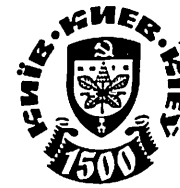


АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО



Д. В. СТЕПОВИК

УКРАЇНСЬКА
ГРАФІКА
XVI-XVIII СТОЛІТЬ

ЕВОЛЮЦІЯ
ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ



КИЇВ
«НАУКОВА ДУМКА»
1982

В монографіи исследуется история украинской графики от зарождения в XVI ст. ее репродукционных форм (гравюры) до конца XVIII ст. На обширном фактическом материале освещаются проблемы эволюции образной системы и стилей, анализируются роль реалистической детали, вопросы передачи образа человека, его окружения и бытовой ситуации, секуляризации украинского графического искусства в целом. Важное место отведено характеристике формообразующих и выразительных средств — особенностям рисунка, композиции, трактовке временно-пространственных соотношений. Детально рассматривается жанровая структура — портрет, титульная и текстовая иллюстрации, пейзаж и натюрморт, панегирическая и геральдическая гравюры.

Издание богато иллюстрировано.

Для искусствоведов, художников, преподавателей и студентов художественных учебных заведений, ценителей искусства.

Відповідальний редактор

В. А. Афанасьев

Рецензенти

М. М. Гордійчук, С. В. Мишанич,
Ф. П. Шевченко

Редакція літературознавства
та мистецтвознавства

С 4903040000-082 584-81.
М221(04)-82

© Видавництво «Наукова думка», 1982



Художнє відбиття дійсності неможливе без її всебічного пізнання, освоєння й осмислення. Справжній твір мистецтва є «пропущеною» крізь чуттєвий, розумовий і світоглядний апарат художника проекцією навколишнього світу. Завдяки внесеному в картину, гравюру чи скульптуру особистісному оціночному елементові відображене в них середовище стає не копією самого себе, а сповненим усвідомленої цілеспрямованості «наслідуванням» природи, в якому бачив сутність мистецтва ще Арістотель. «Мистецтво не потребує визнання його творів за *дійсність*», — підкреслював В. І. Ленін, коментуючи прирівнювання Л. Фейербахом релігії до поезії¹. В іншій праці Ленін зазначав: «У всякій казці є елементи дійсності»².

Не цілковита тотожність і не абсолютна адекватність між дійсністю та її образом у мистецтві підтверджуються найвизначнішими літературно-мистецькими творами XIX ст. — доби класичного реалізму. З граничною ясністю писав про це французький письменник-реаліст Густав Флобер: «Мистецтво — не дійсність. Що б ти не творив, необхідно робити вибір з елементів, які вона надає»³. Розглядаючи художню діяльність в усій її складності й багатогранності, класики марксизму висловлювали важливі положення про особливості образного відтворення життя за різних суспільно-політичних формацій — від рабовласницького суспільства до капіталізму. К. Маркс неодноразово обґрунтовував тезу про те, що мистецтво є художньо-практичним освоєнням світу. В листах К. Маркса й Ф. Енгельса до Фердінанда Лассаля, Ф. Енгельса до Маргарет Гаркнесс та Мінни Каутської⁴ містяться цікаві міркування про ідейність і реалізм, про природу реалістичного образу. Вони становлять теоретичну основу досліджень особливостей реалізму в кожному національному мистецтві, в різних видах його і жанрах.

розуміння реалізму як художнього методу.

Марксистсько-ленінська наука визнає, що реалізм у своїх класичних зразках склався лише в XIX ст., коли з'явилися видатні твори реалістичного мистецтва, сформувався його естетична теорія, виник сам термін «реалізм». Але передумови для утвердження реалізму визрівали, звичайно, задовго до XIX ст. Більше або менше виявлені елементи реалістичного світогляду притаманні кращим майстрам усіх часів світового мистецтва. Орієнтація на дійсність хоча б у мінімальному масштабі — одна з характерних рис художнього мислення взагалі. І лише в процесі поступового пізнання людиною самої себе і ствердження її влади у природі ця риса переростає в суттєвий принцип, у метод творчості.

В українському образотворчому мистецтві реалізм як метод розкриття закономірностей життя, як соціальний аналіз художніми засобами дійсності вперше репрезентований творами Т. Шевченка, К. Трутовського, М. Пимоненка, С. Васильківського, А. Мартиновича, М. Мурашка та багатьох інших майстрів XIX ст. Вони відтворювали об'єктивну дійсність у реальних формах. Але творчості цих митців передували цілі століття нагромадження художнього досвіду в пізнанні суті природи і людини. Крізь призматичні й опосередковані способи відбиття окремих (нехай ізольованих одне від одного) життєвих явищ мистецтво еволюціонувало до прямого зображення життя як синкретичної цілості. Тому не можна по-справжньому досягнути цінностей зрілого реалізму, не знаючи ґрунту, на якому він зріс.

Постановка питання про те, чи існував реалізм у пройнятому сильним агіографічним духом українському мистецтві XVI—XVIII ст., заслуговує на особливу увагу з ряду причин. Насамперед без з'ясування спадкоємності цін-

нісних орієнтацій художників різних епох на реальний світ не в усьому зрозумілий перехід від релігійного мистецтва до світського: адже суспільна роль церкви й релігії в XIX ст. була не меншою, ніж у XVIII ст. Якщо покладатися лише на «тематичні» визначення в мистецтві, не осягнувши образних структур творів видатних графіків XVIII ст. (Г. Левицького, А. Козачківського, І. Филиповича) і XIX ст. (Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, П. Мартиновича), то між ними легко утворити прірву, яка насправді була б ілюзорною, бо глибинний зв'язок між майстрами обох століть, що впливає з внутрішнього ладу і соціально-культурної основи їх творчості, безсумнівний. Нарешті, заслуговує на подальше уточнення гіпотеза про нібито адекватність у мистецтві світського й реалістичного елементів, хоча численні спостереження свідчать про наявність і провідну роль останнього також в релігійних композиціях.

Ці аргументи логічно підводять нас до предмета дослідження — української графіки (рисунка, книжкової гравюри і естампу), яка в хронологічних рамках XVI—XVIII ст. посідала серед інших видів образотворчого мистецтва особливе місце, відчутно впливаючи на розвиток живопису і скульптури.

Вагомість проблем реалізму в графіці обумовлюється трьома її рисами. По-перше, графіка, особливо ілюстративна гравюра, щільно пов'язана з літературою, з живим словом, яке далеко не завжди було канонічним, будило думку, кликало до полеміки, проводило прогресивні для свого часу ідеї. По-друге, твори графіки, на відміну від іконопису, не належали до об'єктів моління і поклоніння⁵ і тим самим були частково звільнені від суворого церковного регламенту. По-третє, графіці притаманні — внаслідок її видової специфіки — особлива чутливість до всього нового і здатність до швидкого поширення.

Згадані риси значною мірою були властиві й мініатюрі XI—XV ст., яку часто відносять до графіки. Середньовічна мініатюра також пов'язана з писемністю, відносно вільна від клерикальної цензури і по-своєму «рухлива», але в цілому вона досить далека від зображення реальної дійсності, її тематично-образний лад близький до ікони і фрески. Отже, усе залежить від змісту й наповненості вигідних і позитивних переваг графічного мистецтва, від використання цих переваг або для фетишизування ірраціонально-аскетичних доктрин, або для орієнтації на людське буття.

З погляду наявності реалістичних елементів між середньовічною мініатюрою, з одного боку, і мініатюрою, гравюрою та рисунком XVI—XVIII ст., з другого, існує принципова відмінність. Вона — різні ступені умовності зображення, трактуванні простору, системі символів, співвідношенні фігуративного й орнаментально-декоративного образу. Але основна відмінність полягає у неоднаковому ставленні художника до людини та у визначенні її місця у світі.

Типаж людини у мистецтві середніх віків мислився лише в рамках божого промислу — свого роду глобальної, раз і назавжди даної незмінної програми. Поза цією програмою вона стає легкою здобиччю сатани. Людина, згідно з віровченням, повністю залежна від дії надприродного ества, вона — втілення боротьби світла й темряви, добра і зла. Ця вдало збалансована ідеалістична філософія різких контрастів давала митцям епох раннього і зрілого феодалізму матеріал для створення сповнених великої емоційної сили образів у мозаїках, фресках, рельєфах, різьбі, іконах, мініатюрах.

Вичерпавши свої можливості і втрапивши здатність розвиватися, теократична художня система була поступово замінена новою, антропоцентричною, що розвинулася під впливом прогресивних

змін епохи Відродження. Ця заміна характеризується зростанням революційних зламів, що сталися тоді в чуттєвій, поняттєвій, логічній сферах свідомості, в науці, мистецтві, в суспільному житті. Ця заміна не мала нічого спільного з механічною перестановкою традиційного й нового, навпаки, «генетичний код» традицій органічно увійшов до нових відродженських культур; вона змістила ціннісні акценти в мистецтві, перенісши примаат з ідеально-споглядального на реально-прекрасне. «Середньовічне мистецтво, — пише радянський естетик С. Аверінцев, — бере речі передусім в тому аспекті, який вловлюється «спогляданням», а не чистим «вгляданням» і не чистим «спостереженням». Інакше кажучи, воно ставить на перше місце не «красу» речі, тобто гармонійну правильність її ейдосу, і не «реальність» речі, тобто її охопленість системою причинно-наслідкових взаємин, а притаманну речі самототожність геральдичної постаті, її «побутовість», яка є знаком «простого буття» («esse simpliciter»). Пізніше, коли цей тип світовідчуття вичерпає себе і почнеться шлях новоєвропейської культури, все міняється. Для Рафаеля річ насамперед гарна, для Караваджо — передусім реальна. Обидва підходи різко протистоять один одному; і сама гострота напруженості між «естетичним ідеалом» і «життям, яким воно є», — характерна риса мистецтва Нового часу від болонців та караваджистів до Енгра й Курбе... Новоєвропейський антропоцентризм кидає виклик середньовічному онтологізму»⁶.

Парадокс епохи Відродження полягає в тому, що всі зрушення в ній (початок формування буржуазних націй, раціоналістичне витлумачення механізму розвитку природи, людини й суспільства, піднесення світської науки й культури) почалися нібито з оглядання назад, в глиб історії, з прагнення відродити (звідси і назва епохи) античну давнину.

«З падінням Константинополя нерозривно зв'язаний кінець середньовіччя. Новий час починається з повернення до греків», — писав Ф. Енгельс⁷. Звичайно, ні про яке пряме відродження (в розумінні реставрації) культури рабовласницького суспільства не могло бути мови. Колишні здобутки греко-римської цивілізації використовувалися як претекст для становлення цілком нових і неповторних суспільних відносин. В літературі та мистецтві образи класичної давнини по-новому осмислені й поставлені, так би мовити, на нові п'єдестали. Ф. Енгельс писав: «У врятованих при падінні Візантії рукописах, у виритих з руїн Рима античних статуях перед здивованим Заходом постав новий світ — грецька стародавність; перед її світлими образами зникли привиди середньовіччя; в Італії настав нечуваний розквіт мистецтва, який був ніби відблиском класичної стародавності і якого ніколи вже більше не вдавалось досягти... Духовну диктатуру церкви було зламано...»⁸. Ф. Енгельс вважав, що в цю переломну епоху мало місце пробудження населення Європи «від довгої зимової сплячки християнського середньовіччя»⁹.

Диктатуру церкви, клерикалів справді було зламано, однак християнська ідеологія продовжувала давати величезну більшість сюжетів для образотворчого мистецтва епохи Відродження і наступної за нею епохи Просвітництва. Лише роль людини в цій класичній світовій міфології докорінно міняється, вона стає «мірою всіх речей». Утвердження людинолюбства як найбільшої суспільної цінності наповнило новим пафосом художні образи і християнської (євангельські й житійні сцени), і світської (портрет, побутові сцени) тематики. Більше того, епоха Відродження спричинилася до появи в мистецтві такого унікального явища, як «накладання» однієї тематики на іншу: прочитання біблійних персонажів крізь

конкретно матеріалізовані, осучаснені середовище, деталь, одяг, тип обличчя і, навпаки, зображення історичної події в міфологічному контексті. Синтез небесної й земної ієрархії створив передумови для розвитку надзвичайно цікавої міфо-реалістичної художньої системи, особливості якої вивчені на сьогодні недостатньо.

Міфо-реалістична система в образотворчому мистецтві виникла на ґрунті попередньої — міфологічної, трансцендентальної, містичної системи середніх віків. З часом розрив між ними дедалі зростав, бо співвідношення міфічного і реального мінялося на користь останнього. Принадність міфо-реалістичної системи — в її перехідному становищі між стародавнім мистецтвом міфа і новітнім мистецтвом об'єктивної художньої правди, в зародженні у ній прогресивних тенденцій, у тому, що вона виробила оригінальні образність, поетику, стилі. Нарешті, не може не повернути уваги зв'язок згаданої системи з народною творчістю — безпосередній, воістину генетичний, набагато тісніший за подібні зв'язки в рабовласницькому і феодальному суспільствах. Сама міфологія тут багато втратила від свого статусу офіційної доктрини, наблизившись до поетичного ладу народного мистецтва.

Корені культури епохи Відродження глибоко проникли в ґрунт російського, українського і білоруського мистецтва. Як свідчать дослідження радянських вчених І. Голєнішева-Кутузова, М. Алпатова, Д. Лихачова, М. Конрада, О. Білецького, В. Свенціцької, Я. Запаса, Ф. Шевченка, П. Жолтовського, Г. Логвина, В. Пічети, А. Флоровського та інших, шляхи розвитку культур східнослов'янських народів невіддільні від Ренесансу, хоча ці культури завжди залишалися глибоко своєрідними. «Проблема «Росія і Відродження», — писав О. Сидоров, — це незрівняно важливіша і глибша тема, ніж питання про

те чи інше «переймання» західних деталей чи про якийсь «вплив» певної європейської школи на наших майстрів. Мова йде про великі й значні явища ідеологічного порядку, виявлені в мистецтві з такою ж наочністю, як і в інших галузях культури. І поставивши так питання, ми зобов'язані зразу ж відзначити, що серед усіх інших видів нашої художньої практики графіка особливо чутливо реагувала на нові віяння. В мініатюрі й гравюрі кроків до реалістичного сприйняття світу було зроблено в нас більше, ніж в галузі інших мистецтв»¹⁰. Українська графіка XVI—XVIII ст. також увібрала багато родових ідей епохи Відродження, була одним із художніх її виявів. Еволюція міфо-реалістичної системи упродовж XVI, XVII і XVIII ст. простежується в українській графіці, можна сказати, з класичною повнотою й послідовністю. Мета даної праці — дослідити поступальність змін у графіці України, виявити особливості процесу розвитку реалістичних елементів від їх майже непомітного й підпорядкованого становища до все зростаючої провідної ролі. Розв'язання цих питань включає не лише зміст і сюжетіку творів, а й цілий комплекс художніх проблем графічного мистецтва, зокрема еволюцію образної системи, зміну стилів, зростання майстерності, особливостей творчого методу, розгалуження графічних жанрів. Мова йтиме про графіку у найбільш відповідному до XVI—XVIII ст. знавченні цього терміна, тобто про гравюренні й рисунок. Збережені до нашого часу рисунки відносяться, правда, до порівняно пізнього часу — першої половини і середини XVIII ст. Але багато попередніх гравюр, а також книжкових мініатюр та творів живопису дають можливість «реставрувати» своєю високою рисунковою проробки деталі та загальною декоративною лінеарністю. Усе це дозволяє досліджувати графіку як вид

образотворчого мистецтва. Кожній гравюрі — кінцевому результату творчості — передувала велика підготовча (ескізна, рисункова, композиційна) праця, без дослідження якої неможливо досягнути творчого методу художника, застосування ним тих чи інших зображальних засобів.

Образну систему, стилі, метод, жанри української графіки XVI—XVIII ст. вважаємо за потрібне віднести до кола проблем реалізму в процесі його становлення. Як би не відрізнялися проблеми раннього реалізму від проблем зрілого (критичного) реалізму, між ними існує діалектична спадковість. Зображенням ідеального в матеріалізованих образах і предметах були зроблені чи не найрішучіші кроки в напрямі соціального аналізу — вершини і суттєвої риси зрілого реалізму¹¹. А такі категорії реалістичного мистецтва, як типізація, єдність морально-виховного і пізнавального, перш ніж стати у своїх завершених якостях, пройшли ранні форми реалізму. Отже, проблеми міфо-реалістичного мислення та заснованої на ньому системи творчості становлять безперечний історико-мистецький і теоретичний інтерес.

Історії української графіки приділяється пильна увага вже з початку XIX ст. Стародруками, їх текстами й оформленням цікавилися І. Котляревський, Т. Шевченко, М. Костомаров, І. Франко. Перші ґрунтовні розвідки з історії стародруків і гравюр належать Я. Головацькому, М. Максимовичу, А. Петрушевичу, Є. Рєдін, М. Собку в XIX ст., Ф. Титову, К. Широцькому, С. Яремичу на початку XX ст. Видатну роль у дослідженні української гравюри та книги відіграли також російські мистецтвознавці І. Каратаєв, Д. Ровинський, В. Стасов, В. Ундольський, польські Ю. Колачковський і Е. Раствацький, німецький вчений Г. Навглер. Важливі відкриття в галузі історії української графіки були зроблені радянськими дослідниками М. Гембаро-

вичем, А. Зерновою, П. Клименком, С. Клепиковим, Г. Колядсю, І. Крип'якевичем, М. Макаренком, С. Масловим, П. Поповим, І. Свенціцьким, О. Сидоровим. Інтенсивно розвивається наука про графіку XVI—XVIII ст. після Великої Вітчизняної війни. З'явилися монографії, статті про книжкову й станкову графіку цього періоду, про окремих майстрів, каталоги й інші довідкові матеріали.

При написанні даної праці була використана значна частина уже відомих досліджень, а також матеріали (переважно про гравюру й рисунок кінця XVII — поч. XVIII ст.), виявлені автором в архівах і збірках рисунків та гравюр. Йдеться насамперед про низку гравюр на міді українських майстрів, які виконували замовлення польських і литовських друкарень у 70—90-х роках XVII ст. Частково навознайдений матеріал опублікований у монографії «Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі» (1975). У повнішому обсязі він вводиться в науковий обіг тепер. Так, аналізуються окремі гравюри великого (42 сюжети) циклу ілюстрацій О. Тарасевича до віленського академічного видання 1682 р. книги Ф. Дрияцького «*Theaurus sacratissimae vitae passionis practiosissimi sanguinis Jesu Christi in augustissimo missae sacrificio depositus. Per Fulgentium Dryiacki*» (далі в тексті

скорочено: «Церемонії при св. месі» та «Відправа св. меси»), а також портрети, образи святих, титули цього й інших граверів — І. Щирського, Л. Тарасевича, Л. Крщоновича. Вперше дається розгорнута характеристика збереженим до нашого часу навчальним малюнкам з Києво-Печерської лаврської майстерні XVIII ст., визначається їх секуляризована, а подекуди цілком реалістична основа, близькість до академічної школи.

Хоча давня книга і гравюра вивчаються давно, тут ще є що шукати і відкривати. Про це свідчать нові публікації Я. Ісаевича «Перші гравюри на міді в книгах друкарень України» (1979), «Наступники першодрукаря» (1981), ґрунтовні каталоги українських, литовських стародруків «Українські книги кирилівського друку XVI—XVIII ст., що зберігаються в Державній бібліотеці СРСР ім. В. І. Леніна. Вип. 1», Т. Каменевої й А. Гусевої (1976), «Видання друкарні Вільнюської академії. 1576—1805» К. Чепене й І. Петраускене.

Нагромаджені на сьогодні знання дозволили по-новому осмислити українську графіку XVI—XVIII ст. в контексті всеєвропейського культурного піднесення, викликаного епохами Відродження і Просвітництва, у світлі одного з найбільших в історії світової культури ідейно-тематичних і стилістичних зламів.



КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ. ЗМІНА СТИЛІВ

Тиражована графіка виникла на Україні в період завершального етапу розвитку ренесансної культури в Західній Європі, який прийнято називати пізнім Відродженням. Низка видатних звершень в науці й культурі, котрими сповнена вся історія Відродження, доповнюється запровадженням книгодрукування у східних слов'ян. Понад сто років довелося переконувати ортодоксів православної церкви в тому, що винахід Йоганном Гутенбергом друкарського верстата — не підступ німецьких еретиків, а геніальне відкриття розуму. Першодруки Івана Федорова зняли ореол унікальності з церковно-слов'янської рукописної книги, доступної небагатьом обраним, і вдихнули у книжкову справу нове життя. Відкрився шлях такій галузі мистецтва, як тиражована графіка.

Гравюра на Україні, як і в Росії, з'являється не в учнівському вигляді, а в довершених, художньо витриманих зразках. Ілюстрації й оздобу у книгах, надрукованих Іваном Федоровим, — не скромна проба рисунка і граверського штихеля, а професійні твори, в яких все продумано й виконано на рівні тогочасних мистецьких стандартів.

Для вдалого дебюту гравюри на Україні були свої причини. Ренесанс як стиль і як спосіб художнього мислення широко запанував у Європі, в тому числі і в більшості слов'янських країн, ставши чимось значнішим за формо-творчий засіб. Він був цілим художнім напрямом, способом художнього освоєння дійсності, звільненого від догматичного теоцентризму і спрямованого на творчий, сповнений гармонії людиноцентризм. Атмосфера відкриттів у природничих науках, розквіту мистецтва та гуманітарних наук спонукала людину заново оцінити саму себе, відчути далекосяжність своїх можливостей.

Вплив італійського Відродження на культуру народів Східної Європи збігся з остаточним визволенням цього вели-

кого регіону з-під гніту ординців Чингісханового онука Батия. Краса і велич мистецтва нападниками не знищена і не забута, Русь була ворогами поневолена, але не підкорена¹. Швидко налагоджуються традиційні культурні зв'язки Сходу і Заходу Європи. Творці нових російської, української і білоруської культур мріють відновити спадщину своєї спільної Вітчизни — Київської Русі — в усій її пишноті. Але старі часи відлинули безповоротно. Розпадається і гине під ударами турків-османів колишня політична суперниця Русі — Візантійська імперія. Корею Русі — Візантійська писемності, візантійського мистецтва з їх приматами духовного, ідеального, вічного глибоко проникли у східнослов'янський ґрунт. Тепер з них проростають нові «рослини», генетично ще пов'язані із спадщиною, але за органічною структурою пройняті духом пробудження, весни людства. Інтуїтивний рефлекс до оновлення автотонних художніх цінностей підтверджується і стимулюється освіжаючим заподихом італійського Відродження, запліднюючи гуманізм східних слов'ян життєдайними силами². Починається копітка і тривала — не на роки, а на віки — праця по узгодженню філософсько-естетичних концепцій і формальних особливостей старовізантійської і новоренесансної художніх культур, внаслідок чого виникають нові цінності.

ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ У ПОСТВІЗАНТІЙСЬКУ ДОБУ

Відродження, візантійський стиль, давньоруська спадщина і українська культура — цей вузол проблем уявляється надзвичайно цікавим для розуміння передумов появи і розвитку реальних тенденцій, початку одного з найбільших стилістичних зламів в ук-

раїнському мистецтві, яких воно зазнало протягом XVI—XVIII ст.

За багато десятиліть до запровадження друкарства на Україні починається зумовлений ренесансом глибинний процес оновлення всієї культури. Корінних змін зазнає художня література. Традиційно літописна, житійна і паломницька до XVI ст., вона виходить на обшири нових тем і жанрів, оживає у свіжих потоках думки. Чільне місце посідає полемічна проза, в якій відкривається простір для зіставлення різних думок, для пошуків істини. Схоластичний дидактизм середніх віків перестає бути нормою красного письменства. Ренесанс утверджується в мистецтві слова не лише як форма благозвучної мовної конструкції, а насамперед як розмаїте багатство думки. Цю рису бачимо у більшості тогочасних літературних жанрів — полемічних трактатах і памфлетах, віршах, декламаціях, діалогах, інтермедіях³.

В образотворчому мистецтві перехід від традиційної (успадкованої від Візантії та Київської Русі) художньої системи до нової ренесансної не був різким. Це був поступовий, розтягнутий на багато десятиліть процес дифузного зростання культур, таких несхожих своїм філософським підґрунтям і зображальними засобами. Еластичності та м'якості переходу від візантинізму до ренесансу сприяла народна творчість, яка «згладжувала» у своїй стихії «гострі кути» обох систем, примиряла категоричні установки догматичного теоцентризму з ідеями піднесеного прославлення людини як найвищої цінності. Звичайно ренесансна культура внаслідок свого емпіричного і раціонального характеру мала більше «точок дотикання» з феноменом фольклору, ніж візантійська і навіть давньоруська. Тому поетична образність, притаманна народній течії образотворчого мистецтва, справляє вирішальний вплив на формування міської професійної культури на Україні.

Після оволодіння турками Константинополем в 1453 р. величезний регіон від Александрії до Новгороду, де розвивалося східно-християнське мистецтво, позбувся законодавчого центру, в якому віками генерувалися іконографія, стилі, специфічні зображальні засоби. Правда, спадкоємцем візантійських художніх традицій декларує себе монастирський Афон, але його культурний вплив на зовнішній світ після 1453 р. значно менший, ніж назавжди втрачений вплив Константинополя.

Однак художня система Візантії не анулюється. Вона множитья, локалізується, синтезується з місцевими мистецькими школами багатьох народів. У європейських народів вона запліднюється ідеями епохи Відродження. «Мистецтво східноправославної церкви, — пише болгарський учений А. Чилінгіров, — досягнувши задовго до періоду, який ми розглядаємо (XVI ст. — Д. С.), своєї кульмінації, що характеризується крайнім ступенем стилізації і спірітуалізації, стає у поствізантійську добу перед альтернативою — або загинути в сухому й нежиттєвому самоповторенні, перетворившись у шаблонну схему, або, запліднившись життєвими враженнями і зовнішніми впливами, знайти у собі сили для справжнього розвитку»⁴.

Українське мистецтво може бути характерним прикладом другого вибору названої А. Чилінгіровим альтернативи. Формальне перетворення візантійських прототипів почалося в українському мистецтві задовго до XVI ст. під дією народного мистецтва, яке вагомо заявило про себе в період формування української народності (XIII—XIV ст.)⁵. Ще коли існувала Візантія і її культурний вплив на Північ тривав (доба династії Палеологів), українські архітектори, малярі, ілюмінатори книг були далекі як від «сухого нежиттєвого самоповторення», так і від копіювання власне візантійських взірців. Незважаючи на несприятливі умови для культурного

розвитку за часів монголо-татарського іґа, на землях Київщини, Переяславщини, Чернігівщини, Галичини, Закарпаття, Волині зароджувалися нові паростки мистецтва, був вироблений оригінальний місцевий варіант візантійського палеологівського стилю, спостерігалася зацікавленість романською й готичною архітектурою та скульптурою, живописом італійського Кватроченто (ранне Відродження).

На зламі XIV і XV ст. на Україну і в Росію прибуває частина митців з балканських країн, які, рятуючись від турецької навали, привезли із собою зразки південнослов'янських художніх культур, свій досвід, майстерність. Ця міграція спричинилася до так званого другого південнослов'янського впливу в Росії й на Україні, викликавши в образотворчому мистецтві поширення «балкано-візантійського стилю», відчутного в ряді пам'яток XV і навіть XVI ст.⁶ Але найтісніше і найпоширеніше розвивалися зв'язки українського мистецтва з мистецтвом російським.

Різноманітні й надзвичайно корисні взаємини та впливи стикалися з хвилею народної творчості, яка синтезувала привнесені цінності сусідніх народів з автохтонними художніми традиціями й наново створюваними надбаннями⁷.

Вже у XV ст. в провідному жанрі малярства — іконопису — майже не зустріти не зачеплених місцевими переробками творів. Усі дослідники українського іконопису XIV—XV ст. відзначають його неконсервативний характер, свободу інтерпретацій, тенденцію до спрощення художньої мови. На жаль, збережені пам'ятки цього часу належать лише до невеликого гірського регіону України — Лемківщини й Бойківщини та лісової Волині, де був дуже сильний вплив цікавого художнього осередку в Перемишлі. Можна припустити, що і в інших районах України за умов відсутності централізованої регламентації щодо іконографії й стилю

в живопису мали місце значні місцеві особливості. «Риси індивідуального і народного витлумачення й розв'язання образу є яскравим свідченням децентралізації і демократизації художніх процесів, наближення мистецтва і художньої творчості до народу», — цілком слушно зазначає В. Свенціцька⁸.

XVI ст. можна назвати вирішальним в розумінні віддалення українського іконопису від традицій візантійського й давньоруського малярства. Ті зміни, які мали місце в XIV і XV ст., відносяться до кола часткових переробок. Для панівної візантійсько-давньоруської художньої системи тоді ще не було створено альтернативи, рівної їй за силою впливу. Інакше було в XVI ст. На Заході розквітала художня культура Відродження, яка проникала і на Схід Європи. Вплив народної творчості на майстрів-професіоналів посилюється ще більше. Ось чому в осередках іконописання починається рух за надання іконі локально місцевого вигляду: доконтрастності обличчя «слов'янізуються», розмір очей зменшується, зазнає змін загальний обрис обличчя і, зокрема, рисунок носа, рота і бороди⁹. В XVI ст. українська ікона позбувається багатьох рис доби класичного іконописання, прибираючи неповторних місцевих ознак і загальної стилістичної спорідненості з живописом західноєвропейського Відродження.

Створена в кінці XVI ст. ікона «Похвала богородиці» сконцентровано виражає основні результати еволюції української ікони у поствізантійську добу. В зовнішності Марії та хлопчика Ісуса майже нічого не залишилося від давньоруської та візантійської стилістики. Типово східні лики, писані колись в темновохристих і брунатних тонах, стали тепер виразно слов'янськими, українськими обличчями рожево-білого відтінку, трактованими без площинно-графічної стилізації, світлотіньови-

ми живописними засобами. З особливою майстерністю передано душевний стан Марії: легкий смуток, що чаїться в лагідному благальному погляді, в малюнкові припухлих уст. У візантійських і давньоруських типах ікони Одигітрії психологізація образу Марії була значно менше витонченою в нюансах, але категоричнішою: там досягалося не виразу смутку, а трагічного передчуття.

Декоративне оздоблення ікони «Похвала богородиці» візантійське схемою і ренесансне суттю. Мафорій традиційно зібраний у численні й дуже контрастно вимальовані складки; вони вже не лінійні і не площинні, а осяжні, з ілюзією природних заглибин і опуклостей. Тло золоте, як і на давніх іконах; шар сального золота вкриває не гладенький левкас, а тиснений орнамент з мотивом стрічок і квітів.

На іконі є підпис знаменитого львівського живописця Федора Сеньковича. В самих фактах, що іконопис перестав бути анонімною творчістю, що майстер виражає не лише ідею моління, а й репрезентує етнопсихологічний «портрет» свого середовища і своєї доби, — полягає одна з особливостей іконопису переломного XVI ст.

Подібні зміни, хоча вони і не так глибоко зачепили іконографію образів, спостерігаються у поствізантійську добу в усьому ареалі країн розвинутого іконописання, включаючи регіони особливо ревнивого оберігання вірності оригіналам, символіці кольорів і лінійно-площинному трактуванню облич. Там зміни відбуваються в напрямі примноження цікавих для дослідження подробиць. «Нове й прогресивне, — писав про російську ікону XVI ст. О. Федоров-Давидов, — полягає в ускладненні сюжеттики, у внесенні в релігійний живопис оповіді. Ця оповідність дидактичного і раціоналістичного характеру, розвиваючись далі, складає найцікавішу сторону живопису XVI ст. і є її прогресивним досягненням... Оповідність спричи-

нялася до жанровості; у зображення на іконах XVI ст. проникають світські мотиви і побутові риси»¹⁰.

В іншій країні стійких іконописних традицій, у Болгарії, саме ці традиції в мистецтві правили за рятівне лоно, були, як пише болгарський мистецтвознавець С. Босилков, «навіть зброєю в боротьбі з асиміляторськими намаганнями завойовників». Але й тут «ікона стає більш оповідною і євангельський сюжет роз'яснюється дохідливіше. Суттєвих змін в іконографії не настає, але зростає кількість побутових подробиць, до ікони вводяться образи болгарських святих — від пустинника св. Іоанна Рильського до сучасних іконописцям мучеників XVI ст. — майстра золотарських справ Георгія Нового і шевця Николи Софійського, зарахованих до лику святих»¹¹. Стилістичним вторгненням піддаються навіть твердині іконописних традицій — Афон, Сінай і Греція, не кажучи вже про Македонію, Сербію, Валахію¹².

Це століття було знаменним і для розвитку української книжкової мініатюри. В художніх осередках прикарпатських і волинських міст та монастирів формується місцевий стиль малюнка для рукописної книги. На візантійську композиційну схему наче «накладається» нова форма, пройнята життєрадісністю.

Багатовікова традиція символічних зображень, закладених у в'язі заставок і кінцівок, в геральдиці зооморфних ініціалів, здається наблизилася до вичерпання своїх можливостей. Образ-символ зводиться до рівня декоративної прикраси. З берегів рукописів зникають загадкові «тотемні» знаки, привабливі не стільки своєю таємничістю, скільки віртуозною технікою малюнка. Фігурна мініатюра стверджує духовну природу святих не символами, а психологізацією, оповідними формами, в яких закладені симптоми заперечення самої одухотвореності, заміни її персональністю і побутовою сюжетикою.

Але ці «втрати» компенсуються незмірно важливішими надбаннями. Рослинний орнамент не змінив символіку як таку, а лише надав їй іншої семантичної основи. Засіб цілковитого записування пергаментного аркуша листям і квітами, створення з них подоби барвистого килима з центральним полем (Служебник, Новгородське, Холмське, Пересопницьке євангелія) йде від традицій українського народного декоративного живопису, зокрема настінного, зберігає його художнє і семантико-символічне значення, хоча рослини далеко не завжди належать до місцевої, частіше до середземноморської екзотичної (акантове листя, ананасова луска) та фантастичної флори. Зображення, які раніше у мистецтві східних слов'ян були загальноживаними і виражали конкретні значення (дерево життя, вода у вигляді хвилястої лінії), знаходять у новому ренесансному орнаменті або суто декоративне застосування (витке стебло, вазон, трилисок), або набувають цілком нового змісту.

У переосмисленні символів превалює тенденція порівнянь, заснована на спостереженнях взаємодії світла й кольору, предмета і середовища. Так, золоте тло, улюблене середньовічними мініатюристами, виражало, як і на іконах, ідею очищення, осяйний безгрішний світ, омріяне місто майбутнього. Цей образ взято, звичайно, з канонічних текстів, де порівняння із золотом, а також перлами, коштовностями, зустрічаються досить часто. «Його мур був збудований з яспису, — читаємо в Іоанна Богослова, — а місто було — щире золото, подібне до чистого скла... А дванадцять брам — дванадцять перлин, і кожна брама зокрема була з однієї перлини. А вулиці міста — щире золото, прозорі, мов скло» (Апокаліпсис, 21; 18, 21).

Скрипторії й ілюмінатори нового часу використовували золото не так щедро і з іншою метою. Золотою смуж-



Ф. Сенькович.
Похвала
богородниці. 1599.

кою обводиться край квітки, листка, предмета, постаті. Контур є акцентом, він допомагає відокремити, виділити деталь і весь образ, навіює враження, що на предмет падає, мовби підсвічуючи його, яскравий промінь. Подібним засобом користувався талановитий художник-мініатюрист з Волині Андрійчина¹³. У нього золото із символу помешкання праведників екстраполюється на «натуру» — воно передає звичайний світловий ефект. Це вінчик, утворений по краях квітки падаючим променем. Декоративність як така стає тут вираженням спостережливості, проникнення в суть природного явища.

Фігурні мініатюри еволюціонували до реальних взаємовідносин у природі не так інтенсивно, як орнаментальні. Зображення евангелістів, традиційні щодо композиції, свідчать про вірність художників візантійським іконографічним ригоризмам. Тим паче цікаві спроби українських митців психологічно і навіть характеристично трактувати образ того чи іншого святого, встановити умоглядний «контакт» між ним і глядачем. Привітне усміхнене обличчя сибородого старця (Григорія Двоєлова на мініатюрі Службника першої половини XVI ст.¹⁴) мовби символізує настання нових часів у трактуванні традиційних образів: адже святі у візантійському мистецтві ніколи не зображались усміхненими. Лагідні очі, вуста, в яких наче застигло тепле слово, випростана постать Григорія, звернена до глядача, — все це промовляє про людину-індивіда, людину-характер, а не просто символ. В цьому образі з особливою ясністю читається ренесансна концепція гуманізму.

Українська книжкова мініатюра — пряма попередниця гравюри. Цікаві процеси в мініатюрі XVI ст. безпосередньо позначилися на тематиці, іконографії і стилістиці ранньої української гравюри

Іван Федоров привіз до Львова частину дереворитів із раніше надрукованих ним і Петром Мстиславцем у Москві й Заблудові книг, в тому числі рамку з архітектурним мотивом, для якої львівські художники ЛП (автор рисунка) і WS (гравер) виконали образи евангеліста й апостола Луки, якому богословська традиція приписує авторство канонічних «Діянь святих апостолів» (скорочено «Апостол»). Ця збірна гравюра і стала фронтиспісом для друкованої у Львові 1574 р. книги «Апостол».

Своєю красою твір захоплював дослідників завжди; декоративно вишуканим здається він нам і сьогодні. Для рамки російського майстра, в якій поєднано типовий мотив німецьких ароктури (зокрема, наличники вікон Благовіщенського собору в Кремлі)¹⁵, львівські митці ЛП та WS (припускають, що це ініціали Лаврентія Пилиповича й Венделя Шарфенберга)¹⁶ створили центральну вставку, що не була копією московської і в той же час не дисонувала з рамкою. Але ще важливішим досягненням ЛП і WS було наближення цього образу до місцевих іконографічних і стилістичних особливостей. Вони позбулися дещо зависокої точки зору і зворотної перспективи, деталізували обстановку. Розкреслена на квадраті підлога дає відчуття просторовості. Люпітр замінено столиком, одностільним із стільчиком, на якому сидить Лука. Це не абстрактний простір, а конкретне помешкання, умебльоване зі смаком. Постать трактована в осяжних формах, зовнішності надано респектабельного вигляду. Впадає в око різниця у зачісці на московській і львівській гравюрах: замість дрібних кучерів — зачісаний назад чуб. Лука пише у невимушеній позі, поклавши аркуш на коліно, для зручності заклав ногу за ногу.

Андрійчина. Григорій Двоєлов. З рукописного Службника. Перша пол. XVI ст.



Цієї пози на московській гравюрі не зображено, тому постать представлена злегка згорбленою.

Безперечно, за основу львів'яни взяли фронтиспіс московського «Апостола» 1564 р. Але щодо композиційних деталей, іконографії і стилю, то тут вони дали собі волю. Вважаємо, що ці майстри переробляли гравюру з певною метою, а саме: надати зображеній дії (процесові писання людиною) більшої природності, показати «богонатхненну» працю Луки в реально типізованих умовах XVI ст. Для цього ЛП і WS вдалися до розширення кількості деталей (з'явилася підлога, попітр став столом, Лука сидить у зручнішій для праці позі, в нього нові риси зовнішності) і наблизили зображення до глядача.

Засоби, якими майстри досягли поставленої мети, були продумані й відібрані. Так, зовнішність й одяг Луки іконографічно зорієнтовані на місцевий живопис і мініатюру¹⁷. Форми меблів не мають конкретних взірців, але вони подані у стилі XVI ст., тому не сприймаються як фантастичні. По-новому, як декоративним узгодженням, так і змістом «зазвучала» рамка з мотивом тріумфальної арки в поєднанні з дошкою-кліше львів'ян.

Образ автора канонічних «Діянь» у московському і у львівському «Апостолах» базується на двох різних іконографічних типах: перший з них виражає візантійську тенденцію, другий — ренесансну. Але справа навіть не в цьому. Головне, що людина з умовного простору (тобто вічного, небесного, одухотвореного буття) поставлена на земну твердь. Від такого переключення уваги із сповненого символіки буття в конкретизований побут патристична установка класичного візантійського мистецтва про необхідність зображати євангелістів і апостолів богонатхненними, внутрішньо напруженими, такими, що вслухаються у їм одним доступний голос, помітно

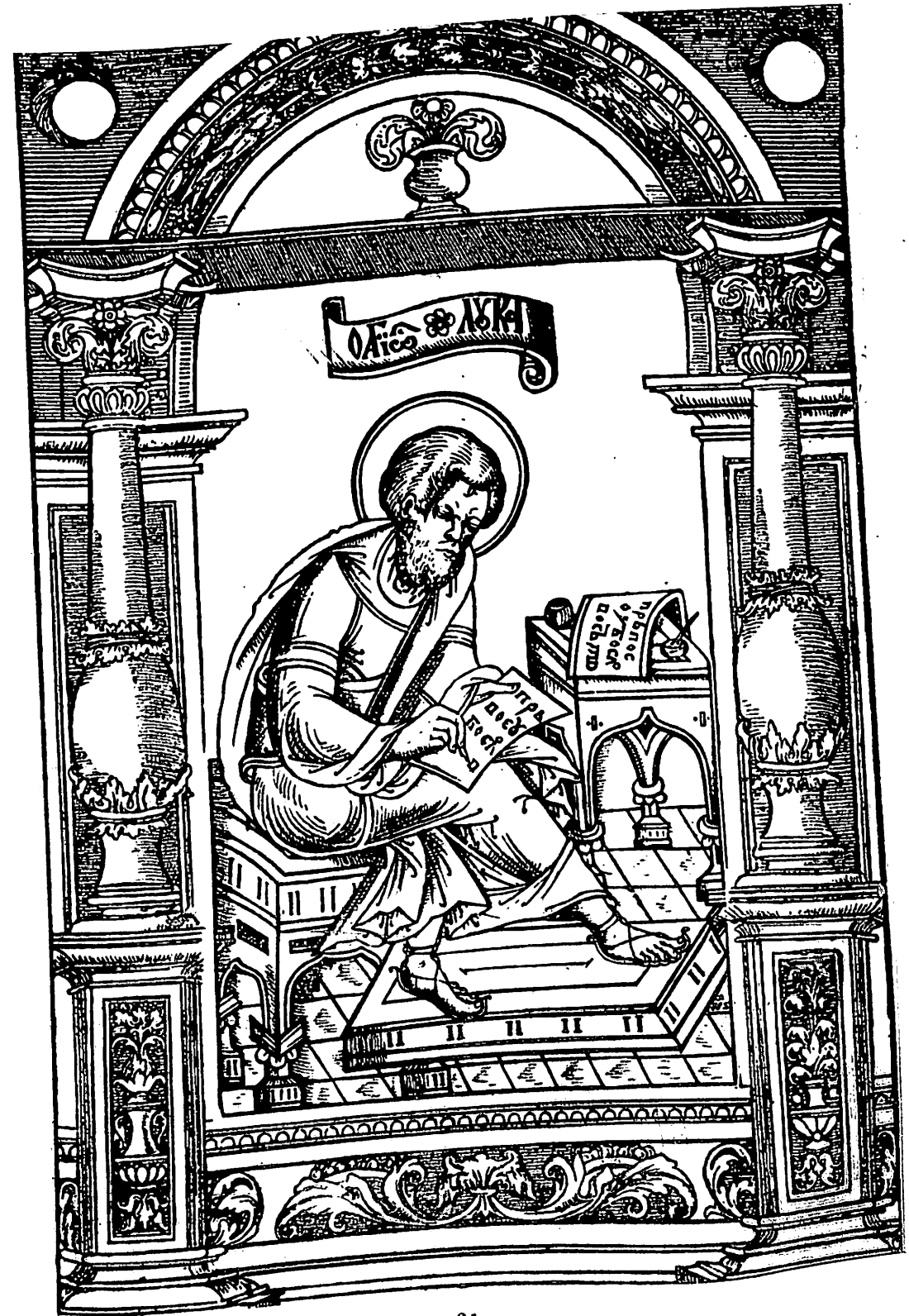
слабшає. Образ цей, зберігаючи в цілому риси візантійського стилю, водночас стоїть вже на порозі Ренесансу, висуваючи на перше місце гармонійну правильність (красу) її причинно-наслідковий зв'язок (реальність) людини і речі. Людина — не один із символів, вона контрастно виділена з-поміж речей, є їх мірою. Перед нами — художнє втілення антропоцентричної ідеї примату людини у всьому і над усім. Нехай це втілення ще несміливе, зате цілком на часі. Мікеланджело у 1548 р. закидав, наприклад, художникам Фландрії надмірну благочестивість їх живопису, що віддавала середньовічним пуританством, а також те, що вони не виділяли людини, розчиняючи її у своїх туманних пейзажах¹⁸. Виділення людини, надання їй природності в поведінці, у взаєминах із світом мислилося неодмінною умовою ренесансного мистецтва.

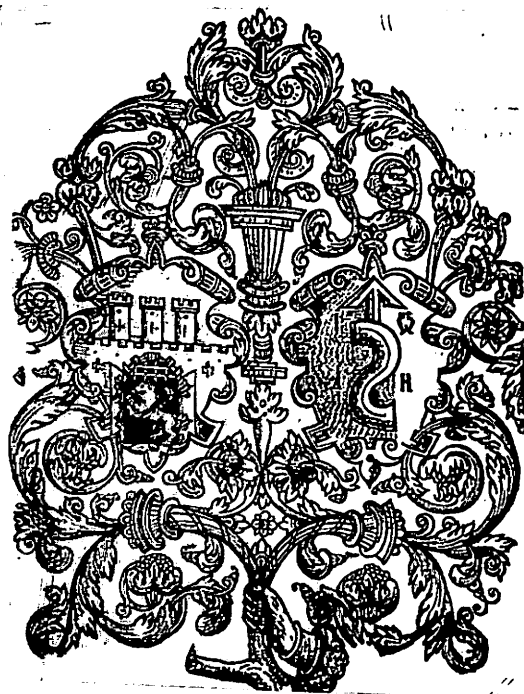
Ця умова могла бути здійснена лише на основі життєвих вражень, вивчення анатомічної будови тіла людини, властивостей речей, тобто всього того, що суперечило основним постулатам візантійського мистецтва. Примирення взаємно несумісних концепцій — одна з великих перемог мистецтва поствізантійської доби.

У багатьох творах української графіки подібне примирення здається розв'язаним з вражаючою легкістю, у формах, що дивують точними співвідношеннями традиційного і нового, східного і західного. Що ж правило тут за об'єднавчий елемент? Який «каталізатор» прискорював синтез далеких у філософсько-змістовому і виразально-формотворчому відношеннях художніх систем?

Силою, яка єднала ідеальне й реальне, очевидне й уявне, була поетична думка, здатність співвідносити рецепторні дані почуттів і логіку мислення з мрією. Принадність порівняти богородицю Ма-

ЛП і WS. Апостол і євангеліст Лука.
«Апостол». Львів. 1574.





Невідомий гравер (Іван Федоров?). Емблема львівської друкарні. «Апостол». Львів. 1574.

рію з красою і благородством земних жінок спонукала іконописців «поправляти» зовнішні риси так, що обличчя ставало повністю слов'янським. Бажання побачити євангеліста Луку без кучерів і в помешканні XVI ст. обумовило особливості фронтиспіса у львівському «Апостолі». Зображення екзотичних рослин у вигляді вазона з симетричними гілками складає композиційний тип заставок в українських стародруках. Без злого наміру проти візантійського стилю, без навмисного ігнорування приписаної VII Вселенського собором іконографії, а лише з чисто людської любові до прекрасного, з бажання зіставити, порівняти, взаємно звірити мрію і дійсність відбувалася одна з найбільших переоцінок цінностей, корозія одних і оновлення інших елементів візантійської спадщини.

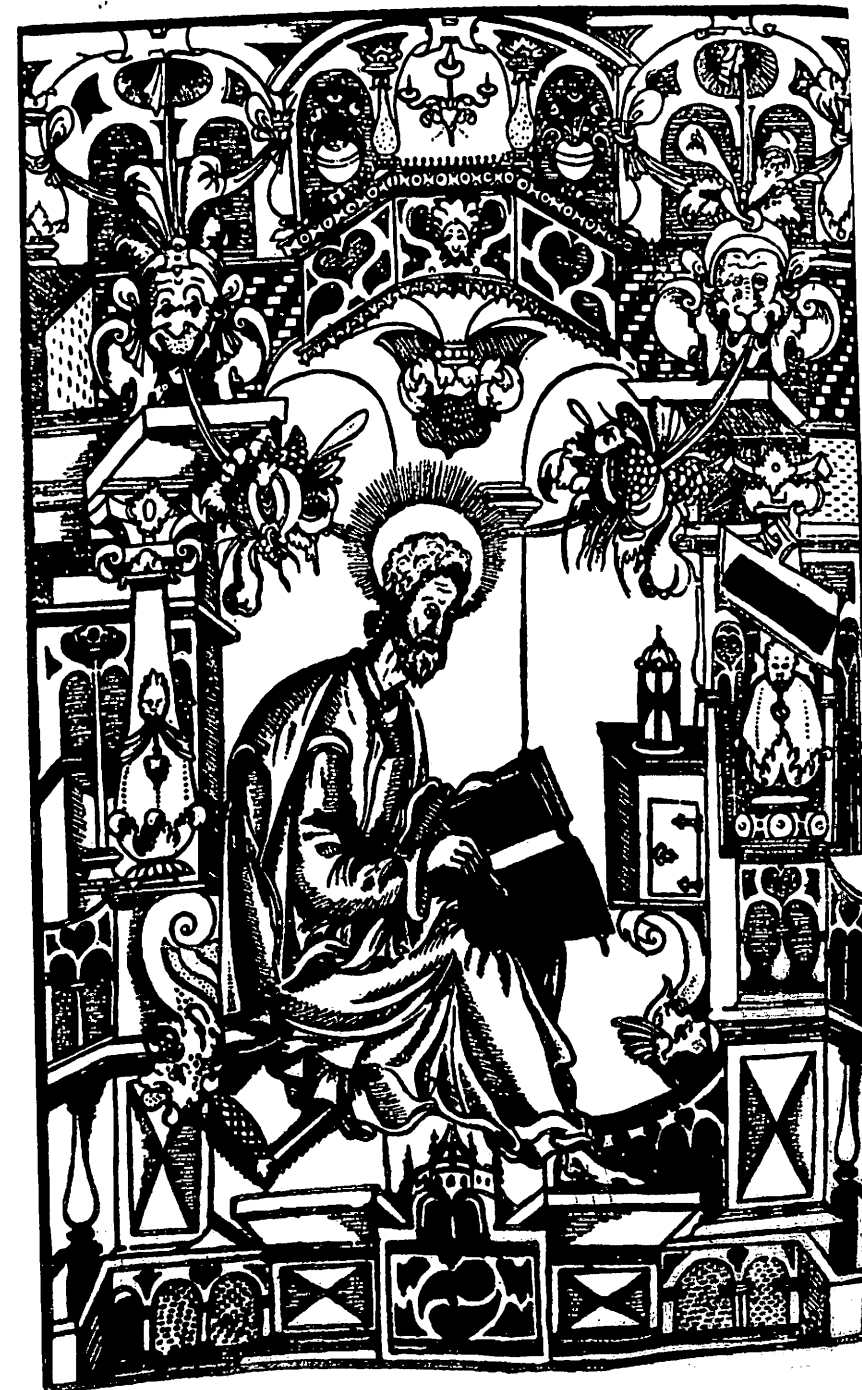
Середньовічна геральдика, як відомо, була також виявом поетичної думки.

Але якої? Ця поетика базувалася на чисто фізичних імперативах, на порівнянні монарха, лицаря, феодала, кожного, хто мав владу, гроші, вплив і родовитість, з найсильнішим звіром — реальним або фантастичним. Подібне «виділення людини» відбивало, як писав К. Маркс, «зоологічний світогляд, для якого відповідною наукою є геральдика»¹⁹. Тератологічна поетика відображала лицарський дух середніх віків. Художники і поети доби Відродження знайшли, що звір і монстр не підходять для порівняння з людиною і з усім позитивним, що в ній закладено. Вони вишукали в природі величніші об'єкти, відповідні тим чи іншим людським цінностям. Сонце, зірки, планети, квіти, дерева, плоди, ріки, легкі хмари — увесь видимий світ стає середовищем людини, символом її самої. Геральдика не скасовується, а лише наповнюється новим змістом.

У давніх рукописних книгах ініціальні літери облутані змієподібними істотами із собачими головами, які розкривали свої пащі, комусь погрожуючи, проганяючи злих духів. Заставки являли собою хитро сплетені стрічки, в яких також часто можна бачити голови і хвості різних звірів²⁰. Містична, похмура, не до кінця розгадана символіка.

Традиція знака увійшла в українську друковану книгу не лише в оновлених шатах, а й із свіжим внутрішнім змістом. Рослинна заставка виражала нову міру краси і глибокий символ, заснований на паралелі живої рослини з пробудженням природи. Друкарська марка І. Федорова (у львівських «Апостолі» й «Букварі») трактується як «плід», що звисає на гілці. Сама марка — зразок нової геральдики, один з ранніх українських екслібрисів. Її обрис (хвиляста дуга і стрілка) сповнений гармонії, а зміст, мов поетична строфа, що порівнює книги з ріками, які напувають допитливість людини, збагачують її знання.

СВЯТИЙ ВАСИЛІЙ ВЕЛИКИЙ



Невідомий гравер. Василій Великий. «Книга про постування». Острогор. 1594.



Г. Маляренко.
Пророк Агаї.
Київ. 1750-ті роки.

Поетика гуманістичних символів і вишуканих порівнянь пом'якшувала, згладжувала контраст між візантійською і ренесансною художніми системами. В літературі й мистецтві того часу з'являлися приклади переходу поетичного мовлення до засобу в самоціль з метою створити екзотичний образ.

Однією з найгостріших політичних та ідеологічних проблем України в другій половині XVI ст. була, як відомо, боротьба народу з окатоличенням. Шляхта, частина українського панства й духовенства готували зовні компромісну формулу — «об'єднання» православної та католицької церков. Така

унія була урочисто проголошена у Бресті в 1596 р. Підготовка, проведення і наслідки цієї акції спричинилися до тривалої ідейної боротьби і до піднесення такого жанру в українській літературі, як полемічний трактат. Аргументація авторів, що представляли обидва табори — прихильників і противників унії, — будувалася на добре відомих (однак по-різному оцінюваних) догматичних постулатах і несла в собі стилістичні ознаки середньовічної дидактики. Але всі ці аргументи влітали в барвистий вінок словесних метафор, порівнянь, символів, і розум та серце читача полонила не так логіка, як поезія доказів. Іван Вишенський, Василій Острозький, Захарія Копистенський, Ісая Копинський виступають з нібито традиціоналістських консервативних позицій, за миле їх серцю «старє»; насправді це вже письменники й оратори нового складу мислення, самим корінням зв'язані з людськими і земними діями. Їх апології, ламентатії, перестороги, послання ще повні богословської фразеології, але прочитуються в конкретному політичному контексті. Надзвичайно цікава взаємодія політики і віровчення, не позбавлена своєрідного поетичного сенсу. В. І. Ленін зауважував не лише закономірність, а й універсальність подібної взаємодії: «... виступ політичного протесту під релігійною оболонкою є явище, властиве всім народам, на певній стадії їх розвитку...»²¹

Патріотична пристрасть, пройняте поетичною метафоричністю мислення полемістів, цих пророків нової доби, підказували їм такі форми інтерпретації східнохристиянських доктрин, які б точно вражали в ціль. Боротьба із шляхетським наступом на Україну, з католиками й уніатами надала українській поетичній думці героїчних відтінків, які виразно простежуються в епосі, фольклорі, літературі, мистецтві.

Полемісти вишукували в літературних анналах свого й інших народів бесіди,

послання, казання, які публікували у нововідкритих друкарнях з тим, щоб не лише самим, а й читачам можна було використовувати їх у боротьбі проти уніатів. В Острозі виходять у світ послання Константинопольського патріарха Ієремії, Александрійського патріарха Мелетія, лист останнього до ініціатора унії Іпатія Потія, книга про пости Василя Великого, у Львові — бесіди незрівнянного мораліста Іоанна Златоуста про виховання дітей. Всі ці спеціально підібрані праці давніх і нових ієрархів актуалізувалися перед мовами і після мовами, написаними з великим полемічним хистом ученими львівськими братчиками та членами Острозької академії.

Одна з надрукованих у цю гарячу пору — це «Книга про постування» Василя Великого (Острог, 1594). Вона оздоблена цікавим фронтиспісом, на якому зображений її автор, архієпископ Кесарійський, філософ-мораліст Василій Великий. Ця гравюра — класичний приклад художнього дуалізму, спроби поєднати традицію з новими віяннями. Відданість автора гравюрі²² візанто-давньоруському способу зображення «святої» людини і його захоплення ренесансним декором просто зворушливі, а спроба сполучити те й інше проливає світло на один з найхарактерніших моментів становлення міфо-реалістичної художньої системи у графіці України. Механічне «вселення» Василя Великого в інтер'єр, витриманий у стилі маньєризму, набуло зовні суперечливого, драматичного характеру; але у внутрішньому плані, в ділянці символічних символів між постаттю й обрамленням існує тонкий зв'язок.

Василій представлений глядачеві як учений, що пише по богонатхненню у вже знайомій нам з образу Луки «робочій позі», поклавши манускрипт на коліно, але цей святий є також символом постування. Хто напише про піст переконливіше, як не людина, що зві-

дала духовні солодощі пригнічення власної плоти? І гравер наділяє свого героя аскетичною зовнішністю, худим обличчям і кощавою статуєю. Лука на гравюрі з «Апостола» 1574 р. огрядніший за Василя, трактованого стоїком, ченцем-затворником. Перед ним на скриньці стоїть пісковий годинник — деталь побутової обстановки і водночас символ скороминучості життя, неблаганного плину часу.

Справжній християнин, стверджує автор гравюри, має бути худорлявим. Вибрано тип постаті, іконографічно й композиційно близький до образів високих, кощавих і «согбенних» старців у Андрія Рубльова, чим кинута виклик ситому життю католицького чернецтва; нагадано сакрамент «пам'ятай про смерть» (пісковий годинник); віддзеркалено думку про те, що святий пише в стані згори надісланого йому натхнення. Традиційна символіка, подана в традиційних формах, тонко полемізувала з прихильниками католиків і потенціальних уніатів (нагадаємо, що книга побачила світ за два роки до Брестської унії). Але відірвемо погляд від постаті й розглянемо її обрамлення. Тут відчувається певна суперечливість між пафосом прикрас і глибокою духовністю людини, яка ніби не помічає цієї благоліпності.

Що мало означати в автора, який думав символами, нагромадження архітектурних деталей, ваз, масок, пучків фруктів і квіток? Помешкання Василя? Але його «життя» свідчить про більш ніж скромний побут. Куточок палацового інтер'єра? Однак прецизне начиння палацу об'єднане надто штучно, щоб мати за собою прототип реальної обстановки. Простір під трапезієподібним балконом важко сприймати як житло, навіть трактоване умовно. Якби Василій підвіся на ноги, його постать не умістилася б у просторі. Манірно перенасичена «красивість» фізично не розмірна святому. На цій підставі

легко дійти висновку, що декор типово ренесансних деталей, поєднаних у бароковому динамізмі, — це якоюсь мірою протиставлення розкоші і самозagliбленої постаті. У стилістичному плані так воно і є: фронтиспіс «Книги про постування» являє собою оригінальне «попурі» різних стилів. Зокрема, в декоративній частині панує перехідний від ренесансу до барокко стиль маньєризму.

Проте імовірний гравер фронтиспіса Петро Мстиславець не був би художником свого часу, якби скомпонував складне обрамлення лише для краси. справа в тім, що довільне з першого погляду нагромадження предметів підпорядковане законам гармонії: симетрії, стійкості, взаємодії. Ця гармонійність несе в собі ідею, яка перегукується з образом Василя Великого. Усі деталі — правильних предметних форм. Скрізь проступають популярні в епоху Відродження мотиви арки, колони, балкона, балюстради, маски, фруктових-квіткового пучка. Легкі конструкції оперті на центральну колону й бічні пілони, між якими видно два абочних прольоти. В розташуванні прикрас неважко помітити тріадний принцип, що теж є глибоким символом.

У змістово-символічному плані рамка (її вірніше було б назвати тлом, супроводом) — це «роз'яснення» особи Василя Великого. Міркування мрійника раннього середньовіччя про досконале і гармонійне художник XVI ст. передав у вигляді ідеалізованого середовища: хай воно штучне, але утворене з предметів правильної природної форми і витримане в сучасному стилі. Художня система і стиль, що відходили в історію, зустрілися із системою і стилем, яким належало майбутнє.

Звичайно, ця «зустріч» не позбавлена суперечностей, певної неузгодженості зовнішніх форм. Уява художника примирала ідеал аскетичного самовдосконалення з чуттєво-насолодною суттю

Невідомий
рисувальник.
Жінка з брошкою.
Київ. 1750-ті роки.



прекрасного. Філософській «умоглядності» адепта суворой моралі знайдено «видовищне» підтвердження. Подвижницька максима Василя про пригнічення плоти для піднесення духу вимагувала — як результат її виконання — середовище розкішного буття: уквітчану тріумфальну арку, свого роду «ворота в рай». Усі ці переходи, зіставлення, образні парафрази видають в авторові гравюри майстра з розвиненою натурфілософською інтуїцією.

Гравюра в «Книзі про постування» демонструє набутий художній досвід по сплаву нових зображальних засобів з традиційними. Наприкінці XVI ст., тобто майже через півтора століття після падіння Візантії, стає очевидним, що такі могутні сили оновлення, як народна творчість і вплив ренесансної художньої культури, не можуть «повалити» традицій візантинізму в українському образотворчому мистецтві. Не атакуючи цих традицій, а вступаючи з



Невідомий рисувальник. Начерк чоловічого портрета. Київ. 1740-ві роки.

ними у взаємодію, оновлюючи елементи, що несли в собі зародки художньої правди, створили ситуацію художнього дуалізму, дали поштовх для наступного тривалого розвитку міфо-реалістичної системи образного мислення. На одному із завершальних етапів еволюції цієї системи бачимо перемену реалістичного зародку і фактичне зникнення дуалізму. В рисунках середини XVIII ст., що походять з Києва, і святі, і грішні, постники і м'ясоїди зображалися в природних формах. Святий пророк Агій — персонаж Старого завіту — відображений Григорієм Маляренком у драматизованій позі; елегантна світська дама в намисті, з брошкою і з розпущеним волоссям та чоловік з характерною українською зовнішністю — ці різноманітні образи витримані в одному стилі, в одній манері, де майже нічого не змінилося від колишнього розчуження. Твори відбивають реалістич-

ний світогляд їх авторів і академічний метод передачі образу. Це було логічне завершення поступу в графіці, що почався в XVI ст., наслідок змагань консервативного і новаторського.

Процес мирного співіснування двох компонентів у одній системі розтягся на два століття. Уповільнене зростання елементів реалізму зумовлене яскраво вираженими консервативними тенденціями основного замовника мистецтва — православної церкви. Ініціатива в запровадженні того чи іншого нововведення майже завжди виходила від художника, який витрачав багато енергії, аби відстояти свою знахідку, довести її «лояльність» віровченню. Однак і за таких умов співвідношення повільно, але надійно мінялося на користь життєствердних реалістичних концепцій, які з підпорядкованого становища цілеспрямовано розвивалися до своєї гегемонії. Матеріалістичні знання про світ накопичувалися в людській свідомості, міняли суспільну психологію; багато наукових знань про Всесвіт, Землю, людину протягом XVII і XVIII ст. піддавалися образно-поетичному осмисленню і з фактів науки ставали фактами мистецтва.

В українській графіці простежуються три етапи розвитку міфо-реалістичної образності; на кожному етапі складалася певна ситуація взаємин між традиційним і новаторським, між реліктами трансцендентного і чуттєвими образами.

На першому етапі, що охоплює кінець XVI і початок XVII ст., до зображення вводиться деталь, предмет із сучасного художникові побуту, щоб утворити ілюзію наближення євангельської або ранньохристиянської події до своєї епохи. Між основним образом і деталлю нема прямого часового зв'язку і вони, за логікою, мали б бути «байдужими» один до одного. Але між ними існує причинний зв'язок, встановлений уявою, бажанням митця. Цим художник

намагається асоціюватися з добою, яку виражає (або символізує) образ релігійного канону чи церковної історії. Митець прагне довести (не логічними аргументами, а поетико-емоційним навіюванням) причетність актуальних справ до вічності, суголосність історичних подій, свідком яких він є, подіям богословської класики, в якій, на його думку, і були закарбовані вічні істини. Введений предмет пристосовується до основного образу, асимілюється з ним в загальному потоці розвитку образності. В цьому виявилася спроба якось виділити, героїзувати свій час. Предметові не надано реальних оптичних властивостей, а трактовано його як поняття, як акцент і натяк на нерозривний часовий зв'язок. Ось чому залучена в такий спосіб деталь сприймається у плані налагодження контактів між вічним незмінним буттям і прагматичним мінливим побутом. Ця суттєва ланка реалістичної вираженості у формах ренесансного стилю, який все більше витісняв гегемонію візантійського стилю.

На другому етапі справа не обмежується вкрапленнями у сюжетну канву окремих деталей. Нові предмети утворюють вже певний ансамбль, який сприймається як історичне або сучасне середовище, трактоване якщо не цілком вірно, то вірогідно. В такому оточенні і сама людська постать втрачає багато чого від незбагненності (як символу духовності, святості) і становить разом з навколишньою обстановкою більш-менш одне ціле. Завдяки деталізації й посиленню наративності, гравюра стала ілюстративною, пізнавальною, не втрачаючи своєї символіки. Відстань між світом, зображеним на гравюрі, і світом, в якому жив глядач, скоротилася — і це підводило глядача до думки, що образ взятий з життя. Основне завдання, яке розв'язували гравери на цьому етапі розвитку образної системи, — вироблення компромісних принципів

трактування середовища і побутової ситуації. Компромісних тому, що, відмовляючись від умовних засобів у мистецтві, художники проїмалися «історичною свідомістю» в погляді на біблію давнину і «прагматичною свідомістю» в оцінках сучасного їм життя. Зображувані митцями середовища і ситуація могли бути історичними лише остільки, оскільки проектувалися на сучасні предметність, пейзаж, на конкретне побутове середовище. Історичної атрибутики кінця старої і початку нової ери митці XVI—XVIII ст. з певністю не знали, тому «придумували» власну, взяту з реальної дійсності. Споглядання вічності перетворювалося на життєве спостереження. Вираження цього цінкавого процесу відбувалося у стилістичних формах раннього українського барокко.

Третій етап міфо-реалістичної образності збігся із поширенням гравюри на металі, яка змінила загальний вигляд української графіки, внісши до неї багато реалістичних елементів, насамперед відчуття оптичної просторовості, світла, тіні. Але ще важливіший набуток згаданого етапу — тематична секуляризація, втрата релігійним мистецтвом своєї гегемонії, розвиток світських жанрів. Та й у суто агіографічних образах і сценах виражаються людські почуття і пристрасті, провідним стає метод психологічного трактування, індивідуальної неповторності людини. В цей час розквітає зріле барокко, а у XVIII ст. в графіку проникають елементи рококо і класицизму.

У кожному з названих етапів були свої особливості; в той же час вони органічно єдині, тому що виражали нерозривний поступ образної системи. Цей процес не був гладким і плавним. Спостерігаються численні «підводні» течії, дивовижні переплетення традиційного і нового, стрімкий рух вперед і несподівані загальмування аж до реставраторських тенденцій, що полягали в на-

маганні повернутися до «чистого» візантійського стилю. На кожному етапі не припинялася боротьба радикалів з консерваторами, прихильників східнохристиянської ортодоксальності з прибічниками західних лютеранства й латинства²³. Якщо ж мати на увазі, що мистецькі проблеми були тісно пов'язані з національно-визвольною боротьбою українського народу, із загостренням догматично-теологічних суперечок між християнськими церквами (особливо між католицькою, протестантсько-лютеранською і православною), то стане ясно, в яких складних умовах формувалися основи реалістичних концепцій у графіці.

ЗМІСТОВА РОЛЬ ДЕТАЛІ. РЕНЕСАНС

Із введенням у гравюру деталі, предмета, взятих художниками з навколишньої дійсності, робиться спроба взаємної перевірки цінностей життя і мистецтва. Для старого майстра критерієм і орієнтиром був взірець, що називався на Русі «подлинником», на Заході — *exemplum*. Майстер вірив, що зразок має божественне походження, що образ Ісуса Христа, зокрема, відбився на рушнику, яким він утерся по шляху на Голгофу («нерукотворний образ»), і на полотнищі, яким було огорнене його тіло («плащаниця»). «Є всі підстави вважати, — писав В. М. Лазарев, — що жоден розпис не виконувався без використання якихось зразків»²⁴.

За такої ситуації введення «неосвяченого», несанкціонованого предмета у святий образ — цікаве явище у мистецтві. Але оскільки гравюра — не ікона і до неї не молилися, то для переконливого ілюстрування тексту щось у ній мало апелювати до сучасного читача і глядача. Гравюра не могла бути віддалена стіною від різних життєвих справ уже внаслідок своєї оповідно-

ілюстративної природи, на відміну від ікони, розрахованої на «умобачення», на споглядання з максимальною концентрацією всієї психічної енергії. Але оповідні подробиці не минали й ікони.

Тому бажання художників додати до тієї чи іншої сцени у гравюрі «свій» предмет, «свою» деталь — це не вибрик фантазії, а об'єктивна необхідність з метою забезпечити розвиток гравюри, вберегти її від «нежиттєвого самоповторення».

Важко переоцінити роль цього проникнення атрибутки «життєвих торжищ» у благочестиві сцени. Коли б навіть хтось із церковних авторитетів спробував довести, що можна, а чого не можна зображати в додаток до традиційних образів, то така «кодифікація» не спинила б великої різноманітності реалістичних елементів, бо в кожного народу одна й та сама деталь має різні форми і свої традиції відображення на площині. Але жодних приписів щодо наявної у гравюрі предметності не було зроблено.

Українські гравери, як ми бачили на прикладах аналізу образів Луки і Василя Великого, прагнули створити власний тип середовища «для святого» і навіть зовнішній вигляд його самого. Цей непереборний потяг до нового, до все вигадливіших переінакшувань породжував дивовижні форми і лінії навіть в рисункові ініціальних літер та прикрас. Орнамент в стародруках залишається декоративним елементом, але водночас він напрочуд оповідний, «сюжетний». Усі його деталі звірені з природою і надихаються її красою. Літери «С» і «Й» в «Апостолі», «В» — у Біблії, наче чудесні витвори рослинного світу, — гнучкі й ніжні. З них виростають якісь пагінці, спіралі, кружальця й «вусики». «М» і «С» в тому ж таки «Апостолі» імітують тужаві гілки дерев, де кожна лінія й форма схожі то на стебло, то на пуп'янок або листок. Кінцівки все ще тяжіють до форм плетінки, але й

вони втрачають сухість, наповнюються соками живої природи. Причому природа береться не взагалі, а з виразними місцевими рисами. І тоді її символіка особливо ясна й близька глядачеві. Бажання бачити персонажів Біблії і творів, що її коментують, в образах, наближених до місцевих умов, притаманне митцям багатьох народів. На Україні ця «локалізація» проходила поступово, але і без особливого відставання від загальноєвропейського поступу образних систем.

Почалося з малого: з появи у сакральних сценах непомітних на перший погляд речей. Прагнення до вірогідності змушувало художників бути не лише «істориками» ідей, а й «істориками» конкретних предметів. Для митця, який хотів зобразити, наприклад, сцену насичення п'яти тисяч людей п'ятьма хлібинами і двома рибами, мало було знати словесні подробиці, як вони подаються в Євангелії: потрібно було наочно відобразити форми хлібця, постаті людей і всю обстановку. І так — з кожним сюжетом. Коло зображень древніх предметів, які дійшли з різних іконографічних джерел до XVI—XVII ст., було дуже вузьке. Мистецтво середніх віків у більшості європейських країн свідомо абстрагувалося від матеріальної предметності, прагнучи передати духовну субстанцію абсолютного в душі теократичних догм Климента Александрійського, Оригена, Псевдо-Діонісія Ареопагіта, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна (східне християнство), Аврелія Августина, Франціска Асизького, Фоми Аквінського (західне християнство). Але епоха Відродження принесла секуляризацію теоретичної думки. В західних і східних країнах Європи суперечки переносяться з теократичних постулатів на історичний або етичний ґрунт. Прискіпливо аналізується й ново обговорюється в цьому плані кожна деталь, кожен пункт віровчення і кожний елемент культового служіння.

Українські землі стають ареною боротьби західнохристиянських і східнохристиянських концепцій. Художники по своєму використовують цей момент і пропонують власне, мистецьке витлумачення подій, довкола яких точилася словесна війна.

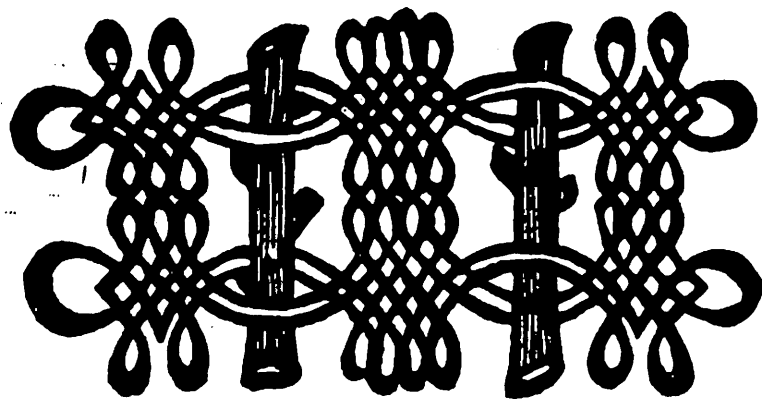
Українські графіки загалом були на боці православного християнства. Але з перших же кроків розвитку гравюри митці приділяють велику увагу художнім проблемам зображення, що потенційно передбачало здатність йти на компроміси, звертатися до мистецьких надбань усіх народів, в тому числі й тих, що сповідували іншу віру. Особливо великою була принадність творів італійського Відродження. Уникнути їх впливу не вдалося жодній країні в Європі. «В XVI столітті, — пише М. Алпарот, — італійське Відродження здійснює свій тріумфальний хід ледь не по всіх країнах Заходу. Італійський смак з домішками рис маньєризму сприймається й розуміється як обов'язкова шкільна норма, що вступала інколи в конфлікт з місцевими традиціями. Але суттєво те, що паростки власного Відродження існували в цих країнах ще раніше»²⁵. Звичайно, на землях України італійсь-

Невідомий гравер. Ініціали С, Й. «Апостол». Львів, 1574.





Невідомий гравер. Ініціал С у вигляді гілки.
«Апостол». Львів. 1574.



Невідомий гравер. Плетінчаста кінцівка.
«Апостол». Львів. 1574.

кий смак не набув сенсу шкільної норми, але він мав численних прихильників.

Цікава думка М. Алпатова щодо паростків власного Відродження у країнах Європи прямо стосується, на наш погляд, і українського мистецтва. Загальновідомо, що в міру визволення російської, української і білоруської народностей від залишків багатовікового монголо-татарського ярма на ґрунті духовної спадщини колишньої Київської Русі спостерігалось велике культурне піднесення. Воно збіглося в часі і стикалося в багатьох ділянках з хвилею Відродження, яка долинала з-за Альп — головним чином, за посередництвом проміжних країн, — до просторів Східної Європи.

Всесвітнє значення культури Відродження, підкреслене Ф. Енгельсом у «Діалектиці природи»,²⁶ в ХХ ст. підтверджене і розвинене марксистською наукою, зокрема (стосовно слов'янських літератур) фундаментальною працею І. Голенищева-Кутузова «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков». Відомий радянський сходознавець і теоретик світового

культурного процесу М. Конрад писав: «Епоха Відродження, очевидно, зовсім не належить лише одній історії італійського народу, тобто це не «частковий випадок» історичного життя людства; це один з етапів історії старих народів, які мали в минулому свою давність і своє середньовіччя»²⁷. Вчений ставить питання про наявність не однієї, а багатьох епох Відродження, розрізняючи серед них автохтонні (у народів глибокої давньої історії) і відображені, рефлекторні (у порівняно молодих народів, у яких не було власної античності). Маючи на увазі останніх, М. Конрад зазначав, що «епоха Відродження у своїх формах і на своїх рівнях була і в них, причому відсутність своєї «класичної» давності компенсувалася завоюванням давнини старих народів. Еллінська й римська античність стала давниною і всіх інших європейських народів...»²⁸.

У цьому світлі ясніше вимальовується процес збагачення всього українського образотворчого мистецтва і стають зрозумілішими проблеми й факти в конкретних, часткових проявах, у різних

КЪ БР Г Р А М П С Я
НОГО ЧА
ДРЕВЛЕ
КН, В
НАМЪ
НАСЛѢ
НВЪ К
ДНІ



ПОСТАСНЪГО, ПОСАЖЕ



видах, жанрах мистецтва. Чому гравєрів з перших же кроків існування української друкованої книги не вдовольняло просте ілюстрування тексту, і вони наводять місток між сивою давниною, описаною в тексті, і своїм часом? Що змушувало їх вставляти інтер'єрні деталі, речі побуту й архітектурні мотиви своєї доби в зображення, які відтворювали події більш як півторатисячолітньої давності?

Відповісти на ці й інші подібні питання, що виникають при розгляданні старих гравюр, можна просто: спрацьовувала творча фантазія майстрів. І це буде правильно, але лише частково. Бо не будь-яка фантазія творить художній образ. В «Корпусі Ареопагітикумі»²⁹ застерігалось, що образи й символи, вжиті просто так, без мотивації, пояснення і змістової ясності, виглядатимуть «неймовірними фантастичними бреднями».

«Об'єднання епох» у гравюрі, що вирізалося у введенні образів стародавніх пророків, мудреців у нове предметне оточення — цілеспрямована фантазія, пов'язана з особливостями гуманістичного світогляду епохи Відродження. Секуляризація в цю добу полягала не у відкиданні релігії, а у відмові від породжених нею упродовж середніх віків догм. Середньовічне правило: «Не людина коментує канонічні книги, а вони коментують людину» — стало розумітися навпаки і доповнилося новою формулою: «Людина — міра всіх речей». Теоцентричний світогляд, заснований лише на вірі, зливався з антропоцентричним, що включав також конкретне знання, раціоналізм.

Невідомий гравер. Ініціал М у вигляді гілки.
«Апостол». Львів. 1574.

Невідомий гравер. Ініціал В. Біблія.
Острог. 1581.

Невідомий гравер. Флористична кінцівка.
Біблія. Острог. 1581.

Не кожен митець, приступаючи до виконання нового твору, усвідомлював тоді характер і спрямованість усіх цих суспільних змін. Було, звичайно, багато високоосвічених майстрів, які вслухалися в дискусії в братських школах, академіях, монастирях — тодішніх центрах інтелектуальної діяльності, вчитувалися у палкі публіцистично насажені передмови книг, які збиралися ілюструвати. Але основна частина рисувальників і граверів творила інтуїтивно, всотуючи відчуття нового з самої духовної атмосфери часу.

Подібні переломні часи людства висувають своїх героїв, на яких рівняються інші. Мистецтво раннього італійського Відродження — це насамперед Джотто і Донателло, високого Відродження — Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаель. Початок друку й поява гравюри на Україні пов'язані з ім'ям Івана Федорова. Наступною постаттю, яка піднесла це мистецтво на новий ступінь, був Павло (в монашестві Памво) Беринда.

Про П. Беринду писалося чимало, але його багатогранна діяльність, місце і роль в культурі України повністю не вивчені. Одне очевидно: то була людина великого таланту, енциклопедичних знань, кипучої енергії, діяч широкого масштабу. Саме таких велетнів народжувала епоха Відродження. Виходець, імовірно, з Волині або Галичини³⁰, П. Беринда був причетний до найвидатніших явищ в літературі, мовознавстві, освіті, книгодрукуванні, графіці України кінця XVI і першої третини XVII ст. Саме його у 90-х роках XVI ст. запросив до себе для здійснення сміливих і цікавих культурних починань один з найосвіченіших діячів того часу Федір Балабан. Діставши благословення александрійського патріарха Мелетія Пігаса, при активній підтримці свого дядька, львівського єпископа Гедеона Балабана, Ф. Балабан вирішив відкрити у своєму маєтку в містечку

Стрятині друкарню. Вся справа по влаштуванню друкарні, перекладанню, виправленню, підготовці до друку текстів була покладена на «собор», тобто на колегію редакторів, до складу якої входив і П. Беринда³¹.

Серед сановних людей «собору» П. Беринда був «простим», але завдяки наполегливості й великій жадобі до знань посів у ньому чільне місце як редактор і друкар. У Ф. Балабана була цінна збірка рідкісних книг, в тому числі ілюстрована восьмитомна Біблія в образах, видання Плантена, багато слов'янських кирилических та західних першодруків. Ця збірка могла стати для П. Беринди значною підпорою в його мовознавчій та мистецькій праці.

Дослідники досі мало звертали увагу на мистецький аспект діяльності П. Беринди, що був часто предметом одних лише припущень. Аналіз Г. Колядою, Я. Запаском та іншими вченими елементів оформлення книг українських друкарень післяфедорівського періоду³², а також стаття Л. Ошуркевич про ілюстровані видання початку XVII ст.³³ вияскравлюють постать П. Беринди і як видатного художника. Ці публікації і наші дослідження гравюри даного періоду дають можливість з'ясувати вагомість внеску П. Беринди в мистецтво гравюри. На подібні роздуми наводять ось які обставини. По-перше, в усіх друкарнях з появою в них П. Беринди спостерігається піднесення професіоналізму й загальної культури гравірування. По-друге, в українській книжковій та естампній гравюрі цього періоду зберігається відносна єдність стилю. По-третє, багато деталей в зображеннях трактуються за схожими принципами, набуваючи змістового, характерного значення або, виражаючи аналогічні знаково-семантичні поняття.

Невідомий гравер. Іоанн Златоуст.
Службник. Київ. 1620.



Ще одним підтвердженням того, що П. Беринда був художником, є естамп з образом богоматері «Неопалима купина», підписаний ініціалами П. Беринди³⁴. Внизу ліворуч дві літери — ПБ, між ними особистий друкарський знак вченого (молодий місяць і вірка) і дата літерами: «20 вересня 1626 року». Праворуч інші літери — ПИТ. Мовознавець В. Німчук цілком слушно розшифровує їх так: «Памво Беринда, Протосингел Іерусалимский, Типограф»³⁵.

Це дуже цінний дереворит, який не тільки документально доводить, що П. Беринда був гравером. Він підтверджує стилістичну спорідненість цієї гравюри з ілюстраціями до книг стрятинської, крилоської, львівської і київської друкарень, у виданні яких брав участь П. Беринда.

Переважну більшість гравюр цього періоду виконано за грамотними, а в ряді випадків й дуже майстерними рисунками. В стрятинському Службнику, наприклад, 95 оригінальних композицій (титул, заставки, кінцівки, ініціальні буквиці, ілюстрації), в яких при самому прискіпливому розгляданні не виявити нічого зайвого. Точно знайдені місця деталей, прями й округлі лінії плавно переходять одна в одну, скрізь панують мірність і пропорції. І це в гравюрі на дереві, де найменший штрих вимагав ювелірно точної роботи, переборювання опору дерева. Можна уявити, якими завершеними були рисунки, з котрих вирізувалися такі чудові гравюри.

Майстер, готуючи велику кількість декоративних і фігурних композицій, мав користуватися вітчизняними і зарубіжними взірцями. Якби він сліпо його відбору, то в Службнику була б суміш запозичень, а не ансамбль, який дивує нас і сьогодні.

Пошуки гармонійного єднання традиційного і нового пронизують українську гравюру початку XVII ст. В Службни-

ку вона виражена як програма: елементи оздоблення цієї книги визначають напрями розвитку гравюри, вони повторюються буквально або з незначними змінами в стародруках, виданих у Крилосі, Львові, Києві. Внутрішня ідея цієї програми обміркована і зважена. Українська модель об'єднання візантійських і ренесансних елементів естетично «стійка» тому, що синтезувала в собі не взаємовиключаючі риси обох систем, а, навпаки, близькі, оперті на гуманістичний світогляд і на матеріальну предметність. Це був, звичайно, компроміс, але компроміс найбільш цікавих, історично перспективних рис розвитку мистецтва, збагачених змістовими варіантами і формами народного мистецтва.

В численних з'єднаннях і напластуваннях художніх елементів кристалізувалося нове мистецтво. При цьому проходив також ретельний відбір потрібного матеріалу, відкидання того, що вже віджило. У 1600—1620-ті роки завершується процес розвитку стилю українського ренесансу в графіці і починається доба барокко.

Які ж його ознаки? Вони спільні з ознаками ренесансу в мистецтві інших народів. Спокійна врівноваженість форм, композиційна статика, розуміння гармонії як пропорційної розмірності частин, наслідування життя і природи. Водночас український ренесанс не пройнявся так глибоко духом раціоналізму, прагненням об'єднати живопис, графіку, скульптуру з наукою, як це спостерігалось в класичній країні ренесансу — в Італії. Знання пропорцій тіла, лінійної мірності майстри України черпали не з трактатів Леона Баттісти Альберті, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, а з вироблених на практиці життєвих спостережень. Згармонізовані декоративні та фігурні композиції у львівському «Апостолі» 1574 р., острозькій Біблії 1581 р., як і в інших першодруках, виритовані з рисунків, створених,

найвірогідніше, «на око», без особливих розрахунків і обмірів.

Гравюра українського ренесансу виросла, як ми бачили, на ґрунті мініатюри, багатой на «реалізм умовних деталей». З цих причин вона не могла увібрати відвертої раціоналістичної концепції ні у формі, ні в змісті. Пропорції тіла, анатомічна конкретність, кризь які італійські художники трактували сюжети, були не в усьому прийнятні для майстрів України. І не лише з етичних міркувань, а швидше з неможливості радикально протиставити новий художній світогляд усталеному візантизму.

Фігурні композиції українських граверів тривалий час лишалися «іконними». Святителі, євангелісти, апостоли — це старці далеко не багирського тілесного складу. Вони немічні в плоть, але сповнені напруженості, в них проникливі погляди. Василій Великий у стрятинському Службнику 1604 р., Калліст у крилоському «Євангелії учительному» 1606 р., Златоуст у київському Службнику 1620 р., чотири євангелісти на перших відомих нам естампах (на одному з цих аркушів 1616 р., «Св. Іоанні», позначене ім'я П. Беринди) по-справжньому монументальні, причому у формах візантійськості, основи якої виробило візантійське, а не романське і не ренесансне мистецтво. Тут і гадки нема на пафос плоти. Бездоганно зачісані чуби, бороди й вуса, високі, вкриті зморшками чола, запалі щоки, заокруглені дужки брів, акцентовані повіками великі очі. Це типи облич мудреців-аскетів. У них худі, жилаві, інтелігентні руки. Лише по відкритих частинах тіла можна здогадатися про кошаві постаті, задрапіровані до самих ніг довгими фелонями, широкими плащами. Тендітна, відведена вбік рука Златоуста утримує важку книгу в окладі без жодного видимого зусилля і порушення рівноваги. Його постать наче прикипіла до землі.

Та все ж «візантійські» умовності не перешкоджають бачити і сприймати згадані образи в контексті нових віянь в українському мистецтві. Нерухомість тут зовнішня, видима, формальна: за нею приховуються психологічна напруженість, готовність діяти. Якщо євангелісти в мініатюрах Андрійчинні, Лука у львівському «Апостолі» символізували самозаглиблення, поринання у творчу працю, то в стоячих святителях (з галицьких і київських гравюр), які тримають книги і пильно дивляться на глядача, помічаємо суттєво нову рису: вихід із стану внутрішнього споглядання. Вони наче звертаються до людей, ставлячи їм якісь «мовчазні» запитання. У переході персонажа від ірреального духовного світу до реальної дійсності й полягає суть нової гуманістичної концепції. Але зовнішня статика, безумовно, викликає асоціації з традиціями візантинізму — в цьому двояка природа таких образів. Декоративні елементи, введені у фігурну й сюжетну гравюру, несуть у собі не абстрактну, а визначену речову символіку. Йдеться також про нову роль предмета, зображеного не умовно реалістично як узгальнене поняття, а конкретно.

Декоративна організація твору і раніше багато значила для його стилістичної характеристики. Коли українські іконописці, мініатюристи і гравери XVI ст. збагнули красу рослинного орнаменту, вони досить швидко надали йому перевагу порівняно із загальноприйнятими до цього плетінчастим та звіриним (тератологічним) зразками. Прагнучи й надалі виражати через орнамент і чуттєву красу, і втаємничений символічний зміст, митці почали використовувати поряд з місцевими рослинними формами (що зустрічаються рідко) елементи флори південних країн. Виникає «міжнародний» ренесансний орнамент в українському мистецтві, що зумовив стилістичну своєрідність того чи іншого твору. Акант і виноград, лілеї



Невідомий гравер. Заставка з першої сторінки Біблії. Острого. 1581.

й троянди, пальмові гілки, ананаси, гранати сплітаються в багатьох оздобах гравюр, промовляючи про вселюдські джерела мистецтва.

Рослинні орнаменти почали застосовуватися в рукописах ще до запровадження книгодрукування. У першодруках Львова й Острога бачимо рослинний декор, стилістично споріднений з декором мініатюр. Він різьблений за законом симетрії, іноді — дзеркальної (наприклад, заставка першої сторінки острозької Біблії 1581 р.) і не на світлому, а на чорному тлі (львівський «Апостол» 1574 р.), від чого розлогі гілки аканта з гранатовими плодами (більше схожими на м'ясисті полуниці, ніж на плоди граната) дивляться як об'ємні, а не площинні.

Застосування рамок з рослинними мотивами відноситься вже до післяфедорівських видань. Такі рамки стають характерними для друкованих книг Стратина й Крилоса, потім Львова і Києва. Автор оформлення балабанівських Службника, Требника і «Еван-

гелія учительного» з'єднує орнаментальну і фігурну композиції в органічне ціле, трактуючи його як згусток життєвих форм. Рамка невіддільна від позему, а позем — від постаті. Об'єднавчим елементом є рослина або вибагливо змайстрована річ. В рамці можна розрізнити квіти, повернуті чашечкою до глядача (волошки, нагідки) і відтворені збоку (лотос). Гілки і вазони теж зображені збоку, іноді мовби у поздовжньому розтині. Між рослинами — вази й завитки улюблених в епоху Відродження форм, скріплених цвяшками. Це яскравий зразок нової в українській гравюрі політипажної прикраси Орнаментальний «килимок» рамки непомітно переходить у позем, що являє собою пагорбок з кущами.

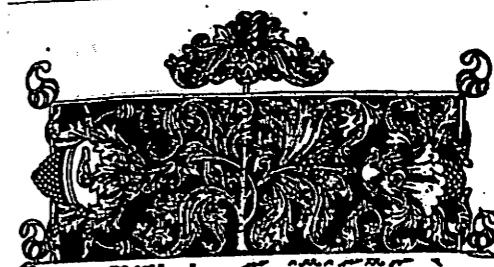
Позем — надзвичайно цікава деталь в композиціях даного типу. Приблизний і умовний у давніх творах, він сприймається тепер як ділянка землі з рельєфними вигинами і впадинами, висвітленнями і затіненнями, на якій ростуть окремо один від одного соковиті тужа-

ві куші. Відтворення позему у вигляді пагорбка правильної сегментної, злегка рельєфної форми стає характерною деталлю. В однофігурних композиціях це «постамент» — символ земної служительської діяльності зображеного. У сюжетно-ілюстративних гравюрах землі надано підкреслено рельєфного характеру, дія виноситься на підвищення або ж на передній план.

У гравюрах із Стратина і Крилоса виробляються цікаві типи рослин і дерева. Умовна густа «травка» з мініатюр заміняється реалістично трактованим кущем з чітко прорисованими стебелцем та листочками. Куші ростуть на певній відстані один від одного, щоб між ними були просвіти, принаймні на одному з них є квіти. Місце куша, дрібної рослинності, як правило, на першому плані, а розлогого чи високого дерева — в глибині. Якщо ж рослина заважала сприймати щось із дії, то її розміщували десь збоку, а щоб земля не виглядала від цього плоскою, пластично невиразною, на ній малювали всілякі камінчики, грудочки, ямочки. Прикладами подібних розміщень деталей можуть бути гравюри про блудного сина з «Евангелія учительного».

З погляду становлення реалістичних тенденцій цікавими є в балабанівських виданнях так звані політипажні гравюри. Рослинний орнамент можна розглядати в них лише як основу декору, а елементи реального рослинного світу — як початок художнього освоєння дійсності. З рослинного мотиву komponуються, наприклад, архітектуроподібні деталі, як-от: бічні прикраси на титулі «Евангелія учительного», геральдичні знаки — герб родини Балабанів із Службника, картуші із сюжетними сценами в заставках Службника та з маскаронами в кінцівках Требника тощо.

До густих переплетень аканта в ініціалах Службника введено людські постаті, зооморфні образи, характерні не



ДІЯ... ПЕРШІ КНИГИ СВЯТОГО ПИСЬМА

Ніколи не забуваймо, що ми ємо люди, а не ангели. Ми не маємо крил, але ми маємо серце, яке може бути поранено. Ми не маємо сил, але ми маємо волю, яка може бути переможена. Ми не маємо мудрості, але ми маємо досвід, який може бути використаний. Ми не маємо грошей, але ми маємо любов, яка може бути подарована. Ми не маємо влади, але ми маємо честь, яку можна втратити. Ми не маємо знання, але ми маємо віру, яка може бути втрачена. Ми не маємо сили, але ми маємо надію, яка може бути зламана. Ми не маємо сили, але ми маємо любов, яка може бути подарована. Ми не маємо сили, але ми маємо надію, яка може бути зламана.

нін свідмі. в змалюєхъ иотинныхъ знаме
ніхъ. днъли четьри десѣтьли иавла
ла иамъ игла иже оцртвн бѣи. ин
мнже иида, повелѣаше иамъ ширмані
ма пошачѣтисѣ. но ждѣти обѣтованіе
шѣе иже сѣишѣте шѣице. іакѣ ішѣиъ
оуе крѣпѣе іѣте вѣдѣи вѣиже иамѣте крѣ
стѣице дѣиамъ стѣиамъ. непомнѣтехъ ии
днѣхъ. оннже оуе стѣишѣице, вѣпрашахъ

вѣтѣи иваліиѣи на пасѣи. инавъзнесі
ііе гнѣ.

Сторінка «Апостола». Львів. 1574.

лише для християнської (ангели, тварини, що символізують евангелістів), а й для середньовічної і навіть дохристиянської, язичницької символіки (кентаври, папуга, сирена, олень, сова, пелікан, однорог, кінь, осел, заєць, виконані пружною контурною лінією на основі доброго знання пластичної анатомії). Це не що інше, як відгомін тератології, культу тварин, що пронизували сторінки багатьох візантійських, південно- і східнослов'янських рукописних книг. Але це вже тератологія в лапках, що втратила свою давню первісну семантику, набувши нової або перетворившись на декоративний елемент. Во-

на не лише переосмислена, а й стилістично перероблена, пристосована до системи форм ренесансу.

Політипажність як художній принцип в цілому характерний для маньєризму — вісника згасання ренесансного стилю. Однак в аналізованих гравюрах поєднання різноманітних за типом елементів має не стилістичне, а змістове значення і в такому контексті не свідчить про початок занепаду ренесансу в його українському варіанті, швидше навпаки — про його утвердження. В політипажних гравюрах виявилася жадоба художників мислити про абстрактні істини за допомогою конкретних речей.

Життєво трактовані, наприклад, догмати про хрещення і евхаристію. Три гравюрки на теми хрещення і вінчання зустрічаємо в Требнику. Незважаючи на малі розміри, вони сповнені реалістичних деталей з арсеналу народної обрядовості. Дія в «Хрещенні дитини» відбувається не в хрещальні, а надворі, на тлі церкви з конічною банею і піддашшям. Знайдено оригінальну форму купелі. Постає змальовано узагальнено, але в поставах, жестах, в одязі багато характерного, типового. «Чин вінчальний» відкривається в Требнику також сповненою побутовою чару гравюркою: символічного зв'язування рук наречених. Молоді стоять під накриттям на рушнику, на головах у них вінця. Одягнуті вони у народне святкове вбрання міського крою: наречений у плащі, жупанчику й чоботях, наречена у блузці з широким коміром, кептарі й довгій спідниці з поперечними смугами. Маршалок і дружка одягнуті скромніше і стоять збоку.

Цілком сюжетні, оповідні, сповнені побутових деталей, гравюри вкомпоновані у вигляді картуша в декоративні заставки ренесансного характеру. Крилаті ангели, несучі або підтримуючи картуші, мовби представляють читачеві особливості місцевої обрядовості і на-

дають цій композиції декоративних та сюжетних частин органічності. В дусі повчальної есхатології, якою відзначається зміст усіх трьох книг балабанівських друкарень, трактовано й євхаристичні атрибути на сторінці 459 «Євангелія учительного». Стіл з оливою, пшеницею і п'ятьма хлібинами являє собою чудово зладжений натюрморт, що несе глибокий символ.

Аж до 20-х років XVIII ст. ми не маємо прямих даних про те, яким був і як розвивався в українській графіці рисунок. Друкарні старанно зберігали лише кінцевий продукт складного циклу виготовлення гравюри — кліше. Щодо підготовчого матеріалу і особливо рисунка, який міг би так багато розповісти, то цей неопіненний матеріал, очевидно, безповоротно загинув. Однак, як свідчить піднесена 1630 р. київськими друкарями Петрові Могилі «Імнологія», у Києво-Печерській друкарні був художник, в обов'язки якого входило малювати композиції для майбутніх гравюр. Судячи з професійного вигляду переважної більшості оздоб у балабанівських друках, у Стрятині й Крилосі рисункові надавалося першорядного значення. Всі сюжети тут були ретельно апробовані заздалегідь в ескізах, а низка реалістичних деталей могла бути виконаною на ґрунті життєвих спостережень.

Та повернемося до особи Памви Беринди. Після смерті Федора (1606) і Гедеона (1607) Балабанів їхні друкарні припинили діяльність, потім були продані (стрятинська у Київ, крилоська, очевидно, у Львів), а Беринда пов'язує свою дальшу творчу діяльність з львівською братською друкарнею. За його участю тут виходять у світ «Часослов» (1609), «Про виховання чад» (1609), «Книга про священство» (1614), «Псалтир» (1615), власний твір «Вірші на Різдво Христове» (1616). В їх оформленні бачимо продовження стилістичної лінії гравюри українського ренесан-



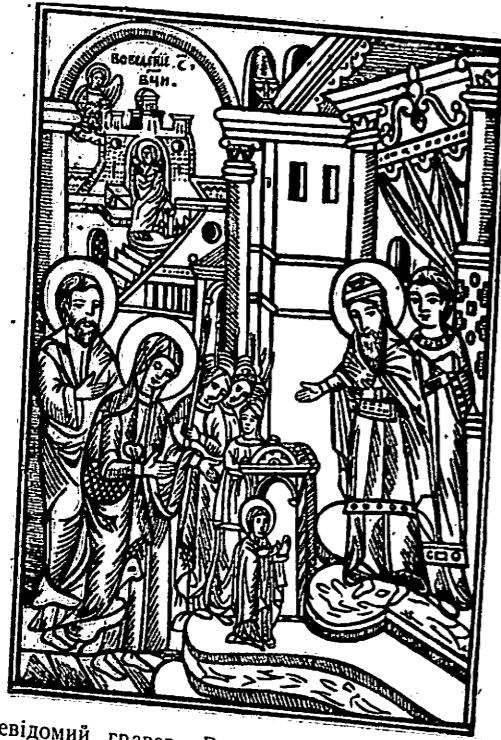
Невідомий гравер. Обряд вінчання. Требник. Стрятин. 1606.

су, виробленої у Стрятині й Крилосі. Багато кліше у цих книгах взяті з балабанівських видань, інші виконані ново, але в тій самій манері.

1616 р. києво-печерський архімандрит Єлисей Плетенецький, придбавши стрятинську друкарню Федора Балабана, запрошує П. Беринду до Києва. Майже три роки П. Беринда разом з іншими монастирськими друкарями й художниками готує до видання фундаментальну київську книгу «Анфологійон». У січні 1619 р. надруковано тираж «Анфологійона», і П. Беринда на кілька місяців виїздить до Львова, а восени цього року з братом Стефаном і сином Лук'яном повертається до Києва на постійне мешкання. Упродовж останніх 13 років життя П. Беринда — головний друкар, редактор і перекладач друкарні найбільшого в ті часи монастиря України. 1620 р. під час своїх відвідин Києва єрусалимський патріарх

Феофан надав П. Беринді звання «протосингела», тобто головного друкаря і радника. 1625 р. у складі посольства луцького єпископа Ісакія Борисовича до Москви П. Беринда підніс російському цареві та патріархові книги власного друку. Лише ці кілька прикладів свідчать про широке визнання творчої праці майстра.

Майже всі 20-ті роки XVII ст. П. Беринда закінчував багаторічну працю над своїм найбільшим науковим дослідженням — капітальним тлумачним словником української мови «Лексиконном словенороським», який побачив світ 1627 р. Одночасно він брав участь у підготовці до видання таких значних лаврських книг, як «Номоканон» (1620 і 1624), «Служебник» (1620), «Бесіди Іоанна Златоуста на 14 послань св. апостола Павла» (1623), «Бесіди Іоанна Златоуста на діяння св. апостолів» (1624), «Толкованіє Андрія Кесарійського на



Невідомий гравер. Введення Марії до храму. «Анфологійон». Київ, 1619.

«Апокаліпсис» (1625), «Тріодь пісна» (1627), «Поученія авви Дорофея» (1628), «Пречесні акафісти» (1629) та ін. Помер П. Беринда у липні 1632 р.³⁶ Слушні докази наводить Л. Ошуркевич на користь того, що кращі галицько-львівські гравюри 10—30-х років XVII ст. виконані або самим П. Бериндою, або художниками, які належали до його кола. «Оскільки П. Беринда, — пише Л. Ошуркевич, — органічно відчував характер і специфіку ренесансної книги, то він, безумовно, десь навчався друкарському ремеслу і, звичайно, не міг не старатися опанувати мистецтва гравера»³⁷. Припущення про можливість навчання П. Беринди у майстерні відомого львівського художника Лаврентія Пилиновича і подальше вдосконалення його в Кракові також не позбавлені сенсу. Висновки про П. Бе-

ринду як автора значного числа першорядних гравюр зроблені лише на підставі стрятинсько-крилосьько-львівських видань, включно із Євангелієм 1636 р. (Львів), яке хоч і вийшло після смерті П. Беринди, але проілюстроване здебільшого (43 сюжети) раніше виконаними гравюрами.

Л. Ошуркевич пише і про вплив згаданого кола гравюр на шляхи розвитку цієї галузі мистецтва у Львові в XVII ст., про надання «українській книзі суто ренесансного звучання». Все це правильно, але гадаємо, що і цим не вичерпується ні мистецький доробок П. Беринди, ні його значення для подальшої долі українського мистецтва. В даному контексті важко погодитися зі словами дослідниці, що «переїхавши до Києва і будучи вже тоді в досить похилому віці, щоб займатися різьбленням гравюр, він повністю присвячує себе лише друкарській і науковій діяльності, працюючи тут як вчений редактор і перекладач»³⁸. По-перше, якщо у Памви Беринди вистачило енергії здійснити не легку в ті часи подорож до Москви у складі делегації І. Борисовича, то тим паче його похилий вік не міг стати на заваді при вирізьблюванні гравюр або принаймні підготовці рисунків для них. По-друге (що значно суттєвіше), київська гравюра 20—30-х років XVII ст. відзначається тими самими рисами стилю і навіть у ряді випадків манери, що й стрятинсько-крилосьько-львівська гравюра початку XVII ст. Крім того, з текстів передмов і післямов, з підписів під «Імнологією» 1630 р. випливає, що П. Беринда до кінця життя був надзвичайно діяльним і брав участь у виданні всіх книг, включаючи «Тріодь квітну», яка вийшла друком за рік до його смерті.

Звичайно, ту значну кількість гравюр, яка міститься у київських виданнях цього періоду, не могла виконати одна людина, навіть такого творчого потенціалу, як П. Беринда. В друкар-

ні Києво-Печерської лаври працював не один десяток людей — ченців і мрян, зокрема художники-рисувальники Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький³⁹. П. Беринда був добрим організатором. Разом з Тарасом Земкою він згуртував колектив фахівців книговидавничої справи, поіменно перерахований у згаданій «Імнології». Не виключено, що частина рисунків для переведення їх у гравюрні послалася з Києва зарубіжним майстрам-кмілографам. Так, у післямові до «Тріоді пісної» 1627 р. і в передмові до «Тріоді квітної» 1631 р. згадано про участь в оздобленні цих книг якогось художника (імені його не названо) з далекого від України великого торгового міста (можливо, Кракова або Венеції).

Творчість кількох чи хай навіть багатьох майстрів спрямовувалася в лаврській друкарні в одне русло, для якого характерна стилістична єдність, ренесансна форма художнього вираження, бажання надати деталям життєво-конкретного сенсу. Зіставлення й аналіз гравюр, надрукованих у різних книгах при архімандритах Єлисеї Плетенецькому, Захарії Копистенському і Петрові Могилі, тобто в 1616—1632 рр. — роках діяльності в Києві П. Беринди, спонукають до висновку, що цей графічний доробок був здійсненням певної добре продуманої художньої програми, автором якої можна назвати П. Беринду.

Лаврська друкарня видавала в цей час не першоджерельну, а коментаторську і тлумачну літературу. І це було місцевим внеском в боротьбу ідейного та політичного характеру (що, як і раніше, прикривалася релігійними канонами) — боротьбу не навколо самих християнських догм, а навколо їх розуміння і засобів застосування в житті. У давній і новій християнській літературі вишукувалися такі твори для видання, де були аргументи, співзвучні добі XVII ст. і позиції патріотичних



Невідомий гравер. Благовіщення. «Анфологійон». Київ, 1619.

кіл, які боролися з окатоличенням та іноземним поневоленням.

«Служби», «бесіди», «толкованія» і «поученія» актуалізувалися талановито написаними передмовами й післямовами, сповненими дискусійного запалу, випадками проти католиків, уніатів, протестантів-реформаторів, послань на приклади з історії й сучасності, — одним словом, живої людської думки. Ці книги дістали таку саму талановиту полемічну в своїй основі ілюстрацію.

Настановчий тон, життєві приклади, нюанси доказовості, акцентування деталей, врочиста патетика вислову — ось основні риси мови і стилю текстів лаврських видань. Цілком логічно, що й образотворче прочитання книг мало відповідати цим вимогам. Знадобився талант П. Беринди — знавця



ТП (Тимофій Петрович). Успіння. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.

західної, російської, білоруської, південнослов'янської книги, мистецтва і всієї культури — для точного образного висловлення згаданих текстів. Він був ініціатором широких задумів та про-

грам і водночас майстром деталі: у поясненні слова, в передачі думки, в художньому образі.

Декларована у гравюрах Стрятина, Крилоса і Львова лінія на виділення

ТП (Тимофій Петрович). Взяття апостола Павла під варту. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.



деталі, розвивається і в Києві. Сюжети добираються ретельно, обстановка в них трактується на взірць XVI—XVII ст., вона «обростає» деталями, які завдяки своїй матеріальності вже не ховаються кудись «у глиб» композиції, а виводяться на перший план.

У київській гравюрі 20-х років XVII ст. помітні певні «вагання» щодо форми вираження. Навіть в одній книзі її ілюстративний ряд не витриманий в одному ключі; частина ілюстрацій тяжіє то до західної гравюри, то до оздоб південнослов'янської книги, то до форм кріто-венеціанської гравюри. А то раптом ностальгічно зринає візантійська форма. Очевидно, мав рацію дослідник старовинної української книги і гравюри П. Попов, коли писав, що окремі гравюри слов'янсько-венеціанських видань так подобалися в Києві, що іноді їх майже повторювали⁴⁰. Справді, в «Антіфологоні» 1619 р. — збірнику святко-

вих служб на цілий рік — є окремі гравюри, досить подібні до гравюр венеціанських «Молитвослова» 1536 р., «Сборника» 1538 р., «Часословця» 1566 р. І взагалі ця велика, на 1064 сторінки, книга у своїй ілюстративній частині — данина пошани на Україні мистецтва слов'ян та греків, які жили у Венеції і витворили неповторний стиль, в якому поєдналися західні й східні традиції. Цей стиль лапідарного художнього вислову, простої форми, декоративізму, утвореного сполученням гнучких і гостро ламаних ліній, знайшов у лаврських художників свою інтерпретацію і розвиток. Більшість гравюр суттєво пере-роблені в напрямі збільшення кількості деталей. Персонажі богородичного циклу — «Введення до храму», «Благовіщення», «Стрітення», «Успіння», «Пошання» — відтворені з подробицями, імпровізованими художником. Прикраса на одязі, форма меблів, предмет з на-

родного побуту (тобівка під ліктем у Анни в сцені «Введення до храму», сокира між гілками дерева у сцені «Хрещення») акцентують увагу на життєвій, типізованій характерності.

Відчутну «прив'язку» до сучасності несла в собі архітектура, зображення якої надавало гравюрам ренесансного вигляду. В ілюстраціях «Анфологіона», в наступних київських книгах та естампах сюжетного характеру улюбленими були мотиви арки й колони. Заокруглені зверху двері, вікна, бійниці, цілі аркатури й анфілади, задрапіровані іноді завісами, мовби кликали глядача в приміщення, в яких (або на тлі яких) відбувалися врочисті ритуали. Український майстер не відтворював ренесансної архітектури в її осяжних пропорціях. Йому хотілося пристосувати нові стилістичні форми зодчества до традиційного трактування монументальної споруди як умовної вежі — так званої полатки. Гравера повсюдно оточувало тоді мистецтво, вироблене в минулі віки, яке було йому дороге і несло суттєві корективи в його ренесансне мислення. Він модифікував старі вежі, вкривав їх черепицею, припасовував до них ренесансні наличники, тимпани, портали («Благовіщення», «Стрітення», «Покрова» з «Анфологіона» 1619 р.). Компромис іконографічної архаїки з ренесансною деталлю настільки органічний, що важко запідозрити тут імпульсивний порив. Це — послідовне здійснення продуманої художньої програми. Майстер, який гравірував для «Анфологіона», жадав утворити власний варіант поєднання візантійських та ренесансних форм.

Наступні за «Анфологіоном» книги теж вияскравлюють красу предметного світу як художню мету. З'явився і новий змістовий штрих: поряд з реалістичною, але узагальненою деталлю, улюбленою стає конкретна історично-вірогідна деталь. В обох книгах «Бесід Іоанна Златоуста» (1623, 1624) на титульних гра-

вюрах зображені пам'ятні місця Києва — фасад Успенської церкви Києво-Печерської лаври, входи до печер Антонія та Феодосія. У «Віршах» К. Саковича (1622) правдиво передані обриси човнів-чайок, галер з вітрилами й прапорами. В «Акафістах» 1625 р. на одній з гравюр — церква Феодосія, яка стоїть, правда, на умовних по-давньоруському трактованих пагорбах — так званих лещадках, що мали означати Печерські узвишся і т. д.

З усіма підставами можна назвати ці нововведення такими, що мають змістове, а не формальне, декоративно-оздоблювальне значення. Одна справа представити образ речі, будівлі, ріки взагалі, і зовсім інша — надати їм документальності, точної адресності, місцевого колориту, що є суттєвим моментом переходу до реалістичного художнього мислення, рухом від абстрактно-поняттєвого до реально-конкретного образу і утвердження культурних надбань свого народу в літературі й мистецтві⁴¹. Все це було відповіддю на злоречиву єзуїтську і лютеранську пропаганду, нібито східні слов'яни не створили матеріальних і духовних цінностей, рівних західним.

Виникнувши як доказ самотності, місцеві елементи в гравюрах стали вагомими підвалинами становлення реалістичних тенденцій. Переключення уваги з внутрішньоспоглядальних явищ на зовнішні об'єкти означало початок перегляду засобів формального вираження, структури твору, стимулювало розвиток рисунка з природи. Практика зображати речі в їх природних пропорціях і формах витісняє з мистецтва панівну доти умовність і поширюється на коло вірогідного, якого художник, може, ніколи і не бачив, але яке мав переконливо відтворити.

Чудово опанував мистецтво імпрізації вірогідної давнини як істинної реальності Тимофій Пётрович, оригінальні підписані (найчастіше ініціала-

ТП (Тимофій Пётрович). Зустріч апостола Павла з наверненими в християнство. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624.



ми ТП) гравюри якого з'являються вперше у 20-х роках, а повторні відбитки з них — протягом усього XVII ст. З особливим блиском ця імпрізація здійснена в гравюрах до виданих двох книг «Бесід Іоанна Златоуста». Стиль коментарів Іоанна Златоуста до євангельських текстів, сповнених життєвих прикладів, деталей та аналогій, спонукав Тимофія Пётровича дати свій, тепер уже візуальний, коментар бесід Златоуста.

Про вільне прочитання тексту, а не буквальне ілюстрування положень константинопольського архієпископа Іоанна Златоуста свідчить багато цікавих і правдивих деталей — змістових, композиційних або декоративних. Тимофій Пётрович не зупиняється перед тим, щоб проводити власні аналогії, сміливі зіставлення історії й сучасності. Все він хоче переінакшити, «побачити» по-новому. Наприклад, сюжет «Успіння», що мав до того часу значну іконографію

в живопису, мініатюрі й гравюрі, майстер «омісцевлює» в такий спосіб: замкає композицію у картуш, укріплюючи його на ренесансній підставці, а по боках картуш підтримують засновники Печерського монастиря Антоній і Феодосій. Враження таке, що варто київським монахам оступитися, як вони приєднаються до груп сумуючих апостолів. Суто «композиційний хід» набуває змістового відтінку, спрацьовуючи на патріотичну концепцію автора.

Ще виразніше актуалізує Тимофій зміст Златоустових бесід за допомогою мотивів архітектури. Вмінням аранжувати окремі архітектурні й побутові деталі, ансамблі й міські краєвиди Тимофій виділявся серед інших митців. Тло в його творах не буквально конкретне, але наближене до будівель і міст України. У гравюрі «Взяття Павла під варту» архітектурне обрамлення дії нагадує львівську вулицю з видом на Успенську церкву. Обличчя, зачіски, одяг

людей — місцевого характеру. Часом аналогії Тимофія досить прямолінійні, натяки на сучасність вельми прозорі. Гравюра «Зустріч Павла з наверненими в християнство» відбиває в ледь завуальованій формі атмосферу насильств і переслідувань в загарбаній польсько-литовською шляхтою Правобережній Україні. Варта веде Павла на допит, на вулиці його зустрічають земляки, шанобливо кланяючись і супроводжуючи співчутливими поглядами. Але квінтесенція проведеної аналогії — не тільки в дії, а й у тлі, що являє собою краєвид середньовічного міста з околицями. вежі й бані, двоххилі дахи, вітряк, річка, гребінь пагорбів на обрії, тини, рів з водою, захисні мури. Ландшафт, загальний обрис та окремі деталі вказують, що йдеться про дещо стилізовану, ледь видозмінену панораму Львова.

В інших ілюстраціях Тимофій Петрович розгортає сюжети в ренесансних інтер'єрах, яких, звичайно, не було і не могло бути в часі ні Павла, ні Златоуста. Майстер, мабуть, користувався альбомами сучасної йому західної архітектури, зарисовками міст і краєвидів України, Польщі, Литви⁴².

Реалістична деталь, присутня на гравюрах Тимофія Петровича, властива й іншим українським граверам 20—30-х років XVII ст., яких за багатьма спільними стилістичними ознаками, характерним трактуванням подій можна віднести до творчого кола П. Беринди. З їх ініціальних підписів (В, ВРА, ЕК, КР, КЗ, КД, КП, ЛМ, ЛТ, ЛП, МТ, ПБ, ПД, СБ, Т, ТТ) точно розшифровані імена самого Беринди (ПБ) та його брата Стефана (СБ). Решта розшифрувань побудовані на більш або менш аргументованих припущеннях.

Далеко не всі діячі друкарні, підписані під панегириком 1630 р. Петрові Могилі «Імнологія», були граверами. Навіть художники Парфеній Молковицький і Михайло Фойнацький, зазначені

ні в «Імнології» як «ізообразителі», очевидно, гравюр не вирізьблювали, а лише заготовляли для них рисунки. Але якраз рисувальник і надавав творові змістову, композиційну, стилістичну в значенні, яка зумовлювала рух української гравюри в напрямі посилення реалістичних тенденцій.

Гравюри монограмістів мають багато нюансів індивідуальних манер (на чому справедливо наголошують дослідники українських стародруків і естампів), але вірогідним також є й те, що всі манери «вписуються» в панівний тоді стиль українського ренесансу. Останній у гравюрі можна визначити як спосіб художнього зображення з розвиненим чуттям рівноваги, пропорції, симетрії, переломленого крізь демократично-патріотичний світогляд й опертого на місцеві традиції професіонального та народного мистецтва. Цими рисами український ренесанс дещо відрізняється від автохтонного італійського ренесансу, який у своїх найвищих зразках відзначався все ж елітарним характером. «В цілому народна гравюра в Італії, — зазначає М. Алпатов, — не мала значного поширення, вона не виражала тією самою мірою народного духу, як в Німеччині в роки селянської війни. Народ в Італії не в змозі був знайти собі вираження в мистецтві»⁴³.

Подібний висновок про гравюру України зробити неможливо. Бо при всіх класових інтересах, яким служила релігійна книга, гравюра в ній все ж дуже часто відбивала народні прагнення. Її художні засоби були прості й доходливі. До монастирських та цехових осередків рисувальників і граверів, як і малярів та скульпторів-різьбярів, приймалися вихідці з демократичних верств. На Україні ширилася течія народного граверства, що виникла якраз у добу розквіту ренесансного стилю в мистецтві і була тісно пов'язана з професіональним граверством⁴⁴.

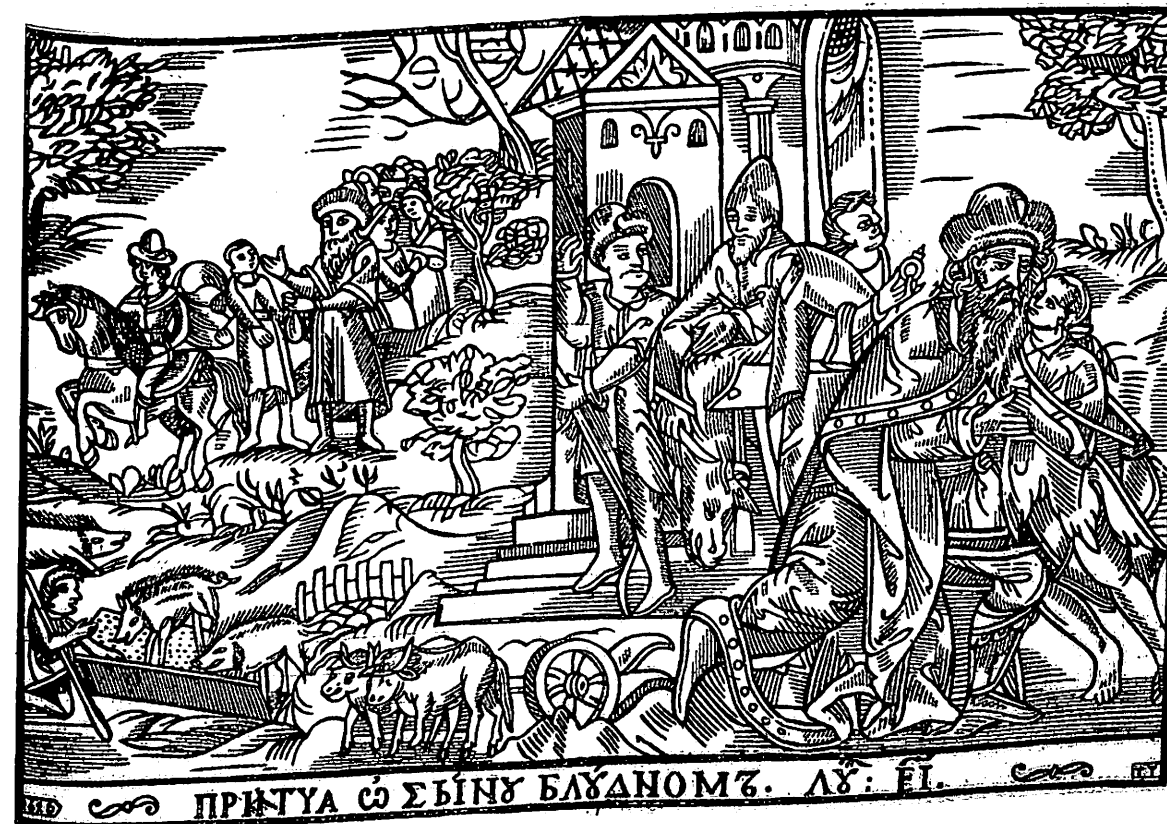
ЗОБРАЖЕННЯ СЕРЕДОВИЩА І ПОБУТОВОЇ СИТУАЦІЇ. РАННЕ БАРОККО

Наприкінці 20-х і в 30-х роках XVII ст. триває стабілізація попередніх досягнень і знахідок у графіці. Ренесансна форма дедалі частіше приваблює майстрів, які замість приблизних, умовних, площинно трактованих предметів-символів вводять у гравюру низку реалістичних конкретизованих речей з місцевої обрядовості, побуту, архітектури, ландшафту. Розвивається і нова тенденція: зображати деталі не ізольовано, а у взаємозв'язках між ними. Легендарні події трактуються так, щоб вони частіше були схожими на сучасні. Осучасненим прочитуванням еван-

гельських сюжетів відзначаються ілюстрації до крпоського «Євангелія учительного» 1606 р.: «Митар і фарисей», «Блудний син їсть із свиньми», «Повернення блудного сина». Значно виразніше виявилися екстраполяційні тенденції в київських виданнях — «Бесідах Іоанна Златоуста» 1623 і 1624 рр. й особливо в «Тріодях» 1627 і 1631 рр.

В «Тріоді пісній» зроблена спроба об'єднати в одній гравюрі не лише елементи легендарної і сучасної сюжетики, а й низку кульмінаційних моментів однієї й тієї самої розповіді, дати візуальний «розворот» сюжету в часі й просторі. У «Притчі про блудного сина» виділені такі колізії: батько ділить між синами гроші, молодший син вирушає на коні в мандри; прогулявши все, він

ТТ. Притча про блудного сина. «Тріодь пісна». Київ. 1627.



ПРИТЧА СЪ СЫНУ БЛУДНОМЪ. ЛУ: ПІ.



Невідомий гравер. Чудесний суддя судим. «Триодь квітня». Київ. 1631.

ість разом із свиньми жолуді; заблу- да повертається і його ніжно обнімає батько; один служник ріже теля на гу- ляння, інший несе заблуку одяг та перстень; старший син, повернувшись з волами з поля, повернувшись до батька; сусіди, дивлячись на пригоди старого та його синів, жваво пересу- джують їх.

Важко повірити, щоб сім окремих, хоч і пов'язаних однією лінією сюже- тів могли уміститися на невеличкій гравюрі, причому так злагоджено, що постатям і предметам тут не тісно, штрихів не густо. На основі добре продуманих композицій та рисунка майстер ТТ вирізав деякі сцени близько, інші — далі, одні — у пря- мій, інші — у зворотній перспективах.

Події розгорнуто по колу, в центрі яко- го дім, навколо — кущі, дерева, пагорби, видолинки. Такою будовою не лише об'єднано й згармонізовано події, а й проведено думку про життя як кругово- рот, про милосердя і душевну черствість, про відносність багатства й бідності. Все це помітно відрізняє дану полісю- жетну гравюру від моносюжетних двох гравюр на цю саму тему в крилоському «Євангелії учительному». Старій прит- чі надано несподіваної контрастності, сюжетного динамізму, часової універ- сальності.

Полісюжетність відзначаються чи- мало гравюр у «Триоді пісній», в тому числі класично відоме в науковій лі- тературі «Гріхопадіння», в якому гра- фічно описані ледь не всі основні події третього розділу біблійної книги «Бут- тя». Особливістю гравюри є наближення стародавніх сюжетів до конкретних жит- тевих умов: чоловік картає свою пероз- судливу дружину; жінка пряде кужіль, погойдуючи колиску з дитиною, а чо- ловік в цей час копає город.

Гравюри до «Триоді квітної» (1631) зна- менують розквіт мистецтва, пов'язаний з діяльністю Петра Могили як лаврсь- кого архимандрита (в 1627—1633 рр.), а згодом київського митрополита (в 1633—1646 рр.). Образний лад і сти- листика цих гравюр співзвучні з ілю- страціями до «Триоді пісної» (1627), зо- крема в прагненні майстрів, які під- писалися ініціалами В, ВР, К і КЗ, «утиснути» в зображення максимум опо- відних моментів, повніше передати події, на яких ґрунтуються трип'ятеро вірші, тропарі, кондаки, ірмоси, ікоси та ве- личання. Помітне бажання в «Триоді квітній» утворити із зовнішніх атрибу- тів цілісне, хоча й не повністю природ- не середовище. В христологічних сю- жетах це значною мірою умовний світ з горами-лещадками, рівноголовим на- товпом і деякими іншими візантійськими архаїзмами; в інших же сюжетах —

Невідомий гравер. Притча про підступних орендаторів. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.

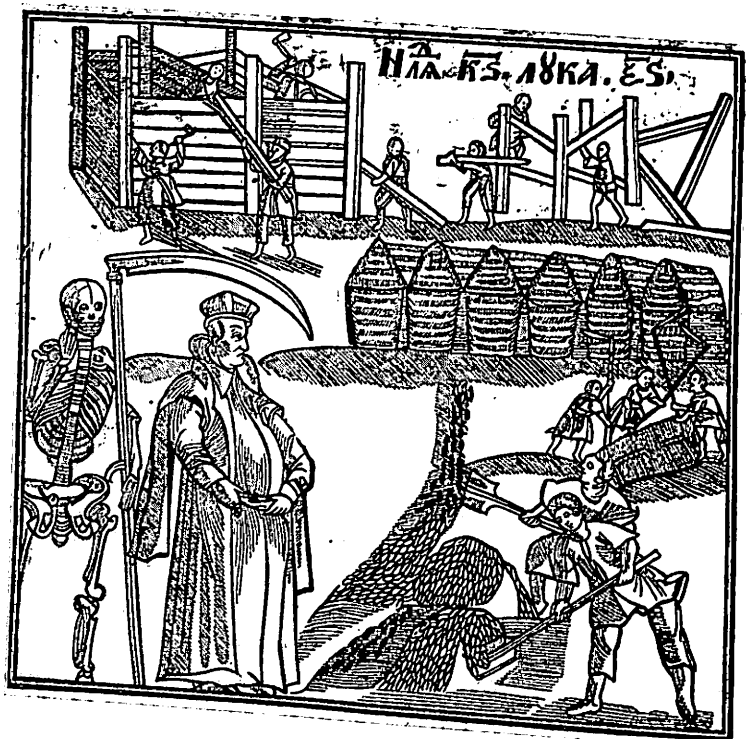


добре аранжировані ансамблі ренесанс- ної архітектури, інтер'єрів та одягу XVII ст.

Оздоблювачі цієї й наступних книг вловили напористість характеру й ши- року ерудицію нового київського вла- дики П. Могили, які він продемонстру- вав, зокрема, при розвінчанні догматів протестантизму⁴⁵. Вони «одягали» нега- тивних персонажів у вбрання північно- європейських (протестантських) країн, а обстановку, в якій ті діяли, наділяли стильовими рисами готики та північноє- вропейського ренесансу. Фарисеї, сад- дукеї, римські воїни й адміністратори, обладунки яких мали б відбивати обста- новку I ст. н. е., стали раптом схожі на німецьких, голландських або скан- динавських протестантів XVII ст. Іудей- ські головні убори гравіруються по- дібними до поширених тоді в протестант- ських країнах капелюхів або до ту- рецької чалми.

Вторгненням у громадські, а також і в політичні справи Петро Могила до- магався утвердження місцевих духовних й моральних цінностей. Стосовно ху- дожньої практики його ідеї впали на раніше підготовлений ґрунт. Успішно почавши програму збагачення глади- ційної художньої форми реалістичними деталями, пішов з життя П. Беринда. Його послідовники й учні продовжу- вали вносити у незмінні догматичні об- рази все більше й більше елементів, які часто віддзеркалювали не лише зна- йомі глядачам речі, а й внутрішню по- літичну обстановку на Україні.

Нова модель художнього мислення, побудована на паралельних змістових асоціаціях, коли за колізіями легендар- них персонажів та ситуацій розумілися тогочасні животрепетні події у відпо- відному до обстановки XVII ст. ото- ченні, добре простежується у двох най- видатніших київських циклах ілюстра-



Невідомий гравер. Притча про багатія і смерть. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.

цій 30—40-х років XVII ст. — до «Євангелія учительного» 1637 р. і Великого Требника 1646 р., укладеного Петром Могилою. Манери рисунка й гравірування в обох циклах відрізняються. Оздоблювачі «Євангелія учительного» ІТ, ВР, В, КЗ явно тяжіли до мистецького кола Петра Могили, де любили в гравюрі лінійність і замкнуті контури. Великий Требник оформляв прихильник тонових рішень Ілля (підписувався Ілія А), майстер нового стилістичного напрямку, запрошений Києво-Печерською лаврою зі Львова десь на зламі 30—40-х років XVII ст. З його творчістю пов'язані кращі досягнення української гравюри середини XVII ст. Однак при певних відмінностях манер обидва цикли ілюстрацій складають одне ціле в плані реалістичнішого й актуальнішого прочитання сюжетів, втрачання персонажами й предметами «злагодженості», рівноваги

Спираючись на морально-есхатологічний зміст написаного константинопольським патріархом Каллістом «Євангелія учительного», лаврські художники обрали для ілюстрування вузлові етичні моменти книги, а саме: покликання перших апостолів Андрія і Петра, нагірну проповідь, насичення п'ятьох тисяч людей п'ятьма хлібинами, погамування бурі, чудесний улов риби, зустріч із самарянкою. Етизмом християнства пройняті гравюри на теми «зцілень» і притч. Як у виборі сюжетів, так і особливо в їх трактуванні помітне прагнення ілюстраторів відгукнутися на суспільні проблеми свого часу, прокоментувати злочоденні події. Поневолення українського народу польським королем, магнатами і шляхтою досягло брутальних форм. Тривога і неспокій оселилися в кожній оселі, в кожній людині. Всі чекали іскри, яка б викликала пожежу народного гніву. Кращі представники української культури

співчували народові в його прагненні скинути іноземне ярмо, але їхні погляди в цьому питанні не завжди були послідовними⁴⁶. Українські полемісти, учені, поети, художники не розлучалися з думкою апелювати до совісті експлуататорів, умовляти й присоромлювати їх, щоб стали «добрішими».

Ліберальна програма прочитується в контексті ілюстрацій до «Євангелія учительного». Соціальна основа існуючої в суспільстві несправедливості проходить повз увагу художників. Вся їх «аргументація» зводиться до моральних проблем, до заохочення чеснот або викриття вад. Але й така постановка питання мала в ту пору передове значення. Майже кожна композиція будувалася на ситуаційній паралельності тексту повчання Калліста і реальної дійсності.

Соціально-класові конфлікти, зіткнення інтересів пригноблених і гнобителів ґрунтуються виключно на концепції недосконалості людської природи. Але її можна виправити, твердять автори ілюстрацій, миттєвим очищенням, вигнанням з людини зла, вилікуванням тілесних та психічних недуг, навіть врятуванням від смерті (гравюри про «зцілення»). Настановчий характер мають також ілюстрації до притч, спрямованих проти фарисеїв. Викрипвальний зміст євангельських притч гравюри доповнюють зображенням зовнішньої обстановки, в якій що не предмет — натяк на тогочасну дійсність. Притча про підступних орендаторів проілюстрована майже дослівно за євангельським текстом: «Був господар один. Насадив виноградника він, огоротив його муром, видовбав в ньому чавило, башту поставив — і віддав його винарям та й пішов» (Матвій, 21; 33). Художник детально зображає всі названі тут предмети, але в тому їх вигляді, як вони були йому знайомі з народного побуту — подвір'я, браму, підперті тичками виноградні кущі, плетений з лози тин.

Чавило і башта дещо умовніші, гравіровані не з природи. Загалом створено сповнене місцевого колориту предметне середовище, в якому розгортаються описані у притчі події. Підступні орендатори виноградника з метою привласнення чужого майна убивають одного за одним слуг господаря, а відтак і його сина.

Екзекуційні сцени позбавлені натуралістичних подробиць, але дуже драматичні, тому й винесені на перший план наче для того, щоб глядач бачив, що являють собою вбивці (безбороді, в шляхетських костюмах; орудують вони палицями, камінням) та їх жертви.

Притчі надано трагедійного прочитання. Вона метафорично розповідає, як магнати і шляхта порядкували на чужому винограднику, тобто на Україні. Морального висновку притчі (про покарання підступних орендаторів) на гравюрі не зображено, але логіка підводила до нього. Перенісши дію євангельської притчі у свій час, гравер відобразив типовий момент життя напередодні національно-визвольної війни народу під проводом Богдана Хмельницького.

Соціально спрямованою є гравюра на тему притчі про багатія і смерть. Власне, вона є лише приводом для побудованого на місцевому матеріалі та пройнятого критичним змістом сюжету про те, як пан примушує кріпаків працювати на себе — перебудувати свій дім, молотити зерно, скиртувати соломі. Деталі євангельської атрибутики тут зовсім відсутні, її замінила реальна предметність побуту XVI—XVII ст. — від одягу поміщика й кріпаків до способів молотити ціпами снопи, перелопачувати зерно, ставити скирти, класти стіни хати «в закид», зображати смерть в образі кістяка з косою.

Образний лад київського «Євангелія учительного» пронизаний думками про неминучість кари за злочинні дії, занепокоєння добрих справ, чеснот людського характеру. В ілюстраціях, спов-

нених руху і поривання, є багато авторської зацікавленості образно вияснити проблеми свого часу. В них відчувається підвищений драматизм дії, зіткнення протилежних сил, розлад між духовним ідеалом і дійсністю, матеріалізація зображуваних явищ. Все це було принципово новим порівняно з попереднім періодом розвитку української гравюри.

Стилістика ілюстрацій також не має аналогів у ранній гравюрі України. Зображення розправ над людьми, переходить від одного психічного й фізичного стану до іншого, лютування злочинців і каяття грішників та інші драматичні моменти в житті людей підтверджені такими образотворчими засобами, як гостро ламана контурна лінія, рвучкі форми предметів, несподівані верхні, нижні, бічні ракурси. Високі гори застилають горизонт (притча про вдячного самарянина), береги річок, озер і морів химерно порізані або круті, море хвилюється (покликання Андрія й Петра, чудесний улов риби, зцілення біснுவатих, ходіння по водах), дерева мають покручені стовбури й асиметричні крони, наче вони росли під натиском вітрів і бур. Природа втратила гармонію, люди живуть в нестабільному світі, вони одержимі пристрастями й тривожними передчуттями.

Згадані риси з усією очевидністю свідчать, що в київському «Євангелії учительному» 1637 р. представлено перший в історії української гравюри популярні на Україні євангельські повчання Калліста уперше дістали драматичне образотворче прочитання, з наголосами на динамічних аспектах дійсності.

В XVII ст. з особливою гостротою зіткнулися в іскрометних сутичках сили реформації й контрреформації, класи, які захищали феодальні порядки, з класами, що їх руйнували. В літературі й мистецтві ці потрясіння зумовили

появу драматичного й трагічного світовідчуття, висловлюваного в патетичній формі, яка замінила раціоналістичну концепцію гармонії, притаманну оптимістичному ідеалові епохи Відродження⁴⁷. Для Італії, країни автохтонного Відродження, ця нова поривчаста й нервова форма художнього висловлення була надто незвичайною, вона відрізнялася від усталеної спокійної, ренесансної форми, тому італійці назвали її багоссо — дивною, чудернацькою, химерною. Слово це так точно відбивало суть явищ в житті і в мистецтві, що стало терміном для означення великого стильового напрямку в мистецтві багатьох країн світу. Бурхливий рух, вибагливість і патетика барокко — це зовнішній вияв внутрішніх душевних страждань, вагання між відчаєм і надією, добром і злом, життям і смертю. Навіть такий оптимістичний італійський мислитель, представник утопічного соціалізму, як Томмазо Кампанелла, намагався вирватися з ланцюгів, летіти від жорстокого світу кудись вгору, до «полюсу віків»:

Свободный и влекущий груз оков,
Затерянный в толпе и одинокий, —
Ввысь из низин стремлюсь. Мой ум
высокий
Меня вздымает к полюсу веков.

Поверженных ссываю, поборов
Печаль души, хоть этот мир жестокий
Меня гнетет. Лечу! Настали сроки
Взорлеть над сонмом скал и бугорков!⁴⁸

Драма душевного стану, що зумовила динамічну, вкрай емоційну форму в літературі й мистецтві України, виникла внаслідок політичної обстановки, що після Брестської унії 1596 р. дедалі загострювалася й неминуче вела до вибуху, до національно-визвольної війни. Професійна і народна літературна творчість на Україні між 1596 і 1648 рр. несе в усіх своїх жанрах чимало рис барокового світовідчуття й стилю: контрастних зіставлень у по-

лемічних трактатах, напластунів метафор, порівнянь, високопарних слів у панегіриках, трагедійних живописань в думках⁴⁹. Ці риси співіснують, перехрещуються з давнішими ренесансними та з тими традиційно місцевими рисами, що сягають минулих віків.

Подібна ситуація складається і в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі, тісно пов'язаній зі словом⁵⁰. Було б марною справою шукати в ілюстраціях «Євангелія учительного» 1637 р. прямих аналогій з європейськими бароковими школами. Риси барокко тут місцеві, і хоча вони виступають як домінанта, але у поєднанні з попередніми досягненнями ренесансної гравюри і середньовічної мініатюри. Принцип рівноголів'я при зображенні натовпу, введення літер, слів і фраз у лінійну «тканину» гравюри, умовна полісюжетність (різномасштабні події на одному аркуші), застосування аксонометричної й лінійної перспектив, певна риторичність образів і композицій (у сценах зцілення), тенденція осучаснювання традиційних біблійних образів і композицій — ось деякі з доренесансних і ренесансних реліктів у цьому ранньому бароковому циклі України.

Процес місцевих переробок великих європейських стилів продовжуватиметься й надалі, протягом XVII, XVIII і навіть XIX ст. Характерною особливістю українського мистецтва була не різка, а дифузна зміна стилів з тривалим глибоким проникненням та «вживленням» елементів старшого стилю в новий. Довершене, перероблене практикою, призвичаєне до естетичних уподобань народу залишалося в мистецтві надовго, було невідкладне швидкоплинним модам.

Ясна мова ренесансу так тісно ввійшла в традицію, що українські митці використовували її аж до початку XIX ст., пристосовуючи, а зрідка навіть «перекриваючи» нею мову маньєризму, барокко, рококо, класицизму.



Гравер кола П. Беринди. Вигнання крамарів з храму. Євангеліє. Львів. 1636.

Коли в Києві кристалізувалося барокко, гравери західних земель України і далі плекали ренесансні мотиви. У прикрасах й ілюстраціях до видань Львівського братства, приватних друкарень Михайла Сльозки, Арсенія Желиборського, мандрівних друкарень Павла Телиці, Кирила Ставровецького, Спиридона Соболя продовжено традиції кінця XVI — початку XVII ст., доби ренесансної гравюри. Кількісно тут переважала орнаментальна гравюра, в якій поглиблювався сплав ренесансних та маньєристичних елементів з місцевою народною орнаментикою, мало місце повторне використання фєдорівських і балабанівських книжкових прикрас. Титули й фронтисписи, монументалізовані, наче фасади й портали палаців та храмів, несли у собі метафоричну паралель між книгою і будівлею. Під ко-



Ілля. Обряд поховання. Великий Требник. Київ. 1646.



Ілля. Кінцівка. Великий Требник. Київ. 1646.

ними рисами облич, європейським кроєм одягу, усім своїм оповідальним ладом гравюри Євангелія 1636 р. (Львів) суголосні гравюрам київського «Євангелія учительного» 1637 р. Але є між ними і суттєва різниця. Львівські ілюстрації тяжіють до злагодженості, до композиційної компактності, властивої ранньоренесансним дереворитам Італії або Німеччини. В них, однак, чимало драматизму, неспокою, полярних зіткнень, хоча і менше, ніж у київських.

Логічно, що українське барокко формується у графіці Києва. Місто стародавніх традицій підтримувало постійні зв'язки з культурними осередками Росії, Білорусії, Західної Європи, Близького Сходу, Балкан. Київ став вузлом соціально-і національно-визвольної боротьби, яка запліднила мистецтво графіки драматичними соціальними мотивами. Крім «Євангелія учительного», риси барокко помітні у нових гравюрах таких київських видань

30—40-х років XVII ст., як Службеник 1639 р., «Тріюдь пісна» 1640 р., як латинські й польськомовні брошури та книги Києво-Печерської лаври, наприклад, «Печерський патерик» 1635 р., «Парергон» 1638 р., «Тератургіма» 1638 р., «Літос, альбо камінь» 1644 р.

Закріплення позитивних рис барокко як стилю утвердження нових імпульсів життя сталося в гравюрах Іллі — видатного і плодovitого майстра, творчість якого припадає на 30—60-ті роки XVII ст. В історії української графіки XVII ст. нема гравера, рівного Іллі щодо тривалості творчої праці, яка обіймає майже півстоліття, щодо кількості виконаних гравюр (лише підписаних — близько 500) і щодо охопленості усіх тодішніх графічних жанрів⁵⁴. Справжнє значення доробку гравера не в цих кількісних рекордах і навіть не в рівні майстерності. Цінність його мистецтва в тому, що воно від початку до кінця пройняте героїко-драматичними

інтонаціями, навіяними національно-визвольною війною українського народу і возз'єднанням України з Росією. Ілля був типовим художником свого часу, не відходив від релігійної теми і в її межах, користуючись метафоричною мовою іносказань, художніми засобами барокко, прокоментував тодішні події.

Барокко Іллі своєрідне, стилізоване на основі місцевих традицій. Містична екзальтація, притаманна католицькому барокко Італії, Іспанії, Австрії, Південної Німеччини, Польщі, як і будуарна пишнота форм протестантського барокко Англії, Голландії, Північної Німеччини⁵⁵, були йому чужі. Гравер зумів вияскравити поведінку людини в надзвичайних ситуаціях, в стані душевного піднесення, збудження, яке ніби передавалося середовищу з його неспокійним речовим згромадженням і динамічною грою орнаментальних прикрас. Одне із слов'янських відгалужень

світового барокко — українське барокко — мало особливе значення для розвитку реалістичних тенденцій, тому що стимулювало формування у творі образів правдивого середовища, виражало погляд на світ як на вічний рух, створювало передумови для зближення в далекій перспективі мистецтва з побутом людини.

Гострота сюжету і внутрішня напруженість персонажів помітні вже в ранніх гравюрах Іллі, вміщених у виданнях львівської друкарні М. Сльозки «Апостоли» (1639) й «Октоїху» (1640). Перш ніж переїхати до Києва, Ілля, очевидно, виготовив для М. Сльозки й інші гравюри, які побачили світ пізніше. Але, як видно, ренесансні й маньєристичні малюнки не в усьому задовольняли Іллю, скочували його прагнення працювати над сюжетами велелюдними, здавненими руху. У Києві гравер, зустрівшись з художниками, які рисували відповідно до його манери. Йому

поталанило тут і в тому, що в особі митрополита Петра Могили він знайшов замовника, який дуже прихильно ставився до мистецтва. Ілля береться за виконання трьох великих ілюстративних циклів до задуманих митрополитом фундаментальних видань: збірника церковних священнодійств і відправ «Євхологон» (Великий Требник), укладеного та частково написаного самим Петром Могилою, Біблії, яка не видавалася на Україні від 1581 р., і «Печерського патерика».

20 сюжетів для Великого Требника і 139 для Біблії виконані Іллею сумлінно, ретельно і швидко. Лейтмотив Великого Требника — ствердження самодостатньої цінності східнослов'янських обрядів. Звідси підкреслена урочистість зображених церемоній причастя, освячення води, хрестин, вінчання, похорон і т. д., не позбавлених, однак, і полемічного підтексту. Гідність міцевих обрядів показана кризь характерні деталі й ситуації. Натоп зображено як живу рухливу групу, де кожна людина — це індивідуальність із властивими їй одягом, виразом обличчя, манерою жестуляції. В «Освяченні води» є два змістово-композиційні центри: частина людей дивиться на діжку з водою, але більшість здивовано оглядається назад, де в кінці черги стоїть молодиця з немовлям, у якій впізнають риси Мадонни. Це типовий приклад того, як Ілля вміє створювати привід для хвилювання цілого натовпу. В його персонажів часто збуджені обличчя, різко повернуті голови, гарячкові рухи. Вони мовби сперечаються між собою про щось. Промовистими жестами супроводжуються неквапливі врочисті таїнства. Ці бароккові конклати, порушення рівноваги бурхливою дією відбивають напружену обстановку на Україні напередодні початку національно-визвольної війни. Ілля не обмежується лише змістовою

«драматургією» сцен. Він обгрунтовує їх за допомогою мистецької форми. Здавна вживані в книжкових прикрасах картуші гравер зображає якимись розірваними, зіхимерно розвіяними краями. Рослини в'ються між прикрасами й перегородками тужаво, наче переборюють їх опір.

Майстер застосовує новий для української графіки тип бароккової прикраси — пружної, динамічної, значно декоративнішої за ренесансу. Їх форми ґрунтуються на стилізації не екзотичної (акант, пальма, гранат), а переважно місцевої рослинності (виноград, яблуня, груша). Мотив «древа життя» і тепер знаходить своє осмислення: Ілля асоціює цей символ з розп'яттям. Дерево родить правдиві й уявні плоди, останні — у вигляді картушів зі сценами «таїнств». У форті Великого Требника Ілля услід за львівським гравером Георгієм цілком відмовився від архітектурного мотиву, замінивши його мотивом живоносного дерева. Подібним же чином розв'язується й фронтиспіс. Символіко-оповідним ладом, урочистою композицією обидві вступні гравюри Великого Требника (форта й фронтиспіс) нагадують майбутні політипажні станкові гравюри (конклюдії, тези, родословні дерева), які набувають поширення в українській і російській графіці в другій половині XVII і особливо у XVIII ст. Кінцівка в цій книзі — натюрморт з винограду, груш та масок, сплетений у вигляді трикутника.

Коли Великий Требник вийшов у світ, Ілля працював над ілюстраціями до Біблії. І хоча після передчасної смерті в грудні 1646 р. Петра Могили і воєнних подій, що насувалися, стало ясно, що лаврська друкарня не зможе надрукувати такої величезної за обсягом книги, гравер не припиняв праці і вигравірував протягом 1645—1649 рр. 139 сюжетів для першого циклу біблійних книг — Старого завіту. Готові до друку кліше пролежали, однак, майже 50 років.



Ілля. Ісус Навін вішає переможених царів. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки.

Лише наприкінці XVII ст. їх разом з 54 ілюстраціями до Нового завіту (з різних київських і львівських видань) надруковано окремим альбомом, що

являв собою першу на Україні «Лицеву біблію». Перед новими поколіннями читачів відкрилася сила мистецької ерудиції і вміння Ілли, який передав у тра-



Ілля. Принесення виноградної лози з рідної землі. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки.

диційних образах і ситуаціях особливості обстановки напередодні і в перший період національно-визвольної війни 1648—1654 рр.

Ідучи за ілюстраціями «Театрума Біблікума», виданого в Голландії Ніколаусом Вісхером (Піскатором), Ілля вибирав з них гострі життєві сюжети і намагався ще більше актуалізувати їх⁵⁶. Його композиції можна назвати «копіями» лише умовно і в лапках. Він

опускав нехарактерні і мало зрозумілі деталі, постаті й цілі сцени, наділяв стародавніх іудеїв європейською, переважно слов'янською, зовнішністю, одягав їх у нові обладунки, розміщував так, щоб композиція нагадувала якусь місцеву ситуацію. Вільне поводження із західноєвропейськими оригіналами, фільтрація їх змісту і особливо форми зумовили своєрідний оповідальний паралелізм гравюр Ілли, необхідний йому

для постійного «звіряння» подій далекої минувшини із сьогоденням. Майстер використовує трагедію і бурлеск — художні засоби мистецтва і літератури барокко. Правда, перелицювання у нього ще не досягають такої довершеної форми, як в ілюстраціях Никодима Зубрицького до «Іфіки ієрополітики» чи в поемі І. Котляревського «Енеїда», але в межах свого часу і своїх можливостей Ілля не залишив поза увагою жодної з проблем, на які було «хворе» тоді суспільство, і дав кожній з них оригінальну інтерпретацію.

У циклі виділяється кілька тематичних ліній, суголосних дійсності, наприклад зображення насильства, зрад, помсти, акцій воєнного характеру (Каїн убиває Авеля, Адам і Єва оплакують убитого, Яків виманює право первородства в Ісава, брати кидають Йосипа в криницю, фараон гине у хвилях Червоного моря, руйнування ієрихонських стін, побиття Анапа камінням, Навін вішає переможених царів, Девора умертвляє Сісару, Даліла зраджує Самсона), патологічної жадоби золота (Іуда і Фарма, танець біля золотого бика), викрадень людей, торгових операцій, страждань ув'язнених, судових сцен, грізних явищ природи (перетворення води в кров, град і грім, сарана, тьма, жаби, мухи)⁵⁷.

Як відплата за численні кривди сприймається гравюра «Навін вішає переможених царів», де втілено народні уявлення про лицарів, які приходять визволяти трудящих. Пройнята патріотичним змістом гравюра «Принесення виноградної лози з рідної землі». Два озброєних шаблями чоловіки несуть на тичині величезне гроно винограду. Це водночас і гіпербола, і символ: образ туги за рідним краєм людей, які в роги лихоліття були вигнані із своїх осель, забрані татарами в яр, продані в рабство, уярмлені в кріпацтво; образ віри в добро, правду, прийдешність.

У біблійному циклі Ілли є багато епічного, суголосного українському словесно-пісенному героїчному фольклору ві доби боротьби з поневоловачами, за возз'єднання України з Росією. Як і образи народних дум та пісень, гравюри Ілли лапідарні формою, але місткі змістом. Взаємини окремих людей і груп трактуються в узагальненому вселюдському масштабі. Тут вирують пристрасті, краються серця і міряються силами добро і зло.

Життєвість робить «Лицеву біблію» Ілли одним з найоригінальніших «подражаній» в українській графіці того часу. Відомо, що в 1646—1662 рр. працював над 24 ілюстраціями для Апокаліпсиса (очевидно, для того ж таки задуманого Петром Могилою, але нездійсненого, видання в Києві Біблії) гравер Прокопій. Взірцем для нього були німецькі гравюри з Біблії 1541 р. Віттенбергівського видання. Прокопій, однак, не провадить таких прозорих змістових паралелей між канонічним текстом і драматичними подіями сучасності, як Ілля⁵⁸.

Патріотизмом пронизані ілюстрації до «Печерського патерика» 1661 р. Історія видання й ілюстрування цієї книги дуже цікава. Вона почала складатися ще за часів Київської Русі і, як літопис внеску Києва в східнослов'янську культуру, переписувалася упродовж століть від руки. 1635 р. лаврська друкарня видала «Печерського патерика» польською мовою (без ілюстрацій) для потреб польськомовного населення України і з метою переконати поляків, що культура України — це не «проклята схизма», а глибока й самобутня історія. Незабаром почалася підготовка до видання цінної пам'ятки мовою оригіналу і в найліпшому художньому оформленні. Перші кліше Ілля зробив для неї в 40-х роках ще за життя митрополита Петра Могилы. Основна ж кількість сюжетів створювалася у період національно-визвольної війни 1648—1654 рр. Завершено ілюструван-



КР.
Проскурники
Спиридон
і Никодим
гасять пожежу.
«Печерський
патерик».
Київ. 1661.

ня книги у другій половині 50-х років XVII ст., коли Києво-Печерською лаврою управляв Інокентій Гізель, який замінив померлого 1656 р. Йосипа Тризну.

Цікаво, що і у воєнний період, коли Київ часто ставав полем бою між польськими і козацькими військами,

місцева друкарня продовжувала діяти, випустивши у світ ряд ілюстрованих книг, хоча і з давніми кліше. Ось що писав про роботу друкарні в 1653 р. Павло Алеппський, який разом із патріархом Антіохії Макарієм відвідав Київ: «Поблизу великої церкви є чудова, знаменита друкарня, що обслу-

говує цю країну. З неї виходять всі їх церковні книги дивовижним друком різного виду й кольору, а також рисунки на великих аркушах, визначні місця країн, ікони святих, учені дослідження тощо. За звичаєм патріархів, ми надрукували в ній багато пропусків грамот з ім'ям нашого патріарха на їхній мові червоними літерами і зображенням св. ап. Петра»⁵⁹.

Є щось символічне в тому, що в кульмінаційний період боротьби українського народу з іноземним поневоленням, за воз'єднання з російським народом, в головній монастирській друкарні України тривала підготовка до видання «Печерського патерика», пронизаного ідеєю східнослов'янської єдності. Історико-патріотичні мотиви книги добре відчували ілюстратори Ілля (36 гравюр), Прокопій (5 гравюр) та інші майстри, які творили на основі оригінальних рисунків (оскільки видання ілюструвалося вперше) і з цікавими ознаками реалістичного підходу до теми. В зображеннях історичних осіб — іконописця Алімпія, літописця Нестора, печерських «патерів» вражає нова міра трактування образу людини: конкретизація її зовнішності, наділення прикметним характером, певним душевним станом. Ілюстратори «Печерського патерика» впритул підійшли до проблеми портретно-психологічної характеристики особи. Внутрішня зосередженість, напружена застиглість, притаманні ренесансним постатям ранньої української гравюри (Лука, Каліст, Златоуст), замінюються пантомімічною рухливістю постатей і мімічною пластикою облич, відтворенням активного реагування персонажів на зовнішні подразнення.

В передачі предметної атрибутики, середовища й життєвих ситуацій художники «Печерського патерика» також досягли нових успіхів. Мотиви київської архітектури, плани Антонієвих і Феодосієвих печер були виконані Іл-

лею за натурними рисунками. Тлом для багатьох фігурних зображень послужили монастирські подвір'я, мальовничі види на Києво-Печерську лавру з боку Дніпра і круч. І навіть різні «дива», як, приміром, покарання Сергія за брехню й користоловство або гасіння пожежі у пекарні проскурників Спиридоном і Никодимом, відбуваються в реальній обстановці.

Львівське Євангеліє 1636 р., київське «Євангеліє учительне» 1637 р., Великий Требник 1646 р., «Печерський патерик» 1661 р., «Лицева біблія» та Апокаліпсис — найвизначніші ілюстративні цикли другої третини XVII ст., які дають уявлення про риси раннього українського барокко в сюжетній графіці, про досягнення рисувальників і граверів в реалістичному трактуванні зовнішнього середовища й побутової ситуації. В орнаментальній графіці барокко виявилось в наближенні декоративних елементів до природних матеріальних форм, особливо рослинних, в їх русі й буйному проростанні⁶⁰.

Вже при своєму зародженні в 30—60-х роках XVII ст. стиль українського барокко пов'язується з прогресивними соціально- і національно-визвольними факторами в суспільстві та з реалістичними тенденціями в мистецтві. Це важливо, бо, як відомо, в ряді західних країн у своїх різновидах барокко виражало ідеологію реакційних кіл, було зброєю контрреформації, ознакою кризи Відродження⁶¹. На Україні барокко не заперечило ні ренесансу, ні ще давнішого, опертого на візантійські й давньоруські традиції, староукраїнського стилю так різко, як це сталося в країнах Заходу стосовно їх стилів⁶². Відбувся черговий процес «злиття» усталеного й нового. Внаслідок відносної близькості професійної й народної лінії розвитку художнього процесу українське барокко набувало виразних народних рис, демократичної

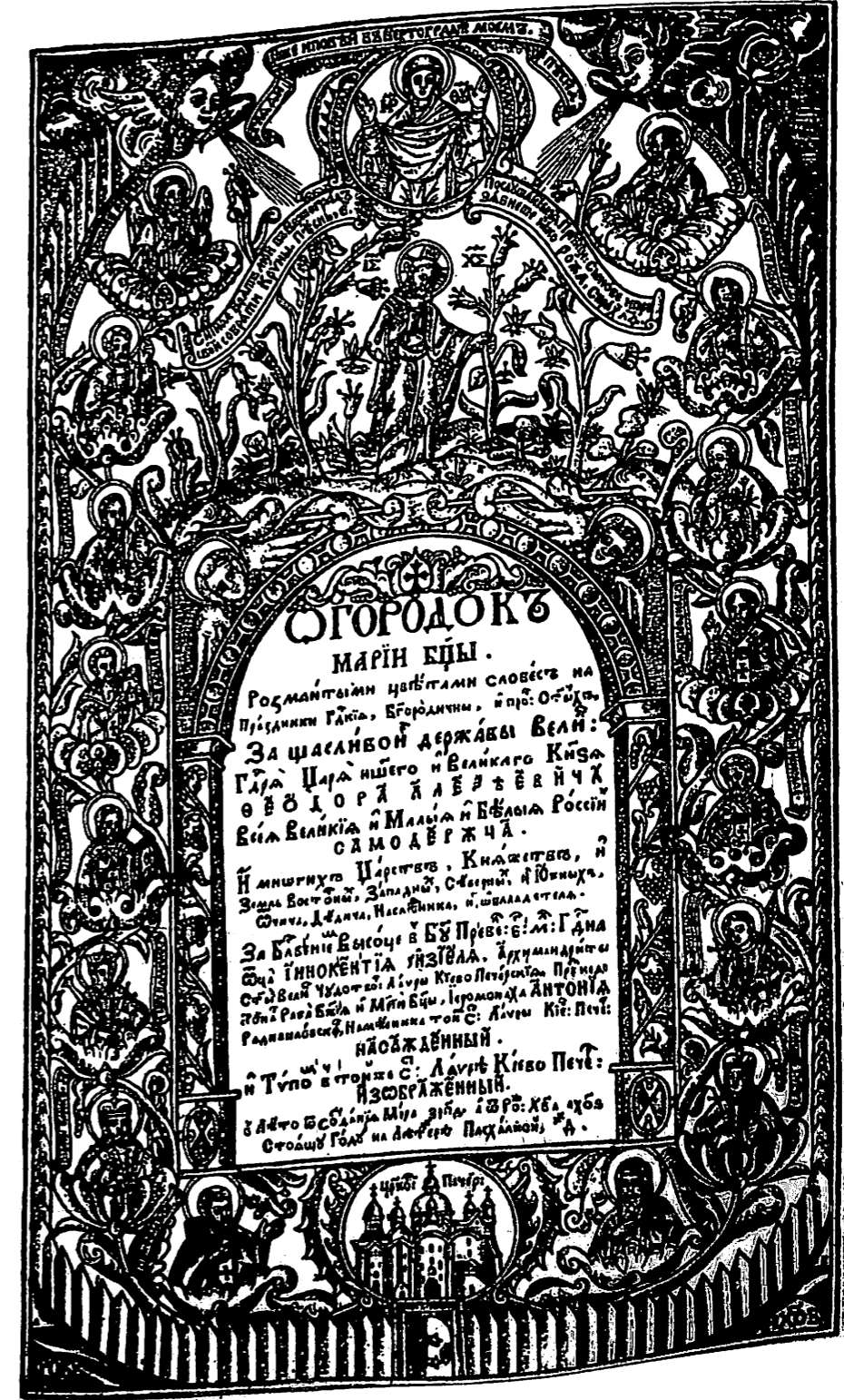
спрямованості не лише у графіці, а й, як свідчить творчість художників І. Рутковича, Й. Кондзелевича, зодчих С. Ковніра й І. Григоровича-Барського, в живопису та архітектурі.

**СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ
ГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ.
ЗРІЛЕ БАРОККО**

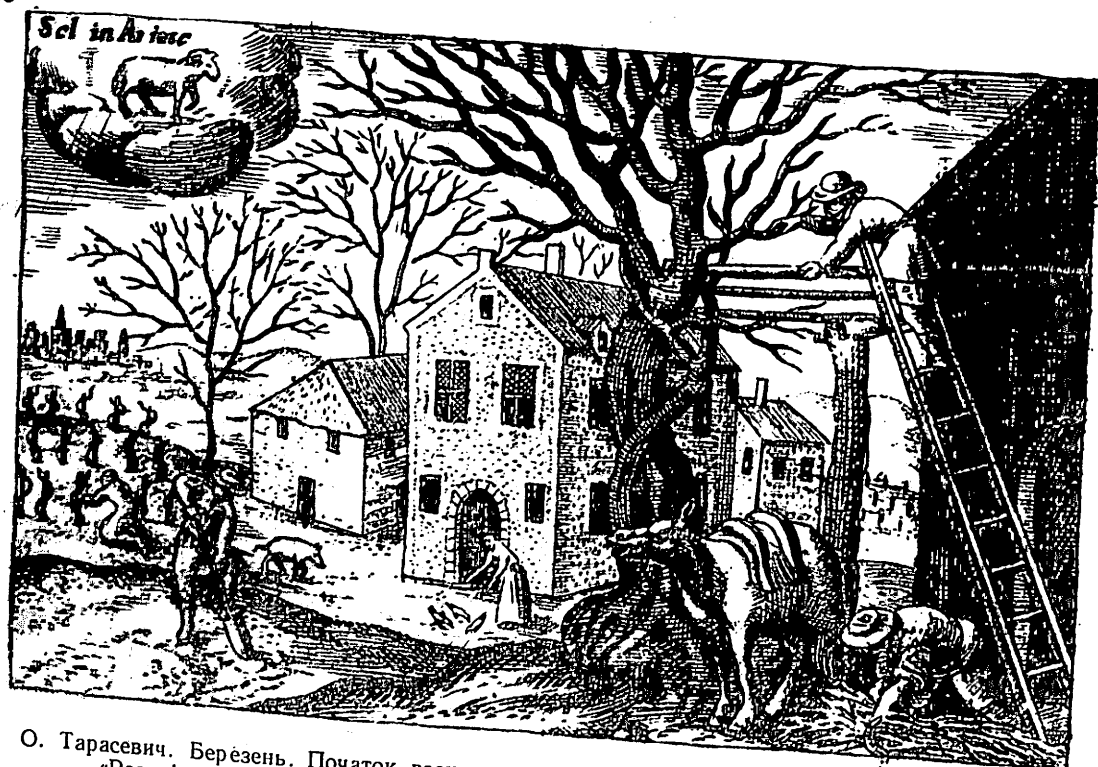
Міцні народні основи, закладені в ранньому українському барокко, вплинули на подальшу еволюцію стилю в його зрілих формах. Це були форти, фронтисиси, шмуцтитули в таких книгах, як «Печерський патерик», «Ключ розуміння» (київське видання 1659 р., львівські — 1663 і 1665 рр.), «Месія правдивий» (К., 1669) і «Небо нове» (Львів, 1665) Іоанкія Гаятовського; «Огородок» (К., 1676) Антонія Радивилівського; «Меч духовний» (К., 1666) і «Труби словес проповідних» (К., 1674) Лазаря Барановича; «Мир з богом чоловіку» (К., 1669) і «Синопис» (К., 1680) Інокентія Гізеля тощо. Автори згаданих книг — високоосвічені вчені й письменники, талановиті полемісти, люди нового покоління, виховані на вільнодумстві XVII ст. Їх твори — це монологи, де в богословській термінології і в прирyamанних літературі барокко високопарних виразах проводяться дві основні думки: вдоволення возз'єднанням України з Росією і виступ на захист інтересів українців Правобережжя, які залишилися в ярмі польських магнатів. Ця література, як і пізніше написані й видані твори Данила Туптала (в ченцях Дмитрій Ростовський), Варлаама Ясинського, Стефана Яворського, Георгія Кониського, Феофана Прокоповича обгрунтували (на рівні, звичайно, тогочасної ідеології) таку історичну подію в житті України, як її возз'єднання з Росією. Постійно, особливо у творах І. Гаятовського, проводиться також думка єдності усіх слов'ян в їх боротьбі з турецько-татарською агресією⁶³.

Графічне оформлення «входів» до книг складне й багатогранне щодо змісту й форми. Воно має більш самостійне значення, ніж аналогічне оформлення титульних гравюр стилю ренесанс. Це немов естампи, які можна розглядати в плані художнього вступу до змісту того чи іншого твору. Концентрацією містких символів та алегорій в одному місці й часі декларуються радість, триумф, сповнення надій. Часто зображається російський герб. Добір об'єктів і ситуацій вражає тонко здійснюваним єднанням реального, історичного й міфічного. Над київськими храмами сяє сонце, клубочаться легкі хмарки і тут же їх укриває омофором богородиця Марія (форта і фронтиспис «Печерського патерика»). В усіх земних справах — як мирних, так і воєнних, — людям допомагають небесні сили. Князі Володимир, Борис, Гліб, а також монахи Антоній з Феодосієм виступають як порадники і заступники («Меч духовний», «Мир з богом чоловіку»). Вихід у світ «Печерського патерика» збудив інтерес до вітчизняної історії й міфології, до діячів, які в очах сучасників символізували відновлення розірваного татаро-монгольською навалою зв'язку давніх і нових часів.

Орли, леви, коні й інша живність, що в середині віки були лише «знаком» у гербах і тератологічних орнаментах, у гравюрі українського барокко «оживають», одним людським справам сприяють, іншим протидіють. Особливо жваві тварини на гравюрах, вміщених у книгах Л. Барановича: гербові й емблематичні птахи неодмінно щось тримають у лапах і дзьобах, інші тварини зображені неспокойними, збудженими, мовби наділені розумом і почуттям людей («Труби словес проповідних»). Л. Баранович часто сам пропонував художникам оформлення своїх творів⁶⁴, а склад мислення у нього був бароковий. Речі, котрі в ренесансній і маньєристичній гравюрах складали натюрмор-



АК
(Афанасій
Клирик).
Титул
«Огородокъ»
Антонія
Радивилівсь-
кого. Київ.
1676.



О. Тарасевич. Березень. Початок весни.
«Розаріум». Вільно. 1677.

ти та вишукані середовищні ансамблі, з 1660-х років дедалі більше набувають подоби живого природного оточення. Місцеві й екзотичні рослини, не втрачаючи декоративної ролі, зазнають на фортах і фронтисписах цікавого осмислення як деталі тематичних композицій. Зокрема з 1650-х років починається нове освоєння теми дерева, яке є і символом («дерево життя») і пейзажною реальністю — його саджають, поливають, плекають. На фронтисписі до «Меча духовного» дерево трактується як родовідне і життєносне; на фронтисписі до «Мир з богом чоловіку» спис, яким убито лютого монстра, нагадує пальму. Але особливо ясно звучить садівнича тема на форті «Огородка»: вхідний аркуш трактується як дбайливо уходжене, обнесене частоколом господарство, де кожна рослина полита й доглянута. Уміло

обіграно на фортах усіх трьох видань тому й назву книги І. Галятівського «Ключ розуміння», де пропагуються працелюбність й інші моральні чесноти людини.

Зіставивши драматичні ноти в гравюрах 30—40-х років XVII ст. з оптимізмом гравюр 50—70-х років, бачимо прогресуючий напрям руху стилю барокко від раних до зрілих форм. Прагнення здивувати, вразити глядача збереглося, навіть посилювалося. Екстатичний стан персонажів знайшов підтвердження в «оживленні» емблем і в декоративності, яка ставала дедалі пишнішою. Разом із зміною експресивної тональності у гравюрі з'являються нові типи образності, зумовлені суспільним розвитком і розширенням мистецьких зв'язків України з іншими народами й країнами.



О. Тарасевич. Травень. Соколинне полювання.
«Розаріум», Вільно. 1677.

Міцніють, тіснішають контакти передусім з Росією. Обмін гравюрами і книгами, підношення українських видань цареві, патріархові, поширення книг московського друку на Україні — все це стає нормою двосторонніх взаємин. В Москві високо цінують уміння та хист українських друкарів і граверів, перевидають окремі оригінальні твори. «В XVII ст., — писав О. Сидоров, — ми побачимо появу на московському ринку книг, надрукованих в Києві, і переконаємося в тій визначній ролі, яку відіграли в Москві не лише українські письменники, а й українські художники книги»⁶⁵.

Другий напрям зв'язків пролягав на північ, у Білорусію й Литву, третій — на Балкани⁶⁶. Не послабилися культурні зв'язки із Польщею (при всій складності воєнно-політичних відносин з нею),

а також з країнами Західної Європи. Після воз'єднання України з Росією друкарня Києво-Печерської лаври поновляє випуск книг і брошур польською й латинською мовами⁶⁷. Польськомовні видання часто виходили також у нововідкритих новгород-сіверській, чернігівській та в ряді друкарень Правобережжя. На Україні побував і створив велику серію рисунків батального й пейзажного характеру голландський художник А. Вестерфельд. Портрети Б. Хмельницького гравірували не лише вітчизняні, а й іноземні художники — голландці В. Гондіус, К. Вауманс, І. Мейзенс, австрійці П. Фюрст, Боутатс, італієць Бонаціна (останньому належить також портрет Юрія Хмельницького).

Завдяки посиленню міжнародних зв'язків українського мистецтва міцні-

ла технологічна база друкарень. Вони обзаводяться рідкісними у той час верстатами для друкування гравюр з металевих кліше, прагнуть мати в штаті художників — знавців гравірування на міді. Багато ініціативи в цій справі виявляв Л. Баранович, який посилав на навчання до Вільна обдаровану молодь Чернігівщини, в тому числі художників-граверів Л. Крщоновича, І. Щирського, С. Ялинського. Саме у підвідомчій Л. Барановичу новгород-сіверській друкарні в 1676 р. було зроблено спробу запровадження в ширшому масштабі гравюри на міді⁶⁸, що знаменувало початок переходу гравюри Лівобережжя від деревориту до мідьориту. На Правобережжі також помітні зрушення в цьому напрямі. Художники опановують основи натурного малюнка, гравюру на металі. З початку 1670-х років вони працюють як самостійні майстри, хоча й за межами України. Мова йде передусім про Олександра й Леонтія Тарасевичів, які пройшли професійну підготовку в Аугсбурзі в граверській майстерні Кіліанів і тривалий час (майже всі 70-ті і 80-ті роки XVII ст.) працювали для друкарень Білорусії, Литви і Польщі, лише наприкінці 80-х років XVII ст. повернувшись на Україну.

Центральна проблема мистецтва Тарасевичів — це проблема реалістичного образу як у рамках традиційної релігійної сюжеттики, так і поза нею. Звичайно, згадана сюжетика не була аж надто сприятливою для повноцінного розкриття можливостей реалізму. Та нагромадженні попередніми українськими художниками досвід спонтанного переростання релігійного у світське, уможливленого в очевидне дав підстави Тарасевичам чіткіше вичленувати реалістичне зерно в образі, скориставшись об'ємним академічним рисунком і технікою гравірування на металі.

Так, Олександр Тарасевич вперше в українській графіці звернувся до без-

посереднього відображення побуту й трудової діяльності людини, не вдаючись до біблійної екстраполяції, як це робили раніше Тимофій Петрович, Георгій, Ілля та інші представники так званого метафоричного і «наївного» реалізму. В ілюстраціях до календарного розділу «Розаріума» (Вільно, 1677) О. Тарасевич послідовно і з тонкими життєвими спостереженнями відобразив сезонність праці на селі на кожний з 12 місяців. Ілюстрації вражають не лише своїм цілком світським змістом, а й уславленням праці, пієтетом трудівницької («Березень. Початок весни», «Червень. Промивання вовни», «Серпень. Жнива» і т. ін.).

Надзвичайно важливим видається усвідомлення художником дійсності в її соціальному контексті. В окремих ілюстраціях (на квітень і травень) зображено важку працю селян у зіставленні з паразитизмом панів. Це було значним кроком вперед. Якщо в «Євангелії учительному» 1637 р. (гравюри про підступних орендаторів, про багатія і смерть) елементи соціальної критики висловлені опосередковано, через притчі, то в даному випадку йдеться про пряме відображення суспільної нерівності. О. Тарасевич часто ілюстрував філософсько-теологічні трактати, де чітко виявляв свою прихильність не так до різних містичних концепцій, як до логічного, доказового, очевидного. У циклі невеликих гравюр до «Церемоній при відправленні святої меси» художник наголошує передусім на обрядовій стороні справи, а містерії лише «супроводжують» дію⁶⁹.

У трактуванні людської особи О. Тарасевич пішов далі своїх попередників. Він прагнув бути «історичним портретистом», аналізувати характер персонажів, канонізованих церквою, їх вдачі, земні справи, а не екстатичні пориви (чотири євангелісти, святі Дмитро, Франціск Ксаверій, Кириак, Клет, Августин, Антоній Флорентійський, Михай-



О. Тарасевич. Червень. Промивання вовни. «Розаріум». Вільно. 1677.

ло Гедройц, Йосафат, Домінік, Гуго Англійський та ін.). Не фетишизує О. Тарасевич заслуг сучасного йому духовенства. В портреті віленського архидиякона Миколи Слупського (1677) з його волоокістю, кривим носом, тонкими губами й цапиною бородою є намагання передати жовчний характер людини. О. Тарасевич не тільки не ідеалізує своєї високопоставленої моделі (ідеалізація була неписаним правилом для портретистів тієї доби), а відтворює негарну зовнішність з убивчим натуралізмом, виділяючи «некомпліментні» деталі. В ряді пізніших портретів (1680—1690-ті роки) бажання виокремити громадські «цноти» й інтимні іпостасі людей поєднується в художника з легким гротеском, з ледь уловимим іронічним ставленням до окремих їх рис.

О. Тарасевич поставив чимало важливих і новаторських питань в українському мистецтві свого часу, насамперед питання секуляризації художнього образу, складності й неоднозначності характеру людини. Він розв'язав їх в обмежених масштабах, але в якісному відношенні повноцінно. У гравюрах світського змісту (ілюстраціях до календарного розділу «Розаріума») художник наділяє людину самостійною волею, енергією, візуально не пов'язаними з божим промислом». Розумні очі й велелюдні сцени в оформленнях тез академічних диспутів, на титулах і фронтиспісах трактатів не вкладаються в поняття лише боротьби доброго й злого, білого і чорного, а підкреслюють безліч нюансів людської природи, могутню силу її розуму.



О. Тарасевич. Портрет Миколи Слупського. Вільно. 1677.

Ми говоримо про обмежені масштаби секуляризації в О. Тарасевича тому, що повне вивільнення художнього образу від панівної ідеології ще не було тоді на часі. Але постановка цього питання в принципі мала виняткове значення для подальшої долі реалізму в графічному мистецтві України, для поступового переключення уваги художника від небесного до земного, від теологічного до світського.

У релігійних композиціях (а таких у нього більшість) О. Тарасевич розвивав далі міфо-реалістичну систему творчості. Зображаючи взаємодію небесних і земних сил, він надавав особливого значення людській ініціативі, волі й розумові. Персонажі то вторгаються в сфери природи, то подумки сягають космічних стихій (оформлення тез диспуту у Віленській академії

1683 р.), то хвацько управляють символічними предметами з християнської й античної міфології (титули панегіриків С. Яворського «Arctos et antarctos» і «Pelnia xiezusa», 1690—1691). Всі деталі, реальні й вигадані, осяяні в нього світлом розуму, утворюють середовища, в яких проявляються здібності людини.

О. Тарасевич поєднував бароккові форми декору з гуманістичним змістом, притаманним минулій вже тоді добі Відродження. Його барокко сповнене контрастів та антиномій і водночас воно включає в себе ренесансні впорядкованість, системність і симетричність. Хиמרно вигнуті й випуклі лінії ближчі до стихії природи, ніж прями геометричні лінії ренесансу. Творчість О. Тарасевича, в яку органічно увійшли гуманізм і гармонія ренесансу та стилізовані природні форми народного мистецтва, була одним з найхарактерніших проявів зрілого українського барокко.

З художником працювали найобдарованіші гравери, живописці, друкарі. Відомі два граверських осередки — віленський і київський. Значення і вплив їх на мистецький процес були дуже вагомими, що дає підставу говорити про школу О. Тарасевича кінця XVII і першої половини XVIII ст. Переважна більшість майстрів, що належали до цих осередків, розвивали принципи, започатковані О. Тарасевичем.

Істотні здобутки цих митців зроблені в напрямі секуляризації образу. Система художніх засобів, заснована лише на догматичних поглядах, ієрархічна іконографія, вироблена середньовічною схоластиком, піддаються в мистецтві рубежу XVII—XVIII ст. таким змінам, від яких жажнувся б перший-ліпший теолог недавнього минулого. В ряді творів типу панегіри-

О. Тарасевич. Титул панегірика на честь Варлаама Ясинського. Київ. 1690.





О. Тарасевич.
Титул
панегірика
на честь
Варлаама
Яенського.
Київ. 1691.



Л. Кривонович.
Титул
панегірика
на честь
Бонавентури
Мадалинського.
Вільно. 1674.



І. Щирський. Титул панегірика на честь Івана Огінського. Вільно. 1680.

ків (підносні адреси, тези) і на багатьох книжкових фортах, фронтисписах та в ілюстраціях з'являються, поряд з корпусом християнських персонажів, їх антиподи — войовничий Марс, хоробри античної міфології, традиційно іменовані «язичницькими ідолами», домінують у графіці і допомагають утверджувати в людях певні громадянські й моральні риси. Незвично було для тодішнього читача сприймати ангела в товаристві Марса й Белони (Титул

Л. Крщоновича до книги «Ara triplex», 1674), Іоанна Предтечу з Марсом (титул І. Щирського до панегірика «Iter gloriae», 1680), Мінерву з церковною короугою (підносний адрес І. Щирського ректорові Київської академії Прокопові Калачинському, кінець XVII ст.). Дивовижну узгодженість дії християнських і язичницьких сил зобразив Л. Тарасевич в ілюстраціях до польськомовного панегірика П. Терлецького «Слава героїчних справ... Б. П. Шереметі» (К., 1695). Прагнучи показати відвоювання Росією Азова в Туреччині як спільну акцію людей і надприродних сил, Л. Тарасевич трактує останніх в одному алегоричному ключі, незалежно від того, чи це античні «божки», чи християнські святі. На гравюрі «Кування меча» святий допомагає ковалям клепати меча, тоді як Белона з Марсом стережуть зброярський арсенал. На гравюрі «Радість Дніпрових вод» біблійний співець псалмів Давид акомпанує на лірі русалкам, які купаються в річці і виграють на різних музичних інструментах.

Подібних дивацтв було багато і в станкових гравюрах. Період спільної боротьби російського й українського народів з турецько-татарськими нападниками відображений в пейзажно-панорамній («Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» Н. Зубрицького), портретній (образи В. Голіцина, Б. Шереметева, гетьманська галерея в літопису Самійла Величка) і особливо в панегіричній графіці.

Великі, мов картини, підносні аркуші-адреси містили в собі величання людям, які уславилися в боротьбі з Османською імперією та іншою патріотичною діяльністю. Образний лад естампів надзвичайно складний. Тут синхронно взаємодіють історичні персонажі з сучасниками, а неземні сили ніби змагаються в покровительстві військам і героям. Пафосна тональність гравюр зумовлена історичними причинами —

переможними військовими походами Росії проти Туреччини і Швеції, тим паче, що більшість підносних естампів тематично пов'язана з цими кампаніями.

Виходячи із завдань відображення героїки свого часу, художники не обмежувалися одноплановим розв'язанням теми (як це, наприклад, робили іконописці, малюючи архістратига Михайла, Юрія Змієборця, Дмитра Солунського), а прагнули до символічного, багатопланового її трактування, цілком у стилі барокко. Українські гравюри нової доби звертаються до образів різних теологічних систем і концепцій, поєднуючи християнський патронат і язичницько-античну алегоричність. З погляду ортодоксального канону це був шлях до корозії православних цінностей. Але ні в кінці XVII, ні упродовж всього XVIII ст. така еклектика в іконографії та образній системі не викликала особливих заперечень ні в церковників, ні у мирян, тому що гравюра своїм складним напластуванням символів служила патріотичній, людяній справі. Саме у свободі вибору тем, образів, засобів полягала суть еволюції української графіки цього періоду в напрямі секуляризації.

Ще виразніше звучать світські мотиви в станкових гравюрах, які приурочувалися до наукових диспутів у академіях (зокрема, Київській), колегіях і школах. Оскільки на гравюрах були тексти тез диспутів, то й за усіма цими розмаїтими оздобленими аркушами закріпилася назва конклюдій, або тез. Як відгалуження панегіричної гравюри, теза була свого роду звеличенням розуму і знань, вісником наближення нового піднесення науки і техніки в епоху Просвітительства. Вже завдяки призначенню, тези у своїй образній структурі базувалися здебільшого на доказових постулатах. Дискусії в школах України на рубежі XVII—XVIII ст. переходили з емпіричних до теоретичних і абстрактно-філософських категорій⁷⁰.

Перед граверами поставали завдання знаходити до тієї чи іншої дискусії свій модуль, який би в кількох образах об'єднав усі аспекти дискусії, виражав її спрямування, мету. Ось чому тези заправляли найвидатнішим рисувальникам і граверам — О. і Л. Тарасевичам, І. Щирському, І. Мигурі, Д. Галяховському, М. Карновському, І. Стрільбицькому, Г. Тепчегорському, Г. Левницькому.

Якби творча фантазія цих майстрів не пішла далі катехізишу, історія мистецтва не знала б шедеврів, сповнених злету думки й окрилюючих метафор. Так, для одного з диспутів у Віленській академії про будову космосу (1683 р.) О. Тарасевич зобразив увесь небозвід з планетами, зірками й іншими тілами. А ще кілька десятиліть перед тим духовенство критикувало братського діяча зі Львова Л. Зизанія за те, що він увів до свого катехізишу дані «о кругах небесних и о планитах, и о зоднях, и о затменни солнца, о громе и молнии, и о тресновенни, и о шибенин, и о перуне, и о комитах и прочих звездах», взявши цю предумдрість «от елинских волхов и идолослуженный»⁷¹. Мінялися часи, наукові знання наскрізь проймали суспільну, в тому числі теократичну, свідомість.

Прогрес в образотворчому мистецтві України, як і в науці та шкільній справі, багато в чому залежав від переборення стіни відчуження стосовно античного світу. Немалими зусиллями суспільство домоглося поступової реабілітації духовних цінностей античності, зняття з них прокляття і табу «волховського», «ідольського» промислу. У братських школах, як зазначає історик Я. Ісаєвич, «не лише вивчалися твори античних авторів і окремих письменників-гуманістів, а й обмежувались тілесні покарання, передбачалось тісне співробітництво сім'ї і школи у виховному й навчальному процесі, ставилось перед школою завдання готувати учнів до суспільної діяльності. Все це — та-

кож істотні риси гуманістичної педагогіки»⁷². У мистецтві відроджуються античні символи й алегорії — коли з автхтонним їх значенням, а коли і з новим, переосмисленим, доповненим. Пишні велемовні метафори барокко «зашифровуються» в символіці знаків, в алегоричності постатей.

Тези схожі на театралізовані дійства в греко-римському стилі. Античні зброя і одяг, альтанки, портики і колони іонійського й корінфського ордерів декоративно оформлюють сцени урочистих процесів або «возсіданій» стародавніх князів, мучеників, античних мудреців і живих тогочасних персонажів. Над цими грандіозними видовищами тіней і реальних осіб розкинув крила орел (герб Росії), їм сприяють з-за хмар євангельські персонажі, святі.

Рисувальники і гравери не обмежувалися комбінуванням традиційних алегорій і символів. Навіть широке використання античної метафорики виявилось недостатнім для повнішого вираження квінтесенції того чи іншого диспуту. Українські графіки створили чимало нових асоціативних образів.

Одним з найвдаліших на вигадку нового був І. Щирський — митець невичерпної творчої фантазії і бароккового способу мислення. Реальні предмети в його тезах та інших станкових і книжкових гравюрах позначені місцевим колоритом і тяжіють до емблематичного прочитання. Розгорнута книжка, рука з пензлем, бджолиний вулик (ілюстрації до підручника риторики «*Illias oratoria*», Чернігів, 1698), намети, різні трахи і рослини, деталі архітектури, не кажучи вже про численні герби, — все це у І. Щирського приховує в собі загадковий зміст, таємничу курйозність.

І. Щирський був першим художником, який у тезі до диспуту з нагоди обрання Іоасафа Кроковського київським митрополитом (1708 р.) придумав алегорії трьох дів для зображення дружби Росії,

І. Щирський. Титул посібника з риторики. Чернігів. 1698.

України й Білорусії. На жаль, ця теза не збереглася, але ось як описував її історик Київської академії (в якій, до речі, навчався І. Щирський) В. Аскоченський: «На першому плані ліворуч зображені три діви в коронах із місточок і веж, які представляють Велику, Малу і Білу Росію. Мала Росія, одягнена в порфиру, стоїть на колінах і з радісним виглядом підносить руки до Іоасафа; на обличчі діви, яка представляє Білу Росію, видно скорботне моління (бо більша частина Білорусії знаходилася тоді під владою польсько-литовської Речі Посполитої.— Д. С.); Велика ж Росія наче доручає одноплемінниць своїх під опіку ієрарха, виражаючи рухом своїм, що вона все зробила і надалі готова робити для забезпечення їм тиші і щастя»⁷³. Це була досить вдала знахідка в образній системі усього мистецтва українського барокко. Персоніфікація східнослов'янських народів у вигляді подруг або рідних сестер стала пізніше загальноовживаною, вона дійшла у стилістично видозмінюваних формах і до нашого часу, поширившись (як ідея алегорії) не персоніфіковане, візуальне зображення дружби всіх народів радянської країни.

У мистецтві тези, підносного адресу, графічного панегірика відбилися передові шукання українських і російських граверів. Молодші представники школи О. Тарасевича — М. Карновський, І. Любецький, І. Стекловський, Г. Тепчегорський — тривалий час мешкали в Москві, а також у Петербурзі, що став на початку XVIII ст. новою столицею Росії. М. Карновський і Г. Тепчегорський активно співпрацювали з російськими граверами на металі братами Олексієм та Іваном Зубовими. Спільно виконана М. Карновським й І. Зубовим теза на честь перемоги під Полтавою



1709 р.⁷⁴ перевершує своєю майстерністю твори запрошених з Голландії до Росії практиків і вчителів граверської справи Адріана Схонебека і Пітера Пікардта, що жили у Петербурзі.

Зіткнення на суші, у воді й повітрі людських мас, де з-поміж алегоричних постатей вириваються обличчя реальних осіб, підпорядковано ритмічній організації безперервно наростаючого руху.



Це мовби феніверк з тіл, речей, клубів хмар і світлових потоків. І саме в цьому перенасиченні рухом вгадується початок кінця барокко. В декорі рамки є вже чимало вензель, равинків, черепашок в новому стилі рококо, а колона в центрі гравюри вміщує не таку вже далеку для початку XVIII ст. перспективу переходу мистецтва до классицизму.

Естамп і книжкова гутульно-фронтиспіна гравюра першої половини й середини XVIII ст. вмілюють собою оригінальне попури старих і нових стилів, де провідна роль належала барокко. Ускладнена стилістична форма відбивала не менш складний образний лад і зміст гравюр. Зображення містило у своїх символіко-алегоричних асоціаціях багато відтінків і значень, які допускали широкий діапазон витлумачень. Між міфологічним і світським елементами, розмежованя. Це особливо чітко видно на прикладі фронтиспіса Л. Тарасевича до «Лечерського патерика» 1702 р., де під виглядом явлення Азовської богоматері «в орлі» (тобто на тлі державного герба) розкрито актуальну на той час тему: відвоювання в османських поневоленах фортець на березі Азовського моря.

Об'єднання сили орла з покровительством богоматері, яка «явилася» на грудах птаха для допомоги воїнству — це типова міфична конструкція. В подібних конструкціях, як зазначає радянський вчений О. Лосев, «деяка образність дієчності дана разом з самою дієчністю». Жодна фантастика, жодні чудовища, жодні дива, жодні матічні операції не страшилі для міфа»⁷⁵. Для Л. Тарасевича, одночасно націоналіста й міфотворця у гравюрі, не страшилі такі «матічні операції», як поява перед каваляккою вершників, очолюваною царем Ієром, св. Юрія в ризарських облатунах, котрі миттєво розправляються з драконом; як блискавка, пушена

з лани орла просто в голову лева; як порівняння Азова з Вавилоном, який «падає», і Кузінкермена з Канернаумом, який «вознесеться».

Пейзажні панорами фортець правдиві, Цар і козацькі старшини зображені з відчутними портретними рисами; вони вічна-віч зустрілися із небесними покровителями, які сприймаються прямо й безпосередньо, а не через знамення і символічні знаки. Фантазії художника утворила середовище, населене реальностями, що підлягають дії натуральних сил, палюжених до землі і ототожнених з усім земним.

Аналогічно єдиністю дієчності й міфа пронизані сорок ілюстрацій до тексту «Лечерського патерика». Рівнем виокремлення, життєвисті, історичною вірогідністю вони стали подією у графічному крок в напрямі переважання реалістичного над міфичним. Якщо дати у своїх ілюстраціях 1661 р. «прочитай» «Лечерський патерик» як легенду з багатьма реалістичними вкрапленнями, то Л. Тарасевич осягнув його уже як саму історію найстарішого київського монастиря, хоча і з певними легендарними екстраполяціями.

Л. Тарасевич доклав, очевидно, зусиль, щоб сабо деталізовані життєписи видатних монахів максимально наблизили до дієчності, «вписати» їх у ландшафтно-архитектурний краєвид часуного йому Києва. Переслідуючи подвійну мету — виокремити «вигляди» монументи історії і поетично вмотивувати реалістичну ступовува реальні й ірреальні історії, — Л. Тарасевич тонше за своїх попередників ступовува реалістичні й ірреальні історії: «Вірюю, тому що неможливо».



глядача не лише художні цінності ан-
тичного і сучасного ім західного світу,
а й чуттєвість та поетику народного
світосприймання краси. Класична міфо-
логія і фольклорна безпосередність зня-
ти з української графіки тогу суворості,
підвищили її раціоналістичний і емоцій-
ний тонус.

Поетикою проінняті народна поезія,
живопис, гравюра⁷⁷. У всіх своїх пер-
страх — від палкого нітету до зворуш-
ливої простоти — народна емоційність
замалювала професіональне мистецт-
во, але (! в цьому полягає один з пара-
доксів ролі мистецтва в класовому су-
спільстві) цей могутній вплив ніколи не
був узаконений, офіційно визнаний. Зне-
важання позацевхових живописців-укра-
їнців у львівському малярському цеху,
гоніння на «ботомазів» і самодіяльних
граверів у Києві — подібними прикла-
дами повніться вся історія україн-
ського мистецтва феодалної до-би. Тарасевичі не змогли докорінно змі-

нити подібного ставлення до народного
мистецтва, але вони дещо зробиши в
цьому напрямі, спрямувавши підвищено
емоційну художню мову барокко не на
релігійну екзальтацію, а в русло народ-
ного поетично-мрійливого осмислення
дійсності. Важливо підкреслити, що ці
митці дуже рідко стилізувалися під на-
родну гравюру (хіба в деяких образах
ікононого типу), навпаки, піднімали на-
роднопоетичний елемент змісту до висот
професіоналізму, наприклад в ілюстра-
ціях О. Тарасевича «Зустріч Марії і Єви-
завети», де оспівано взаємну пошану,
дружбу людей («Розаріум») та Л. Тара-
севича «Єрмія Прозорливий з істинно
народним співчутливим трактуванням
теми старості («Печерський патерик»).

Після Тарасевичів вичленування світ-
ського елемента з системи релігійного
світотлуму тривало, пролеє секуляриза-

Ось чому реалізм Л. Тарасевича особ-
ливий і на перший план виставляється
те, що близьке до життя, що зливається
з дійсністю. Зворушливо правдиві квіт-
ські кручі, широчина Дніпра, човни на
воді, жанрові сцени з господарського
життя в монастирі — це не тільки тло,
а й конкретна історія, правдива котізія
художнього образу. «Латери» охаракте-
ризовані як типи монахів краше, ніж в
ілюстраціях Іллі. Сцени з їх життя,
на якій би основі вони не базувалися —
правдиві чи вигадані, — покликані по-
силити впливову силу зображення.
Вразити, здивувати — в цьому весь
Л. Тарасевич. Якщо для досягнення за-
думані експресії потрібно було зобра-
зати історичну особу в практично не-
здійсненній ситуації або, навпаки, ро-
здірати з метою моралізування якесь
«живо» в монастирському приміщенні чи
на подвір'ї, художник ішов на це, обра-
но поєднуючи правду й домисел, причо-
му так майстерно, що і сам домисел
«іттував» собою правду.
Подібний підхід до проблеми «дійс-
ність — образ» широко увійшов у мис-
тецьку практику і набув ознак харак-
терного явища у творчості найвишанчи-
ших граверів XVIII ст. Н. Зубрицького,
А. Козачківського, Т. Левницького,
Д. Сінкевича, Макарія, Іриня, Георгія,
І. Філіповича, І. Талярського, М. Чер-
навського, І. А. Гоцьських, Т. Рако-
венського, Т. Трокєвича та ін. Вони
працювали у різні роки XVIII ст. для
друкарень Києва, Чернігова, Львова,
Унева, Пюнава, Бердичева, дотримуюча-
лися різних стилістичних напрямів, але
основа образності їх творів лишалася в
нікому спорідненою з образністю майст-
рів ніколи О. Тарасевича.
Хоча ніколи сформувався реалістич-
на своєму суттєвості система художнього
вигляду, яка була пов'язана з релі-
гійною життєвостю, але при цьому по-
добно життєвості й логічності.
Малюнок цього барокко на зламі
XVIII ст. не розділювати в очах



М. Карновський. Титул «Арифметики». Москва. 1703.

ції художнього образу не припинявся. По суті все нове і новаторське у книжковій і станковій графіці XVIII ст. прямо пов'язане із світським світоглядом. Говорячи про нове, слід, однак, мати на увазі, що паралельно з ним продовжувала існувати і навіть кількісно переважати ксилографію давніших стилів. Богословська література (перевидання Євангелія, Псалтиря, Службника, «Триодей», Требника, «Печерського патерика», «Октоїха» і т. ін.) ілюструвалася, прикрашалася в основному старими фігурними й орнаментальними гравюрами. Дерев'яні кліше кінця XVI і початку

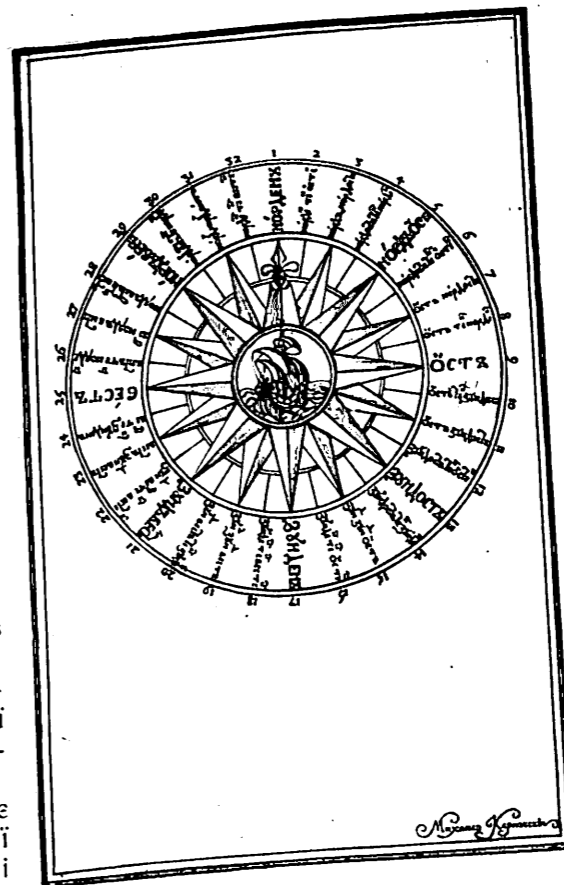
XVII ст. прокатувалися при перевиданнях богословських книг багато разів упродовж 100—150 років, поки остаточно не зношувалися. Йшлося не стільки про відому монастирську ощадливість на трудомісткому вирізанні нових кліше, скільки про характерну для церковного мистецтва фетишизацію першовзірців, наслідування традицій, шанобливе ставлення до творчості попередників. «Справа в тім,— писав історик Києво-Печерської друкарні Ф. Титов,— що печерські гравери іноді користувалися гравюрами давніми, які більш або менш суттєво переробляли, причому іноді залишали старі дати, а також ініціали попередніх граверів. Через це ми на рисунку титульного аркуша «Акафістів» 1693 р. можемо читати дату «9 січня 1658 р.» й ініціали гравера Іллі, в той час як Велика Лаврська церква тут зображена в тому вигляді, який вона дістала після 1676 р. Або на рисунку титульного аркуша Требника 1708 р. читаються ініціали гравера АК і дата: «року 1677», між тим як Велика Лаврська церква зображена тут у своєму пізнішому вигляді, причому тут очевидні й інші ознаки безперечної переробки гравюри, яка спочатку була виготовлена в 1677 р.»⁷⁸

На вітар цієї надмірної прив'язаності до ксилографію стародруків було принесено не один талант. У творах князя Федора А., І. Реклинського, Тита, М. Семенова, львів'ян Є. Завадовського, Д. Сінкевича, В. Ушакевича, чернігівців М. Синицького, С. Ялинського та багатьох інших граверів виявилася безперечно майстерність рисунка, штриха, світлотіні, але в монастирських друкарнях їм найчастіше доручалося або копіювати давні гравюри, або виготовляти власні в старожитньому дусі, що, безумовно, стримувало творчу ініціативу. Вони працювали в добу запровадження й розквіту на Україні гравюри на металі, були близькі до передової на той час школи О. Тарасевича (особливо

київська група), але металографію не опанували, нових тем і сюжетів не розробляли. В деревориті ж позитивні моменти їх творчих індивідуальностей на повну силу не розкрилися. Так, чудовий майстер Федір А., рисунок і техніка гравірування якого були інколи кращими за роботи самих Тарасевичів, лише копіював для ілюстрування «Апостола» 1695 р. давні гравюри Тимофія Петровича з «Бесід Іоанна Златоуста» 1624 р. Його оригінальні твори (у «Винограді Христа», 1698, «Тлумачному псалтирі», 1697, «Євангелії на престольному», 1697, «Канонах», 1697, «Октоїху», 1699, «Страстному євангелії», 1704, «Молитвослові», 1707 й ін.) вирізьблені з ювелірною точністю і водночас вони традиційні за тематикою й композиційними засобами. У Федора А. та в інших ксилографів кінця XVII і XVIII ст. знову й знову повторюються композиційні засоби української ренесансної і ранньобароккової гравюри, хоча й на вищому професійному рівні.

У XVIII ст. гравюра на дереві стає мовби «другим диханням» української графіки. Вона конденсує в собі старі класичні надбання. Нового в ній з'являється мало, особливо після того, як 7 вересня 1721 р. Синод за вказівкою Петра Першого під дріб'язковим приводом (найменування в заголовку «Місяцеслова» 1718 р. Києво-Печерської лаври як такої, що підпорядкована вселенському константинопольському патріархові) заборонив київській друкарні друкувати будь-які книги, крім церковних, та й на них просити кожного разу дозволу в Синоду.⁷⁹

Цензурні утиски посилили консервативні тенденції в оформленні книги. Контроль за нововведеннями, обережність до них і оглядання назад затримали розвиток гравюри на дереві. Саме ці причини видаються основними, а не те, що дереворит нібито вичерпав свої можливості, поступившись металографію. Відродження і нове піднесення ксило-



М. Карновський. Компас. «Арифметика». Москва. 1703.

графії у другій половині XIX ст. якраз засвідчило художню повноцінність і здатність цієї класичної графічної техніки не лише стосовно мідьориту й офорту, а й щодо літографії та інших складних технік.

Однак у XVIII ст. все нове в українській графіці пов'язане не з гравюрою на дереві, а з гравюрою на металі. У прикладній сфері (ілюстрації до підручників, посібників, наукових й інженерних трактатів) металографія виявилася, по суті, незамінною. Українські гравери, які працювали в Москві й Петербурзі, як і їх російські колеги В. Андреев, Л. Бунін, О. Ростовцев, І. М'якншев,

ХІТЬ САНУ



Со іудичен водіть пркстѣдщій.
 Видѣть колы нма трѣ. шѣтѣвѣдщій.
 Около вѣлѣтщійса і дѣннѣн.
 Гѣв вѣрѣ на тѣ, нѣ на вѣрѣ дѣннѣн.

Н. Зубрицький. Честь
 сану. «Ифіка
 ієрополітика».
 Київ. 1712.

С. Матвеев, брати Зубови⁸⁰, прагнули вносити до гравірованих на міді креслень і схем художній елемент. М. Карновський прекрасно оздобив підручник арифметики Л. Магницького (1703). Одна з гравюр Л. Тарасевича вміщена в «Описани артиллерии» Брінка (1710). Г. Тепчегорський ілюстрував книги з інженерної справи, артилерії, архітектури, календар Я. Брюса так само творчо, як і видання гуманітарного характеру. Технічні деталі, інструменти й агрегати представлені у них з вигадкою, в бароковому декорі, з фігурними образами алегорій або історичних осіб, трактованими як алегорії (Піфагор і Архімед на титулі «Арифметики» Л. Магницького).

Українсько-російські зв'язки цього періоду благотворно впливали на зміцнення світських паростків у графіці Росії та України. Московська і петербурзька друкарні випускали набагато більше книг неклерикального характеру, ніж друкарні України, і тому були для граверів непоганою базою формування основ світської образності. У Москві змужнів талант майстра малярських справ при Оружейній палаті українця І. Стекловського, який, крім малярства, займався також офортом. Серед кількох його станкових гравюр цікава своїм синкретичним змістом і символічною образністю теза на текст Гедеволічною образністю теза на текст Гедевола Грембека, присвячена Афанасієві Миславському (1711). У Петербурзі працював (спочатку в майстерні П. Пікардзова, а потім самостійно) гравер на міді І. Любецький, ілюстрації якого прикрашали «Овидиевы фигуры» (1721), «Мемории, или записки артиллерийские» (1733), «Эмблемат духовный» (1743) та інші видання.

Окремі гравери українських друкарень в першій половині XVIII ст. однаково успішно гравірували і на дереві і на металі. Цікаво, що церковні книги вони ілюстрували переважно традиційними дереворитами, а світські, де потрібно

було наочніше передати просторово-об'ємну ілюзію постатей і предметів, — мідьоритами. Типовою в цьому плані була творчість Н. Зубрицького — відомого майстра, який за кількістю виконаних творів (близько 400) поступається лише Іллі. Книжки з його ілюстраціями та естампами друкувалися на зламі XVII і XVIII ст. у п'яти тогочасних друкарнях України — у Львові, Уневі, Почаєві, Києві та Чернігові. Впливова сила гравюр Н. Зубрицького була не меншою, ніж у О. і Л. Тарасевичів, І. Щирського, Д. Галяховського, причому і на Лівобережній, і на Правобережній Україні. Справа в тім, що Н. Зубрицький виробив оригінальну образну систему: складні речі зображати дохідливо, уникаючи при цьому надмірного спрощення. В дереворитах він уміло аранжував попередні досягнення української гравюри в ділянці зіставлення релігійного й матеріалістичного художнього мислення (святі на тлі конкретних деталей, в реальному середовищі і т. ін.), витворивши власний критерій інтерпретації життя на зразок «фантастичного реалізму». В іконографії Н. Зубрицький орієнтувався на український тип облич, поетичність еднав з тверезим аналізом, у «тайнствах» виділяв виховний елемент, трактував побутові сцени, як уроки поведінки людей в напрямі самовдосконалення («Анфологійон», 1692, «Апостол», 1696, «Акафісти», 1699, «Ірмологійон», 1700, Службеник, 1712, Львів; «Євангеліє учительне», 1696 і «Молитвослов», 1694, Унів; «Акафісти», 1706, Євангеліє, 1707, Київ; «Октоїх», 1715, «Правила», 1720, Чернігів).

В мідьоритах цього майстра краще, ніж на його дереворитах, передані осяжності форми, пластична виразність постатей, будівель, а також рух хмар, повітряних мас (естамп «Христос і Каєтан», 1703, ілюстрації до Євангелія, Чернігів, 1717). Кроком Н. Зубрицького в напрямі посилення реалістичних тенденцій в графіці був цикл ілюстрацій до одного



1. Стрільбицький. Знайдення нетлінного хреста. «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709.

з найоригінальніших морально-етичних трактатів української наукової літератури XVIII ст. — до «Ифіки ієрополітики» (К., 1712). Хто був її автором не встановлено, але доведено, що вона походить з кіл Київської академії⁸¹. Можливо, це колективний курс лекцій, укладений кимось із вихованців академії, скажімо, А. Мисливським, — адже «Ифіка ієрополітика» надрукована в період його управління Києво-Печерською длаврою та друкарнею.

З 67-ми гравюр у книзі ініціалами Н. Зубрицького підписана лише та, що на звороті третього аркуша. Але решта так стилістично подібна до манери цього художника, що сумніватися в їх авторстві не доводиться⁸². З огляду на малий розмір гравюр (5,3 × 7,5) Н. Зубрицький, мабуть, не вважав за потрібне ста-

вити свої ініціали на кожній, обмежившись однією на початку книги.

Н. Зубрицький розв'язав одну з кардинальних проблем ілюстрування педагогічної книги в період, коли на Україні досвіду в цій справі майже не було. Художник фактично першим створив прецедент сюжетного прочитання тексту, позбавленого конкретного візуального ряду. Він виявив дар імпровізатора, шукача «точок дотику» абстрактної тези і життєвого прикладу, теоретичного й емпіричного постулатів. Майстер опанував міфологічні символику, типологію й іконографію⁸³, бо переважна більшість обгрунтованих в «Ифіці ієрополітики» людських чеснот і добродітей матеріалізуються в зовнішності і вбранні різних алегоричних постатей з наданими їм Н. Зубрицьким характерними слов'янськими обличчями. Крім того, персоніфіковані Доброта, Любов, Ощадність, Послух і т. ін. діють у відповідній пейзажній або інтер'єрній обстановці, вони «домашні», добре вписані в місцеве оточення. В алегоріях митець відкрив перед собою широке поле для побутописання і життєвого світобачення. Якщо до цього додати пряму натурну основу деяких гравюр, то пошук художником світсько-реалістичних детермінантів стає цілком очевидним. Одна з таких гравюр — «Академія». Зображено клас, викладача на кафедрі і слухачів. Різьблене крісло і навис над ним, колони, одяг, обличчя юнаків і літнього наставника — усе промовляє про спостережений митцем характерний момент з життя Київської академії.

«Ифіка ієрополітика» справила прогресивний вплив на розвиток морально-етичної й педагогічної думки на Україні і в Росії доби Просвітительства. У XVIII ст. вона кілька разів перевидавалася у Петербурзі, Москві та Львові з

Георгій. Євангеліст Марко. Новий завіт. Київ. 1727.



ілюстраціями і без них, причому копіювали гравюри Н. Зубрицького такі відомі місцеві гравери, як І. М'якишев, П. Пікардт, О. Ростовцев (для петербурзького видання 1718 р.), І. Филипович (для львівського видання 1760 р.).

Життєвий матеріал широко використовувався художниками при ілюструванні місяцесловів, календарів, панегіриків, інших жанрів неканонічної літератури. Звичайно, графікові XVIII ст. було ще важко обійтися без міфотворчості, без взаємних міфо-реалістичних «проекцій», але тепер, на відміну від недалекого минулого, творчий процес у графіці майже не регламентувався в плані дотримання тих або інших першовзірців при розв'язанні теми, композиції і т. ін. Не лише риси людської вдачі, а й фактори природи, такі, як місяці, пори року, зірки й планети, персоналізувалися в алегоріях і символах. За часів барокко процвітала графіка емблеми⁸⁴.

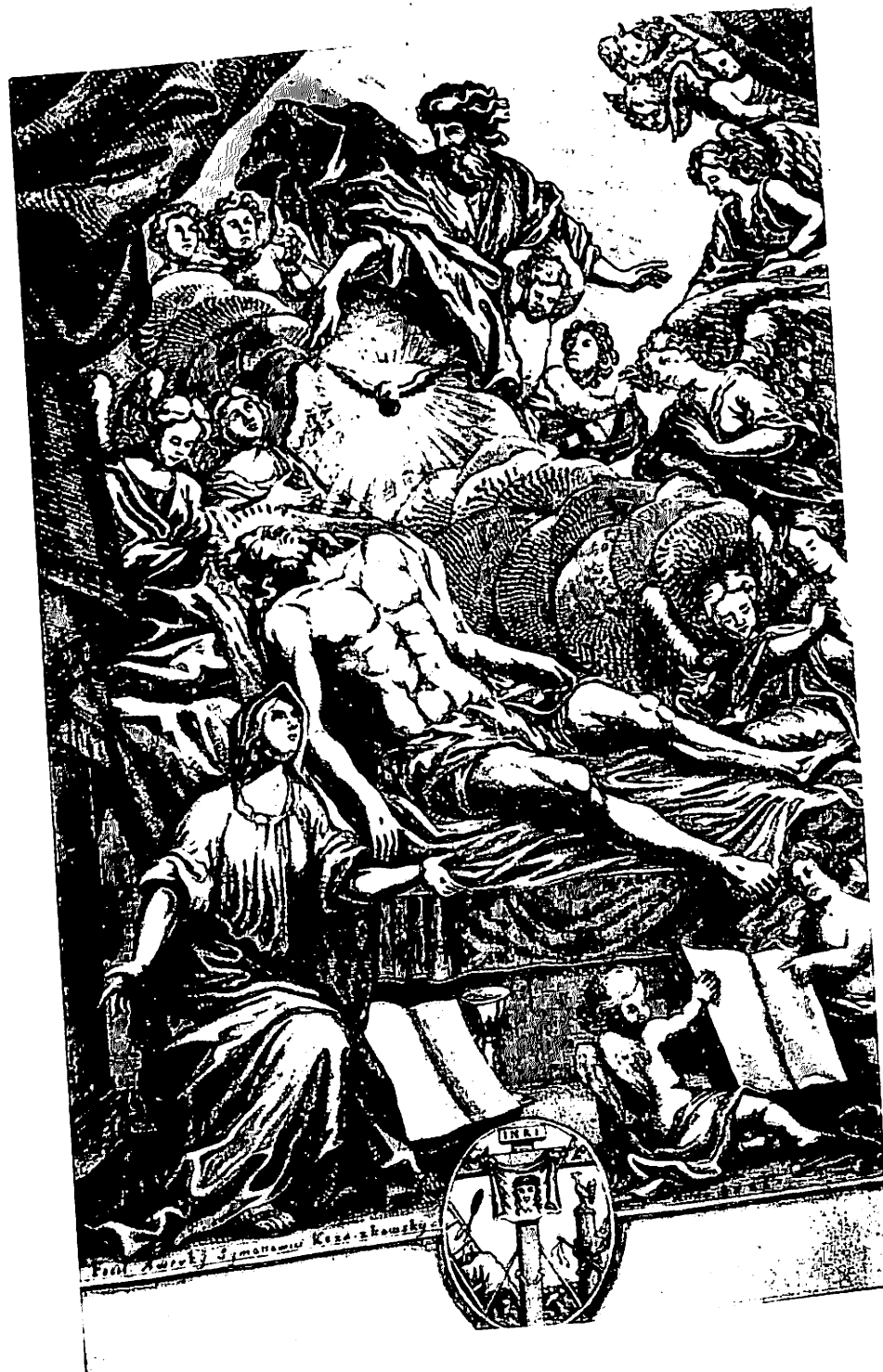
Цікаво, що в «Календарі» (К., 1727) крім зображень жінок-алегорій на чотири пори року є ілюстрація про кровопускання і табель (в знаках зодіака), коли таку процедуру найдоцільніше робити і які ліки вживати. Подібна медична порада — та ще й ілюстрована — значною мірою йшла врозріз з позицією церкви. Християнський філософ-мораліст Іоанн Златоуст в бесіді «Про тих, хто лікується» закидав людям: «Вони, стобто святі і мученики.— Д. С.) стільки хвороб терпіли, а ми щойно трохи прихворіємо, то лікарів і волхвів у дім свій приводимо. О братове, як золото вогнем випробовується, так і людина хворобою від гріхів очищається»⁸⁵.

Використовуючи виграшні пластичні можливості металориту й офорту, художники суттєво міняли усталені штампи ілюстрацій до канонічних книг. Принципово новим було оформлення Д. Галачковським напрестольного Євангелія (К., 1707). Для титула художник створив

складну і незвичну для української іконографії символічну конструкцію з вираженою сюжетною канвою. Взята з життійної літератури розповідь про святих мучениць Віру, Надію і Любов доповнена і розвинена такою «деталлю», як карета, в якій сидить Ісус Христос і яку везуть діви. Кожна окремо взята постать чи річ є або алегорією, або емблемою, або конкретним предметом, взятим з життя⁸⁶. Карета, приміром, зображена у типово бароккових формах: у таких каретах у XVII і XVIII ст. їздило велике панство. Це характерний приклад екстраполяції реального і міфічного. Звичайно, алегорія, емблема, метафора, реальний предмет є різними художніми поняттями, але тут вони виявилися об'єднаними в одному багатомірному символі — символі утвердження християнства за допомогою етичних категорій віри, надії та любові. Природа такого символу в тому, що він, як слушно зазначає О. Лосев, одночасно є і алегорією, і типом життя, і міфом, який розповідає про глибини життя, і цілком безкорисливою й самодостатньою художньою практикою, одним словом, він є злиттям різноманітних структурно-семантичних категорій в нерозривне ціле⁸⁷.

До образу євангеліста Іоанна Богослова Д. Галячківський також вводить цікавий свіжий нюанс: він зображає літню і, безперечно, розумну людину-мислителя в стані тяжких роздумів і переживань, мовби переоцінки чогось. Цей тип композиції з однією постаттю, що зазнає душевних тортур, прийняли і розвинули в ілюстраціях до канонічних книг А. Козачківський і Г. Левицький у Києві, І. Филипович у Львові, Й. та А. Гочемські в Почаєві, деякі чернігівські гравери. Можливо таке трактування образу прийшло на Україну з мистецтва католицького барокко, хоча, власне, і сама історія XVIII ст., в якому не бракувало воєн та інших драматичних подій, покликала в мистецтво героя-

А. Козачківський.
Зняття з хреста.
Київ. 1726.





страждальця в обладунках святого. Варто порівняти самозаглиблених возсідуючих в палацових інтер'єрах або стоячих на поземі мудреців (у книгах і естампах XVI—XVII ст.) із сповненими страстей постатями А. Козачківського («Апостол», 1722; «Тлумачний псалтир», 1728; «Акафісти», 1731; Євангеліє, 1733 — усі київського друку), Г. Левицького (Євангеліє, 1737; «Апостол», 1738, Київ), Й. Гочемського («Апостол», 1752, 1768; Євангеліє, 1759, 1768 — усі почайківського друку), щоб побачити еволюцію в трактуванні людини: від гуманізму оптимістичного до гуманізму песимістичного, трагічного.

Особливо чітко передав цю зміну в настроях святих (в переносному значенні — і в настроях передових верств суспільства) Г. Левицький. Тонкий аналітик душевних станів, він «написав» на обличчях Матвія й Іоанна вирази муки і якоїсь навіть розпачі, апостола Петра озброїв мечем в Євангелії, гнівним зобразив його в «Апостолі»; він відтворив конфлікт у думках, у почуттях цих душевно збурених старців, їх виклик світові. Парадокс тут у тому, що цей світ переданий Г. Левицьким як зовні «милий» і навіть «ідеальний» — апостоли зображені на тлі чудових ландшафтів. Та старці відвернулися від пологих пагорбів, тихоплинних річок і затишних містечок. Вони одержимі уболінням за істину. І ця одержимість змушує їх страждати майже фізично, борсатися у своїх просторах плащах, що обвили статі плетивом складок, в яких так тісно буремному духові. Усюди контрасти, скрізь драма неповнених жадань. Апостольський цикл сам собою теж є контрастом до сяючих іскрилим оптимізмом академічних тез Г. Левицького на мом академічних тез Г. Левицького на честь Копи, Заборовського, Негребецького, до його ілюстрацій у книзі М. Ко-

А. Козачківський. Цар Давид.
Тлумачний псалтир. Київ. 1728.

зачинського «Філософія Арістотелева» (Львів, 1745).

У таких антиноміях втілює Г. Левицький один з провідних принципів образотворчості зрілого барокко — знамените кончетто⁸⁸. Поєднання взаємовключаючих емоційних тональностей, «антилізування» людського мучеництва і збуреного духу надали мистецтву цього майстра особливого відчуття монументальності, якого не знала доти українська графіка навіть у творчості таких майстрів, як О. і Л. Тарасевичі.

Монументальність — труднодоступна сфера для станкових форм мистецтва, а для графіки її поготів. Тут вона досягається не вибором висоти огляду і не розмірами фігур, а внутрішньозмістовою значимістю образу, об'єднанням, протиставленням, порівнянням різних компонентів образності. Опанувавши принцип кончетто, провідні українські гравери використали його не для досягнення курйозності й розважальної дотепності, а для створення драматичних образів, у чомусь суголосних загальній атмосфері суспільно-політичного життя України у XVIII ст.

«Перепади» образності вияскравлювали також нові глибини проникнення суспільного світовідчуття в релігійне мистецтво. Світський елемент вже не тільки доповнює релігійну композицію деталлю, середовищем, ситуацією, «позиченими» в буденній життєвій обстановці, а й стає альтернативою, самостійним явищем із своєю образною структурою. Антитези кончетто мовби підсвічують порушення гармонії між міфічним і реальним, віщують кризу міфо-реалістичної образності. Традиційні богословські цінності вимірюються людськими, суспільними мірками. Розбіжність між прогресом знань епохи Просвітництва і зміцненням монархічного абсолютизму з його дегуманізаційними тенденціями наклала контрастні тіні і на всю творчість Г. Левицького і на окремі створені ним образи.



Г. Маляренко. Рибалки (Дивовижний вилов риби). Київ. 1753.

У минулому залишилися анфасні іконні лики, широко відкриті очі, які, здавалося, зазирали прямо в душу, — де суворо й остерігаюче, а де мило і лагідно. У XVIII ст. образи з такими обличчями «мешкали» лише у сфері народної гравири, а в професійній (твори Г. Левицького, А. Козачківського, Макарія, Гочемських) чільне місце посіли персонажі із збудженими обличчями, зведеними вгору очима, ракурсованими поглядами. Вони неначе перебували в болісному зітханні, в них краялися серця.

Важко допустити, щоб зображення подібних станів не було зумовлене суспільними причинами. Але в цих образах розв'язувалася передусім суто художня проблема: психологічне мотивування поведінки персонажа. Акцентуючи на драмах, що розігрувалися в глибинах подеської свідомості і виявлялися в обличчях та в пантомімах, графіки зробили тим самим великий поступ в історії новітнього, всебічнішого розуміння складності людини. Посилилася

увага до відображення обличчя — дзеркала людського ества; і не було під ту пору великої різниці в тому, чи йшлося про євангельський, чи про сучасний митцеві образ. Ретельне пророблення рис обличчя в його анатомічній складності й типажності, вивчення мімічних делікатностей зблизили пошуки в графіці з пошуками в українському й російському портретному живопису XVIII ст., тобто в період яскравого виявлення в ньому реалістичних тенденцій. Розкриття в людині цілого комплексу діяльних, вольових рис в їх характерно-психологічному зрізі було важливим завоюванням українського мистецтва XVIII ст. в неухильному русі до опанування реалістичного методу.

В цьому світлі по-новому вимальовується значення української графіки другої половини XVIII ст. В науковій літературі повторюється теза про нібито занепадницький дух в ній, про відсутність цікавих знахідок тощо⁸⁹. Цю точку зору не можна прийняти в цілому, хіба лише із застереженнями, що йдеться про вузьку смужку в графіці — про збережені до кінця XVIII ст. явно консервативні риси старожитнього лінійно-площинного деревориту. Специфічні заособи гравири на дереві побутують переважно у низовій течії графіки, в народній побутовій картині, в народній «паперовій іконі», тобто у фольклорній галузі образотворчого мистецтва.

Що ж до гравири на металі, то проникнення в неї реалістичних тенденцій стало закономірністю. Вона втілювала в собі також новітні стилістичні й технічні здобутки — ширше застосування офорт, «чорнова манера», суха голка.

Теза про занепадницькі тенденції спростовується також розвитком в середині і в другій половині XVIII ст. рисунка, тісно пов'язаного з гравиурою. Жоден період в історії української графіки XVI—XVIII ст. не представлений таким багатим і розмаїтим (в тематично-образному і жанровому аспектах) рисунком.



І. Попович (?). Жнива. (За мотивом однойменної гравири Пітера Брейгеля Мужичького). Київ. 1752.

як період другої половини XVIII ст. Копіюючи місцеві та західні гравири, рисувальники домагалися значної самобутності в інтерпретації одних і тих самих сюжетів. Світська основа пробивалася в них на кожному кроці. Їх дедалі більше цікавили побутові мотиви, наприклад, в рисунку «Жнива», виконаному під впливом однойменного твору голландського жанриста Пітера Брейгеля Мужичького. Євангельським темам також надавалося реалістично-побутове звучання, зокрема, в рисунках Г. Маляренка. «Дивовижний вилов риби» він трактує як звичайну рибальську сцену, де двоє чоловіків витягують на берег сіті.

Стиль рококо закріпився в українському мистецтві також через посередництво гравири, де чи не вперше на Україні застосовано орнаментальні мо-

тиви морської раковини, рослинних гірлянд і різних пасторальних атрибутів. В рокайлеву облямівку були використані книжкові титули (в тому числі титул до першого київського видання Біблії 1758 р.), портрети, естампи, афіші, звідки всі ці грайливі асиметричні плавні форми й лінії перейшли до живопису. В галузі металогравири у другій половині XVIII ст. працювали цікаві майстри — Л. Тимченко і Я. Кончаківський у Києві, І. Филипович і Г. Вишловський у Львові, Ф. Стрільбицький і А. Гочемський у Почаєві та низка інших, незаслужено віднесених до списку «другорядних». Під впливом металогравири раміяється «вигляд» професійної гравири на дереві: в ній художники прагнуть краще передати об'ємність, світлотінь, пропорції, рух. Дереворит в цей час стоїть ближче до тонової ксилографі-



Я. Кончаківський.
Св. Василій.
Службник.
Київ. 1791.

ри XIX ст., ніж до лінійно-контурного деревориту XVI—XVII ст. Але й тут за оригінальними творчими постатями Єфима, Ієрофея, Іларіона, Іринія, Севастьяна, Филипа, Філарета, Крінтена, монограмістів ЛІК, ЛП⁰⁰ та іншими утвердилося реноме копіїстів, хоча копіювання мало місце в графіці XVI, XVII і першої половини XVIII ст.

Проблема наслідування зовсім не стала в цей період якоюсь особлявою, такою, що свідчила б про кризу гравюру. Вона проявилася у своїх звичних рамках: закріплення кращих здобутків вітчизняного і зарубіжного мистецтва. Подібно до того, як доробок Івана Федорова, Памви Беринди, Іллі заповнює собою основний ареал новаторських пошуків у XVI—XVII ст., так само творчий потенціал митців школи О. Тарасевича визначає в цілому обличчя української графіки у XVIII ст.

У другій половині цього століття не виникло, правда, нової оригінальної образної системи і не були створені шедеври типу академічних тез, ілюстративних циклів, аналогічних «Розаріумові» 1677 р., «Печерському патерику» 1702 р., «Ифісії ієрополітиці» 1712 р. Під дією синодального указу від 1721 р. всілякі місцеві особливості в канонічних виданнях були зведені нанівець. У видавничій справі світський і церковний абсолютизм насадив «закон» передруку й копії. Але дотримувалися його формально і творчої думки він не убив. Замість гравюру-копії набула поширення гравюра-варіація з більшою або меншою мірою спрощень, доповнень, переделок. Для київського передруку Біблії 1758 р. з московського її видання 1756 р. було, наприклад, скопійовано й оформлення, але скопійовано так, що в усіх його елементах, від титула до заставок, багато корективів, чимало місцевого, оригінального матеріалу. У нижніх рокайлевих картушах, що під заголовком, зображені тодішні лаврські новобудови — поновлений Успенський со-

бор із висотною дзвіницею, зведеною за проектом Й.-Г. Шеделя, а також новий будинок друкарні.

Спосіб зображення споруд у їх реальних пропорціях, вимірах й обсягах суттєво відрізнявся від аналогічних площинно-контурних, виконаних «на око» архітектурних мотивів у гравюрі XVI—XVII ст. Я. Кончаківський передав монументальність української барокової архітектури XVIII ст. Навіть та обставина, що собор, дзвіниця й митрополіча резиденція подані без природного ландшафтного оточення (очевидно, гравюру виконано на основі проектів), не впливає на загальне враження теплоти, ажурності найменших деталей і об'єктів. Як автор оригінальних гравюр і творчо виконаних копій старих майстрів (зокрема, ілюстрацій Л. Тарасевича до «Печерського патерика»), Я. Кончаківський є помітною постаттю в гравюрі кінця XVIII ст. і не заслуговує на оцінку, яку йому дав П. Попов, нібито «з його рук старі добрі зразки української гравюру виходили дуже позбавлені своєї вартості»⁹¹.

У XVIII ст. знову з'являється потяг до архітектурного мотиву в гравюрі. Київська, чернігівська, львівська, унівська, почаївська друкарні роздобували із схованок кліше давніх «архітектурних» титулів, фронтиспісів, заставок і кінцівок, замовляли з них копії. Особливо поталанило на копіювання титулам, фронтиспісам й ілюстраціям Л. Тарасевича і Г. Левицького, манера яких особливо подобалася друкарям кінця XVIII ст.

В оригінальних творах гравери йшли в ногу з життям і використовували — надто в декоративних прикрасах — орнаменти рококо. Помітний внесок у вироблення українських рокайлевих форм⁹² зробили А. Козачківський і Г. Левицький (Київ), І. Филипович і Г. Вишловський (Львів), Ф. Стрільбицький (Почаїв), Т. Раковецький і Т. Троцькевич (Бердичів).

За допомогою стилізованих рокайлів бердичівські майстри Т. Раковецький і Т. Троцкевич опоетизували місцевий пейзаж, монументальну архітектуру (зокрема, будівлі монастиря босих кармелітів) в ілюстраціях до книги Г. Тресневського «Ozdoba i obgona ukraïnskich kraïow» (Бердичів, 1767). Тут, передані вчисті інтер'єри, сюжетні сцени, краєвиди, але художня фантазія домислювала до них чудернацькі конструкції у вигляді наверх, грайливих деталей на карнизах, вигадливих картушів, що ними оперезані сюжетні гравюри. Як і в гравюрах ренесансу і барокко, в рокайлевих зображеннях зустрічаємо ту саму рівновагу тверезого й чуттєвого, уникання прецизійних форм, добре обмірковану гармонію в усьому.

Незалежно від орієнтації художників на той чи інший панівний стиль в українській гравюрі добре простежувалася програмність творчого процесу, в основі якої лежить вірність митців народному ідеалові досконалого. Ця програмність забезпечила гравюрі поступову еволюцію, вберегла шляхи її розвитку від недовговічних віянь моди, зламів і поворотів, незаповнених пустот, надмірного захоплення іноземними новинками.

Піднесення чергувалися з паузами, які припадали на періоди зміни стилів, але не набували при цьому виражених ознак

кризи. Таких пауз було три: кінець XVI, середина XVII і друга половина XVIII ст. Остання з них найбільш тривала, але і в ній мали місце знахідки, працювали видатні митці, творчість яких завершує історію стародавньої графіки.

Міфо-реалістична образна система в українській графіці еволюціонувала від непомітного і ненав'язливого «представництва» реалістичної деталі в агіографічному образі та тематичній композиції до секуляризації зображення, де реалістичне начало значною мірою обособлене і виступає як паралель або як альтернатива агіографії.

Саме ця остання модель міфо-реалістичної образності закріпилася в релігійній книзі, яка пізніше, в XIX ст., хоч і втрачає свою провідну роль, але продовжує розвиватися і художньо оформлятися. Перевидання канонічних і тлумачних книг друкарнями України (насамперед Києво-Печерською лаврою і Київською духовною академією) в XIX і на початку XX ст., як правило, мали форти, фронтисписи і шмуцтитули, на яких агіографічні образи трактувалися за стилістичними принципами поширених тоді класицизму, академізму, але в правдоподібному середовищі, в рамках реалістичної пластичності і тримірного простору.

