізував свої твердження в драмі "Володимир" [3, 306]. Настанови Прокоповича наслідує і Л. Горка (п'єса "Іосиф патріарха") [там само, 306-307]. Це свідчило про наявність нових тенденцій у розвитку драми на терені українських земель у цей час.

Риторика і поетика зіграли важливу роль у підготовці естетичної теорії мистецтва, адже саме в них ми вперше у вітчизняних писемних пам'ятках знаходимо зразки художньої техніки, уроки опису та аналіз предметів і явищ, що стають елементами художньої образності. Все це являло собою важливий внесок у розвиток естетичної думки, в т. ч. у формах риторики. Саме за таких умов відбувалося й становлення поглядів Георгія Кониського відносно мистецтва красномовства, які несли подібну естетичну забарвленість.

Г. Кониський навчався у Києво-Могилянській академії у часи її найвищого розквіту [8, 37], коли роль закладу у розробленні й розвитку різних галузей знання і, зокрема, риторики була особливо значною. Майбутній мислитель мав чудову нагоду ознайомитися із різними творами та думками, присвяченими питанням ораторства, а згодом і сам стає одним із найвідоміших проповідників своєї епохи [22, 110]. В академії, де було створено чимало курсів риторики, що їх читали багато найвідоміших професорів, викладався і його власний курс [5, 66].

Риторика Г. Кониського відносилася до числа "вільних мистецтв", тобто тих, котрі в його інтерпретації, є гідними вільної людини або які не стосуються твору, стражданого тілом, – на відміну від "механічних" або "рабських" мистецтв (землеробства, ремесел тощо), які знатній людині не личили та відносилися до творів, вистражданих тілом [10, 207-208].

Оцінюючи авторські проповіді Г. Кониського, О.С. Пушкін, який свого часу пише схвальну рецензію у зв'язку з виходом у світ творів мислителя, зазначає, що вони "прості і навіть дещо грубуваті, як повчання первісних старців, але є захоплюючою їхня відвертість" [18, 85-86]. Простий та зрозумілий виклад мав на меті справити відповідний вплив на слухача, на його розум та почуттєве сприйняття, що, звісно, робило проповідь ефективною.

Чимало промов Г. Кониського мали яскраву суспільно-політичну спрямованість (це було характерним і для творчості Ф. Прокоповича). Очевидно, саме в урочистих ("політичних") промовах ієрарха, на літературну гідність яких вказує О. С. Пушкін [Див. 18, 86], ще зберігалися певні впливи постбарокового риторичного "дотепу", однак естетосфера його дидактичного слова свідчить про все більший вихід проповідництва за межі канону "зложення казань" XVII ст.

Курс поетики, створений Г. Кониським, є найбільш пізнім з-поміж інших курсів з означеної проблематики і належать до 1746 – 1747 рр. Як зазначають дослідники творчого спадку мислителя, цей твір зберігся у кількох записках, один з яких зберігається у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки імені В. І. Вернадського НАН України у Києві. Латинська назва курсу має доволі характерне барокове забарвлення: "Правила поетичного мистецтва, почерпнуті з авторів, що вивчають мистецтво поезії, коротко, з найважливішими спостереженнями, зібрані і на

користь студентської молоді викладені й витлумачені у рідній академії ... 1746 року" [8, 39]. У цьому курсі Г. Кониський багато в чому наслідує основні положення курсу поезики Ф. Прокоповича. Він дотримується традиційного поділу курсу на три книги: 1) поняття, що стосуються віршування; 2) види поезії; 3) початки риторики. М. Кашуба слушно звертає увагу на факт наявності в першій книзі курсу цікавого розділу про український вірш, про що майже не було згадки у попередніх поезиках київських професорів [там само, 39]. Лише в поезиці М. Довгалевського ми знаходимо роздуми про слов'янські вірші, але там в основному йдеться про вірш польський. Для ілюстрації викладених правил Кониський сам складає вірші українською мовою, хоча в основному використовує в таких випадках поезії Ф. Прокоповича чи М. Ломоносова.

Як вказують дослідники, робота Г. Кониського над вдосконаленням теорії та практики віршування мала важливе значення для розвитку теорії поезики в Україні та в Білорусі [там само, 39]. На той час в Росії вже була розроблена система силабо-тонічного віршування В. Тредьяковським ("Новый и краткий способ к сложению российских стихов", 1735) та М. Ломоносовим ("Письмо о правилах российского стихотворства", 1739). Київські поезики 1740-х рр. виявляли неабиякий інтерес до досвіду російського віршування. І. Іваньо зазначає, що Г. Кониський у курсі поезики згадує про російське силабо-тонічне віршування та про поетичні оди М. Ломоносова [5, 89], зокрема оду, написану 1745 р. на честь вінчання спадкоємця престолу. Під впливом поезики Ломоносова Кониський прагне застосовувати деякі нововведення в галузі українського віршування. Характерно, що згодом, уже як ректор Київської академії, 1752 року у складеній для викладачів інструкції Кониський офіційно рекомендував читати вірші Ломоносова і Прокоповича. Що ж до впливу поглядів останнього на естетичні аспекти світогляду Кониського, то покажемо є такий факт: пізніше як підручник поезики для заснованого ним Могильовського училища Георгій Кониський (вже в архієрейському сані) публікує твір Ф. Прокоповича "Про мистецтво поетичне" [8, 58].

Зауважимо, що власні поезії Г. Кониського також являють собою цікавий об'єкт для дослідження з боку історика естетики чи мистецтвознавства. Щоправда, наприклад, О. Пушкін оцінював вірші мислителя дещо стримано: "В художественном отношении они имеют мало достоинства, хотя в них и виден дух мыслящий" [18, 89].

Взаємозв'язок, який існував у киево-могилянській творчій традиції між сферами власне поетичного та драматичного мистецтва, був характерним і для творчості Г. Кониського: мова йде про його відому п'єсу, що увійшла в історію української літератури як зразок драми-мораліте.

По закінченні курсу поезики слухачі влаштовували традиційне академічне свято, на якому, зокрема, увазі присутніх пропонувалася театральна вистава (як відомо, такі свята і започаткували український театр). П'єсу для свята писав професор поезики, а його слухачі розігрували ролі. На завершення курсу поезики Г. Кониський також пише повчальну драму (драму-мораліте), яка дістала назву "Воскресеніє мертвых" (1746-1747 рр.). Згідно з традиціями академії, п'єса повинна була роз'яснювати Святе Письмо або ілюструвати життя святих і праведників. Драма Кониського мала за мету довести істинність воскресіння мертвих, та автор "виходить за рамки чисто академічного повчання" [8, 40]: його проповідницький заклик до праведного життя йде пліч-о-пліч із викриттям наявного зла у суспільстві. В основу ж твору було покладено відому євангельську притчу про багатія та злидаря Лазаря. Оригінальність "Воскресенія мертвых" полягала в тому, що драматург дав героям не біблійні чи українські імена, а іноземні: чесний простий трудівник має ім'я Гіпомен (з грецької "той, що терпить"), а багатій названий Діоктитом ("гнобителем"). Цей особливий прийом дав змогу Кониському "з більшою мірою узагальнення, правдивіше відтворити несправедливість, яка панує на землі" [20, 156]. Показово, що вже на початку драми автор висловлює свій погляд щодо функцій драматичного мистецтва, комедії (які ототожнювалися із

функціями поезії взагалі) [5, 81]: "А коміков свойственна должность сицевая, Еже учит, в обществе нравы представляя" [21, 337]. Викриття та жорстка критика злих навиків та порочних вчинків були в цілому характерними для творчості Кониського (його поезій, промов, проповідей та ін.). Відповідно і у своїй драмі мислитель критикує існуючі порядки, виступає захисником ображених і пригноблених, підкреслюючи роль мистецтва у пропаганді ідей християнської моралі та суспільної справедливості.

У драмі Кониського діють алегоричні персонажі (типове явище для барокової драматичної традиції), в ній введено канти, які коментують те, що відбувається на сцені: такі спеціально написані канти, які входили до музичного репертуару шкільного театру, мали концентрувати смисл п'єси [19, 113-114]. Реалістично-сатиричні способи, які використовує Кониський, ще виразніше виступають у світлі доданих до кожного акту драми інтермедій (їх усього п'ять); на думку С. Єфремова, ці інтермедії "своїм паралелізмом як саму ідею підкреслюють, так і зразкову того часу форму цієї трагедокомедії" [4, 179].

Існує думка, що "дидактична спрямованість п'єси відповідала традиціям барокової літератури й водночас не суперечила класицистичним і просвітительським тенденціям, що ставали в українській культурі все помітнішими" [3, 315]. Так, уже імена персонажів драми – Гіпомен і Діоктит – являють собою властиві класицистичній поезії імена-характеристики [там само, 313]. Таким чином, ми знову помічаємо ознаки нових тенденцій XVIII ст. у творчості Г. Кониського, що, можливо, дає нам підставу віднести його, як, наприклад, того ж Ф. Прокоповича, до числа мислителів та митців перехідного періоду від бароко до класицизму у розвитку вітчизняної культури та естетичних ідей зокрема.

Здійснений аналіз особливостей розвитку естетичної думки у Києво-Могилянській академії, а також власне естетичних аспектів світогляду Г. Кониського дозволяє нам зробити такі висновки цього дослідження. За доби бароко естетика як самостійна наука в Україні не існувала і не була виділена в якусь окрему галузь філософського знання, незважаючи навіть на характерний для киево-могилянської традиції високий рівень розробки різних філософських проблем. Утім, на думку українських дослідників, це не дає підстав стверджувати про повну відсутність естетичних розробок у професорів академії XVII-XVIII ст. (хоча існують й інші погляди на цю проблему). Становлення естетичної думки у теоретичних студіях діячів академії, до числа яких належав і Г. Кониський, відбувалося за рахунок розробки проблем риторики, поезики, художньої практики тощо. У цьому відношенні курси з риторики та поезики, прочитані професорами академії, являють собою цінне джерело для дослідника вітчизняної естетичної думки.

Звісно, естетичні ідеї знаходили своє відображення і в практичній реалізації тих теоретичних принципів, які обґрунтовувалися у вказаних курсах (мається на увазі створення шкільної драми, поезії, зразків ораторського мистецтва). Вплив на подібний розвиток естетичної думки справляли традиції епохи бароко, а також певні нові тенденції, що з'являються у XVIII ст. Усе це було властивим і для естетичного дискурсу в дослідженнях та творчій спадщині Г. Кониського.

Естетичні уявлення в світогляді Кониського формувалися під впливом різних факторів, зокрема тих філософських традицій, які активно розвивалися в академії його попередниками. Це стає доволі відчутним при ознайомленні з курсами риторики й поезики, створених професором, в яких, наприклад, знайшли відображення ідеї Ф. Прокоповича та ін. Як й інші київські теоретики 1740-х рр., Кониський звертається і до російських поетичних розробок, що також визначало спрямованість його естетичних пошуків. Нарешті, не можна обійти увагою тісно пов'язаний з теорією і практикою поезики досвід Кониського як драматурга: його славнозвісна трагікомедія "Воскресеніє мертвых" разом з драматичними творами інших професорів киево-могилянського науково-культурного осередку мали неабияке значення і для розвитку естетичної думки України в цей час.

На світогляді Г. Кониського (зокрема на естетичних його аспектах) відчутно

позначилися й культурні впливи епохи бароко. У той саме час при ознайомленні з його творчістю дослідник помічає й використання певних нововведень, у цілому характерних для XVIII сторіччя. Це дає змогу віднести мислителя до числа культурних діячів перехідного періоду від бароко до класицизму, що позначилося, зокрема, і на специфіці його естетичних уявлень.

Розробки Г. Кониського, як й інших викладачів академії, мали важливе значення для створення певного підґрунтя (фактично плацдарму) для розвитку теорії мистецтва та риторики, і саме тому ми можемо розглядати і його творчий доробок як важливий внесок у процес становлення української філософії мистецьких та риторичних практик.

Слушним видається відоме твердження деяких дослідників (С. Аверінцев, І. Іваньо та ін.) про те, що відсутність естетики як науки супроводжується своєрідною компенсацією – естетичною забарвленістю усіх інших форм осмислення буття [5, 105]. Ця думка значною мірою характеризує (і навіть пояснює) означену специфіку естетичного дискурсу культурних діячів України XVII-XVIII ст. Існування ж згаданої естетичної забарвленості світоглядних ідей у свою чергу створювало передумови для майбутнього регулярного й послідовного розвитку естетики як окремої галузі теоретичних філософських знань.

На закінчення слід зазначити, що вивчення особливостей естетичних уявлень українських діячів науки й культури XVII-XVIII ст. є питанням доволі актуальним і вимагає подальших ґрунтовних досліджень з боку істориків естетики, тим більше, що головні проблеми (наприклад, можливість існування у цей час естетичного досвіду, естетичного судження та естетичної теорії в українській культурі) і в наш час залишаються тією або іншою мірою дискусивними.

1. Автухович Т. Є. Київський період творчості Феофана Прокоповича і барокко / Т. Є. Автухович // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 178-192.
2. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII-XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Парапан, 2005. – 308 с.
3. Грицай М. С. Давня українська література: Підручник / Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. – К.:Вища школа, 1989. – 414 с.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
5. Іваньо І. В. Очерк развития эстетической мысли Украины / И. В. Иваньо. – М.: Искусство, 1981. – 423 с.
6. Іваньо І. В. Про українське літературне барокко / І. В. Іваньо // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3-18.
7. Історія філософії України: Хрестоматія: Навч. посіб. – К.: Либідь, 1993. – 560 с.
8. Кашуба М. В. Георгій Кониський / М. В. Кашуба. – К., 1999. – 228 с.
9. Кашуба М. В. Георгій Кониський і його "Філософський курс" / М. В. Кашуба // Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1990–. – Т. 1. – 1990. – С. 5-42.
10. Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. / Г. Кониський. – К.: Наукова думка, 1990–. – Т. 1. – 496 с.
11. Кониський Г. Філософські твори: У 2 т. / Г. Кониський. – К.: Наукова думка, 1990–. – Т. 2. – 576 с.
12. Кучерюк Д. Ю. Віхи і архетипи естетичних вчень в Україні / Д. Ю. Кучерюк // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 8. Серія : філософські науки : Збірник. – Чернігів, 2001. – № 8. – С. 77-78.
13. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
14. Наливайко Д. С. Українське літературне барокко в європейському контексті / Д. С. Наливайко // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 46-75.
15. Огородник І. В. Історія філософської думки в Україні : Курс лекцій : Навч. посіб. / Огородник І. В., Огородник В. В.. – К.: Вища школа, 1999. – 543 с.
16. Ольховик М. В. Барокко як універсальна метамова української культури / М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Випуск 14. Серія: філософські науки: Збірник. – Чернігів, 2002. – № 14. – С. 62-65.
17. Охріменко П. П. Розвиток і взаємозв'язки східнослов'янського барокко / П. П. Охріменко, О. Г. Охріменко // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 19-45.
18. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Художественная

література, 1974 .– Т. 6: Критика и публицистика. – 1976. – 508 с.

19. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко / Л. О. Софронова // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 109-130.

20. Суліма М. Кониський Григорій / М. Суліма // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: Довідник. – К.: Либідь, 2000. – С.156.

21. Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – 696 с.

22. Учебный курс по истории проповедничества Русской Православной Церкви. – Загорск, 1990. – 215 с.

23. Шевчук М. Довгалевський Митрофан / М. Шевчук // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст. : Довідник. – К.: Либідь, 2000. – С. 89.

Автор обращается к историко-эстетическим реконструкциям на основе изучения творческого наследия Г. Конисского, учитывая его соотносимость с традициями эстетической мысли эпохи украинского барокко.

The author makes an attempt of historical-aesthetic reconstructions, based upon the analysis of G. Konisskiy's works, taking into consideration their connection with the aesthetical thought of Ukrainian Baroque.

