

За допомогою стилізованих рокайлів бердичівські майстри Т. Раковецький і Т. Троцькевич опоетизували місцевий пейзаж, монументальну архітектуру (зокрема, будівлі монастиря босих кармелітів) в ілюстраціях до книги Г. Тресневського «Ozdoba i obgona ukrainskich krajo» (Бердичів, 1767). Тут передані вродисті 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, фронтиспеси 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.



ФОРМОТВОРЧІ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

Встановивши таку особливість образної системи у графіці XVI—XVIII ст., як двоєдиність ustalених і новозароджуваних способів творення образу, важливо простежити, як же позначився цей ускладнений підхід на формі зображення, який художній метод підказав він митцям. Навіть в теорії неможливе відтворення дії, в якій поєднано ідеально-агіографічні та побутово-земні риси за допомогою якихось однорідних, точних, підпорядкованих жорстким формулам засобів. Формотворчі й виражальні засоби в цьому випадку мають нести в собі не поляризацію, а компроміс, не канон, а винахідливість, не формулу, а фантазію. Ще в середні віки українське професіональне мистецтво (храмова мурована архітектура, ікона, фреска, мініатюра, різьба) під дією народних зразків позбувалося канонічності, дотримувалося лише основних візантійських взірців передачі агіографічності в образі. Коли ж до агіографії почали з XVI ст. додавати «земний антураж», застосовувати часову й ситуаційну екстраполяцію (вияскравлення в біблійних образах сучасної життєвої проблематики), то ustalений кодекс форми став сильно потерпати, розчиняючись у все нових і нових винаходах. Змішування формотворчих засобів художніх систем, що стикалися в ході історичного розвитку мистецтва, набувало компромісного і дифузного характеру.

Розглядаючи старовинні мініатюри, ікони, фрески, не можна не помітити «неточно» і неконкретно відтворених там предметів. Складається враження, що їх зображали мовби неохоче, що вони там були небажані, тому кожна річ обов'язково змінена і деформована. Наївно було б пояснювати подібне становище невмінням або невправністю митця передати справжній вигляд будівель, меблів, одягу. Справа тут глибша і тонша; вона — в ідейній позиції, у погляді на земне, конкретне, рукотворне як на пил, що не вартий на особливу увагу.

Художнє мислення, оперте на теократичну основу, мало поняттєвий характер, підкріплений тенденцією до зображення універсального (неземного, космічного) у творі. Наближення до окремого, подібність до конкретного суперечили ідейній основі мистецтва середніх віків. Усі відомі засоби стилізації спрямовувалися на послаблення візуального зв'язку зображеної речі з її природними формами. Деформація постатей і предметів обумовлена трьома причинами: відмовою від опіювання предметів реальної дійсності, теорією «несхожих схожостей», знаково-символічною і культурною функціями образу¹.

Проте ігнорування принципу конкретності в предметі не доходило до руйнування або спотворення до невпізнанності самого предметного образу. Зберігалися ті істотні риси, які промовляли про предмет як про поняття. Деформація діяла на глядача збуджуюче, посилювала виразність об'єкта, була ознакою стилю². Гори стилізувалися як лещадки, будівлі — як опереткові вежі, земля — як травка і позем. Річ могла зображатися у вигляді знака, але не втратити при цьому своєї матеріальної організації, не перетворитися на абсолютну абстракцію. «Послаблення схожості в зображуваному знакові має свою об'єктивну межу, яку не можна переступати, — пише чехословацький естетик Сава Шабоук. — Цією межею є можливість розпізнати в подібності схожість з чимось реальним. Художник зобов'язаний надати матеріальному субстратові організації, здатної кореспондувати принаймні з найістотнішими рисами образу, що зберігається в нашій пам'яті. Художник втілює в матеріальному субстраті організацію, доступну сприйняттю через інформацію, що зберігається в людській пам'яті»³.

Чуття об'єктивної межі при деформуванні предмета, виявлене доренесансними художниками, допомогло використати деякі старі зображальні засоби у

новому мистецтві, переосмисливши їх як засоби узагальнення⁴. Тим самим відпала потреба відкидати зовсім або навіть докорінно переглядати такі стрижнові формальні сталості, як площинне трактування тримірної речі, стилізований рисунок, ієратична застиглість композиції, уникання ракурсів, відсутність повітряного середовища, локальність поєднань площин і плям, тобто всього того, що було притаманне українській мистецькій традиції. Із зміною філософської основи мистецтва (від тео- до антропоцентризму) перегляд канонів форми здійснювався не шляхом заміни, а шляхом доповнення, «виправлення», наближення до реальності.

Процес був настільки повільний, що для спостереження за розвитком, скажімо, просторових співвідношень потрібен відрізок часу в кілька десятиліть, а то й у ціле століття. Дуже тонка, часом ледве вловима грань відділяє «ідеальні» елементи в рисунковій й композиційній від елементів натурних. Одним словом, який би формотворчий засіб ми не піддали аналізу, скрізь виявимо феномен перехідності одного в інше, виникнення нового на конструктивному карнасі старого.

РИСУНОК

Термін «рисунок» стосовно української графіки XVI—XVIII ст. має два взаємозв'язаних між собою, але водночас і самостійних значення: як підпорядкована гравюрі художня форма і як самостійний завершений твір⁵. В межах кожного з цих двох значень рисункові властиві певні нюанси щодо його функціонування і мистецької природи. Наприклад, серед підготовчих рисунків, які передували праці над кожною гравюрою на дереві чи на металі, були цілком завершені аркуші. Їх можна назвати оригіналами з більшим правом, ніж одержані внаслідок вирізання й дру-

кування відбитки. І все ж рисунок у цьому випадку розглядався як інструмент, а не ціль, як задум, а не втілення, як конструкція, а не готова форма. На справді гравюра — це хоч і кінцевий, але вторинний здобуток рисунка, його репродукція. Між рисунком і гравюрою існує чимало спільного, насамперед в їх лінійності. Проте вони далеко не ідентичні. Гравюра втрачає чимало від свого попередника рисунка, не несе в собі м'якості й тремливості дотику олівця, вугілля чи свинцевого штифта до білого паперу. Було б, звичайно, чудово дослідити старий український рисунок безпосередньо, однак незбереженість рисунків до 20-х років XVIII ст. не дозволяє цього зробити.

Значення рисунка як самостійного твору багато в чому умовне. «Справжні зображення святих» (тобто «зразки», «екземпляри», «подлинники»), як і граф'ята прориси для живописців-монументалістів й іконописців, вважалися завершеними досконалими взірцевими аркушами (про що свідчать їх назви). На справді ж це були копії з копій, призначені для подальшого копіювання. «Вони були перерисовані з канонічних ікон для нових точних повторень», — писав О. Сидоров. — Чимало з цих рисунків-прорисів виконано на спеціальному пролієному папері типу кальки. Характерними є «подлинники», виконані проколотими шпильками або голкою лініями»⁶ Отже, поняття завершеності рисунка пов'язувалося не з майстерністю, не з повнотою й цільністю відображення об'єкта, а із підпорядкованим становищем рисунка, його здатністю бути використаним для подальшої праці над гравюрою, картиною чи скульптурою.

По́за сферою замовлення рисунок являв собою допоміжний засіб, компонент інструментарію митця. Жодна з українських друкарень XVI—XVII ст. не зберігала підготовчих рисунків. Винятком становили рисунки-взірці, які спеціально замовлялися видатним худож-

никам, наприклад О. Тарасевичу і Г. Левицькому, зшивалися в альбомні і набували статусу мистецького оригіналу не лише в графіці, а й у живопису та скульптурі. Найвідоміші альбомні взірці (зокрема, «Сийський подлинник») мали не самостійне естетичне значення, а навчальне й ужиткове⁷.

Ці особливості українського рисунка XVI—XVIII ст. дають підставу вивчати його передусім у контексті формотворчих і виражальних засобів. Значна взаємозалежність гравюри і рисунка дозволяє аналізувати «рисункову» структуру художнього образу при відсутності ранніх (до XVIII ст.) оригінальних рисунків-протографів. Враховуючи привілейоване становище гравюри в тогочасному графічному мистецтві, митці намагалися надати рисункові характеру точного макета майбутньої гравюри. Лінію, яка мала бути вирізана товстою, вони й рисували товстою; тонкі лінії, пунктири, крапки, вузли, плями — усе наперед передбачалося. У випадках контурного зображення рисунок і гравюра були майже ідентичними⁸.

У період запровадження книгодрукування й гравюри рисунок на Україні досяг високого ступеня розвитку. Судячи з того, що фронтиспісну гравюру у львівському «Апостолі» 1574 р. підписали дві особи, мистецтво рисування розцінювалося тоді рівним мистецтву гравірування. У надрукованій книзі бачили лише працю гравера — його майстерність, технічну вправність, уміння приборкати опір дерева. Але за усім цим незримо стояла попередня творчість того самого або іншого митця, який запрограмував образ, створив його унікальну першооснову в контурах, прорисованих пером, свинцевим штифтом або вугіллям (що заміняли тоді олівці). Заявка на рівність рисувального й гравірувального мистецтв в одній з перших українських фігурних гравюр — образі Луки в «Апостолі» свідчить про вплив Росії і Заходу, де існувала вузь-

ВСКЫШЬСЯ ЛОЦТВО МЕЛЪ ПОТЫЦАТЪ



приваще
чне е на га
мблвевери



Невідомий мініатюрист. Євхаристія.
Київський псалтир. 1397.

ка художня спеціалізація. У пізніших дереворитах на деякий час встановлюється практика не зазначати імені чи ініціалу рисувальника. В добу металогравюри митці ритуують переважно за власними рисунками⁹. Таким чином, українські рисунки анонімні більшою мірою, ніж гравюра. Яких би незручностей не завдавала така анонімність сучасним дослідникам, в той час вона нікого особливо не турбувала. Не лише рисувальники, а й живописці та різьбярі з яскраво вираженими індивідуальними прикметами творчості не полишили своїх імен, вважаючи, що їх імена будуть записані «на небі».

Визначивши місце рисунка в ієрархії мистецтва, цікаво розглянути його при-

роду як програмного зображального засобу. Всі трактати з питань образотворчого мистецтва, написані в епохи середньовіччя й Відродження, закликають художника починати з рисунка. Як це не парадоксально, але візантійські вимоги до рисунка менш категоричні за вимоги західних теоретиків. Укладач і редактор «Єрмінії» (настанов у малярському мистецтві, заснованих на візантійських традиціях) афонський чернець і маляр Діонісій з Фурни радив новачкам «деякий час креслити й рисувати без жодних розмірів, поки звикне», і лише після цього починати «рисувати точні розміри і нариси святих ликів»¹⁰.

Західна система навчання основ рисування від самих азів спиралася на точ-

ні науки, насамперед на геометрію. Про це писав ще на початку XIII ст. у «Книзі рисунків» француз Віллар де Оннекур¹¹, потім відзначали ряд італійців, від Ченніно Ченніні до Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело і Тиціана. Дюрер і деякі інші німецькі та нідерландські теоретики мистецтва взагалі вважали рисування ледь не галуззю прикладної математики.

Але лібералізм візантійських постулатів рисунка своерідний. Набивати руку, креслити «без жодних розмірів» радилося не на основі візуальних спостережень зовнішнього світу, а для того, щоб копіювати зразки раз і назавжди даної агіографії. Рисунок був невід'ємною частиною онтологічного світогляду. Малювання ікон, твердить Діонісій з Фурни, перейнято не лише від перших іконописців, а й від апостолів і навіть від самого Ісуса Христа¹². Тому в цьому мистецтві нічого додавати і віднімати. Його можна тільки повторювати. І перша настанова Діонісія молодим художникам така: як робити знімки (копії) з зображень. Проте деталізовані рецепти, позбавлені сенсу науки про творчість, не складала б трактата про естетичні ідеали візантійських живописців, якби уся справа в них зводилася лише до настанов буквального повторення і наслідування.

Правила дають певний простір для творчості, вигадки, новаторства, фантазії майстра, але він, цей простір, мав бути спрямований виключно у сферу внутрішнього споглядання, безконечно-го заглиблення в ідею, або, як пише Діонісій наприкінці книги, «піднесення розуму свого до першообразу».

Яким саме мав бути рисунок, позбавлений природної візуальної підоснови? Відповідь на це дає італійський живописець епохи Відродження Федеріго Цуккарро у своєму творі «Ідея скульпторів, малярів і архітекторів» (1607). Він розрізняє рисунок зовнішній, що являє собою відтворення в лініях будь-якої

речі або постаті, і рисунок внутрішній, визрілий у свідомості митця. «Там, де метою зовнішньої діяльності є річ матеріальна, — пише Цуккарро, — наприклад, нарисована або намальована постать, храм або театр, там метою внутрішньої діяльності інтелекту є духовна форма, що репрезентує осягнену річ... Поряд з цим природним зовнішнім рисунком, насамперед необхідний внутрішній інтелектуально-чуттєвий рисунок, але він, як позбавлений подробиць, досконаліший»¹³.

Якщо західний теоретик і практик Цуккарро шукає компромісного розв'язання зовнішнього й внутрішнього рисунка, то візантійська і вся східна теорія і практика визначають лише внутрішній підтекст, внутрішню суть рисунка, віддаленого від зовнішнього, конкретного, окремого, деталізованого.

Українське образотворче мистецтво, зокрема графіка, одержало у спадщину ідею внутрішнього рисунка від Візантії і Київської Русі. У поствізантійську добу, тобто в епохи Відродження і Просвітництва, українськими художниками було докладено чимало зусиль, щоб перебороти скам'янілість цього абстрактного в рисункові, вийти з полону умовного, хоча й витонченого, рисування.

Не маючи протографічних зразків рисунка в давньоруському і ранньому українському мистецтві, ми все ж на кожному кроці переконалися в суто лінійному характері мистецтва мініатюри, монументального та станкового живопису. Ретельні дослідження ґрунту під мозаїками, фресковими й темперними фарбами незаперечно свідчать: руку живописців скеровував контурний абрис, або, як тоді його називали, граф'я. Рівень майбутньої мозаїки, фрески чи ікони зумовлювала майстерність граф'я, значення якого тоді було набагато більшим за ескіз. В. Лазарев, досліджуючи техніку виконання мозаїк церкви архангела Михайла Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря, за-

значав, що попередні начерки мозаїк робилися і на верхньому і на нижньому шарі ґрунту, причому лінії граф'я були не лише орієнтиром для майстра, а й виступали на поверхню між кубиками смальти, ставали органічною складовою частиною поверхні всієї мозаїки¹⁴. Прямий зв'язок між майстерністю рисунка і мозаїк Софійського собору в Києві зауважує і Г. Логвин: «Що виразніше обличчя, ліпше в пропорціях і правдивіше в анатомії, то припасування смальт майстерніше й ретельніше і, навпаки, що гірше намальоване обличчя, то і укладання смальт менш сміливе, неартистичне, учнівське»¹⁵. Буквальне «вступання в сліди» граф'я при опрацюванні малярського твору вияскравлює провідне значення внутрішнього рисунка, яким програмувалися не просто голова, одяг і вся постать, а й сама ідея — ідея «образу і подіб'я божого» в людині¹⁶.

Визначна роль рисунка і в мініатюрі. Яскравим прикладом суто лінійного трактування в ній можуть бути ілюстрації до Радзивіллівського літопису (XV ст.), в яких пензель і перо художника явно обводять прориси свинцевого штифта (тодішнього олівця). На деяких сторінках цього літопису (наприклад, у сцені «Слов'янський танок») добре видно рисунковий «кістяк» зображення; пензель тут не завжди збігається з начерком штифта, мініатюрист всіляко старається виправити прорахунки не в усьому зграбного рисувальника. Від ілюстрацій Радзивіллівського літопису з їх світською сюжетикою можна було б чекати зовнішнього конкретно-предметного рисунка. Потяг до нього відчувається в усьому: життєвій спостережливості, виділенні головних історичних сцен, жвавості персонажів. Але невиразним, неповністю усвідомленим потягом до природної розмірності постатей і речей справа і обмежилася. Життєві враження, справа історії, знання побуту не спонукали ілюмінаторів (їх було кілька) цього



Невідомий мініатюрист. Роги грішних зломаю. Київський псалтир. 1397.

рукопису звірити кожен предмет, постать, рису з дійсністю¹⁷. Рисувалося і малювалося тут не з натури, а по пам'яті, за неписаним правилом набивання руки «без жодних розмірів».

Значно менш очевидна рисункова основа в мініатюрах виразного малярського характеру. Таких в історії книжкового мистецтва більшість. Досить важко говорити про те, якими були підготовчі рисунки до мініатюр Остромирового євангелія (1056—1057), Ізборника Святослава (1073), Псалтиря Гертруди (1078—1087), Оршанського (XIII ст.), Галицького (XIII ст.), Холмського (рукопис XIII, мініатюри XVI ст.), Хишевичівського (1548), Пересопницького (1556—1561) євангелій, де фарба щільним шаром вкрила і заховала рисунок. Лише одне можна сказати з певністю про ці втаємничені рисунки: вони були типово внутрішніми. Адже витворені на їх основі ілюстрації є, якщо вдатися

до термінології Ф. Цуккаро, «духовна форма», результат «внутрішньої діяльності інтелекту», а не візуальних вражень.

В історії української мініатюри мали місце і такі приклади, де лінійно-графічні засоби доповнюють малярський спосіб трактування образу. Це передусім стосується Київського псалтиря (1397). Лінії надано тут особливої ролі. Легка й експресивна в контурах, вона окреслює і окремі постаті, і цілі групи. У сцені «Євхаристії» п'ять апостолів змальовано щільно і компактно, однією плямою, але завдяки точно проведенню проміжним лініям виділено кожну особу, кожен рух, якими акцентовано ритм обережного і благоговійного наближення до чаші. Ще більша роль ліній в пластичному означенні постатей та окремих елементів одягу. Цілі міради тонких білих рисочок, проведених пензлем у різних напрямках, утворюють разом з барвним тлом багатий декор (сцена «Рогі грішних зломаю»). Ці графічні висвітлення можна сприймати то як бганки м'якої тканини, то як візерунок на ній. Але насамперед вони навіюють відчуття ілюзії осяжної форми, виконують значну конструктивну функцію.

Заміна малярського моделювання постаті графічним була пов'язана з візантійськими і балкано-слов'янськими впливами на українське мистецтво XIV ст., хоча у способах використання лінійної стилізації майстер Київського псалтиря продемонстрував власний оригінальний підхід. Тенденція «графізації» живописних прийомів виявилася повніше і чіткіше саме на окраїнах впливу візантійського мистецтва, а не в Константинополі, причому в ці розчерки ліній майстри вкладали переважно декоративне чуття, а не апологетику аскетизму, характерну для константинопольських малярських програм. В. Лазарев писав з цього приводу: «Якщо в столичному мистецтві підкреслено лінійне трактування мало характер

саме стилізації і було свідомим художнім засобом, позначеним печаткою великої витонченості, навіть рафінованості, то на периферії воно часто було результатом неусвідомленого спрощення трактування кольору, що приводило до заміни мазка лінією. До цього приєднувався стихійний потяг до барвистої форми, в чому, без сумніву, віддзеркалилися народні смаки»¹⁸.

У використанні лінії для суто пластичних потреб закладена багатообіцяюча тенденція. Художники встановили, що лінія придатна не лише для оконтурення «духовної форми», а й для підкреслення краси тканини, її прямих і дугастих складок, утворених під час ходьби або жестів; інакше кажучи, лінія може однаково добре передавати і духовну силу і матеріальну форму. В цій концепції вже намічалось зближення внутрішнього і зовнішнього рисунка, визрівали передумови переходу від копіювання зразків до відображення природи.

Чим ближче підходило українське мистецтво до епохи і до художніх норм Відродження, тим більше в ньому порівнянь з дійсністю. І це фіксує насамперед рисунок. Після мініатюр Київського псалтиря, в яких персонажі не ходять по землі, а мовби літають у просторі, надалі майже не зустрічаємо фігурних і сюжетних зображень без позему або якої іншої деталі, що свідчила б, натякала на дійсність. Тією чи іншою мірою рисунок зв'язується з природними речами. У період запровадження гравюри він позбувається ряду умовностей, особливо при передачі неживої природи: предметної атрибутики, тла, середовища тощо. Але в рисункові людської постаті прогрес помітний менше. Постать Луки у львівському «Апостолі» передана анатомічно правильніше і в природнішій позі, ніж у фігурних зображеннях на старих українських мініатюрах. Але якщо порівняти її з пропорційно витонченими «штудійованими» рисунками майстрів західного Відродження, то

вона виглядатиме лише анатомічним макетом. У цьому факті бачимо насамперед силу традиції, багатовікову практику внутрішнього рисунка, фантом онтологічної психології, а не «уміння» чи «невміння» точно зобразити тіло людини.

Орнаментальна й архітектурна композиції (титульні рамки, заставки) дають ряд прикладів скрупульозного дотримання мірності, точності рисунка, вияскравлюють уміння українських митців. Не можна відмовити їм і в знанні пропорцій тіла. За небагатьма винятками розміри голови складають одну дев'яту частину довжини постаті; з подібною ж орієнтацією на гармонійні форми витримані пропорції рук та ніг стосовно тулуба, співвідношення розмірів плечей, пояса. Фігурні композиції вражають чіткістю деталей і всієї постаті для кожної окремо взятої пози (наприклад, образи Бориса і Гліба в київському «Анфологоні» 1619 р.).

Отже, основні постулати канону пропорцій виконувалися неухильно. І все ж сучасного глядача не полишає відчуття потойбічності персонажів. справа в тому, що український рисунок поєднує в собі концепцію про мірність пропорцій з униканням всього того, що «чарує зір, розтліває розум і приводить до спалаху нечистих задовольень»¹⁹. Це накладає нечистимію на будь-які спроби надати класичним пропорціям тіла чуттєвості, насичити його природною красою. Не те що ділити його природною красою, а й взагалі рисунки оголеного тіла, а й взагалі практичні вправи на натурі не набули поширення.

Перед створенням одного із своїх шедеврів, гравюри «Адам і Єва», Альбрехт Дюрер майже два роки (1503 і 1504) рисував голе тіло, вивчав давні і сучасні трактати, опановував пропорції йому античної статуї, геометричні традиції пізньоготичного мистецтва²⁰. Геометрія, проте, не була для Дюрера вихідним пунктом, він використав її для фіксації ідеального типу краси. Осі, точки оподіального типу краси. Осі, точки оподіального типу краси. Осі, точки оподіального типу краси. Осі, точки оподіального типу краси.



Невідомий маляр народної школи. Адам і Єва. Село Подобовець на Закарпатті. XVIII ст.

то, світло і тіні виділили кожен м'яз досконало розвинених тіл: так розумів майстер «образ і подобу божу» в людині.

Нічого подібного не відбувалося в мистецтві східної традиції. Сюжети про Адама і Єву як такі, що вимагали зображення оголеного тіла, були мало популярними. В разі крайньої необхідності біблійні пращери зображалися схематично й умовно, все чуттєве в них деформувалося й спрощувалося. Такими є, наприклад, сюжети про Адама і Єву в київському виданні «Тріоді пісної» 1627 р. і в більшості інших гравюр XVII ст. Табу на образ тіла не знято і в просвітительському XVIII ст. Рисунки, гравірування і малювання відкритих ділянок тіла, крім обличчя і кінцівок рук, було з точки зору церковних ієрархів справою вкрай небажаною і ризикованою. В поодиноких творах форми постатей мовби навмисно схематизуються, деформуються до спотворення. В народній іконі Адам і Єва з села Подобовець на Закарпатті (лінійна стилізація письма



Невідомий гравер. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Москва. 1564.

приглушено чуттєвість і акцентовано самі лише духовні імперативи. Тут навіть у найкращих ранніх (XVI — поч. XVII ст.) гравюрах частини тіла спрощені, «висушені», глухо задрапіровані і при тому скрупульозно пропорційні. Геометрія, за інерцією середньовіччя, все ще була вихідним моментом і формою, в яку «втиснено» складні пластичні утвори природи²².

Не кажучи про орнаментальні гравюри, ряд сюжетних, фігурних композицій в українських стародруках і естампах ніби викреслено під лінійку, лекало або за допомогою циркуля. Переважна більшість дереворитів вирізьблена, очевидно, за майстерними рисунками, в яких, однак, опущені подробиці. Складні й численні вигини часто узагальнюються однією дужкою, сегментом, півколом; панівною серед них є пряма або злегка зігнута лінія.

Особливого значення надавалося контурові. Зовнішній край постаті, будівлі, будь-якого предмета завжди викреслювався товстішою лінією стосовно всіх інших, за винятком хіба лінії рамки. Контур, як правило, ніде не обривався, він цілком замкнений, товщина його скрізь більш-менш однакова. У стародавньому деревориті контур був унікальним художнім засобом, бо він дозволяв вірогідно представити зображення у просторі, де не виділялися ні природне освітлення, ні природна світлотінь, а осяжність була ледь-ледь накреслена. У багатофігурних композиціях, в яких люди стоять щільними групами, їх постаті й деталі одягу злилися б у хаотичне нагромодження ліній, якби товсті абрис не відокремлювали одну особу від іншої.

Роль контура цим не обмежувалася. Як елемент внутрішнього рисунка він надавав кожному зображенню статусу «речі в собі», незмінної і самодостатньої форми. Контур ділив зображуваний світ на «я» і «не я», втілював метафізичний принцип класифікації природи.

Всередині контура лінійна градація будувалася на вільній грі білого тла й основних та допоміжних прорисів. Тут були свої контури: для окреслення деталей будівель, прикрас на меблях, стінах, колонах, тканинах, для виділення частин тіла, особливо голови. Ці внутрішні контури, мов несучі конструкції, підпирали основний контур, виконуючи при цьому значну пластичну функцію. Вони членували зображення. По тому, в який спосіб проведено членування, можна судити про гармонійність або негармонійність образу. Коли були оконтурені і цілості і частини, провадилася ретуш утворених ними поверхонь: одні лишалися чистими, інші заштриховувалися прямими й косими штрихами; округлість намічалася «гребінчиком», що мав означати тінь. В рисунках для дереворитів тінь накреслювалася майже виключно «гребінчиками», а для мідьоритів також і перехресним штрихуванням.

Цілком зрозуміла увага рисувальників і граверів до питань іконографії взагалі й до трактування обличчя зокрема. З уміння передати обличчя оцінювали письменники, полемісти цілісне значення твору, його «єдwabність», «простоту», «богопротивність». Корені іконографічної слов'янської біблійних обличчя лежать, звичайно, в рисункові²³. Майстри у своїх взірцях для гравюр непомітно ревізували старі зразки, вкорочуючи підноси, зменшуючи очі, округляючи підборіддя. Особливо інтенсивно відбувався цей процес у графіці. В контексті загальної лінійності і тенденції до узагальнення змінити тут яку-небудь деталь у делікатній пластичній організації обличчя було просто. Львівські виконавці образу Луки (ЛП і WS) вдалися, очевидно, до найрадикальнішого способу — вони замінили густі кучері ледь хвилястим і м'яким чубом, м'ясистий горбатий ніс на коротший з тонкими нервовими крилами, а також переробили рисунок очей, уст, бороди й вусів. У подальших циклах гравюр процес по пристосуван-



ЛП і WS. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Львів. 1574.

ню облич до народного типажу графічними засобами триває постійно, в загальному потоці актуального витлумачення християнського віровчення²⁴.

Значний матеріал для спостережень над розвитком іконографії обличчя дають перші ілюстрації до книг. Підхід до трактування зовнішності головних і другорядних персонажів різний. У перших штрихування детальне, тонке, делікатне, спрямоване на виділення індивідуальних ознак, «благообразності» й духовної нахненності. У других, що представляють посполитий народ (натовп, глядачі), справа обмежується накресленням найсуттєвіших рис. На обличчях ніде не наносяться, на відміну від одягу, світлотіньові переходи, вони суворо лінійні, контурні.

В цілому ж у стрятинських, крило-ських, львівських і київських ілюстраціях початку XVII ст. рисунок обличчя узагальнюється, спрощується, зводиться до нескладних комбінацій рисочок, дужок, крапок. За економією зображаль-

них засобів проглядається певна підготовча праця, що мала усвідомлений і програмний характер. Стратегічний задум — порівняти біблійну сюжетику з українською дійсністю, щоб виправити останню силою морального прикладу, — спонукав митців шукати місцеве не лише в характерних деталях та зовнішньому середовищі, а й у лінійному окресленні облич.

Пошуки узагальненого типу людини яскраво виявилися в засобах моделювання ликів у ряді гравюр, зокрема у львівському Євангелії 1636 р. Прямоволосі чуби, бороди «лопатою», заокруглені брови, одна з яких іноді плавно переходить у лінію рівного носа, помірно розвинені уста і ретельно окреслені очі з повіками, тінями, зморшками — в усіх

Невідомий гравер. Преображення. «Анфологіон». Київ. 1619.



цих засобах уловлюється жадання знати свій ідеал обличчя.

У Києві також використовувалися подібні засоби, з тією лише різницею, що на малих за розміром ілюстраціях очі зображалися у вигляді цяточок під верхньою повікою без означення нижньої повіки («Анфологіон» 1619 р., «Бесіди Іоанна Златоуста» 1624 р., «Євангеліє учительне» 1637 р. тощо). Цим досягалося враження «кароокості» персонажа і сприйняття величини ока у пропорційній його розмірності з постаттю. Але у портретно виділених осіб окреслювалися не тільки повіки, а й зіниці (Златоуст і Двоеслов із Службеника 1620 р., київські ченці з «Печерського патерника» 1661 р., персонажі з «Тлумачного псалтиря» 1697 р. тощо).

Традиція копіювання і канонізації знайдених варіантів, відсутність розмаїтості імпульсів, що їх дає рисування живих облич, виправдує певну одноманітність у трактуванні зовнішності. Вирази «умиління» або серйозної зосередженості повторюються найчастіше. Вони стали штампом навіть у дереворитах барокко, де внутрішня експресія збудила радше тіло, а не міміку. Пом'якшуючою обставиною для цієї одноплановості й схожості облич є невичерпна вигадливість митців при зображенні ними деталей, середовищ і ситуацій, за допомогою яких провадиться синтез дійсності й міфа. В різних колізіях навіть фізіономічно й психологічно подібні герої здаються неоднаковими.

Для українського рисунка характерна напруженість лінії і форми. Силуетні абриси і моделюючі лінії, незважаючи на різну їх товщину, однаково чіткі, від чого і основні, і другорядні деталі сприймаються загострено. Невизрадної лінії, розпливчастої форми ні давній рисунок, ні гравюра на дереві майже не знали. Лише мідьорит і офорт знаменують пом'якшення контуру, появу ніжнішої лінії.

Мікеланджело порівнював рисунок з рельєфом²⁵. Але рельєфи бувають різні.

Форма українських дереворитів уподібнює їх до рельєфів із твердого і пружного матеріалу, де лінії натягнуті так туго, що якби їх можна торкнутися, вони, здається, забриніли б.

Цілком вірогідно, що певну карбованість мав насамперед рисунок, за яким вирізьблювалася граверська дошка. Сьогорі важко з абсолютною точністю визначити, що до чого тоді пристосовувалося: рисунок до технології різби по волокнистій тектоніці дерева чи гравюра — до пружних розчерків рисунка. Логічно припустити, що в процесі творення образу пальма першості належала рисункові, котрий зумовлював лінійність гравюри. Водночас рисувальник, безперечно, враховував, як мала виглядати на гравюрі та чи інша лінія. Тонові ефекти, які може давати ксилографія, тоді ще не були опановані. Принцип тонового трактування до того ж виглядав би в тогочасній системі надто матеріалізованим і навіть тривіальним. А чітка карбована лінія давала потрібну міру узагальнення й монументальності. У дереворитах українських першодруків неважко помітити одну властивість: чим значнішою, вродистішою була зображувана подія, тим жирніші лінії використовувалися для побудови образу. Навіть у такому суто світському виданні, як «Вірші» Касіяна Саковича (1622), гравюра з образом небіжчика як вершичка виритована за допомогою широкого абрисного штриха, явно розрахованого на цілісний монументальний лад портрета.

В «Анфологіонах», євангеліях, псалтирях багато ілюстрацій іконного характеру — з молільного (деісусного), святкового, акафістичного циклів — штриховані пружно і сильно. У «Прештрихованні» з київського «Анфологіона» 1619 р. лінія, будучи лапідарною, з однаковою вагомістю окреслює ребристі краї скель гори Фавор і легкі, розвіювані при раптовому падінні на землю гіматії трьох апостолів. Штрихом підкреслено,



Гравер кола П. Беринди. Вечеря у Симона прокаженого. Євангеліє. Львів. 1636.

що в цій сцені заключено все важливе і небуденне. Внутрішня філософська детермінованість зображення досягається лінією (і лише лінією), яка у своїй категоричній означеності є, по суті, монументальним засобом.

Методика економного, але напруженого рисування по-своєму організувала ритмічність просвітів між лініями. Плоска і, здавалося б, інертна поверхня паперу уміло піддавалася розподілові на ділянки для підкреслення пластичності. При відсутності або ледь наміченому тональному трактуванні форми все пластичне навантаження повністю лягло на взаємини лінії з площиною. Наглухо замкнені білі ділянки виглядають піднятими над тлом, причому чим менша ділянка, тим вона здається випуклішою. Дрібно прорисовані елементи постатей Петра, Іоанна і Якова в «Преображенні» «ближчі» до глядача, ніж окреслені ве-



Гравер кола П. Беринди. В'їзд до Єрусалима.
Євангеліє. Львів. 1636.

ликими шматками конуси скель. Це, звичайно, оптична ілюзія, свого роду психологічний імпровіз, посилюваний характером штриха, який по-різному розбиває і дробить моноліт білого аркуша. Малі деталі, обведені гострими зигзагоподібними рисками, виділяються найкраще, плавні ж лінії переважно характеризують віддаленіші обшири.

Цікаві наслідки давали комбінації округлих і ламаних контурів, коли вони окреслювали малі площини. Форма входила близькою до природної. Подібним чином трактовано, наприклад, гіматій на апостолі Петрі в нижньому лівому раптовість падіння Петра на землю, митець при передачі гіматія зобразив щось на зразок «ефекта парашута». Піднята повітряною хвилею тканина взялася згорі куполом, а по краях утворила мальовничі стрип'я. Виникла правдива форма, сповнена руху й напруженості, поклика на підтвердити такі реальності,

як повітряність простору, силу земного тяжіння, еластичність тканини. Просвіти на ній сприймаються не так, як просвіти на масивах гори Фавор і ще по-іншому стосовно сяючої променистої мандорли навколо постаті Христа, а також білого тла поза горою. Лінії то стискають, то розряджають одноманітну рівність аркуша, примушують різні ділянки поверхні нести свої пластичні функції. Митець не лише з крайньою ощадливістю, а й із своєрідною віртуозністю використав надану йому можливість.

Приклад цієї традиційної (і значною мірою навіть консервативної) композиції вияскравлює незборимість тенденції до передачі реального співвідношення речей у рисункові. Надприродні явища відображаються в природних формах — нехай ще в тій або іншій мірі спрощених, узагальнених, відчутно монументалізованих, — але не позбавлених свого нормального сенсу.

Упродовж всього XVII ст. спостерігається дедалі більше і більше «оприроднення» рисунка, приведення його у відповідність з гармонійною правильною реально існуючих предметів. З утвердженням ренесансної і барокової естетики матеріальність перестає бути чимось тривіальним, гідним зневаги. Поряд з узаконеним рисуванням визначених еталонів, визрілих у витончених умах середньовічних богословів, торує собі шлях поки що неузаконений рисунок з природи.

Зовнішній рисунок, носій чуттєвої краси і природності, вторгається у святині внутрішнього рисунка. Ознаки такого вторгнення — спроби майстрів раннього барокко Іллі й Прокопія використати штрих для правильного визначення розподілу світла й тіні (ілюстрації до Біблії й Апокаліпсиса). Ці піонери

О. Тарасевич. Меса. Вільно.
1680-ті роки.



тонової гравюри працюють за принципово новими рисунками, де зображальні засоби побудовані на єдності полярних стереотипів — умовності й реалістичності. Відсутність досвіду тонового зображення (при всьому потягові до нього) і оглядання на традицію умовно-контурної гравюри не увінчали альтруїзм Іллі й Прокопія повною удачею. Успіх випав на долю тих їх наступників, хто мав не лише бажання і таланти, а й опанував основи реалістичного рисунка та виробляв уміння репродукувати усі його особливості в гравюрі.

Запровадження в 70-х роках XVII ст. мідьориту стало важливим стимулом переходу до натурного рисунка. В графіці України починається період об'єднання властивостей внутрішнього і зовнішнього рисунка, об'єднання, яке італієць Ф. Цуккаро та інші західні майстри вже давно проголосили неодмінною умовою розвитку мистецтва нової доби.

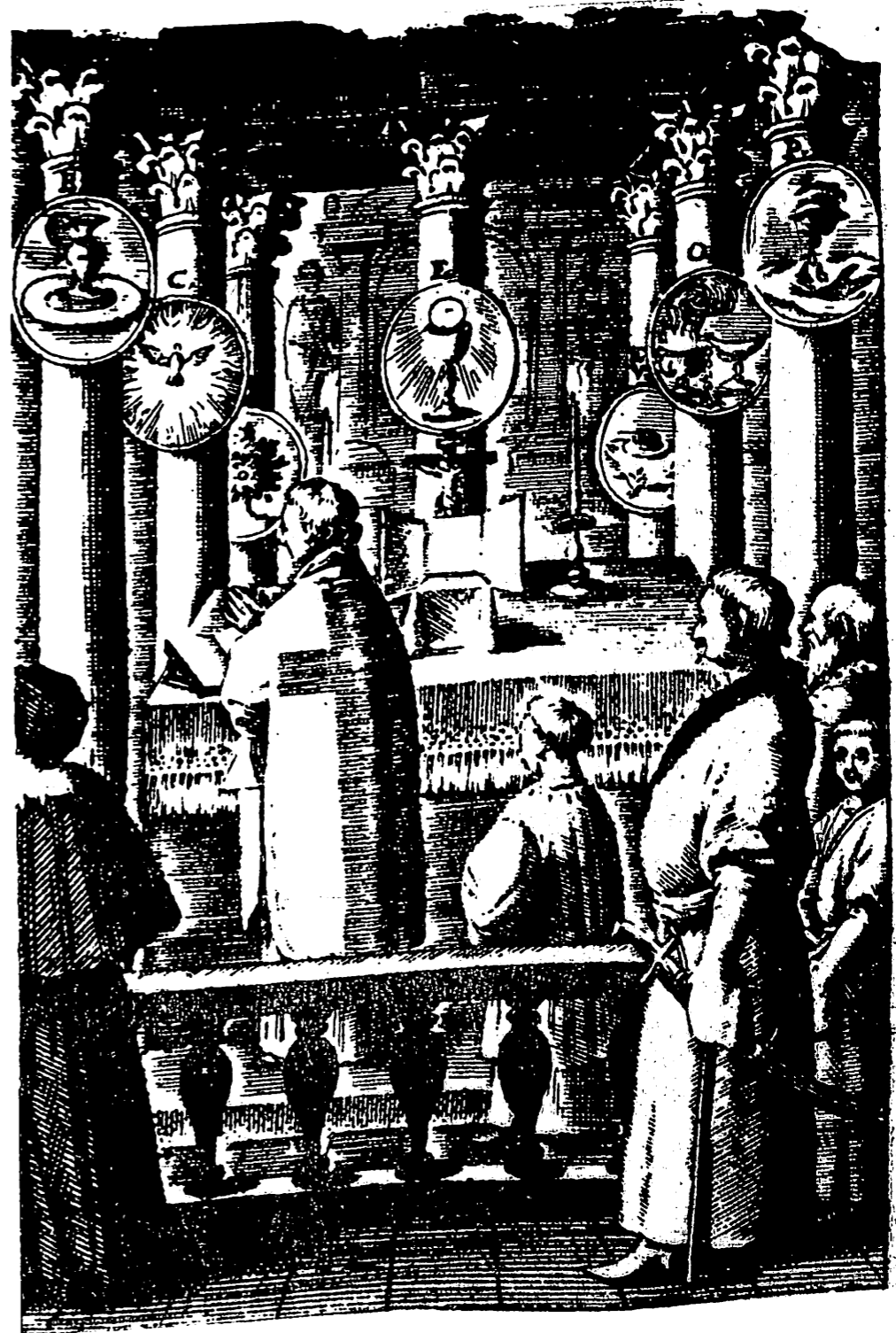
На Україні новий рисунок не слід розглядати як запізнілу реакцію на західні впливи. Його оригінальність не заперечна: принцип наслідування зразків своєрідно сплавився в ньому з принципом орієнтації на природну розмірність. Ні О. Тарасевич, ні представники започаткованого ним художнього напрямку не прагнули викоринювати старовинного правила щодо копіювань та наслідувань. Але вони намагалися поєднати вимоги цього правила з практикою рисування з природи. Захід, де набували майстерності О. і Л. Тарасевичі, Г. Левицький, Д. Галяховський, Федір А. і деякі інші митці, дав їм не стільки урск технічної досконалості, скільки імпульс «учитися» у природи і точно передавати зовнішній вигляд об'єктів середовища.

Ще в «Книзі про мистецтво» (кінець XIV ст.) італієць Ченніно Ченніні писав: «Зауваж, що найдосконаліший керівник, якого тільки можна мати, і найліпший руль, тріумфальні ворота — це рисування з природи. Воно важливіше

за всі зразки, довіряйся йому завжди з гарячим серцем, особливо, коли набудеш якийсь досвід в рисункові. Постійно, не пропускаючи жодного дня, рисуй щось; як би мало це не було, все ж це дуже важливо, воно принесе тобі велику користь»²⁶. Тільки силою традицій, які, за слушним виразом радянського етнографа Ю. Бромлея, «відіграють найважливішу роль в підтримуванні культурних зв'язків, забезпеченні культурної спадковості»²⁷, можна пояснити те, що українські митці аж через три століття після Ченніні визнали де-факто рисування з природи «важливішим за всі зразки». Не відкидаючи принципову вірність першовзірцям, вони вносять наприкінці XVII ст. в український рисунок найсуттєвіші виправлення за всю його історію: вводять тримірність, світлотінь, ретельніше опрацьовують деталі першого плану, «розмикають» контури, пом'якшуючи їх категоричність і жорсткість. Але стрижньовим моментом цієї ревізії традиційного внутрішнього рисунка було переборення в ньому умовності.

Людина в умовному рисунку конструювалася на основі декоративної гармонії. Всі так звані чуттєві деталі закривалися складчастою тканиною; постаті спрощувалися, обличчя набували то суворого, то сумного, то невинного, але завжди «пісного» виразу. Декоративна краса протиставлялася красі наповнених природних форм. Людину в умовному рисунку важко було порівняти з її реальним прототипом. Було в ній щось потойбічне і загадкове. Такий ідеал складав мету східнохристиянського мистецтва, тому, власне, умовність і трималася в ньому так довго²⁸.

І ось цьому своєрідному вмістливицю образної аскези — умовній формі — кидається виклик. Природний вигляд об'єк-



О. Тарасевич. Меса. Вільно.
1680-ті роки.

та визнається і кращим, і доцільнішим за умовний, стилізований. Все в доволішньому світі гідне бути зображеним без надмірних змін і деформацій. Нова теорія рисунка базується, як бачимо, на постулатах секуляризації, водночас вона не суперечить релігійній догмі про вольове створення світу.

Першими звернулися до натурального рисунка ті українські художники, які були виховані в західноєвропейському мистецькому оточенні — О. і Л. Тарасевичі. Баварський Аугсбург, в якому перехресувалися впливи германо-англосаксонської півночі і романського півдня, дав Тарасевичам сплавлений міжнародний досвід художньої творчості. Зокрема, в характері рисунка художників аугсбурзького сімейного клану Кіліанів (у них і навчалися Тарасевичі) віддзеркалено колективний здобуток ряду національних шкіл Європи по відображенню міфології, релігії та історії реалістичними засобами. Цим можна пояснити, що рисунок самих Тарасевичів пройнятий тверезістю і водночас романтичним поривом; у ньому пробираються ремінісценції Альтдорфера, Дюрера, Брейгеля Мужницького, італійських майстрів. Але ці впливи дуже часто фільтрувалися крізь слов'янське мислення митців. Сила традицій постійно накладала печаті на їх новаторські пошуки і не давала перетворитися на епігонів тієї чи іншої західної школи. При цьому і вони самі, і їх послідовники враховували побажання або вимоги замовників. Проілюструємо це на такому прикладі.

Після Аугсбурга О. Тарасевич тривалий час гравірував на замовлення польських, литовських і білоруських друкарень, приватних осіб. Без врахування всесильного у ті роки інституту замовлень не можна зрозуміти й пояснити перенадів у стилі й манері рисунка, які так часто траплялися у ранній творчості цього майстра. З дивовижною, на перший погляд, легкістю переключався

О. Тарасевич від натурального до умоглядного, «придуманого» образу. Насправді за цим простежується напружена праця, знання як східної, так і західної традицій, вміння поєднати реальне й міфічне одними й тими засобами реалістичного рисунка.

В ранній серії гравюр на тему відправлення меси вражає точність і послідовність передачі всіх етапів урочистої костельної служби. Майже сорок сцен, в чомусь схожих, але відмінних у деталях, — це наслідок копіткої праці О. Тарасевича по відтворенню ключових моментів меси. Оскільки його гравюрки мали бути взірцем для священослужителів, то вони, імовірно, виконувалися з натурних рисунків, можливо в якомусь зразковому костюлі. Однакові образи ксьондза і хлопчика-помічника на всіх ритуалах підтверджують наше припущення. З метою урізноманітнення композиції О. Тарасевич постійно змінює архітектуру вівтаря, постаті людей, що моляться перед престолом. Персонажі становлять винятковий інтерес у плані характеристики типів (від ченців до розряджених містечкових панянок), особливостей польського й українського костюма.

Гравюрки виглядають якось особливо «рисунково»²⁹. Лінійність добре узгоджена з півтонами, які гравер імітує нескладним паралельним, перехресним і лінійно-пунктирним штрихуванням. Елемент насолоди представлено не декоративним візерунком, утвореним грою контурів, а пластичністю, осягненням, ілюзією правильного і розміреного в кожнім об'єкті. Малюючи з натури постаті та предмети храмового інтер'єра, майстер не забув і внутрішнього рисунка, за принципами якого «репродуковано» вівтарні картини на христологічні теми. Необхідність узгодити сцени христоло-

О. Тарасевич. Меса. Вільно.
1680-ті роки.



бушків додали до цих краєвидів добірку ландшафтних пейзажів — з горами, водопадами, гаями, а також із рівнинами, на яких прориті канали, де вдальні видніються сільські будиночки в голландському й німецькому стилях із стафажними постатями людей та домашніх тварин³⁵. Безперечно цінність являє собою збірка наклеєних зображень, вирізаних із книг. В ній — гравюри Переля, Калло й інших французів з сільськими краєвидами, сценками побутового характеру, замковою й міською архітектурою. Ці твори виконані в маньєристичному дусі, пронизані відчуттям романтики, інтимності³⁶. Завершують кужбушок 10 портретів польських королів.

Третьою групою взірцевого матеріалу є абецадла³⁷. Серед київських кужбушків знаходимо дванадцять цілих абецадел, не рахуючи мішаних і розрізаних (тобто таких, де взірці зшивалися разом з учнівськими вправами). При доборі абецадел витримане основне правило мистецької педагогіки — від про-

Д. Красовський. Рисунок рук та ніг. Київ. 1770.



стого до складного, від уроків елементарних ліній до опанування рисунка, постатей та складання з них композицій. В альбомах німецьких і голландських авторів (вони серед кужбушків переважають) найретельнішим чином переведено у гравюру анатомічні рисунки частин тіла, всієї постаті, поз оголеного тіла і в такій самій послідовності — анімалістичні рисунки. Видавцями альбомів були Николаус Піскатор, Йоганн Христофор Вейгель, Фредерік де Вітт, Йоганн Генріх Сераус, Аугусто Вінделіч, Йоганн Леонард Цуггелъ: рисувальниками і граверами — Фредерік Бломауерт, Йоганн Ульріх Краус, Ніколас де Брюн, Йоганн Даніель Герти³⁸.

Французький альбом «Principes de dessein» (гравер Жорж Боденер, друкарі Еремія Вольф і Йоганн Христофор Вейгель, видавець Себастьян де Клерк) має дещо інший характер, ніж німецькі. В ньому основний акцент зроблено на тонкощах передачі будови обличчя в різних мімічних виразах і дещо менший — на анатомії тіла. Наприкінці альбому представлено низку постатей, вбраних за французькою й англійською модами XVII ст. Цей альбом був розрахований, очевидно, на прищеплення навиків мистецтва портретування³⁹.

Один з найпізніших взірцевих альбомів зшитий близько 1769—1770 рр. З написів на аркушах випливає, що «сія книга з різними кунштами есть собственная ієромонаха Захарії» і що вона приписана протоієреєві Ермолаю для навчання⁴⁰. Захарія, Ермолай чи може якийсь інший учитель озглавив кужбушок просто і недвозначно: «Изображение языческих богов и прочее». Використання алегоричних образів античної міфології в художній майстерні монастиря, що був твердиною православ'я на Україні — факт цікавий і повчальний. Він свідчить, що секуляризаційні тенденції в мистецтві повністю вибилися в цей час з нелегального або напівлегального «підпілля» на поверх-

ню художнього процесу; що вони були узаконені не лише у світських, а й у монастирських художніх осередках.

Згаданий кужбушок цікавий не тільки з погляду наявності гравюр із язичницькими богами, а й бароковим та класицистичним стилями зображення цих богів. Гравюри, підписані митцями XVII—XVIII ст. (Делла Белла, Ф. Флоріс, М. Кюсель, Л. Бурначіні, К. Блорнар, П. Марієтт, М. де Вос, Й. Сад), зображали персонажів грецької й римської міфології (Титана, Аполлона, Одиссея) не у виглядах живих людей, а як мармурові статуї у рвучких, напружених та скам'янілих позах.

На аркуші 83 наклеєні вирізки прикрас стилю рококо (підписи М. Мосін, К. Данкерс). Прикраси вибагливі, перенасичені надмірностями, уподібнені до розбухлого ніздрястого тіста⁴¹. Від цієї рафінованості й гіпертрофії орнаментальної форми вже віє виродженням, замінюваного ясною, чистою, але холодною красою класицизму. Може, взірцевий матеріал у цьому кужбушкові добирався і без певної системи, з випадково зіораних зображень, все ж він доволі точно віддзеркалив чергову зміну стилів у європейському мистецтві.

Такими в основних рисах є збережені донині взірці, що ними послуговувалося кілька поколінь українських художників XVIII ст. За своїми якостями вони не мають нічого спільного з поставантійськими зразками: це цілком західні посібники, засновані на принципах відображення реальних співвідношень і пропорцій, на гармонії внутрішнього і зовнішнього рисунка, на переважно раціоналістичному прочитанні історії християнства.

Однак було б помилково вважати, що ті, хто навчав і хто вчився в Києві на цьому матеріалі, безоглядно й некритично кидалися наслідувати доступні їм західні гравюри. Студійні альбоми свідчать про те, що ставлення митців до

привезених взірців було доволі-таки перебірливим. Зовсім не копіювалися, наприклад, сюжети, невідповідні прийнятій на Україні іконографії, а також манірні, пересичені прикраси, образи католицьких святих, маловідомі алегоричні постаті, західні архітектурні краєвиди.

Навпаки, найбільше і найчастіше перерисовувалися гравюри з абецадел. Особливо популярним був німецький посібник малювання, виданий 1723 р. з гравюрами Йоганна Даніеля Герца, виконаними на основі авторських рисунків. Перемальовки з посібника зустрічаються майже в усіх учнів. Пластична аналітика стає основою навчання рисунка, і ця обставина більше наближає київську майстерню до академічного, ніж схоластичного закладу.

Велика увага приділялася рисункові голови. В цьому випадку абецадла заміняли учням гіпсові зліпки і натуру. При всій нерівноцінності подібної заміни студійні гравюри все ж давали учням поняття органічної форми, основа якої — кістяний череп. Пропагуючи вправу щодо правильного відтворення елементів голови в їх зовнішніх вимірах, абецадла скеровували увагу на великому (черепа і обличчя частини) й малому (очі, ніс, уста, вуха) її членуванні по верхні. Внутрішніх же конструктивних співвідношень, продовження подумки ліній всередину форми до їх перетинів ця система навчання ще не давала. І в цьому її недолік. Абецадла вчили не повторювати, а думати, однак думати готовими формами. Ось чому в рисунках голови лаврські учні добре прорисовували деталі, але допускали окремі похибки в їх «конструюванні», яке вимагало знання не самих зовнішніх, а й внутрішньопросторових зв'язків частин та цілого.

Теорія мірних співвідношень в рисунку голови опановувалася в лаврській майстерні досить ґрунтовно. Ряд рисунків свідчить про спеціальну увагу до питань доліхоцефального і брахіце-

фального типів голови, до так званого лицевого кута (на перетині ліній чоло — ніс і підборіддя — ніс), віддаленості вилиць стосовно серединної лицевої лінії, місця розташування маски (тобто трикутника очі — ніс — уста), пропорційності мас черепної й лицевої частин, особливостей асиметричної симетрії. Всі ці проблеми френології, мабуть, не розв'язувалися у Києво-Печерській лаврі в їх теоретичній, аналітичній постановці. У творчій же практиці вони ретельно, хоча може інтуїтивно, враховувалися як сукупність навиків. Про це свідчать численні малюнки й рисунки голів, погрудь і статур, розпорошені по студійних кужбушках. Тут і копії зарубіжних та місцевих портретистів, образи святих, персонажі образотворчого фольклору, алегорії, орнаментальні рисунки⁴².

Набутком лаврської майстерні XVIII ст. було прищеплювання вихованцям принципів індивідуалізації рис обличчя. В цьому виявилось посилення уваги до людини як до неповторного феномена, а також захоплення можливостями пластичного трактування обличчя в усіх деталях замість старої практики його умовного зображення за допомогою дужок, кілець і крапок.

Рисунок учнів лаврської майстерні свідчить і про нові (для України) способи відтворення одягу, зокрема складок на тканині. Упродовж всієї історії образотворчого мистецтва майстри приділяли виняткову увагу передачі бгнок на одязі, на драперіях. Різні художні системи дотримувалися своїх спеціальних «теорій складок», тому що ні пейзаж, ні інтер'єр, ні атрибути не були таким неодмінним обрамленням людини в зображенні, як тканина. Культ тканини в образотворчому мистецтві зростає, оскільки він має під собою природне підґрунтя. Його не змогла подолати навіть гедоністична в своїй основі художня система античних Греції й Риму з її культом оголеного тіла. І в

ній плащ, сукня, драперія майже завжди виступають супутником людини. До речі, античне мистецтво виробило сконалі зразки декоративної, пластичної і композиційної складки, які набули розвитку в епоху Відродження і дістали теоретичне обґрунтування у Леонардо да Вінчі. Він класифікував складки, виходячи з властивостей тканини, її щільності, товщини, фактури, і розподілив їх на три типи — ламані, м'які й великі. Пізніша художня думка доповнила цю класифікацію за ознакою форм утворених при дії на тканину сил різного спрямування (прямі, діагональні, радіальні). Була опрацьована осяжна пластика складки, визначено її дно, висоту і гребінь.

Ренесанс і барокко сприяли суттєвому переглядові ролі складки у творах українських художників. Крім декоративного, вона набула і змістового значення, характеризуючи тілесну рухливість або душевний стан персонажа. У давній мініатюрі і в гравюрах першодруків складка була прямою, жорсткою, а її повторюваність частою. Дно і гребінь накреслювалися однаковою лінією, так що і зібрана тканина виглядала плоскою; її ж осяжність імітувалася лише за допомогою силуетного зрізу тканини (низ плаща, кінець рукава), який мав обрис зигзага. Переважно прямовисні складки не передавали справжньої фізичної природи тканини. По них неможливо встановити щільність і товщину матеріалу. Зате такі складки надавали форми людського тіла, надавали зображенню улюблених в східнохристиянському мистецтві лінійності та геометризованої декоративності, «тримали» на собі композицію.

Новий тип складки бачимо у творах української графіки кінця XVII і XVIII ст. Це природні згини, по яких добре відчувається напрям прикладеної до тканини сили. Складка, не втративши своєї декоративної ролі, розглядається насамперед як показник розв'язання

О. Ірклієвський.
Чернець. (Портрет
Петра Могилі?).
Київ. 1749.



двох проблем реалістичного мистецтва — відтворення матеріальної форми і передачі руху. Рисунки учнів лаврської майстерні свідчать, що на початку XVIII ст. українські митці вміли зображати складки не лише в їх елементах, а й у розмаїтих сполученнях, в їх типовому утворенні на різних за товщиною й щільністю тканинах. Зарисовки драперій, зібраних завіс, суконь, плащів вражають багатством динамічних явищ, яким художники піддавали тканину для досягнення рельєфу бгнок. У начебто навмання зім'ятих вовняних, лляних, шовкових полотнищах при уважному розгляданні вловлюємо продуману ритміку й рівновагу, декоративну вишука-



Ф. Бальцеровський. Жіноча постать. Рисунок складок. Київ. 1752.

ність і предметну фактурність. Особливою красою позначені звисаючі тканини (рисунки А. та С. Галиків, Ф. Бальцеровського, С. Паламаренка), де складки передавали відчуття легкості або важкості і являли собою перехід радіальних складок в діагональні, а в самому низу — в прямі. Непогано справлялися київські рисувальники також із «гармонікою», утворюваною при накладанні тканини на прямі чи заокруглені горизонтальні поверхні (С. Галик, Д. Красовський, Г. Тесленко). У вправах майбутніх граверів й живописців, крім удосконалення техніки рисунка, здобували також добру підготовку у розв'язанні порів-

няно нових в українському мистецтві проблем — світлотіні й об'ємності.

Малюючи на основі гравюр Ієремії Вольфа образи апостолів, зодягнених у широкі плащі, київські художники досягали за допомогою розмитої туші багатих світлотіньових ефектів. В апостольських світлотіньових ефектах К. Поповича, Є. Федорова і Д. Красовського гра світла й тіні делікатніша, м'якша, ніж на гравюрах І. Вольфа. Учні вимальовували комбінації бганок не так контрастно, як він. Вони застосовували по три — чотири відтінки при переході від білого гребеня до темного дна складки, перманентно нарощуючи затінення, але не доводячи його до цілковитої чорноти. Тканина стає від цього живою, вона втрачає вуглуватість і кам'яну обважненість.

Вже в учнівських рисунках майбутні художники опанували засіб напівпрозорої тіні. Натомість глухого чорного затінення з'явилися сутінки, приглушені м'якістю розсіяного світла. Не дивно, що коли ці учні ставали згодом майстрами і бралися за пензель і фарби, вони одною лише світлотіньовою градацією створювали пластичний ритмічний лад, який і нині не перестає вражати глядача в іконах і портретах Центральної та Лівобережної України, де переважно і працювали вихованці лаврської майстерні.

Українські рисувальники і гравери до XVIII ст. майже не цікавилися такими проблемами освітлення, як інтенсивність, прямота або розсіяність, кут падіння променів на предмет. Умовні затінення («гребінчики») наносилися з декоративними цілями, тому по них важко визначити, звідки падає світло і скільки джерел освітлення. Гравюра на міді (у її кращих зразках) і особливо рисунок лаврської майстерні знімають цю непевність. Їх тонова структура базується на одному освітленні, яке знаходиться зверху чи збоку по діагоналі аркуша. Тіні також набувають діагонального спряму-

вання і трактуються досить мальовничо, з відчуттям пластичної виразності.

Якщо тоновий рисунок кужбушків свідчить про реалістичний підхід до проблем освітлення в цілому, то штриховий (туш, перо, олівець) впевнено виражає рух та його напрям. Наслідуючи гравюру, учні часом розріджували її штрихову щільність в тінях, але чутливо реагували на передачу кривизни, яка означала напруженість розтягнутої або стисненої складки. Типовим прикладом можуть бути рисунки С. Галика із зображенням дітей за вивченням нот, чоловіка з дудкою і жінки з совою⁴⁴. І в інших штрихових рисунках є потяг до опанування нової функції світлотіні — бути не лише статичним декоративним елементом, а й виражати розподіл динамічних сил в об'єкті, що рухається.

Показником майстерності рисунка було вміння правильно зобразити оголене тіло людини. Чи мали дозвіл і чи вміли київські учні малювати його? Рідкість таких рисунків свідчить швидше про обмеженість, аніж про заборону: як-не-як, а монастир мусів зберігати своє реноме. В альбомах багато рисунків голови, кінцівок, але значно менше — всього тіла. Кілька повністю оголених натур виконано учнем Федором Уманським⁴⁵. Якість їх з погляду пластичної анатомії задовільна, а в плані передачі силуэта, осягнення й руху — навіть досконалі. Це фактично ранні академічні напрями, що виражають загальний напрям розвитку київського рисунка від умовності до пропорційної правильності. Прагнення малювати «по-вченому» перемагало всілякі перепони і заборони, консервативні й архаїчні тенденції, яких не бракувало з-поміж монастирської братії. Якщо глянути на навчальний рисунок XVIII ст. в тематичному розтині, то коло відображених явищ видається доволі різноманітним, позбавленим револьвів. Враження таке, що вчителі заохочували своїх вихованців малювати все, що їм подобалося: сцени священного



Я. Рачковський. Апостол Андрій. Передача світлотіні. Київ. 1751.

писання, побутові сюжети, портрети, алегоричні композиції. Проте етап творчої вседозволеності наставав, як це випливає з наявного матеріалу, після обов'язкового опанування основ рисунка й композиції. Тематика учнівських вправ відбиває ліберальну програму навчання та широку зацікавленість української художньої громадськості світловим мистецьким процесом. Просвітительське XVIII ст. з його пафосом знань про людину і природу увійшло в «кров і плоть» рисунка. Місцевий взірцевий матеріал і місцева тематика органічно пов'язуються з іноземними, посвідчуючи прагнення до оволодіння професіоналізмом.

а мистецтва та мистецтва : л :



П. Вистрихань. Архангел Михайло. Штриховий начерк ікони. Київ. 1750-ті роки.

Що саме малювали вихованці лаврської майстерні, готуючись стати іконописцями, портретистами, монументалістами, граверами? В сюжетах із священного писання простежується бажання Києво-Печерської лаври підготувати майстрів іконостасного малярства. У збірниках рисунків багато спроб зображення намісного, молільного (деісусного), страсного, святкового, апостольського, пророчого і акафістичного чинів. Майбутніх художників навчали думати монументальними образами: постаті в їх рисунках урочисті, видовжені, «пристосовані» до високих церков і таких же іконостасів цієї доби. «З середини XVIII ст., — писав відомий мистецтвознавець С. Таранушенко, — у вимогах до будівельників звертається увага на висоту і стрункість. Майстри розробляють такі

конструкції, в яких будівельний матеріал, працюючи з граничним напруженням, «дематеріалізується», ніби втрачає вагомість і верх, ніби ширяє в повітрі»⁴⁶. Вловивши цю тенденцію у храмовій архітектурі, лаврські наставники малярства прищеплювали вихованцям аналогічну «внутрішню конструкцію» іконостаса з його багатьма ярусами і якомога повнішим представництвом чинів та монументалізованим трактуванням образів. В окремих рисунках, наприклад в Алімпія Галика, навіть розмічено, що і яким кольором вкривати — переконливе свідчення іконостасного призначення його ескізів⁴⁷.

Начерки-вправи на релігійні теми вказують не тільки на сам факт підготовки в лаврській майстерні іконописців. Вони з'ясовують феномен втрати іконописом своєї специфічної художньої мови, коли «міфологічні та історичні картини разом з творами на християнсько-біблійні теми складали один і той же вид історичного живопису»⁴⁸. Не де-небудь, а у твердині православних традицій східнослов'янського світу, в Києво-Печерській лаврі, грань між духовним трансцендентним живописом і буденним мирським малярством непомітно стиралася⁴⁹.

Ще до відкриття 1757 р. Академії мистецтв в Петербурзі київський рисунок (а вслід за ним гравюра і живопис) набуває класицистичного вигляду, зумовленого впливом (і впливом) на Україну західного взірцевого матеріалу. Академія мистецтв в перші ж роки своєї діяльності також була тісно пов'язана з Україною. Вона черпала звідси обдаровану молодь (серед найвидатніших її вихованців другої половини XVIII ст. були українці А. Лосенко, Д. Левицький, І. Саблуков, В. Боровиковський, Г. Сребреницький, К. Головачевський, І. Мартос та ряд інших), справляла на місцеві художні осередки значний вплив. Ранні доакадемічні рисунки українців, які згодом вчилися у Петербурзі і

стали видатними майстрами пензля, відбивають «лаврську манеру» композивання, пластики, техніки виконання. Так, опубліковані російським мистецтвознавцем Т. Алексеевою начерки В. Боровиковського до ікон апостольського чину, виявлені нею в Російському музеї в Ленінграді («Лука і Яків», «Павло й Іоанн», «Хома і Василій», «Рівноапостольний князь Володимир»)⁵⁰, нагадують рисунки лаврських кужбушків. Жваві, мімічно виразні обличчя святих, бароккова жестикуляція, декоративне розмаїття складок тканин, в які вони щедро «закутані» — все це ознаки

певної школи, стилістичні засоби якої так добре встоялися до 1770-х років (коли В. Боровиковський виконував згадані начерки), що їх не сплутаєш з жодною іншою національною мистецькою школою. Рисунки видатного художника підписані в дар миргородському полковникові Федорові Остроградському. Це може бути свідченням того, що В. Боровиковський спеціально був посланий урядовцями Миргорода на навчання до Києва, тим паче, що теза про те, нібито батько художника, Лука Боровик, був іконописцем не виключає можливості навчання сина і в Києві.

Невідомий рисувальник. Напад еретиків на ковчег праведників. Сатиричний рисунок. Київ. 1760-ті роки.



Поетична сила народного мислення, Росія і Захід сприяли завершенню наприкінці XVIII ст. еволюції українського іконопису — від візантинізму до класицизму. Є свій сенс і своя логіка в тому, що цей процес виразно проявився саме в рисунку Києва — найвпливовішого в той час художнього центру. Не кастова замкненість, а саме широкі міжнародні зв'язки Києво-Печерської лаври, бажання її митців учитися в інших і ділитися своїм власним досвідом, — в усьому закладені цінні імпульси й стимули саморозвитку та самооновлення українського мистецтва.

Завдяки авторитетові Києва як художнього центру, процеси «академіза-

Ф. Уманський (?). Натурщик. Рисунок м'язів спини. Київ. 1750-ті роки.

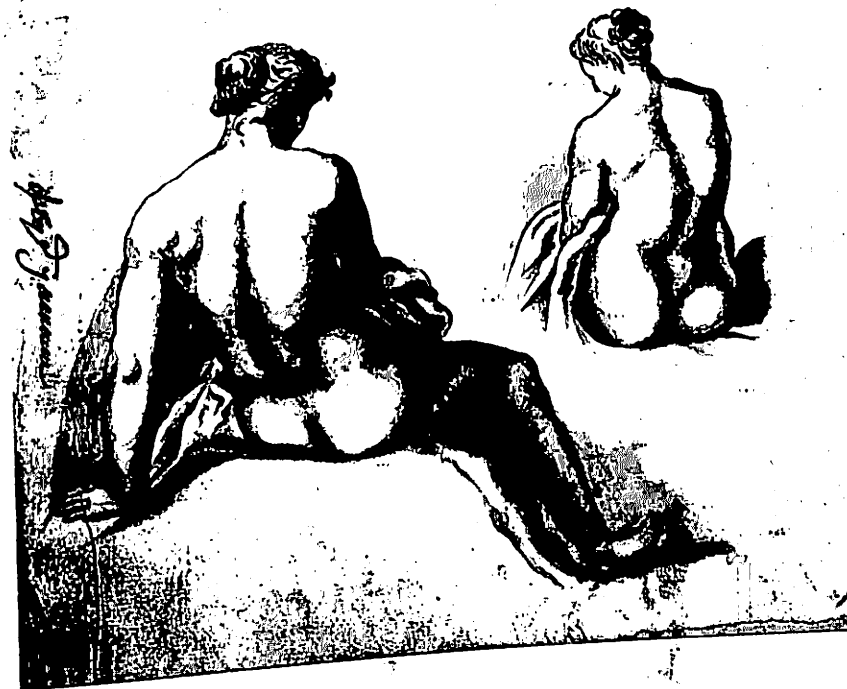


ції» релігійних образів поширилися звідси по всій Україні, включаючи такі великі осередки, як Львів з його художніми цехами, Чернігів, Переяслав, Харків з їх мистецькими класами в тутешніх колегіумах. Рисунок лаврських кужбушків — не вузько локальна «київська школа». Це сконцентрований вияв творчого пошуку митців усєї України. Вчилися тут також росіяни, білоруси, поляки, серби, болгары, греки, заносючи у свої країни унікальний для східнохристиянського мистецтва експеримент пристосування вироблених за тисячу літ засобів іконопису до нового стилю класицизму.

Якби лаврська майстерня обмежилася лише колом релігійних тем, то й тоді б вона виконала, з огляду на щойно згаданий експеримент, місію перед мистецтвом. Але майстерня заохочувала також розвиток світського рисунка, представленого в кужбушках чи не більшою кількістю вправ, ніж релігійні зображення. Часто-густо життєві побутові зарисовки були підготовкою до створення того чи іншого євангельського образу. Д. Красовський, Й. Сербин, Ф. Бальцеровський, Г. Ктиторенко, Г. Маляренко, Ф. Лавренко, Я. Рачковський, П. Вистрихань, О. Іркліївський, Ф. Уманський, кожен в міру своєї старанності малювали окремі частини тіла, потім задріпровані та оголені постаті, копіювали портрети царів і королів, старанно відтворювали обладунки на галантних дамах і кавалерах, зображали анімалістичні, мисливські, пастуші сценки. Мотиви і деталі з цих суто світських малюнків так чи інакше потрапляли до створених рисувальниками релігійних композицій.

Пробування сил в різних жанрах виробляло в художників широкопрофільність, уміння добре малювати не лише ікони (що було основним завданням попередніх поколінь митців), а й міфологічні, історичні, батальні, побутові сцени, орнаменти, натюрморти і портрети. Ши-

Ф. Уманський.
Натурщиці. Київ.
1750-ті роки.



роке популярні жанри присутні у вправах більшості учнів. Виховання різнобічних нахилів до творчості провадилося без шаблону. Добір вправ у кожного учня був свій. Воля вибирати об'єкт зображення сприяла розвитку природного обдарування, допомагала кожному виявляти, за словами Г. Сковороди, «сродное делание».

Для ряду учнів «сродною» працею був портрет. Так, альбом О. Іркліївського⁵¹ являє собою переважно портретну галерею мальованих розмитою тушшю гравіур монархів, вельмож, учених і релігійних діячів країн Західної Європи. Надто колоритно зобразив О. Іркліївський молодого ченця-красеня, дуже схожого на П. Могилу, наділивши його глибокою психологічною характеристикою спокійної влевненої людини⁵². Тут же — портрети Богдана людини⁵². Тут же — портрети Богдана Хмельницького, його сина Юрія, князя Василя Голіцина, Стефана Яворського, українських полковників гетьман-

ської доби. О. Іркліївський багато копіював з гравіур О. та Л. Тарасевичів, зокрема портрети — царівни Софії, К. Жоховського, К. Радзивілла, Я. Собеського, Г. Землі.

Самійло Неділько у портретних копіях коронованих осіб багато уваги приділяв декоративному облямуванню портретованих⁵³. Рисунок обличчя у нього здебільшого посередній, слабо опрацьований в деталях. Але корони, булавви, герби і держави, пухнасті хутряні коміри, розшиті й обважнілі від дорожціностей убрання, начищені до блиску лицарські лати він змальовував ретельно, з явним нахилом до декоративних трактувань. В одному з портретів, що зображає Юзефата Чацького, С. Неділько старанно зарисовував не лише одяг, а й обличчя, передавши характер, зовнішність, настрої. Стафажні кліше при зображенні обличчя переростають в цьому рисунку в грамотний портретний етюд.

Серед майже півтори тисячі збереже-



А. Галик. Начерк іконного образу. Київ. 1740-ві роки.

них малюнків лаврських учнів XVIII ст. зустрічаються зразки, позначені неабиякою професійною майстерністю як у композиції, так і в докладному опрацюванні рисунка. Ф. Бальцеровський добре відтворив пишну зачіску і глибокі м'які складки одягу в малюнку жіночої постаті. Я. Рачковський в образі апостола Андрія передав тип людини

високого душевного піднесення, виявивши одночасно своє вміння в галузі світлотіньової градації. В зарисовках оголених жіночих та чоловічих тіл деякі учні (серед них Ф. Уманський) продемонстрували знання пластичної анатомії. Елементи гумору є в рисунках «Музикующий кіт» С. Галика, «Залицання» Д. Красовського. Майстерністю штрихо-

вого рисунка позначені численні начерки іконних образів А. Галика, ескіз «Архангел Михайло» П. Вистриханя і дуже цікава сюжетна композиція сатирично-полемічного характеру «Напад еретиків на ковчег праведників» невідомого автора. Подібних прикладів можна навести багато.

Принциповим є питання про те, чи заохочувалося в лаврській майстерні рисунки з натури. Елементарні рисунки, а також багатофігурні сцени релігійного, міфологічного, алегоричного змісту виконувалися, безперечно, на основі гравірованих вірців. В жанрі портрета також не бракувало копіювань. Але художникам добре вдавалися і натурні рисунки. Доказів натурності «готів», етюдних і викінчених портретів маємо досить. По-перше, графічних або малярських прототипів до цілої низки портретів у кужбушках не виявлено. По-друге, етюди виконані з розмаїтих глядних точок, у вільних манерах, з фіксуванням нахилу й повороту голови моделі, особливостей зовнішності, що в принципі можливо лише при змалюванні живої моделі. Найпереконливішим же аргументом на користь натурності таких вправ є народний український типаж облич, деталі одягу, характер нагрудних прикрас. Як приклад можна назвати твір Ф. Бальцеровського, де зображено чоловіка з характерною підгетьманських часів модою короткого підстригання чуба, з орлиним носом і ризами обличчя, в яких збереглися сліди молодості. Рисунок датований 1751 р. і передає портретний образ стародубського полковника Василя Дворецького (альбом XIX — 114, арк. 28). Спудей художньої майстерні пробували малювати ченців Печерських монастирів, козаків, знатних гостей, фольклорний образ козака Мамаю.

Говорячи про навчальний рисунок художньої майстерні (з 1763 р. — училища) Києво-Печерської лаври XVIII ст., слід відзначити його як своєрідне, не-

повторне явище в усьому українському мистецтві і, зокрема, у графіці. Незважаючи на те що цей рисунок виник на основі наслідувального творчого методу, він являв собою ґрунтовне переосмислення й оригінальне пристосування західноєвропейського матеріалу до художніх критеріїв українського народу. На основі сформованої у попередні століття міфо-реалістичної образної системи, київський рисунок XVIII ст. будувався за принципом одночасного експонування релігійних, міфологічних і світських елементів. Відбором одних засобів і відкиданням інших в цьому рисунку кристалізувалися елементи реалістичного творчого методу зображення не тільки матеріально-чуттєвого світу, а й духовно-трансцендентального досвіду людини. Зближуючи в художніх образах ці дві антиномії людської свідомості, згаданий рисунок в цілому спіряв поширення лінійності тоною рельєфністю осяжних поверхонь, світлотіньове трактування об'єкта, свідоме дотримування пропорцій — все це знаменувало початок утвердження в мистецтві України класицистичного стилю. Жоден вид українського мистецтва не відбив з такою послідовністю і вичерпною повнотою процес плавного переходу від барокко й рококо до класицизму, як київський рисунок XVIII ст.

Лаврська школа рисунка, поставши на ґрунті гравюри, мала значно більший вплив — хоча це й виглядає трохи парадоксально — на подальший розвиток живопису, ніж гравюри. Відзначені переваги рисунка стали передусім здобутками українського живопису. Що ж до географії впливу згаданої школи, то вона відчутна по всій Україні і навіть за її межами, зокрема у південних слов'ян⁵⁴. У XVIII ст. рисунок вивчається у Київській академії, Чернігівському, Переяславському, Харківському колеґіумах, при друкарнях, в деяких братських школах і монастирях. Скрізь розширюєть-



С. Галик. Музикуючий кіт.
Гумористичний рисунок.
Київ. 1756.

СЕМЕЇВ роговаць палиць : 1756. 1000)

ся прикладний характер рисунка. Він «обслуговує» тепер не лише іконопис і релігійну гравюру, а й світське мистецтво, архітектуру, інженерну і військову науку.

Дедалі більшої ваги набуває рисунок і як самостійна галузь творчості. В Київській академії, наприклад, процес рисунка розглядався в плані естетичного виховання, щоб відвернути студентів

від «грубих і низьких» занять. Київська академія, за словами одного з її істориків, «для естетичного розвитку студентів дозволяла їм заняття співом, музикою і рисунням. Останнє було улюбленою справою вихованців. Вони завжди доволі майстерно і вигадливо розрисовували богословські й філософські конклюдії для диспутів, прикрашали різними віньєтками та зображен-

Д. Красовський.
Залицяння.
Київ. 1752.

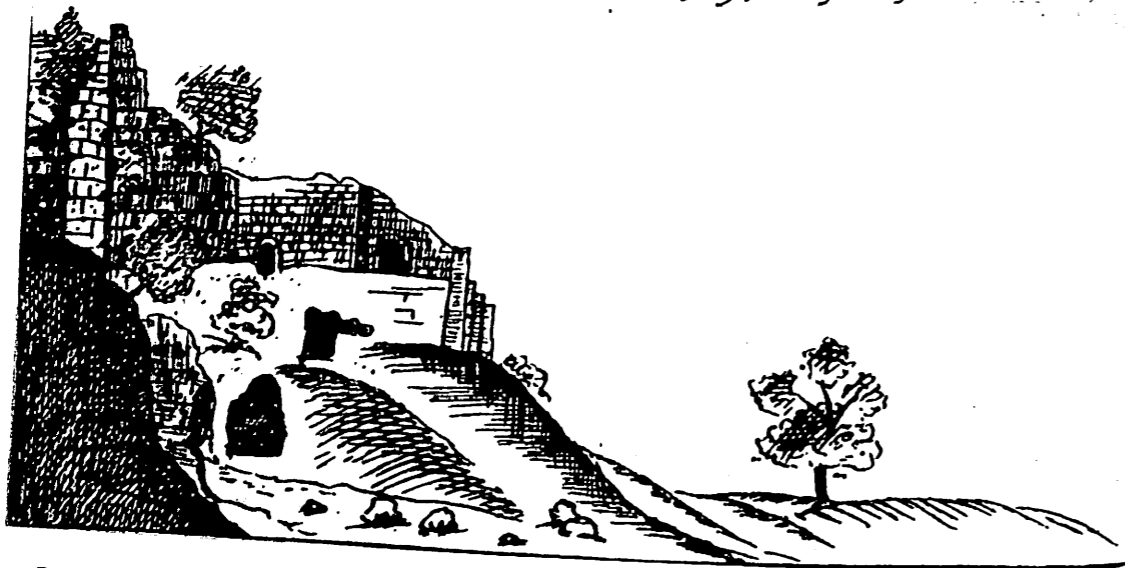


нями свої підручники й учнівські зошити»⁵⁵. На початку XVIII ст. в академії викладали пітику відомі гравери І. Мигура та І. Щирський, які багато зробили для того, щоб рисунок став тут таким самим улюбленим мистецтвом, як і складання віршів. Вони підготували ґрунт для фактичного зрівняння в правах наукових і мистецьких дисциплін, що було законодавчо затверджено

у відомій інструкції київського митрополита Р. Заборовського «Leges Academiae» від 7 жовтня 1734 р.

Київська академія у XVIII ст. стає другим (після Києво-Печерської майстерні) визначним центром розвитку рисунка на Україні. Про це свідчать архівні документи академії, літературні джерела⁵⁶, а також 139 рисунків вихованця цього вищого навчального за-

В'єднання до природи з'єднати орніти.



В. Григорович-Барський. Печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої. 1720-ті роки.

кладу Василя Григоровича-Барського⁵⁷. Останні свідчать про реалістичну першооснову рисунка, якому навчали студентів Київської академії, і його органічну спорідненість з народною графікою.

В. Григорович-Барський зображав природу й архітектуру країн Східного Середземномор'я, які він обходив пішки і описав. Людські постаті в нього, як правило, стафажні. Він умів виділити межі простору і пов'язати його з аркунального підходу до завдань плернестационарних умовах, а на повітрі, при різному освітленні. Ця обставина змущувала його провадити свідомий і реведуючись то до реалістичного, то до умовного методів трактування, де узагальнюючи форму і абстражуючись від деталей, а де акцентуючи саме на деталях. Подібна еластичність манери могла бути властива художникові з роз-

виненими професіональними навиками. Наївність рисунків В. Григоровича-Барського йде від народної традиції наочного експонування об'єкта. Зображаючи легендарні місця й архітектурні пам'ятки Близького Сходу, такі як печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої, гробниці Авесалома і Захарії, мечеть Омейядів, краєвиди Каїра й Александрії, автор прагнув в одному-рисунку дати одночасно інформацію і художній образ. Звідси відчуття кількох точок сприйняття предмета й простору, різнотипність ракурсів і перспективи.

Архітектурні споруди зображені так, що вони нагадують і аксонометричні зрізи, і відбивають їх оптично-реальний вигляд. Причому окомірною точністю передачі будівель часом вражаюча. Виступаючи в січні 1978 р. у Москві на міжнародному колоквиумі «Візантійська культура і слов'янський світ», сучасний грецький архітектор Павлос Милонос зазначив, що афонські рисунки



В. Григорович-Барський. Гробниці Авесалома і Захарії. 1720-ті роки.

В. Григоровича-Барського є унікальними документами, на основі яких можна реставрувати багато деталей монастирської архітектури Халкідонського півострова. Умовність і приблизність не тотожні у мандрівного письменника й художника. Він співвідносив справжні розміри й форми баченого в натурі із зображенням на аркуші.

Малюючи екзотичні дерева, В. Григорович-Барський прагнув передати структуру гілок, систему розташування на них листви. Кедр ростуть в горах, зображених силуетно, на взірць лещадок на іконах. Основна форма дерев — з симетричним розгалуженням. Це не взагалі дерева, а певної породи. Рисунок старого платана, що його художник побачив на острові Косі, є наслідком дальшої конкретизації деталей, спроба подати не лише цілісний образ оригіналу (як у ліванських кедрах), а й «портрет» легендарного дерева, відомого на всьому Близькому Сході своїм тисячолітнім ві-

ком і широченною кроною. Цю дивину В. Григорович-Барський відтворив з особливою для його манери реалістичною майстерністю. Вірогідно передано вигин шишкуватого стовбура, змієподібних переплєтених гілок. Форма листків окреслена по краях, а біля крони листя згруповане у кучеряві помпони. Графічний абрис цих помпонів не будьякий, не вигаданий навмання, а відбиває пластичну складність листяного покрыву якраз платанового дерева. Все це свідчить про уважну спостережливість В. Григоровича-Барського над природою речей, про велику популярність натурального зображення в українському рисунку XVIII ст. взагалі.

Кризу на Україні середньовічного методу орієнтації не на природу, а на «подлинники», іронічно прокоментував Г. Сковорода: «... во сто раз и веселее, Г. Сковорода: «... во сто раз и веселее, и удачнее лепить одни глиняные сквороды, нежели писать без натурь»⁵⁸. Вловивши непереборне прагнення мит-



Невідомий рисувальник. Св. Микола. Ескіз ікони. 1750-ті роки.

Рисунок XVIII ст. мав велике значення для утвердження основ реалізму в українському образотворчому мистецтві. В цьому столітті стався підготовлений поступовими змінами XVI і XVII ст. поворот від умовного до природного зображення, незалежно від того, чи йде мова про релігійну, чи про світську тематику. Новий рисунок ніс у своїй структурі секуляризаційну сутність, урівнюючи духовну і матеріальну форми, трансцендентне й матеріальне, циклічний та лінійний час.

В українському рисунку цього періоду відбувся синтез і врівноваження засобів східного внутрішнього і західного зовнішнього рисунків. Метод копіювання взірців був докорінно переглянутий, хоча й не відкинутий геть; метод наслідування природи здобув законних прав, але не визнавався як єдино прий-

нятий. Знову компроміс, знову антиномія концепцій, які надають рисункові і всьому мистецтву, що на ньому базувалося, не лише своєрідності, а й незаперечної чарівності.

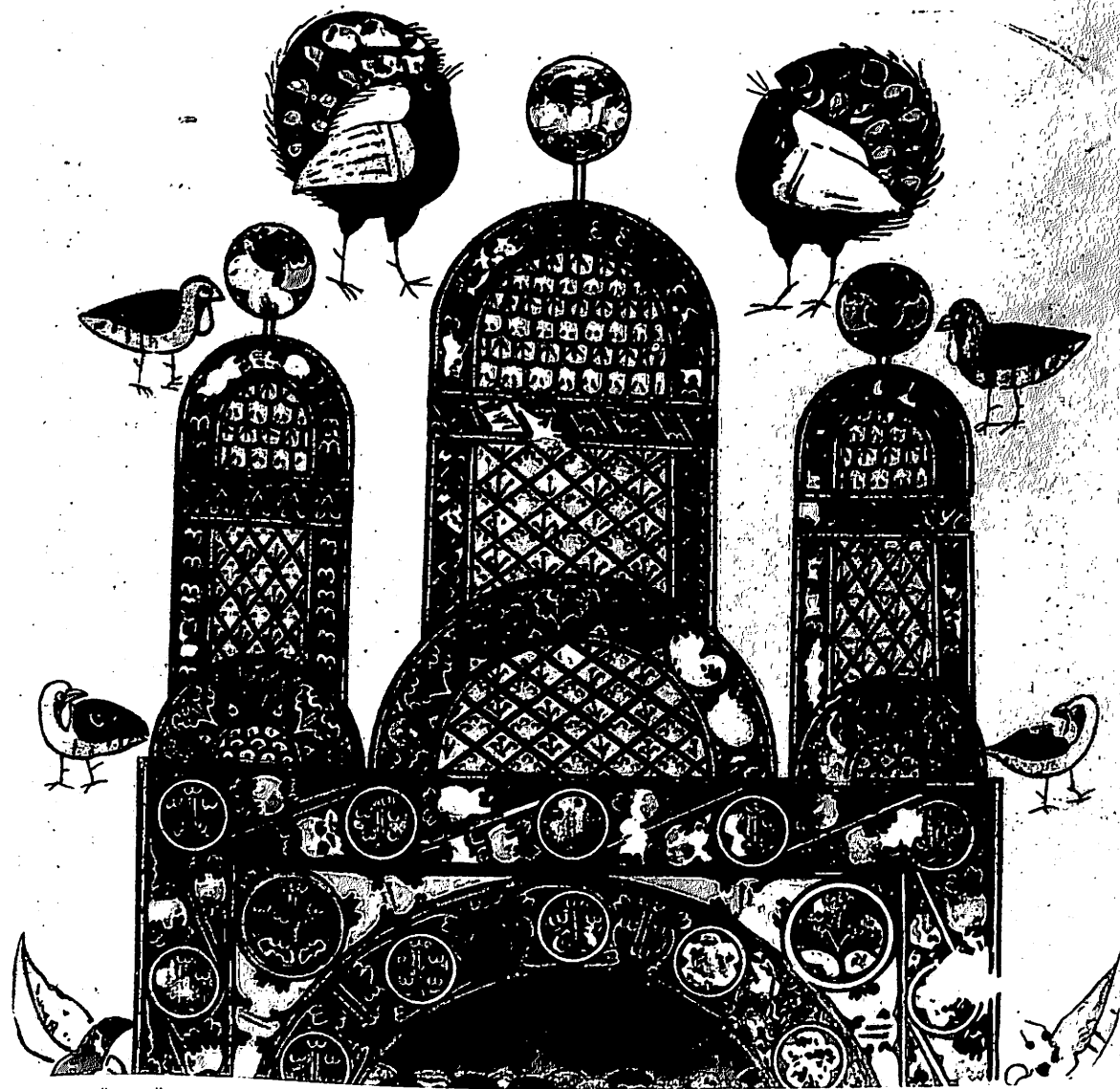
Важливо відзначити і ту обставину, що новий рисунок на Україні опановувався не представниками еліти, не замкненим в самому собі кланом обраних, а учнями демократичного походження, які репрезентували середні й малозаможні верстви суспільства і добивалися в майстерню не за походженням, а за здібностями і вчилися, судячи з їх успіхів у рисунку, за покликанням. Демократичний контингент учнів майстерні сприяв, звичайно, переборенню залишків найбільш архаїчних ознак старого умовного рисунка, більшій орієнтації на реальний світ. Близькість художників до народу зумовила проникнення ряду зображальних прийомів з професійного в народний рисунок, гравюру і малярство, які у XVIII ст. живляться не лише з арсеналу традицій, а й з усієї культури Просвітительства, дістають імпульси саморозвитку, оновлюють свою художню мову.

КОМПОЗИЦІЯ

Спостереження за численними мініатюрами, гравюрами, рисунками не може не привести до висновку, що в давньому українському мистецтві велика увага приділялася композиції. Упорядкування, конструктивна злагоженість зображених предметів та постатей в переважній більшості творів добре обмірковані. Уважний погляд виявить, що майстер іноді приносить у жертву навіть красу лінії, правильність форми, гармонію рисунка, виразність кольорової плями (коли, наприклад, йдеться про живопис)

Невідомий живописець. Св. Микола. Ікона народної школи. 1760-ті роки.





Невідомий київський мініатюрист. Бани храму і птахи. «Ізборник Святослава». Київ, 1073.

задля лише одного: щоб дивилася композиція виконаного твору.

На жаль, ми мало знаємо, де і як давні майстри опанували непрості навички побудови твору. Українські полемісти, які так жваво обговорювали різні проблеми образотворчого мистецтва⁶³, не об-

мовилися жодним словом про композицію. Тим часом професіоналізм, виявлений художниками у цій справі, свідчить про тривале вишколювання навиків, а не простий вияв природженого обдарування, інтуїції, навіювання тощо.

Є підстави вважати, що наука компо-

зиції (як теоретична дисципліна) і конкретні правила будови конкретного твору певного виду й жанру мистецтва передавалися на Україні від майстра до учнів в усній формі. Це наше припущення узгоджується з поширеною на Україні організацією художнього життя по цехах і майстернях з ревним обертанням в кожному такому осередку своїх таємниць. Будь-який трактат, та ще опублікований, таїв у собі ризик розсекречення тих чи інших засобів з усіма негативними економічними для цеху наслідками, що звідси випливали.

Практика втаємничення прийомів обумовлювала нестандартність у побудові творів. Композиційний «почерк» є часом дороговказом належності ікони, мініатюри, гравюри до певного осередку і певної школи⁶⁴. При цьому не спостігалось ні еклектики, ні творчого свавілля. Всі розмаїтості виявлялися в рамках загальноприйнятої художньої системи, але місцевого стилю. Подібна єдність була, безперечно, зумовлена сталістю загальноестетичних установок, успадкованих від Візантії та Київської Русі.

Внаслідок так званого другого південнослов'янського впливу і традиційних зв'язків з Афоном в Росії і на Україні посилюється увага до творів ранніх візантійських мислителів — Василя Великого, Григорія Ніського, Іоанна Дамаскіна, Феодора Студита, Псевдо-Діонісія Ареопігита. Потяг до зовнішньої предметної краси у творах митців ренесансу і барокко був викликаний, серед інших причин, новим прочитанням і усвідомленням естетичної програми мислителів каппадокійської школи, з-поміж яких перше місце щодо популярності належало на Україні Василю Великому.

Уміння Василя Великого пристосувати гуманістичний ідеал античного мистецтва до завдань християнства, загальний прагматизм поглядів, життєвий переконлива аргументація — усе це ім-

понувало українським прихильникам його вчення. Негативно ставлячись до гедонізму греко-римського мистецтва як збудника гріховних помислів і плотських утіх, Василій все ж високо оцінював прекрасне в матеріальному світі і в мистецтві. Він обґрунтовував постулат, що краса світу — в його цілеспрямованій організованості і що таким самим повинен бути твір мистецтва. З поняттям краси мислитель пов'язує насамперед гармонію, взаємну розміреність частин, зовнішню принагідність, інакше кажучи, його бачення краси базується на композиційних, структурних принципах: «Красою є гармонійність у з'єднанні членів, яка виявляється у своїй привабливості»⁶⁵.

Прихильники усього духовного, візантійські філософи виявляли дивовижний раціоналізм і тверезість, коли мова заходила про співвідношення краси мистецького твору і краси природи. Ідея подібності живописного образу реальній природі пронизує естетичні погляди навіть найпослідовніших трансценденталістів⁶⁶. Християнська онтологія приводилася ними в систему за допомогою доказів і прикладів з життєвого й художнього досвіду людини. Навіть Василій Великий вважав розміреність в структурі твору дуже важливою, тому що вона породжувала такий самий розмірений душевний стан у людини. Григорій Нісшевий ставив красу природи над красою її художнього відображення. «Колір в живопису, — писав Іоанн Дамаскін, — кличе мене до споглядання і, як луг, ваблячи зір, непомітно вливає в душу божественну славу». Псевдо-Діонісій у своїй ієрархії краси відводив видимій красі природи третє місце після абсолютної божественної краси і краси небесних істот⁶⁷. У висловлюваннях візантійських авторів чільна увага, як бачимо, приділяється розміреності частин у цілому — на духовному, природному і художньому рівнях. Ці призабуті думки стають уривками у зв'язку із загальним прагненням



Невідомий гравер.
Покрова. «Анфологіон».
Київ. 1619.

гармонії, яка виступає серцевиною композиції твору.

В поглядах на композицію принципових розходжень між східнохристиянською і західною концепціями не існувало. На обох полюсах художнього життя не було створено якихось нових і тим паче взаємовиключаючих теорій композиції: Схід і Захід розвивали (хоча й на різних стилістичних рівнях) античну концепцію структурної гармонії і мірної пропорційності частин у цілому.

Західні мистецькі трактати середньовіччя й Відродження не надто красномовні щодо питань композиції. Італійський письменник і учений XV ст. Леон-Баттіста Альберті, мабуть, був першим, хто приділив композиції спеціальну увагу. Виходячи з установки, що «живопис складається з окреслення (рисунка.— Д. С.), композиції і освітлення», він визначав композицію як «правило живопису, за допомогою якого окремі частини видимих предметів сполу-

чаються на картині»⁶⁸. Відсилаючи внутрішню будову предмета до компетенції рисунка, Альберті вважав мистецтвом компоновання не що інше, як пошуки зіставлень зовнішніх поверхонь предметів, підібраних за законом краси й гармонії. При цьому він, як і ранні візантійські мислителі, закликає вчитися у природи: «Отож, в композиції поверхонь слід всіляко шукати привабливості і красу предметів, для досягнення чого, як мені здається, нема раціональнішого і вірнішого шляху, ніж переймати цю композицію у природи, стежачи за тим, як вона, ця дивовижна майстриня всіх речей, зразково компоує поверхню в прекрасних тілах»⁶⁹.

Після Альберті спеціально про композицію не писали ні Леонардо да Вінчі, ні Мікеланджело, ні Вазарі. Теорія Альберті, при всьому її лаконізмі, охоплювала основні аспекти проблеми композиції, вона була створена в потрібний час і в потрібному місці, справивши значний вплив на творчу практику майстрів не самої лише Італії, а й інших країн Європи. Навіть оригінальний і тонкий знавець пропорцій А. Дюрер, якого постійно цікавили теоретичні питання мистецтва, у своїх трактатах «Керівництво до вимірювання» та «Чотири книги про пропорції» у багатьох моментах спирається на систему Альберті⁷⁰.

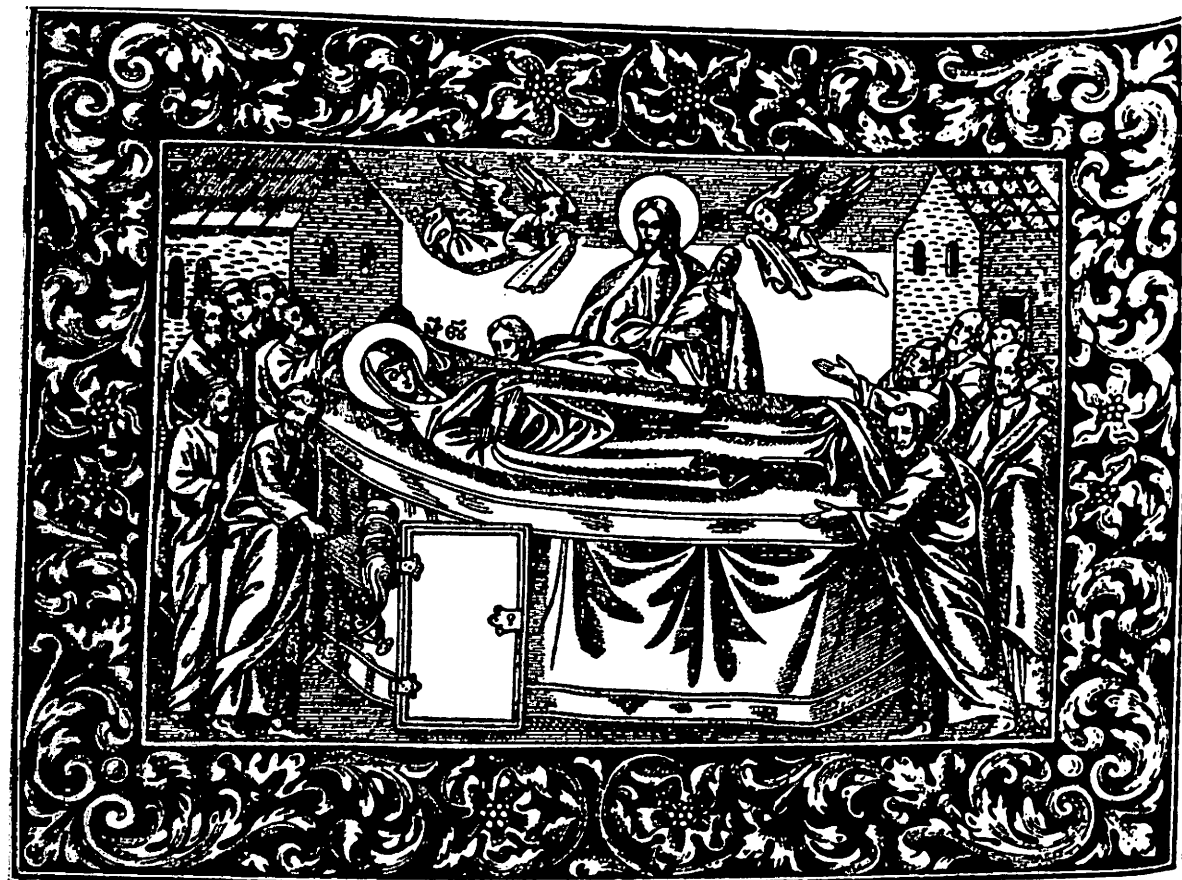
Українські художники з їх допитливістю і широкими мистецькими зв'язками добре знали і вміли застосовувати на практиці основні види композиції, про які в різний час писали візантійські й західні теоретики мистецтва. В графіці, як і в живопису України, формат і обрамлення були органічною частиною композиції, означали вікно в якийсь інший світ, вхід у незвідане джерело пізнання. Формат зображення ніс у собі значну частину емоційної снаги, психологічного настрою твору.

Видовженість — це був синонім урочистості, стійкості, наростаючої напруженості. Саме такими є титули й фрон-

тисписи до книг, гравюри з однофігурними образами святих, храмовою архітектурою. В книжковій мініатюрі Київської Русі вертикальний формат завершувався стрілчастою або напівкруглою аркою («Ізборник Святослава» 1073 р., «Євангеліє учительне» XII ст.) — знаком купола, символом неба, що характеризували благочестивість. Рамка на одній з мініатюр «Ізборника Святослава» являє собою поздовжній розтин трибанного храму. Куполи, наче коштовні корони, увінчують рівного-

Невідомий мініатюрист. Вознесіння.
Київський псалтир. 1397.





Федір. Успіння. Євангеліє.
Київ: 1697.

вий натовп віруючих: Щоб наочніше ідентифікувати куполи з небом, художник змалював збоку і зверху голубів (знак святого духа) і пав (знак раю). Символічні паралелі відображені тут в чистому, незамаскованому вигляді. Півциркульний варіант вертикального формату переходить в українську мініатюру й гравюру, утверджуючись тут як традиція. Півцикуль бачимо у найпримітніших ілюстраціях стародруків, хоча в кожному конкретному випадку по-іншому модифікованим. У канонічно-літургічних видавнях формати титула й фронтіспіса відповідають прямокутному форматові книги, а півцикульний верх робиться по внутрішньому краю

рамки. У гравюрах стилів українського ренесансу й барокко, коли в моду входять архітектурні мотиви, півцикуль трактуються, як правило, у вигляді арок. Відтак різні купольні форми повністю відокремлюються від рамки і стають елементами сюжету. Один з ранніх прикладів такого відокремлення можна бачити в «Покрові» з київського «Анфологіона» 1619 р., де Марія з'являється людям під легким опуклим вгорі шатром, опертим на чотири тонкі колонки.

Образ киворію, зберігаючи внутрішній підтекст небесної сфери, ніби перенесеної разом з богородицею на землю, пов'язується з форматом гравюри лише своєю вертикальною протяжністю (для під-

силення ефекту дивовижної урочистої події), але не є ні творцем формату, ні деталлю рамки. Тут асоціації складніші, багатогранніші.

У гравюрах зрілого барокко куполи й арки поступово втрачають символічний сенс і стають звичайним інтер'єрним тлом. Але вертикаль формату все-таки впливає на форму предметів (вони не можуть бути надто низькими), на їх розташування (вони не можуть бути розтягнутими вшир). Так, в образах євангелістів та апостолів О. Тарасевича, Д. Галяховського, Макарія, Г. Левицького, А. Козачківського, Г. Сребреницького, В. Боровиковського внутрішня архітектура інтер'єрів неодмінно приводиться в гармонійне співвідношення з форматом гравюри. Головний образ komponується так, щоб між ним і рамкою було достатньо простору, щоб йому не було тісно в межах зображення. Якщо вписати постать у прямокутник, то він (прямокутник) своєю формою чудово узгоджуватиметься з форматом гравюри, а кратність зменшення перебуватиме в діапазоні від 1 : 3 до 1 : 4.

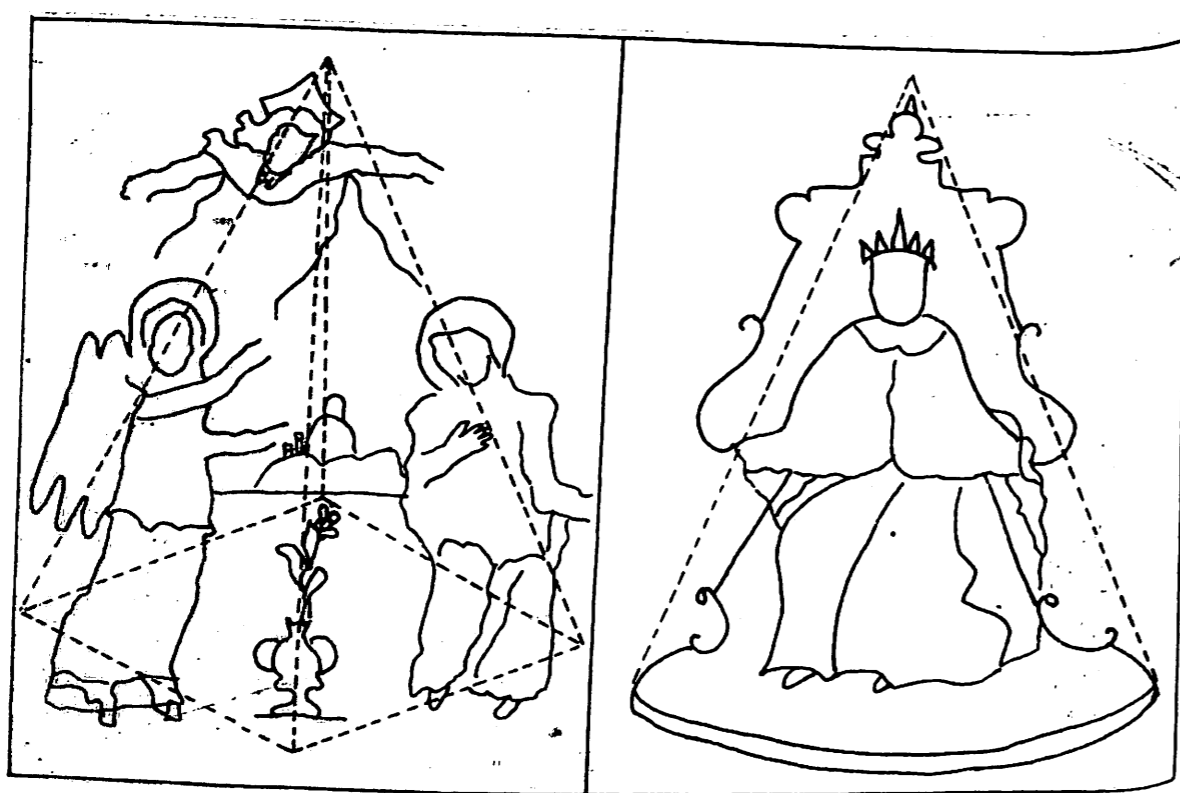
Вертикальний формат в цілому відповідає сюжетам урочисто-мажорного ідейного змісту. В нього, як правило, закомпонувалися малофігурні сцени, сповнені великої емоційної і моральної сили. Це типовий формат української книжкової ілюстрації й естампа. Крім того, він і найприродніший — як з погляду зв'язку з розміром книжки in folio, так і суголосності з ореолом винятковості, яким був оповитий зміст і текст, дух і літера книги.

Злет релігійного почуття в середні віки спрямував композиційні пошуки художників різних країн і художніх систем. Підкреслена видовженість в архітектурі й пластиці романського й готичного стилів мистецтва, в монументальних розписах Візантії й Київської Русі, в іконах Андрія Рубльова й картинах Ель Греко асоціювалася з

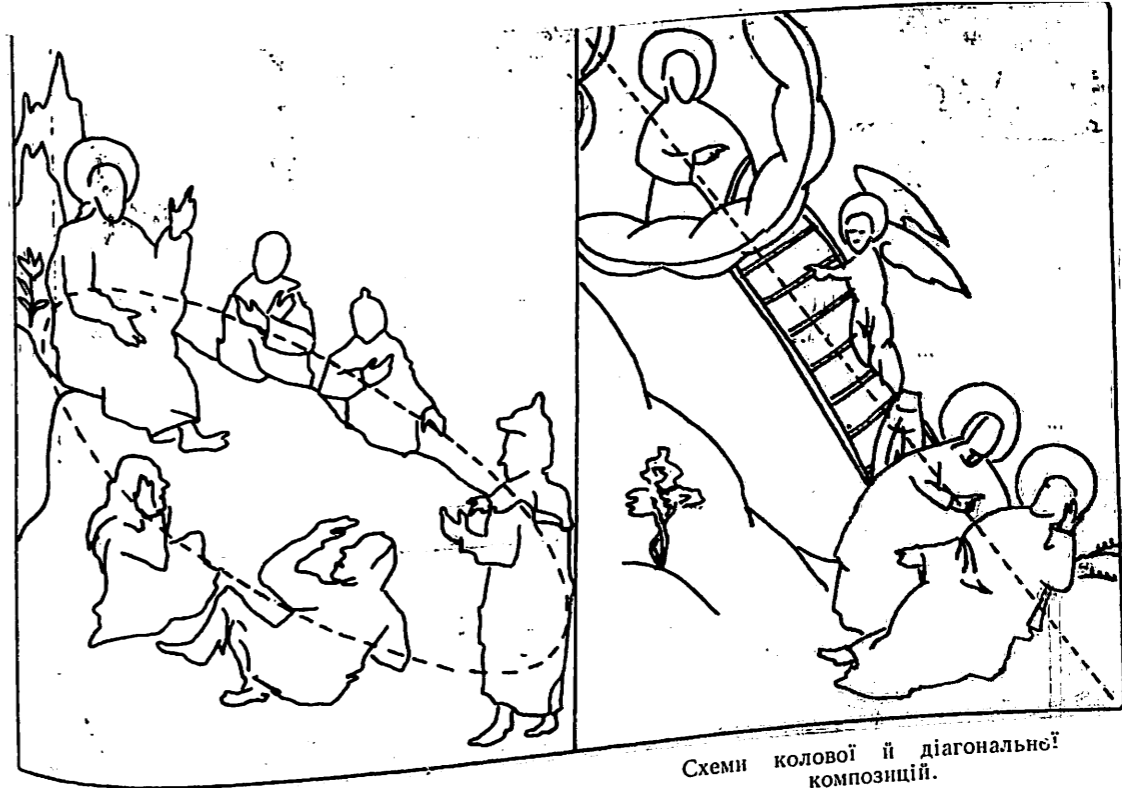
прагненням і впливом духовності, вертикальної величі. Подібне прочитання вертикалі було сприйнято і майстрами Відродження. Правда, традиційне трактування висоти як «прагнення неба» збагачується в часи Відродження і Просвітництва додатковими нюансами — переважно художнього, естетичного плану⁷¹.

Оповідність, а також журба, спокій і смерть мали в українській графіці інший формат — горизонтальний. Традиційно горизонтальними були гравюри «Таємна вечеря», «Успіння», «Оплакування», в яких поєднувалася функціональна доцільність панорамного розміщення постатей і символ душевним стану людей, «стиснених» тривожними передчуттями або трагічними страваннями. В інших композиціях слабше, формат наближений до квадрата, а така трагедійна і канонічна сцена, як «Розп'яття», майже завжди була вертикальною.

У графіці найпростіші варіанти формату — вертикальний, горизонтальний, квадратний — значно менше залежали від зовнішніх обставин, ніж у живопису, де композиційно зумовлювали розміри стіни, іконостасного яруса. Зображення в книзі (і взагалі на папері) виконувало дещо іншу роль. Воно було паузою при тривалому читанні тексту, переходом від умоглядного до візуального сприйняття інформації, розривом одноманітного поля сторінки чи розвороту. Композиційна свобода у графіка завжди більша, ніж у живописця. Це розуміли ще давні майстри мініатюри. Ілюмінатори Київського псалтиря 1397 р. виносили зображення на береги рукопису, не зв'язували їх форматом і обрамленням, надаючи окремим сторінкам альбомно-віньєткового вигляду («Преображення», «Вознесіння», «Страшний суд», «Танець перед Саулом», «Пастуша сцена»). Візуальний і текстовий рівні сторінки максимально зближені, ніби накладені один



Схеми пірамідальної та конусної композицій.



Схеми колової й діагональної композицій.

на одній і створюють чудовий пластичний ефект⁷².

Набірний шрифт дещо звузив можливості композиційної «гри» тексту й зображення. Останнє було втиснуто у певний формат обрізної гравюри, який став організуючим елементом структури сторінки, узагальненим символом того, про що на ній писалося і що зображалося. Орнаментальна видовжена заставка уподібнювала сторінку фронтові палацу, а кінцівка — цоколю. В декоративній гравюрі формат мав не так змістовий, як конструктивний характер. Висота настроювала на піднесеність: це формат титулів, гравірованих тез, зображень на теми свят п'ятдесятичного циклу.

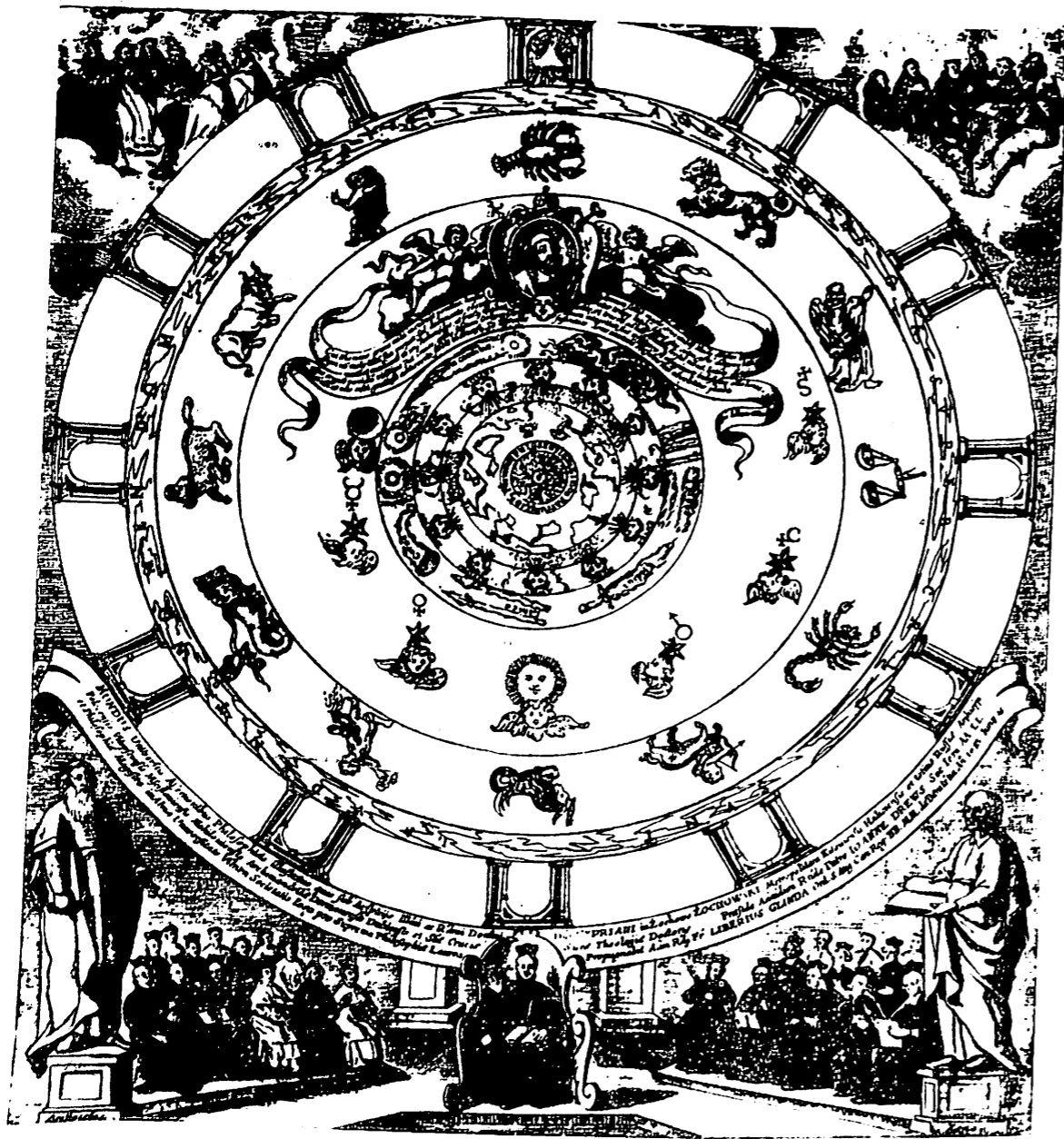
Міжгоризонталі притаманний виключно сюжетно-оповідним сценам. Кла-

сично втілений він, наприклад, в «Успінні». Застиглі постаті апостолів двома тісними групами згромадилися біля Марії. Простерте тіло, чергування схожих на квітки лотоса складок на драперії одра — все це вписане у довгий прямокутник, який несе в собі не просто форму, зумовлену сюжетом, а й потаємний вислів розлитої журби. Своєрідним знаком є тут також постать Христа — в іконах вона у «фаворському сяйві», на гравюрах — часто без нього. Розтинаючи композицію навпіл під прямим кутом, постать є контрапунктом горизонталі, вона ніби заперечує смерть і жалобу. Деякі гравери облямовували «Успіння» широкою декоративною стрічкою, уподібнюючи його картині. Майстер Федір у київському Євангелії 1697 р. зобразив на чорному тлі рамки

химерно вигнуті (цілком в дусі барокко) листя і квіти аканта, чим підкреслив драматизм події і гостроту переживань персонажів.

Формати кола й еліпса використовувалися переважно у графічних портретах та образах святих. Як і у візантійському та західному мистецтві, овальність на Україні символізувала небо, рай, вищу духовну сферу⁷³. Такий зміст приписувався і квадратові. Гравер Ілля в «Печерському патерику» 1661 р. зобразив киево-печерських дивотворців і їх житійні сцени (наприклад, іконописця Алімпія) в циркульних овалах, уміщуючи останні в квадрати й близькі до квадратів прямокутники. Можливо, це був по-прямокутний наголос на богодійній семіотичній наголос на богоугодному характері діяльності цих людей.

Якщо геометричні обриси форматів впливали на конструктивні схеми композиції, то їх символічна знаковість зумовлювала внутрішні принципи упорядкування зображень. Формат і структура рисунка й гравюри дозволяли з першого сюжету. Будь-яка канонічна сцена відзначалася своїм ладом розташування предметів, постатей, землі, хмар, краєвиду, просвітів. Тому, виходячи з композиції, ми легко розпізнаємо, який текст і яка ситуація ілюструються. Звідси легко зробити невірний висновок, ніби графіка цього періоду вкладається у певну кількість композиційних схем. Насправді ж не лише кожна локальна школа, осередок, а й кожен художник мав свій оригінальний підхід до упорядкування твору (особ-



О. Тарасевич. Схема геоцентричної будови Всесвіту (теза диспуту у Віленській академії). Вільно. 1683.

ливо в деталях), орієнтуючись на загальноповживані закономірності композиції. Ці закономірності зводилися до збереження стійкості й гармонії. Як у окремо взятій постаті дотримувалося рівно-

ваги, так і в їх сукупності виражено детально продуману конструктивну доцільність. З'єднуючи елементи зображення умовною лінією, можна виявити ту чи іншу геометричну фігуру.

Поширеною в українській графіці була композиційна схема піраміди. В її об'ємі й об'ємі збудовано більшість однофігурних стоячих або погрудних образів, христологічних і богородичних сюжетів («Хрещення», «Преображення», «Вознесіння», «Зішестя св. Духа»), деякі тези, титули, фронтисписи. Піраміда означала піднесеність, триумф, зближення людини з космосом, рух угору. Водночас це синонім непохитності: бічні крила, тяжіючи до центру, самі ставали опорами головної осі. З огляду на конструктивну простоту і ясність піраміди в ній найкраще сприймалися традиційні сюжети й образи, спільні для іконопису і гравюри.

Типовою у цій схемі була побудова на вірш тригранної піраміди, два зламани якої проходили по боках, а третій — по центру, оберненому до глядача. У декоративних, львівських, чернігівських дереворитах XVII ст. можна бачити також композицію піраміди, покладеної на бічну грань і спрямованої вершиною углубо до глядача. Кілька таких гравюр є з-поміж ілюстрацій «Бесід Іоанна Златоуста» (1624). Вони відбивають пошуки художниками доцільного, практичного втілення правил лінійної перспективи.

Конусна композиція утворювалася основою — округлими подіумом або кафедрою, на яких розміщувалися персонажі чи група людей, — і лініями та площинами, що сягали вершини. Конус застосовувався для виділення головної дійової особи в таких, наприклад, сюжетах і образах, як перша проповідь 12-річного Христа у храмі, цар Давид на троні, євангелісти, апостоли.

Однофігурні зображення авторів літургій Іоанна Златоуста, Василя Великого, Григорія Двоєслова із Службеників мають ромбічну або овально-еліптичну форму. Ромб і овал також неодмінні символічні означення «неземного світла» в «Преображеннях», «Успіннях», «Пантократорах», житійних образах свя-

тих. У гравюру ця композиційна форма прийшла з мініатюри й іконопису, де вона пов'язувалася з досконалістю⁷⁴.

Коло як композиційна схема творів української графіки XVI—XVIII ст. заслуговує на особливу увагу, хоча власне колових побудов у рисунках і гравюрах зустрічається не так уже й багато. Однак в тенденції замкненості елементів зображення вбачається засвоєний канон візантійської естетики про винятковість кола серед інших геометричних форм. Тому-то сферичні знаки посіли чільне місце в релігійній семіотіці. Так, система німбів міцно увійшла до східної і західної іконографії як ознака людини «не од світу сього», як символ її святості. «Сфера, — пише дослідник візантійської естетики В. Бичков, — як символ вічного, в собі замкненого, гармонійного, такого, що знімає суперечливість горизонталей і вертикалей, цей космічний мотив піфагорейства, з новою силою зазвучав у візантійській культурі. У візантійському живопису композиція починала будуватися з кола німба, як символу небесної досконалості»⁷⁵.

Звичайно, цей космічний мотив добре зберігся і дійшов (через Київську Русь, середньовічну Україну) до нових часів Відродження й Просвітництва. Причому справа не обмежилася колом-деталлю, якщо навіть це була така важлива деталь, як німб святого або символічний коло-космос у композиції «Спас нерукотворний». Вряди-годи ми зустрічаємося з колом-форматом і ще частіше — з колом-композицією. Взятши першу ліпшу багатоперсонажну ілюстрацію Т. Пётровица, П. Беринди, Іллі, Прокопія, Л. Тарасевича, Федора й інших майстрів, виявимо таку закономірність: люди (як правило, на першому плані), будинки, елементи краєвиду (горри, дерева), речі інтер'єра утворюють разом кільце або близьке до нього сферичне ціле.

Не існує, мабуть, єдиної формули для розгадки прихованого змісту усіх



Ілля. Успенський собор у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1661.

варіантів колової композиції. В христологічних сюжетах це безбережний космос, сяйво зірок; в житійних сценах — циклічність життя; у велелюдних композиціях на лоні природи — рух, підпорядкований одній ідеї. Та в усіх випадках центробіжні елементи кола виражають прагнення вічності, досконалості — прагнення, статечно відчуте в поезії, «яка нерідко вже у барокових художніх формах обмірковувала і вливала в на-

родну свідомість ренесансні ідеї»⁷⁶, у прозі, філософській думці. Г. Скворода один із своїх діалогів назвав «Кільцем», тому що персонажі, ведучи філософський диспут, витлумачують образи предметів з округлими властивостями як закономірність досконалого в природі і в усьому космосі.

Саме в емблематичній багатозначності кола і полягала основна причина поширення сферичної моделі побудови гра-

фічного твору. З посиленням уваги до проблем космології гравери відгукуються низкою естампів та ілюстрацій, побудованих за коловою композиційною схемою. Одним із найяскравіших прикладів у цьому плані була станкова гравюра О. Тарасевича до тез диспуту про будову Землі й приземного космічного простору (1683 р.). Виходячи з геоцентричної системи, художник відтворив космічний простір у розтині, поділив його на концентричні кільця (сфери), густо «населюючи» останні символами й алегоріями: вітрів, космічних тіл, Сонця і планет, зодіака. Спростовану М. Коперником і Г. Галілеєм систему мікрокосмосу представляють віленські учені мужі на чолі з І. Древосом. Вони урочисто сидять під сінню статуї Арістотеля і Зенона, під покровительством сонму святих отців, які на захмарних висотах і собі ведуть нібито небесний диспут.

Ця гравюра — торжество образності, метафоричності у всьому: від картини неба, мовби «підпертої» земним знанням і небесним провидінням, до персонафікованих, наділених мудрою значимістю космічних тіл. Геоцентрична схема Всесвіту, уперто обстоювана католицькими консервативними колами⁷⁷, знайшла тут детальне символіко-алегоричне коментування. Ілюзорна несхитність, вічність і досконалість цього псевдовчення про Землю як центр Всесвіту підтверджена у гравюрі насамперед сферичною композицією, вписаною в прямокутний, майже квадратний формат.

Спираючись лише на ідейний зміст цього твору, важко сказати, наскільки поділяв геоцентричні погляди сам гравер, тим паче, що через кілька років він розірвав стосунки з католицькими замовниками. Але цілком очевидно є досконала структурна організація естампа з відчуттям рівноваги і симетрії, чергування вертикалей, горизонталей, діагоналей і кривизни різних накреслень. Солідні пізнання виявив О. Тарасевич в

образотворчій семіотиці: на одній гравюрі він сконцентрував біля тридцяти символіко-алегоричних знаків так званої небесної емблематики⁷⁸.

Безперечний символічний підтекст криється в округлих композиціях гравюр XVII ст. Естампи й ілюстрації, титули і фронтисписи будуються за принципом еліпса. Пробивається тенденція замикати багатослівні пишномовні заголовки книг овальними ансамблями, які віддалено нагадують колишні арочні архітектурні форми і водночас ще не виглядають як типові барокові картуші. Текст заголовка, герб або яке інше зображення в центрі подібного ансамблю сприймається як піднесена і схвильована репрезентація свіжої думки, значущого образу.

Мотиви кола, еліпса, дуги широко використовувалися і в композиціях ілюстрацій. Щоб відтворити розгорнутий углиб окружний характер розташування персонажів або предметів при традиційному площинному способі зображення, деякі гравери ніби проектували округлість на вертикальну площину. Це характерно для передачі пам'яток архітектури, наприклад Успенського собору черського патерика 1661 р. зобразив разом голуба, своєрідне віддзеркалення центробіжного плану споруди, а також символ провідного значення собору.

У багатоперсонажних ілюстраціях нерідкі випадки, коли люди й предмети першого плану зображалися в нижній частині гравюри, а другого плану — на горбах чи інших підвищеннях. Заокруглюючись і наближаючись одна до одної з боків, ці дві композиційні лінії створюють ілюзію кола чи еліпса, компенсують тим самим слабо означену просторовість.

Уміло користувалися гравери схемою розімкненого кола, практикували розмаїті дугоподібні розташування об'єктів — від ледь наміченого згину до пів-

кола чи майже повного кола. Сферично-хорове упорядкування зображень було найбільш поширене у львівській книжковій гравюрі XVII—XVIII ст., де зустрічаємо велику кількість комбінацій дугастої композиції. Та й у гравюрах Східної України подібне явище — не рідкість. В київському «Євангелії учительному» 1637 р., наприклад, «Притча про багатія і вбогого Лазаря» трактована ось у такий спосіб. Родина і гості багатія сидять в середині кімнати за столом, утворюючи півколо — цьому сприяє, до речі, й овальна форма стола. Край півкола розриваються простором кімнати. У нижній, ближчій до глядача частині гравюри утворюється друга композиційна лінія: лежача постать хворого Лазаря, пес, який зализує рану на його носі, і трохи далі, в лівому нижньому зламі — дзбан для вина. Обидві дуги, різної і до того ж зовсім не циркулярної кривизни, мовби підкреслюють

несумісність самовдоволеної (і від того байдужо-гордовитої) ситості та обтяжливої злиденності.

Якщо замкнені кола й еліпси в композиції, як правило, символізували вічність і досконалість, то зламані й розірвані дуги породжували дестабілізуючий ефект, давали відчуття дисгармонії, характерної для творів барокко. Автор гравюри про багатія і вбогого Лазаря монограміст КВ зобразив тіло земного страждальця не біля воріт, як про це мовиться в Євангелії (Лука, 16; 20), а безпосередньо перед банкетним столом пана, який, одягнувшись в порфиру й віссон, щодня влаштовував пишні обіди (Лука, 16; 19). Цей з першого погляду наївний композиційний засіб шкільної наочності насправді ніс у собі глибокий задум: об'єднання різнопросторових, різночасових та одночасних подій. Структурне суміщення ситуацій, які, згідно з текстом, відбувалися в різних міс-



КВ. Притча про багатія і вбогого Лазаря. «Євангеліє учительне». Київ. 1637.

цях, відповідало вимогам пластичної організації і сприяло миттєвому осягненню глядачем змісту твору. Поступове вникнення в деталі, ознайомлення з персонажами — наслідок другого етапу одержання інформації, тобто «руху» погляду уздовж композиційних дуг. Отже, вірно знайдений варіант побудови гравюри допомагав зів'язати незіставне, вдуматися в контрастну суть і моральні, наслідки зображеного. Подібні гравюри несуть на собі знак відшліфованого уміння точно й тонко пов'язувати різні контексти сферичної композиції з ідейним змістом, емоційною наснагою твору⁷⁹.

Стиль барокко, утверджуючись в українській графіці, сприяв поширенню в ній діагональної композиції. Доповнюючи динаміку форми і рвучкий «норов» штриха, діагональ означала порушення рівноваги, падіння і взагалі стрімкий та активний рух. Подібно до того, як піраміда й конус звеличували, підносили героїв, діагональ асоціювалася з драмою, крахом. Митці середніх віків, живописуючи досконалий світ небі, як правило, не вдавалися до цієї схеми. В середньовічному іконопису України «Страшний суд» був чи не єдиним сюжетом, де скісна побудова утверджена як канон, та й то лише в середньому або нижньому фрагменті живописного поля, де показано переміщення грішників ліворуч та їх спровадження у вогняну геєну. В книжкових мініатюрних малюнках діагональних композицій, властивих цілому творові, також нема, за винятком лише тих випадків, коли два або більше зображення розташовувалися на берегах сторінки в одну лінію, що підходила під гострим кутом до тексту. Розміщені в такий спосіб малюнки по-жвавлювали одноманітні прямокутніки уставного письма, але сам принцип побудови був здебільшого автоматичний, семантично не пов'язаний з характером і символікою образу, який складав основу ілюстрації в тексті книги.



Невідомий гравер. Ісус перед Каяфою. «Трійдь квітна». Київ. 1631.

Ознаки усвідомленого ставлення до скісної організації твору спостерігаємо в сюжетно-ілюстративній гравюрі українського барокко. Опанування цієї схеми в широких масштабах пов'язане із спробами драматизації подій, в чому виявлявся натяк на тогочасну неспокійну політичну ситуацію на Україні. З посиленням уваги до оповідальності в книгах з'являється багато гравюр з масовими сценами. Групи дуже активних, одержимих пристрастю людей все долають якісь перепони — то спускаються крутими схилами, то протискаються у вузькі входи приміщень. Гравери компонують згромадження людських мас

у вигляді потоків або уступів, створюють відкриті діагональні панорами. Саме такий характер зображення натопу бачимо у страсних сценах. Стражники й фанатичний гурт фарисеїв довгим косяком супроводжують Христа від Анни до Каяфи, від Пілата до Ірода, причому крайні суб'єкти протискуються вперед, стають на підвищення, аби бачити й чути сцени допиту і бичування («Тріодь квітна»). Оптимальний засіб показати реакцію мстивої юрби — це видовжити персонажів у колону, що перебувала б під гострим кутом до рамки. І гравери користувалися цим засобом.

Композиційна діагональ виявлялася бажаною і тоді, коли треба було показати якесь дивовижне «явлення» або незвичайну пригоду. Добре узгоджується, наприклад, дана схема із сповненими драматичних інтонацій сюжетами нагірної проповіді або погамування бурі і врятування людей від загибелі (київське «Євангеліє учительне», 1637 р.). Трактуючи розповідь з апостольських діянь про незвичайний випадок із Савлом під час його подорожі з Єрусалима в Дамаск (київський «Апостол», 1695 р.), майстер Федір зобразив силу, яка вибила зухвалого Савла із сідла, у вигляді стрілочастих променів, що прорізають навкіс центральну частину гравюри. Цей потужний косий потік випромінювання задає тон побудові інших елементів: діагоналями тягнуться два ряди горбів, діагоналлю розкинувся авангард загону вершників, зрештою, діагональними є контурні лінії краєвидів міст удалині. Одночасно Федір з'єднав скісну композиційну схему з коловою чи, власне, дугоподібною, тому що потік світла миттю розірвав намічене коло, чим дестабілізував цільний, замкнутий світ, потряс душевний стан персонажів і все навколо.

Діагональне трактування кіннотних кавалькад, піших колон і взагалі значних мас народу, що стоять або рухаються, мало велике значення для подолання се-

редньовічного композиційного принципу ізокефалізму⁸⁰, поширеного у мистецтві південних та східних слов'ян і деяких інших народів. Ізокефалізм як художнє поняття пов'язаний з розвитком чуттям стабільності й рівноваги складових частин скульптури, фрески, картини. Його витoki — в мистецтві найдавніших людських цивілізацій, але сформованим принципом ізокефалізм став у творчій практиці античних скульпторів і візантійських живописців. Одна й та сама висота постатей та голів рівномірно членувала пластичний або живописний простір, надаючи їм асиметричної (недзеркальної) симетрії. Фриз — це типовий формат для експонування принципу рівногловія, в ньому здійснювалася уніфікація антропоморфних форм і їх підпорядкування архітектурним об'ємам. У романському, готичному і особливо у візантійському мистецтві ізокефальні композиції часом виглядали надто суворими⁸¹.

В іконопису, стінопису, книжковій мініатюрі і гравюрі України ізокефалізм дістав своє ідейне витлумачення як «рівність усіх перед богом». Тому кінець середніх віків у художній культурі в цілому зовсім не означав скасування принципу рівногловія в композиції. В ренесансних і навіть у барокових іконах та гравюрах України практикувалося зображення групи як рівної, мов стерня, людності, своєрідного блоку постатей. За першим рядом облич були абсолютно однакові, неначе циркулем викреслені, верхівки голів або німбів усіх тих, хто стояв позаду.

У львівсько-київській ілюстративній гравюрі першої половини і середини XVII ст. популярні так звані соборні сцени, в яких масові сидіння й ходи асоціативно відбили стан всенародного збудження і руху, палких дискусій напередодні і в часи Хмельниччини. Природно, що в агіографічній гравюрі України протест проти соціального й національ-



Федір. Випадок із Савлом. «Апостол». Київ. 1695.

ного гноблення набував релігійного забарвлення, тобто вигляду статечних соборів мудрих всезнаючих мужів.

Ізокефалізм відіграв у цих гравюрах позитивну змістову роль як засіб узагальнення й типізації народних мас, підкреслення їх однотайності. Звичайно, це була безлика аудиторія, але якщо на її тлі і виділяються персонажі переднього плану, окреслені часом індивідуалізовано, майже портретно. На гравюрі «VII Вселенський собор» («Тріодь пісна») 12 осіб першого ряду, включно з сидячими на тронах монархами Іриною й Костянтином, представлені з

певними подробицями зовнішності й одягу. Вони мов «фасад» усіх 367 делегатів, які зібралися, щоб затаврувати так звану іконоборську ересь. Щільний же монументальний задній рівноголовий репрезентативний підтримує своїх чільних репрезентативів, є їх фундаментом і опорою. В цих людях без облич, а тільки з маківками-німбів та голів, ідея соборності виражена, можливо, більшою мірою, ніж в персонажах першого ряду. Постулат кількості й множини переростає тут в якість, в роздуми про переконливість і силу концепції, здатної сконцентрувати й зцементувати людей.



Невідомий гравер. VII Вселенський собор.
«Триодь пісна». Київ. 1627.

Саме ідейні мотиви, закладені в ізокефалізмі, спричинили тривале його існування, звернення художників до нього в тих випадках, коли їм треба було відобразити масові сцени, наголосити на вагомості суспільної думки. Але неухильне пробивання на поверхню містецького процесу секуляризаційних і реалістичних тенденцій робило надто очевидною архаїчність цього засобу. Успіхи в розвитку натурного рисунка, опанування пластичної будови і пропорцій людського організму, осяжної просторовості — все це, наносячи відчутні удари по умовності, не могло не зачепити і такого стовпа умовного трактування образу, як ізокефалізм.

Безконечна різноманітність фізичних рис людської природи, яку Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер та інші митці намагалися класифікувати за типами, вимагала заміни уніфікованого тракту-

вання «усіх, як одного» диференційованим зображенням кожної особи зокрема в її неповторній індивідуальній іпостасі навіть там, де ця особа виступала в гурті. «Одне з найпохвальніших і дивовижних явищ серед творінь природи, — наставляв Леонардо да Вінчі учнів, — що в жодному з її творінь, в межах будь-якого виду, жодна окремість в точності не схожа на іншу. Отже ти, наслідувач такої природи, дивись і звертай увагу на різноманітність окреслень... Якщо ти все ж захочеш робити свої фігури по одній і тій самій мірі, то знай, що їх не відрізниш одна від одної, чого не видно в природі»⁸².

Ніщо так не підірвало підвалин ізокефалізму, як практика спостереження

Л. Тарасевич. Заснування Успенської церкви у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1702.



Госа покажэ мѣсто. Вѣстлавъ нача копати. Бѣвса Гдѣ Антонію.



за природою, наслідування природи, зіставлення художнього образу з творінням природи. В цьому плані порада Леонардо да Вінчі потрапляла точно в ціль. Взв'язавши собі за основного учителя природу, українські художники також відкрили, що «робити свої фігури по одній і тій самій мірі» негоже, оскільки цього «не видно в природі».

Вже з перших кроків зародження гравюри на Україні в ній паралельно співіснують ізокефальна і диференційована схеми зображення кількох осіб або цілої юрби. Такий стан справ триває упродовж всього XVII ст. Під кінець цього століття рівноголовний чин святих або інших персонажів — значна рідкість. У XVIII ст. даний композиційний засіб у гравюрі й рисункові майже не трапляється. Так у процесі становлення основ реалістичного методу розчинилася, атрофувалася ще одна риса умовної мистецької мови.

Цікаво, що й тут зміна відбулася не радикально, а швидше еволюціонізовано і дифузно. Прагнучи зобразити людей, що стоять або йдуть, у вільних і природних позах, митці не відмовилися від компактного розміщення їх у групах, наприклад у сцені нагодування п'яти тисяч людей п'ятьма хлібинами з київського «Євангелія учительного» 1637 р. і в багатьох інших ілюстраціях XVII—XVIII ст. Традиція вже не сковувала волі митців і не тяжіла над ними як обов'язковий канон, але гравери не поспішали знехтувати нею цілком. Традиція і тепер, в нових умовах творчої розмаїтості, імпувала їм своїми позитивними сторонами, зокрема дозволяючи показати силу колективу згуртованим, компактним, хоча й не ізокефальним, розташуванням постатей. Діагональна схема побудови твору відкривала широкі можливості показати особу не лише на першому плані, а й далі, на різних рівнях просторової глибини, тому діагональ передусім сприймається як альтернатива ізокефалізму.

Та й інші схеми (піраміда, конус, коло, дуга) сприяли панорамному баченню середовища і, отже, диференційованому представленню людини в ньому.

Наголошення на індивідуальній неповторності людини, спроба виділити кожного з нерухомої одноманітної юрби свідчить про розуміння художниками плюралістичної природи тогочасної суспільної психології. Віками основним завданням персонажів у книжковій ілюстрації України була роль свідків якихось дивовижних подій. На очах при сутніх здійснювалися містичні акції — і маса, як і належить, на все це активно реагувала — збуджено, стримано, радісно або з жалем. Ще в мініатюрі середніх віків цей театр мімікрії був добре відшліфований. Основні закономірності сюжетної драматургії перейшли у мистецтво гравюри, де дістали нові імпульси розвитку в добу поширення стилів маньєризму і барокко. Напружений зв'язок між дійовими особами «сцен» і душевними хвилюваннями «глядачів» постійно був у центрі уваги майстрів бароккової гравюри — від Іллієвського до Филиповича й Кончаківського. Деякі з них уміло користувалися засобами кончетто, посилюючи або послаблюючи реєстри емоційної напруженості образів.

Поведінка свідків евангельських сцен персенсаций в цю добу помітно трансформується: це вже не стафажні споглядачі, а співучасники дії, хор у великій драмі життя. Індивідуальне реагування кожного сприймається не просто як домисел художника, як нарочите внесення ним оповідних мікросюжетів (хоч і таке не виключалося), а насамперед як засіб підкреслити вагомість і надзвичайність події. Виділяючи персонажів-спостерігачів, гравери прагнуть зробити їх здивованими, схвилюваними, зобразивши відповідні емоційні стани на обличчях, передавши їх жестами. Пристрасті персонажів були розраховані на те, щоб поширитися за межі зоб-



Федір. Побивання св. Стефана камінням.
«Апостол». Київ. 1695.

браженого простору і втягти у сферу співпереживання глядача. Такою є, приміром, ілюстрація Л. Тарасевича в «Перському патерику» про заснування Успенської церкви Києво-Печерського монастиря, де реакція князя і посполитого монастиря на знамення вогняного куца має титанічно-емоційне вираження. Тон поведінки задають головні дійові особи — Антоній і Феодосій. Широко розвівши перед полум'ям руки, вони наче дирижують почуттями доведених до крайнього збудження двох груп свідків. Краї гравюри обрізають ці юрби «по живому» — свідомий композиційний засіб, розрахований на умовне продов-

ження дії по горизонталі, домислення за рамками твору присутності нових і нових глядачів. Пірамідальне й діагональне розташування груп дозволяє бачити обличчя й міміку крайніх так само виразно, як і передніх. Складність завдань щодо психологізації персонажів-героїв і персонажів-спостерігачів, щодо встановлення між ними безпосередніх людських контактів не могла бути розв'язана такими архаїчними засобами композиційної морфології, як ізокефалізм, непорушне «іконне» стояння, фронтальність, умовність руху, деформація постатей. Все піддається змінам різної сили і глибини — від



*Facunda et sapiens vicit CATHARINA Tyrannum
Imbuat et CHRISTI cognitione Sophos*

Л. Тарасевич.
Мучеництво
св. Катерини
Александрійської.
1680-ті роки.

легкої корекції до фундаментальної внутрішньої еволюції.

Від ізокефалізму нова художня система взяла принцип компактного трактування гурту, суголосність у настроях його членів. Фронтальні постаті й обличчя у фас лишаються лише для створення ідейно значних і художньо канонізованих образів христологічного ряду. Давне правило, згідно з яким фіксація го-

лови людини з потилиці недопустима, а в профіль могли бути представлені лише негативні (Йуда Іскаріот, сатана) персонажі й тварини, анулюється. Так, у згаданій гравюрі Л. Тарасевича про заснування Києво-Печерського монастиря Антоній і Феодосій стоять до глядача якраз спинами. В XVII і XVIII ст. в книжкових та станкових гравюрах і в рисунках є чимало постатей у профіль

та зі спини. У світських темах композивання постави й обличчя підпорядковано натурній відповідності й художній переконливості, а не належності особи до позитивного чи негативного ряду.

На кінець XVII ст. у гравюрах значно поменшало персонажів, які своїм виглядом і характером рухів нагадували б дерев'яних ляльок. В цілому утверджується природність манери триматися й поводитися як у спокійному, так і в збудженому станах. Тут виникала інша умовність, пов'язана із штучним розміщенням речей, прикрас, постатей. У графіці зрілого українського барокко спостерігається спорадичне побоювання вільного, незаповненого людьми й предметами простору, через що дія і декор часом обумовлювалися не логікою сюжетної канви, а свавільним конструюванням «красивостей». Окремим українським граверам, які працювали у Вільно (І. Щирський, Л. Крщонович) та в майстерні запрошених до Петербурга голландських граверів А. Схонебека й П. Пікардта (Г. Тепчегорський, І. Любецький), деколи зраджував смак і вони явно підміняли композицію ущільненим монтажем постатей, картушів, екзотичної флори. Очевидно, тут не обійшлося без впливу модних віянь змабільності, надмірності, які і в західній художній культурі мали перехідний характер.

Українське барокко не знехтувало такими особливостями ренесансного стилю, як принципи гармонії, рівноваги, симетрії. Ця обставина суттєво і позитивно вплинула на стабілізацію кращих композиційних схем і засобів у графі-

- Пташки на гілках.
«Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.
Олень. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.
Слон. «Алфавит, или Букварь мира». 1780-ті роки.



и згоробве . Ю вавь мило.т

ці. Вдало поєднано конструктивну рівновагу твору з барокковою «нервозністю» штриха і форми у творах Л. Тарасевича, Д. Галяховського, І. Филиповича, Й. Гочемського. Декларування українськими майстрами кінця XVII і XVIII ст. психологізму як ідейної мотивації поведінки посилює вимогу до пластичного, в тому числі композиційного, обґрунтування душевного стану персонажів.

В ілюстраціях О. і Л. Тарасевичів, Д. Галяховського, Н. Зубрицького, М. Карновського, в естампах Д. Синкевича, І. Мигури, Г. Левицького розстановка об'єктів на аркуші відзначається раціональністю, прагненням до благородної влаштованості, уникненням як кострубатості, грубості, несмаку, так і надмірної згладжувальної прецизності. Композиція у них є неодмінним елементом розкриття теми і рецептором експресії, закладеної в ідейному змісті твору. Миротворча атмосфера календарних заставок, інтимна довірливість «Зустрічі Марії та Єлизавети» («Розаріум» О. Тарасевича) нав'яні умілим, ретельно обміркованим розташуванням об'єктів, ритмом плавних горизонталей (ландшафтний пейзаж) і дугасто-витких вертикалей (дерева). Розсудлива структура предметного середовища аркуша, без тіснот і порожнеч, сприяла досягненню рівноваги між психологічною і пластичною стабільністю твору.

Гравюра барокко і особливо гравюра на міді зазнають в композиційному плані впливу живопису й скульптури⁸³. Вихід граверського мистецтва за жорсткі рамки контурної лінеарності, яка була характерна для гравюри на дереві, і опанування лінійно-тонових засобів сприяли уподібненню гравюри живописові. Спокуса тонше й ефектніше користуватися переходами від світла до тіні наштовхнула на думку тих граверів, які добре знали технологію мідьорита й сфорта, не обмежуватися основними геометрично-фігуративними схе-

мами композиції, а будувати її вільніше, мальовничіше. Це дало можливість відмовитися від стафажних постатей, які раніше вводилися для догвоєння або врівноваження наперед задуманої композиційної фігури. Услід за картиною, передусім західною, гравюра, позбувається другорядних персонажів. Гравери вчаться вивершувати правильну композицію лише з потрібних дійових осіб і необхідного, часто обумовленого сюжетом, інтер'єрного або пейзажного тла.

Зіставимо для ілюстрування цієї думки дві гостросюжетні гравюри — про мучеництво св. Стефана і св. Катерини, виконаних приблизно в один час (кінець XVII ст.), але з різних композиційних установок.

У «Побиванні св. Стефана камінням» з київського «Апостола» 1695 р. гравер Федір скористався схемою скісної будови ніби спеціально для того, щоб показати, як з піднесених рук членів синадріону, котрі на Стефана «запалилися гнівом у серцях своїх і скреготали зубами на нього» (Дії св. апостолів, 7; 54), летить каміння на беззахисну жертву. Федір вдумливо розмістив людей: синадріон — на пагорбі, Стефан — у видолинку, та ще й зігнувся. Постаті не скупчені, між ними достатньо простору, усі на виду. Однак бурхливого сплеску емоцій тут не вийшло. На обличчях іудейських законників не передано жагучої ненависті, яку зауважує євангеліст. Ніхто в юрбі не скрегоче зубами, а механічні рухи слабо узгоджуються з діями осіб, одержимих гнівом. Цікавий композиційний задум втрачений в умовностях, у майже повній відсутності внутрішнього зв'язку між характерами, вдачами персонажів. Така гравюра могла бути «нормою» на початку XVII ст., але не в його кінці. Талановитий Федір, догоджаючи, очевидно, комусь із печерських старців, явно піддався стилізаторству «під старе», зокрема, під манеру майстра 1620-х років Тимофія Петровича⁸⁴.

У «Мучеництві св. Катерини Александрійської»⁸⁵ Л. Тарасевич також користується діагональною композицією, поєднуючи окремі її елементи з кінцевою. Проте самі собою композиційні хитрощі тут не є основними. Вони набувають сенсу разом з пластикою, із розв'язанням відкритого пейзажного простору, багатьма відтінками тіні (досягаються ці відтінки ювелірним штрихом), а головне — акцентованим атромом почуттів». Художник констатує психологічну несумісність між катом, котрий готується стягти мечем голову Катерини, і стоїчною святою, яка в момент колесування виявляє дивовижну при сутність духу і цілковиту байдужість до вготованих їй тортур, поринувши в розмову з ангелом, який приніс їй квіти.

Належність персонажів до різних світів насичує сцену мучеництва Катерини внутрішньою динамікою, для якої не потрібно ні багатьох споглядачів, ні очевидного краєння сердець, ні мані кабаричного натуралізму⁸⁶. Три постановки, кожна з яких уособлює складні ідейні й морально-етичні моменти, на тлі даліни з ландшафтним і урбаністичним мотивами поєднано і вирішено не лише картинно, а й з чисто рафаєлівською викиченістю. В контрастному синтезі страждання і прекрасного (зовнішності героїні, пейзажу) — вияв традиційної антиномії в мистецтві, вияв не кризь зовнішні парадоксальні ситуації, а через посередність внутрішніх підсвідомих ланок. Психологічні моменти замінили багатослівність деталей, переживання заступили механічні й «метафізичні» зв'язки між персонажами.

Уподібнення гравюри до картини не могло не вплинути на принципи побудови графічних творів. Геометричні схеми і типи композиції зберігали свою притягальну силу і для нової генерації граверів та рисувальників (кінець XVII — XVIII ст.), але не з огляду повторень цих типів, а в плані експериментів і

новацій. Піраміди, кола, діагоналі в композиційних конструкціях зустрічаються упродовж всього XVIII ст. Їх символічні значення доповнювалися художньою доцільністю, причому не при заповненні порожнеч, а при налагодженні реальних взаємозв'язків між персонажами, або, якщо персонаж один, — між ним і довоколишнім світом. Так, пірамідальні способи зображення апостольського, євангельського і святицького чинів у Г. Левицького, Макарія, А. Козачківського, Георгія, Й. Гочемського пов'язані з повнішим виявленням внутрішнього душевного стану, з патристичною героїзацією. Колові ілюстрації до морально-філософських трактатів типу «Іфіки ієрополітики» невідомого автора, «Філософії Аристотелевої» М. Козачинського, «Алфавита, или Букваря мира» Г. Сковороди відбивають народну етику, гуманістичний і екологічний ідеал взаємин персонажів і зв'язку людини з природою. Рукопис «Алфавита, или Букваря мира» проілюстрований невеличкими, запозиченими з одного західного альбому, рисунками пером (можливо виконаними самим Г. Сковородою), обрамованими колом, причому форма рамки пов'язана із символічним змістом зображень (пташки на гілках, олень, слон тощо).

Проте жодна геометрична схема не могла так міцно спаяти композиції, як визначеність ідеї, єдність змісту. Дедалі частіше графічний твір будувався вільно, постаті й предмети в ньому не утворювали якоїсь правильної фігури. Але відчуття взаємодії між героями, ілюзія діалога краще за будь-які конструктивні організації цементували об'єкти аркуша. Головні дійові особи нерідко розташовувалися на передньому плані, що зобов'язувало рисувальників і граверів приділяти максимум уваги обличчю, його міміці, аксесуарам вбрання. Внаслідок цього на зміну композиційним засобам панорами поширювалися засоби фрагмента, де людино-



У правому 23 історія історія
трапезна Лаври

В. Григорович-Барський. Трапезна Лаври святого Афанасія на Афоні. 1720-ті роки.

центризм досягав високого реалістичного звучання, де персонаж піддався справжньому художньому дослідженню. В таких композиціях остаточно відпала потреба у присутності на аркуші свідків метаморфоз героя, бо свідком і суддею розумівся сам глядач. Йому адресувалися не тільки моральні висновки зображеної сцени, а й безпосередні апеляції дійових осіб. Ці реалістичні в своїй основі підтвердження ідейного змісту й композиції твору зустрічаються у творах найвидатніших графіків України О. Тарасевича, Д. Галяховського, Г. Левицького, пізніше в окремих рисунках кужбушків.

Фрагментарна композиція означала послаблення зв'язку між окремим зображенням і космічною ієрархією⁸⁷, тобто християнська сакральність і патристична агіографія, еволюціонуючи в улюблених формах у напрямку конкретизації, деталізації; просторового наближен-

ня до глядача, несли в собі секуляризацію тенденцію реалізму.

Композиція, яка склалася в українському мистецтві середніх віків, мислилася як завершена конструкція, єдина система, річ у собі. В такому вигляді вона набувала обрисів різних геометричних тіл, які символізували цілість. Втрата фігуративної стійкості, перестановки усталених монтажів підірвали схематизм як основу канону, де в чому, правда, порушивши гармонію і створивши ситуації композиційної поп finito. Але з погляду утвердження основ реалістичного методу це був крок уперед. Прориви у розімкнених кільцях, злами дебалансованих пірамід чи конусів мовби спеціально залишені для глядача. Суто композиційними засобами долався позаісторичний час і умовний простір. Позбавлена передніх куліс сцена широко відкривалася для огляду, в ній краще виділялися головні персонажі.

Розгортання сюжетної колізії безпосередньо за краєм обрізу гравюри створювало ілюзію наближення її до життя. Кожен, хто розглядав твір, ніби продовжував і завершував його структурний і змістовий баланс. Світ образів завдяки зменшенню численних умовностей не тільки не протиставлявся світові реальному, а уподібнювався до нього, зближався з ним. І тут ми підходимо до питання передачі простору, яке органічно впливає з проблем композиції.

ТРАКТУВАННЯ ПРОСТОРУ

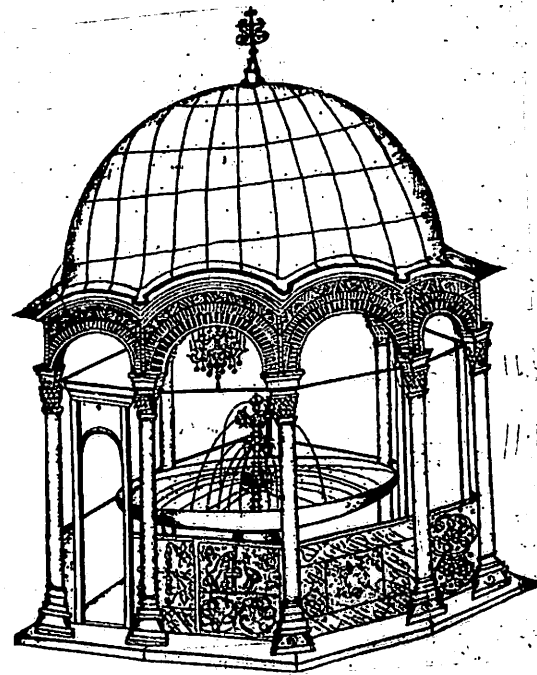
Мірність середовища не була для українських митців такою самодостатньою метою, як, наприклад, для італійців, які, відкривши у XV ст. принципи прямої перспективи⁸⁸, сповнилися надзвичайним ентузіазмом, а один з її винахідників, талановитий живописець Паоло Учелло, захопившись законами зорового сприйняття, навіть залишив малярство⁸⁹. Категорії об'ємності в українському мистецтві не були сформульовані як канон, тому що вони підпорядковувалися конкретним завданням структури і семантики твору. Взаємозв'язок між двома просторами — тим, що був на зображенні, і тим, де знаходився глядач, — не отожнювалися, але й не протиставлялися. Це породжувало дух свободи у використанні просторових співвідношень, можливість звернення художника до однієї або кількох систем перспективи, за або від мети, якої треба було досягти. В українській графіці XVI—XVIII ст. було порівняно мало творів, виконаних за правилами однієї перспективної системи в її чистому вигляді. Найчастіше ж трапляються комбінування просторових організацій, що свідчить, по-перше, про обізнаність майстрів з особливостями зворотної, гостроскорочної (аксонометричної) і прямої перспектив⁹⁰, і по-друге, про нерегламентова-

ний, непрограмний характер просторових співвідношень, зокрема у графічному мистецтві.

Відчуття простору в графіці виникає виключно на предметній основі: на порядку розташування, протяжності, на «кубатурі» зображених об'єктів. Графіці не дано представляти чистий, нічим не заповнений простір. Лише малярські фарби у своїх складних поєднаннях можуть іноді відтворити, імітувати сутність, осягнення, динамічність прозорої повітряної маси. Але в тому ж таки живописові основним рецептором просторової міри (за винятком, може, живопису імпресіоністів) виступає тверде тіло — земля і все, що на ній.

Тут виникає один парадокс. Майже усі дослідження просторових співвідношень у мистецтві ґрунтуються на малярському матеріалі. Але самі картини чи фрески в цих випадках репрезен-

В. Григорович-Барський. Волоград в Іверському монастирі на Афоні. 1720-ті роки.



туються у прорисах, так би мовити, на лінійному рівні, «перекладаються» на мову графіки. Отже, рисунок і гравюра визначаються тим самим фактично зручнішими для аналізу простору. Справді, у них є свій козир — лінійність, за допомогою якої маркіруються межі предметів у середовищі так, як їх бачить (або хоче бачити) око художника.

Користуючись графічним методом ілюстрування спостережень над об'ємністю в живопису, архітектурі й скульптурі, дослідники незаслужено забувають власне графіку, яка у багатьох своїх аспектах (в тому числі і в просторовій побудові) активно впливає на інші види образотворчого мистецтва. Це повною мірою стосується еволюціонізуючих художніх систем, однією з яких і є, безперечно, українська графіка доби Ренесансу й барокко.

Лінійно-контурна природа української графіки дає можливість з граничною чіткістю простежити розвиток поглядів художників на роль простору, на поступовий перехід зворотної перспективи у пряму (яку ще називають лінійною, нормальною, конусною тощо). В цій трансформації систем перспективи полягає корінна ознака руху від агіографічних зображень до реальних⁹¹, в ній мовби зв'язується один з головних вузлів вироблення основ реалістичного методу.

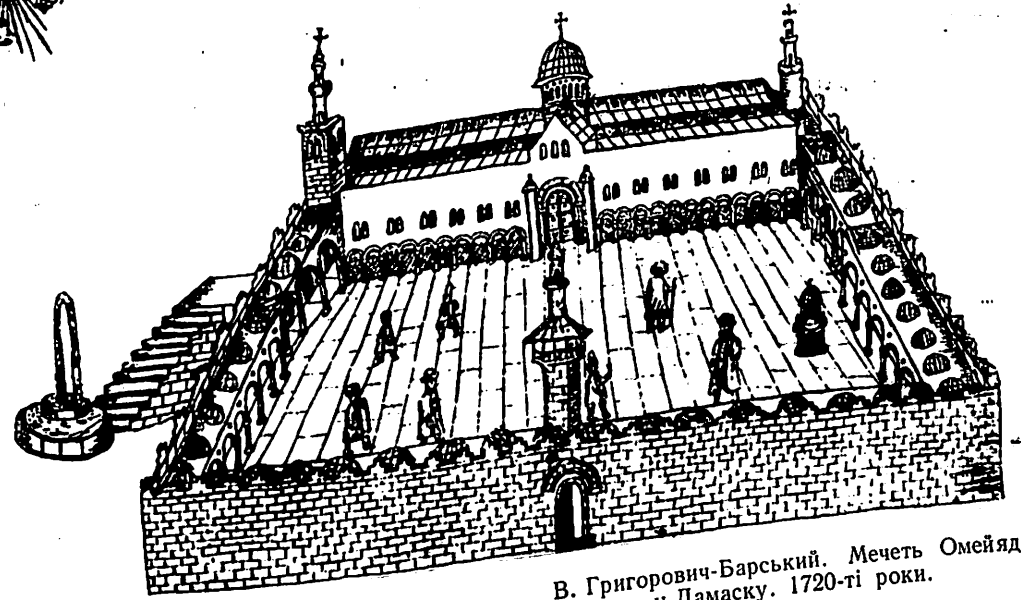
У пейзажних рисунках В. Григоровича-Барського з особливою виразністю втілено синкретизм (а подекуди й суперечливість) поглядів на роль простору в образотворчому мистецтві. Як рисувальник (і як письменник) він ставив перед собою переважно пізнавальні цілі. Нагромаджуючи інформацію про країни свого паломництва, він, очевидно, зовсім не замислювався, до якої саме перспективної системи вдатися в тому чи іншому конкретному випадку. Але якраз інтуїтивна основа його просторових розв'язок з усією очевидністю свідчить, що українські художники в цю пору знали різні перспективи. Загалом у

В. Григоровича-Барського виявлялося бажання наочно і природно зобразити будинок, монастир, місто, гору тощо. Однак час від часу ланцюги двомірного площинного мислення тягнуть його в минуле, теж, до речі, виявляючись ненавмисно, мовби умовний рефлекс.

Відвідавши Афон, В. Григорович-Барський зобразив багато монастирів та їх філіалів — параклісів і скитів. У рисунках непогано відчуте просторове оточення, але трапляються і чисто площинні речі, наприклад «Трапезна Лаври святого Афанасія», де фасадна стіна, колони, сходи, дах подані в одній площині і в досить наївних формах. А поряд в рисунку водограю Іверського монастиря — правдива передача округлого купола, еліпса чаші з водою, правильні скорочення віддалених від глядача колон і збільшення ближчих.

З такою ж виразністю демонструє В. Григорович-Барський свою обізнаність з прямою перспективою в пізніших рисунках, виконаних у країнах Близького Сходу, особливо у краєвидах великих архітектурних комплексів (мечеть Омейядів і притулок для мандрівників у Дамаску тощо).

Пряма й зворотна перспективи є антиподами, за якими стоять певні ідейно-художні концепції. Пряма перспектива — це спосіб зображення видовжених предметів, коли внаслідок віддалення від глядача лінійні розміри прогресивно зменшуються. Зворотна ж перспектива — протилежний спосіб зображення, при якому характерні лінійні розміри із збільшенням відстані збільшуються⁹². Всупереч законам зорового сприйняття близькі предмети тут є малими, а далекі — великими. Дивлячись на фрески, ікони, мініатюри візантійського, давньоруського, давньоукраїнського походження, сучасний глядач мимохить ставить перед собою запитання: «Навіщо, з якою метою середньовічні майстри так дивно і «нелогічно» зображали світ?»



В. Григорович-Барський. Мечеть Омейядів у Дамаску. 1720-ті роки.

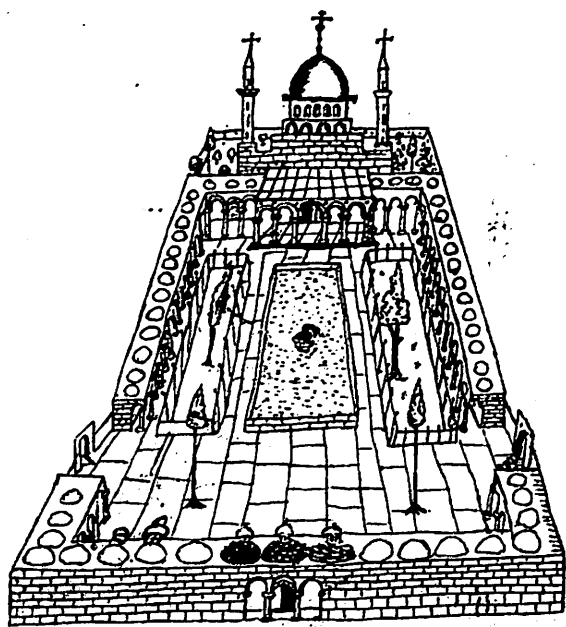
Однозначної, а тим паче категоричної відповіді на це запитання сьогодні дати неможливо. Потрібні подальші дослідження, заглиблення в ідейні джерела художньої творчості середніх віків, ґрунтовніші знання тогочасної психології сприймання агіографічного образу, оптико-бінокулярних уявлень давніх майстрів⁹³.

З кількох теорій походження зворотної перспективи найбільш прийнятною для українського мистецтва середніх віків є та, яка пояснює зворотність специфічним призначенням художнього твору. Не малярська наївність, не інфантильність і не прагнення до оптичних хитрощів примушувало майстрів ікони (в ній згадана перспектива втілювалася найпоспідовніше і найтриваліше) взаємно обертати далечинь і близькість. Основною причиною цього засобу був

філософсько-ідеалістичний погляд на простір як неземний, ірреальний, де перебував незбагнений візаві, котрий дивився на глядача у прямій перспективі, а глядач на нього — у зворотній.

Закріплення на VII Вселенському соборі (787) за іконою містично-символічної ролі зміщило погляд на неї як на особливий предмет християнської культури, крізь який відбувається діалог людини і позаземного світу. Ікона і людина взаємно ніби пізнавали і осягали одна одну⁹⁴. Отож, і простір, в якому схрещувалися ці два погляди — горішній і земний, — не мав бути в уяві художника звичайним, природним, простим.

В іконописних регламентах VII Вселенського собору нема вказівок на те, як повинен, на думку делегатів собору, виглядати простір на іконах. Проте наго-



В. Григорович-Барський. Притулок для мандрівників у Дамаску. 1720-ті роки.

лошування на прямому зв'язку малярського образу з першообразом і взагалі виставлення процесу іконописання як богонатхненного діяння підводило художника до візуально-штучного трактування простору. Зворотна перспектива вироблена не стільки теоретичною думкою богословів, скільки практикою художників, які обслуговували східнохристиянську церкву.

Українська доренесансна ікона, будучи провідним жанром образотворчого мистецтва, прищепила властиві їй художні засоби книжковій мініатюрі, а відтак і гравюрі. Зображення в рукописах, в друкованих книгах не були предметами поклоніння, але зворотну перспективу засвоїли по інерції і вже надавалося їй в іконі.

Втрата ідейних детермінантів зворотності призвела до того, що остання все менше відіграла суттєву роль в організації художнього простору. Процес

трансформації просторових співвідношень в українській графіці XVI—XVIII ст. — це заміна візуально штучної перспективної системи природною.

Ми знову зустрічаємося із синхронною послідовністю розвитку формотворчих і виражальних засобів. Як і в рисунку та композиції, тут не було різких поворотів, радикальних змін. М'яко, крок за кроком перероджувався трансцендентний простір у звичайний. Поступовий характер утвердження прямої перспективи зумовлений тим, що в українському середньовічному мистецтві фактично не було єдиного перспективного розв'язання твору. Коли мова заходить про зворотну перспективу, то мається на увазі не цілісна й геометрично витримана в усіх параметрах зворотність простору, а лише окремих його елементів: будівель, гір, прямокутних предметів. Так, у галицько-волинських іконах XV ст. зворотність формується часто пейзажем — угнутим хребтом гір, вершини яких плоскі, мов столи (так звані лещадки), вузькі спереду і розширені вглиб («Преображення» з Рогатина, «Зішестя в пекло» з Полян — Львівський музей українського мистецтва). Але ця зворотність не завжди поширювалася на постаті, які в ряді випадків представлені в прямій або аксонометричній перспективах. І навпаки, зворотна різномасштабність постатей часто пов'язувалася з добре збалансованим прямоперспективним середовищем. Отже, і класична ікона сповнена непослідовністю в дотримуваних зворотності, геометрично суперечливими зображеннями.

Українські рисувальники і гравери XVI—XVIII ст. рідко використовували лещадки⁹⁵ і ще рідше вдавалися до оберненої репрезентації персонажів у просторі. Просторові деформації у графіці простежуються переважно в рукотворному антуражі — архітектурі, меблях та інших подібних виробів, що мають осяжну геометричну форму.

В ранньому українському деревориті (XVI ст.) проходило «змагання» за вигляд предметного середовища: чи він мав бути іконним, умовним, а чи конкретним, природним. Багато залежало від форми предмета, профілювання, рисунка деталей та не менше — від його розташування в просторі. Українські гравери на дереві, йдучи від традицій мініатюри й ікони, частіше не зображали дуже глибокого простору, зокрема в інтер'єрних образах. Дія виносилася на передній план або на порівняно близький до глядача відрізок простору. Тут були неминучі спотворення видовжених предметів, для уникнення яких художники шукали різних засобів компенсації.

Автори гравюри «Святий Лука» (фронтиспис львівського «Апостола», 1574) зобразили евангеліста майже нарівні з рамою або безпосередньо за нею. Як що закрити підлогу й меблі, постать сприйматиметься як сплавлений з рамною рельєф. Але якраз підіум, віддалений від нижнього краю рами, створює ілюзію заглибленості Луки за раму, хоча і не надто далеко. За попітром обривається підлога, та все ж гравюра не навіває відчуття просторової щільності, вузькості. Майстри скористалися засобом компенсації недостатньої глибини зображеного простору, засобом, який стане в майбутньому дуже популярним в українській графіці. Вони розчленували простір на кілька аксонометричних планів, надавши йому динамічності і не порушивши цілуності. Подіум під ногами Луки, стілець, на якому він сидить, широкий пояс, що оперезує його талію, зображені у зворотній перспективі, їх лінійні розміри збільшуються від глядача. Попітр і підлога витримані в паралельній перспективі, сама постать — у прямій. Художники свідомо пішли на екліктику перспективних систем, щоб відтворити обстановку праці письменника-богослова, не подаючи всієї кімнати

з її запрограмованими лінійними параметрами. Подіум, стілець, підлога і попітр мають різні просторові виміри, вони явно «суперечать» один одному. З-під масивного подіума видніється, наприклад, потовщена ніжка стільця, якій там зовсім не місце. Меблі «плавають» по кімнаті, мов у космічному кораблі, по кімнаті, мов у космічному кораблі, набуваючи несподіваних поворотів і ракурсів. Але при цьому між ними існує одна масштабність, перспективні ж відношення виправдані тим, що посилюють відчуття динаміки простору, який насправді (коли б усе звести до спільного знаменника прямої перспективи) є статичним.

За подібною схемою згодом розв'язувалися й інші інтер'єрні гравюри. Художники XVI і XVII ст. домагалися створити ілюзію глибини у майже плоских «першопланних» гравюрах, перешкоджаючи й відсіюючи просторові спотворення й деформації в одних елементах зображення (наприклад, у персонажах християнської агіографії) і залишаючи їх в інших. В образах людей, особливо поясных і погрудних, представлених на нейтральному (білому чи заштрихованому) тлі без доволишнього середовища й антуражу, а також в орнаментах, картушах, геральдиці взагалі не виникало проблем передачі простору. Тут не було проміжків. Образ майже зливався з поверхнею віч-на-віч⁹⁶. Тяжіючи більше до площинності у деревориті (автори літургій у Службениках 1604, 1620, 1629 рр., Сагайдачний у «Віршах» К. Саковича 1622 р., печерські угодники у «Печерському патерику» 1661 р.) і до об'ємності у мідьориті, офорті й рисункові (гравіровані портрети кінця XVII ст. і малюнки в кужбушках), подібні зображення відзначаються просторовістю остільки, осільки відчутно передана об'ємність самих постатей.

В усіх цих випадках мова йде про глибокий, поверховий шар внутрішньо-



О. Тарасевич.
Ян Собеський.
Вильно. 1680.

го простору, навіть коли форми гравіровані або рисовані цілком рельєфно, як, наприклад, у портреті Яна Собеського (1680) штихеля О. Тарасевича з підкресленою округлістю металем обличчя, рук та прикрас.

Слід розрізнити акцентування переднього плану як характерної риси середньовічного мистецтва і роль його у творчості мистецтва, що еволюціонувало до реалістичного зображення світу. В першому випадку неглибокий простір стимулював свободу художника деформувати предмети з метою їх дематеріалізації, надання їм символічного або позарационального значення, відчуття то-го, що на них дивляться з кількох точок. В другому випадку простір за першим планом організовується більш раціонально і програмно: як звичайний фрагмент природи або приміщення, де об'єкти розташовані більш-менш так, як би їх міг зафіксувати погляд.

Обмежений простір можна розглядати як спрощений і скорочений варіант прямої перспективи, який називають перцептивною, або аксонометричною перспективою⁹⁷. В ній дотримуються принцип паралельності в передачі невеликих предметів прямокутних форм без поправок на відстань углуб. Досить придивитися, як «викреслювалися» сходи, столи, підніжжя, табуретки, плиточні підлоги в гравюрах першодруків і багатьох видань XVII ст., щоб переко-натися в прімати «паралелограмного» і «паралеліпедного» просторового мис-лення кількох поколінь граверів. Ли-шене в рідкісних випадках, як-от при зображенні стола із дарами причастя (київський Службеник 1629 р.), сильний нахил поверхні стола створює ефект легкої зворотної перспективи, який, до речі, компенсується загальним прямо-перспективним характером приміщення. Цей приклад цікавий ще й тим, що він виявляє психологію митця, завж-ди готового принести у жертву всіля-

кі просторові тонкощі заради вираз-ного відтворення і змістового віді-лення основного предмета, в даному разі дарів, які краще дивляться на тро-хи нахиленому до глядача столі.

Обмежена глибина простору давала виражені можливості для поєднань різ-них систем перспективи. Виходячи з композиційних або змістових вимог, художники виявляли велику винахідли-вість, використовуючи позитивні пере-ваги кожної з них. Найбільше поді-рних експериментів трапляється в інтер'є-рних гравюрах або таких, де дія відбу-вається на архітектурному тлі. В зоб-раженні будівель пряма перспектива вводить на межі XV—XVI ст. Що ж до меблів і деяких інших предметів обстановки, то тут і після XV ст. по-ширена зворотна перспектива, спора-дично наближаючись до перцептивної з її культом паралельності, що вказує на силу впливу іконописної традиції. Проілюструємо це на прикладі гравю-ри майстра ТТ «Висвячення св. Іоанна Златоуста на пресвітера в Антіохії» з «Бесід Іоанна Златоуста» (1624). Вівтар-на частина храму замикає простір, але не цілком. Одна з аркадних галерей зображена як вхід з вулиці, що, прорі-заючи стіну, посилює відчуття глибини. Інтер'єр приміщення трактований за правилами прямої перспективи. Ці пра-вила дотримані і в зображенні натовпу чорноризців, хоча тут відчутний від-гомін ізокефалізму. Гравер виразно пе-редав збіг в уявний далекий пункт лі-ній і площин підлоги, карнизів, стін, згини арок тощо. Саму подію висвячен-ня патріархом Флавіаном Іоанна Зла-тоуста на пресвітера він віддав на певну відстань від переднього зрізу гравіюри. Природно збалансований прос-тір несподівано порушується формою підвищення, на якому антіохійський патріарх висвячує Златоуста: лінійні параметри цього триступінчастого по-діума, а також обох постатей на ньому витримані у зворотній перспективі.

ТТ. Висвячення Іоанча Златоуста на пресвітера в Антіохії. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624

Можна лише здогадуватися навіщо гравер ТТ (або автор рисунка до гравюри) увів мотив з подіумом у тримірну композицію. Найвірогідніше, зроблено це з двох міркувань: ідейного і художнього. За спиною Флавіана стоїть почт із шести священників, а над головою Іоанна «внезапу явився голуб бел и пресветел»⁹⁸. Точку зору цих священників на здійснюване таїнство і міг передати гравер. З боку почту і голуба подіум був у прямій перспективі, а з боку глядача — у зворотній. Відповідно єпископи бачать ближчого до них Флавіана більшим за Златоуста, а глядач навпаки. Можливо в такий спосіб виділено священників як свідків урочистого акту, оскільки насамперед їм довелось мати справу із висвяченням Іоанном Златоустом. В усякому разі, сутність ієрархічних відносин в ранньому християнстві (коли жив Іоанн Златоуст) могла б вказувати на зворотню перспективу як на своєрідну данину почтові, який відігравав при патріархові роль щось на зразок дорадчої «колегії виборщиків». Явлення голуба (тобто святого духа) вносить у зворотність елемент містичної причинності.

Крім того, зображення подіума, поставленого під кутом близько 45° до підлоги, могло мати і художнє значення. Цим досягався динамізм композиції. Якби Флавіан і Златоуст стояли до глядача фронтально, вписуючись у програму прямої перспективи, подія втратила б жвавість, зник би ефект урочистої театральності, а двом натовпам (священників і монахів) важко було б схрестити свої зацікавлені погляди в одній композиційній точці. А на звуженому дальшому краї подіума (у випадку прямої перспективи) гравер ніяк не міг би зобразити патріаршого Флавіанового сідалища з усіма його подробицями так, як це відтворено при зворотній перспективі.

Ці причини плюс приклад іконописної традиції могли підказати митцеві

синтез двох систем перспективи та пов'язаний з ним поділ простору в одній і тій самій гравюрі на два пласти⁹⁹. Суперечливість тут має тільки мірний, геометричний характер. Стрибокподібного переходу між обома системами не відчувається — простір сприймається цілним, органічним. Перехід від прямоперспективної архітектури до зворотноперспективної сцени на підвищенні «замаскований» двома натовпами. Зменшена за правилом оберненості постать Златоуста сприймається як постать тендітної, кволої, малої на зріст людини¹⁰⁰. В даному разі цей засіб застосовано ще й для того, щоб вищий за Златоуста Флавіан міг покласти на його голову руки, не підносячи їх надто високо і тим самим не закриваючи широкими руками сакоса свого обличчя.

Проаналізована гравюра з усією очевидністю свідчить, що в поєднанні різних систем перспективи була своя логіка, спрямована на те, щоб максимально використати неглибокий простір, правильно розставити змістові акценти, домогтися збалансованої композиції.

Обмежена глибина простору характерна також для неінтер'єрної української гравюри на ранньому етапі її історії. Сцени «на природі» в ілюстраціях XVI і початку XVII ст. відбуваються на чистому білому тлі, аналогічному за своєю ірреальністю золотому іконному фонові. Позему і травки вистачало для того, щоб аксонометрично зобразити на них постать або будівлю. Верхній контур якого-небудь горбика був умовною лінією обрію, за якою розпочинався абстрактний невизначений світ. Ні перед образом, ні поза ним реального простору не намічалось. Навіть коли почала зростати змістова роль деталей, останні використовувалися не



для поглиблення далини, а для її обмеження, як-от будинки або високі гори, що заступали і відтинали горизонт від першого плану.

Непотрібність простору у ранній гравюрі не повинна здаватися дивною з уваги хоча б на те, що на антиномічний образ мислення художника впливала



описна традиція, середньовічний ка-
взагалі. Природний (тобто глибо-
простір стає потрібним тоді, коли
кає необхідність розташувати в
у матеріальні предмети у біно-
рному візуальному сприйнятті.

Предмети, взяті з життя (а їх ставало
дедалі більше), все важче було втиску-
вати в аксонометрію. Тому дії з багать-
ма оповідними деталями обростають про-
сторovими пластами з усіх боків і насам-
перед в напрямі видовженості.

Неофітами зображення природного
простору в гравюрі України були май-
стри львівсько-київського осередку,
в якому працювали П. Беринда, Т. Зем-
ка, Т. Пётрович, Л. Монах та інші ви-
датні гравери на дереві, включаючи
також і багатьох монограмістів. Інакше
кажучи, розгортання дії углиб від гля-
дача стає проблемою ренесансної, а
потім і бароккової гравюри, коли ста-
виться питання відтворення правдиво-
го середовища. Як для фіксації рівно-
ваги та бурхливого руху, так і для
більш різноманітних і складних вза-
ємин між персонажами виникає потре-
ба у додатковому просторі, який аку-
мулював би у собі процесуальність
розвитку сюжету.

Опанування глибокого простору не
могло відбутися на основі зворотної
чи аксонометричної перспектив з
огляду їх неприйнятності і непристосо-
ваності до нових завдань секуляризо-
ваного мистецтва. Єдино можливою,
історичною обумовленою на той час
базою просторового зображення стає
пряма перспектива, яка майже повністю
витіснила інші системи у мистецтві
країн Західної і Центральної Європи,
а також широко вводилася у вжиток
у мистецтві Росії, Білорусії і Литви,
з якими українські художники під-
тримували тісні творчі зв'язки.

Визначальною рисою прямої перспек-
тиви в інтер'єрній ілюстрації стає роз-
лінієна підлога у приміщеннях, де від-
бувається дія. Плиточний настил — не
лише данина моді ренесансного зод-
чества і переконлива реалістична де-
таль. Це одночасно й засіб показати
глибину кімнати, палацу або храму.
Уявна точка перетину ліній, утворених
проміжними пазами плит або дощок,
здебільшого знаходилася в центрі зо-
браження, незалежно від того, як від-

творено приміщення — повністю чи
фрагментарно. Ця старанність показа-
ти будь-який шматок внутрішнього про-
стору як секторного — свідчення пев-
ної наївності, студійного тлумачення
законів прямої перспективи, захоплен-
ня й милування нею, наче давно розшу-
куваним скарбом, що ожив і освіжив
ритм художньої мови.

Традиційно площинні або аксономет-
ричні образи з христологічної, бого-
родичної, апостольської тематик стали
виглядати значно природніше й ближче
до життя, перейшовши з невизначен-
ого ірреального середовища в просторі
приміщення. Просвіти між постатями
та дошки й плити підлоги були своєрід-
ною мірою відстаней між людьми. Це
змушувало художників компоувати
персонажів розлого, нестиснено. Отжє,
розв'язуючи просторові проблеми, гра-
вери вирішували одночасно питання
композиції, руху, зовнішнього рисунка.

Розлінієна площа підлоги диктувала
аналогічну перспективну основу аркам,
колонам, вікнам і дверям — усій ар-
хітектурно-меблевій надбудові. І тут
теж помітна старанність в узгодженні
лінійних та об'ємних параметрів різ-
номанітних виступів і заглиблень, у
зведенні їх до однієї мірної системи.
Спостерігаючи, як конструктори з прямою
перспективою буквально полонять гра-
верів, глядач все ж не міг не звернути
уваги на окремі дивні, алогічні просто-
рові утворення.

Так перспективне звуження і спря-
мування підлоги та лав із сидячими
апостолами у «Зішесті св. Духа» («Бе-
сїди Іоанна Златоуста», 1624) не зна-
ходить аналогічного продовження у лі-
ніях бічних стін апсиди за киворієм.
Приблизно на лінії киворію простір
переломлюється, спрямовується не до
вершини візуального конуса, а нижче.
Створюється враження, що апсида «вгру-
зає» в землю. Але база колони в право-
му куті, вписуючись у площину підло-
ги, нейтралізує це враження. А зобра-



Невідомий рисувальник. Ландшафтний пейзаж.
Київ. 1750-ті роки.

ження символічного космосу зовсім випадає з основної перспективи.

Даний випадок можна було б розглядати як недогляд або помилку художника. Проте повторення подібних суперечностей упродовж всього XVII ст. митцями різних поколінь і шкіль наводить на думку, що йдеться про свідомо допущені «помилки». Важко погодитися, щоб напрактикований на відтворенні архітектурних інтер'єрів художник XVII чи XVIII ст. збивався на простих речах і як наслідок виходили непропорційно поставлені до поверхні стіни або підлоги стовпи і контрфорси, зміщені осі анфілад, перспективні скорочення, спрямовані не в одну, а у дві — три точки.

Навіть такий майстер просторової будови, як О. Тарасевич, у деяких інтер'єрних композиціях, наприклад у зображеннях евангелістів, допускає порушення, яких, на перший погляд, легко можна було й уникнути. Його приміщення завжди відкриті кудись вдалину: крізь вікна, арочні отвори, просвіти між колонами видніються аж до обрію ландшафтні краєвиди, міські вулиці, де відбуваються супутні події. Хоча і

близький і далекий простори побудовані за правилами прямої перспективи, вони не продовжують один одного. Ці простори часто різномасштабні.

У гравюрі «Св. Іоанн» крізь відчинену ляду вікна бачимо річку, що стрічкою в'ється до горизонту поміж пагорбками — усталений у мистецькій практиці епохи Відродження засіб зобразити далину¹⁰¹. Але зменшений масштаб пейзажу за вікном не в усьому узгоджується з розмірами кімнати. Диспропорція масштабності заважає сприймати сцену за межами кімнати як натуральний «погляд на природу». Це швидше зреалізована художником мрія Іоанна, який заглибився у писання.

Ще очевиднішим є ділення простору на дві частини у «Св. Матвії» і «Св. Маркові». Робочі приміщення евангелістів являють собою галереї, за якими відображено сюжети, взяті з евангельських притч. Ці сцени несуть у собі семантичну знакову ідею. Вони одночасно і тло і ілюстрація того, про що в даний момент думають і можливо описують евангелісти. Ось чому системи зорового сприйняття близького, середнього й далекого планів є неоднаковими, що зу-

Пантелеймон. Ісмаїл та Агар. Київ. 1749.



мовлює «перескакування» зображень Уздовж променя зору. Причому переходи між геометрично суперечливими просторами зроблені так невимушено, а образна інформація, яка «наповнює» перший і другий з них, так логічно злагджена, що ніякого ідейно-образного розриву не відчувається.

Кімната Матвія переходить у спочивальню. Далі — вулиця, на якій Христос зіліює сліпого перед входом до міста. Таким чином, три арочних отвори організують анфіладу, вісь якої за Матвієвою спочивальнею загинається ліворуч. Простір там трансформується, не підлягаючи нашому променеві зору.



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

Виникає ситуація, при якій за правим краєм гравюри ніби перебуває інший глядач; він бачить сцену на вулиці й міську браму із своєї точки, що не збігається з нашою.

За подібною схемою трактовано простір і на гравюрі «Св. Марко». Тут також дві висхідні позиції, з яких у різних ракурсах і в різному променевому спрямуванні проглядаються затінена галерея та освітлене подвір'я, де зафіксовано один з моментів притчі про лихих виноградарів. Загалом гравюра нагадує комбінований кінокадр, в якому поєднано два неоднакових за масшта-

бом і освітленням сюжети. На відміну від гравюри «Св. Матвій», тут є свій просторовий нюанс: колона Маркової галереї збігається з рогом протилежного будинку, заступаючи його. Від цього архітектура будинку розчленовується, тому що рівень вікон бічної стіни не відповідає рівневі фасаду, а нижня сходинка парадних сходів, що ведуть на пандус, висунута занадто далеко вперед і теж ховається за колоною.

Розглянуті приклади геометричної суперечливості (кількість їх можна було б збільшити) вияскраплюють одну з найцікавіших рис мистецтва перехід-

ного періоду, коли стикалися завдання по досягненню максимальної художньої виразності (в рамках площинності та неглибокого простору, які відходили в минуле) із завданнями точнішої передачі реальної картини світу (в рамках прямої перспективи і глибокого простору). Звідси йдуть прагнення зобразити два простори як єдиний, монтаж суміжних ліній уздовж променя зору, спроби замаскувати рухливу висхідну позицію¹⁰², як нібито статичну. Слід також враховувати полісюжетний характер ілюстрації, яка трансформувалася від багатьох зображень на одну тему (типу житійних клейм) до одного зображення з ускладненою композицією, масштабом постатей і речей, просторовими і часовими переходами.

Професійно підготовлений гравер міг би без особливих труднощів «викреслити» геометрію простору, заснованого на прямій перспективі. Але всі думки, багатозначні ідеї, які повинні були пробуджувати у глядача ілюстрація та естамп, він навряд чи вписав би в цю геометрію. Вихід із становища був у свідомому порушенні відповідності між реальним і зображеним простором. Не можна не погодитися з думкою Б. Раушенбаха, що «використання засобу «об'ємної» геометричної суперечливості дає можливість вільніше будувати композицію й одночасно створює відчуття певної невизначеності, відчуття, що не всі крапки поставлені над «і», та, можливо, ця недомовленість складає важливу рису кожного видатного мистецького твору»¹⁰³. Звичайно, проблему просторово-геометричних аномалій не можна цілком звести до проблеми «*pop finito*», але зв'язок між їх окремими аспектами безсумнівний.

Треба мати на увазі, що не всі випадки просторових невідповідностей мали під собою змістові або художні причини. В окремих гравюрах бачимо явні прорахунки, професійно не відто-

чені зображення простору, доволні, а то й безпорадні поєднання площинності та об'ємності. Явища такого роду характерні для ранньої гравюри на металі (70—90-ті роки XVII ст.) і, зокрема, для творчості граверів, які, не опанувавши належною мірою рисунка, композиції та просторової будови, бралися за складні творчі завдання. У подоланні тенденції примітивного трактування простору вирішальне значення мала школа О. Тарасевича, представниці якої остаточно відмовилися від елементів зворотної і аксонометричної перспектив на користь прямої. Але і при Тарасевичі і пізніше, фактично протягом усього XVIII ст., питання передачі простору в архітектурно-інтер'єрному середовищі були каменем спотикання для багатьох графіків. Процес утвердження природного співвідношення видовженості речей тривав з більш або менш виразними ремінісценціями давніх перспективних систем.

У ландшафтні зображення просторовий образ входив значно послідовніше, ніж в інтер'єрні або архітектурно-урбаністичні. Вже у гравюрах першодруків митці підходили до передачі земної поверхні, воді, дерев та інших рослин з дещо іншою міркою, ніж до рукотворного середовища кімнати, міської вулиці або площі. Тут проблеми паралелепіпеда, куба з їх лінійністю і необхідністю враховувати напрями й кути видовженості знімалися або принаймні не стояли гостро. Схема лінійної перспективи ховалася у м'яких обрисах пейзажного тла. Відчуття окресленості зникало, рука рисувальника і гравера підпорядковувалася не так геометричним розрахункам, як природному спогляданню. У ландшафтних образах пробивалося довір'я до зорових вражень.

Характерно, що ці риси виявилися задовго до утвердження в графіці Української металографії, тобто вже мистецтво деревориту несло в собі запереч-

чення середньовічних засобів просторового образу на користь прямої перспективи, зокрема, такого її різновиду як планова будова. У мідьоритах, офортах, малюнках XVIII ст. планове трактування простору стає нормою. В ландшафтних краєвидах київських кужбушків, як і в окремих фігуральних сценах, де роль пейзажу була активна (наприклад, в малюнку Пантелеймона «Ісмаїл та Агар»), планова будова має цілком реалістичний характер.

Збудження чуття глибини при плановій будові мало іншу психологічну природу, ніж при суто лінійній. Ілюзія зменшення предметів в міру їх наближення до горизонту зумовлювалася не перетином ліній уздовж променя зору, а стрибкоподібним чергуванням паралельних горизонтіві смуг. В основі планової будови лежить дискретне, ступінчасте нанизання ділянок простору. Художники-графіки охоче користувалися цим засобом, бо «хвилі» ландшафту були природними стилями і переходами від ближніх до дальших шарів даліни.

Плановість будови відкритого простору відчутна вже у гравюрах, виготовлених митцями кола П. Беринди, хоча вона тут ще елементарна. Поземок розділяється на дві нерівності — це вже модель подовженого поля з квітами. В ілюстраціях до крилоського «Євангелія учительного» (1606) справа не обмежується горбиками: робиться спроба розгорнути план далі, показати перехід низовини в гірський масив («Притча про блудного сина»). Ще цікавіші приклади переростання двоплановості в багатоплановість дає київська і львівська гравюра 20—40-х років XVII ст. Все більше подій виноситься з інтер'єрів на вільний простір, і гравери, здається, дістають від цього велике вдволення, маючи можливість по-своєму «ліпити» пластику земної поверхні — рівнин, ярів, річок, в якій нема жорсткої прямолінійності рукотворного інтер'єр-

ного середовища. Вони вибирали горизонт десь посередині аркуша, щоб було побільше місця показати усі особливості краєвиду, вкривали намічені контурами ландшафти деревами, кущами, квітами, травами, а також шляхами та ріками. І тоді, зіставлений з цим пейзажем, білий простір над обрієм сприймався не просто як тло, а як небо, навіть коли на ньому не було хмар.

Вже у гравюрах 1620-х років плановість в організації простору досить розвинена. При зображенні нерівностей земної поверхні застосовуються добре обмірковані варіанти пластичної виразності. Близьке, середнє й далеке збалансовуються щодо розмірів, чіткості окреслень і деталізованості. Плани розташовуються то паралельно до горизонту, то під різними кутами, утворюючи при цьому діагональні, конусні, півколові пейзажні композиції.

У «Хрещенні ефіопа» з «Бесід Іоанна Зластоуста» (1624) Тимофій Пётрович передає гірський хребет навкіс, щоб передній план заповнити сценою, в якій апостол Пилип, побачивши воду, наказав зупинити колісницю і охрестити чорношкірого африканця (Дії св. апостолів, 8; 26—40). Гравер монтує в одному пейзажному середовищі дві сцени одного й того ж сюжету. Пилип, підсівши до ефіопа і побачивши, що він читає Ісайю, веде з ним бесіду. Наступний етап — Пилип хрестить наведеного євнуха біля джерела. Гравер з'єднує два просторових середовища, провівши між рівнинним першим планом і передгірним другим лінію, яка могла б означати бровку берега, яру або канами. Але він намагається приховати цю межу, закривши її парою коней та колісницею. Таким чином, гравер у розрізних сюжетних колізіях прагне до-



Невідомий гравер. План-краєвид
Киево-Печерського монастиря.
«Тератургіма». Київ. 1638.

сягти просторової єдності і щоб краще довести, що мова йде про одну місцевість, передає кілька далеких планів з горами й містами. Кожен з цих глибоких планів глядач (за аналогією з першим і другим планами) може сприймати і як ряд послідовних аксонометричних просторів, і як один глибокий простір, в якому безконечність перетинається схилами гір у їх поступовому дискретному зменшенні в напрямі горизонту.

Певна двозначність просторового трактування не може ставитися в докір художникові. Навпаки, тут продемонстровано композиційний хист і нездоланне прагнення відтворити природний цільний простір в полісюжетній, ситуаційно роз'єднаній сцені. В ренесансній гравюрі передача глибокого простору стала настійною необхідністю з багатьох причин. Але головною з них було бажання зображати і суто агіографічні сюжети, і секуляризовані, і цілком реальні на основі земних цінностей і земних мірил. В цьому відношенні гравюра — лише частковий вигадок в загальній тенденції культури Відродження. «Дві реальності, «земна» і «небесна», — пише дослідник італійського гуманізму Л. Баткін, — могли пронизати одна одну, тому що породжена цим пронизуванням єдина, тотальна реальність була витлумачена ренесансно мислячими людьми відкритою і становленою... «Штучність» і «реалістичність» ренесансної культури і, можливо, насамперед художньої, виступали як необхідні і взаємні умови»¹⁰⁴. І справді, зустріч і взаємне пронизування систем (в нашому випадку — систем перспективи) відкрили перед митцями поле для творчості, для винайдення нових методів компенсації деформацій, для виправлення або пристосування спотворених елементів до норм зорового сприйняття людини. Внаслідок того, що в українській ренесансній гравюрі будова простору не підлягала твердому

канонів і була, так би мовити, відкритою й вільною ареною творчості, ми зустрічаємо в один період, в одній друкарні і навіть в одній книзі неоднакові підходи щодо просторових трактувань.

У пейзажній гравюрі релікти зворотності, аксонометричності, різного роду деформаційності зникли швидше, ніж в інтер'єрно-архітектурній, хоча в тій і другій яскраво виявлялася тенденція поглибити простір. В обох сюжетах розгортається попереду, на найкраще проглядуваному майданчику, хоча і не завжди одразу за нижньою лінією зображення. Очевидно, дія, сюжет були головною метою художника, а все інше мало підпорядкований характер. Тому територія з персонажами часто подається нахиленою в напрямі глядача, ніби для того, щоб усі деталі добре проглядалися. Але в пейзажній гравюрі цей нахил компенсується краще, ніж в інтер'єрній. Далина, яка представлена лінійно, здається ще більше підкреслює (а не ховає) похилість підлоги, стола, лави при наближенні до глядача, тоді як ландшафтний простір, поданий плановими смугами, затушовує цю диспропорцію, надаючи даліні вигляду збігаючої додолу ділянки пагорба.

При цьому поширюються засоби різних просторових і об'ємних вкорочень — ракурсів. У гравюрі українського ренесансу вони більш характерні для середовищних образів, особливо там, де виникала необхідність переходу від аксонометричного неглибокого простору в глибокий. Що ж до барокко і рококо, то ракурси застосовуються в цих стилях також і в фігуративних образах та композиціях.

Досить цікавою особливістю трактування простору було застосування в гравюрі креслярсько-топографічних методів, комбінування рисунка й крес-

ЛМ (Леонтій Монах). Чистота аки девица. Київ. 1627.



лення. В українському середньовічному мистецтві роль геометричної розмірності взагалі була значною, особливо в передачі орнаментальних оздоб, архітектури, меблів. Однак математичні моменти, як правило, підпорядкувалися ідейно-художнім. Живописець, мініатюрист, рисувальник легко йшов на порушення точних вимірів, деформував вигляд речей, якщо цього вимагали обставини, такі, приміром, як необхідність містичної ідейності чи композиційні міркування.

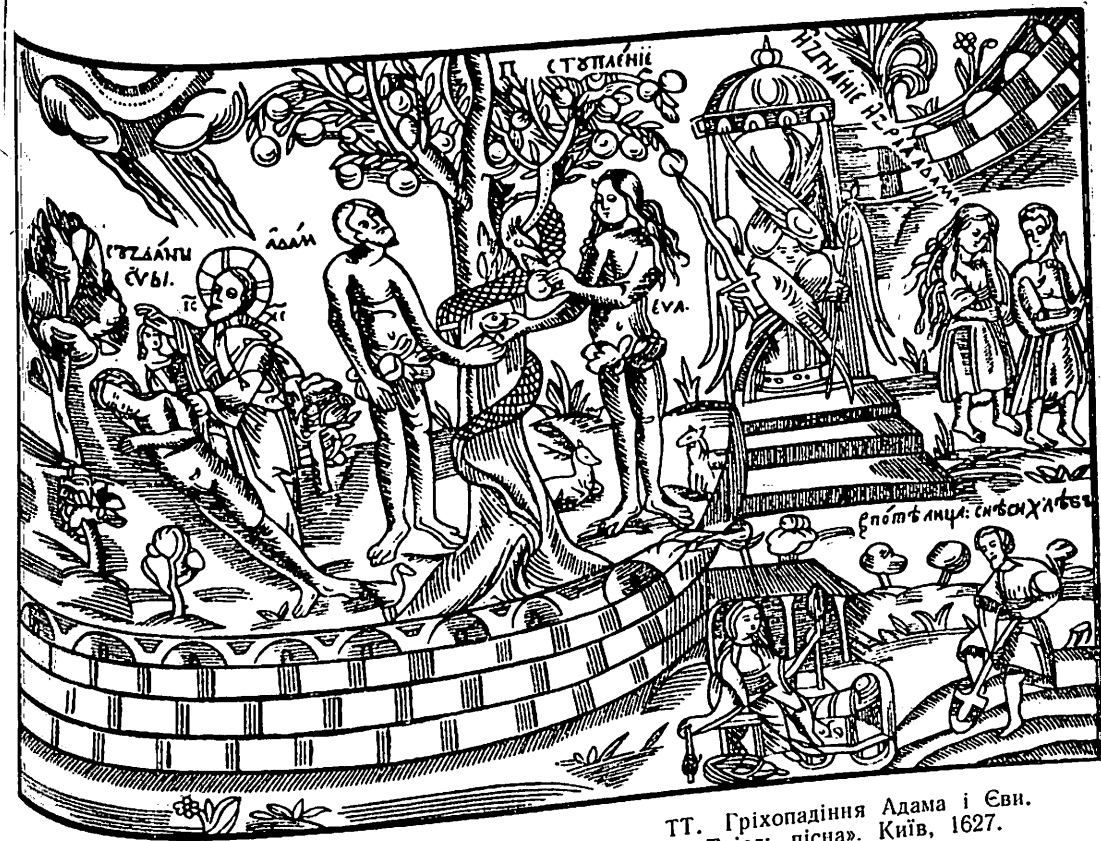
Самодостатнє значення креслення в системі рисунка й гравюри зростає внаслідок підвищення інформативності зображеного. Вперше подібна потреба реалізується в панорамних краєвидах і топографічних планах фортець, міст, монастирів, зокрема району Києва, де знаходилися будівлі, що склали комплекс Києво-Печерської лаври («Тератургіма» Афанасія Кальнофойського¹⁰⁵, «Печерський патерик» різних видань). Співвідношення викресленого й нарисованого тут неоднакове, але топографічні моменти з часом починають переважувати.

Так, у «Тератургімі» (1638) ще переважає тенденція натурного зображення компонентів монастирського комплексу. Города, садиби, яри, гаї, воли, будівлі й огорожі передані так, як їх бачив митець, хоча і з певною, доволі незначною, даніною умовності, спрощеності. Вся територія Києво-Печерської лаври представлена, мов із висоти пташиного польоту, причому з досить великим нахилом до глядача. Горизонт піднято майже до верхнього зрізу гравюри, від чого порівняно невисокі придніпровські горби виглядають принаймні як Карпати. Церкви й будинки зображені з фасаду, хоча насправді деякі з них (Успенський собор, лаврська друкарня) проглядалися від Дніпра не з фасаду, а з тилу. Огорожа, келії та господарські споруди близькі до топографічного плану; окремі постав-

лені боком і щоб побачити їх звичний вигляд, треба повернути план на 90°. Художникові, який рисував і гравірував цей краєвид, не відмовив в раціональності, наочності підходу до розв'язання поставленого завдання. Скрізь у нього панує розумний компроміс умовного й реального, топографічного і художнього елементів. Це підсумок його власних просторових шукань, а також досягнень попередників і сучасників, де вже нема й натяку на зворотність, а лінійна та аксонометрична перспективи переходять одна в одну.

Передача геометрично-просторової інформації в панорамній проекції з крутим нахилом зображеної території до глядача здобуває визнання в художніх колах України. Краєвидні плани особливо поширилися з другої половини XVII ст. Їх наочність приваблювала таких відомих граверів, як Д. Сінкевич (вигляд Крехівського монастиря), Л. Крщонович (панорама битви під Хотиним), Л. Тарасевич (сцена здобуття турецьких фортець на Азові), Н. Зубрицький (вигляд Почаївської лаври).

Одночасно розвивалися і біпроекційні зображення, де креслення відігравало самостійнішу роль, доповнюючи й уточнюючи зміст інформації, закладеної в рисункові. У панорамну схему вводився викреслений план споруд або печер, причому ці об'єкти іноді представлялися одночасно у двох проекціях як вигляди збоку ізверху, в горизонтальному й вертикальному перетинах (плани київських печер, келій, підземних церков у виданнях «Печерського патерика» 1661 і 1702 рр.). Креслення не підлягали тут правилу панорамності і представлялися «ребром». Подібний відрив вертикальної площини креслення від поданої в прямій перспективі горизонтальної площини рисунка був досить умовний, тому викреслені плани не сприймалися в системі композиції як сторонні предмети. Художники зображали у розрізі не кожну



ГГ. Гріхопадіння Адама і Єви.
«Тріодь пісна». Київ, 1627.

деталь панорами, а якийсь головний об'єкт з метою розширення й уточнення інформації про справжні розміри печер, вузли сполучень між ними тощо. До речі, повороти площин, планові розрізи, розгортки й інші креслярські методи часом навіть суттєво підвищували декоративну виразність гравюри. Застосування геометричних засобів у художніх творах органічно впливало із самої природи графічного мистецтва, де високо цінувалися точність, мірність, гармонійність зображення. Елементи креслення віщували наближення доби, коли гравюра почала відігравати більш практичну роль, використовуватися в науково-технічній і навчальній літературі. Все ж у творчості М. Карновського,

бини — вияскравлюють прогресуючу роль формотворчих засобів в утвердженні основ реалістичного методу в графічному мистецтві цих трьох століть.

ЧАСОВІ СПІВВІДНОШЕННЯ

Середньовічний художник не міг змиритися з думкою, що зображення — лише одна мить тривалої часової події, фрагмент безконечної та різноманітної кількості рухів, які виникають щосекунди. Самі твори іноді красномовно свідчать, що їх автори намагалися передати в тій чи іншій сцені щось більше, ніж зупинений час, перебороти статику миттєвості. Ці намагання втілювалися в головному жанрі живопису — в іконопису. Ірреальним змістом та врочисто-містичним ладом конкретність часу в іконі анулюється. Образ існує поза простором і часом, він відноситься рівною мірою і до перших років нової ери, і до періоду написання твору, і до миті, коли відбувалося молитовне звернення віруючого до ікони.

Абсолютизація часу в іконі як безконечного космічного хроносу була характерна для візантійської і деяких інших ортодоксальних шкіл живопису¹⁰⁶. На Україні, особливо в добу пізнього середньовіччя і Відродження абстрактний час дещо конкретизується, «матеріалізується» місцевою іконографією, типологією, колористикою. Поширення ікон-житій надало художникам нагоду зблизити час-вічність з часом земним, безпосередньо пов'язаним з побутом людини. За багато віків іконографія невинно поповнювалася канонізованими святими, що зумовило появу «біографічної» ікони з неминучим обмеженням в ній часового охоплення.

Книжкова мініатюра і гравюра дістали у спадщину від ікони не абстрактну й незмінну, а конкретизовану, земну модель категорії часу. Навіть у гра-

вюрах із сильними ірраціональними моментами час мислиться і сприймається історично, подією, оповідно. Але якраз в історизмі й виникає головна проблема часових співвідношень — відображення поточних моментів дії. Тенденція трактувати сцену у її розвитку не протиставлялася уявленням про вічний хронос. Різниця лише в тому, що образ у цьому хроносі перестав бути статичним і універсально заповнювати собою всі епохи, а розглядався у контексті нових якостей упродовж певного терміну. Розвинувся своєрідний кінематичний спосіб художнього мислення, звернений не до споглядання вічності, а до опанування часу; витісняв з агіографічного образу підсвідоме, замінюючи його зовнішнім і раціональним. Як і простір, час піддався маркіруванню, градації поступовості, розподілові на взаємозв'язані акти єдиного процесу. В ранній українській гравюрі виділяється тенденція підсумовувати в одному зображенні ряд сцен, що охоплюють значний відрізок часу. Правило, яким користувалися митці, очевидне: дати синтетичний образ тематично єдиного сюжету (наприклад, притчі), не розділяти його на частини, які б різночасові події в ньому не описувалися. Особливо багато гравюр із великим часовим охопленням у львівсько-київських виданнях 20—30-х років XVII ст. Тоді, очевидно, остаточно оформилася і найповніше виявилася динаміка просторово-часової системи з повторним зображенням персонажів. Пізніше ця система пішла на спад, хоча в окремі періоди (наприкінці XVII ст.) і в окремих майстрів (киянина Федора А.) були спроби відродити полісюжетний і часовий синтез, вдихнути в нього нові сили.

Найхарактернішими прикладами повторного показу героїв «на тлі» тривалого часу, можливо, є гравюри з київської «Триоди пісної». Над ілюстраціями до цієї книги працював майстер ТТ,



Федір А. Зцілення Євтиха. «Апостол». Київ. 1695.

який, можна сказати, мислив епохами. Він умів прекрасно узагальнювати матеріал, поєднувати далеко не синхронні події. Так, усі перипетії з життя Адама і Єви або з гріховних мандрів «Блудного сина» він умістив в одному зображенні і, як уже відзначалося, без відчуття композиційної тісноти¹⁰⁷. ТТ зображає тих самих осіб вдруге, втретє, вчетверте; час у нього також невизначений і символічний, як у біблійній книзі «Буття», з якої він черпає матеріал («Гріхопадіння»). І в інших творах цього автора концепція часу роз-

чини, що чистота здатна погасити своїми сльозами вогонь гріха, постом і мовчанням зв'язати диявола, смиренністю приборкати змія, Л. Монах тут же показує, що усе це робиться синхронно і в одному місці: попадали носії темних сил, знесилився лютий лев, гасне полум'я нечистих страстей від сліз дівчини (які вона виливає, до речі, з чаші). При всій умовності такого збігу обставин, художник хоче підкреслити радикальну перетворюючу силу чистоти, миттєвість перемоги добра над злом.

Досвід ТТ і Л. Монаха уявляється, проте, рідкісним, нетиповим для української графіки в цілому. Поширенішим був метод еднання лише двох — початкового та завершального — етапів події, яка тривала не надто довго. Ілюстратори-гравери на дереві XVII ст. надавали перевагу обрамленню сюжету заспівом і фіналом, пропускаючи кульмінацію. В центрі їх уваги був процес як організована за певним принципом сума моментів. Кульмінація, виражаючи вищу точку напруження, стала популярною в мистецтві зрілого барокко. А до цього, коли проблема подолання статичності й передачі реального руху, в якому б акумулювалася сутність сюжету, ще не була остаточно розв'язана, метод обрамлення приймається митцями як найоптимальніший з погляду передачі поетапного розвитку дії.

У методі обрамлення закладена ідея повноти й завершеності, причини й наслідку. В ньому виражається повчальний характер канонічного тексту й онтологія середньовічного мислення. Одноактова ілюстрація розповіді лише для наочного її підтвердження, номінативна констатація не могли бути основним завданням митця. Два факти, мов два полюси, утворювали свідерідне «силове поде», в якому опиняється глядач, щоб, домисливши пропущені проміжні сцени, дістати той чи інший урок моралі.

Зображення дії у двочасових межах нерозривно пов'язане з активізацією руху, з перенесенням акцентів від внутрішньої динаміки (статичного напруження) до зовнішньої (міміки, жесту). У драматичній сцені падіння юнака Євтиха з вікна під час бесіди Павла з учнями в Троаді (Дії св. апостолів, 20; 7—12) гравер Федір А. продемонстрував цей зв'язок особливо виразно.

Відтворення самого лише нещасного випадку, що стався з Євтихом, являло б собою звичайну жанрово-побутову колізію. Бесіда затяглася до півночі і хоч у вітальні, де зібралися учні, було досить світильників, один юнак, сидючи на підвіконні, поринув у глибокий сон і, похитнувшись, упав з третього поверху, розбившись на смерть. Типова трагічна бувальщина. Так і трактує її Федір А. у лівій частині гравюри. Для більшої наочності він навіть подає будинок у вертикальному перетині: видно світлицю, внутрішні й зовнішні архітектурні деталі, вікно, з якого головою вниз падає бідолашний Євтих. У правій частині гравюри вдруге бачимо Павла та двох учнів — вже біля тіла потерпілого, який поволі оживає, приходить в себе. Значення цього другого акту — в його морально-містичному підтексті: якби щось подібне сталося з Євтихом в рядовій ситуації, а не в присутності апостола, не на богонатхненній бесіді, — не бути б йому живим. І тут констатується другий бік моралі: не спи на проповідях.

Виходячи з цих смислових моментів, гравер трактує дію в ущільненому часовому охопленні, підтвердженому не чим іншим, як характером руху. Персонажі у світлиці перебувають, так би мовити, у статичному положенні. Вони спокійно сидять, їх жести плавні. І на тлі цього зображено падіння людини (ліворуч), оперативні рішення заходи Павла по врятуванню потерпілого (праворуч). Глядач легко «домальовує» в своїй уяві інші картини, що сталися за короткі



Невідомий рисувальник. Притча про багатія і вбогого Лазаря. Київ. 1750-ті роки.

хвилини між падінням і порятунком: збудження, що прокотилося серед присутніх в кімнаті, спускання Павла й учнів сходами на вулицю, маніпуляції по оживленню Євтиха.

Отже, скорочення часового охоплення, зближення початку й кінця події прямо пропорційні зростанню динамічних темпів: від статички чи сповільненого руху до прискорення¹⁰⁸, і від нього — до блискавично-бурхливого, сучасного барокового руху. Аналогічну тенденцію зауважив на прикладах російської ікони і Л. Жегін, який писав: «Процес скорочення часового охоплення безпосередньо пов'язується із ви-

вільненням предметів від матеріальної перевантаженості. З'являються різноманітні рухи, але все ще сповільнені у своїх темпах...»¹⁰⁹. Справді, в аналізованій гравюрі майстра Федора А. рухи різноманітні, але їх бурхливість передається розуміється, ніж реально передається. Навіть падіння Євтиха нагадує кадр уповільненої кінозйомки: стрімкість тут ще не до кінця опрацьована у своїй виражальній формі. Але миттєвість пронизує внутрішню структуру, увесь зміст цього твору, який з'явився 1695 р. в пору зрілості стильових форм українського барокко і відбиває його специфіку. Правда, традиційна форма лі-



Г. Тесленко. Свята родина.
Київ. 1750.

неарного деревориту, композиційна схема полісюжетності не дали можливості Федорові відтворити візуальний образ руху, як це робили в його час гравери на міді.

Кінцем XVII ст. і завершується традиція двохактного розподілу дії з метою підкреслити її тривалість. Художники навчилися передавати ілюзію часової протяжності в одному моменті, без розмежування і без повторення персонажів у рамках даного зображення. З опануванням таємниць зовнішнього рисунка, прямої перспективи і руху вдалося приборкати застиглість часу. На основі єдності внутрішньої і зовнішньої динаміки форми облямовуючі часові точки зливаються в єдину, яка звично і природно втілює в собі ідею розвитку сюжету.

Стійкішою виявилася форма часових переміщень, проведення аналогій між різносюжетними і різночасовими подіями, об'єднаними якоюсь однією ідеєю або одним приводом. У творах із сильно відчутним актуальним (і соціальним) підтекстом робляться спроби «покликати» з глибин історії різних праведників і святих для допомоги сучасникам в їх мирських справах. У фактах «покликання» Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських, Володимира Великого та інших канонізованих церквою історичних осіб лежить ідея подолання влади смерті і влади часу. Пафосом зустрічі живих і давно померлих проійнято чимало гравірованих тез, титулів, фронтиспівів, ілюстрацій. Ми вже не кажемо про те, що у свідки або на допомогу людям в XVII, XVIII ст. постійно «запрошується» обширний біблійний пантеон. Представники пророчого, христологічного, апостольського чинів з'являються в потрібний час і в необхідному місці, щоб проявити силу своєї опіки над народом.

У гравюрі XVI, першої половини її середини XVII ст. подібні «єднання епох» робилися безпосередньо, часом із зворушливою наївністю. Пізніше в часових екстраполяціях виявлялося більше тонкощів, образної вигадки. У творах, виконаних на замовлення місцевих, російських і деяких західних видавців та друкарень, українські майстри інтерпретували сцени покровительства святих стосовно земних справ як пророчі сцени, видіння чи алегорії (І. Щирський, Д. Галяховський, І. Мигура, Н. Зубрицький). Цікаві приклади часових співвідношень дає творчість О. та Л. Тарасевичів. Вони не сплавлювали і не ототожнювали легендарних, історичних, уявних подій із сучасним й реальним, а швидше зіставляли їх. «Викликання» подій і осіб минулого виглядає в Тарасевичів як особливий внутрішній стан персонажа, свого роду «фата-моргана», подана візуально, у вигляді супутньої сцени

або як продовження реального буття героя. Причому система «стикування» подій різних періодів узгоджена із аналогічним «стикуванням» середовищ. Виникав єдиний просторово-часовий комплекс. Це особливо унаочнено в образах євангелістів та в серії гравюрок «Відправа св. месн» О. Тарасевича. Сцени на далеких планах (а також за вікнами чи на картинах) не могли сприйматися тут в часі й просторі, такими, якими їх бачив глядач на перших планах. Це неначе втілені думки, спогади, мрії, що витають поряд із персонажем. Зіставляються минуле й сучасне, мрія і дійсність — не завжди тотожні, але й не відчужені. Скажімо, кожний новий момент відправи месн збігається в О. Тарасевича із появою нового зображення на стіні, яке сприймається двозначно: то як змальована сцена, то як живе повторення і відтворення якоїсь символічної або містичної події, про яку в даний момент говорить пастор. Ретроспективність майстерно затушовується, так що у зіставленні реальної й уявної сцен з'являється тенденція сприймати їх синхронно.

За подібним принципом виконані гравюри О. Тарасевича з образами євангелістів, а також тези, підносні панегіричні естампи з так званими явленнями І. Щирського, М. Карновського, Л. Крщоновича та ін. Час у гравюрі й рисункові барокко розуміється ускладнено, по-філософському містко, неоднозначно. Секуляризоване мистецтво, дедалі міцніше спираючись на життєві факти, виставляє ці факти в релігійній оболонці. Звідси йде бажання деяких художників XVIII ст. трактувати конкретний час в контексті вічності. Особливо це помітно в панегіричній гравюрі. Намагаючись догодити особі, якій присвячено панегірик, художники часом ідеалізували її минуле й сучасне життя і пробували найпомпезнішими суперлативами змалювати райське майбутнє свого героя. Причому точка збігу часів

виглядає настільки розпливчастою, що глядачеві нелегко розібратися, де кінчається ретроспекція і де починаються футуристичні передбачення панегіриста. Такими часовими співвідношеннями проілюстровані ілюстрації І. Щирського та Л. Крщоновича до панегіричних віршів та поем, що виходили на зламі XVII і XVIII ст. у Києві та Чернігові¹⁰, більшість гравірованих тез цього періоду¹¹.

Іконна традиція позачасовості, як правило, не зустрічається в графічних творах XVIII ст., а принцип часового обрамлення і повторного зображення персонажа зберігається лише в особливо шанованих композиціях, як, наприклад, нових сцені «Успіння», поширеній у живопису і графіці України. Тут повторюваність образу Марії — на одрі, в руках Ісуса (як «душі» — сповитого немовляти), а в деяких композиціях і при вознесенні на небо — береже в собі думку про поєднання конкретних моментів в один

Ф. Бальщеровський. Поклоніння пастухів.
Київ. 1750-ті роки.





А. Галик (?). Апостол Андрій.
Київ. 1750-ті роки.



А. Галик (?). Замислений чоловік.
1750-ті роки.

подовжений час і в одну тривалу дію. Хоча у творі богородичного циклу художники XVII і особливо XVIII ст. вносили багато нових жанрових моментів, використовуючи в іконі родинні звичаї українського народу, композиція «Успіння» залишається традиційною і навіть архаїзованою в основних компонентах змісту й форми, в тому числі в принципі сполучення різночасових дій. В мистецтві Заходу секуляризаційні моменти проникли в «Успіння» в XV—XVI ст., зумовивши трактування сцени як несподіваного лиха, що спіт-яньській традиції ця композиція незмінно містична, наче «пробний камінь» зв'язку візантійського канону. Російський дослідник А. Салтиков висловлює припущення, що стійкість принципу повторення постатей у творах типу «Успіння»

може бути пояснена впливом на художників так званих апорій філософа Зенона Елейського, зокрема апорії «стріла»¹¹³. Помітно змінюється в українській графіці принцип трактування часових співвідношень в житійних образах. Чимало цікавого вніс сюди Л. Тарасевич. Взявши для ілюстрацій «Печерського патерика» композиційну схему житійної ікони, він наповнив основний образ та ретроспективні супутні сценки (як правило, в одному-двох клеймах) з життя того чи іншого печерського монаха справжнім історизмом. Матеріальні речі, пейзажі покликані спростувати будь-які сумніви щодо правдивості зображених сцен. Часова структура в патристичних образах позбавлена багатьох умовностей минулого. Повторення образу вноситься здебільшого за рамки центрального зображення, у нижнє клеймо. Іконна поза «непорушеного стояння» поживається екстатич-

ною мімікою, а також тлом, що являє собою справжній згусток життя, сповнений руху й мінливості. Зображення в клеймах, а подекуди і на других планах, мають насамперед оповідно-ретроспективне, жанрово-побутове значення. Усе це створює враження звичного для людини перебігу часу, нерозривність прийняття часу, простору і руху. Відповідно показником і мірилом часової подовженості стає не повторення статичних моментів розвитку дії вдруге, втретє і т. ін., а один динамічний момент, здатний асоціювати у свідомості глядача низку попередніх і наступних етапів. Це вагомий здобуток правдивої передачі природи й людини в їх безконечній змінюваності.

Цілком природно, що цей перелом у поглядах на час збігся з посиленням жанрових моментів у багатоперсонажних графічних творах і зростанням психологізації образів у творах портретного характеру. Рисунок з Києво-Печерської лаври знаменують собою кінець «кадрованого» відтворення часової подовженості і стабілізацію методу передачі тривалої дії в якомусь певному моменті.

У цьому зв'язку цікавий рисунок вбодомого автора «Притча про багатія і вбоного Лазаря». В ньому виражене прагнення сконцентрувати різні події в одному місці та в одній миті і, так би мовити, «одним махом» показати в усіх деталях і застольне бенкетування гостей багатія, і страждання хворого Лазаря, який при-мостився на долівці разом із псами, і те, як прислуга виштовхує за ворота каліку на милицях. Ці події пов'язані між собою швидше ідейно, ніж синхронно. Автор усвідомлюючи роль часового уз'яження в мистецтві, об'єднує їх в єдиній композиції і в паралельних сценах. При цьому він остаточно не позбу-вається оповідної ілюстративності і деякої наївності просторових чи часових зіставлень.

У рисунках «Свята родина» Г. Тес-ленка і «Поклоніння пастухів» Ф. Баль-

церовського акцент зроблено на типовос-ті характерів і обставин, які виявлялися у різні моменти при народженні Христа. Волею митців несинхронні часові точки сполучаються в одній миті: в конкрет-ному виявленні турбот Марії, яка годує дитя ложечкою, в ніжній запобігливості старого Йосипа, що одночасно забавляє Ісуса, показуючи йому гілочку з трьома вишнями, і ангела з блюдом («Свята родина»); а також у зацікавленості й замилюванні пастухів усім тим, що вони побачили у віфлеємських яслах («По-клоніння пастухів»).

Кращі українські графіки середини і другої половини XVIII ст. перейма-лися думкою втілити час як вічність, зокрема, в образах пророків, апостолів, мудреців, з іменами яких пов'язувалися в епоху Просвітництва уявлення про відблиски в людині одвічної божествен-ної мудрості. Два майстерно виконані рисунки (вони не підписані, але близь-кі до манери Алімпія Галика) представ-ляють саме такі осяяні вічністю образи. На одному з них зображений апостол Андрій, який, відірвавшись від читан-ня і підперши рукою голову, поринув у глибокі роздуми. В подібній позі пере-буває і персонаж другого рисунка з тією лише різницею, що він значно мо-лодший за Андрія і зодягнений в єв-ропейські строї.

Єдність історичного часу, втілена в однофігурному зображенні, — один з найскладніших варіантів вираження ча-сових співвідношень в образотворчому мистецтві. Тут необхідний діалектичний зв'язок конкретного образу з широким — аж до абстрактності — узагальнен-ням особистості, розумінням її ролі в історії, покликанням у цьому світі, доцільністю життя взагалі.

Старезний апостол Андрій, який за-молоду був перший покликаний в учні Христові (і тому названий Першозва-ним), — це згусток досвіду власного жит-тя і досвіду всього попереднього люд-ства. Він був свідком месіанського слу-

жіння Ісуса від початку до кінця, багато подорожував, пізнав цілі народи і суть окремої індивідуальності. Це немовби втілений підсумок історії людства. В кожному штрихові, обсязі, формі його масивної голови — вираз мудрості, що піднялася над епохами й періодами. Благородна широчінь чола, довга й густа борода, що взялася потужними хвилястими пасмами при повороті голови, кремезна постать в просторій одежі, важкі, але не огрубілі руки. Це асоційований образ розуму й знань всіх часів і народів. В Андрієві можна впізнати риси біблійних пророків й античних філософів, Леонардо да Вінчі і Льва Толстого. І водночас агрегат його страдницької смерті (хрещата дуба, на якій він був розіп'ятий) переносить образ з надчасовості в конкретну обстановку I ст. н. е., змушує згадати гоніння римських імператорів на перші покоління християн.

Але від цієї конкретизації індивідуальності, часу, місця, обставин життя і смерті Андрія знову відкривається вихід у надчасову вічність — тепер уже на рівні догми про загробне життя, про вічне блаженство праведників, серед них і 12-ти апостолів. У такій своїй іпостасі образ старезного діда на рисунку середини XVIII ст. стає символом цілості й нерозривності історичного плину часу.

«Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн.1. 1574—1700» Я. Запaska і Я. Ісаєвича (1981), — гравюра на міді на укра-

їнських землях з'явилася не в кінці XVII ст., а на його початку. Більше того. На останніх «Федоровських читаннях», присвячених 400-річчю надрукування Острозької біблії (Львів — Острогор, вересень 1981 р.) у доповіді Я. Ісаєвича йшлося про те, що в одному з Люблінських архівів ним знайдена угода, згідно з якою І. Федоров мав намір проілюструвати Острозьку біблію мідьоритами і навіть замовив гравєрові Уласію Ебішові 150 кліше. Чому угода не була виконана — треба ще дослідити, але цей факт посвідчує, що гравюра на міді «вписувалася» в естетичний ідеал оздоблення ранніх українських друків.

Наведені приклади доводять велику розмаїтість відображення часових співвідношень у мистецтві графіки, невпинний розвиток розуміння тривалості і миттєвості зображуваних подій, зв'язок лінійного і циклічного часу з життям людини.

Уся система розвитку засобів форми в українській графіці XVI—XVIII ст., втілена в рисункові, композиції, особливостях передачі простору й часу, являє собою складний і живий процес нагромадження нових якостей, спрямований на кристалізацію основ реалістичного сприйняття світу і перенесення здобутих вражень в художній образ. Принцип «все як у житті» спонукав митців переглядати усталені, вироблені віками норми зображення і, вивчаючи досвід інших народів, одночасно додумуватися до власних нових способів зближення художнього образу з життям.



ЖАНРОВА СТРУКТУРА

Класифікувати твори української графіки XVI—XVIII ст. за жанровими ознаками не просто. Основна трудність полягає в перехідному характері мистецького процесу в цю пору: адже гравюри першодрукарів XVI ст. ще тяжіють до градації, властивої середнім вікам, а в рисунках і гравюрах XVIII ст. вже простежується структура, близька до реалістичного мистецтва.

Стовсню ілюстрацій до ранніх друкованих псалтирів та інших видань кінця XVI — початку XVII ст. могла б бути прийнята система жанрової ієрархії, яку пропонував ще Н. Кондаков при розгляді мініатюр до грецьких середньовічних рукописних псалтирів. Вчений поділяв цикли ілюстрацій на п'ять жанрових груп, або, як він писав, розділів: 1) історичні (старо- і новозавітні) сцени; 2) сюжетні лірико-повчального характеру; 3) символічні та алегоричні композиції; 4) втілення; 5) твори спеціально іконописного характеру¹. Подібну класифікацію сюжетів застосовує з незначними доповненнями сучасний дослідник мініатюр Київського псалтиря 1397 р. Г. Вздорнов. В історичних зображеннях він, на доповнення до розділів Н. Кондакова, виділяє проміжний (між старо- і новозавітними сценами) тип сюжетів, а також оповідні малюнки неісторичного змісту і буквализми².

Якщо б цю жанрову схему спробувати накласти на мистецтво української графіки, скажімо, середини або другої половини XVII ст., коли в ній особливо яскраво давала про себе знати тенденція до жанрового розгалуження, то ми виявили б її мало придатною, занадто тісною для з'ясування жанрової ситуації. Нові жанрові утворення продовжували у XVII ст. локалізуватися, а відтак знову ділитися, мов клітини живого організму. Не викликає сумніву, що безупинно мінливий жанровий плюралізм, який так важко сьогодні схематизувати, підігрівався струменем секуляризації, вторгненням земного елемента у тради-

ційно агіографічну сферу християнської образності. Дбайливо виплекане в середні віки церковне мистецтво, звільнившись з-під суворого церковного контролю, захоплювало нові форми земного і мирського буття і, втрачаючи трансцендентну стерильність, утворювало оригінальні синтетичні елементи, включаючи й жанрові.

То чи можна в цій ситуації взагалі визначити якусь сталість жанрів у періоди їх перегрупування? Не спрощуючи проблеми, слід все ж визнати, що структурна рухливість української графіки не була хаотичною. В ній спостерігалася своя спрямованість і своя мета. Тому розшукування спільного знаменника у такому процесі, жанроутворення, не уявляється нам справою безнадійною. Зв'язок графіки з мистецтвом слова, де питання жанрів в цілому розв'язані краще, ніж в образотворчому мистецтві³, створює відповідне тло для розгляду співвідношення жанрів у самому графічному мистецтві.

Розгорнуту характеристику жанрів українського живопису XVII—XVIII ст. дав П. Жолтовський⁴. З окремих живописних жанрів досліджені ікона⁵ і портрет⁶. В питанні класифікації української мініатюри також зроблено суттєві спроби⁷, але вони ще недостатні і вимагають подальшого уточнення. Те саме можна сказати і про гравюру, хоча про неї написано чи не найбільше книг і статей, створено ґрунтовні довідники. Втім, проблема жанрів у науковій літературі про українську графіку (і зокрема гравюру) не ставилася і не розв'язувалася спеціально, особливо в теоретичному обмірковуванні. Це впливає з нерозробленості принципів, за якими слід провадити жанрову градацію, а також і самих критеріїв жанроутворення.

На наш погляд, в основу характеристики жанрів у такій мінливій, еволюціонізуючій мистецькій системі, як українська графіка XVI—XVIII ст., слід покласти принципи спрямованості, від-

центровості і розгалуження. Під принципом спрямованості розуміється закономірний рух графічного мистецтва від вузького кола канонічних сюжетів і образів до недогматичного і, в кінцевому результаті, світського й реалістичного їх витлумачення. Саме цю мету еволюції ми повинні мати на увазі, групуючи структурні утворення у графіці. Принципи ж відцентровості і розгалуження означають якісні параметри цього руху: вихід (і відхід) від центрального, стрижньового образу догматичної іконографії (агіоса), утворення проміжних образів, в яких поєднано символічне й реальне, ділення і відмежування нових структур від старих. Ці принципи легко собі уявити у вигляді дерева, яке в міру росту відпускає від стовбура гілки, а останні, в свою чергу, дають нові гілочки й пагінці.

Що ж до критеріїв жанроутворення, то основним з них є міфо-реалістична образна система в її діалектичному розвитку. Дифузний, заснований на єдності протилежностей (міф і правда, легенда і факт, фантастичне і справжнє явище і т. ін.) характер сюжетів та образів вимагав від рисувальників і граверів удаватися до «придумування» таких зображувальних структур, яких не було раніше, тобто виступати новаторами, за сновниками нових жанрів. Варто однак зауважити, що далеко не кожна придумана структура ставала окремим жанром чи навіть піджанром. Жанрами виступали лише ті групи образних організацій, які виявляли загальну тенденцію в мистецтві, наприклад, портрет (в якому екстраполювалися людинолюбні ідеї Відродження), теза (в ній віддзеркалювалися полемічно-дискусійний характер шкільної й академічної освіти на Україні), пейзаж, що виражав деякі аспекти патріотичних настроїв, тощо.

Отже, жанри формувалися у зв'язку із змістовими аспектами мистецтва, вони спиралися на аналітичну сторону процесу образного мислення, на тенденцію

розрізнення типів зображень. В цьому плані запропоноване Г. Вагнером визначення жанрів в образотворчому мистецтві як зображувальних структур, що історично склалися й іманентно наділені певним змістом⁸, можна вважати правомірним, хоча, можливо, надто загальним. Конкретні доповнення до цього визначення криються в кожному локальному або національному мистецтві і в кожному історичному періоді його розвитку.

Враховуючи динамічну природу жанрів в українській графіці XVI—XVIII ст., очевидно, не слід покладати в основу характеристику якогось одного етапу їх складання. Треба брати жанрову ситуацію в цілому, враховуючи і принцип спрямованості графіки до реалізму. Тому історично обумовлена мета розвитку цього виду мистецтва має бути визнана пріоритетною, такою, що дає найоптимальніші можливості для огляду всієї панорами жанроутворення. Це не означає, що до графічних жанрів XVI—XVIII ст. цілком і повністю прийнятний жанровий корпус реалістичної графіки XIX—XX ст. Але жанр у сформованому вигляді дозволяє в ретроспекції краще уявити особливості його становлення, визначити причини і джерела його появи.

У XVI ст. майже по всій Європі починається інтенсивне розмежування мистецтва на нові тематичні сектори, які відповідали змістові й формі творів, пройнятих земними мотивами, гуманістичною ідейністю. Виникають як відособлені тематичні сфери пейзажний живопис (що втілював як натуралістичний, так і ідеальний пейзаж), жанровий живопис, натюрморт, характерні й сатиричні сюжети, історичний живопис як шлях до історичного пізнання, портрет як психологічний документ або як пам'ятник історично й соціально конкретного духовного середовища; новий алегоричний живопис, нова концепція художнього декору, новий тип театральної та світ-

ської будівлі, перші великі парки⁹. Україна, як і інші слов'янські країни, згідно з найновішими дослідженнями М. Конрада, Д. Лихачова, Ф. Шевченка, Д. Наливайка, Я. Ісаевича, В. Свенціцької, Г. Логвина, також була зачеплена цим ренесансним процесом обособлення нових і перегрупування давніших тематичних ліній у мистецтві, хоча, звичайно, на основі місцевих традицій і локальної специфіки художнього процесу.

Йдеться, отже, не лише про виникнення нових жанрів, а й про розвиток, збагачення і, значною мірою, переродження старих. Ми матимемо справу як із загальною зміною системи структурних одиниць у графічному мистецтві, так і з частковими реформами й модифікаціями в межах кожної з цих одиниць. І запровадження нових типів зображень, і переінакшення старих диктувалися конкретними практичними потребами, наприклад, вдосконаленням мистецького оформлення книги, розвитком картографії, оголошеннями про диспути в Київській академії тощо. Процес жанроутворення виявляється тісно вплетеним в загальну еволюцію образної системи і безпосередньо зв'язаним з розширенням суспільних функцій графіки. В образотворчому мистецтві, як і в літературі, музиці, жанр не може розглядатися як замкнена система, а «повинен бути включений в широкую картину суспільного життя епохи»¹⁰.

АГІОС І ПОРТРЕТ

Розгляд жанрової структури в українській графіці слід розпочати з портрета. І зовсім не тому, що він виник раніше за інші зображення або що він був надто поширений. Графічний портрет на Україні значно «молодший» за малярський, а в кількісному відношенні він посідає досить скромне місце з-по-

між численних непортретних гравюр і рисунків. Портрет є, по-перше, найбільш людинознавчим жанром (і цим визначає основну — гуманістичну — тенденцію розвитку української графіки досліджуваного періоду) і, по-друге, в ньому простежується перебіг змістових компонентів від церковного до світського мистецтва.

Портрет у живопису і портрет у графіці не є ідентичними структурно-жанровими явищами. Малярський портрет більше успадкував ієратичні елементи ікони, образ людини в ньому пов'язаний з представницькою роллю. Графічний же портрет, несучи в собі також представницьку роль, водночас тягнеться до «словесного опису» людини, він ілюстративний, інформаційний, засоби передачі індивідуальної сутності особи в ньому не такі різноманітні, як у портреті малярському. Графіка з її переважно книжною сферою побутування значно пізніше досягла розвиненого корпусу портретних типів та варіантів репрезентації зовнішності, психіки й характеру, ніж живопис. І все ж відмінності між портретом живописним і портретом графічним здаються частковими, неістотними порівняно з тим спільним, що їх єднає.

Причина появи портретного образу в графічних творах України безпосередньо пов'язана з гуманістичними ідеями Відродження. До якої б категорії не відносити, скажімо, перший з відомих нам графічних портретів Петра Сагайдачного у книзі «Вірші» Касіяна Саковича — це насамперед твір ренесансний, епітафіяльний, вигравіруваний з нагоди смерті гетьмана. В ньому слабка нагоди зовнішність, не кажучи вже про характер, але від цього він не перестає генетично, ідейно і стилістично тяжіти до мистецтва Відродження. Анонімний гравець з друкарні Києво-Печерської лаври не відтворив (і, очевидно, не ставив перед собою такої мети) «натуральний» вигляд Сагайдачного в усіх його індивідуальних прикметах. Плекання по-



Невідомий гравець. Петро Конашевич Сагайдачний. «Вірші». Київ. 1622.

дробниць, милування точними, як у житті, деталями обличчя прийде пізніше. Тут же міркування про відповідність зображення оригіналові (в основі якого лежать цілі й прагнення виключного, неповторного) підпорядковані загальній героїчній концепції образу.

Глядач бачить типований образ військової людини, представника своєї доби. Таким міг бути не лише Сагайдачний, а будь-який козацький старшина, бо одяг, шапка, булава і кінь — це лише атрибути, які свідчать про особу опосередковано, як про людину, що займає певне становище і була наділена владою. Але саме той факт, що цей вершник за допомогою словесного образу асоціюється з конкретною людиною, що його статичний вигляд ілюструє, що його статичний вигляд ілюструє, що його статичний вигляд ілюструє цього твору. Символічне і окреме в ньому взаємно доповнюються і зближуються; загальноновживані стереотипи маєстатичності приписуються конкретному адресатові.

Чи не аналогічний спосіб перенесення абстрактних чеснот на окремі історичні персони зустрічаємо в мистецтві західноєвропейського Відродження? Герцоги в лицарських латах, князі у вбранні легіонерів, дожі на конях та в позах Юрія Зміборця і матері в образах Мадонни — в усіх цих екстраполяціях, де особистість ставала носієм ідеалу, вловлюємо не рабську компліментарність творців, не їхні бажання догодити замовникові, а насамперед віру в людину. І хоча концепція людини у відродженському мистецтві передбачала значну, чільну роль індивідуального, все ж характерне й загальне брало іноді над ним гору. Так, Мікеланджело Буонарроті в портретах герцогів Джуліано Немурського і Лоренцо Урбінського для каплиці Медічі зігнорував справжню зовнішність цих людей, не прагнув передати портретної їх схожості, зосередившись на створенні «двох типів людей — діяльного і мужнього Джуліано і меланхолійного, зануреного в роздуми Лоренцо»¹¹.

Чим же тоді відрізняється портрет, в якому втілюються збірні поняття мужності, меланхолійності чи (як у випадку із Сагайдачним) доблесті, від звичайної алегорії? Адже і в портретах такого типу і в алегоріях йдеться про уособлення абстрактного поняття, про візуальну концентрацію розпорошених прикмет в одному образі. Основна різниця полягає в тому, що принцип схожості в ренесансному портреті, займаючи частото-густо підпорядковане становище стосовно загальноприйнятих маєстатичних ознак, все ж таки не ігнорується цілком. Якась доля індивідуального — хоча б у вбранні або інших зовнішніх атрибутах — завжди в портреті присутня. Алегорична ж постать повністю є плодом художньої фантазії. Навіть коли Мінерва, Марс чи будь-яка інша алегорія; буває схожою на конкретну людину, то це не що інше, як псевдоіндивідуалізація, стереотип, зорієнтований на етніч-

ний образ. В алегорії зібрано постійну суму символічних ознак, тоді як у портреті ці ознаки справжні, правдиві і до того ж не регламентовані, а різноманітні й мінливі. Отже, які б узагальнюючі моделі не навіював собою кіннотник у «Віршах» К. Саквича, він у кінцевому результаті є образом портретним.

Важливим чинником підкреслення й посилення індивідуальних моментів у графічному портреті є підпис, присвята, взагалі будь-який текст, що роз'яснює особистість зображеного. В даному випадку слово відіграє провідну роль, бо образ Сагайдачного, «вмалюваний» К. Саковичем у віршованій драмі, є незрівнянно багатшим і деталізованішим за лапідарний образ граюри. Кожна строфа розкриває у героєві якусь рису характеру, особисті й громадянські прикмети, мистецтво керувати військом, дотримуватися дисципліни, шанувати порядок, любити добро:

Умел мудре тымь сильным войском керовати.
Доброго любил, злого зась звыкл карати.
Для того ж и звиязства часто доказовал.
Же карность сь послушенством въ свсем
войску мевал¹².

Не будемо вдаватися в деталі з приводу можливих перебільшень заслуг і «цног» Сагайдачного — це право автора «Віршів» і типовий стилістичний прийом у жанрі епітафіяльного панегірика давньоукраїнської літератури. Нас же цікавить тут явище переміщення ілюстративних акцентів, коли не зображення, а текст містить у собі образну та інформаційну доміанту. Масні смуги й п'ятки, утворені дереворитом, передають найзагальніші форми, обриси і контури. В портреті схоплено характерне, але пропущено безліч нюансів, якими рясніє кожна сторінка «Віршів». Створювана по пам'яті і, очевидно, у стислий термін, гравюра вияскравлює процес мислення майстра народної школи: похибки в рисункові й пропорціях компенсуються розвиненим чуттям деко-

ративності й ритміки. Орнаменти на сагайдаку із стрілами й на попони, кунтуш з густими рядами гудзиків, шапка і взуття, здається, поглинули всю увагу гравера. Без цього мальовничого «натюрморту» атрибутів, як і без добре переданого ритму руху коня, йому було б важко досягти відчуття вродистої звеличеності, репрезентативності самого образу гетьмана.

Але у найбільш вразливому місці зображення — в передачі портретної схожості, рис вдачі, в моделюванні обличчя, в композиції постаті (відчутно вкороченої, непропорційної) — підключилася словесна образна система, покликаючи вияскравити сагіти особливості героя, яких бракувало в його графічному портреті. Взаємодоповнююча комунікативна лінія «текст — гравюра» сприяла повноті образу.

Звичайно, розглянутий випадок, коли портрет супроводжується детальним словесним витлумаченням, є дуже рідкісним в українській графіці. Переважно віняток, а не правило. Переважна більшість графічних портретів має лише елементарні інформаційні підписи. Та навіть одне слово, скажімо, ім'я або прізвище портретованого, стає суттєвою прив'язкою постаті чи обличчя до конкретної людини.

Не лише у портретах, а й в образах біблійного кола підписові надавалося особливого значення. Основні євангельські образи — Христос, Марія, апостоли — підписувалися в живописних і графічних зображеннях відповідними іменами або ініціалами. В цьому відміненні велика довіра слову — часом більша за довіру іконографічному протипові, хоча останній освячувався, утверджувався, канонізувався на найвищих ієрархічних рівнях, таких, наприклад, як Вселенські собори.

Встановлюючи традицію підписувати іконні образи, ранньохристиянські богослови мовби передбачали, що під яким би контролем не знаходилася іконогра-



Ф. Бальцеровський. Апостол Яків.
Київ. 1750-ті роки.

фія святих, вона все одно зазнаватиме в майбутньому змін, піддаватиметься етнічній різноманітності. В художній практиці це передбачення, здається, підтвердилося. Лики святих післяіконоборської доби не в усьому тотожні ликам самих святих на образах доіконоборського періоду (VI—VII ст.), унікальні примірники яких уціліли від іконоборців і хрестоносців у неприступному пустельному монастирі святої Катерини на Сінаї¹³. Ставши в наступні віки надбанням регіональних і національних шкіл живопису внаслідок вкорінення іконописної традиції поза межами близькосхід-



Живописець кола Ф. Сеньковича. Ісус Христос. Львів. Початок XVII ст.

ного і середземноморського регіону, іконографія втрачає деякі канонічні риси і стає об'єктом вільних інтерпретацій.

В період найбільш творчого поводження з іконографічними взірцями (після падіння Візантії) ікона зближується з портретом і стає важливим імпульсом розвитку останнього. Виникає проблема святого і несвятого образу, агіоса і портрета, канонізованої і неканонізованої іконографії.

В широкому розумінні слова різниця між зображеннями святої і мирської людини в мистецтві невелика. Будь-який канонізований образ, в тому числі й ікона, є, по суті, історичним портретом, наділеним, правда, особливими рисами здатністю навіювати піднесені почуття й переживання. Усі мистецькі тонкощі, які віками шліфувалися, були

спрямовані на те, щоб посилити в кожному канонізованому зображенні цю навіюваність. Але концепція від цього не мінчалася: йшлося про особистість, про обличчя, про зовнішність людини. Чогось позалюдського в божественній або святий іпостасях мистецтво не відкрило і не могло відкрити. Ісус Христос неодноразово каже, що він «син людський», тобто визнає свою зовнішню, тілесну природу рівною представникові людського роду. На основі цього свідчення побудована вся система іконографічного канону. Під претекстом втілення відбулося повернення ідеї так званого першого образу натомість ранньохристиянського символізму, встановлення типів зображення постатей, облич, святкових композицій¹⁴. Утвердження канону схожості, супроводжуване тривалою (VI—IX ст.) філософсько-релігійною боротьбою різних угруповань набуло у практиці візантійських живописців свого творчого методу — наслідування взірців. Але якими б категоричними не були вимоги до точності, в самій концепції персоніфікації релігійних символів, що її декларували Трульський (692) і VII Вселенський (787) собори, була закладена тенденція іконографічної варіантності. В кожній країні ця тенденція не забарилася дати про себе знати в різноманітних формах. На Україні, наприклад, в процесі секуляризації суспільного життя і мистецтва на основі іконопису генерувалися основні реалістичні жанри.

Вивчаючи зміни в іконографії XVI—XVIII ст., не можна не помітити загальної їх спрямованості. Усі корективи, переінакшення зовнішності святих випливали з орієнтації на місцевий національний типаж, базувалися на портретному підході до розв'язання іконного образу. Про це з усією очевидністю свідчать образи святих в рисунках київських кужбушків. Постійно «порушував» правила копіювання апостолів та інших святих Ф. Бальцерівський. Так, в образі «брата господнього» апостола Яко-

ва він не тільки вдається до портретних засобів індивідуалізації й психологізації, а й відчутно надає обличчю Якова місцевих етнічних рис.

В той час про якусь точність у наслідуванні взірців не могло бути й мови. Більше того, художня практика розвивалася так, що під знак питання була поставлена проблема наслідування ранньохристиянської та візантійської іконографії взагалі. Агіос залишився одним з основних образів мистецтва, але його канонічна структура зазнала суттєвих перетворень. Ідеал лику трансформувалася в ідеал обличчя. Якщо лик втілював незбагненне, навіював особливий психічний стан із ліші каяття, страху й самозречення, то обличчя кликало до бесіди, несло в собі милосердні імпульси. Своїми палаючими поглядами давні лики «вивертали душі», гостро й безжалісно здійснювали «хірургічні операції» у гріховній свідомості. Обличчя ж вражали іншим: співчуттям, миловидністю, відсутністю відчуження.

Ікона й гравюра ренесансного стилю дають завершені зразки цієї перетвореної іконографічної структури. Фрагменти двох ікон, що походять, очевидно, з кола іконописців львівської майстерні Федора Сеньковича (кінець XVI — початок XVII ст.)¹⁵ переконливо свідчать, як мало залишилося від ликів у провідних агіографічних образах Христа та Марії і як багато в них портретного. Майстер загалом дотримується іконної схеми, але наповнює її новим змістом. Ніщо наче б і не порушено, а тим часом все змінено. Надавши цим євангельським образам схожості з конкретними прототипами своїх земляків, іконописець досяг чогось більшого за натуралістичний нюанс. Він увів сюди нові часові виміри, пом'якшив символічне й літургичне звучання і підніс персональну ноту. Зацікавлений і запитальний погляд Христа, його здивовано підняті брови — це вже не позачасовий лик, а обличчя людини, яка уважно ко-

гось слухає, реагує на слово, щось виділяє, з чимось погоджується. Інакше кажучи, це характер, індивідуально виписаний і психологічно наснажений.

Марія з її загадковою м'якою усмішкою — неповторний образ, відмінний від іконографічних типів Одигітрії та Єлеуси в середньовічному живопису. Її слов'янські риси підкріплюються ще більше вираженою, ніж у Христа, зацікавленістю, заохоченням до продовження «діалога поглядів» з імовірним співбесідником, пафосом довіри і доброзичливості. Нічого зайвого в зовнішності — лише кілька лаконічних ліній моделюють її обличчя. Але як багато особистого й характерного у пташиному розльоті її брів, прямій лінії носа, ніжному підборідді і в ледь наміченій, ледь іронічній, підбадьорюючій усмішці.



Живописець кола Ф. Сеньковича. Богородиця Марія. Львів. Початок XVII ст.

У цих іконах наче сконцентровано проблеми української іконографії, спільні для живопису, книжкової мініатюри та графіки. Особливо помітна іконографічна залежність гравюри раннього періоду друкярства (кінець XVI — початок XVII ст.) від мініатюри та ікони. Статурні образи святих, авторів літургій Іоанна, Григорія та Василя, святих Бориса і Гліба трактуються так само, як і на іконах. Своєю фронтально-напруженою нерухомістю вони справляють суто іконне враження «всевидячих» осіб, які стежать за глядачем, хоча глядач в даному випадку не молиться до книжних образів, як це він звичайно робив би перед їх постатями, мальованими і поставленими в храмі. Прототипом зображень святих, які сидять, пишуть або підступають до причастя, були мініатюри. Молоде мистецтво гравюри у своїх перших іконографічних шуканнях спиралося переважно на досвід давніх, традиційних видів мистецтва. Ось чому взаємодія ікони й малярського портрета мовби «дублюється» і в графіці, де також спостерігається чимало проміжних варіантів між чистим агіосом і чистим портретом.

Відомий мистецтвознавець О. Сидоров в одній із своїх ранніх праць спробував окреслити коло спільних і відмінних рис божественного і мирського портретних зображень у мистецтві. Основною ознакою першого з них, названого ликом, вчений вважав сугестивність, тобто особливу силу, здатну навіювати добровільно підпорядкування, поставити на коліна того, хто молиться або споглядає. Щоб лик ніс у собі такий могутній інструмент управління людською волею, він повинен мати у своїй формі «ряд рис, які можуть бути досить точно встановлені. До їх числа відносяться: нерухомість — як внутрішня, так і зовнішня; відсутність будь-яких ознак афекту і часу взагалі; знищення в зовнішності всіляких натяків на випадкові, набуті особливості; певна гладкість і обточе-

ність образу. Лик завжди втілений образ. Ми б сказали, що він навіть перетілений, занадто втілений»¹⁶. Для портретного зображення мирської людини, для її обличчя характерне неповне, не до кінця доведене втілення, наявність зв'язку особи з певним конкретним часом (наприклад, з тим часом, у який ця людина жила). При цьому діють фактори неповторності, персональності, схожості з живим оригіналом, знайомства моделі з художником, композиційної різноманітності (не лише у фас, не лише в благословляючій позі, не лише на повний зріст тощо).

Там, де ці дві групи формальних рис виявляють тенденцію до взаємної міграції, починається стирання різних відмінностей між агіосом і портретом. З самого життя, а також з портретного мистецтва перейшла в агіографічне мистецтво ідея натурності. О. Сидоров відзначав, що шлях до лика пролягав через натуралізм, хоча художники-іконописці і прагнули піднятися над ним: «Ідеологія лика не в запереченні, а в переборенні певного мислимого натуралізму, що завжди незримо присутній десь на задньому плані. Вирішує тут, очевидно, саме внутрішній момент. Зображений такий благородний, мудрий, добродійний, що лик його спокійний, більше не хвилюється пристрастями й болістями земними, просвітлений. Так будується культовий твір, але не тільки він»¹⁷.

До цієї думки слід додати ще й те, що в період, який ми розглядаємо, втілення зовсім не означало надання святим і безсмертним будь-якого «тіла», абстрактної зовнішності. На Україні візантійська іконографія потихеньку була відхилена під тим претекстом, що вона, м'яко кажучи, не в усьому узгоджувалася з ідеалом духовно і фізично прекрасної людини. Про це ніхто з ієрархів не писав, прямо не декларував, але всі мало-помалу погодилися на таку заміну. Наприклад, В. Григорович-Барський у своїх «Мандрах по святих міс-

Невідомий гравер.
Св. Борис.
«Анфологіон».
Київ. 1619.



Невідомий гравер.
Св. Гліб.
«Анфологіон».
Київ. 1619.



цях Сходу» неодноразово заявляв, що архаїчні лики, які він зустрічав на Афоні і в інших місцях, йому як слов'янинові не подобаються, тому що вони горбоносі й криворукі. Між іншим, ця думка перегукується з характеристикою візантійської іконографії Джорджо Вазарі, який писав, що греки виконували численні малярські твори «з постатями, які стоять навшпінках з божевільними очима і розведеними руками... Манеру цю, суху, невправну й одноманітну,

набули вони не шляхом вивчення, а за звичкою, що передавалася від одного живописця до іншого упродовж багатьох років і без жодної думки про поліпшення рисунка, про красу колориту чи про якусь гарну вигадку»¹⁸.

Якби питання про іконографію агіоса не співвідносилось з ідеалом зовнішності для конкретного етнічного типу (інакше кажучи, з вибірково узагальненим національним портретом), то запропонована греками у VIII—IX ст.



Невідомий гравер. Св. пророк Елисей.
«Анфологон». Київ. 1619.

градація ликів, мабуть, не була б змінена на Україні так ґрунтовно. Суть цих змін полягала в компромісі наднаціональної іконографії з регіональним життєво-художнім ідеалом особи. Старовинний тип агіоса визнається, але визнається лише в принципі, в основній ідеї (якою була ідея втілення), з передбаченням власних інтерпретацій. Українські художники у своїх переінакшеннях мовби апелювали до греко-візантійського світу із вимогою мати право на власний естетичний критерій, на реалізацію свого природного покликання не тільки копіювати, а й по-справжньому творити втілений образ. Визнання пра-

вила VII Вселенського собору про те, що зображення Христа повинно бути «не у вигляді давнього Ягняти, а згідно з людським виглядом»¹⁹, не означало в уявленні художників достеменного повторення варіанта, який закріпила візантійська іконографія.

У контексті такого поєднання централістських і відцентрових тенденцій в дотриманні іконографічного канону стають зрозумілими портретні риси в образах святих і агіографічні ознаки в портретах. Де проходить межа між цими двома типами зображення людини? Найперше — вона у свідомості глядача. Межа виводиться з досвіду людини, з її знання про те, що один зображений — канонізований церквою, віднесений до числа святих, а інші — ні. Як вияв відчуття цієї межі, в київському «Анфологоні» 1619 р. вміщені гравюри з образами місцевих святих — Бориса, Гліба, а також великого київського князя Володимира. Незважаючи на те, що усі три гравюри мають формальні ознаки ликів, ставлення до них гравера і глядача неоднакове. Борис і Гліб були канонізовані як святі ще 1072 р. і «цей акт започаткував формування власних, відмінних від візантійського пантеону святих»²⁰. Володимир — лише рівноапостольний і до того ж визнаний таким пізніше за Бориса і Гліба — у XVII ст. Тому гравер надає йому іншої ідейно-змістової ваги, ніж Борисові та Глібові, убитих князем Святополком в міжусобній боротьбі під претекстом розповсюдження християнства в майже суціль язичницькій тоді Київській Русі. Якщо Борис та Гліб зображені на повний зріст, тобто в традиційному композиційному варіанті агіоса, то Володимир представлений погрудно в овальній рамці, взятій у квадрат. Погруддя в рамочних оформленнях в умовах XVI—XVII ст. значно більше асоціювалося з портретом, ніж з агіосом.

Що ж до передачі рис зовнішності, то всі три образи можна вважати компромісом між агіосом та історичним фантас-

Ілля. Преподобний
Алімпій іконописець.
Печерський патерик.
Київ. 1661.



тичним портретом. Виходячи з лаконічних характеристик цих персонажів у літописах, спираючись на легендарні перекази та слабо окреслений іконографічний їх типаж в живопису й мініатюрі, гравер подав по суті ним самим придумані обличчя. Молоденький безбородий «отрок» Гліб, трохи старший Борис і мужній Володимир відрізняються один від одного насамперед своїми віковими прикметами. Борідка й вуса Бориса опрацьовані тонкими штрихами, тому виглядають юнацьким «пушком» у порівнянні з кошлатішим густішим волоссям на обличчі Володимира. Лінійна організація ликів Бориса й Гліба витримана в нюансній гармонії, тоді як Володимир — в контрастній напруженості. Пройшовши у свідомості художника етап натуралізації, орієнтації на якусь конкретну особу, кожен з цих образів був пристосований до ідеї обоженної людини

і внаслідок шліфування, відкидання часткового, індивідуально-прикметного, став ликом. Але якому б камуфляжеві не піддавалася зовнішність з метою надати їй стану медитації, як би не затушковувалися зморшки і якої б благості не передалися за допомогою німбів, сугестивних навіювань або безстрастних, просвітлених поглядів, — зв'язок цих зображень з певним часом та місцем в історії, натяк на характер діяльності кожного із святих, підкреслення їх вікової та психічної окремішності долає в них надчужність образу, наближаючи їх до конкретності облич.

Ознаки портретності найвиразніше проявлялися в тих агіографічних зображеннях, де ще не склалася іконографічна традиція, де не було багатьох взірців. Насамперед це стосується слов'янських святих, зокрема київських. В XVII ст. українські гравери й рисувальники особ-



І. Щирський.
Іоанн Златоуст.
Вітньо. 1682.

ливо плідно працювали в плані поповнення старої грецької біблійно-патристичної іконографії місцевим корпусом християнських служителів. Ще коли

існувала Візантія, її духівники вкрай неохоче, з багатьма застереженнями, з безконечною тяганиною давали дозвіл церквам канонізувати ту чи іншу особу.

Образ канонізованого святого місцевого походження вшановувався переважно в межах цієї ж самої помісної церкви. Падіння Візантії сприяло децентралізації культу і церковного управління. В Росії, наприклад, в середині XVI ст. «канонізації нових святих було надано масового характеру. За якихось дванадцяти років до колишніх 22 святих було приєднано 39 нових. До кінця XVI ст. було канонізовано ще 25 святих»²¹.

На Україні подібна ситуація виникла через століття і була продиктована не через обхідністю протиставити місцеві духовні традиції шляхетсько-католицькій експансії. Серед ініціатив київського владика Петра Могили одна з найцікавіших — це думка про візуальне втілення київської патристичної пантеону від початку заснування Києво-Печерського монастиря. Гравюра була, звичайно, доцільним способом апробації таких образів, створення нового іконографічного прецеденту, який міг би правити надалі за взірць не лише у графіці, а й у малярстві та різьбярстві. Тому Петро Могила доручив цю справу найвідомішому гравюрові того часу Іллі. Самому митрополиту не довелося побачити здійснення цього плану, тому що гравюри були тиражовані лише 1661 р. як ілюстрації до «Печерського патерника». Проте ні Іллі, ні його напарникові, що підписувався ініціалами КР, не вдалося створити образів, котрі можна було б вважати взірцями для наслідування й повторення, і тим паче — надати їм статусу іконографічного канону. Майстер композиції й деталі, чутливий до декоративної та ритмічної гармонії, Ілля, однак, відчутно слабкий в рисунку. А це зумовлювало його невдачу в основному — в моделюванні обличчя.

Хоча Іллі і КР була надана можливість детально описати діяльність і зовнішність печерських преподобних дивотворців та прозорливців, проявити ініціативу, не сковану жодним канонічним правилом, — вони не скористалися з цього

повною мірою. Захоплені оповідними колізіями «Печерського патерника», вони зосередили всю свою увагу на дії, на рухові, забувши про характери і типи. Статичні пози преподобних, їх споглядальні безстрасні очі, зовнішні контури сповіщали глядачеві небагато. Художники воліли краще представляти патристичний чин крізь дію й ситуацію, а не шляхом відтворення індивідуальних типів облич.

Навіть взяті з близького поясу постаті іконописця Алімпія важко розглядати як викінчену індивідуальність. Це «втілене натхнення», свого роду символ залученої в працю людини, яка лише через діяння, в процесі його здійснення і гідна бути зображеною. Ікона й пензель у руках Алімпія виконують ту саму символічну роль, що й перо у євангеліста Луки, хрест та меч у Володимира, книга в Златоуста. Людина стає у всіх цих випадках інструментом для репрезентації чогось важливішого, ніж вона сама. Але в такій своїй ролі людина не пасивна. Вона проявляє волю, характер, завзятість, стираючи в єдності іпостасі різницю між відчуженим ликом і живим обличчям.

Преподобність святого Алімпія узгоджується з проявом схвильованості, зацікавленості. Емоції дещо приземлюють зовнішність святого, роблять її звичайною. Остаточно домальовуючи ікону, може востаннє торкаючись пензлем її поверхні, Алімпій демонструє перед глядачем психологічний стан митця на завершальному етапі його праці над твором. Він милується іконою Марії з дитям і наче оцінює критично свій витвір. Здивовано підняті брови, зморшки на чолі і на переніссі, прямий ніс з чутливими тонкими крилами, пильний погляд дещо асиметричних очей, нахил голови, міцно стулений рот з випнутою нижньою губою — у всьому цьому багато людського, спостереженого в житті, можливо, автопортретного. Але портретність тут виступає, звичайно, опосередковано, вона

ще міцно захована за лаштунками медитації. У гравюрі віддзеркалюються дві думки: про богообраність Алімпія, на якого упав божий перст зачинателя іконописання в Київській Русі, і про обдарованого митця, чисто по-людському одержимого творчим пориванням. Перша з них виражає догматичну природу зображення, друга — портретну. Якщо перша в даній гравюрі ще явно превалює над другою, то в наступні десятиліття ця прихована портретна основа впливає назовні і дає про себе знати відчутніше.

Розвиток реалістичного рисунка, запровадження нових технік та способів гравірування дозволили замінити рисочки, дужки й крапки на більш витончені прийоми передачі зовнішності. Естетика найсуттєвіших ліній, яка тривало і добре служила художникам при передачі ними абстрактних і безстраших ликів, стає непридатною, коли з'являється потреба відтворити мімічні нюанси — ці зовнішні рецептори внутрішніх переживань. Агіос барокко, в якому душевна драма набула своєї концепції, не може обмежитися типом лика, в котрому передано тільки блаженне заспокоєння. Тут назовні пробивалися страсті й поривання, зобразити які в традиційних мірках було абсолютно неможливо. Гравюра на металі зумовлює появу нових іконографічних варіантів. Виробляються оригінальні типи зовнішності, оживлені розмаїтістю настроїв, характерів, хвилювань.

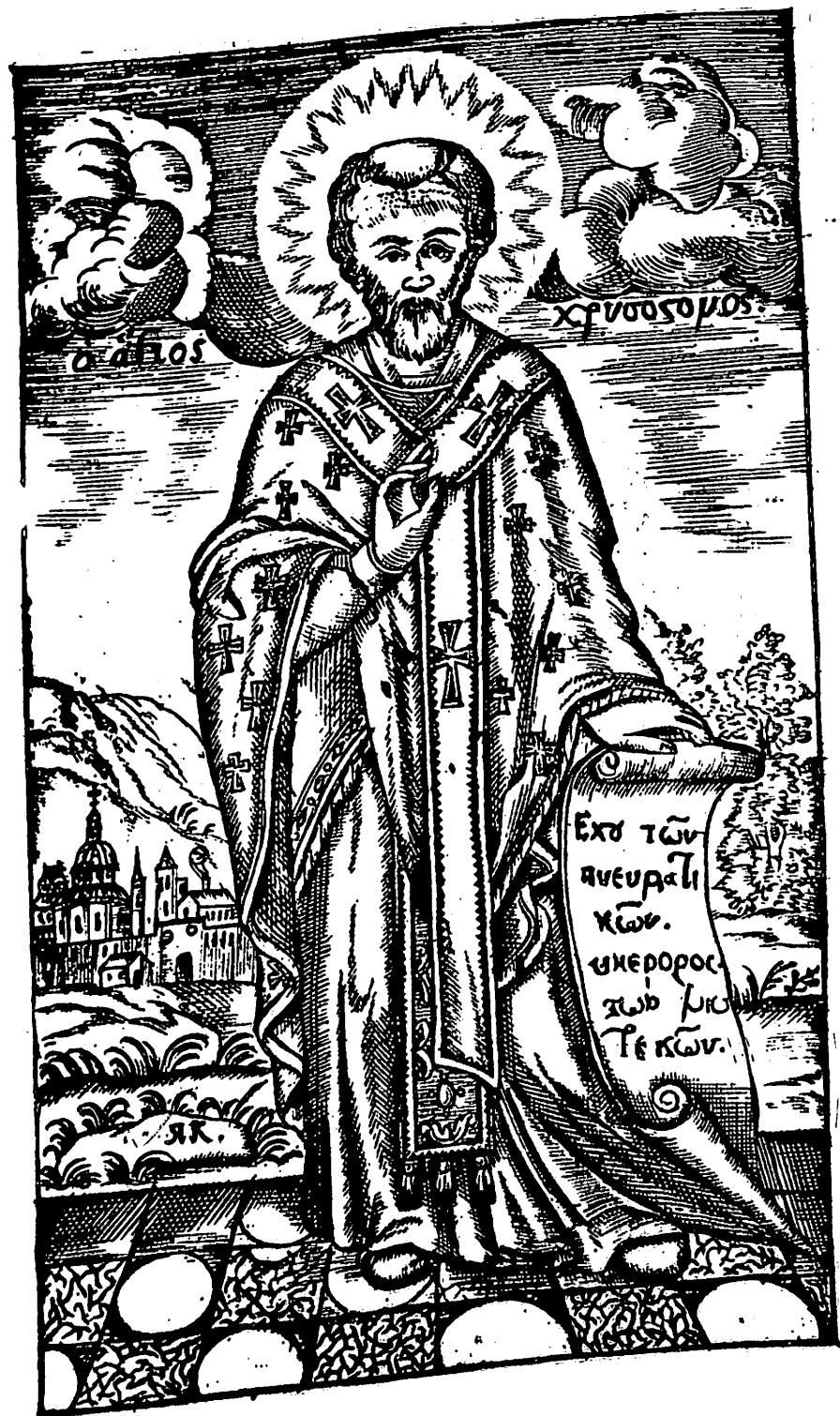
Л. Тарасевич по-своєму прочитує «Печерський патерик» і створює в 1702 р. відмінних від патристичних образів Іллі київських ченців, які своїми рисами, вдачами набагато ближче стоять до портрета, ніж до агіоса. І. Щирський гравірує в 1682 р. на замовлення віленської друкарні «Єзу» образ Іоанна Златоуста, який також сприймається у контексті жанру історичного портрета. Проповідник предстає в момент підготовки до виступу. На столі аркуш паперу, чотири книги, чорнильниця із вмоченим в неї

кінчиком пера. Златоуст наділений нехарактерною для східнохристиянської іконографії зовнішністю, в котрій І. Щирському вдалося вловити типове й характерне для людини творчої праці.

Багато індивідуального, портретного виділяють в образах євангелістів, апостолів, святих східної та західної канонізації українські гравери XVII ст. Без перебільшень можна стверджувати, що класичний іконографічний канон святих втратив в цьому столітті своє обов'язкове значення і майже усі видатні графіки України переносять на образи святих риси зовнішності своїх сучасників. Я. Кончаківський, про якого без жодних на те підстав П. Попов написав, нібито «він означає собою період занепаду київської майстерності гравірури»²², створює до чергового перевидання Службеника в Києві (1791) три чудові за своїм реалістичним типажем гравірури — Іоанна Златоуста, Григорія Двоєслова і Василя Великого. Лики авторів літургій приковують увагу своєю зворушливою простотою. В них так виразно звучать особистісні ноти, що їх важко навіть назвати ликами.

Як протилежність своїм же образам в давнішній графіці представляється глядачеві Іоанн Златоуст. Це вже не той непохитний мораліст, який різко критикував правопорушників, спопеляв їх своїм поглядом і словом. Це милий тихий дідок, що лагідно умовляє, умиряє, остерігає. Я. Кончаківський спрямував погляд святого просто на глядача, але позбавив його пронизливості й колючості, як це траплялося в попередніх зображеннях Златоуста. Образ позначений душевною тонкістю, людяністю, довірливістю, в якій розчинилася незламна воля охоронця моралі. Такому враженню сприяє добре володіння штрихом: чим ближче до центра обличчя, тим штрих стає тоншим, легшим, а по краях бороди, чуба, на одязі, на поземі, в затінках він потовщується. Брови й ніс не утворюють характерної риси, що на-

Я. Кончаківський.
Іоанн Златоуст.
Службеник.
Київ. 1791.





Ф. Бальцеровський. Іоанн Предтеча.
Київ. 1750-ті роки.

гадувала у старих агіосах чайку в польоті. Риси обличчя змодельовані локальними дрібними лініями, між якими існує ритмічна узгодженість. Вони своєю мерхтливістю ілюзують м'який рух вуст, коливання бороди, здригання повік і брів, мінливість напрямів погляду. Важко уявити собі, щоб ця простота і лагідне звертання до глядача, це дихання життя були досягнуті Я. Конча-паралельного зіставлення ідеального агіоса і певної реальної особи, в якій гравер «упізнав» виношений ним власний тип Златоуста.

Невпа річ, налагодження подібних взаємозв'язків агіографічно-патристичного образу з живим прототипом не було

привілеєм художників XVIII ст. Іконографічні екстраполяції траплялися й раніше, і вони частішали з розвитком міфо-реалістичної образної системи, з поглибленням секуляризаційних процесів у мистецтві. Один з найцікавіших прикладів ігнорування канону при зображенні святих — мініатюра Іоанна Златоуста з рукописного архієрейського Службника 1632 р., що належав митрополитові Петрові Могили. Якщо зовнішність двох інших складачів літургії Василя Великого та Григорія Двоєслова являє собою іконографічну репліку гравюр із стрятинського Службника 1604 р., то Іоанн Златоуст суттєво відрізняється своїм виглядом не лише від стрятинського прототипу, а й від усіх відомих місцевих та зарубіжних транскрипцій зображення цього святого. П. Попов навів ряд слушних доказів того, що під виглядом Іоанна Златоуста анонімний мініатюрист змалював Петра Могилу²³.

Справді, ця широкоплеча статура зовсім не узгоджується з життєписом Златоуста у «Четьях-Мінеях» як хворобливого чоловіка, котрий через шлункову хворобу харчувався лише ячмінним хлібом та водою. Малиновий сакос ладно сидить на постаті, яка здається особливо кремезною на тлі розгорнутого вглиб урбаністичного краєвиду. Добре передані крупні м'ясисті руки й обличчя. Відведена в лівій руці книга не здається надто великою і важкою (а саме таке враження справляє книга в Іоанновій руці на мініатюрі стрятинського Службника). Голова змодельована виразно і мальовничо. Вона ледь звернена ліворуч стосовно постаті, а палкий спостережливий погляд карих очей — праворуч. Рум'яне обличчя повне життєлюбства. Своїми рисами воно характеризує розумну, проникливу, може, трохи хитрувату вдачу людини: широке рівне чоло з ледь наміченими зморшками, правильний породистої форми ніс, поставлені далеко від перенісся брови, русяві чуб,

борода і вуса, підстрижені й зачісані з підкресленою охайністю, елегантністю. Фактично усі формотворчі засоби цього незвичайного образу спрямовані на виділення особистісного в людині. Точно знайдено формат й масштаб розташування в ньому постаті й середовища, лінійний і колористичний ритм. Відмова від фронтальної постановки постаті, різні спрямування погляду, голови й грудей несуть композиційне пожвавлення, надають природності й невимушеності поз та жестам, хоча повністю і не позбавляють образу ієратичної статичності.

Автор мініатюри виходив з принципів побудови портретного образу. Якщо тут і є якийсь елемент агіоса, то він жодною мірою торкається східноправного іконографічного канону, виробленого для репрезентації особи Іоанна Златоуста. Лик замінено обличчям, причому в цій заміні не було нічого механічного, випадкового. Перед нами складне, сповнене потаємного змісту й багатозначної символіки порівняння однієї людини з іншою, без знака рівності між ними, але й без відрубності. Якесь риси Петра Могили нагадали художникові вишплекану в життєвих описах, оточену ореолом святості постать Златоуста. Цей паралелізм підказав митцеві образний засіб трагедії — передягання святого із ника в ранньохристиянського святого із збереженням зовнішності першого та атрибутики й пантоміміки (традиційне вбрання і непорушне стояння з книгою у відведеній вбік лівій руці) другого. Цією сумішшю історії, творчої фантазії й реальності наче створено якийсь третій образ, не в усьому ідентичний ні портретові Петра Могили, ні агіосові Іоанна Златоуста. Це, можна сказати, ідеальне народження, в якому особа «включається в особливу ієрархію духовних цінностей»²⁴.

Подібні перевтілення, трагедії та інші засоби трактування певної особи (як правило, сучасника художника) під іме-

нем і у вбранні святого зустрічаємо в багатьох і багатьох графічних агіосах, зокрема в рисунках з київських кужбушків (Ф. Бальцеровський, А. Галік, О. Ірклівський, Г. Маляренко). У період процвітання в літературі й мистецтві порівнянь та метафор, піднесення панегіризму, різного роду суперлативів така підміна або заміна однієї особи іншою не виглядала святотатством, аномалією; вона була своєрідною нормою художнього мислення і художньої практики. Варто переглянути численні агіо-патристичні твори майстрів української гравюри на металі — від Тарасевичів до Гочемських, — щоб переконатися в тому, наскільки далекі їх образи від іконографічного канону і, отже, якою сильною була в них течія портретності. Дана течія, виражаючи прагнення до відкошенського гуманістичного ідеалу, до повторного в людині, була прихованою формою розвитку портретного жанру, невіддільною від панівної в цей період міфо-реалістичної образної системи в українській графіці.

Сама концепція, що образ святого може мати в собі риси зовнішності сучасника, була викликом середньовічній догматиці і впливала не з надр візантисматиці і впливала не з надр візантисматиці, а з передумов Відродження. Як і при виникненні реалістичного портрета в інших європейських країнах, прагнення піднести епічний і естетичний образ людини засобами освіти, поезії, залучення до високих ідеалів античності та італійського Відродження»²⁵.

Прихована форма портретності не могла бути надто довго провідною (а тим паче єдиною) в мистецтві, яке розвивалося в напрямі світськості й реалізму. В другій половині XVII ст. український графічний портрет, вийшовши з тривалої стадії ембріонального розвитку в рамках агіографії, з'являється як самостійний, дозрілий жанр. У портретах, звичайно, не ігнорується типове, характер-



Бонаціна.
Юрій
Хмельницький.
«Історія Леопольдо
Цезаре».
Рим. 1670.

не, психологічне, але все це відступає на другий план порівняно з ідеєю представництва людини.

Маючи власні історичні корені, графічний портрет України в своїй соціальній функції швидко приводиться у від-

повідність до загальноєвропейського контексту портретного образу цієї доби. О. Сидоров писав: «Гравірований портрет, який знайшов своє найбільш класичне завершення у Франції (йдеться про XVII ст.— Д. С.), який композиційно

включає в зображення підпис, розрахований на широке розповсюдження в ансімічних колах, насамперед підкреслює соціальне становище, заняття, професію зображеного»²⁶. І на Україні друга половина XVII ст.— це теж своєрідний класичний період розвитку графічного портрета і тут він, на відміну від портрета малярського, призначається не для козацько-старшинських покоїв, а для широкого загалу, який чув про особу, але не бачив її. Так виникає й посилюється комунікативний характер портретного образу, те, що О. Сидоров називав «портретом-рекламою і портретом-пропагандою». Спекулюючи на цих особливостях, портретовані особи знаходили собі шлях до центрів масової популяризації, поширюючи про своє обличчя не лише правду, а часто легенду і навіть, кажучи словами О. Сидорова, «професійну брехню».

Досвід, набутий тоді, коли портретність виражалася в прихованій агіографічній формі, став у пригоді і в портреті як самостійному жанрі. Виходячи із принципу загальної схожості оригіналу й портрета, гравери на побажання замовників вдавалися до прикрашення особи з метою яконайбільше посилити в ній представницьку ноту. Причому подібні маніпуляції не слід розглядати як суто місцеву практику — в країнах Західної Європи вона також була поширена.

Відомий італійський гравер Бонаціна, наприклад, зажив собі слави саме як майстер видавати бажане за справжнє. Цю особливість методу Бонаціни відображає вигравіруваний ним портрет українського гетьмана Юрія Хмельницького. Молодого і, як свідчать деякі джерела, слабовільного Юрія наділено тут рисами мужньої і самовпевненої людини. Насправді, як свідчить прижиттєвий живописний портрет Ю. Хмельницького, перемальований тушшю у XVIII ст. учнем майстерні Києво-Печерської лаври О. Іркліївським, син Б. Хмельницького виглядав у своїх гетьманських



О. Іркліївський. Начерк портрета Юрія Хмельницького. Київ. 1749.

строях зовсім не хвацько: це був скромний і ніби зляканий підліток, з яким люди обійшлися не надто чемно.

Будучи реалістичною щодо відтворення молодості і вродливості гетьмана, гравюра Бонаціни віддає фантастичними нюансами при віддзеркаленні його характеру і вдачі. Молодика, який, перебуваючи під впливом старшинсько-шляхетської верхівки на чолі з Г. Лісницьким, Г. Гуляницьким і митрополитом Д. Балабаном, підписав принизливий трактат²⁷ для України Слободщенський і не менше як в образі полководця-триумфатора. Сітка штрихів, пунктирів і крапок відтворює горде обличчя з гарними та виразними очима, які дивляться кудись вбік холодним поглядом. Тонко передане обличчя узгоджено з рисунком сильної дужої руки, що тримає булаву. Легкий поворот голови, ефектний рух бу-



О. Тарасевич.
Портрет Андрія
Завіші. Вільно.
1670-ті роки.

лави до плеча підкреслено ритмом бганок хутряної накидки та кунтуша. Перед глядачем постає образ на перший погляд безстрашної і безкомпромісної людини, звиклої приймати самостійні рішення і

видавати накази. Причому підпис під зображенням італійською мовою: «Георгій Хмельницький, козацький генерал», — посилює цю героїзовану, елітарну версію про гетьмана Юрія, якому рядові коза-

ки дали дещо іншу і, здається, ближчу до істини характеристику:

Ей, Єврасю Хмельниченку,
гетьмане молодий!
Не подобало б тобі над нами,
козаками, гетьманувати.
А подобало б тобі
наші козацькі курені підмітати!²⁵

Пропагандистські цілі, які переслідував Бонаціна в цьому творі, зумовили затушовування внутрішнього змісту зовнішньою аристократичною елегантністю й героїкою.

Аналізований портрет, хоч і виконаний зарубіжним майстром, деякою мірою відбиває певні концептуальні особливості українського гетьманського і козацько-старшинського портрета другої половини XVII—XVIII ст. Місцева версія охоче користувалася репродукціїми можливостями гравюри, аби поширити про свою діяльність і зовнішність вигідну їй візуальну інформацію. Тому, крім репрезентативності, цій категорії портретів властивий суперлативізм — різного роду перебільшення. Прикрашування моделей не торкалося іконографічної сфери. Судячи з реалістичної манери передачі фізичних рис обличчя та вікових прикмет, рисувальники й гравери не вдавалися до «підправлювань» чи «облагороджувань» прлич і постатей портретованих. Суперлативізм мав тут більш витончений, етико-психологічний відтінок. Портретованим надавали поз, що асоціювалися у глядача з історичними або легендарними героями; їх ставили поряд із святими, одягали в лицарські строї, оточували облядунками, котрі вже самі собою були дивовижними, та ще й мусили символізувати владу, благородство.

Все це вказує на те, що ідеологія агіоса продовжувала впливати на портретний образ і що людина мислилася про довженням у матеріально-реальному світі божественної природи. Не завжди суперлативні зіставлення виглядають переконливими, іноді вони просто наївні,

але прагнення до героїзовано-пафосного трактування пронизує більшість портретів цієї доби.

Як на типовий приклад можна вказати на портрет Петра Дорошенка штихеля І. Стрільбицького (70-ті роки XVII ст.). Гравер виділяє не характер і навіть не зовнішність (вона трактується схематично), а позу гетьмана, зосереджуючи головну увагу на покровительстві йому патрона — апостола Петра. Покоління постать охоронця «ключів від раю» явно домінує над гетьманським зображенням. Оточений колоподібною рамою (символом неба) на тлі легких хмарок, апостол ніби опирається правою рукою на Дорошенків портрет, взятий у лавровий вінчик і прикріпленний до нижньої частини більшої рами. Панегіричний вірш у нижньому картуші побудовано на тій самій порівняльній образній основі, що й гравіюру. Отже, ми маємо справу не з відображенням зовнішності, вдачі або характеру, а з чистою абстрактною репрезентативністю, із символічно-атрибутивним портретом. В такому дусі виконано й інші портрети цього кола, які цікаві з погляду розв'язання проблеми композиційності в персональному образі. Вони наділені алегоричною або символічною семантикою, але представляють не стільки саму людину, скільки розповідь про неї.

Потрібно було з'явитися художникові з виразним людинознавчим талантом, щоб відкрити нові шляхи до сутності й неповторності особи, щоб остаточно подолати перехідні етапи між агіосом і портретом. У творчості О. Тарасевича, де суспільне й особисте в людині урівноважене як цілість і гармонія, ці шляхи були знайдені. Вони стали визначальними в розвитку українського графічного портрета. Гравер з більшою переконливістю, ніж його попередники, диференціював складові частини людської природи, підкреслюючи значення в ній відособленого, громадянського або інтимного. На відміну від традиційного



О. Тарасевич
 Портрет Івана
 Перехреста.
 Кнів. 1689.

бачення людини як інструмента здійснення «божї волї», О. Тарасевич ставив питання про цінність рядових, буденних прикмет у ній. Не повстаючи проти принципів представництва і виділення високого соціального становища

особи, митець одночасно вказує на її особисту самодостатність. Першорядного значення він надає індивідуальній виразності обличчя, рисункові очей і спрямованості погляду. Маситого рисувальника і гравера мало приваблювала люди-

на взагалі, усереднений субстрат ідеї про втілення. Він не прагнув розчлунити особистого і конкретного в абстрактному ликові, поховати в урочистій позі все пластичне багатство живого обличчя, усю розмаїтість миттєвих змін на ньому. Попри традиційні репрезентативність і позерство, портрети О. Тарасевича утверджують також (якщо не насаперед) індивідуальну неповторність зовнішності, характеру і настрою.

Працюючи в період поширення бароко на Україні і сам віддаючи в позапортретній творчості (в ілюстраціях та деяких естампах) данину цьому стилеві, художник у своїх портретах утверджує зовсім не барочні принципи. Тут немовби зв'язуються в один вузол концепції ренесансного і класицистичного образу. Майже усі портрети О. Тарасевича зарубіжного і українського періодів творчості навіюють подвійне почуття: гармонійного спокою, самоутвердження всього особистого в людині, її діяльної і розумової снаги — з одного боку (ці риси ми пов'язуємо з ідеалом Ренесансу), і певного нальоту відчуженості, зверхності, присутності в характері духовно-міфологічних імперативів, які мимоволі викликають асоціацію з портретами класицизму.

Непересічні портрети гравірував О. Тарасевич у Вільно. Їм ніде нема анологій, вони новаторські в усьому — в рисунку, пластичній організації, композиції, просторових розв'язках, засобах індивідуалізації. Один з них — портрет генерального писаря (нотаріуса) Великого Литовського князівства Андрія Казимира Завіши (1670-ті роки). Цей твір цікавий з погляду відбиття в ньому типових рис особистої манери О. Тарасевича нових рис особистої манери О. Тарасевича як гравера, а також концепцією людини в портретному образі майстра, оскільки, як зазначається в авторському підписі, він власноручно «delicavit, sculpsit et excudit», тобто рисував, гравірував і друкував зображення²⁹.

Просторово-пластична характеристика гравюри ренесансна. Починаючи з рами, зображеної у вигляді відчиненого вікна або бійниці, і кінчаючи будівлею з галереєю та триарусною парковою альтанкою, — скрізь панує мотив арки. Майстер деталі і прихильник оповідно-сюжетного зображення, О. Тарасевич насичує тло портрета побутовими сценами. За постаттю Завіши видніється буденний майдан, на якому розгортаються буденні події. Люди носять воду, рубають дрова. Біля водограйчика чоловік веде коня-ваговника, а назустріч йому біжить пес. З димаря будівлі в'ється легкий пташок, вдальні пролітає зграйка птахів. Все тут свідчить про розміреність, господарську чинність та впорядкованість. Побутова гармонія є претекстом самого образу.

Впритул наближений до рами, мовби виглядаючи з вікна, Андрій Завіша уособлює благополуччя і спокій міста. Тло і рама по-своєму обгрунтовують високе суспільне становище, тип характеру і течію думок цього підстаркуватого і певного чоловіка. Художник так ретельно підкреслює кожну рису вдачі, що помилитися в тому, сильна чи слабка воля, бурхливий чи статечний норов у генерального писаря, абсолютно неможливо. Це людина діяльна, крута, розумна, до певної міри педантична, з твердими життєвими принципами.

О. Тарасевич, очевидно, з великою точністю передав схожість зображення з оригіналом, а заодно й цілий «набір» внутрішньохарактерних прикмет, виражених у випнутому вольовому підборіддї, міцно стулених устах, пишних вуді, міцно стиснутому носі, невеликих куцистих бровах і широкому зморшкуватому чолю, на який начесано волосся короткої стрижки. Зовнішність не прикрашено і тим паче не ідеалізовано. Усе граверно і тим паче не ідеалізовано. Усе граверське вміння, увесь талант портретиста вкладено в те, щоб показати, наскільки конкретна і неповторна особистість цей Завіша; що йдеться не просто про вті-



лення усередненої моделі начальника з добре відомим репертуаром «начальницьких атрибутів» у вигляді дорогого вишуканого вбрання, заколок з благородних металів та коштовного каміння, а про живий прототип непересічної натури.

У цьому ранньому портреті О. Тарасевич вперше в українській графіці успішно розв'язує проблему взаємодії образу й глядача. Визираючи із свого віленського будинку через вікно, Завіша претендує на нашу увагу. Його широко розкриті очі дещо критично «про-

О. Тарасевич.
Портрет Василя
Голіцина.
Київ. 1691.

свердлюють» уявного візаві, наче оцінюючи, наскільки він компетентний в його, Завішних, думках, справах та рисах вдачі. Повернута на три чверті праворуч постать (до речі, це улюблена композиційна поза в портретах та образах святих у О. Тарасевича) при фронтальному спрямуванні погляду імітує рух, свого роду «запрошення» глядача до розмови або до спільного огляду міського краєвиду. Порівняно з попередніми надмір заглибленими в роздуми, часто індіферентними до глядача персонажами, герої Тарасевичевих портретів активно утверджують себе як у середовищі, що оточує їх самих, так і в середовищі глядача. І шукається цей контакт насамперед у схрещенні поглядів, в передачі очей такими, що вони завжди стежать за глядачем, в якій би точці стосовно портрета той не перебував. Ось чому О. Тарасевич в ранніх портретах гравірує очі збільшеними, «іконними» (портрети М. Слупського, А. Завіші, Ю. Браженця, К. Жоховського), такими, що невідступно «пасуть» глядача, дивляться на нього то весело, то докірливо, то підозріло, то насторожено, то колюче, але ніколи не байдуже. Художник використав усі доступні для його часу можливості гравіру, щоб якнайповніше передати в них відзеркалення індивідуальної психіки. Він вилляв глибокі знання про фізичну й психічну природу людини і цим підняв мистецтво портрета на Україні на значну висоту.

Утвердження принципу вірності реалістичній деталі стосовно портрета означало заміну суто лінійної манери (кілець, дужок, рисочок і крапок, які в попередніх графічних творах передавали лише основні контури обличчя та не могли відбити безліч кривизн та об'ємно-пластичних деталей) тоншою, точнішою, віртуознішою штрихово-тоновою манерою моделювання. О. Тарасевич і майстри його кола усвідомлювали, що індивідуальна неповторність облич-

чя досягається насамперед фіксацією частковостей. Тому в портретах зрілого періоду, виконаних після повернення в 1688 р. О. Тарасевича на Україну, виявляється його прагнення до завершеності в усьому і до зближення графічного портрета з малярським.

Це видно на прикладі портрета охтирського старости і полковника Івана Перехреста (1689)³⁰. Він значно виразніше за попередні (віленські) праці гравера тяжіє до українського малярського портрета, де упродовж XVII—XVIII ст. спостерігалось «прагнення поєднати портретні завдання з декоративністю цільного твору»³¹. Кажучи про декоративність, ми, звичайно, маємо на увазі насамперед квітчастий кунтуш, який щільно обвиває кремезну постать Перехреста. Подібні кунтуші носили на Україні з гонором, і щоб показатися в них на людях, артистичним жестом відкидали за лікоть чи за плече імпазантний, схожий на римську тогу і підшитий хутром плащ (делію) як таку річ верхнього одягу, що важила значно менше за кунтуш. Крім кунтуша, підсилену декоративність має обрамлення: вгорі стрічка, розети з фруктів, квітів та листків, по боках знамена, внизу зброя, герб (серце, пронизане двома стрілами), підтримуваний у нього віршем, який закінчується таким дарчим підписом: «Милостивейшому добродієви моему от трудов своих в яраженный сей контерфет приношу. Нижайший слуга Александр Тарасевич».

Хоча обрамлення має тут загальноєвропейський характер, що йде від французького портрета, гравер відтворив його у вигляді оригінально скомпонованого натюрморту з мальовничим зображенням кожного військового предмета. Подібні творчі переосмислення українських митців відзначав ще сірійський мандрівник Павло Алеппський: «Козацькі художники наслідували красу жіккі облич та кольори костюмів від

франкських та лясських майстрів-живописців», вони «вельми спритні в зображенні людських облич з повною схожістю»³²

У декоративній партитурі легко могло б «нівелюватися» обличчя Перехреста, тим паче, що воно займає в композиції поясного портрета невелику частину від загальної площі гравюри. Так напевне сталося б, якби гравер не доклав особливих зусиль до того, щоб спеціально виділити обличчя, причому виділити його не наближенням до глядача, не побільшенням рис, а ретельною передачею подробиць, з яких і складається тут персональна неповторність образу. Тонке штрихування на одязі й інших аксесуарах переходить у справжню філігранну виртуозність при моделюванні обличчя. Вглядаючись в ледь помітні смужки затінь і рельєфів делікатної шкірної м'язової системи обличчя, важко повірити, що всі вони виконані штрихуванням, міриадами тонесеньких рисочок, а не розтушовкою пензля чи олівця. Форма дістала тут досконалу світлотіньову завершеність і відчутне осягнення. Завдяки розподілові тіней й висвітлених ділянок, голова рельєфно відділилася від тла. На відміну від віленських портретів, О. Тарасевич зображає очі вже не так сильно збільшеними, але від цього виразність погляду не втратила своєї сили. Трохи стомлені, з невеликими тінями, очі Перехреста дивляться допитливо, світаються розважливістю й мудрістю, які приходять до людини разом з прожитими роками. Значна віддаленість очей від перенісся і видовжений розріз повік надали опуклості очним яблукам, а тоненькі білі цяточки полисків оживили зіниці. З подібною ретельністю відтворено форму й фактуру зачіски, коротко підстрижених бороди і вусів.

Все у цьому портреті побудовано на нюансах, відчувається бажання передати в людині її особисту природу. Відсутність загальних приблизних рис посвідчує, з якою ґрунтовністю вивчалася

в людині характерне й індивідуальне, як крізь зовнішні рецептори міміки вловлювалися вдача, розум, воля. А «становищні» моменти фіксувалися в позі, в осанці, в манері тримати булаву та ефес шаблі, які, так само як і варіації в одязі (плащ — кунтуш — пояс), фактично перетворилися на штамп.

Атрибутивні елементи українського графічного портрета мали в цілому велике декоративне значення. Але вони були все-таки частковістю. Головна ж новаторська риса полягала в пошукові внутрішньої змістовності в людині, в прагненні проникнути у її психіку, визначити неперехідні цінності в її особистому «я». «Коли з'являється талановитий майстер, він додає до колективної праці щось своє, — пише П. Білецький. — І хай «ледь-ледь» вдосконалює вже створене — нема в цьому біди, адже в мистецтві це саме «ледь-ледь» — найістотніше і визначальне»³³.

Внеском О. Тарасевича в український реалістичний графічний портрет був пафос індивідуального й самодостатнього в людині, ствердження психологізму за рахунок іконографічної загальності та репрезентативної застигності. І це було його досягненням, його «ледь-ледь» удосконаленням не тільки стосовно національного, а й щодо всеєвропейського графічного портрета тієї доби.

О. Тарасевич наче відчував сковуючу силу парадної репрезентативності — поз з випнутими грудьми, хвацько покладених на пояс рук. Він, проте, не відкидав цього штампа, бо знатна людина його часу, мабуть, не мислилася в розслабленій ненабундюченій позі. Але О. Тарасевич всіляко нейтралізував малопродні «виструнчування» докладним відтворенням зовнішності та нюансуванням виразів на обличчях. Князь Василь Голіцин (1691), чернігівський архієпископ Лазар Баранович (1693) привітно усміхаються до глядача не лише крізь свої пишні вуса, а й веселими, примруженими очима — здавалося б, зовсім недоречно

О. Тарасевич.
Св. Дмитро.
Вільно.
1680-ті роки.



*S. DEMETRIUS Proconsul Romanus Ord. CandReg.
BB. Martyrum de Penitentia ob fidem Christi iussu Maximiani Imperatoris lanceis confossus.*

для їх стану і при їх відповідно героїзованій та благочестивій позі. Якими б неприступними виглядали ці наділені великою владою люди, коли б на їхніх обличчях чаїлася та сама пуританська відчуженість, що й у їх позах. Та якраз доброзичливими, хоча й дуже стриманими, усмішками і розтоплюється лід гордовитої пихи. Звичайно, портретовані не стали завдяки своїм загадковим «ренесансним» усмішкам повністю відкритими персонажами, від них зовсім не віє філантропізмом. В людях збережена певна міра зверхності, замкнутості в совавання до діалогу з глядачем ніби погашено напруженням волі, десь зупинено на півдорозі. В цьому полягає суперечливість портретів О. Тарасевича, яка впливала із суперечливості самої концепції людини тієї перехідної доби. Спокійна величавість, в якій ще вчувається чисто агіосне бажання піднятися над земним і мирським борсанням, — і тут же слабо приховані, сяк-так затуючі героєві реальної людської сутності. Звичайно, подібні дисонанси не набували в портретах О. Тарасевича трагічної безвихідності, що вела до розпаду особистості. Навпаки, акцентуючи на освіжальних прикметах, на виразних поглядах, що ваблять силою думки, він показує індивідуум в процесі його становлення. Але, осягаючи неймовірну складність духовного світу людини, митець мовби губиться, в яких же формах традиційний ієратизм пози з характерними або мінливими виразами, оживити сувору настороженість вогником зацікавленості, подолати тверезу черствість усмішкою.

У цих дисонансах розкривається пошук нової цінності людини, інтуїтивне передбачення майбутнього розвитку портретного образу. Свою концепцію унікальності особистого в людині гравер переносить навіть на образи святих, яких

трактує в історичному, підкреслено індивідуалізованому плані. І в святих, як і в портретах сучасників, намічена сила людських страстей, але така, що пригашена в самому зародку, вчасно дисциплінована. У підписах викладаються короткі біографічні довідки, суть подвигництва або посвята реальній особі, з іменем чи діянням якої пов'язується образ святого. Портретне враження від агіосів О. Тарасевича досягається переконливою індивідуальною характеристикою, відсутністю надмірної екзальтації, розкриттям вольових або емоційно-чуттєвих моментів. Переважна більшість святих характеризується стриманістю і спокійною зосередженістю. Фронтально зображені Клет, Мелетій Антіохійський, Йосафат-мученик, звертаючи погляд просто на глядача, не пронизують його наскрізь, а ніби підбадьорюють, домагаються взаєморозуміння з ними. На обличчі Киріяка вже знайома нам усмішка — ледь намічена в куточках уст і в рухові щік, трохи замислена і скептична. Прагнучи монументалізувати образ, О. Тарасевич зводить до мінімуму зовнішню дію — до легкого жесту чи до спокійного піднесення погляду вгору. Св. Дмитро, Франціск Ксаверій, Антоній, Михайло Гедройц, Домінік, Гуго Картузіанець, Іоанн Богослов представлені в різноманітних композиційних зображеннях, в моменти їх «спілкування з небом», але жоден з них не заломлює у каятті чи молитві рук, не вдається до будь-яких інших бурхливих жестів. Оповідальна основа передається не завдяки активізації дії, не збільшенням кількості атрибутивних предметів, а шляхом посилення індивідуально-психічної різності образу, інакше кажучи, чисто портретними засобами.

Саме таку виразність продемонстрував гравер в одному із своїх кращих агіосів — образі св. Дмитра. На знак військової професії св. Дмитра гравер зобразив біля його плеча спис. Руки святого

виявилися вільними і художник звів їх на рівні грудей в характерному жесті. Символіка цього жесту ясна, вона навіть неодмінна в образі набожної людини, але митець, вивільняючи і виносячи на показ руки, переслідував ще й іншу мету: відтворити через їх пластичну виразність, через їх узгодженість з обличчям нероздвоєну і несуперечливу природу людини.

Складені одна до одної самими лише кінчиками пальців, обидві руки є, по суті, композиційним центром гравюри, «другим обличчям» представленого образу. В їх пластичній вгадується м'якість, легкість, своєрідний артистизм, в їх рухові нема нічого випадкового, нерухомого, нетренованого. У цих руках — низка додаткових свідчень про характер людини, доповнення й підтвердження того, що «каже» глядачеві індивідуалізоване обличчя, сповнене життєлюбства й чуттєвості, але приборкане волею до смиренності. Лише портретист реалістичного мислення та значущість людської психіки міг надати такого великого змістового значення рукам, поставити їх в центр гравюри. Голова й руки становлять серединну вісь композиції. Обабіч цієї осі ідеальним силуетом замикається конус поясної півпостаті, врівноважуються бічні зображення статі (богородиця на хмарі — ліворуч і вістря — праворуч), розташовуються округлі монолітні форми наплічної накидки та рукавів.

Якщо в ранніх графічних агіосах Української вольова зібраність образу досягалася переважно за рахунок іконографічного узагальнення, надання обличчю абсолютизованого лику, то під кінець XVII ст. спостерігається значна обособленість і конкретизація рис зовнішності та характеру, що підкреслюють нову просвітительсько-гуманістичну суть агіографії, тісніший її зв'язок з процесом секуляризації мистецтва. У своїй людинознавчій основі агіос і портрет не розмежовуються, а зближуються, при-

чому портрет як світський жанр значно більше впливає на агіос, ніж навпаки. У творчості ряду майстрів мідьоритної гравюри кінця XVII — початку XVIII ст. має місце «історизація» й індивідуалізація агіоса, уподібнення його до історичного портрета в усьому, за винятком зв'язку з догматами «священного писання» та «житійного переказу».

Виходячи з того, що тенденція інтеграції агіоса й портрета особливо чітко виявилася у творчості О. Тарасевича — одного з найвидатніших портретистів досліджуваної доби, ми зупинилися на гравюрах цього майстра детальніше. І. Мигура, З. Самуйлович, Н. Зубрицький, Л. Тарасевич, Г. Левицький, А. Козачківський, Макарій, Д. Галяховський, І. Филипович, А. Галик та інші Ф. Бальцеровський, А. Галик та інші гравери і рисувальники XVIII ст. та кож внесли чимало цікавого у трактування образу мирської й «святої» людини, але їх здобутки в тій чи іншій мірі підтверджують, розвивають, доповнюють фундаментальну портретну концепцію, вироблену О. Тарасевичем в XVII ст.

В українській графіці просвітительського XVIII ст. найбільше були поширені портрети вчених, письменників, ораторів. А оскільки висоти науки і культури посідали тоді переважно люди в ризах і рясах, то ці портрети несуть в собі також ієрархічні ознаки, у своїх зовнішніх рисах споріднених з образами святих. Ректори й професори Київської академії, місцеві митрополити, архимандрити Києво-Печерської лаври й інших монастирів дістають солідну портретну іконографію, зображаються в парчових, шовкових, роззолочених строгах і в позах, що подобали б щонайменше канонізованим святим. Їх зображення важко назвати «психологічними документами», це швидше «пам'ятники історично й соціально конкретного духовного середовища» (Макс Дворжак).

Піднесенню інтелектуального порт-

рета значною мірою сприяв авторитет українського шкільництва і насамперед Київської академії, слава якої досягла у XVII ст. свого апогею³⁴. Професура академії користувалася підтримкою в петербурзькому царському дворі — особливо при Петрі I і Єлизаветі Петрівні. Українську вченість високо цінували в культурних колах Росії та Білорусії, в балканських країнах і Західній Європі. Випускники Київської академії посідали ряд єпископських кафедр по всій Російській державі, включаючи такі віддалені райони, як Сибір³⁵.

Всупереч цій об'єктивній, історично обумовленій популярності Київської академії, у творчості деяких граверів відчувається бажання приписати усі досягнуті успіхи на ниві освіти високопоставленим особам, наділити їх ледь не месіанськими рисами. Відверто тяжіють до суперлативних перебільшень І. Мигура (портрети гетьмана І. Мазепи, митрополита В. Ясинського та ін.). Намагаючись одухотворити образ митрополита В. Ясинського (1707) за його внесок у розвиток науки й освіти на Україні, І. Мигура зосереджує увагу не на розкритті індивідуальних характеристик чи «переживальних» моментів, а на уособленні свого роду «богопомазаника», який вимолвив у небесних сил ласку на процвітання Києва. У творчості І. Мигури репрезентативна сторона портрета не обмежується емпіричним відтворенням зовнішності й костюма. Спрощені контури, гармонійно членовані площини й об'єми свідчать також про використання основних принципів побудови постаті, про приховану «ордерність» його композицій з метою підкреслити, що зображена людина — це живий «храм божий». В епічному спокої портретодзеркалення ідеального порядку, вродливої ритмічності усього сущого. Він постійно мислить про людину в парадельному зіставленні з її небесним за-

ступником, тому більшість гравірованих І. Мигурою образів святих не лише присвячені іменитим сучасникам митця, а й несуть в собі окремі риси їх зовнішності та характеру. Образ Василя Великого споріднюється, наприклад, з образом генерального судді Василя Кочубея, Стефана-мученика — із Стефаном Яворським, Іоанна Предтечі — із Іваном Ломиківським, апостола Іродіона — з Іродіоном Журахівським тощо³⁶.

На цій підставі І. Мигуру можна було б легко звинуватити в надмірній спірітуалізації портретного образу, а його творчість розцінити як крок назад порівняно з досягненнями портрета XVII ст. Проте такі звинувачення не відбили б справжнього стану справ при їх всебічному розгляді. Як архідиякон Києво-Печерської лаври, а згодом ігумен Батуринського монастиря І. Мигура розглядає людину виключно в богословському світлі. Але як митець він з гуманістичним пориванням підносить людину до загальноприйнятого в його добу ідеалу, переломлює природне й реальне в ній крізь призму ідеалістичної абстракції. Цим І. Мигура схожий на інших митців перехідного періоду від ренесансу до барокко, фантазія яких «здобуває крила, піднімається над об'єктом і витлумачує його на свій розсуд. Точно такої свободи домагалося мистецтво і щодо проблем натуралізму й ідеалізму, а також історичної традиції. Неначе стає можливим, щоб ми зустрічали в одного й того художника, поряд з крайнім реалізмом, чистісіньку ідеалістичну абстракцію. Адже обидва ці фактори є вже не абсолютним законом чи вищою метою, а лише засобом для вираження того, що хоче сказати художник»³⁷.

І справді, ознаки релігійного спірітуалізму використовувалися окремими українськими граверами не як самоціль, а як засіб поетизації і навіть, хоча це й виглядає парадоксально, для підкрес-



Г. Левіцький. Портрет Рафаїла Заборовського. Київ. 1739.

лення світської, громадсько-політичної діяльності портретованого. У творах І. Щирського, Л. Тарасевича, Г. Левіцького із суміші міфологічних, містичних і реалістичних елементів кристалізуються своєрідні форми поетичної репрезентації образу. Представлення діячів епохи Просвітництва лише в їх відособленості вважалося недостатнім. Потрібно було якимось показати справи, думки і наміри портретованого, обґрунтувати позитивні сторони його діяльності. Тому волею і винахідливістю художників портретовані особи притягують до себе, мов магніти, свої уречевлені цноти й добродійності, які у вигляді символів, метафор та алегорій утворюють навколо них складні композиційні конструкції. У таких опоетизованих супровадах вигравірував упродовж 30—50-х років XVIII ст. Г. Левіцький портрети кий-

ських владик Романа Копи, Іларіона Негребецького, Данила Туптала (Дмитра Ростовського), Рафаїла Заборовського. Зовнішності портретованих приділено тут чи не найменше уваги. Як свідчить портрет викладача Вроцлавської гімназії Адама Квазіуса (1729), Г. Левіцький не гірше за О. Тарасевича умів передавати риси зовнішності, вдачу, надавати риси повернувшись на батьківщину, Г. Левіцький чомусь не захотів розвивати «офранцужену» пригладжену форму портретування і разом з іншими місцевими графіками створив власну і своєрідну концепцію графічного портрета. В ній індивідуальна психофізична природа людини підпорядкована значно ширшому завданню: поетично наснаженій громадянській репрезентації людини. Об'єктом художнього дослідження є тут не стільки обличчя і вся система

«написаних» на ньому думок та переживань, скільки суспільна вага, гуманістична цінність благодійної діяльності людини. Портретований мисливець як мікрокосм, що втілює у своєму конкретизованому «я» безліч всезагальних ознак. У цій своїй сутності його зовнішність, врочисто-нерухома поза, чуття гідності й пафосні жести рук також читаються в символічному контексті, оскільки людина вільно чи невільно виражає зовнішнім образом свій внутрішній стан, так що її зовнішність тією чи іншою мірою завжди символічна для її внутрішнього стану»³⁸. Отже, відмова від подальшої конкретизації індивідуального в людині означала у Г. Левицького й

А. Галик (?). Начерк дитячого портрета. Київ, 1750-ті роки.



інших графіків-портретистів XVIII ст. не повернення до умовних крапок і дужок дереворізної гравюри, а нове, філософське осмислення цінності людини в її політичній, громадській або освітньо-культурній діяльності епохи Просвітництва.

Підкреслене акцентування суспільної активності сучасника — характерна особливість українського граверського портрета XVIII ст. В цьому плані гравюри Г. Левицького можна вважати найтипівішими. Але й інші митці опановують аналогічні методи та концепції трактування особи. У портретах відомого вченого і богослова Георгія Терпиловського (автор З. Самуйлович 1706), Петра I (автор Д. Галяховський 1709), київського митрополита Іоасафа Кроківського (автор невідомий, 1713), чернігівського старшини Михайла Борковського (автор Н. Зубрицький, поч. XVIII ст.), Яна Сангушка (автор І. Филипович, 40-ві роки XVIII ст.), папиримського Григорія (1746) і лікаря Крупинського (1774, автор обох Й. Гочемський) та багатьох інших — на найвищих регістрах поетичної фантазії глядачеві представлені суспільна вага і престижні амбіції людини. Суто портретне, індивідуально-неповторне ніби розчинилося в потоці образних метафор та символів. Портрет став складовою частиною ширшого, синтетичного жанру — панегірика, на специфіці якого ми зупинимося далі.

Є всі підстави вважати, що XVIII ст. було добою піднесення реалістичного рисованого портрета. Зображення сучасників та історичних осіб учнями лаврської іконописної майстерні відзначаються самостійністю. У портретних рисунках багато спостережливості, справжнього мистецького чуття. Схоже на те, що в українському олівцевому, тушованому, акварельному портреті здобула визнання концепція «натуральності», що йшла від О. Тарасевича, на протипагу концепції портрета-панегірика. Авторів

зарисовок і малюнків, призначених для себе або для навчальних потреб, мало цікавили суперлативи, і вони зосереджували увагу на зовнішності, типовості, характерності. Прикладом можуть бути начерки дитячого і жіночого портретів, виконані, очевидно, А. Галиком. Портрет починає «обростати» атрибутивним начинням лише тоді, коли переводиться у гравюру, тобто коли виникала потреба «поширити в анонімних колах» (О. Сидоров) напівправду-напівлегенду про особу і про діяльність того чи іншого героя. Ось чому збережені в кужбушках портретні малюнки і зарисовки олівцем та пером так зворушують своєю олівцевістю. Це, так би мовити, «чистий» портретний жанр, без усіляких домішок, хоча і з дбайливо збереженим, виплеканим поетичним баченням людини. В ньому закладена історична перспектива реалістичного образу, зонила також і малярський портрет, зокрема, твори Д. Левицького, В. Боровківського, Т. Шевченка та інших живописців, які працювали на Україні або були пов'язані з нею походженням.

У рисованих портретах, на відміну від гравірованих, значно притишені репрезентативні моменти, зняті компліментарні додатки й прикраси, розраховані на пропагандне звучання образу. Тоді основа реалістичного методу портретування вияскравлюється з усією очевидністю — вона в точному відображенні зовнішності, узагальненні й типізації, характерності й психологізмі.

Рисованому портретові, як це видно на прикладі десяти гетьманських зображень невідомого автора до літопису Самійла Величка (поч. XVIII ст.), іноді надавалося пародійних або шаржованих рис. Тут графічний портрет виконував прямі ілюстративні функції. Залежно від словесної характеристики С. Величком того чи іншого гетьмана, його зображенню властива відповідна міра сатиричного загострення. Лише портрети Богдана Хмельницького, Де-



А. Галик (?). Начерк жіночого портрета. Київ, 1750-ті роки.

м'яна Многогрішного та Івана Самойловича виконані без шаржованих засобів, у відповідності з позитивною оцінкою їх діяльності в козацькому літопису Величка. Інші сім портретів (І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, І. Брюховецького, П. Дорошенка, М. Ханенка, І. Мазепи) зазнали іконографічних переінакшень — від тонкого іронічного підсміювання над якоюсь деталлю зовнішності (наприклад, над натурально закрученими, мов наклеєними, вусами гордовитих І. Виговського, П. Тетері й М. Ханенка) до відвертого сатиричного розвінчання (портрети Ю. Хмельницького та П. Дорошенка).

Виконані пером і розмитою тушшю, згадані твори дуже нагадують манерою виконання пізніші рисунки в лаврських кужбушках. Безперечно, це одна й та сама манера, той самий стиль, одна

школа. П. Жолтовський припускає, що іконографічно згадані портрети наслідують живописні оригінали, які не дійшли до нашого часу³³. Таке припущення, звичайно, має під собою ґрунт, хоча й не виключає тієї можливості, що анонімний портретист послуговувався також гравюрами або рисунками своїх попередників. Важко уявити, щоб ілюстратор літопису Величка користувався зібраною в одному місці галереєю малярських портретів десяти гетьманів, тоді як значно простіше було підібрати їх зображення в гравюрах і рисунках. Тим паче, що у гравюрі окремі гетьмани, наприклад Б. Хмельницький, мали у XVII ст. значно більшу й різноманітнішу іконографію, ніж у живопису³⁴. Однак це питання про джерела є основним у цій серії. Значно важливішими уявляються стилістичні особливості такого роду зображень, як і рисованого портрета взагалі. Тут долаються традиційні норми репрезентативності.

У полі зору митця-рисувальника опиняються не лише позитивні, а й негативні риси зовнішності та характеру, повз які проходили майстри гравюри. Якщо гонор, слава і владність були неодмінними ознаками глорифікації в офіційному граверському й живописному портреті, то майстер рисованих портретів у літопису Величка несподівано виставляє всепоглинаючу пристрасть до влади в критичному світлі. Не будучи карикатурними в точному значенні цього слова, окремі образи літопису водночас позбавлені гармонійності. Непереможна жаждоба влади ніби загострила в них вузький, однобічний і, зрештою, спотворюючий аспект розвитку їх особистості. Зв'язуючи зовнішній вигляд людини з наслідками її громадської діяльності, із способом її життя, тенденційно посилюючи невідповідні, неприємні психологічні сторони її природи, анонімний митець мовби передбачає наближення соціально-критичного аналізу в реалістичному портреті майбутнього.

Портретний жанр в українській графіці XVI—XVIII ст. формувався на «агіосній основі», виходив із сфери абстрактного позачасового образу в напрямі до конкретного обособленого індивіда. Зрозуміло, що в цьому розвитку від загального й ідеального до конкретного та часткового не всі риси безмежно багатой людської природи були розкриті відразу і з належною повнотою. Найкраще були виділені й проаналізовані представницька та станова іпостасі людини, зумовлені, по-перше, гуманістичними ідеалами тієї доби, утвердженням людських гідності, волі, інтелектуальної й емоційної сили, і по-друге — далішим класовим розшаруванням суспільства. Ряд моментів, дотичних до характерно-психічної сфери особистості, викликають жвавий інтерес графіків-портретистів, але їх розв'язання лише намічається. В цілому ж еволюція портретного жанру віддзеркалила загальний поступ всієї графіки в межах міфореалістичної образної системи, нагромадження передумов становлення реалістичного методу.

ТИТУЛЬНА І ТЕКСТОВА ІЛЮСТРАЦІЯ

У давній українській книзі представлено ціла система зображень, яку прийнято називати книжковою графікою. Вже в ранніх першодруках знаходимо справжній букет жанрів — розвинених і таких, що розвивалися, або які перебували на стадії виникнення. До розвиненого жанру, безумовно, слід віднести книжкову ілюстрацію, традиції якої склалися ще в рукописній книзі, у сфері мальованої мініатюри. Стосовно всієї книжкової графіки, яка є видовим явищем в панорамі образотворчих мистецтв, книжкова ілюстрація перебувала в підлеглому становищі — як один із графічних жанрів. Але за своєю питомою вагою в книзі та образною природою

ілюстрація була не зовсім «рядовим» жанром, тому що вона абсорбувала і синтезувала в собі ряд елементів інших жанрів. Щодо оздоблення як рукописної книги, так і друкованої, ілюстрацію можна назвати супержанром, тому в побутовому вжитку (іноді і в науковому) вона ототожнюється з книжковою графікою, з оформленням книги.

Кожний компонент мистецтва книги так чи інакше пов'язаний з її змістом, але в ілюстрації цей зв'язок найтісніший. В цьому її жанрова специфіка і організуюча роль в досягненні композиційної та стилістичної узгодженості між заставками, кінцівками, ініціальними буквицями, шрифтом тощо. Уже в найдавніших рукописних кодексах Київської Русі «зовнішнє і внутрішнє оздоблення, як і самі ілюстрації, сприймалися в нерозривній єдності з написаним словом»³⁵. З розвитком книжкової справи ця єдність не лише міцніла, а й набувала великої розмаїтості форм. Із запровадженням книгодрукування ручний характер оздоблення, який надавав кожній книзі унікального характеру, збагачується інженерно-технологічними нововведеннями. Ілюстрація стає доступнішою ширшому колу глядачів і читачів. Для репродукування зображення разом із літерами потрібно було перетворити його живописну специфіку в графічну: звести барвистість до двох кольорів (чорного і білого), а тональну пластинку — до лінійної. В друкованій книзі ілюстрація стала суголосною, а й ву не тільки внутрішнім змістом, а й зображальною формою: лінійна ритміка шрифту органічно продовжена в штриховому ладі гравюри.

Втративши у своєму зближенні з формою друкованої літери такі істотні якості, як багатоклірність і щільність живописної мініатюри, ілюстрація перетворилася в стародруках на мистецтво контурів. Все, що було всередині контурів, залишалося прозорим, як і зовнішнє середовище. Лише напруженням

своєї уяви глядач «наповнював» порожнинні речі й постаті їх природними масами та поверхнями. Відштовхуючись від зовнішнього окреслення предметів по краях і згинах, знаючи умовні сутнісні зображень, глядач переносив їх на дійсність, асоціював з багатобарвністю і пластичною визначеністю матеріального світу. Умовний характер друкованого слова як графічний вираз певного поняття знайшов підтвердження в умовності візуального образу сукупності речей і постатей, які сприймалися, на відміну від словесного опису, не поступово, а миттєво і цілісно.

Митці й естетики епохи Відродження та Просвітництва розходилися у поглядах на те, що більше важить при художньому сприйнятті — образотворче мистецтво чи література. Загальновідомі висловлювання з цього приводу Леонардо да Вінчі, Лессінга, Гегеля. Звичайно, на різних етапах розвитку культури властивості художнього зображення були пріоритетними стосовно властивостей писаного або друкованого слова, але в суто теоретичному розумінні природа обох мистецтв нероздільна, як нероздільними є категорії часу й простору. Адже ілюстрація дає конкретизований просторовий образ тих явищ, які в словесному описі є розгорнутими в часі, в безперервній змінюваності ситуацій. Ілюстрація — це немов зупинена мить, крізь яку пізнається безліч попередніх і наступних миттєвостей, тобто вся дія в її цілості. В цьому відношенні крилаті слова Леонардо да Вінчі, що живопис — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис³⁶, можна вважати найбільш містким образним вираженням взаємної необхідності й доповнюваності слова та художнього зображення. У цих думках про взаємини поезії й живопису вчуваються передбачення синтезу пластичних і словесних мистецтв, співтворчості письменника і художника, до чого практика оформлення книги дійшла лише в XIX—XX ст.

Але початки цього синтезу існували вже за життя Леонардо да Вінчі. Були вони в західноєвропейській книзі, були і в писаних «лицевих» (ілюстрованих сюжетними мініатюрами), а відтак у друкованих книгах росіян, українців, білорусів та інших народів. Вся історія української середньовічної книги доводить, яку велику потребу творчості викликало у митців слово. «Протягом кількох століть, — пише Я. Запаско, — майстри декоративного оздоблення української рукописної книги створили безліч чудових високохудожніх орнаментальних творів, які переконливо свідчать про його любов до краси, до узору, до цього життєрадісного мистецтва»⁴³. Не менш чудові й високохудожні сюжетні мініатюри, в оповідній розмаїтості яких лежить бажання зробити, перефразуючи Леонардо да Вінчі, «сліпий живопис» писання, хроніки, проповіді зрячим, унаочненим, сконцентрованим у часі й просторі.

Тут зародкові ідеї синтезу слова й художнього зображення помітні у вільному, нічим не регламентованому проникненні ілюстратора в текст, прагненні вибрати «свій» сюжет і надати йому найбільшої наочності, різноманітності систем ілюстрацій (маргінальних, тобто винесених на поля, чвертьсторінкових, півсторінкових, сторінкових), декоративній організації сторінки. Цю свободу творчості бачимо в циклах мініатюр Київського псалтиря 1397 р., Пересопницького євангелія 1550-х років, згодом вона панує і в друкованій книзі. Та ні мініатюрист середніх віків, ні гравер нової доби ще не почували себе співтворцями образів книги, а лише їх імітаторами, перекладачами словесних образів «богонатхненного писання» в наочні зображення.

Поширене в суспільстві набожне ставлення до тексту канонічної (і взагалі культурної) книги зумовило буквальну прив'язаність ілюстрації до слова, за-

лежність від нього, підпорядкованість йому, що далеко не завжди було тотожним другорядній ролі зображення в талановито оздобленій книзі. «Анфологон», «Євангеліє учительне», «Апостол», «Тріоді», «Бесіди Іоанна Златоуста», Великий Требник, «Печерський патерик», «Розаріум», «Ифіка ієрополітика» і низка інших видань українських друкарень здобули всеслов'янську (якщо не всеєвропейську) славу саме тому, що вони дістали чудове візуальне втілювання в ілюстраціях. Протягом XVI — XVIII ст. на Україні був створений детальний і своєрідний «графічний сценарій» майже всіх біблійних книг Нового завіту, багатьох творів «священного переказу», тлумачних, поетичних, писань ранньохристиянських філософів, а також полемічних, художніх, історичних, наукових творів українських авторів. Проаналізувати ці цикли ілюстрацій в історичній послідовності їх створення в межах підрозділу неможливо: це окрема і до того ж захоплююча тема для дослідника. Ми спробуємо глянути на природу ілюстрації української книги як на процес кристалізації жанру в контексті всієї жанрової структури мистецтва графіки.

В XVI ст. українські майстри друкованої книги розвивають одну з найдавніших ілюстраційних систем рукописної книги — втілення провідної ідеї, основного змісту в одній або двох сюжетних ілюстраціях. Вводилася також метафорична ілюстрація (геральдичний знак друкаря, власника друкарні і т. ін.) і багато орнаментальних прикрас. В даному випадку нас цікавлять сюжетні ілюстрації, винесені на початкові сторінки — на титул або фронтиспіс. Ці зображення набували особливого сенсу, тому що вони відкривали книгу, були її парадним входом, її обличчям, її фасадом. Вимоги краси й гармонії, вимоги усього того, що вабило зір, запам'ятовувалося, рекламувало і пропагувало книгу, — стояли тут на першому місці.

Мов брама до величного храму або палацу, титульна ілюстрація⁴⁴ мала нести в собі особливу декоративну ошатність, де кожна деталь була б не випадковою, а багатозначною і символічною, навіювала небуденні урочисті емоції, збуджувала почуття причетності до чогось величного і значного.

Невіддільним від декоративної частини мав бути і зміст вхідної гравюри. З огляду на те, що це узагальнена сюжетна ілюстрація, вона не могла пояснити текст в його оповідній фабулі, а лише виразити його ідею. Тільки достатньою мірою абстрагованій від колізій тексту, сповненій образної сили композиції належало передати зміст книги як цілості. Спираючись на багатовіковий досвід ілюстрування української культурної рукописної книги, гравери знаходять концентрований згусток змісту у вигляді зображення людини, яка пише. Такими є фронтиспіси книг. Чому серед багатьох можливих варіантів (скажімо, зображення головного персонажа, найхарактернішого епізоду тосонажа, найхарактернішого епізоду тосонажа, найхарактернішого епізоду тосонажа, найхарактернішого епізоду тосонажа) вибрано саме образ письменника? Тим паче, що сама зовнішність того чи іншого євангеліста або письменника-богослова нічого собою не ілюструє в тексті. Це розуміли оздоблювачі книги, але їм потрібна була не буквальна ілюстрація, а «уречевлений» доказ істинності описаних історій, повчальних прироч і т. ін. При зображенні самозгаблих свідків нечуваних і вражаючих подій — Матвія, Марка, Луки, Іоанна Богослова, Василя Великого, Іоанна Златоуста, Іоанна Дамаскіна та інших — не переслідувалося мети перекласти зміст тексту на мову образотворчого мистецтва. Нічого тлумачного і тим паче розважального у фронтисписах ми не бачимо: це образи, покликані утвердити правдивість пропонованого далі тексту. Наприклад, ідея богонатхненності Христа пронизує фронтиспіси до євангелій; причому найбільш переконливо втілив її

в образах чотирьох євангелістів О. Тарасевич. На зламі XVII і XVIII ст. його мідьборити використовували в канонічних і житійних книгах друкарні Литви і Польщі.

Отже, «храмовий» декор і портретна постать описувача подій складають ідейно-художню основу вхідної ілюстрації. В її монументальному лаконізмі й логічності вчувається відгомін середньовічної архаїки, мистецтва тих віків, коли для поширення християнства потрібні були переконливі аргументи. Очевидно, необхідність подібних аргументів (в особі авторитетів церковної історії) відчувалася і пізніше, тому портрет-ілюстрація не сходить із вхідних (а також і внутрішніх) сторінок книг аж до кінця XVIII ст.

Та вже з початку XVII ст. титульна ілюстрація змінюється. Урізноманітнюються її форми, розширюється інформаційна роль, збагачуються художньо-вісцеральні засоби. Фронтиспіси традиційно залишаються агіосно-портретними, але в образах євангелістів, апостолів, а також письменників кесарійської школи (Іоанна Златоуста, Василя Великого, Григорія Двоєслова), крім втілення ідеї уособленого представництва і свідчення «священного писання», чіткіше виявляються такі моменти, як людяність, працелюбність і натхненність. Для більшої переконливості читача в тому, що йшлося про писання особливого роду, письменникам і оточуючому їх середовищу надавалося дедалі більше і більше оповідних прикмет, які справляють очікуваного духовного піднесення, святий опиняється в земному (хоча і не в приземленому) побуті, серед життєвих та декоративних речей. Досить глянути на вже згадані раніше фронтиспіси до «Книги про постування» (Острог, 1594) з образом Василя Великого та чотири образи євангелістів на естампах, приписуваних П. Беринді (1616), щоб переконатися у всезростаю-



О. Тарасевич. Євангеліст Іоанн. 1633.

A. Tarasovicz sculpsit.

чому значенні оповідних елементів агі-
о-портретного фронтиспіса. Гірлянди
зелені, пучки фруктів, вазони допов-
нюють архітектурні та мебльові мотиви,
надаючи їм манірного вигляду. Звичайно,

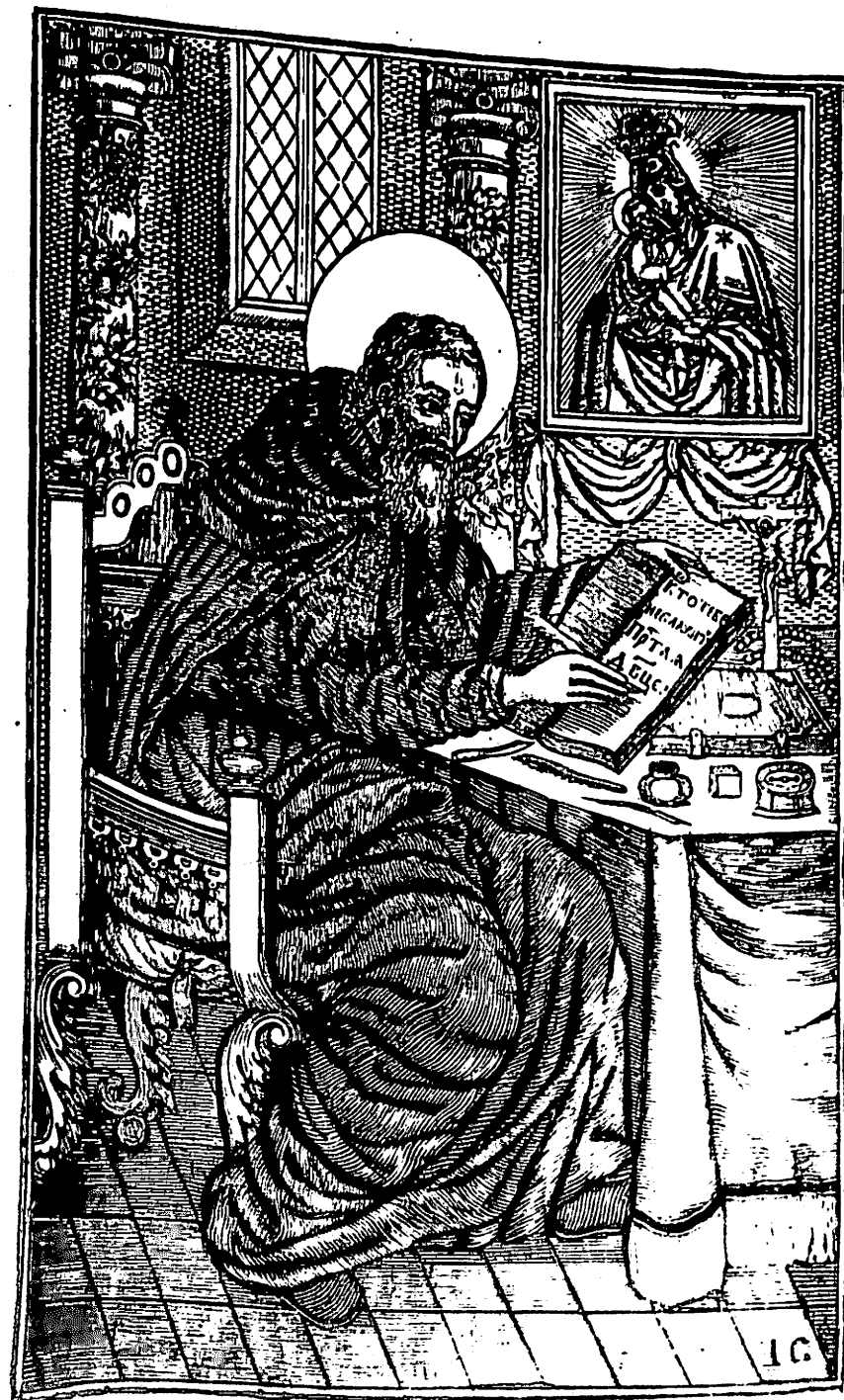
вони відіграють переважно декоративну
роль, але не тільки: тут робляться спр-
оби створити середовище, позбавлене від-
чуженості. Матеріальність і поетична
організація предметів цього середовища



О. Тарасевич. Євангеліст Лука. 1693.

були співзвучні з образами метафорич-
ного характеру, взятими з текстів книг.
Згодом ці символіко-декоративні «су-
проводні» на фронтиспісах переосмислю-
ються як інтер'єрні ансамблі. В ранніх

гравірованих фронтиспісах архітектур-
но-рослинне тло швидше натякає на при-
міщення, ніж є ним насправді. Вперше
ж середовище праці людини трактується
як цілком реальний інтер'єр у гравіюрах



І. Гочемський.
Іоанн Дамаскін.
1753.

до видань львівської друкарні Михайла Сльозки — «Апостола» 1639 р., «Октоїха» 1640 р., «Трійді квітної» 1642 р. З середини XVII ст. інтер'єрний фронтиспіс до культових книг став до певної міри нормою.

Спочатку облямовуючі арки й колони, потім палацові й храмові приміщення, звичайно, не відбивають справжньої чи історичної вірогідної обстановки праці авторів перших віків нової ери. Кожний авторів перших віків нової ери. Кожний рисувальник і гравер придумував власний інтер'єр для евангелістів, апостолів та інших святих, чимось схожий на реальні інтер'єри своєї доби. Врочистість, спокій, гармонія, які панують у високих просторах залах, наче переносилися до фронтиспіса із самого тексту, продовжували в собі той величний лад і ритм, ті пафосні метафори, символи й образи, які складала основу писемного стилю багатьох авторів раннього середньовіччя. В цьому плані не самі лише постаті заглиблених у працю людей, а й обстановка, що їх оточує, ілюструють книгу, виражаючи суттєві питання її образно-стилістичного ладу.

Деякі гравери, наприклад О. Тарасевич, пробували ще більше конкретизувати і, сказати б, реалістично актуалізувати інтер'єрні ансамблі фронтиспісів і шмуцтитулів. У польськомовному виданні «Житий святих» (1693) митець зобразив евангелістів Луку й Іоанна в осучаснених, якихось занадто «домашніх» інтер'єрах, що нагадують звичайні «робітні» художника й письменника XVII ст. Лука, згідно з джерелами «свещенного переказу», був першим, хто змалював образ Марії, започаткувавши тим самим іконографію богородиці в образотворчому мистецтві, тому перед його столом укріплено на підставці мольберт, а за кріслом стоїть продовгувата скриня з пензлями, палітрою, дошкою для розтирання фарб, ножем і чашкою. Іоанн, автор найбільш одухотвореної філософської «благі вїсті» про земне життя Ісуса Христа⁴⁵, пише в кімнаті, на-

повненій типовими речами європейського побуту XVII ст. Це чи не перша в українській графіці спроба жанрового трактування титульної ілюстрації. І хоча за допомогою композиційно-пластичних засобів О. Тарасевич і домогся певного пієтету та відчутної монументальності образів, все ж побутова обстановка як середовище праці евангелістів не привабила інших митців і не прижилася в українській титульній і фронтиспісній гравюрі. У XVIII ст. в ній утверджується концепція монументального героїчного образу, сповненого натхнення і збурюваною енергією, що б'є через край. Такими є фронтиспісні ілюстрації Д. Галяховського, М. Карновського, Г. Тепчегорського, І. Любецького, Г. Левицького, А. Козачківського, майстра Георгія, А. і Й. Гочемських, І. Філіповича. Творчий момент трактується ними як небуденна праця, що вимагала героїчних зусиль, повної самовіддачі, надзвичайного напруження волі навіть від тих людей, які були нібито наділені особливим даром провидіння. Героїзація «письменницького чину» підтверджена характером монументальної піднесеності і в архітектурних пропорціях, і в меблях, і в драпірувальному оздобленні («Цар Давид» А. Козачківського, 1728, «Іоанн Дамаскін» Й. Гочемського, 1753). В такому підході до фронтиспіса була своя реалістична логіка, можливо, виявлена навіть виразніше, ніж у жанрово-побутовому підході, за рахунок повнішого відображення психічного стану людини в момент її творчого піднесення.

А тепер глянемо на власне титульну гравюру. В системі оздоблення книги вона передувала фронтиспісові, однак змістово-сюжетні моменти в ній поступалися декоративним значно більшою мірою, ніж у фронтиспісах і тим паче у текстових ілюстраціях. Інакше кажучи, гравірований титул, виражаючи нарівні з фронтиспісом узагальнену ідею

книги, втілював у собі оригінальну систему ілюстрування. З одного боку, цю систему не можна ототожити ні з цілком метафоричною, ні з цілком оповідною — двома загально визнаними системами інтерпретації літературного твору⁴⁶. З другого боку, титул у своєму тривалому розвитку упродовж XVI—XVIII ст. не був повністю ні сюжетною, ні орнаментально-декоративною ілюстраційною системою. Ми свідомо вживаємо застережливі слова «цілком» і «повністю» тому, що титул як узагальнений образ твору включав окремі частини і метафоричного, і оповідно-сюжетного, і орнаментального вираження. Вся справа тут у пропорціях і співвідношеннях, у «дозуванні» тих чи інших художніх інгредієнтів при створенні якісно нового типу ілюстрації. Титул являв собою синтез різних жанрових елементів та образних систем.

Найперше в ньому синтезуються зображення і текст заголовка. Гравери дбали, щоб форма літер, слів та рядків заголовка була стилістично узгоджена з усіма деталями обрамлення. Майстрам книги неодноразово доводилося пристосовувати титульні заголовки до рамки, яка вже використовувалася в інших виданнях. Так, на фронтисписах «Апостола» (Москва, 1564; Львів, 1574) та на титулі Біблії (Острог, 1581) одна й та сама архітектурна рамка, «не проста, а триумфальна арка»⁴⁷, яку, на думку О. Сидорова, «зробили в Москві не тільки більш ренесансною (порівняно з її прототипом Е. Шона. — Д. С.), а й композиційно досконалішою, пов'язавши її з постаттю, і більше «книжною», і більше національною, і більше російською — не в орнаментальному, а в архітектурному плані»⁴⁸. Не брак вигадки, не бідисть фантазії змушували друкарів по кілька разів використовувати один і той же мотив чи елемент декору в різних місцях вхідної гравюри (титул, фронтиспис) і в різних книгах, а естетична універсальність закладеного в них обра-

зу. Виняткова піднесеність, триумфальність арки — символу врочистого входження у щось, прилучення до чогось — чудово узгоджувалися і з філософськи заглибленою в працю постаттю людини, і з набраними трьома шрифтами різної величини заголовком та підзаголовком, в якому викладалася коротка історія перекладів книги «богомудрими переводники».

Літери першого рядка заголовка своїм рисунком, висотою і товщиною ліній пагадують композиційну простоту, вишуканість, єдність прямих та сферичних ліній, які панують в структурі арки. Два наступних рядки, мов два пласти, з'єднують карнизи арочних підпор, підкреслюючи й виділяючи на укорований червоною фарбою горінний шук. Підзаголовок з 11 рядків займає основне поле арочного прольоту. Він заповнює білий простір, залишаючи при цьому достатньо місця обабіч, у міжряддях і внизу. Чотири потовщені прикраси та дата внизу створюють ефект завершеності й повноти всієї композиції. Під склепінням арки набірний текст здобув сенсу самодостатнього монументального образу, сновненого декоративності й гармонійної рівноваги.

Розуміння титулу як врочистого «входу до книги» міцно утвердилося в українській графіці, хоча у своїй інфраструктурі він зазнавав вигадливих і цікавих переосмислень. Зменшувалася площа білого поля для набірної чи гравірованого заголовка з тим, щоб вивільнити місце для образотворчих і декоративних елементів. З другої половини XVII ст. під впливом західної книги заголовок пишеться малими літерами, обрамляється бароковим картушем, вміщуваним, як правило, в долішній частині гравюри і втрачає свій монументальний вигляд. Основна частина подарочного простору використовувалася для алегоричних або метафоричних сцен, пов'язаних із змістом книги («Розаріум» 1672 р. та інші титули, в-

Титул Біблії.
Острог. 1581.



конані граверами кола О. Тарасевича). У тих випадках, коли заголовок мав залишатися монументальним, обрамляюча арка не завжди зберігала свій архітектурний вигляд, дедалі більше наближаючись до різьблених іконостасних «царських врат». Ми вбачаємо в цьому посилення впливу, на титульну гравюру декоративної дерев'яної різьби і розквіту в XVII—XVIII ст. різьблено-живописного багатоярусного іконостаса, який творить в мистецтві України «суцільний, монументальний і водночас декоративний комплекс, об'єднаний основною думкою, що виявляється в доцільному доборі сюжетів»⁴¹.

Утвердження іконостасного обрамлення титулів завдячує, головним чином, творчості київських граверів початку XVII ст., які поступово замінили суто архітектурний вигляд входної гравюри на різьблений. Не порушуючи аркової композиції як такої, кияни пов'язують образ книги з центральною частиною внутрішнього оздоблення. Звичайно, перехід від ордерної архітектури з її колонами, арками, порталами, антаблементами, люнетами до більш інтимних, витончених форм, що нагадують різьбу по дереву, зовсім не означав кардинального переосмислення ролі, а точніше «ідеології» титульної гравюри. Та все ж окремі ідейно-змістові акценти змістилися. З відкриттям нових друкарень, збільшенням тиражів книга перестала бути унікалом і дедалі більше ставала «домашньою річчю», засобом індивідуального впливу на людину, тому й образна структура її основної ілюстрації прибрала інтер'єрних мотивів.

Один з перших друківаних у Києві псалтирів (1624) має титульну гравюру, яка нагадує різьблені «царські врата» іконостаса. У рослинному декорі рамки імітується глибока рельєфна різьба з виткими формами колонок, вазонними мотивами, пучками фруктів. На капітелях колонок підвішені два разочки «аміста» — характерна деталь прикрас

іконостасів в українських церквах. Над сферичною аркою — голівка ангела. Рамка імітує не тільки різьбу, а й позолоту на ній: виступаючі об'єми зовсім звільнені від штрихування і контрастно «блищать» на тлі темних заглиблених «блищат» на тлі темних заглиблених заголовков, що складається з 17 рядків, надрукованих червоною і чорною фарбами. Гра кольорів, вибаглива «каліграфія» шрифтів, хвилясте стебло, що оповиває перший рядок, — це немов виїмчасто різьблені стулки «царських врат» з їх пишним пластичним візерунком і наскрізними просвітами.

Проте на суто декоративних паралелях титула й «царських врат» справа не зупинилася. У 20-ті роки XVII ст. вперше зустрічаємо ряд титульних гравюр, композиційно споріднених із значно більшими частинами іконостаса, ніж самі тільки «царські врата». Титул «Бесід Іоанна Златоуста» (1623) відбиває будову всієї центральної частини іконостаса: тут і бічні постаті Петра й Павла (на місці чину моління), і два верхні яруси з погрудними образами євангелістів у кільцевих клеймах та сценою «Зішестя св. Духа» у прямокутній рамці. Втім, наслідування іконостаса торкалося швидше його конструктивної, ніж ідейно-догматичної сфери. Гравери не ставили собі за мету повторити персоналію й іконографію іконостасних чинів, а вміщували в клеймах образи тих осіб і ті сцени, які були пов'язані із змістом твору. У згаданих «Бесідах Іоанна Златоуста» постаті Петра й особливо Павла на місці молільного чину виправдані тим, що в книзі Златоуста роз'яснюються й аналізуються всі 14 Павлових послань. На титулах Службеників в ярусних клеймах вміщені відомі творці служб і серед них неодмінні Василій Великий та Іоанн Златоуст, рідше Григорій Двоєслов. Поряд із зарубіжними класиками літургій гравери зображали також

Титул Псалтиря. Київ. 1624.





Титул
Служебника.
Київ.
1629.

місцевих авторів, які переклали ці служби на рідну мову, доповнили їх, надали місцевого музичного колориту (наприклад, Антоній і Феодосій на долішніх клеймах титулу київського Служебника 1629 р. тощо).

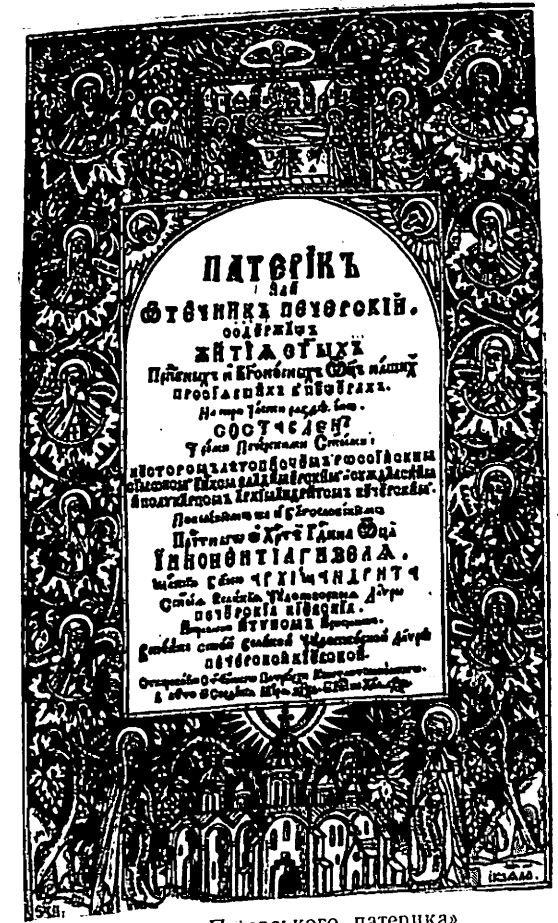
Іконостасний титул утверджується як один з центральних композиційних варіантів української книги XVII—XVIII ст. З граничною ясністю в ньому декларується насамперед культове призначення канонічного твору. Але паралельно існувало й інше розуміння друкованого слова — освітнє, естетичне, гуманістичне. Уподобнюючи титульну ілюстрацію до архітектурної арки чи іконостасних воріт, гравери синтезували форми, характерні для інших просторово-пластичних мистецтв — архітектури, скульптури, живопису.

З кінця XVII ст. майстри знову повернулися до варіантів архітектурного титулу, але надали їм додаткових (порівняно з титулами XVI ст.) декоративних рис. Архітектонічна основа «обростає» новими рослинно-геометричними орнаментами або скульптурними деталями. Колони обвивалися акантом, трояндами, виноградною лозою. Над входом і біля підніжжя розташовувалися сюжетні чи пейзажні сцени, замкнені мотивними картушами рослинних мотивів в стилі барокко. Новий архітектурний титул зазнав відчутного впливу іконостасного титулу.

Один з кращих титулів у стилі розвиненого барокко створив Л. Тарасевич до віленського Служебника 1692 р. Його простота, краса і вишуканість справили значний вплив на українських, російських, білоруських і литовських гравців. Цей титул копіювався, зокрема, до видань Служебника в Супраслі, Уневі.

Відомий гравець Марко Семенов вирішив для книги «Пречесних акафістів» (К., 1709) титул, який втілює в собі основні риси як архітектурного, так і іконостасного титулу. Вхід до збірника акафістів трактується у вигляді мурованої арки з колонно-філяровими підпорами та розвиненим перекриттям типу антаблемента. Хоча арка пишно декорована, її конструктивна і пластична основа не замаскована. Гравюра відтворює рельєфно виступаючі карнизи, округлість колон, бази і капітелі коринфського ордеру. Абочний проріз, призначений для набірної тексту заголовка, невеликий, він підкреслює монолітність обрамлення.

Завдяки правильному просторовому співвідношенню архітектури й декору, арка зовсім не здається масивною. Легкі



Титул «Печерського патерика»,
Київ. 1661.



елементи прикрас скрадають ширину підпор, перекриття і бази. Цими прикрасами є стебла, листя і вінки. З-під долішнього картуша (де вміщено вид на Успенський собор Києво-Печерської лаври з Антонієм і Феодосієм обабіч) виростають два виноградних стебла. Вони в'ються уздовж колон до горішнього картуша (зі сценою «Успіння»), утворюючи на своєму шляху по п'ять кільцевих звивин. У кожному кільці, мов у рамці, представлені образи чотирьох євангелістів, апостолів Петра й Павла, княгині Ольги, князя Володимира і ше двох церковних діячів. Таким чином, архітектурна структура арки поповнилася елементами, що асоціюються з іконостасом: рослинною орнаментикою, «гніздами» із зображенням святих, різьбленим виглядом картушевих рамок. Ці елементи накладаються на арку, але від цього вони не дивляться штучно підвищеними прикрасами. Здається, що арка з її масивними формами для того й збудована, щоб утримувати живоносні й виноградні лози, які виконують тут символічну роль. Вони з'єднують диво «Успіння богородиці» з образом місцевого храму, названого на спомин про це диво, і проходять повз образи людей. Весь хід художнього мислення будується на асоціативних зіставленнях, на опосередкованому ілюструванні такого середньовічного літературного жанру, як акафісти.

Якщо вхідна ілюстрація вимагала максимуму узагальнень, найширшого розуміння ідеї та змісту твору, то внутрішньотекстова ілюстрація тяжіла до конкретного витлумачення та роз'яснення сюжетної лінії. Це не означає, що завершено в тексті ілюстрація була своїм змістом буквалістичною, що в ній уникалося будь-яких узагальнень. Формально те чи інше зображення справді прив'язу-

валося до певного абзацу, речення, навіть до слова, але водночас вміщало в собі багато думок. Розглядаючи просторові й часові співвідношення у гравюрі, ми бачили, як зводилися в один момент і в одне місце різночасові й різнопросторові персонажі та факти. Оперуючи моментом, вибраним із переплетення словесних образів, ілюстратор прагнув передати цілу низку деталей, характерних для попередніх і наступних моментів, домагався цілісного представлення частини літературного твору — розділу, вставної притчі, повчального діалогу тощо. Поле узагальнення в текстівій ілюстрації, звичайно, вужче й обмеженіше за поле вхідної ілюстрації, тому що воно поширювалося на фрагмент, а не на цілий твір.

Об'єднання конкретно-емпіричної дії, описаної в книзі, та узагальненої ідеї всього твору було вигідне для художників-ілюстраторів. По-перше, вони уподібнювали ілюстрації до життєвих прикладів, завдяки яким утверджувалися постулати загальної концепції, морально-етичні принципи, вияскравлювалися символика поетичного образу, з'ясувався характер персонажів — все те, чим так багата перекладна й оригінальна література XVI—XVIII ст. По-друге, своїм безпосереднім зв'язком з конкретним описаним фактом та середовищем ілюстрація вбирала в себе широкій спектр узгодження тогочасних літературних жанрів (історико-оповідного «благовістування», поетичного псалма, ораторської проповіді, історичної повісті, біографічного житія тощо) з жанрами образотворчого мистецтва (побутовим, історичним, батальним, портрета, пейзажем, натюрморту). І в цьому полягає особлива «наджанрова» специфіка ілюстрації, її здатність до одночасного й активного спілкування із словесними та просторово-пластичними образами. «Входячи у світ літературного твору, — пише О. Подобедова, — і стикаючись з усім складним переплетінням словесних об-

разів, відчуваючи найживішу потребу відпочити на них, виразити їх доступними йому засобами пластичного мистецтва, ілюстратор змушений привести до взаємодії в межах однієї ілюстраційної системи іноді всю багатоманітність існуючих жанрів образотворчого мистецтва. Отож, художник, опрацьовуючи систему ілюстрування, шукає відповідників літературним жанрам — романові, повісті, драмі тощо — в жанрах образотворчого мистецтва — побутовому, батальному, портреті, пейзажі»⁵⁰

Хоча це сказано про жанрову взаємодію в книжковій графіці кінця ХІХ — початку ХХ ст., проте думка про збірність різножанрових структур у мистецтві ілюстрації може бути віднесена і до епохи, яку ми розглядаємо. Давні майстри книги відчували складну природу різних літературних текстів не менше, ніж сучасні. Прагнучи до синтезу слова й зображення, гравери стародавніх виробили свій метод ілюстрування, який можна назвати наочним експонуванням ідеї твору. Осягнувши такі стилістичні особливості «благовісної», життєвої, історичної прози свого часу, як переплетіння догматичних, філософських, морально-настановчих положень з життєвими прикладами, митці виділяли останні, обираючи їх як сюжети для текстових ілюстрацій. І в той же час вони не прагнули звести всю систему інтерпретації твору до «галереї прикладів», полишивши осторонь узагальнюючу, теоретичну основу тексту. В багатьох ілюстраціях, попри їх зворушливий побутовізм, присутній зв'язок з філософською концепцією книги. Ілюстрація фіксує часткові, «прикладні» моменти, але передбачає також і фундаментальні положення. Отже, метод наочно-експонування ідеї твору надає текстовій ілюстрації сенсу твору побутового жанру, але при цьому не позбавляє її певного даєрштату іконності, причетності до трансцендентальної сфери, завжди властивої первинному мистецтву.

Життєвість ілюстрації, однак, дозволяє передусім говорити про неї як про носія побутового жанру. Вже у перших текстових ілюстраціях України, надрукованих в крилоському «Євангелії учительному» (1606)⁵¹, виразно пробивається тенденція представити складні психологічні проблеми про виправлення й моральне переродження людини в жанрово-побутовому аспекті. З низки євангельських притч, укладених і вільно переказаних візантійським письменником Каллістом, гравер (очевидно, П. Беринда) вибрав дві: про митаря та фарисея і про блудного сина.

Чому ілюстратор надав їм перевагу? Мабуть, можливість сільської «картинки» не дозволили вигравірувати більшої кількості сюжетів, тому були виділені дві популярні притчі, що легко запам'ятовуються і несуть в собі прозору повчальну мораль. Роз'ясненню цих бувальщин надавалося особливого значення напередодні передпасхального великого посту. Закликаючи до відшукання людиною в глибинах свого «я» самокритичних нот, обидві притчі переносять у побутову сферу зіткнення пихатої гордості, чванливості, егоїзму, скупості, осудливості зі щирістю, простодушністю, смиренністю і вибачливістю. Зіставляється поведінка лицемірного фарисея, який навіть у молитві чванлився, що він «не такий, як інші люди», та простодушного митаря, котрий, усвідомлюючи ніцність своїх минулих вчинків, «здадала» стояв та й очей навіть звести на небо не смів, але бив себе в груди й казав: Боже! будь милостивий до мене грішного!» (Лука, 18; 11, 13). Порівнюється мудрість і доброта батька, який з великою радістю відзначив повернення додому колись розбещеного молодшого сина-гульвісу, котрий «був мертвий» — і ожив, був пропав — і знайшовся» (Лука, 15; 24, 32), і нерозумність старшого сина, одержимого заздрістю й ревнощами, що йому за тривалу службу в господарстві батька нібито ніколи не виявлялося честі.

М. Фуглевич (?).
Титул Службника.
Унів. 1733.





Гравер кола П. Беринди. Притча про бур'яни між пшеницею. Євангеліє. Львів. 1636.

Уся багатозначність міжлюдських взаємин, закладена у цих притчах, відкривала перед ілюстратором єдино можливі шляхи їх зображення — кризь уособлені й уречевлені ситуації, що їх читач легко міг уявити, перенести на себе, на своїх близьких чи сусідів. І цим ілюстрація мовби продовжувала й конкретизувала в собі те, про що мовилося в тексті, а також ближче й безпосередніше підводила читача до суті драматичних зіткнень характерів, моральних установок, залучаючи його до участі в описаних подіях. Спираючись на слова, ілюстрація всіма своїми додатковими нюансами непомітно ставала самостійним джерелом інформації та ідейно-художнього осмислення явища.

Слово давало художникові найголовніші орієнтири — скільки і яких саме

персонажів представити в сцені, якою приблизно мала бути обстановка. Тобто слово зумовлювало основну жанрову доміную ілюстрації, в даному випадку побутову. Але на питання: «Як зробити?» — текст рідко давав вичерпну відповідь. Вона, як правило, залишалася в компетенції митця. Додавши до жанрово-побутових сцен інтер'єрну композицію («Митар і фарисей»), елементи пейзажу («Блудний син»), ілюстратор значно розширював інформацію про події, виходив за рамки тексту. До побутового характеру гравюрні вкраплено елементи інших жанрів, а розповідь діставала індивідуально-авторську інтерпретацію.

Виявляючи мистецький хист, фаназію, знання іноземних творів на ту чи іншу тему і, головне, спираючись на свої життєві спостереження, гравер свідоми або мимохіть ставав співтворцем образу. В ту епоху прагнення художників до індивідуальної манери і до неповторного самовираження за будь-яку ціну не було так розвинене, як тепер, тому вже в першому на Україні циклі текстових ілюстрацій зустрічаємося з наслідуванням гравюр А. Дюрера й Г. Зебальда (два сюжети про блудного сина). Локальна та міжнародна міграція сюжетів і композиційних схем у межах певної стилістичної системи набула тоді сенсу типового явища. Наприклад, наприкінці XVI — в першій половині XVII ст. по друкярнях України мігрувало 143 гравірованих кліше — 15 процентів усіх вживаних тоді дошок⁵².

При утвердженні ілюстраційного методу експонування ідеї твору за допомогою окремих сюжетних колізій до гравюрні по інерції перейшла цікава середньовічна тенденція. Її суть полягала у відборі й поширенні кращих зразків (незалежно від того, з якої країни і з якої епохи вони походять), що пристосовувалися до місцевих умов і мистецьких уподобань. Тому в деяких текстових ілюстраціях можна знайти не-

мало іноземних запозичень. Водночас у книгах, виданих в сусідніх країнах, використовувалися новаторські знахідки українських граверів. Найтісніші зв'язки в галузі ілюстрації книг встановилися у східнослов'янській групі народів. Далі йшли Балкани, західні слов'яни, Західна Європа і Закавказзя.

Що ж до традиції, то їх значення при формуванні нових ілюстраційних систем було не меншим, ніж у середньовічній мініатюрі, хоча у ставленні до наслідувань поступово втратився обов'язковий «дисциплінарний» момент: на перше місце була поставлена свобода вибору замість примусу. «Звернення до минулого, — пише Г. Взорнов, маючи на увазі українську і російську мініатюру XIV ст., — дістає своє обґрунтування як риса, притаманна середньовічній художній творчості загалом. Наслідування спитворчості насамперед на непорушності іконографічної традиції, оскільки складовою частиною іконографічного зразка нерідко було і багато елементів стилю. Середньовічний художник прагнув якнайповніше використати досвід своїх попередників в галузі стилістичних знахідок»⁵³.

У цьому прагненні ілюстратор друкованої книги ніскільки не поступався середньовічному ілюмінаторові рукописного твору. Різниця полягала в тому, що нова доба відкрила перед митцем більші можливості, а іконографічна традиція не була вже такою обов'язковою і непорушною, як колись. Ось чому при формуванні системи ілюстрування в українській книзі виявилися ремінісценції російської і білоруської гравюри, «іконні архаїзми» балканського походження, впливи німецької відродженської і польсько-литовської барокової гравюри. Але завдяки тому, що ці впливи зазнавали місцевого переосмислення і підпорядковувалися народному художньому смакові, українська ілюстраційна система сформувалася не як еkleктична, а як єдина і своєрідна.

З кінця 10-х і впродовж 20-х років XVII ст. складається традиція ілюстрування творів великими серіями гравюр оповідного характеру. Найпоширеніше серійність виявилася у київських друкарях, таких як «Анфологійон» (1619), два томи «Бесід Іоанна Златоуста» (1623, 1624), «Толкованіє на Апокаліпсис» Андрія Кесарійського (1625), «Триодь пісна» (1627), «Акафісти» (1629) та деякі інші. У сотнях надрукованих тут історичних гравюр простежуються не лише згадані впливи, а передусім кристалізація жанрово-побутової, історичної, батальної ілюстрації, піднесення в ній на небувалу височину усього життєвого. Якщо в гравюрах «Анфологіона» ще помітні тяжіння до умовної іконної композиції, то в наступних творах панує побутове, а також історичне й батальне відображення дійсності. Різні моменти «священної історії» є для ілюстраторів виключною самоціллю, а передбачають додаткові акценти. Це немов виокремлені пункти, приводи для коментаря тогочасного господарського, політичного й культурного життя. Біблійні сюжети набувають сенсу іносказання. У них за допомогою порівняння, метафори й паралелі зв'язуються в один вузол міф і реальність, історія й сучасність.

Тому й жанрова специфіка тут окреслена недостатньо чітко. Бажання переконати читача в тому, що йдеться про події, які справді колись відбувалися, накладає на серійні твори відчутну вуаль історизму. Рух і жестикуляція, детальне костюмування персонажів, активні спроби створити реальне середовище в інтер'єрі або у відкритому просторі відзеркалюють історизм художнього мислення рисувальників і граверів, яке зумовило становлення історичного жанру в графіці. Але тодішні мізерні знання матеріальної культури історичних епох, до відображення яких зверталися ілюстратори (найчастіше це було перше століття нової ери), змушували їх вла-

ватися до компенсації за допомогою фантастичних, міфологічних або своєрідно модифікованих сучасних атрибутивних систем. Недостатність матеріально документальної бази і стала основною причиною деякої нечіткості меж історичного жанру.

Як віха на шляху до реалістичного історичного твору в українській ілюстрації XVII—XVIII ст. побутує маловірогідна, але вміло історизована за допомогою різних деталей композиція, оперта швидше на постулат віри в те, що «так могло бути», ніж на документально обгрунтовані свідчення, що «так було». Та все ж ця підготовча стадія розвитку історичного жанру мала позитивне значення. Осмислення каноні-

них творів як історичних (або історично правдивих) відкривало перед ілюстраторами можливість звертатися до сучасної їм дійсності і критично аналізувати її у формі іносказання. В цій зображальній актуалізації змісту були закладені основи розвитку жанрів реалістичної графіки, включаючи й історичний. Без попередніх спроб жанрового розмежування гравюр у рамках культової книги важко собі уявити створення Іллею та Л. Тарасевичем циклів ілюстрацій до «Печерського патерника», Н. Зубрицьким до «Ифіки ієрополітики» і взагалі ілюстрування світської та напівсвітської української книги.

Крім того, у внутрітекстових серіях гравюр культової книги проходять ви-



Гравер кола П. Беринди.
Приказка про тріску і колоду
в оні. Євангеліє.
Львів. 1636.

пробування і вдосконалення різноманітні засоби візуальної інтерпретації тексту. Там ставиться і розв'язується проблема синтезу слова й зображення, а отже, й тіснішої відповідності літературного та образотворчого жанру.

Як відомо, перше здійснене на Україні острозьке видання Біблії (1581) вийшло у світ без внутрітекстових ілюстрацій. Лише 1636 р. при виданні в друкарні львівського Ставропігійського братства частини біблійних новозавітних книг Євангелія робиться спроба широко представити основні сцени й образи у півсотні гравюр. Ми вже згадували цей цикл у контексті його авторства (П. Беринда і коло близьких до нього гравєрів — монограміста EZ, ієродіякона

Георгія), образного ладу й стилістики. Але ці гравюри дивують також іншим: підходом до сюжетів, засобами трактування.

Кожне з чотирьох євангелій дуже неоднорідне в жанровому плані. В них переважно домінують елементи історичної повісті, які часто переплітаються з ораторською проповіддю, монологом поетико-епічного характеру, вставним поетичним оповіданням (притчею), проповчальним оповіданням (притчею), проповчальним коротким афоризмом. В цілому жанрова структура книг Нового завіту відзначається такою ж ускладненістю, як і Старого, де «художнє сюжетне оповідання перебивається довгими родовіданнями, а на вершині напруження — віршами чи ритмізованими уривками»⁵⁴.



Гравер кола П. Беринди. Від-
відання ув'язненого Іоанна
Предтечі. Євангеліє.
Львів. 1636.



Н. Зубрицький. Ілюстрація до книги
Б. Хефтена «Царський путь хреста
Господнього». Чернігів. 1709.

Гравери інтуїтивно відчували жанрово-стилістичну незвичайність тексту і прагнули відповідним чином віддзеркалити її за допомогою різних засобів ілюстрування. У гравюрах, причетних до суто розповідних моментів, широко використовувалася полісюжетність, яка дозволяла в одному зображенні представити по кілька сцен.

Характерними в цьому відношенні є гравюри до притч, де фігурують образи сіячів. На одній з них сіяч зображений на першому плані, далі — засіяне зерном поле. Художник робить зворушливу спробу передати усі сприятливі і несприятливі умови для проростання (і непроростання) зерен: одне впало при дорозі і пташки поклювали його, друге на камінь, третє між бур'янами і лише четверте на добрий ґрунт. Біля ниви

стоїть Ісус з учнями і розповідає про все те, що так виразно відтворено на першому плані. Друга ілюстрація (до притчі про бур'яни між пшеницею) також будується за аналогічним багатосюжетним принципом: скориставшись тим, що сіячі пшениці заснули (а вони справді сплять тут же, під деревом, на краю засіяного поля), лукавий ворог людей, наділений чортячою зовнішністю, розкидає по ниві сім'я плевелів. У лівій частині гравюри Христос розповідає наближеним повчальну філософського змісту історію і навіть показує рукою на чорта.

Оповідна, сповнена реалістичних деталей манера притч дістала в Євангелії не лише полісюжетне, а й жанрово-популярне трактування. У «Притчі про виноградаря» селяни, одержуючи платню, поскидали перед господарем шапки і поклали свої сапи на плечі. Реалістичні деталі й побутові ситуації характерні також для сюжетів, не пов'язаних з притчами — перетворення води у вино, вигнання торгівців з храму, відвідання апостолами ув'язненого Іоанна Предтечі в темниці, втихомирення бурі тощо.

Там, де історична повість або вставне повчальне оповідання переривалися і переходили в пророцтва, проповіді, афористичні висловлювання, гравери стикалися із складнішою проблемою наочного експонування цих жанрових різновидів канонічного жанру гравюри, до агіосно-портретного жанру гравюри, до зображення проповідника на чолі натовпу або перед ним, причому натовп трактувався узагальнено, з використанням ізокефалізму. Свідченням творчої винахідливості при ілюструванні діалогу можна визнати ілюстрацію до наведеної в Євангелії приказки про людину, яка вказує на тріску в оці брата свого, а колоди у своєму оці не відчуває: «Лицемере, вийми перше колоду із власного ока, а потім побачиш, як вийняти тріску ту з ока брата твого» (Матвій, 7; 5). Зображено двох співбесідників — скром-



Ілля. Покарання Сергія. «Печерський патерик».
Київ. 1661.

но одягненого чоловіка у ярмулці з паличкою в руці та заможного начальника, мабуть, книжника або фарисея, — у довгому лапсердаку, отороченому знизу широкою смугою соболиного хутра, і в обшитій соболем шапці. В оці мирянина видно тріску, на яку нетерпляче вказує рукою роздратований фарисей, хоча в нього самого стирчить цілий стовбур. Гравер дещо буквалістично персоніфікував узагальнюючу моральну установку, декларовану в афористичній формі.

У наступні періоди проникнення художників у жанрову й стилістичну природу творів стає ще глибшим і осмисленим. Нових форм набуває і композиція ілюстрацій. Вони вміщуються в заставки, кінцівки, облямовуються гарними декоративними картушами, наприклад гравюри ЛТ «Тайна святого хрещення»



Л. Тарасевич. Покарання Сергія. «Печерський патерик». Київ. 1702.

в київському «Євхологоні» 1646 р. Або взяти жанр історичної прози, який відчутно домінує в українській оригінальній та перекладній літературі XVII—XVIII ст. До кожного твору застосовувалися не в усьому тотожні ілюстративні прочитання. Історичному оповіданню з вираженими урочисто-ораторськими інтонаціями властива, наприклад, ілюстрація епічного плану. Такими є зображення в канонічних книгах і писаннях авторів раннього середньовіччя — Іоанна Златоуста, Калліста, Андрія Кесарійського, Іоанна Дамаскіна. Описово-житійна повість типу «Печерського патерика», «Синописа» Інокентія Гізіля, «Книги житій святих» Данила Туптала дістали гравюру більш жанрового характеру з широким використанням в ній портретних та пейзажних зобра-



Гравер кола П. Беринди. Перетворення води у вино. Євангеліє. Львів. 1636.

жень з багатьма натуралістичними деталями. Перекладні твори про давні події (спав'язні або міфологізовані) ілюструвалися вже згадуваними так званими історизованими композиціями. Як приклад останніх можна назвати мідьборити Н. Зубрицького й І. Стрільбицького про дивовижну історію дерев'яного хреста, на якому був розп'ятий Ісус Христос. Вони вміщені в книзі Бенедикта Хефтена «Царський путь хреста Господнього», яку переклав старослов'янською мовою відомий український письменник І. Максимович і надрукувала в 1709 р. друкарня Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові.

Ще одна форма ілюстрування книги полягала у поєднанні релігійного або морально-настановчого тексту із цілком світською гравюрою («Розаріум», 1677; «Іфіка ієрополітика», 1712). Це не зовсім типова, а швидше експериментальна спроба для книжкової графіки тієї доби. Проте в ній пробивається бажання художників знайти нові шляхи синтезу слова й зображення. Альтернативою буквального слідування гравюри за сюжетом стає вибагливіший, складніший зв'язок між ними, побудований на асоціативному мисленні. На гравюрах представлені персонажі, про яких не те що не говориться, а навіть і не згадується у



ЛТ. Тайна святого хрещення. Великий Требник. Київ. 1646.

тексті. Це люди, які у своєму щоденному житті керуються ідеями, порадами, принципами моралі, декларованими в книзі. Таким чином, ілюструються не готові образальні одиниці літературного твору (типу описових сцен), а наслідки морально-філософських постулатів, перенесені на винайдені самим художником ситуації та конкретних осіб. Тому в гравюрах цього типу поширені такі засоби ілюстрування, як персоніфікації, символіко-алегоричні паралелі, уподібнення й зіставлення.

Тим спільним, що єдиало ці форми й засоби ілюстрування, було жанрово-побутове трактування образів. Звичайно,

складні й суперечливі ідеї друківаних на Україні творів не звелися до спрощеного побутовізму, до якоїсь однієї образотворчої формули. І «святе писання», і міфологізована історія, й історизований міф, поряд з оригінальною прозово-поетичною літературою, — діяли повноцінну різноманітну ілюстрацію. Але в тому й полягала сила реалістичної тенденції, що основні ідейно-художні та морально-етичні установки зображалися крізь призму життя й побуту людей. Текстову ілюстрацію можна вважати синонімом історичного й побутового жанрів, якщо ці жанри розглядати не в їх готовому і чистому вигляді, а в



Невідомий
гравер. Облога
Кафи. «Вірші»
К. Саковича.
Київ. 1622.

поступі, в нагромадженні реалістичних рис, у складних взаєминах з іншими жанрами.

Значно скромніше представлений в ілюстративній графіці батальний жанр. Це може здатися з першого погляду дивним для доби, сповненої частих і кровопролитних воєн. Особливістю української графіки, на відміну від графіки західноєвропейських країн, було те, що військова тематика відображалася, як правило, не безпосередньо, не у формі батальних сцен, а за допомогою узагальненої метафори, іносказання, під релігійною або алегоричною оболонкою. Подібно до того, як в іконних образах святих воїнського чину (Юрія Змієбор-

ця, Дмитра Солунського, Івана Воїна, Федора Стратилата, Прокопа Воїна, Федора Тирона й ін.) представлено вкрай узагальнений символічний «літопис» середньовічних воєн, так і в багатьох ілюстраціях знайшли опосередковане відображення антифеодальні повстання, народно-визвольна війна 1648—1654 рр., боротьба українського народу проти Османської імперії та ханського Криму. Звичайно, ці гравюри не слід беззастережно зараховувати до батального жанру. Однак в них активно нагромаджувалися риси, що передували появі цього жанру. Абстрактні ідеї боротьби добра зі злом поступово були замінені сценами, в котрих персонажі стикалися в гострій

боротьбі, застосовуючи фізичну силу або силу зброї. Завдяки сценам страстей, діянь апостолів, завдяки окремим образам життійної літератури формувалися контури графічної баталістики.

Можна, зокрема, навести приклади з гравюр «Печерського патерика». У виданнях 1661 і 1678 рр. вміщена ілюстрація про покарання Сергія. Сцена «божого карни», яка впала на Сергія за присвоєння ним чужих грошей та брехню, описана в книзі стримано, без особливої драматизації. Ілля ж відтворив її в гостросюжетному видовищному плані. На бідолашного винуватця просто в храмі накинулися представники «нечистої сили», намагаючись перетягти його на свій бік. Зверху його вражає по сохом архангел Михайло.

Для видання «Печерського патерика» 1702 р. Л. Тарасевич проілюстрував цю саму сцену по-своєму, перетворивши її на жорстоке лупцювання ченця — порушника чернечого статуту. Чорти не тільки тягнуть Сергія, а буквально ривають його, хапаючи за волосся й одяг. Архангел з усього розмаху б'є Сергія мечем. Якщо на гравюрі Іллі Сергій тільки втрачав рівновагу, прибравши неоковирну позу, ніби ковзаючи по підлозі, то в ілюстрації 1702 р. потерпілого повержено на землю, поставлено на коліна. Він захищається руками від ударів та шарпання. Розмаїтістю характерних деталей, драматичним згущуванням фарб Л. Тарасевич перетворив жанрову ситуацію «пригоди з бійкою» в зображення справжнього побоїща, де вбачаються якісно нові риси батальної сцени.

Це немов зразок наростання властивостей одного жанру (батального) в межах іншого (побутового) — типове явище жанрової диференціації в гравюрі. Значно відчутніше підкреслено батальний характер на фронтиспісній гравюрі «Печерського патерика» 1702 р. Зображення являє собою єдність агіографічної композиції (богородиця із сонмом

святих) з військовою (повернення російсько-українського війська після відвоювання у турків Азова і Кизикермена). На титульній та фронтиспісній гравюрах до «Печерського патерика» 1661 р. не було подібного баталістичного акценту, хоча своїм ідейним змістом (мотивом «духовного меча») вони також пов'язані з військовими подіями національно-визвольної війни українського народу під проводом Б. Хмельницького⁵⁵.

Крім гравюр, які представляють військові чи взагалі агресивні події в метафоричній формі, в українській графіці є також кілька зображень, прямо й безпосередньо пов'язаних з військовими акціями. У «Віршах» Касіяна Саковича (1622) зображено, наприклад, здобуття козаками кримського міста Кафи (тепер Феодосія), яке турецька влада перед тим перетворила на міжнародний центр торгівлі людьми. К. Сакович наводить вражаючі факти: під час здобуття Кафи гетьман Сагайдачний із своїм військом вигнав з міста 14 тисяч работоргівців, попалив каторжні ринки та в'язниці, визволивши з них багатьох людей із християнських країн⁵⁶. У невеличкій ілюстрації художник спробував передати масштабність і блискавичність штурму. Спритні човни-чайки відрізують шляхи двом турецьким галерам від підступів до берега, в цей час інша частина козацького війська, висадившись на суходіл, за допомогою драбин здобуває міські мури. Гравера не цікавлять деталі. Його рисунок загальний, спрощений у подробицях. Але розстановку сил, тактику наступального морського бою, правила фортифікаційного штурму він відтворив зі знанням справи. Чайки на воді утворюють трикутник, звернений своєю вершиною на Кафу, а лівим боком і основою — на відрізання турецьких галер від берега. Високо піднята лінія обрису дозволяє глядачеві сприймати бій панорамно, переконатися у нехаотичній, ретельно продуманій організації наступу.

У другій половині XVII ст. створена одна з кращих батальних гравюр — «Хотинська битва». Це великий естамп (34,3 × 28 см) відомого українського гравера на міді і поета Л. Крщоновича⁵⁷. Судячи з підпису «L. Krzczonowicz fecit», він виконав усе зображення — від рисунка до надрукування гравюри. Отже, майстер міг бути і свідком цієї поворотної битви в польсько-турецькій війні 1673—1676 рр., коли після тяжкої поразки на Поділлі польське військо вчинило контрнаступ і розгромило 11 листопада 1673 р. значні турецько-татарські сили⁵⁸. Композиція виконана як популярний у західноєвропейській картографії панорамний вигляд ландшафту з висоти пташиного польоту, де лінія обрію підходить до самого верхнього краю гравюри. Засіб «нахиленої землі» дозволив поєднати окомірні властивості карти з мальовничістю реального краєвиду. Для української графіки цей своєрідний засіб також не був новий. Його використано ще в плані київських печер у «Тератургімі» (1638) А. Кальнофойського. Новим елементом у творі Л. Крщоновича була більша натуралізація природи, а також наповнення її рухом, надання всьому обширові землі батального характеру.

Гравер уважний до передачі краєвиду Хотина й Жванця, до зображення архітектури мурів Хотинської фортеці та церкви, низинного й пагорбкового берегів Дністра, лісистих і безлісих місцевостей. Топографічні пункти акуратно пронумеровані, їх латинські назви наведені внизу гравюри. Проте ці пейзажні елементи відіграють допоміжну роль, дозволяючи з'ясувати позиції розміщення і дії військ. Незліченні маси турецької армії оточені з суходолу польськими й литовськими загонами. Ззаду шлях до їх відступу перегороджує ріка. Праворуч і ліворіч по турецькому стані б'є перехресним вогнем артилерія, а з фронту їхні укріплення штурмує двома клиноподібними колонами кавалерія.

Л. Крщонович відобразив різного роду війська, які розташувалися прямокутниками навколо турецького табору. Скрізь над головами бійців, над піднятими шаблями й списами розвіваються штандарти. Клубки диму від гарматних пострілів утворюють мальовничі кучеряві куделі. Між загонами, які беруть участь в штурмі, скачуть вершники, а на чолі сил підкріплення стоять офіцери, чекаючи сигналів вступити до бою. Турецький стан зображений як величезна скупчена маса війська, що зайняла оборонні позиції. За ним видно намети, обстрілювані литовською артилерією, і кількох верблюдів. Цікаво, що польські й литовські загони позначені кожний окремо.

Панорама бою під Хотином і Жванцем, мабуть, відображала справжній етап проведення цієї військової операції. В усякому разі, в інтерпретації Л. Крщоновича позиція польсько-литовських загонів свідчить про ретельно продуманий план розгрому турецьких полчищ. Гравер мовби виставляє напоказ перевагу тактичної хитрості, динамічної маневреності над темною і грубою силою «невірних».

Турецько-татарські навали в 70-х роках XVII ст., викликані авантюристичною політикою тодішнього гетьмана Правобережної України Петра Дорошенка⁵⁹, спричинили появу ще одного визначного батального твору — гравюри Н. Зубрицького «Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» (1704). Монастир, очевидно, замовив популярному граверові цей твір у зв'язку з підготовкою до відзначення 30-річчя події, яку церква приписала дивотворній допомозі почаївської ікони богоматері.

І досі не розгадана нетипова поведінка турецького війська, яке після трьох днів (20—22 липня 1675 р.) облоги слабко

Н. Зубрицький. Облога Почаївської лаври. 1704.



Obloha Pochaivskoy Lavry Turkami v 1675 roku. N. Zubritskiy delo. 1704.
 Obloha Pochaivskoy Lavry Turkami v 1675 roku. N. Zubritskiy delo. 1704.
 Obloha Pochaivskoy Lavry Turkami v 1675 roku. N. Zubritskiy delo. 1704.

захищеного монастиря, де можна було ласо пожитися і взяти ясир, раптом знялося й миттю залишило околиці Почаєва. Природно, що в церковній історії ця загадка фігурує як свого роду друге «Влахернське диво»: на світанку 23 липня над монастирем нібито з'явилася Марія в супроводі св. Йова й архангела Михайла і почала завертати назад на турків стріли, які вони випускали із своїх луків; вороги злякалися й втекли.

За свідченням Д. Ровинського, ця подія була тоді ж змальована живописцем Анатолієм — вікарієм Волинської єпархії⁶⁰. Можливо, Н. Зубрицький гравірував свій естамп на основі Анатолієвої картини. Принаймні натуралізований і деталізований архітектурний краєвид Почаївської лаври дає підстави вважати, що зображення виконувалося або з власних спостережень, або на основі іншого оригінального твору.

Композиційний засіб «нахиленої землі» дозволяє тримати в полі зору всю територію лаври та її околиць. Вона обгороджена невисокою мурованою стіною, яка подекуди переходить у дощатий тин. Для турків це зовсім незначна перепона. Та вони не тільки не нападають на лавру, а навпаки — тікають від її стін. Незліченні групи воїнів розпоширені, зім'яті, дезорганізовані. На тлі загального безладдя особливо виразна мізансцена перед центральним входом до лаври. На невеликому пагорбі лежать вбиті люди й коні. Інші в передсмертних конвульсіях корчаться від болю або чимдуж біжать від караючого меча архангела, який, облітаючи турецькі позиції, наносить смертоносні удари. Праворуч відбивають турецьку атаку захисники лаври, які надійно сховалися за муром. Як і в «Хотинській битві» Л. Крщоновича, в «Облозі Почаївської лаври» відтворено кульмінаційний момент, коли занепадає й кришиться сила ворога, коли він із нападника в якусь мить перетворюється у втікача. І тут

також пейзажні завдання (білокам'яна архітектура, монастирські сади й угіддя) підпорядковуються батальному пафосу, побоїшу навісного загарбника на підступах до чернечої обителі, концепції перемоги добра над злом. Звичайно, на гравюрі Н. Зубрицького сили оборонців лаври відтворені не так виразно, як сили польсько-литовських загонів на гравюрі Л. Крщоновича. На території лаври де-не-де видніються постаті захисників, тоді як турків — щільне кільце. Мотивація перемоги тут інша, розрахована на релігійну свідомість, на віру в захисну місію Марії, Йова, архангела — на відміну від суто світського, батального трактування Хотинської битви.

Ще один різновид батального жанру в українській графіці представлено в польськомовному панегірику П. Терлецького «Слава Б. П. Шереметі» (К., 1695). З-поміж чотирьох ілюстрацій Л. Тарасевича до цього панегірика є одна батального характеру: здобуття російськими й українськими військами під спільним командуванням Б. Шереметева чотирьох турецьких фортець на Азовському морі⁶¹. На відміну від «Хотинської битви» і «Облоги Почаївської лаври», ця гравюра позбавлена документальної основи. Її цінність тримається на силі художнього узагальнення, на концентрації поетичного уявлення, суголосного образам віршів.

Коли Л. Тарасевич зображає усі чотири фортеці одну за одною (насправді між ними були значні відстані), турецьку фортифікаційну архітектуру трактує на європейський кшталт, а ріки Дніпро, Таван і Кінські Води подає як рукава одного водоймища, то усім цим він зовсім не прагне ввести глядача в оману. Це свідомий засіб, своєрідна просторова алегорія, пейзажний «монтаж» географічних районів, в яких у 90-х роках XVII ст. був виявлений героїзм, доведені сила і доблесть вітчизняної зброї. Як розвиток цієї дивовиж-

ПЕЙЗАЖ І НАТЮРМОРТ

Основні напрями розвитку пейзажу й натюрморту в графіці також формувалися переважно у рамках книжкової ілюстрації. Здебільшого твори, виконані у друкарнях України в XVI—XVIII ст., містили деталізовані, часом дуже поетичні описи природи і взагалі середовища, в якому діяли персонажі. Слово і тут було першоосновою зображення. Але далеко не кожний словесний пейзаж і натюрморт діставали візуальне втілення. Упродовж майже усього досліджуваного періоду природа, архітектура, предметна композиція виконували підпорядковане основному образіві становище, інакше кажучи, були його тлом. І це ще раз підтверджує людиноцентричний характер тогочасної графіки й образотворчого мистецтва взагалі.

Позем з травою й квітами, архітектурна споруда, усіяний камінчиками горбик — ці скромні пейзажники мають у ранній українській гравюрі (кінця XVI ст.) переважно функціональне значення. Вони вказують на те, в якому середовищі перебувала людина: на лоні природи чи у населеному пункті, в приміщенні чи біля нього. Подібні натяки на пейзаж, крім елементарних вказівок на характер місцевості, ще не були самостійними образами. В них слабо відчутний естетичний момент милування місцевістю, рослинністю, відсутні ознаки руху повітря, хмар тощо.

Проблема пейзажу як своєрідної жанрової одиниці постає у текстовій сюжетній ілюстрації та в естампі XVII ст. Безпосередньою причиною виділення краєвиду було зростання уваги митців до зовнішнього середовища людини, до реалістичної деталі. Розвиток основних ліній міфо-реалістичної образної системи не лише підказував, а часом і диктував граверам необхідність правдиво й деталізовано відобразити природу. Наростання реалістичних еле-

ної образності сприймається в'їзд до Азова колісниць, запряженої парою левів. На колісниць сидить цар Петро I, за ним під прапорами й гербами скаче кавалькада вершників на чолі з Б. Шереметевим. Батальному звучанню гравюри сприяють сцени вглибині. Ланцюги піхотинців штурмують фортеці, скидаючи турецькі гарнізони у воду, а маневрені козацькі чайки на ріках довершують справу. Таким чином, справжні події міцно сплелися з художнім домислом, утворили щільний образ, в якому репрезентована в одному місці і в одному моменті вся Азовська кампанія, що тривала кілька років на широких просторах приморських степів.

Жанр а природа текстової ілюстрації різ. манітна й багата. В ній виіривали цікаві структурно-тематичні утворення, що тяжіли до реалістичного мислення й правдивого відображення дійсності. Оповідністю, деталізованістю, сюжетною насиченістю побутовий, історичний та батальний жанри у своїх ранніх виявах нерозривно пов'язані із словом. І хоча деякі з них виконані як станкові гравюри, все одно в них живе літературна основа, вони зображають словесно оформлені, записані чи переказані історичну подію й легенду, побутову пригоду і політ думки. Будучи вихідним рубежем жанроутворення, текстова ілюстрація продовжувала і конкретизувала в собі образний лад титульної ілюстрації. Хоча між цими двома типами зображень є певна відмінність щодо ступеня узагальнення, вони художньо нерозривні, бо утворюють єдиний просторово-пластичний і декоративний світ книги. Обидві ілюстрації несли в собі як жанровий плюралізм, так і літературно-образотворчий синтез. Митці добре відчували природу книги: її загальну ідею, яку візуально найдоцільніше було виразити на титулі, і конкретності, для якої найкраще підходила текстова ілюстрація, безпосередньо пов'язана із сюжетними колізіями.



Невідомий гравер. Успенський собор у Києві.
«Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1623.

ментів у пейзажних мотивах перебувало у певній синхронній залежності від ступеня передачі життєвих рис, побуту, діяльності й переживання людини. Скажімо, людина й природа трактуються в ряді гравюр київського «Анфологіона» 1619 р. по-іконному, умовно й узагальнено, і до природних форм тут ще далеко. Та вже з середини 1620-х років у зображенні природи накреслюються суттєві зміни. Починаючи з ілюстративних циклів у київському виданні «Бесід Іоанна Златоуста», бере гору прагнення натуралізувати краєвид. Розвиваючи знання про способи відтворення глибокого простору, гравери старалися наповнити його не лише постатями людей, а й усім тим, що їх оточувало у первозданній або перетвореній руками людини місцевості. В процесі передачі головного (людина) й сундязного (тло) образів виявилися цікаві синхронні збіги. Так, «одягання»

євангельських героїв у європейські костюми, пристосування давньої іконографії до сучасних національних типів, заміна напруженої статички активним рухом персонажів супроводжувалися аналогічними змінами в зображенні середовища. Описані в текстах, але не бачені художниками особисто екзотичні країни й міста підмінялися пейзажами рідного краю. «Омісцевлювання» здійснювалися завуальовано, з тим, щоб глядач вірив, що йдеться все ж про якийсь куточок східного Середземномор'я у сивій давнині, а не про сучасну Україну. Підміна легендарної старовини новими мотивами торкнулася обох основних видів пейзажної графіки — ландшафтної та урбаністичної, причому в останній місцевий елемент особливо помітний.

Протягом XVII ст. українські гравери високо піднесли рівень розвитку архітектурного пейзажу. Якщо в середньо-



Невідомий гравер. Вид на Успенський собор зі сходу. «Тератургіма». Київ. 1638.

вічній мініатюрі, як і в іконі, фоновий мотив умовний і стандартний, то в ілюстративній гравюрі він поступово позбувся декоративної лаштунковості, набув місцевого колориту і значною мірою самотійного жанрового звучання. Окремим спорудам Києва, Львова, Чернігова, Почаєва поталанило на графічне репродукування: вся історія їх побудов протягом століть виявилася зафіксованою. Насамперед це стосується Успенського собору Києво-Печерської лаври, який дістав найчисленнішу пейзажну «іконографію» в гравюрі. Храм відтворено в різноманітних композиційних варіантах — від панорамного зображення фасаду в «Печерському патеріку» до умовного силуету храму як складової частини композицій панегіричних гравюр та декоративних заставок. У лаврській друкарні з початку XVII ст. стало неписаним правилом відобража-

ти Успенський собор в клеймах або картушах на титульних сторінках. Це був своєрідний фірмовий знак друкарні, в основі якого лежала патріотична ідея уславлення Києва, а також символ утвердження православних святинь супроти католицько-протестанського наступу з країн Західної Європи. Аналогічний підтекст був у зображеннях давніх церков Львова, Чернігова, Почаєва, Новгород-Сіверського в ілюстраціях до книг, надрукованих у цих містах.

Крім ідейного змісту, в архітектурних пейзажах такого роду присутні ще й естетичні моменти. Митців не могла не полонити гармонія форм бань, барабанів, перекриттів і тимпанів, пластика фасадів, веж і апсид. Шедеври давньоруського і нового зодчества були паче готовими рукотворними образами. Членування їх об'ємів само собою тяжіло до графічної інтерпретації, вносячи до

гравюр додаткові декоративні ритми. Храмові зображення були часто цілком самостійними пейзажами, заключали в собі семантику головного, а не допоміжного образу. Цінною особливістю цих гравюр було те, що вони виконувалися на основі натурних рисунків, а не з копій. Так, один з ранніх гравюрних краєвидів Успенського собору Києво-Печерської лаври (1623) відтворює його як давньоруський храм, ще не зачеплений перебудовами. Баня вкрита черепицею, елементи стінного рельєфу витримані в давньоруському будівельному стилі. Ще цікавіший фасад храму (східний) представлено в «Тератургімі» А. Кальнофойського (1638). Виділені три апсиди, передано ритмічне чергування двох дахів, а головне — тут значно краще, ніж у гравюрі 1623 р., відчувається об'ємність і перспектива. Просторовому баченню споруди сприяють велика й мала дерев'яні дзвінички, збудовані в периметрі західного та східного фасадів.

У гравюрах другої половини XVII і XVIII ст. відбиті неодноразові перебудови, під час яких храм було оздоблено ліпними ошатностями в стилі українського барокко, що змінили екстер'єр собору до невпізнанності, позбавивши його суворості і надавши теплоти, затишності, своєї вродженості. Гравери, правда, не завжди були уважні до відтворення змін в архітектурі собору і, вносячи корективи у давніші гравюри, іноді залишали старі елементи. Ці курйози дещо ускладнюють поетапне вивчення перебудови храму в другій половині XVII ст.⁶² Завершений вигляд Успенського собору в ансамблевому поданні з новою дзвіницею за проектом Й.-Г. Шеделя вигравіровано в нижньому лівому куті титульної сторінки київської Біблії 1758 р.

Палорамному міському краєвидові властиві трохи інші образні акценти, ніж пейзажеві з мотивом однієї споруди. У зображеннях загального краєвиду ро-

билися спроби відтворити історичну обстановку, але за браком вірогідних даних вона ставала конгломератом сучасної архітектури і якихось придуманих веж, бань, фантастичних мурів. Таким чином, архітектурний мотив того чи іншого заморського міста древності правив «зв'язковим» чинником далеких між собою епох, збуджував порівняльно-асоціативне мислення художника і глядача. Античні поселення представлялися у варіантах типових середньовічних міст — як у планувальній системі, так і в архітектурі споруд. У трактуванні граверів далеке місто ніби «посаджене» на лінії обрису компактного згромадження будинків та храмів, обнесених звідусіль неприступним муром. У такій формі зображення вчувається відгомін засобів ікони й мініатюри, в яких населені пункти малювалися символічно — як одна або дві башти. Проте подібні надмірні узагальнення й умовності у гравюрі замінюються більш деталізованими пейзажними образами. Містові, при усій його стисненості на невеликій ділянці землі, надається природного вигляду. Над дахами круто піднімаються гострі шпиль або опуклі бані. Місто наче тягнеться вгору, його силует дуже динамічний і своїми різкими зламами контрастує із спокійним хвилястим об'ємом.

Ще вагомніше образне навантаження несуть ті урбаністичні мотиви, де персонажі діють не на тлі міста, а в ньому самому. Чимало таких мотивів зустрічається в ілюстраціях до страчних сцен, до апостольських діянь. У пейзажах панує справжнє «царство деталей», відтворюється архітектурний і побутовий мікроклімат якої-небудь вузької вулички — від профільованих карнизів до мощеної камінням бруківки. При передачі вуличних екстер'єрів українські

Н. Зубрицький. Краєвид з вітряком.
«Ифіка ієрополітика». Київ. 1712.





Й. Кондзелевич. Куточок міського пейзажу з ікони «Успіння». Білостоцький монастир на Волині. 1690-ті роки.

гравери лише зрідка вдавалися до фантастичної архітектури, яка мала означати древність. Переважно вони експлуатували ті чи інші стилістичні елементи готичного, ренесансного і барокового зодчества.

На 20—30-ті роки XVII ст. припадає початок інтенсивного вивчення і переосмислення місцевих та іноземних архітектурних пейзажів у гравюрі. Близько половини сюжетів у львівських та київських виданнях цього часу відбивають події в різноманітних вуличних екстер'єрах. Найкращі «архітектурні» ілюстрації зосереджені в київських друках «Бесіди Іоанна Златоуста» (1623, 1624), «Тріоді пісної» (1627), «Тріоді квітної» (1631),

«Євангелія учительного» (1637) та у львівському Євангелії (1636)

У гравюрі відображалася також сільська й містечкова архітектура. Її використання пов'язане з побутовим трактуванням окремих богородичних та христологічних сюжетів, а також з актуалізацією змісту деяких притч. Сама ситуація підказувала художникам, де треба було відтворити тло великого міста, а де — села. Так, в ілюстраціях до «Тріоді квітної» (1631) й «Євангелія учительного» (1637) виділені події, пов'язані з ходінням Ісуса й апостолів по невеликих поселеннях Галілеї, Самарії, по берегах Генісаретського озера. Тут великі архітектурні ансамблі виглядали б недоречно. У панорамах же сіл та містечок, як правило, домінує одна висока споруда, довкола якої стоять скромні одно-двоповерхові будинки з двоххилими дахами, видніється вхідна брама. Типове село виглядає на взір середньовічного — як ізольований закритий осередок, який мав єдиний вхід і вихід — браму.

В населені пункти, що мали відтворювати будови в країнах східного Середземномор'я античної доби, раптом потрапляють слов'янські клуні, хати, млинни. Відкриті галереї перед житловими приміщеннями нагадують ганки, а колодязь, біля якого, згідно з євангелієм, Ісус розмовляв із самарянкою, має підйомний агрегат типу місцевого криничного журавля. У відомій ілюстрації до притчі про багатія й смерть відтворено одну із реалістичних сцен українського народного побуту — будівництво дерев'яної хати «в закид».

Повноцінний ансамбль сільського ландшафтно-архітектурного пейзажу XVII ст. представлено в гравюрах до календарної частини «Розаріума» (1677). Тут з особливою ясністю відчувається вихід пейзажу за рамки чисто фонового призначення, набуття ним самостійних образних рис. У контексті дбайливого господарювання сприймається і сільська ар-



РСТ

С. Галік. Фантастичний архітектурний пейзаж. Київ. 1756.

хітектура, не позбавлена, очевидно, документальної основи. Це саме можна сказати про деякі ілюстрації до «Іфіки ієрополітики» (1712), в яких відтворено реалістичні сцени, в тому числі окремі зразки української народної архітектури. На одній з гравюр зображено вітряк оригінальної будови. Його башта має посередині виріз, що надає споруді цікавої пластичної виразності, імітуючи дві поставлені одна поверх одної будки. В ілюстрації до виданого в Чернігові підручника риторики (1698) зустрічаємо зображення солом'яних бджолиних вуликів.

«Омісцевлювання» стародавнього архітектурного пейзажу стало загальноприйнятим явищем не лише у гравюрі, але

через неї — і в іконопису. Золоте тло ікони наприкінці XVII і у XVIII ст. замінюється здебільшого тлом архітектурним, причому такі видатні живописці, як І. Руткович та Й. Кондзелевич, без тіні сумніву надавали їм вигляду майданів та вулиць тогочасних європейських містечок. Це особливо яскраво проявилось в іконах Й. Кондзелевича, написаних ним для іконостаса головної церкви монастиря в Білостоку на Волині (1690-ті роки). За сценою «Успіння» в прямій перспективі показано вулицю з двома рядами будинків. На балконі стоять три особи, спостерігаючи за подією внизу. Й. Кондзелевич конкретизував архітектурні фасади, детально змальовуючи колони, карнизи, дахи,

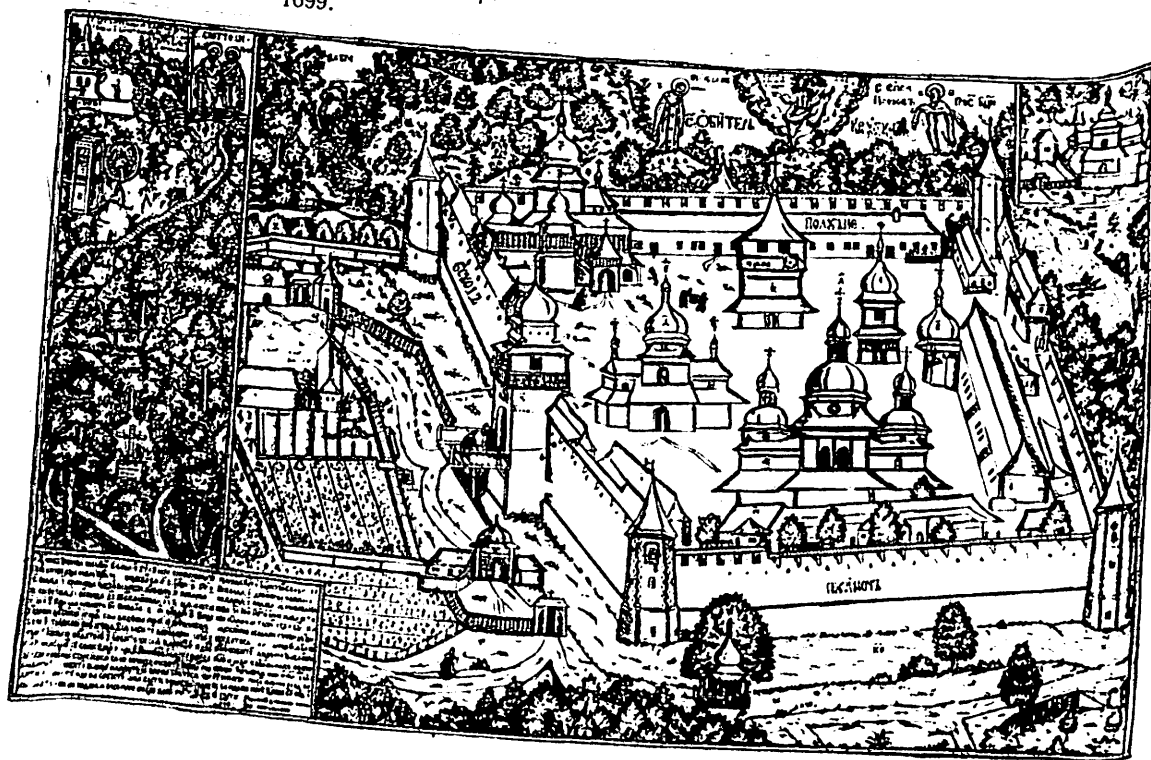
вікна, двері, ганки і особливо балкони-галереї верхніх поверхів, звідкіля часом визирають зацікавлені мотрони, вносячи в ікону відвертий жанровий елемент. Такі типові деталі архітектури, як форма дахів, вікон, дверей, фортечних стін змальовували художники майстерні Києво-Печерської лаври, але загалом їх краєвиди слабо конкретизовані. Один з таких фантастичних пейзажів виконав С. Галик (кужбушок XIX—101/XX—78, арк. 99).

Подібні приклади, кількість яких можна було б збільшити, говорять про двоєдину природу архітектурного пейзажу в українській графіці. З одного боку, цей пейзаж залишається органічно включеним в загальну структуру гравюри чи рисунка. З другого — в ньому визрівають «сепаратистські» тенденції окремого жанру. З розвитком образної системи пейзаж виконує дедалі знач-

ніші і самостійні функції. Розглядаючи окремі панорамні краєвиди, бачимо, як архітектурне середовище перетворювалося з допоміжного фактора в рівноправного чи батального жанрів, а в гравюрах типу «Хотинська битва» і «Облога Почаївської лаври турками в 1675 році» несе в собі навіть провідну й організуючу домінують. Ми не відносимо подібних творів до пейзажного жанру тільки тому, що їх автори переслідували переважно цілі батального характеру.

Інша справа з естампом відомого гравера Д. Сінкевича «Крехівський монастир» (1699). Тут не розв'язуються жодні інші завдання, крім пейзажних. Окремі побутові сцени, як-от: монахи, що вартують біля вхідної монастирської брами, несуть продукти до трапезної, один з них іде стежкою, інший веслує на човні, — є додатковими і, зрештою, частко-

Д. Сінкевич. Крехівський монастир. 1699.



Невідомий гравер. Панорама Парижа. 1620.

вим иножанровими «вкрапленнями» в суто пейзажний твір. Винятковість цієї станкової гравюри полягає в її подвійній цінності: як першого в українській графіці пейзажного художнього образу куточка Прикарпаття, де рукотворна краса зодчества воедино злилася з чарівністю природи, і чисто історичної цінності відтворених тут шедеврів української народної дерев'яної та фортечно-мурованої архітектури. Це не натяки на ті чи інші міста України і не приблизна схожість з окремими будинками в них, що так часто зустрічаються в архітектурних фонах ілюстраційної графіки. Це краєвид з точною адресою і спорудами, як вони виглядали насправді наприкінці XVII ст.

Згідно з місцевими традиціями, Д. Сінкевич поєднав панорамну композицію з елементами плану, а також з наявністю кількох точок панорамного огляду. Митець скористався синтезом кількох перспективних систем, поклавши в основу широковживаний на Україні принцип «нахиленої землі». Якщо порівняти цей краєвид з такими типовими зразками ландшафтно-урбаністичного панорамного пейзажу, як «Львів» («Леополіс», 1586) Аврелія Пассароті і

«Париж» (1620) невідомого гравера, то стає очевидним спільне й відмінне в місцевому й західному трактуваннях подібних пейзажів.

Спільною є висота огляду — так звана висота пташиного польоту, з якої однаково видно близькі й далекі об'єкти, усе місто і кожен дім зокрема. Вибір високої точки зору був продиктований міркуваннями показати планову структуру забудови в системі ландшафту. Архітектура тут не затушовує ні оборонних валів, ні фортечних стін, ні рельєфу місцевості. Що ж до відмінностей, то основною з них є прямовисність оглядової точки в українських панорамних пейзажах щодо поверхні землі, внаслідок чого лінія обрису або дуже висока, або відсутня зовсім. У західних же гравірованих панорамах промінь зору йде під гострим кутом до землі, тому значна увага приділялася небу, хмаркам, відчуттю безмежних повітряних обширів. Українські твори цього жанру більш фрагментарні, просторові ілюзії в них створювалися за допомогою масштабів земних предметів. Але якраз відсутність неба надає панорамним пейзажам типу «Крехівського монастиря» камерності й затишку, знімає парадність і деяку ра-

5. Самий лучшій
Авант



Морський пейзаж. «Алфавит, или Букварь
мира». 1780-ті роки.

ціоналістичну сухість, властиву західним урбаністичним краєвидам. В цілому архітектурний пейзаж свідчать про неухильне зростання уваги граверів і рисувальників до наслідків діяльності людини, до рукотворної природи. Але архітектура в пейзажі майже завжди виступає разом з ландшафтом і флорою. Відходячи від чисто фонових лаштунків, гравери ставили перед собою дедалі складніші завдання щодо відтворення природного ландшафту, намагаючись в кінцевому результаті розкрити матеріальну структуру речей. У гравюрах першодруків не вловлюємо бажання повноцінно аналізувати природу. Скрізь, де проглядають її скромні фрагменти, вона пасивна і якась ніби мертва. Злам настає у 20—30-ті роки XVII ст. у серіях дереворитів для київських та львівських видань, де робляться заявки на реалістичну передачу землі, води, повітря, рослинності. Тенденції адекватного зображення природи виразно виявилися в трактуванні рельєфу. Поряд із силуетом, який відділяв земну твердь від неба, з'явля-

ються додаткові лінії, що формують поверхню в її різноманітних пластичних проявах. Гора у вигляді вигнутої дуги, берег як зигзагоподібна стрічка, плоскі рівнини — увесь цей лаконізм кулісного пейзажу відходить у минуле. Природа наповнюється тримірною осяжністю і деталями, при опануванні якими мистці домагаються двох цілей. По-перше, вони ніби змушують природу «говорити» про себе мовою пластики і динаміки. Вони виводять природу з якоїсь летаргічної застиглості, показуючи рух і мінливість усіх її компонентів. Поверхня води віднині вже не плоска біла пляма, а мереживо хвилястих ліній, які передають течію і коливання води від вітру («Морський пейзаж» в рукописі Г. Сковороди «Алфавит, или Букварь мира», малюнки в кужбушках). Вершини і схили гір передаються тепер не умовною дужкою, а цілою системою ламаних чи гнутих ліній. Дерева — це і плетиво гілок, і тремтливі міради листків. Одним словом, уся сукупність приведених в рух деталей несе в собі нову кількісну і якісну інформацію про довколишній світ.

По-друге, багатша структура пейзажного образу підвищила декоративність лінії і всієї гравюри. Виразнішим стає силует. Ваблять зір штрихи, якими творяться форма і обсяг. Лінії підкреслюють інтенсивність і напрям освітлення, утворюють тіні від постатей, дерев і будинків.

Звичайно, в першому-ліпшому пейзажному мотиві можна побачити ще чимало умовного, спостерігати наївну описовість, кулісну будову. Як у зображенні дії, так і в пейзажі часто відсутнє виділення основного компонента. Погляд глядача спрямовується в різних напрямках. Композиція при усій її компактності й підпорядкуванні певним геометричним схемам являє собою вряди-годи механічне поєднання гори, річки, дерева, кущів, між якими не відчувається просторових відстаней. Те, що сприймалося

в широкому відночолі, художник силою своєї уяви втиснув у обмежений простір гравюри або рисунка. Його панорамне мислення і жадання розгорнутої описовості матеріального світу натикалося на численні суперечності, переборення яких проходило не без активних пошуків.

Розвиненість реалістичного пейзажу в мистецтві Італії, Нідерландів, Франції й інших країн Західної Європи була вагомим фактором мистецького процесу XVI—XVII ст. Проте цей пейзаж не міг дати українським граверам якихось готових рецептів щодо правдивого відтворення природи. Різними були тут

завдання й цілі пейзажного образу, однаковими були традиції й вихідні установки в розвитку цього жанру. Українським граверам довелося переважно самотужки виробляти провідні концепції ландшафтного пейзажу, причому найбільше паралелізмів при цьому спостерігається з російською і білоруською гравіурою. У пейзажних мотивах дереворитної гравюри трьох східнослов'янських народів використовувалися схожі засоби трактування основних об'єктів природи, включаючи досить мальовничі, декоративні зображення кучерявих хмар — свідчення стихійного матеріального розуміння повітряного середовища.

Невідомий гравер. Дивовижний вилов риби.
«Євангеліє учительне». Київ. 1637.





Невідомий рисувальник. Паводок у Римі. Київ. 1750-ті роки.

яке, рухаючись само, приводить в рух усе навколо. Загальний же напрям цих пошуків і концепцій на Україні збігся з розквітом ландшафтного пейзажу в голландському живопису і графіці. Він полягав у прагненні художників надати певного емоційного тону природі, привести її у відповідність із душевним настроєм людини⁶³. В українській ілюстративній графіці пошуки паралелей «людина — природа» сягають перших сюжетних гравюр початку XVII ст. Найповніше ви-глядальності, який найбільше відповідав характерові ілюстрованих ними текстів. Неспішні мандрівки, неквапливі розповіді повчальних притч, сцени передавання мудрості й досвіду однієї людини іншим відбуваються на тлі згармонізованої небурної природи. Мирні

силуети узвиш, тихоплнні річки й озе-ра, кряжисті смоковниці навіюють спо-глядальне сприйняття персонажів і при-роди.

Та вже в київському «Євангелії учи-тельному» 1637 р. зустрічаються узго-дження іншого роду. Активність людей, їх переживання ніби підстобуються си-лами стихій. У «Дивовижному вилові риби» засмучені рибалки в човні та гля-дачі на березі стали раптом збудженими, радісними від того, що сіті наповнилися рибою. Кілька чоловіків тягнуть сіті, причому один із них всміхається і огля-дається назад. А що ж у цей час діється в природі? Вода кипить за бортом чов-на, хвиля котиться до берега. Сильний вітер напнув вітрила, від чого ілюзія стрімкого руху човна передана з ціл-ковитою ясністю. Небо безхмарне, але відчуття руху повітря — завдяки напов-

неним вітрилам і хвилястій воді — дуже велике, вагоме, органічне.

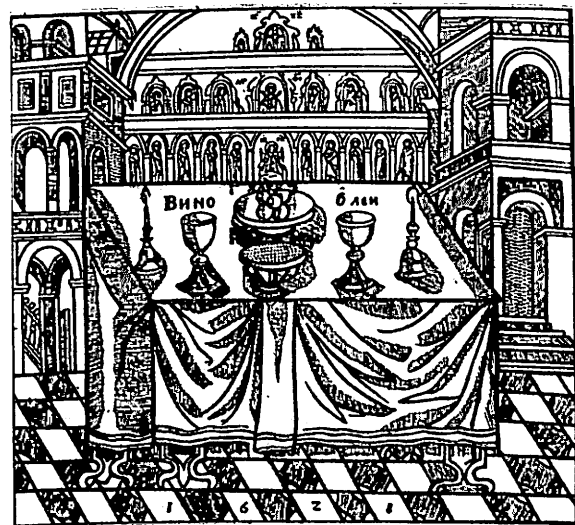
З плином часу митці шукали не від-верто прямолінійних, а більш витонче-них узгоджень станів пейзажу й людини. Значні досягнення в цьому напрямі має-мо в гравюрах на металі. Із ширшим запровадженням металевої техніки гравірування значна кількість сюжетних сцен «виноситься» з приміщень на при-роду, котра втілює в собі емоційні мо-менти та експресивні навіювання. Уріз-номанітнюються пейзажні мотиви. Обо-номанітнюються пейзажні мотиви. Обо-нома Тарасевичами, І. Щирським, Г. Теп-чегорським, М. Карновським й іншими майстрами гравюри створені прекрасні рівнинні, садово-паркові, гірські й мор-ські краєвиди, які нічим не поступа-ють тогочасним західноєвропейським. Несуть в собі такі емоційно забарвлені відчуття, як епічне, ліричне, романтич-не, камерне. І. Щирський представляє цікаві самостійні пейзажні образи (кращий з них — парковий мотив на титулі до панегірика харківському полковни-кові Федорові Захаревському «Вогату wirydarz», 1705). Інші митці, зокрема, О. Тарасевич, населяють свої ландшафт-

ні краєвиди людьми, але домагаються великої самостійності у звучанні пей-зажного образу, вносячи в нього бага-то особистого, інтимного. Прикладом поєднання глибини людських почуттів із проникливістю краєвиду як образу може бути одна з кращих гравюр «Ро-заріума» — «Зустріч Марії і Єлизавети».

Тут на засадах реалістичного розу-міння простору зроблена одна з най-більш примітних в українській графіці XVII ст. спроб створити гірський крає-вид. Скелястий хребет на горизонті поз-бавлений умовностей, властивих зобра-женням гір у давніших гравюрах. Делікатним штрихуванням намічено чис-ленні кам'яні зламні, виступи й уло-говини, передано ілюзію кристалічної структури породи. Вершини закривають обрій, але від цього зображення не вигля-дає замкнутим. Над горами залишаєть-ся ще багато неба, в повітрі пропливають білі хмарки. У пошуках відповіднос-ті пейзажу настроям персонажів, які лагідно вітаються, митець надає графіч-ній мові підвищеної виразності, приділя-ючи увагу освітленню, пластичній ви-разності ландшафту і рясності.



Невідомий гравер. Дари. Службник. Київ. 1620.



Невідомий гравер. Дари. Службник. Київ. 1629.



Глядач відчуває, де знаходиться в цю пору сонце, тому що тіні лягають в цю напругу. Рельєф далекого й середнього планів згармонізований: між горами вид-

но силует міста, в низинах кучерявиться гай, блищить плесо озера. Далекий і середній плани узгоджено з деталізованим переднім планом, особливо із стов-

І. Ширський. Емблема-натюрморт. Вільно. 1682.

буром дерева. Крона цього дерева представлена невеличким фрагментом — однією лише гілкою. Проте пластика витюгнутого стовбура, освітленого в центральній частині, так само як і гілки з цупкими листям, дозволяє глядачеві «домалювати» все дерево з розвиненою кроною.

Варто підкреслити велику «підсилюючу» роль пейзажу для змісту всієї цієї гравюри. Краєвид виражає певні етичні моменти, пов'язані з душевними поривами Марії і Єлизавети у момент їх зустрічі, несе настрій вродистості.

І. Домний рисувальник. Натюрморт з палітрою. Київ. 1750-ті роки.



Пейзаж, у буквальному розумінні слова, в українській ілюстративній графіці не виділився протягом XVI—XVIII ст. в окремий і самостійний жанр. Йому відводилася допоміжна чи доповнююча роль. Але питома вага цієї допоміжності неухильно зростала. Якщо з окремих ілюстрацій змогли відокремити сюжетну дію з персонажами, то відстанемо цілком певні й завершені пейзажні образи.

Основним у розвитку пейзажного мотиву був потяг до адекватності природи та її зображення на аркуші, до переборення умовних «натякаючих» краєвидів. На основі прагнення до натурності

Тимофій Чернацький. Натюрморт з вазою. Київ. 1760-ті роки.





Г. Ктиторенко. Натюрморт.
Київ. 1750-ті роки.

і був вироблений метод правдивого відображення природи, надання їй бажаного емоційного відтінку. Так, на одному з рисунків з майстерні Києво-Печерської лаври (кужбушок XIX—121/XX—46, арк. 8) зображенню паводку в Римі надано драматичного відчуття стихійного лиха. В цьому розумінні пейзаж досяг великого ступеня автономії. Проблема пейзажу в українській графіці досліджуваної доби — це передусім проблема його функціонування, місця в ілюстративній та станковій гравюрі, а не проблема його образної нерозв'язності.

Пейзаж «супроводжував» становлення цілого ряду реалістичних жанрів — від побутового до батального. Усі ці жанри

часто поєднувались і виступали в нерозчленованому вигляді. Релігійні сцени непомітно набували жанрових відтінків, вміщувалися в деталізований міський чи сільський пейзаж, оточувалися ужитковими речами. Лише певне призначення гравюри, її ідейний зміст допомагають в цьому випадку виділити із суміші жанрів провідний.

У цій корпорації нерозчленованих жанрів своє місце посідав і натюрморт. В межах релігійної або секуляризованої сюжеттики графічний натюрморт проходив у XVI—XVIII ст. свою передісторію, щоб здобути повноцінну жанрову автономію в мистецтві XIX ст.

Зображення речей засобами гравюри і рисунка мали переважно прикладний

характер. Чорнильниці, пера, книги й харатї на столах перед євангелістами, які записують «одкровення» чи «благовісткування»; посуд, їжа й напої в таких сценах, як «Старозавітна Трійця», «Таємна вечеря», «Весілля в Кані Галілейській», «Христос у Марти й Марії», «Притча про багатія і вбогого Лазаря», — усі ці предметні поєднання були підпорядковані основній сюжетній лінії, мали частковий характер в образній системі кожної з названих сцен. Але подібні речові угруповання несли вже в собі зародкові ідеї натюрморту. Речі були одного ужиткового кола, однієї цілеспрямованості (писання, трапезування), в них відчувалася організуюча роль людини. Елементи милування втілювалися як у самих формах предметів, так і в їх нехаотичному продуманому розташуванні. Чаші для напоїв мали форму коштовних кубків, звитки-харатї мальовничо вигиналися на краях. В усьому відчувалося прагнення до вишуканості і впорядкованості, до нескупченої розстановки речей за правилом симетрії.

На відміну від живописного натюрморту з його культивуванням приватного побуту, графічний натюрморт сповнений здебільшого символічного змісту, як і текст, до якого він був органічно прив'язаний. В українській графіці XVI—XVIII ст. речовий мотив у системі сюжетного зображення, так само як і чистий натюрморт, має виражені духовні імперативи, в яких важко знайти щось спільне з «лавками», «ринками», «кухнями» й «сніданками», що складали предметно-середовищну основу цього жанру, скажімо, в голландському мистецтві. Так, один з ранніх натюрмортів «Дари» (київський Службеник 1620 р.) має суто символічний зміст, пов'язаний з євхаристією і культом духовного очищення. У наступних виданнях Службеника, наприклад 1629 р., натюрморт з дарами не повторює механічно попереднього варіанта. Чаші з вином та олією,

Минерва; кожда може еств;



Ріг достатку. «Алфавит, или Букварь мира».
1780-ті роки.

таця з хлібинами, полумисок з пшеницею і підсвічники розташовуються досить вільно. Багато уваги приділено мальовничості речей, в яких виявляється смак і витонченість komponування, але без тіні того відчуття бюргерської ситності, догоджування плоті, яке пронизує німецько-голландське мистецтво натюрморту.

Предмети культу, церковне начиння, емблематика суспільного становища і прикраси складають основний речовий репертуар українського графічного натюрморту. Хоча гравюра була тоді позбавлена однієї з суттєвих переваг живопису — кольору, — все ж краса речових поєднань знайшла тут досить повне вираження.

З розвитком титульної гравюри, агіоса і портрета натюрмортні мотиви проникають і в обрамлення заголовків книг та портретованих осіб. Кожна така гравюра мала дві рамки — зовнішню і внутрішню, між якими залягалася досить велика площа, ніби спеціально призначена для прикрас. Біля духовних осіб зображалися митри, посохи, предмети культу. Портрети політичних діячів та знатних громадян супроводжувалися атрибутами влади (перначі, булави, прапори,



Невідомий гравер. Заставка-натюрморт.
«Апостол». Львів. 1574.

печатки, скіпетри), а зображення полководців покоїлися на цілих складах зброї та військової амуніції — від списів і барабанів до гармат. Все це було гарно «укладено» в декоративно-символічні гірки, які створювали своєрідний супровід характерові, рисам вдачі і «цнотам» портретованого.

У неслокійні 80—90-ті роки XVII ст. українські гравери створили декілька десятків суто зброярських натюрмортів, прикладом яких може бути гравюра І. Щирського 1682 р., на якій намет — як символ похідного побуту військових — взято в барокковий картуш, густо уतिकаний з боків і знизу зразками холодної й вогнепальної зброї, штандартами та знаками влади, а зверху — короною, оздобленою трьома фортечними вежами. Тут що не річ, то натяк на лицарську доблесть, хоробрість і славу. Цікаво, що уся ця мілітаристська

символіка втілена в цілком натуралістичні форми зняряддя, скомпонованого за певною системою — як овальний бордюр, як вигадливий орнамент мечений орнамент.

Символічна роль українського графічного натюрморту невіддільна від його декоративної функції. В добу поширення на Україні стилістичних форм Ренесансу та барокко і під впливом народного мистецтва абстраговано-геометричні, плетінчасті й тератологічні мотиви в заставках, кінцівках та ініціальних літерах книг були поступово замінені рослинними мотивами природних або злегка стилізованих форм. Така заміна почалася ще в рукописній книзі й остаточно завершилася в друкованій⁶¹. Основні флористичні елементи — стебла, листя, квіти й плоди — трактувалися в новій графічній орнаментіці доволі натуралістично, з ви-



С. Галік. Орел. Київ.
1740-ві роки.

Разним означенням видової класифікації рослинного світу. У більшості гравірованих заставок листя аканта не сплутаеш з листям винограду, одні плоди з іншими. Гравера-орнаменталіста приваблювала, очевидно, не рослина взагалі, а рослина конкретного класу й виду, а тому оздоби часто набували мотивів букета, зрізаних з дерева чи куща і химерно переплєтених гілок та стебел, фрагментів квітника. Зрозуміло, що усі ці ремінісценції природи відтворювалися у задуманій художником декоративній організації, в основу якої покладено закон симетрії. Волею художника стебла укладалися в прямокутник, вигиналися якось особливо пластично й мальовничо, листя й чашечки квітів мовби спеціально поверталися до глядача, щоб перебувати у бездоганних силуетах і пропорціях, а також водночас зберегти природний вигляд.

Виходячи з принципу вірності природі, гравери все ж таки ніколи не наслідували її буквально. У рослинних обрамленнях титулів, фронтисписів і портретів, у заставках чи кінцівках вони часто використовували засіб букета або гербарію, тобто поєднували гілки одного дерева з квітами та плодами іншого. В тужавих листях аканта зображалися різні ягоди, дубові жолуди, груші та яблука, навіть екзотичні ананаси. Той чи інший плід в оточенні чужорідного жмутка зелені ставав центром композиції, підкреслюючи контрастну ритміку орнаментальної прикраси і водночас мальовничого поєднання різноманітних речей. Розшукати тут межу, на якій кінчається орнаментальна природа візерунка і починається гармонійна узгодженість між предметами, характерна для натюрморту, не завжди легко.

В цьому плані можна з певністю твердити, що орнаментальне оформлення української книги, включно з обрамленням гравюр та рисунків рослинними й іншими уречевленими мотивами, несе на собі знак стихійного розвитку мистецтва натюрморту і є одним із провідних першоджерел його становлення як автономного жанру. Подібно до інших жанрів, натюрморт вивільняється від умовних, приблизних або надмір узагальнюючих форм і еволюціонує в напрямі наближення до природи.

Процес виділення чистого натюрморту особливо помітний в рисунках українських художників XVIII ст.

С. Галик. Лебеді. Київ.
1740-ві роки.



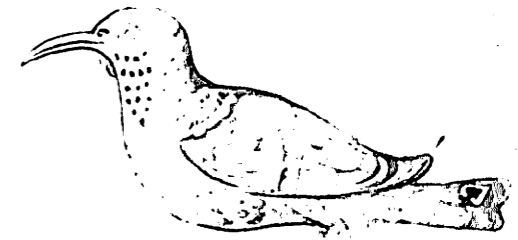
В учнівських альбомах лаврської майстерні кілька разів зустрічається композиція суто натюрмортного типу — голова вола із зламаним рогом і малярська палітра з чотирма пензлями. Рисунок виконували кілька учнів, кожен по-своєму, з різним ступенем старанності та вміння. При цьому перевірялася здатність учня будувати композицію і фіксувати деталі. І справді, вірність натурі вражаюча: передано напрями росту шерсті на голові тварини, кільця на рогах, надбровні дуги, очі, безліч інших подробиць. Менше уваги приділено виписуванню палітри й іншого предметного антуражу. Але в усьому відчувається милування деталлю,

чистотою контуру, осяжністю форми, тобто суто натюрмортними елементами. У доробку лаврських художників зустрічаються і букети, одним із прикладів якого може бути рисунок Тимофія Чернацького із зображенням трояндової гілки, встановленої в коштовну бароккову вазу. Рисувальники укладали з квіткових натюрмортів гірлянди і орнаменти — очевидно, ескізи для настінних розписів. Так, Григорію Ктиторенку належить цікава композиція з п'яти троянд, витягнутих по горизонталі. Поряд — інша його композиція з трьох квіток у вигляді трикутної розети. Цей натюрморт розмальований кольоровими водяними фарбами.

рукопису Г. Сковороди «Алфавит, или Букварь мира» також є натюрморт: ріг достатку, наповнений різними польовими квітами.

Навіть у своїй прикладній ролі, у нерозривному зв'язку з символічною мовою графіки і в нерозчленованому континуумі з іншими жанрами натюрморту вказує на посилення інтересу художників та глядачів до матеріального світу, опосередковано відзеркалює прогрес природничих знань у XVI—XVIII ст. У натюрмортній композиції розкривалася суть самостійного існування речей, а через них глибше осягався і світ людщини. Репертуар речей, представлений у графічних натюрмортах, ніколи не осмислювався відчуженням від людини; навпаки, речі свідчать про організуючу присутність людини, про її вміння внести у безмовне середовище неживої природи порядок і гармонію.

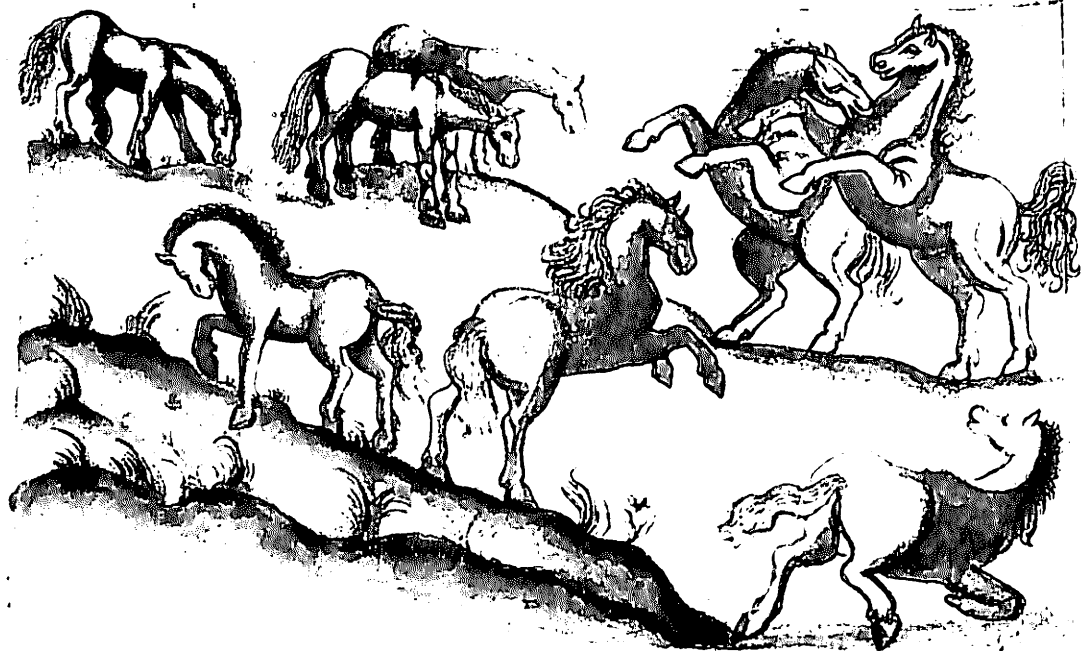
З натюрмортом пов'язана анімалістична тема, яка у XVIII ст. набуває самодостатнього значення, посвідчуючи зростання уваги художників до життя природи. У попередні періоди розвитку українського мистецтва зображення свійських, диких і фантастичних тварин мало здебільшого допоміжний або символічно-метафорич-



Невідомий рисувальник. Удод.
Київ. 1750-ті роки.

ний підтекст. Життя і поведінка тварин майже ніколи не були окремим предметом зображення. Лев, бик і орел — незмінні символи євангелістів Марка, Луки й Іоанна. Лев фігурує в сценах з образами пророка Ізаїа і св. Ієроніма, кит — з образом пророка Іонни, голуб і риба — в ряді новозавітних євангельських сцен тощо. Хижі тварини — неодмінний атрибут геральдики. Вигадані химерні чудовиська складають цілу тематичну лінію в тератологічній орнаментіці середніх віків.

І лише у XVIII ст. тварини (переважно птахи і коні) зображаються поза символічним контекстом. Художників цікавить зовнішній вигляд, поведінка, рухи тварин, середовище, в якому вони живуть. Семєн Галик, наприклад, зобразив орла в момент, коли він, готуючись злетіти, розкрив крила і воївоначо підняв голову. Мов для порівняння орла з іншими видами птахів, С. Галик змалював дрозда, фенікса, пелікана, сову, синицю, куріпку. На одному з рисунків дуже правдиво переданий догодзьобний удод в барвистому оперенні.



Невідомий рисувальник. Коні.
Київ. 1750-ті роки.

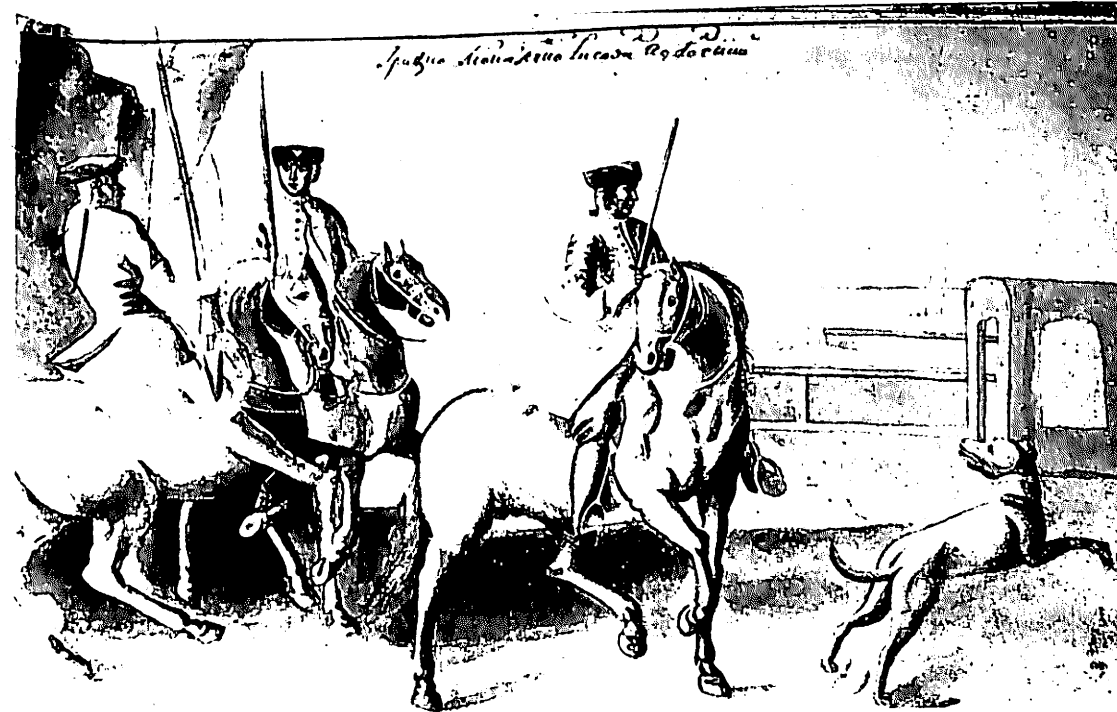
На особливу увагу заслуговують анімалістичні сцени на тлі природи: лебеді на озері з пологими берегами, порослими рогозою, коні на пасовиську і т. ін. Серед рисунків Григорія Маляренка є «Гусари»: трое вершників у парадних камзолах виїждять у поле. Тут митець демонструє знання анатомії тварин, уміння передавати їх рухи, надавати всій композиції жанрово-побутового підтексту.

ПАНЕГІРИК І ГЕРАЛЬДИКА

В основі жанру панегірика лежить природне прагнення людини до урочистого вислову й виразу на честь іншої людини або події. Панегіризм виводиться з надмогильного славослів'я у давніх греків, з ораторського мистецтва

взагалі. Протягом середніх віків панегірик виділяється у спеціальний жанр словесності, проникаючи відтак і в образотворче мистецтво, зокрема у графіку. В українській літературі панегіризм набув форм вітальних вірша й поеми⁴⁵, а в гравюрі — ілюстрації й тези. Хоча якась частина українських панегіричних поем була присвячена особам з далеко не бездоганною репутацією, в цілому література цього жанру в XVI—XVII ст. відзначається гуманістичною спрямованістю, а також поетичною майстерністю, образним артистизмом.

Те ж саме можна сказати і про гравіровані панегірики. Образна сторона в них досить розвинена. Вони поділяються на ілюстративні (тобто заверстані в текст панегіричної поеми і безпосередньо підпорядковані слову) та станкові, в яких не зображення ілюструва-



Г. Маляренко. Гусари. Київ.
1750-ті роки.

ло текст, а швидше навпаки — текст доповнював або роз'яснював зміст гравюри. Розквіт обох цих галузей панегіричної гравюри припадає на другу половину XVII і першу половину XVIII ст., тобто на добу остаточного формування міфо-реалістичної образної системи. Відповідно до цього у книжкових і станкових панегіриках в цей період визначилися основні риси даного жанру, що характеризується переплетенням реального, символічного та алегоричного, раціонального й ірраціонального.

Взагалі ідея панегіризму властива багатьом агіосним і портретним образам, оскільки представлення людини в них супроводжувалося більш або менш вираженими образотворчими суперлативами. Відповідно до ренесансної гуманістичної декларації, що лю-

дина є мірою всіх речей, в українській літературі й мистецтві XVI ст. відчутно посилюється увага до персонального образу, бажання сказати або висловити на адресу особи щось найприємніше і найкраще. Вірші «на пресвітлі герби» і «на старожитні клейноти» рясніють переліками цнот і благочестивих побажаннями. На початку XVII ст. Кирило Транквіліон (Ставровецький), розвиваючи панегіричний жанр, широко вводить у поетичну практику «похвали» святам, подіям, людям. Полемісти, користуючись мовою контрастів і антитез, описували дорогі їм духовні цінності на піднесених регістрах панегіризму, щораз переходили від них до засобів нищівної критики своїх опонентів. В одного з найвидатніших українських полемістів — Івана Вишенського гумор «переростав у їдку іронію,

іронія в гостру сатиру, сатира в нищівний сарказм, коли йшлося про представників експлуататорського класу, і навпаки — про бідняків поеміст завжди говорив тепло і задушевлю»⁶⁶

У графіці панегіризм також виник і розвинувся на підвалинах гуманістично-патріотичної ідейності, а не на сервілізмі. Вже в одному факті, що майже всі українські графічні портрети (як самостійні, так і введені в систему панегіричної гравюри) позбавлені навмисного прикрашування зовнішності людини, проявився невіддільний характер панегіриків. Навіть коли зображення виконувалося на честь когось із представників козацької старшини або вищого духовенства, воно, як правило, було позбавлено раболіпства перед даною особою. У цих випадках за допомогою низки асоціативних образів центр ваги переключався з чисто персональних рис у сферу громадської діяльності героя, в оцінку переваг становища, яке він посідав, тощо. «Култ особи» в графічних панегіриках виражений ще меншою мірою, ніж у віршованих. А в останніх, як відомо, він теж був не на першому місці. Так, в одному з найраніших панегіриків «Просфонима» (1591) на честь Київського і Галицького митрополита Михайла діяльність пастиря оцінюється переважно в плані його боротьби з окатоличенням України та успіхів у поширенні освіти («млека словеснаго ученія младенчески возлюбите»). У «Візерунку цнот Єлисея Плетенецького» О. Митури (1618) героєві відається шані за «фундування друкарні» в Києві. «Вірші» К. Саковича (1622) відкриваються не епіграмою на герб гетьмана, а епіграмою на герб війська і, крім того, Сагайдачний славиться за турботливе ставлення до освіти, за матеріальну підтримку братських шкіл⁶⁷.

Щоправда, пізніше, десь на зламі XVII і XVIII ст., панегірики, набуваючи форми підносних адрес високопоставленим особам, дедалі більше

ряснюють славостів'ями в дусі барокко, версифікаціями курйозного віршування. Тут не обійшлося без впливу західного, зокрема польського панегіризму. Надмірний інтерес до вибагливої химерної форми словосполучень глушить ясність ідеї й змісту творів поетів О. Бучинського-Яскольда, С. Яворського, І. Орновського, А. Хмарного, П. Армашенка, П. Терлецького, А. Стаховського, П. Орлика, Л. Кршонича, Ф. Прокоповича, А. Заруцького і багатьох інших. Висловлюючись високопарно, ці автори дещо перебільшували заслуги адресатів, хоча й обгрунтовували їх не стільки винятковими здібностями аристократів, скільки допомогою їм з боку небезпечних сил. Таким чином, теологічна оболонка звела, по суті, нанівець персональний сервілізм українського панегірика.

Аналогічним чином долався «култ особи» і в ілюстраціях до панегіриків. Досить сказати, що вміщення портрета особи у присвяченому їй панегірику було рідкісним явищем. Найвідоміші поеми цього жанру, присвячені гетьманам І. Самойловичу та І. Мазепі, митрополитові В. Ясинському, полковникові Ф. Захаревському, маршалові Б. Шереметеву, вийшли у світ без портретів цих осіб. Замість того, щоб відобразити епізоди життя героя в їх реальній суті, гравери, йдучи за словесними асоціаціями, переносили сюжетну канву у площину символів та алегорій, заодно преображаючи і самого героя.

Так, І. Щирський в ілюстраціях до польськомовного панегірика Л. Кршонича «Відроджений фенікс» (Чернігів, бл. 1684)⁶⁸ зображає життєвий шлях чернігівського архієпископа і відомого українського письменника Л. Барановича як дивовижні пригоди фенікса (символу воскресіння). У шести текстових гравюрах спалений птах відроджується з вогню й попелу, летить над землею, несе лаврову гілку (символ слави), сідає на вершині гори, омива-



І. Щирський. Фенікс на горі. «Відроджений фенікс». Чернігів. 1684.

ється кров'ю пелікана (символ праведника). В рамках гравюр закомпоновані додаткові сценки, ближчі за своєю семантикою до української народної символіки: квочка на яйцях, три сови, журавлі, свічник, скелет, що ламає деревце. Усі вони опосередковано й метафорично розповідають про конкретні справи Л. Барановича, вняскравлюють епізоди його біографії. Іноді граверові стає замало цієї зливи символів, і він буквально переносить на фенікса окремі предмети з оточення свого героя, наприклад на пташину голову одягає митру, зображає у лапі фенікса хрест тощо. Подібні поєднання властиві

також фронтисписові І. Щирського, вміщеному в книзі Л. Барановича «Благодать та істина» (Чернігів, 1683). Вони цілком відповідають стилістиці гравюр І. Щирського, який ніби експериментував з перенесенням до ілюстрації окремих засобів курйозної поезії.

Особисті заслуги Б. Шереметева в Азовських походах стали приводом для написання П. Терлецьким панегірика «Слава героїчних справ Б. П. Шеремети». І хоча ці заслуги, здається, давали підстави представити полководця на вершині слави, ілюстратор поеми Л. Тарасевич пішов шляхом не вихваляння героя, а своєрідного коментаря з приводу

Азовської кампанії, її суспільно-політичних резонансів в Росії і на Україні. Досить сказати, що на титулі панегірика зображено не Б. Шереметєва, а іншу особу⁶⁹. Три текстові ілюстрації виакцентують громадянську, а не персональну вагу здобутої над османським агресором перемоги. На п'ятій сторінці панегірика вміщено гравюру з образами чотирьох русалок, які купаються в Дніпрі. На високому березі дві гори, що символізують Гелікон. На одній з них Пегас вдарає копитом об землю, звідти починає бити джерело і вода стікає каскадами в Дніпро. Недалеко від Пегаса на іншій горі грає кобзар, вдалині між горами видно силуєт міста. Гравюра увійшла в історію мистецтва під назвою «Радість Дніпрових вод». Мовою алегорій вона розповідає про значення визволення з-під османського ярма південних земель Росії та України для економічного й культурного розвитку двох слов'янських народів і про відображення цієї події в українському мистецтві.

На 13-й сторінці поеми також зображено алегоричну сценку: під наглядом Марса й Белони і при сприянні небесних сил два ковалі виковують переможний меч для Б. Шереметєва. Алегорії війни мовби охороняють арсенал зброї та бойові штандарти. На кувадло, де лежить вже майже готовий меч, Христос ллє з-за хмар струмок води, і цим автор гравюри намагається переконати глядача, що участь у гартуванні зброї беруть найвищі небесні сили. Третя ілюстрація, вміщена на 34-й сторінці поеми і присвячена взяттю турецьких фортець, була проаналізована нами при розгляді батальної теми у графіці.

Ми виділили лише два ілюстраційних цикли до похвальних поем, але і в них виражається одна з провідних тенденцій української панегіричної гравюри: образотворчі компліменти на адресу головного персонажа свідомо переносилися у сферу суспільних відносин, набували то загальногуманістичного, то

патріотичного звучання. Українські гравери виявили певну стриманість при трактуванні індивідуальних заслуг героїв свого часу, вбачаючи у висуненні тієї чи іншої особи на історичну арену щасливий збіг обставин, народну підтримку, а також — в душі панівної ідеології — активну допомогу неба.

Успішне подолання в українській графіці абсолютистського сервілізму, властивого тоді панегіричному жанрові в літературі й мистецтві окремих країн Західної Європи, завдячує також умілому використанню й цілеспрямованому адресуванню митцями численних символів та алегорій. Дуже популярними стають в добу поширення освітніх і наукових знань, підвищеного інтересу до прав людини такі алегорії, як Мінерва і Феміда. В період активних воєнних подій воєнничі Марс і Белона виступають на боці вітчизняних, а не ворожих сил, перетворюються з язичницьких ідолів на «добрих богів», які сприяють цілим народам успішно боротися з агресорами і здобувати перемоги. Ніколи раніше і в жодному іншому жанрі мистецтва не спостерігалось такого різноджерельного корпусу алегорій та символів, як у панегіричній гравюрі доби її розквіту. Основу цього корпусу склали християнські символи, описані ранньохристиянськими письменниками й філософами, зокрема св. Августином у V ст. Фенікс символізував воскресіння, павлин — безсмертя, пелікан — праведника і опікуна на дітей, голуб з гілкою в дзьобі — мир, півень — також воскресіння, ягня — Христа, лев — силу, орел — юність, одноріг — чистоту, олень — апостола, святого чи покаяного колишнього грішника, змія — сатану, лаврова гілка — славу, пальма — перемогу, оливкова гілка — вічний мир, виноград — обітовану землю

1. Щирський. Композиція типу панегірика. «Благодать та істина». Чернігів. 1683.



й родючість, скелет — смерть, лілея — чистоту, вінець — перемогу над смертю і злом⁷⁰.

Поряд з цими символами зрідка використовувалися семіотичні знаки інохристиянських релігій, а також окремі алегоричні постаті античного дохристиянського пантеону божеств (Паллада, Персей, Медуза, Пегас, гора Гелікон — уособлення знання, істини, праці, науки і мистецтва). В такому поєднанні формувалася нова мистецька мова, в якій птахи, звірі, рослини і міфологічні персонажі, зберігаючи свій первісний міфологічний чи містичний зміст, одночасно втрачали вузькодогматичну однобічність цього змісту⁷¹.

Станкові панегіричні гравюри мали свої особливості, де в чому відмінні від книжкових. Крім вже зазначеної автономності стосовно тексту, вони являли собою унікальне мистецьке явище щодо синтезу різних образів і жанрів, багатства метафоричної мови і нероздільності трактування особистого й громадського. Панегірики-естампи на Україні набували вигляду підносного вітального адреса чи плаката-оголошення про наукові, політичні, теологічні дискусії.

Колискою гравірованої тези на Україні був Київ, де при місцевій колегії в середині XVII ст. запроваджується традиція диспутів — непримусова демократична система перевірки знань, ерудиції, здатності самостійно мислити, ораторської майстерності. До щотижневих і щомісячних диспутів спеціальних оголошень з програмними тезами не вивішували. Але щорічні випускні диспути перетворювалися на справжні свята всієї колегії і всього міста. На них запрошувалися почесні гості. Диспут присвячувався одному з гостей — як правило, гетьманові України, митрополитові Київському й Галицькому, ректорові колегії або архімандритові Києво-Печерської лаври. Запрошеним почесним гостям перед початком диспуту ректор

вручав тези як вітальний адрес. Тема диспуту була богословською, але тези на оголошеннях формулювалися таким чином, що за теологічними постулатами відкривалася можливість висловитися і з актуальних політичних та інших питань внутрішнього й міжнародного життя. Під час диспутів і після них відбувалися концерти, театральні вистави, прийоми. Диспути тривали по 6—7 днів.

Перші київські тези лише рисувалися. Їх унікальні примірники, очевидно, назавжди втрачені для науки. Про них тільки згадують як про «мальовані конклюдії» історики Києво-Могилянської колегії. Найбільш ранній гравірований панегірик-естамп створений близько 1672 р. Києво-могилянські колегиати присвятили свій випускний диспут новообраному гетьманові І. Самойловичу, з ім'ям якого на Україні спочатку пов'язувалися надії на припинення внутрішніх чвар між козацькими старшинами і на об'єднання Правобережної України з Лівобережною, що перебувала в складі Російської держави. Текст тез до цього диспуту під назвою «Трубу» склав професор колегії Павло Баранецький.

Можливо, автором графічного оформлення цієї тези був молодий тоді Л. Крщонович, перші гравюри якого створені саме в 1670-х роках і який через багато літ, в 1696 р., ставив собі в заслугу те, що він започаткував і виплекав «конклюдії й афікції» (тобто афіші з тезами диспутів), перед тим на Україні «ніде не бували»⁷².

З 80-х років XVII ст. традиція наукових і богословських диспутів запроваджується також у Віленській католицькій та в Московській слов'яно-греко-латинській академіях. У створенні художньо довершених тез-оголошень для диспутів у цих навчальних закладах активну участь взяли українські гравери. У 70—80-х роках Віленська академія неодноразово доручала граверові, який мешкав тоді в місті, О. Та-

расевичу оформити тези влаштовуваних тут щорічних випускних диспутів. Художник в кожному окремому випадку по-різному підходив до розв'язання поставлених завдань.

Тези філософських диспутів у Вільно були дуже деталізовані, обширні і тому, як правило, друкувалися у вигляді окремих брошур, таких як «Triplex philosophia» (1675) та «Philosophia rationalis» (1683). Ідейно-змістову суть цих тез О. Тарасевич спробував передати в образах титульних гравюр, прирівнюваних тут до тез-естампів. Дивує в них не кількість символів, алегорій і метафор (це було тоді звичним), а цілковите тирання межі між реальністю і міфом. У «Triplex philosophia» краєвид, нагадуючи передмістя Вільно, стає ареною дивовижних подій. Мов у казці, виходять на перший план і розташовуються за картушем три дівки — уособлення науки, природи й моральної чистоти, тримаючи в руках різні символічні предмети, причому кожна річ натякає на якесь положення диспуту. Щоб спрямувати цей врочистий парад дів у певне змістове русло, митець зобразив на пагорбі іншу сцену: вручення головою диспуту Іваном Садковським книги з текстом тез Іоаннові Предтечі, з образом і вченням якого була пов'язана основна аргументація диспуту. Навколо цих двох сцен глядач помічає й інші зображення, також сповнені символічного змісту: ягня, оленя, вершника тощо.

Подібним сплавом уявного з реальним відзначаються ілюстрації до «Philosophia rationalis», а також вже згадана станкова гравюра 1683 р. до диспуту у Віленській академії на космічну тему. Поширені в тодішній науці постулати художник прагнув виразити в символах, які внаслідок розшифрування складали іноді ціле оповідання. Працюючи для іноземних замовників, О. Тарасевич мовби утверджував поза межами України дві характерні риси української панегіричної гра-

вюри: по-перше, матеріалізував і навіть уречевлював абстрактні поняття, не спрощуючи і не примітивізуючи їх значення; по-друге, знаходив логічний зв'язок між часто схоластичними питаннями, які диспутовалися, і реальністю. Зрештою, у гравірованих тезах цього майстра помітна ще одна загальна особливість українських панегіриків — відсутність низькопоклонства перед особою, яка вела диспут, або якій диспут присвячувався. Введенням образу реальної особи в міфологізований світ переслідувалася мета краще актуалізувати академічні словесні баталії, а не лити патоку улесливості на адресу цієї особи.

Аналогічні тенденції спостерігаються і в розвитку російської панегіричної гравюр-тези. Тут творча співпраця між російськими й українськими граверами була тісною і взаємно плідною. Визнаним в науці фактом є те, що жанр тези в Москві й Петербурзі виник під впливом української графіки⁷³. Але в першій чверті XVIII ст. російські гравери Іван та Олексій Зубови надали місцевим тезам і підносним аркушам яскравих локальних стилістичних рис в дусі російського барокко. Цікаво, що й нідерландські гравери Адріан Схонебек і Пітер Пікардт, які працювали над виготовленням тез разом із Зубовими, опанували композиційні та декоративні засоби російських естампів. Помітний внесок в становлення і розвиток російської тези зробили українці І. Щирський, М. Карновський та Г. Тепчегорський, які у своїх панегіричних композиціях проводили думку про російсько-українську близькість. Суспільні й політичні ідеї в російській тезі також були в центрі уваги, витіснюючи на другий план персонально-сервілістичні моменти.

Отже, теза як специфічна галузь образотворчого панегірика не була в XVII—XVIII ст. локальним явищем, а мала великий регіон поширення у Західній і

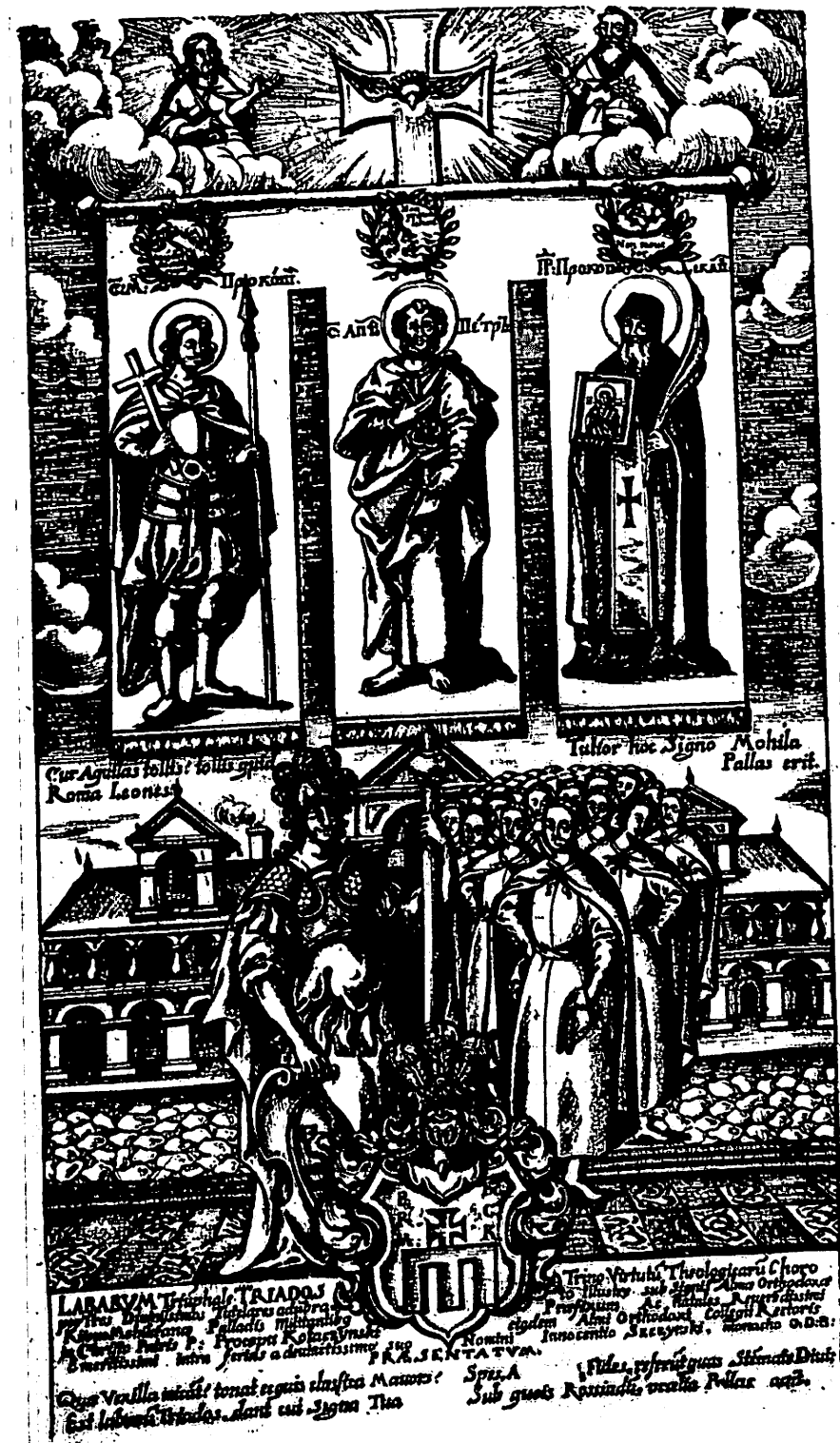
Східній Європі. Зміцнення мистецьких взаємозв'язків, особиста участь українських граверів у виконанні тез для замовників з інших країн позитивно відбилися на розвитку самої української тези. Вона відокремлюється від книжкової сфери, від наслідування титульних ілюстрацій, збільшується в розмірах, стає одним з чільних жанрів естампа. Збагачував її образний лад, ускладнювався зміст. Наприкінці XVII ст. теза стала багатообразним синкретичним жанром, в якому присутні культові, побутові, історичні, батальні елементи, портрет, пейзаж і натюрморт, об'єднані в театралізовану декоративну композицію. При цьому теза не втратила своєї панегіричної й «особистісної» генези. Кожен аркуш — часом завбільшки з картину середнього формату — неодмінно присвячувався якійсь особі. Проте ця персональна прив'язка або виявлялася формальністю, або підпорядковувалася ідеї широкого громадського звучання.

Характерними в цьому плані є дві ранні тези І. Щирського для київських колегіатських диспутів. Перша з них створена 1691 р. і відома в науковій літературі як «теза Івана Обидовського», оскільки програмний текст філософсько-теологічного диспуту підготував викладач колегії І. Обидовський. Сюжетну сторону цього естампа І. Щирський побудував так, щоб відгукнутися на актуальні політичні події свого часу. Він використав привід «воцаріння» Івана й Петра Олексійовичів, присвятив їм всю тезу, зобразивши молодих і конкуруючих претендентів на російський престол обабіч картуша сидячими на тронах у товаристві давніх візантійських імператорів Василя, Аркадія, Гопорія і Костянтина. Цією паралеллю художник наче зробив реверанс у бік Івана й Петра. Та хоча монарша персоналія і займає центральну частину композиції, зміст гравюри свідчить, що йдеться тут зовсім не про престолонаслідування і не

про заслуги застиглих, мов фігури на шаховій дошці, царів. Йдеться про питання, які у 1690-ті роки глибоко хвилювали широкі верстви суспільства, — нанесення рішучих ударів турецько-татарським нападникам і організація надійно забезпечених південних кордонів. Для цього в глибині зображеного простору І. Щирський вигравірував краєвид Києва і кілька логічно зв'язаних між собою реалістичних сцен (вершник гонить татар, під навісом радяться військові, інші люди маркірують кордон і вкопують межовий стовп), яким гравер надав узагальнюючого, майже символічного значення⁷⁴.

Синхронно із земними клопотами людей щодо оборони країни від «невірних» за хмарами на небі проходить рада святих, які своїм покровительством простим смертним всіяко сприяють зміцненню союзу України й Росії в боротьбі зі спільним ворогом. Хоча всі ці події не відбиті прямо у вигравіруваних тут тезах диспуту, афіша патріотичним змістом мовби спрямовувала увагу ораторів на певне коло животрепетних проблем, закликала їх пов'язати свої філософсько-теологічні аргументи з настійними питаннями політики.

Друга теза І. Щирського приблизно цього ж часу⁷⁵ присвячена ректорові Києво-Могилянської колегії Прокопові Калачинському. Як і царям у тезі Обидовського, керівникові колегії тут віддається лише «презентум» — чисто номінативна шана. Насправді ушлявляється не ректор, а колегія — авторитетний всеслов'янський навчальний заклад. На корогві зображено не Прокопів портрет, а образи апостола Петра й ректорів тезоіменитих — святомученика Прокопа Воїна і преподобного Прокопа Декаполіта, мовби покликаних допомагати Калачинському успішно справлятися з ректорськими обов'язками. На брущатій вулиці перед відбудованою академією стоять не київські старости, не православні ієрархи і навіть не про-



І. Щирський.
Теза на честь
Прокопа
Калачинського.
Київ. 1690-ті роки.

фесори колегії, а прості студенти у форменому вбранні на чолі з покровительською наукою Мінервою, яка однією рукою тримає щит, а другою — когву.

У тезах І. Ширського наче в сконцентрованому вигляді представлено типові сценарії українського панегіричного естампа. За сюжетну основу в цих і багатьох інших панегіриках бралися не часткові, а суспільно вагомі теми, які, правда, не завжди збігалися з темами диспутів, з формулюванням тез і з вибором особи, якій гравюра присвячувалася. Але в тому й полягала майстерність гравера, щоб логічно об'єднати різні іконографічні джерела, звести їх у завершений художній образ. Формально в центрі уваги перебувала знатна особа, яка, власне, і була приводом для похвального слова: її ім'я шанобливо згадувалося у посвяті (дедукації, презентумі), її портрет вміщувався на видних місцях, її діяльність представлялася прямо або опосередковано — за допомогою системи образотворчих метафор. Символам і алегоріям у цих сценаріях часто відводилася роль «зв'язкових» між вшановуваною особою та подією. Зодягнені по-античному діви, мужні й благородні лицарі, рухливі крилаті купідони своєю присутністю, театралізованими жестами допомагали глядачеві зорієнтуватися в складних і багатопланових взаєминах між реальними і міфічними персонажами.

Крім того, в панегіричних естампах завжди витримувалася певна відстань між земними і небесними образами. Яка б ситуація не відображалася, вона мала бути передбачена і запрограмована на небі, виконуватися під безпосереднім наглядом та покровительством небожителів. Земні персонажі разом з алегоричними, діючи у згоді із святими, повсякчас звертаючись до них поглядами та жестами, не піднімалися, однак, до захмарних висот і не змішувалися з ними. Художники вдавалися до роз-

межування реальностей цієї наївної теології тверезо і здається без надмірної екзальтації. Для І. Мигури, Д. Галяховського, М. Карновського, Г. Тепчегорського, Г. Левицького відтворення різних нюансів спілкування типу «земля — небо» було вдалою сюжетною основою збудувати прекрасні центробіжні композиції з використанням ряду виражених моментів асиметричної симетрії і театралізованого характеру дії. Та частина простору, яка залишалася між хмарами і землею, була в цих майстрів своєрідною цезурою в щільно заповненій поверхні аркуша. Типовою щодо цього є теза І. Мигури 1706 р. з мотивами архітектури Києва.

Добре відпрацьована сценарна основа українського панегіричного естампа сприяла його популярності у світських, релігійних та академічних колах, надала йому поліфункціональності. Якогось різкого розмежування в образному ладі академічної тези і привітального адреса не було. Частина естампів взагалі випускалася у світ без тез диспуту, а тільки з персональними присвятами. Проте інших принципів розбіжностей, крім наявності чи відсутності текстів з положеннями диспуту, у сценаріях та образній структурі панегіриків не спостерігається. І власне теза і гравюра-привітання невіддільні від академічного середовища, з якого надходило соціальне замовлення на ці твори і яке було їх споживачем. Тим паче, що у XVIII ст. в Києві утверджується практика не вміщувати текстів самих тез на гравюрі, а писати їх вручну або друкувати брошурою чи на окремій листівці. І справді, навіть при детальному їх аналізі суттєвої різниці між похвальним адресом Романові Копі (бл. 1736) — з одного боку, і академічними тезами на честь Іларіона Негребського (1738) та Рафаїла Заборовського (1739) — з другого, не так легко виявити, тому що всі три естампи штихеля Г. Левицького проінняті одними



І. Мигура. Архітектурні пам'ятки Києва. 1706.

й тими ідеями патріотизму та гуманізму, спільна в них і логіка художнього мислення. Що ж до згаданих осіб, то якою б значною не була їх роль у появі присвячених їм гравюр, вони врешті-решт залишаються частковими і навіть епізодичними героями на тлі тріумфального величання знання, творчості, красн. Г. Левицькому належить також дуже цікава спроба трактувати в душі гравірованого панегірика сюжетно-декоративну рамку для наклеювання або написання на ній оголошень про театральні вистави під час приїзду до Києва високих і почесних гостей або академічних диспутів⁷⁶.

Різновидом аналізованого жанру були генеалогічні дерева, походження яких пов'язане із зводами канонічного права⁷⁷. У графічній репрезентації тих чи інших родин як розгалуженого дерева закладена не проста констатація спадковості поколінь, а панегіричний регламент, заснований на знатності й давності роду, заслугах різних його представників від покоління до покоління. Ці дерева присутні в образотворчому мистецтві тих країн, де існували розвинені класові відносини і де спадковий аристократизм цінувався понад усе. Соціальним замовником генеалогічних дерев виступали, на відміну від тез і

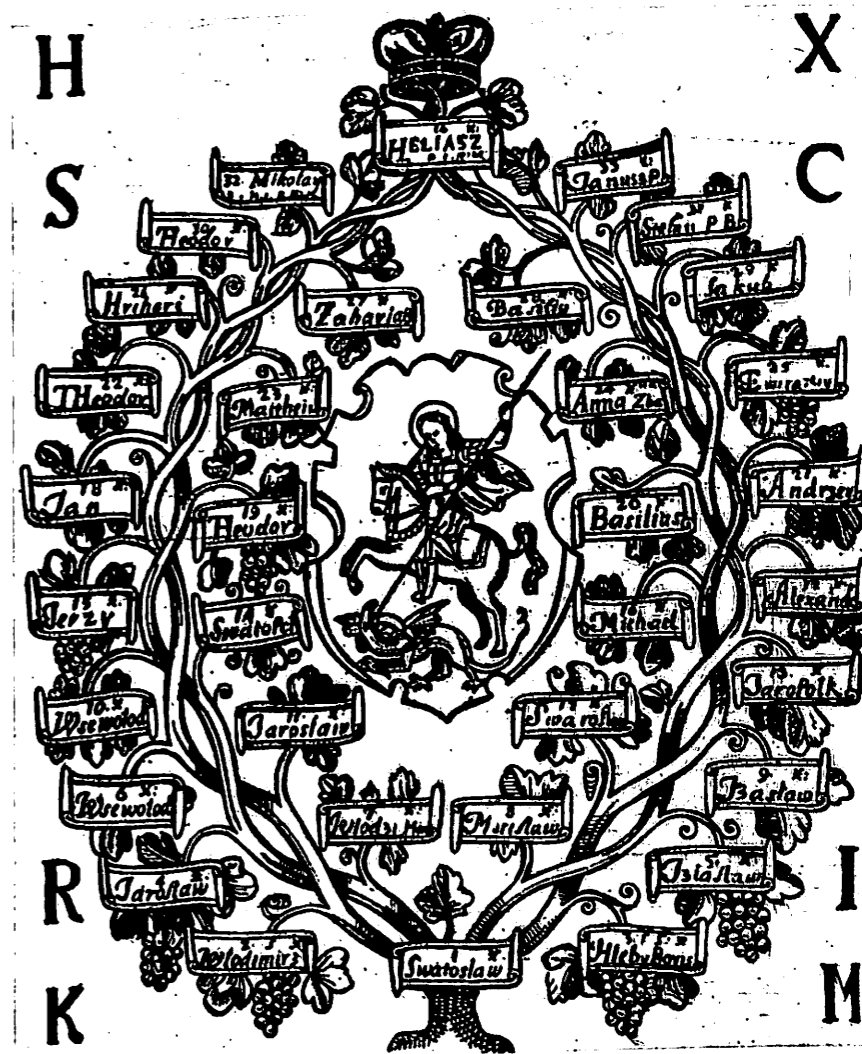
привітальних аркушів, не громадські організації, а переважно приватні особи. Літературною основою генеалогічних дерев в мистецтві України були літописи, родинні хроніки, майнові реєстри. Формування цього різновиду образотворчого панегірика відбувалося не без впливу польських «родоводів» і західноєвропейських династичних аценторіумів. Безпосередню зацікавленість генеалогічними деревами на Україні можна віднести до XV—XVI ст., коли після розпаду Золотої Орди і в умовах протиборства польсько-литовській навалі відроджується історичне самоусвідомлення народу, шукаються ретроспективні корені зв'язків сучасності з духовними цінностями Київської Русі, вивчаються династії великих київських князів. Основними імпульсами розвитку родослівних хронік, таблиць, гербів були не сервілістичні поривання і не вузько сімейні потреби, а конкретні політичні, соціально-історичні та культурні умови доби формування трьох східнослов'янських народностей.

Очевидно, не можна погодитися з обгрунтуванням причин генеалогічної фіксації, які давав дослідник української геральдики В. Модзалевський, заявляючи, нібито генеалогія на Україні в давні часи «мала утилітарний характер, тобто до складання родослівних таблиць і розписів вдавалися тоді, коли того вимагала яка-небудь практична потреба, наприклад: доведення прав на спадщину, незаконності — з погляду чинних тоді канонічних правил — шлюбу даних осіб тощо»⁷⁸. Самих лише майнових і шлюбних відносин було недостатньо для того, щоб у суспільстві виникла і сформувалася розвинена генеалогічна традиція, яка наклала відчутний відбиток на українську літературу, мистецтво, геральдику, сфрагістику, торевтику. Причини тут були напевне значніші й глибші.

На XVII і XVIII ст. припадає розквіт мистецтва генеалогічної таблиці і генеалогічного дерева. На основі сімейних хронік зображалися дерева, гілки і пагінци яких означали родові розгалуження, а саме дерево (як правило, дуб чи лавр) — міцність і честь роду. Незліченна кількість цих дерев рисувалася вручну для сімейних архівів і тому до нашого часу не дійшла. В гетьманську добу картини із зображенням генеалогічних дерев часто прикрашали, поряд з гербами і портретами предків, покої іменитих гетьманів, полковників, старшин та діячів церкви. В репродукційній графіці генеалогічних дерев зустрічається значно менше, тому що замовляли ці твори, як правило, в одному примірнику і в їх тиражуванні не завжди виникала потреба. Панство іноді створювало навколо своїх фамільних родоводів атмосферу таємничості, забобонної боязні стороннього ока, що сприяло певній інтимізації мистецтва генеалогічних дерев.

Цікаво, що на Україні, крім загальноприйнятого дуба й лавра, використувався також улюблений місцевий мотив виноградного куща. У першій графікованій і опублікованій генеалогічній таблиці (роду Святополків-Четвертинських в «Тератургімі» 1638 р.) анонімний художник зобразив фамільний герб, обвитий з боків виноградними лозами. Біля гронів ягід та пучків листя вміщено таблички з іменами 34 представників роду за більш як 600 років, починаючи від великого київського князя Святослава Ігоревича (X ст.) до Іллі Святополка-Четвертинського (XVII ст.). Поєднання жанрів геральдики і панегірика, тобто герба, що являє собою образ Юрія Зміборця, з родовідною таблицею у вигляді виноградного куща (символу віднайденної батьківщини, а також евхаристії), вишло органічним і вмотивованим, бо основою цього синтезу є однорідна семантика символів.

Невідомий гравер.
Герб
і генеалогічний
виноградний кущ
родини
Святополків-
Четвертинських.
«Тератургіма».
Київ. 1638.



Метафорична влучність і змістова ясність, закладені в порівнянні росту й розвитку багаторічних рослин з розвитком людського роду, наклали відбиток як на титульну гравюру з її мотивами агіоса в живоносному дереві чи у виноградній лозі, так і на декоративну флористичну заставку, в яку нерідко вкомпоновувалися сюжетні сценки. Отже, і цей суто персональний різновид панегірика виявився пов'язаним своїм стилем, мотивом із стрижньовими жан-

рами розвитку графіки, з книжною сферою, з ілюстрацією.

І тут не можна не згадати факту об'єднання батальної сцени, натюрморту, пейзажу, академічної тези, геральдики й генеалогічного дерева. Цей унікальний жанровий синтез зустрічаємо в естампі невідомого гравера з тезами диспуту в Києво-Могилянській академії і присвятою Б. П. Шереметеву (Шереметі)⁷⁹. Щодо авторства виконання аркуша, то судячи зі стилю й техніки

гравірування, цей твір мав би належати штихелеві одного з майстрів школи О. Тарасевича. Оскільки тут одночасно застосовано офортне травлення й сухий різець по металу, то коло можливих авторів замикається не більше як чотирма художниками, котрі в цей час користувалися в Києві комбінованою технікою мідьориту й офорту. Мова йде про обох Тарасевичів, Д. Гляховського й І. Щирського. Подальше вивчення гравюри допоможе, очевидно, точніше визначити її автора.

Два потужних стовбури, виростаючи з кореня, схованого за гербом Шереметєва, огинають з боків живою рамою сцену бою. На передньому плані скаче

Невідомий гравер. Герб Гедеона Балабана. Служебник. Стратин. 1604.

Гедесинъ Болонанъ Євста Дюбекій,
Галицький й Каміанца по Дольскаго.



И Вѣдѣхъ вѣдѣніи каго вѣдѣ каго
дрішної Константис-Пѣлікаго.

на коні головний герой, якому присвячена теза. Обидва стовбури, символізуючи його батьківську й материнську лінії, розростаються в густі крони, де на гілках вигравірувані в овалах невеличкі портрети гредків полководця. Біля дерев зображено типовий для того часу зброярсько-флористичний натюрморт, а також алегоричні постаті. На хмарах святі небожителі допомагають Шереметєву, а вдалині видно ландшафтний краєвид з невисокими горбамі. Тексти тез і присвяти взято у два картуші, що нагадують розрізані яблука. Пейзажний і небесний мотиви дуже близькі до композиції тези І. Обидовського 1691 р. штихеля І. Щирського.

Типовим зразком генеалогічного дерева можна вважати естамп О. Тарасевича про родовід Олександра Полубинського — віленського маршалка і мецената українського гравера, коли той мешкав і працював у цьому місті. Досить великий мідьорит висотою 59 см і шириною 44 см створено 1675 р.⁸⁰, в період праці О. Тарасевича над ілюстраціями до книги «Rosarium», яка незабаром мала вийти у світ латинською й польською мовами на замовлення і, очевидно, коштом О. Полубинського. За своїм призначенням цей естамп був на той час вітальним адресом, що готувався разом із згаданою книгою до якогось родинного чи особистого ювілею О. Полубинського.

У гравюрі дотримано образно-композиційного компромісу. Відчувається прагнення майстра досягти у всьому природності. Перед глядачем постає не дерево взагалі, а лавр з характерними видовженими листочками, прямим стовбуром і тонким гладеньким гіллям. У виборі породи дерева закладено символ честі, перемоги, слави. На рівні нижніх гілок ліворуч і праворуч видніються вдалині зелені горби із збудованими на їх вершинах замками, а поблизу стовбура ростуть квіти й трави. Все це створює «пейзажний» настрій,

навіоє відчуття тиші й спокою серед розлогої природи.

І ось в цю ландшафтну ідилію митцеві належало внести елемент штучності, навмисності, підпорядкувати стихію природного росту гілок і пагінців родовідній схемі. В кореневищі і в кроні дерева О. Тарасевичу доручили зобразити понад 120 маленьких портретиків і майже біля кожного з них — герб. Гравер, мабуть, не зміг би впоратися з цим завданням, якби відтворив лавр натуралістично, як він звичайно виглядає. Для розташування сили-силенної люду — і до того ж в індивідуалізованій інтерпретації — художник пожертвував природним силуетом дерева, зробивши його не округлим і невисоким, а прямокутним, підлаштованим під формат аркуша. Гілки відгалужуються від стовбура під прямим кутом і спочатку тягнуться паралельно до землі, а потім раптово згинаються і розвиваються вгору. Верхня частина крони зі стовбуром і чотирма несучими гілками виглядає, мов п'ятираменний свічник. Гілки ростуть уздовж всього стовбура — від самого кореня до верхівки (чого насправді не буває), і лише праворуч або ліворіч.

Та все ж умовності й аномалії в будові зображеного дерева, продиктовані бажанням рівномірно, продиктовані генеалогічно послідовно представити предків та родичів О. Полубинського, не перетворили гравюру на звичайну декоровану таблицю. Глядач переконаний, що перед ним справжнє дерево — нехай трохи чудернацьке, куцувате, спрощене, але живе. Такого враження О. Тарасевич домогся тим, що не взяв портретів у рамки, а герби оздобив флористичними елементами. Від цього ті й другі злилися з декоративною структурою дерева, стали схожими своїми силуетами на шишковидні нарости.

Безпосереднє відношення до генеалогічної традиції має геральдика⁸¹. В гербах і емблемах втілений неперебор-



Невідомий гравер. Герб запорізького війська. «Вірші». К. Саковича. Київ. 1622.

ний потяг людей до символічного самоосмислення, до порівняння себе, своїх родичів з певним колом предметів, знаків або з іншими живими істотами. Причому будь-яка прямолінійність у розумінні таких паралелей виключалася. Навпаки, усі ототожнення й порівняння наповнені таємничим і багатозначним змістом. К. Маркс пояснював генезу геральдичного світогляду усвідомленням представниками панівних класів взаємозв'язку між своїм соціальним становищем і походженням. «У цій системі — писав він, — тілесне достоїнство людини, або достоїнство людського тіла (в більш розгорнутому вигляді це можна було б виразити так: достоїнство фізичного, природного елемента держави), виступає в такій формі, що певні, а саме найвищі соціальні звання є званнями певних, наперед визначених народженням, тіл. Ось чому дворянство так пишається своєю кров'ю, своїм походженням, словом — історією свого тіла. Це і є, звичайно, той зоологіч-



Н. Зубрицький. Герб Івана Скоропадського. «Іфіка ієрополітика». Київ. 1712.

ний світогляд, для якого відповідною наукою є геральдика»⁸².

Герб, емблема покликані представляти «тілесне достоїнство людини» скрізь, де потрібно було згадати цю людину навіть без її особистої присутності. Ось чому збирачі й дослідники геральдики виявляли герби на зброї, посуді, печатах, дворянських грамотах, надмогильних пам'ятниках, фасадах будинків, малярських портретах, рисунках і гравюрах. З огляду на матеріал, техніку й технологію виготовлення гербів, геральдика охоплює, як бачимо, широку сферу мистецтва й пофічна інтерпретація гербів, які у друкованій книзі й естампі мали специфічне значення і склали самостійний жанр.

Роль герба в системі графічного оздоблення книги багато в чому аналогічна ролі ктиторського портрета в системі храмового живопису і в мініатю-

рах давніх рукописів. Це художньо зафіксований вияв уваги, вдячності й визнання заслуг тих осіб, які були ініціаторами чи організаторами створення мистецької пам'ятки. Друкована книга безпосередньо не успадкувала традицій рукописної щодо портретного зображення ктитора. Місце ктиторського портрета посів герб. Замість постаті, обличчя і аксесуарів самої людини, про неї почала свідчити її родова емблема. Іконографії символічних предметно-тератологічних поєднань була надана перевага перед іконографією індивіда.

Зовні це виглядає парадоксально. В епоху поширення й посилення гуманістичної ідеології, зростання престижності меценатської діяльності інститут ктиторства репрезентується не «мірою всіх речей» — людиною, а всього лиш її уречевленим образом, її ієрогліфом. Насправді ж тут жодного заперечення ролі особи та її діяльності не трапилося. Навпаки, персону, сім'я, рід з гербом важили на терезах тогочасного суспільного життя незрівнянно більше, ніж ті, в кого гербів не було. Думка К. Маркса, що дворянство пишалось історією свого тіла, пояснює феномен популярності гербів, які не тільки ідентифікувалися з портретними образами, а й у ряді випадків ставилися вище останніх.

Власники приватних друкарень і ті, чий коштом виходили у світ окремі книги в друкарнях монастирів, жадали бачити у книгах зображення не так власних персон, як свої фамільні герби. Це було велінням часу. З багатьох сотень українських родових гербів⁸³ в стародруках відтворена їх незначна частина. Йдеться про герби родин, які зробили вагомий внесок у розвиток книговидавничої справи і граверства. Започатковує графічну геральдику проста і ясна своїм гуманістичним змістом друкарська марка Івана Федорова, вміщена поряд з гербом міста Львова в

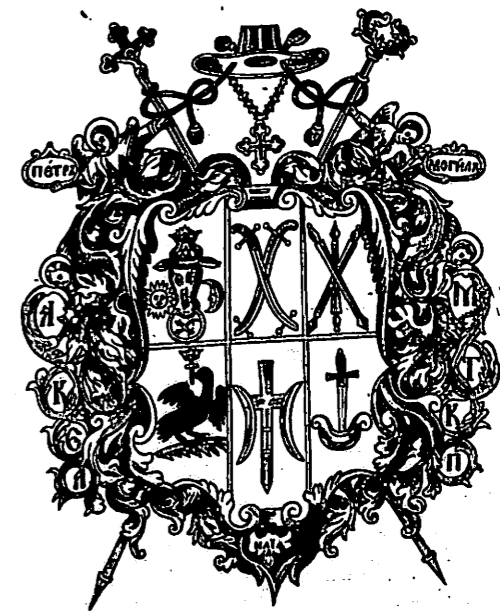
«Апостоли» 1574 р., а потім неодноразово повторювана в інших львівських та острозьких виданнях. В ранніх стародруках вигравірувані перші українські фамільні герби Острозьких, Балабанів, Ходкевичів, Корецьких, Святополків-Четвертинських, а також герби міста Львова і Львівського братства. На початку XVII ст. естафету геральдики переймають київські гравери, відкриваючи її гербом Єлисея Плетенецького — засновника київської друкарні. Серед перших гравірованих у Києві — герби Захарії Копистенського, Петра Могили, Григорія Долмата.

Вже сам вибір осіб, герби яких вміщені у книгах, свідчить про культурно-освітнє спрямування граверської геральдики. Книга і гравюра популяризували насамперед освічених громадян, які віддавали чимало зусиль книжній справі, розвитку мистецтв, поширенню освіти. Показово, що з гербів численних магнатів, бояр, старшин і військових до друкованої книги кінця XVI — початку XVII ст. не потрапив жоден. Та й пізніше в геральдичній сфері творчості не було відвертого сервілізму. Наприклад, серед книжкових гравюр гетьманської доби (1648—1782) відсутні герби непопулярних в народі гетьманів. Якщо друкарням траплялася нагода вибирати між корпоративним (цеховим, становим, міським, державним) і фамільним гербами, то перевага віддавалася першому з них. Це з особливою ясністю продемонструвала Києво-Печерська друкарня, котра навіть у панегірично-епітафіяльному виданні на честь Петра Конашевича-Сагайдачного («Вірші» К. Саковича, 1622) вмістила окремою гравюрою герб не гетьмана, а запорізького війська. Особистий же герб Сагайдачного є елементом портретного образу. Львівські друкарні (братська, Михайла Сльозки) також дотримувалися подібного правила. Якщо треба було відзначити благодійницьку діяльність одного чи групи членів Ставропігій-

ського Успенського братства, то це робилося вміщенням у книзі не особистих чи родових емблем, а друкарської марки братства і герба міста Львова. Після возз'єднання України з Росією у книжковій і станковій гравюрі часто зображався російський державний герб.

Певний інтерес становить еволюція розташування гербів в системі книжкового оформлення та в композиції окремого графічного аркуша. На початковому етапі книгодрукування, коли сюжетна ілюстрація ще не посіла належного їй місця в тексті, гербам відводилася помітна й почесна роль. Вони експонувалися як самостійна — іноді на всю сторінку — гравюра у вхідній чи вихідній частинах книги. За умов, коли художнє обличчя видань визначали переважно орнаментальні прикраси (заставки, ініціали, кінцівки й рамки), символічні предмети герба також оздоблювалися

Ілля. Герб Петра Могили. Великий Требник Київ. 1646.



урочисто й пишно. Вони мали подвійне чи навіть потрійне обрамлення. Наприклад, герб Г. Ходкевича у львівському «Апостолі» 1574 р. був триярусний. Внутрішній його ярус — імітація зрізаного лицарського шолома; середній — листя аканта; зовнішній — архітектурна арка.

З поширенням сюжетних ілюстрацій і в зв'язку з необхідністю економити площу сторінки, герби, вміщені в книгах, зменшують у розмірах і вводять в декоративну структуру титульної сторінки. Постійним їх місцем обирається нижня частина форти під заголовком, а після появи на титулах картушів герб органічно злився з оформленням картуша.

Подібний поступ відбувся і в станковій гравюрі, зокрема в портреті. В зображеннях Хмельницького роботи В. Гондіуса гетьманський родовий герб представлено на стіні, що є тлом постаті. Надалі таке експонування герба збереглося переважно в малярському портреті. Що ж до графічного портрета, то тут для герба знайдено нове місце — між овальною і прямокутною рамками в долішній частині зображення. Як свідчить настінний портрет ігумена Інокентія Монастирського в Кирилівській церкві в Києві, подібне розташування герба було властиве і окремим живописним творам, в чому виявився безперечний вплив графічного портрета XVII ст. на малярський.

Який зміст українських станових, корпоративних, родових і особистих гербів? Що вони виражали, якою була в них символічна мова? Герб як речово-змодельоване символічне поняття став об'єктом художнього зображення і виділився в автономний жанр — графічну геральдику. Причому художній рівень виконання переважно більшої частини гербів був досить високий. Найменші деталі гербів та їх обрамлень рисувалися й вирізьблялися з особливою ретельністю, з добрим декоративним чуттям. Герби були

як орнаментальними прикрасами книг та естампів, так і зв'язуючою ланкою між твором і людиною, всім суспільством.

У гербах, вирізьблених в техніці деревориту, виразна пружна лінія, чіткий силует. Тут в усій повноті демонструються переваги графічної інтерпретації герба: він легкий і ажурний, площинний і контрастний щодо тла паперу і від цього якийсь «безплотний», наближений до своєї символічно-знакової природи. В мідьоритах митці виділяли осяжність і рельєфність герба, одні місця лишали чистими, а інші зануряли в тіні, злегка або густо їх заштриховуючи. Таким, наприклад, є герб гетьмана І. Скоропадського в «Іфіці ієрополітиці». Увага до проблем простору й освітлення примушувала рисувальників та граверів йти шляхом імітації, ніби герб був скопійований із скульптурного оригіналу. Від цього деталі виглядали м'якшими, але дещо втрачалася їх графічна виразність.

Щодо іконографії й композиції, то усі гравіровані герби можна поділити на прості й складені. Державні, станові й корпоративні герби були, як правило, простими: символ виражався в них через одну емблему з єдиним конвенційним значенням. Лев біля міської брами (герб Львова), козак з рушницею й шаблею (герб запорізького війська), вежа (герб Львівського братства), двоголовий чорний орел (герб Російської держави) — це прості одноемлемні герби. До простих належить також значна частина родинних гербів. Але якщо внаслідок шлюбних союзів в одну родину входили представники інших «гербованих» сімей, то подібні об'єднання часто фіксувалися в композиції та іконографії гербів шляхом поділу центрального геральдичного поля на дві, три, чотири і більше частин, в кожній з яких зображалися «новоприйняті» емблеми. Так з'являлися складені герби, з котрих, мов із сімейних хронік, можна дізнатися про те, нащадком яких родів була та чи інша особа.

Одним з найцікавіших в цьому напрямі є герб київського митрополита та культурно-освітнього діяча України 20—40-х років XVII ст. Петра Могилы. Герб складається з шести емблем на центральному геральдичному полі і такого ж числа символічних предметів на горішній частині обрамлення. Словесне дешифрування герба могло б перетворитися на цілу повість про предків Петра Могилы, які походили з іменитих родів різних країн Європи.

Складені герби, відбиваючи поширену практику міжетнічних шлюбів української старшини (пізніше дворянства), з'єднали в собі доволі строкату символіку, застосовану в різних народів. Наприклад, дослідники й упорядники українського гербовника П. Куліш, С. Голубев, Г. Милорадович, В. Лукомський, В. Модзалевський, Г. Нарбут та інші виявили в ньому понад сотню запозичених польських гербів (В. Модзалевський фіксує їх аж 127). Взагалі конвенційна символіка та її змістове наповнення, а також іконографія в родинно-особистих гербах подавалися частішим і ґрунтовнішим змінам, ніж у державних, національних та корпоративних.

Діапазон значень, що їх виражали герби, охоплював незліченну кількість прикметних рис окремої людини, груп людей чи всієї країни. Тут знайшли відображення справжні або приписані заслуги й чесноти людей, риси вдачі, напрями діяльності, суспільне становище, відношення до релігії. Але в основі усього цього спектру умовних позначень лежать виражений історизм мислення — з одного боку, і усвідомлення позитивних моментів генезису та еволюції свого роду чи етносу — з другого. Жоден герб не містив у собі символіки критичного спрямування проти свого господаря, так само, як жоден герб не відбивав лише його сучасного життя, майнового і суспільного становища. Тому анонімні творці гербів (в цьому плані геральдику можна розглядати і як

історичну дисципліну, і як народну творчість специфічного призначення) та їх інтерпретатори у гравюрі опрацювали чітку моделюючу структуру емблематичних символів. Знаючи властивості речі, зображеної на гербі, глядач міг без особливих труднощів перенести ці властивості на господаря герба. Ось чому з кола символізуючих речей свідомо виключалися ті з них, що були незрозумілі, далекі від місцевого побуту і традицій, занадто екзотичні або із слабко вираженими функціональними ознаками. В мистецтві символу річ обирається продумано й ретельно, а експонується «максимально інтенсивно, вона особливо глибоко зацікавляє нас стосовно символізованого предметності, вона набуває найзагальнішого характеру, вона використовує свою образність в підкреслено значимому розумінні, вона часто її просто пропагує і найгострішим чином за неї агітує»⁸⁴.

Коло простих предметів народного побуту, холодна і вогнепальна зброя (час бо був неспокійний), свійські та дикі птахи й тварини, місцева флора, деякі предмети культу, позначки космічних тіл, літери й геометричні фігури — все, що оточувало людину і зацікавлювало її своїми загальновиразними конвенційними властивостями, котрі можна було перенести на себе, було використано як «будівельний матеріал» геральдики. Отже, крім утилітарних, амбітних інтересів замовника, крім його феодально-класових цілей пішання своїм походженням, історією свого тіла, в мистецтві герба віддзеркалено також ідеал виконавця: пошук смислової багатозначності в буденному, нездоланний потяг вивчати й опоетизувати світ реальних речей.

* * *

Жанрова ситуація в українській графіці XVI—XVIII ст. була складною, такою, що не завжди вміщувалася в

рамки класифікації за якимось одним принципом. «Вроджені плями» середньовічної жанрової структури сусідили з новими явищами, спричиненими світським ставленням до життя, гуманістичним мисленням і експериментальними тенденціями в художній практиці. Поряд з цим зароджувалися й такі типи зображень, яким належало розвинутися в майбутньому реалістичному мистецтві. Ми розглянули основні жанри — і генетично зв'язані з минулим, і запліднені актуальними художніми ідеями доби XVI—XVIII ст., і спрямовані в майбутнє, — переслідуючи одну мету: представити читачеві реальний стан жанрової ситуації і показати як діалектику складання міжжанрових взаємин, так і еволюцію процесів всередині кожного жанру.

При всій зовнішній строкатості одержаної панорами впадає в око відсутність в ній застійних явищ, перманентна активність жанротворення. Нові типи структур зближались зі старими, не перероджуючи їх усталених художніх властивостей. Агіографія, наприклад, не зникла внаслідок розвитку графічного портрета, але зазнала його помітного впливу в ділянці моделювання людської зовнішності, психологізації тощо. Пейзаж став невід'ємним композиційним інгредієнтом тез, але при цьому не витіснив «небесних явлень» і панегіричного пафосу цього жанру.

Отже, традиційне зберігалось й шанувалося, але без фетишизування в ньому віджилих консервативних елементів. Перетасовка жанрів, віднімання одних властивостей і додавання ін-

ших, виставлення давніх цінностей в новому світлі і в новій якості — це немовби була гра здорової творчої уяви, підпорядкована, однак, не примхам художника, а загальному укладу суспільного і художнього життя.

В кожному жанрі були свої відгалуження, доля яких згодом склалася неоднаково. Панорамні краєвиди дали путівку в життя топографічному планові й картографії, котрі пізніше відділилися від графіки (як виду мистецтва) і стали самостійними прикладними галузями наук про Землю. Спалах мистецтва гравірованої тези погас вже в середині XVIII ст., але окремі його риси наче відродилися, ожили в сучасному театральному, музичному і кіноплакаті. Набутком історії мистецтва стали генеалогічні дерева й геральдика, а от ілюстрації до святців і місяцесловів із зображеннями святих, знаків зодіака, алегорій небесних тіл, зазнавши ґрунтовних переосмислень, вилилися в мистецтво художніх календарів. Орнаментальні гравюра і рисунок у добу Просвітництва вийшли із сфери книжної та альбомної прикраси, знайшовши застосування в побуті та декоративно-ужитковому мистецтві. У XVIII ст. на базі сюжетної ілюстрації виникла гравюра прикладного характеру — провісник інженерного малюнка і креслення. Таким чином, у мінливому жанровому корпусі XVI—XVIII ст. визрівала тенденція подальшого розгалуження зображальних структур, що характеризує вже новий, реалістичний етап розвитку графіки у її станковій і книжковій формах.



В історії кожного національного мистецтва той етап розвитку графіки, коли з'явилася можливість розмножувати зображення, означав якісний перелом, свого роду революційний стрибок. Досить проаналізувати ситуацію в графіці європейських країн в моменті появи таких конкурентів рисунку й мініатюри, як естамп та ілюстрація в друкованій книзі, — щоб переконатися в цьому.

На Україні цей етап припав на XVI ст. В обстановці відродженських віянь незмірно посилювалися зворотні зв'язки в системі функціонування художніх творів. Друкована книга й гравюра, обслуговуючи тепер більшу кількість людей, ніж давня рукописна книга й мініатюра, створювані в єдиних і унікальних примірниках для обмеженого кола споживачів, викликали зворотню реакцію. Віднині треба було враховувати настрої, побажання, потреби, одним словом, художні ідеали значно ширших кіл читачів та глядачів різних соціальних станів (а не лише вищого духовенства), працювати в умовах тісніших взаємин мистецтва й життя. Крім того, книговиробництво було поставлено на корпоративно-машинну основу. Замість келійних переписувачів й ілюмінаторів, з'явилися друкарні з регламентованим розподілом праці, новими професіями і новими художніми завданнями. До роботи в друкарнях були залучені гравери, які представляли народні ідеали в мистецтві більшою мірою, ніж їх попередники в оздобленні рукописної книги.

Ці зміни об'єктивно сприяли підвищенню питомої ваги графіки в системі образотворчого мистецтва і художньої культури взагалі. Вони спричинили і якісну еволюцію всієї структури графічної творчості — зміст і форму ілюстрації та естампа, методіку і стилістику розв'язання теми тощо.

Графіка швидше за інші види образотворчого мистецтва звільнилася від обмежувачих рамок середньовічного ху-

Дожнього канону і почала всотувати в себе нові мистецькі ідеї місцевого та зарубіжного походження. Цей процес особливо очевидний на прикладах проникнення в образну структуру гравюри й рисунка реалістичної деталі, формування з цих деталей життєвого середовища і надання канонічним сценам та подіям побутового відтінку.

Перехід від догматичного трактування художнього образу до світського уявляється закономірним процесом, цілком відповідним суспільно-історичним явищам. Істотні особливості цього переходу, його двояку природу, його взаємозв'язані й водночас протидіючі компоненти допомагає досягнути тогочасна система художнього мислення й художньої практики, вироблена українськими (і не лише ними) митцями, насамперед рисувальниками і граверами. Ми називаємо її *міфо-реалістичною системою*, переконавшись в тому, що вона пронизувала майже кожен графічний твір і справила конструктивний вплив на вироблення основ реалістичного методу творчості в цілому.

Дуже важливим уявляється те, що згадана система не була раз і назавжди даною і незмінною. Еволюція образності в українській графіці в найзагальніших рисах зводиться до поступового зменшення у творах питомої ваги міфологічного, ідеалістичного, догматичного і такого ж поступового збільшення питомої ваги реального, людського, земного. Взаємодія цих двох вузлів на ґрунті художньої творчості була складною, хоча далеко не завжди антагоністичною, але й не безжарно гармоністичною. Тут мали значення обдарованість художника, його вміння надати боротьбі протидіючих сил стійкості і цією боротьбою мовби об'єднати їх. Мистецтво змістової екстраполяції стає однією з домінант художнього мислення в графіці, інструментом нарощування реалістичних компонентів в її творах.

Характер ідейно-образних взаємовідносин міфологічного й реалістичного зумовив розвиток процесів в галузі формотворчих і виражальних засобів. В рисунку й композиції з усією гостротою зіткнулися середньовічний і відродженський методи творення образів, стара й нова естетичні категорії прекрасного. Цей поєдинок розв'язувався досить своєрідно — не категоричною заміною старого новим, а доповненням і збагаченням узвичаєних основ старого вибраними елементами нового. Завжди актуальна для мистецтва проблема традиції й новаторства проявилася тоді в дещо загостреному вигляді, зважаючи на перехідний характер доби. Звичайно, єдиної і обов'язкової для всіх формули об'єднання виражальних засобів вироблено не було, і мистецькі цехи, школи, угруповання нерідко роздірялися фракційною боротьбою традиціоналістів і новаторів. Але навіть найбільш послідовні прихильники середньовічних норм прекрасного під дією незаперечних досягнень мистецтва епохи Відродження (в тому числі його східнослов'янського крила) переконувалися, що консервативні елементи в традиції виявляють занепадницьку тенденцію, що формалізація і копіювання зразків безконечно тривати не може. Врешті-решт свіжі художні сили спрямували традицію у творче русло, використавши життєздатні традиційні елементи у нових творах і відкинувши застигли стереотипи.

Ознаки компромісу відчувуються також у способах витлумачення граверами й рисувальниками простору й часу. В їх пошуках на цій ниві чітко відбилися роздуми освічених людей епох Відродження і Просвітництва над тим, чи космос безмежний чи ні, і як узгодити драматичну скороминучість усього сущого з вічним плином часу. Певна річ, усі ці роздуми й сумніви були огорнуті в релігійну оболонку, а в рисунку і гравюрі вони прибрали чисто практичну ціль — передачі глибини простору,

поєднання різних видів перспективи, відтворення тривалої дії у вигляді одного або двох моментів тощо. Але кризь пошуки доцільних виражальних засобів помітний дослідницький підхід митців до властивостей об'єктів живої й неживої природи, до проблем руху, зацікавленість оптичними ілюзіями, одним словом — тяжіння до прямого пізнання й відображення матеріального світу. Запропоновані рисувальниками й граверами XVI—XVIII ст. розв'язання просторових і часових проблем є цінними показниками становлення елементів реалістичного методу в графіці взагалі.

Питання форми є одним з найскладніших і суперечливих в українській графіці цього часу. За умов співіснування релігійної і світської тематик та наростаючої секуляризації релігійної тематики, за умов паралельного розвитку професійної і народної течій у графіці цілком природними були плюралістичні погляди на формотворчі й виражальні засоби, значні розбіжності в методах їх використання. Велике значення у справі професіоналізації графічного мистецтва на Україні на базі прогресивних віянь в художній культурі і поширення нових мистецьких стилів мало зміцнення стародавнього художнього центру України — майстерень Києво-Печерської лаври, в яких у XVIII ст. сформувалася цікава школа академічного рисунка. Внаслідок того, що майстерні діяли при культовій установі, в рисунках вихованців переважала релігійна тематика. Однак за своєю формою ці рисунки були позбавлені містичної сутності і порівняно з дереворитами XVI—XVII ст. зовні змінені до невпізнанності.

Графіка XVI—XVIII ст. розвивалася в тісних зв'язках з мистецтвом інших народів, насамперед російським і білоруським. Це виявлялося в різноманітних сферах художнього життя і творчої

практики — від обміну майстрами до взаємовпливів стилістичного і формотворчого порядку, до визначення певного кола сюжетів.

Жанровий корпус графіки XVI—XVIII ст. складався з неоднорідних структурно-тематичних типів зображень. Були тут жанри старої системи середньовічного мистецтва, такі як агіос, канонічна композиція іконного походження, генеалогічне дерево, геральдика. Були жанри, покликані до життя специфічною суспільною відносинами, розвитком освіти, поширенням раціоналізму (тези, підносні гравюри). Але головний напрям розвитку графіки оформлявся в ілюстраціях побутового, історичного і батального змісту, портреті, пейзажі, натюрморті.

І тут ми також спостерігаємо не заперечення новим старого, а доповнення й дифузне зрощення. Нові жанри виникали з якихось паростків давніх, розросталися й утворювали оригінальну якість. Регулятором розвитку одних властивостей і консервації та пригнічення інших було саме життя. В кожному з утворюваних жанрів втілено певний суспільний ідеал, підсумовано вимоги наступних поколінь людей до мистецтва. Навіть у тій же анімалістиці, яка з'явилася в українському рисунку XVIII ст. як реакція на розвиток природознавства в епоху Просвітництва.

Українська графіка XVI—XVIII ст. постає перед нами як розвинений вид образотворчого мистецтва, в численних творах якого з належною повнотою зафіксовано художній ідеал українського народу, виражено перехідний характер розвитку мистецтва і всієї культури тієї доби. Одним з найважливіших здобутків і підсумків розвитку графіки в ці століття було вироблення нового інструментарію образотворчості і основних положень реалістичного методу в мистецтві.



1. *Ленін В. І.* Повне збір. творів, т. 29, с. 50.
2. *Ленін В. І.* Повне збір. творів т. 36, с. 18.
3. *Флобер Г.* Письма. М., 1956, с. 468.
4. Див.: *Маркс К. и Энгельс Ф.* об искусстве. В 2-х т. М., 1967, т. 1, с. 3—44.
5. Це не виключає іконографічно-композиційних збігів у малярстві й гравюрі, а також перенесення засобів писаної темперою ікони на агіографічні народні естампи, які в літературі часто називають «паперовими іконами».
6. *Аверинцев С. С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 394—396.
7. *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори, т. 20, с. 472.
8. Там же, с. 325—326.
9. *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори, т. 21, с. 271.
10. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 28.
11. «Суть реалістичного методу, його душу, його серцевину становить соціальний аналіз», — писав Б. Сучков (*Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973, с. 40).

КОНЦЕПЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ. ЗМІНА СТИЛІВ

1. Див.: *Історія Української РСР.* В 8-ми т. К., 1977, т. 1, кн. 1, с. 383.
2. Див.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). — Пятый международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1963; *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963.
3. Див.: *Хрестоматія давньої української літератури.* К., 1949, с. 94—180; *Історія української літератури.* В 8-ми т. К., 1967, т. 1, с. 231—335.
4. *Чилингиров А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 328.
5. Див.: *Гуслистий К. Г.* До питання про утворення української нації. К., 1967, с. 14—16; *Історія Української РСР.* В 8-ми т. К., 1979, т. 1, кн. 2, с. 9—59.
6. Див.: *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. — В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960; *Попова О. С.* Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. — В кн.: Древнерусское искусство.

- Художественная культура Новгорода. М., 1968.
7. Див.: *Науко В. П., Миронов В. В.* Культура и быт украинского народа. К., 1977, с. 10—14, 78—90.
8. *Свенцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Вановка и Здыжень. — В кн.: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 275.
9. Див.: *Логвин Г. Н., Міляева Л. С., Свенцицкая В. І.* Український середньовічний живопис. К., 1976, табл. 47, 75, 82, 86, 88, 92, 106.
10. *Федоров-Давыдов А. А.* Русское и советское искусство. М., 1975, с. 268—269.
11. *Босилков С.* Двенадцать болгарских икон. София, 1970, с. 13.
12. Див.: *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С.* Иконы на Балканах (Синай, Греция, Болгария, Югославия). София, Белград, 1967.
13. Див.: *Міляева Л. С.* Майстер XV ст. Андрійччина. — Українське мистецтвознавство. К., 1971, вип. 5.
14. Службник належить до пам'яток письма й мініатюри волинського кола, оздоблював його Андрійччина. Зберігається у рукописному відділі Державного історичного музею у Москві.
15. Див.: *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 78; *Сидоров А. А.* История оформления русской книги. М., 1964, с. 56.
16. Припущення, що ініціали ЛП на цій гравюрі належать львівському живописцеві і граверові XVI ст. Лаврентію Филлиповичу, вперше висловив І. С. Свенцицкий. Див.: *Свенцицкий И. С.* Початки книгопечатання на землях України. Жовква, 1924, с. 69, 72; Питання про авторство WS детально розглядається у кн.: *Запаско Я. П.* Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів, 1974, с. 68—72.
17. Див.: *Свенцицкая В. И.* Кто же автор ансамбля? — Творчество, 1971, № 2. Авторка проводить паралелі між образом Луки і фігурними композиціями іконостаса села Нагурного. *Запаско Я. П.* Мистецька спадщина Івана Федорова, с. 44. Тут дається аналогія образу Луки в «Апостоли» й на мініатюрі рукописного євангелія з Хишевич (1546 р.).
18. Див. про це детальніше: *Лазарев В. Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972, с. 134.
19. *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори, т. 1, с. 319.
20. Див.: *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Спб., 1866; *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. К., 1960.
21. *Ленін В. І.* Повне збір. творів, т. 4, с. 219.
22. Див.: *Зернова А. С.* Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславск. — Книга М., 1964, вып. 9, с. 108—109.
23. Див.: *Свенцицкая В. І.* Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. К., 1966; *Історія українського мистецтва.* К., 1968, т. 3; *Ісаевич Я. Д.* Братства та їх роль у розвитку української культури XVI—XVIII ст. К., 1967; *Билецкий П. О.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. К., 1969; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст. К., 1978.
24. *Лазарев В. Н.* Древнерусские художники и методы их работы. — В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963, с. 19.
25. *Алатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976, с. 253.
26. Див.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори, т. 20, с. 325—326.
27. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. Статьи. 2-е испр. и доп. изд. М., 1972, с. 482.
28. Там же, с. 241—242.
29. «Корпус Ареопагитикум» — філософсько-естетичний трактат, відомий з 532—533 рр. і помилково приписуваний Діонісію Ареопагіту. (Насправді Ареопагіт жив набагато раніше, тому «Корпус» є твором якогось Псевдо-Діонісія). В ньому з позицій східнохристиянської теології ретельно розроблені теорії прекрасного, символів, світла і кольору, що були для художників багатьох поколінь свого роду методологічною основою творчості. Див.: *Бычков В. В.* Из истории византийской эстетики. — В кн.: Византийский временник, 1976, вып. 37; *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977, с. 124.
30. Припущення про нібито молдавське походження П. Беринди спростовані останніми дослідженнями. Див. про історію цього питання — вступну статтю В. Німчука до кн.: *Лексикон словеноросийский Памви Беринди.* К., 1961.
31. Книга і друкарство на Україні. К., 1965, с. 53—54.
32. Див.: *Коляда Г. И.* Из истории книгопечатных связей России, Украины и Румынии в XVI—XVII вв. — В кн.: У истоков русского книгопечатания. М., 1959; *Коляда Г. И.* Памво Беринда — архитипограф. — Книга М., 1963, вып. 9; *Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971.
33. Див.: *Ошуркевич Л. А.* Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине. — В кн.: Народные гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. Материалы научной конференции к 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского. М., 1976.

34. Зберігається у відділі книгознавства ЦНБ АН УРСР.
35. Німчук В. В. Життя і творчість Памви Беринди у світлі нових досліджень.— В кн.: Питання східнослов'янської лексикографії XI—XVII ст. К., 1979, с. 26.
36. Див.: Німчук В. В. Памво Беринда і його «Лексіконъ славенороскій и именъ тьлкованіе».— В кн. Лексикон словенороскій Памви Беринди, с. X—XI.
37. Ошуркевич Л. А. Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв., с. 51.
38. Ошуркевич Л. А. Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв., с. 54.
39. Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры. К., 1916, с. 216.
40. Див.: Попов П. М. Осередки книгодрукування на Східній Україні (XVII—XVIII ст.).— В кн.: Книга і друкарство на Україні, с. 72.
41. Ідеєю такого утвердження пронизана значна частина полемічних творів української літератури XVI—XVII ст.— Івана Вишенського, Василя Острозького, Стефана Зизанія (Тустановського), Христофора Філарета, Мелетія Смотрицького і особливо сповнена переконливою доказовістю, патріотичним і гуманістичним пафосом «Палінодія» Захарії Копистенського (1619—1622). Див.: Хрестоматія давньої української літератури, с. 130—134.
42. Про особливості архітектурних зображень у давньоукраїнській книжковій графіці див. детальніше: Січинський Володимир. Архітектура в стародруках. Львів, 1925.
43. Алпатов М. В. Художественные проблемы италянского Возрождения, с. 45.
44. Див.: Крип'якевич І. П., Луцик Р. Я., Максименко Ф. П. Народні гравюри XVII ст.— Українське мистецтвознавство, 1971, вип. 5; Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра XVII—XIX веков.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.
45. Див.: Могила Петр. Крест Христа Спасителя і кожного чоловіка на казаню публічному... К., 1632. Полемічні засоби цього «казаня» своєю сміливістю і стилем були на рівні того, що писалося й говорилося в українській полемічній літературі. Картаючи опонентів, П. Могила допускає сповнені сарказму вислови, гідні сатири Джонатана Свіфта і Вольтера.
46. Див.: Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 71—126.
47. Див.: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Перевод с нем. Спб., 1913, с. 71—89.
48. Европейская поэзия XVII века. М., 1977, с. 439.
49. Див.: Хрестоматія давньої української літератури, с. 94—170.
50. Хоча способи барокового висловлення в образотворчому мистецтві й літературі були близькими, вони все ж відзначалися у східних слов'ян помітною диференційованістю. Див.: Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века.— Русская литература, 1969, № 2.
51. Для ілюстрування «Анфологіона» (Львів, 1632) взято кілька кліше з «Часослова» (Львів, 1609) і «Псалтиря» (Львів, 1615). Сюжет «Проповідь у храмі» в «Анфологіоні» (Львів, 1638) передруковано або скопійовано з «Азбуки» (Вільно, 1618). В Євангелії (Львів, 1636) два сюжети про блудного сина взяті з «Євангелія учительного» (Кринос, 1606), а ще 10 сюжетів — з інших галицьких видань. Титул «Зерцала» (Мандрівна друкарня К. Ставровещького, 1618) — копія з «Fleures de Notre Dame» (Антверпен, 1565).
52. Гравюри ці скопійовані з фронтисписів Євангелія (Вільно, 1575) можливо самим П. Бериндою. Виконано їх як естампи. Використання ж їх у книзі свідчить, що в цю пору категоричного поділу на станкову (естампну) й книжкову (ілюстративну) графіку ще не було.
53. Ілюстрації Євангелія 1636 р. прикрашають також наступні видання Євангелія львівської братської друкарні 1644, 1665, 1670, 1681, 1690, 1722 рр.
54. Описові матеріали про Іллю, як і про багатьох інших українських граверів, містяться у виданнях: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Спб., 1895, т. 1, с. 409—426; Попов П. Матеріали до словника українських граверів. К., 1926, с. 53—55; Попов П. Додаток І. К., 1927, с. 19.
55. Див.: Вельфлин Г. Классическое искусство. Перевод с нем. М., 1912.
56. У «Театрумі» — 459 гравюр, у «Лицевій біблій» Іллі — 139. Ілюстрації до «Театрума» виконані в основному голландськими граверами Садлерами за рисунками Гемскера, Дево та ін. Різниця в розмірах гравюр (у Садлерів — на весь аркуш, в Іллі — на четвертину аркуша) і техніках виконання (у Садлерів — мідьорити, в Іллі — дереворити) свідчить, що «копіювання» Іллі мало довірливий, творчий характер.
57. Цікаво, що й інших художників України і Росії найбільше цікавили в «Театрумі Біблікумі» гравюри морально-етичного і есхатологічного змісту. Див. про це детальніше: Тарабрин М. И. «Библия Пискаatora» в истории русской письменности и искусства.— Известия 15-го археологического съезда в г. Новгороде. М., 1911; Соколов-Федорович Е. П. Ярославские стенописи и «Библия Пискаatora».— В кн.: Русское искусство XVII ст., Л., 1929.
58. Порівн. особливості стилізації і переробок німецьких гравюр XVI ст. Прокопієм із їх переробками в живопису афонського Діонісієвого монастиря. Див.: Чилингиров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографическое поствизантийского искусства.— В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 325—342.
59. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Пер. с арабского Г. Муркоса. М., 1896, вып. 2, с. 59.
60. Ми не зупиняємося детальніше на аналізі барокових прикрас в книгах, оскільки це питання з достатньою повнотою висвітлене в монографіях Я. П. Запаса «Орнаментальне оформлення української рукописної книги» і «Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст.»
61. Див.: Наливайко Дмитро. Світ барокко.— Всесвіт, 1976, № 3, с. 189—190.
62. Див.: Виннер Б. Р. Искусство XVII века и проблемы стиля барокко.— В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966; Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., Дрезден, 1974; Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964.
63. Детальніший аналіз творів див.: Історія української літератури. В 8-ми т., т. 1, с. 377—397.
64. Див.: Письма Преосвященного Лазаря Барановича. Чернигов, 1865, с. 22—23. Тут Л. Баранович детально описує київському митрополитові В. Ясинському, яким би він хотів бачити фронтиспис до своєї книги «Труби на дні нарочиті».
65. Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 176.
66. Особливості зв'язків з Балканами, зокрема з Болгарією, див. у кн.: Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. К., 1975, с. 79—100.
67. За часів управління Києво-Печерською лаврою І. Гізеля два друкарі І. Армашенко і Менжинський спеціально займалися набірком і друкуванням польських книг. Ця традиція тривала і при наступних архімандритах, упродовж XVII і XVIII ст. Див.: Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры, с. 370.
68. Йдеться про графічну копію чудотворної ікони «Іллінської богоматері». В латинських і польських виданнях Києва і Львова мідьорити відомі з 1615 р. Див.: Ісаєвич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины.— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1979, с. 301—307.
69. 42 гравюри з кн. Ф. Дрияцького «Theaugus...» (Вільно, 1682) виявлені нами серед іконографічних збірок Національної бібліотеки у Варшаві (№ 2166—2201), вже після виходу у світ книги «Олександр Тарасевич» (К., 1975).
70. Див.: Аскоценский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею. К., 1856; Голубев С. Киевская Академия в конце XVII и начале XVIII ст. К., 1901; Вишневский Д. Киевская Академия в первой половине XVIII в., К., 1903.
71. Киселев Н. П. О московском книгопечатании XVII в.— Книга. М., 1960, вып. 2, с. 129.
72. Ісаєвич Я. Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XVI—XVIII ст., с. 171.
73. Аскоценский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею, ч. 2, с. 9—10.
74. Рідкісний примірник зберігається у відділі графіки Бібліотеки Академії наук СРСР у Ленінграді. Репродукована теза у згаданому збірнику «Русское искусство барокко».
75. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 166—167.
76. «Печерський патернк» з ілюстраціями Л. Тарасевича витримав рекордне число перевидань (близько десяти) протягом майже двохсот років.
77. Народнопоетична течія в українському образотворчому мистецтві XVI—XVIII ст. досліджена недостатньо. Із окремих цікавих публікацій на цю тему див.: Білецький П. О. Козак Мамай — українська народна картина. Львів, 1960; Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра XVII—XIX вв.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.; Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.
78. Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры, с. 489—490.
79. Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры, с. 445—450; ЦДІА УРСР, ф. 128, оп. 1 (типографія), спр. 1, арк. 2, 6, 11 і 14.
80. Див. вступну статтю М. Алексеевої в кн.: Гравюра Петровського времени. Каталог выставки в Государственном Русском музее. Л., 1971.
81. Див.: Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Спб., 1862, т. 2, с. 276—277, 400, 613; Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской Лавры, с. 430.

82. Детальніше про це див.: *Широцький К.* Іфіка ієрополітика. — Наше минуле. К., 1918, ч. 1, с. 175—179; *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів, с. 50.
83. Про діалектику зв'язків і протиставлень міфа й символа див. детальніше: *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957; *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
84. Найпоширеніший спосіб використання емблем в українській графіці — це «ілюстрація метафори», тобто предметна реалізація переносних значень. Вказаний спосіб передбачав вільну інтерпретацію емблематики інших народів (взятої із західноєвропейських збірників емблем), місцевих, традиційних і наново «придуманих» емблем. Про теоретичний аспект цього питання див.: *Белый А.* Эмблематика смысла. — В кн.: Символизм, М., 1910.
85. Книга, глаголемая Златоуст. Уральск, 1716, с. 41.
86. У дещо зміненому композиційному варіанті подібний сюжет опрацював також Л. Тарасевич в ілюстрації до підносного адресу Пилипа Орлика Варлаамові Ясинському (Національна бібліотека у Варшаві, збірник іконографічних збірок, № 2251): колісниця, яку везуть Віра, Надія і Любов, рухається до павільйону, біля якого стоїть Ясинський. Під колесами опиняються три постаті — алегорії різних гріхів.
87. Див.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 205.
88. Кончетто — принцип поєднання в одному образі двох або кількох понять, зокрема, для створення парадоксальної, дотепної, антиномічної ситуації. Дух кончетто пронизує літературну творчість поетів барокко. Див.: *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. К., 1981, с. 132.
89. Див.: Історія українського мистецтва. В 6-ти т. К., 1969, т. 4, кн. 1, с. 195—198; Книга і друкарство на Україні, с. 69, 102, 107; *Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст., с. 224; *Фоменко В. М.* Григорій Левицький і українська гравюра. К., 1976, с. 106.
90. Цікаві нові дані про них подає Я. П. Запаско. Див.: *Запаско Я. П.* Нові матеріали до словника українських граверів. — В кн.: Високе призначення радянського мистецтва. Львів, 1975, с. 72—75.
91. *Попов П.* Матеріали до словника українських граверів, с. 65.
92. Стиль рококо не набув у мистецтві України такої популярності, як ренесанс або барокко. Проте в декорі книги рокаїлі зустрічаються часто. Гравери по-своєму змінювали характерні для автохтонного фран-

цузького рококо, цього «стилю Людовика XV». фривольність, пасторальність, асиметрію — легкими формами мушльоподібних картушів, розеток, поєднаними з вінками й букетами, які в українських варіантах замінили обважнілі гірлянди.

ФОРМОТВОРЧІ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ

1. *Быков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977, с. 154.
2. *Michelis P. A.* An Aesthetic approach to Byzantine Art. London, 1955, p. 173.
3. *Шабчук Сава.* Искусство, система, отражение. М., 1976, с. 88.
4. Практику не міняти старе на нове, а відкривати й поглиблювати старе в новому Ю. Лотман називає «рухом до істини», тенденцією середньовічних культур Див.: *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с. 22.
5. Термін «рисунок» походить від українського слова «риса»; його фіксує в «Лексиконі словеноросському» П. Беринда. В російській мові ця назва встановлюється у XVIII ст. замість давнього «знаменованне».
6. *Сидоров А. А.* Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, с. 34.
7. Див.: *Покровский Н. В.* Лицевой иконописный подлинник и его значение для временного церковного искусства. Спб., 1899; *[Кондаков Н. П.]* Лицевой иконописный подлинник. Спб., 1905, т. 1.
8. Детальніше про взаємозалежність рисунка і гравюри див.: *Доброклонский М. В.* Классическая гравюра. Л., 1928.
9. Про авторство як проблему графічного мистецтва див.: *Кристаллер П.* История европейской гравюры XV—XVIII вв. М., 1939.
10. Ерминія. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1965, т. 1, с. 212.
11. Напис на 18-му аркуші книги Оннекура сповіщає: «Тут починається мистецтво основ рисунка, як їх вчить наука геометрії, щоб легше було працювати» (Мастера искусства об искусстве, т. 1, с. 248).
12. Саме на цьому аргументі ґрунтується теза VII Вселенського собору (787) зображати Ісуса Христа не у вигляді ягняти, «а згідно з людським виглядом». Див.: Деяння Вселенських соборів. Казань, 1891, т. 7, с. 129.
13. *Цуккарро Федерико.* Идея скульпторов, живописцев и архитекторов. — Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 287, 289.
14. Див.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966, с. 80—81.
15. *Лозин Г. Н.* София Київська. К., 1971, с. 20.

16. Див.: *Виннер А. В.* Фресковая и темперная живопись. М., 1948, вып. 2, с. 137—138.
17. Див.: *Арциховский А. В.* Миниатюры Кенигсбергской летописи. — Известия Гос. Академии истории материальной культуры. Л., 1932, вып. 14.
18. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971, с. 156.
19. Так сказано в знаменитому 100-му правилу V—VI Вселенського собору (691—692). Див.: Деяння Вселенських соборів. Казань, 1908, т. 6, с. 298.
20. *Нессельштраус Ц. Г.* Альбрехт Дюрер, Л., М., 1961, с. 94—97.
21. Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст., К., 1973, с. 278.
22. У цій надмірній організованості лінійної структури — запізнілий і стриманий відгомін на Україні квазітеократичної теорії образу, яку опрацювали в іконоборську і післяіконоборську епохи апологети іконопочитання Іоанні Дамаскін (VIII ст.), Феодор Студит (VIII—IX ст.), патріарх Никифор (VIII—IX ст.), Никифор Влеміт (XIII ст.), Григорій Палама (XIV ст.) та ін.
23. Пор. злічення взірцевих рисунків для іконографії в живопису, зокрема в іконопису: *[Кондаков Н. П.]* Лицевой иконописный подлинник. т. 1; *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Спб., 1910.
24. Чимало іконографічних вольностей допускали художники в роки діяльності в Києві Петра Могили. Самого митрополита зображувано то в образі Іоанна Златоуста (мініатюра Службеника, 1632 р.), то апостола Петра (фреска «Моління» в церкві Спаса на Берестові в Києві). Див.: *Попов П. М.* Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили. — Народна творчість та етнографія, 1969, № 6.
25. Висловлювання майстрів Відродження про значення рисунка в образотворчому мистецтві наведені і цікаво прокоментовані у виданні: *Сидоров А. А.* Рисунок старых мастеров. М.; Л., 1940, с. 33—65.
26. *Ченнини Ченніно.* Книга об искусстве. — Мастера искусства об искусстве, т. 1, с. 254.
27. *Бромлей Ю. В.* Этнография в современном этапе. — Коммунист, 1974, № 6, с. 70.
28. Мета, ідейно-естетичні основи і структура умовності як ознаки стародавнього мистецтва постійно привертають увагу дослідників. Див. з цього питання: *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970.
29. Принагідно зауважимо, що цьому «рисунковому колоритові» сприяють особливості паперу, на якому гравюри надруковані. Шорстка і цупка фактура аркуша, мов добротне полотно. За 300 років папір набув кольору слонов'ячої кістки. Злегка затерті міс-

- ця, плями від друкарської фарби не тільки не заважають сприймати твори, а й надають їм додаткової чарівності. Мав рацію О. Сидоров пишучи, що «папір і пергамент рисунків старих майстрів, як правило, гідні за своєю якістю творів мистецтва, на них нанесених» (*Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров, с. 21).
30. Особливо багато цінних книг і альбомів привіз до Києва О. Тарасевич. По них він та інші майстри вчили молодих митців таємницям рисунка, композиції, технікам гравірування і малярського письма. Після смерті майстра згадані книги перейшли у власність Києво-Печерської лаври.
31. В XVII і XVIII ст. набуває поширення рисунок з природи, зокрема в світських жанрах — портрети й пейзажі. Релігійні композиції формально пов'язані ще з практикою копіювань, але й гут провітає метод зображати обличчя святих з сучасних художникам людей. 1763 р. в Києво-Печерській лаврі на основі майстерні створено училище іконопису.
32. Митці називали ці альбоми у зменшувальній формі і в спрощеній українській транскрипції — кужбушками. Серед них є такі, що складаються виключно з рисунків або з самих лише підбірок взірцевих гравюр та їх фрагментів, а також мішані. За нашими спостереженнями частина альбомів зшита ще у XVIII ст. До кожного з них добиралися кращі підправи учнів. Вважаємо, що до нашого часу дійшла лише незначна частина альбомів. За радянського часу всі кужбушки передані з Києво-Печерської лаври до Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (ЦНБ АН УРСР). Нині у відділі естампів цієї бібліотеки є 44 альбоми.
33. «Піскатор» (лат.) «вісхер» (гол.), «фішер» (нім.) перекладаються як «рибак».
34. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—36, арк. 7, 30 зв.
35. Там же, альбом XIX—74/XX—24.
36. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—104/XX—60. Більшість гравюр цього альбому надруковані французьким майстром Маріеттом.
37. Польське abecadlo — абетка, тобто, за аналогією з навчанням письма й читання, — вироблення навичок рисунка й композиції.
38. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбоми XIX теки: 101, 107, 110, 116, 117, 118, 119.
39. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—128.
40. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—100, арк. 1, 36.
41. У двох інших альбомах (XIX—95 і XIX—103), виданих Йоганном Георгом Гертелем, рококо репрезентоване спокійнішими прикрасами мушльоподібних мотивів (гравер

- Ф. Габерман), а також костюмами, меблями, камінами і каретами (гравери І. Нільсон, Г. Рошер, Г. Гец) в стилі рококо.
42. Див.: *Степовик Д. В.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки.— Народна творчість та етнографія, 1980, № 4.
 43. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101, арк. 19—36. В учнівських альбомах зустрічаються також перемальовки з творів інших представників мистецького клану Вольфів, зокрема Петра та Йоганна, яким добре вдавалися образи святих.
 44. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101/XX—78. Семен Галик, можливо, був родичем Алімпія Галика — видатного київського живописця XVIII ст. Див.: *Мусиенко П.* Забутий український художник XVIII століття.— Искусство, 1958, № 4.
 45. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—114, арк. 30, 31.
 46. *Таранушенко С. А.* Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. К., 1976, с. 333.
 47. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XX—83, арк. 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 37, 38.
 48. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII, с. 81.
 49. Див.: *Истомин М. П.* Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в.— Искусство и художественная промышленность, 1901, № 9—10; *Истомин М. П.* — К вопросу о древней живописи Киево-Печерской лавры. К., 1897.
 50. Див.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков. М., 1975, с. 26, іл. 3, 4, 5.
 51. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101/XX—81.
 52. Там же.
 53. ЦНБ АН УРСР, відділ естампів, альбом XIX—101/XX—80/8426.
 54. Див.: *Медакович Деян.* Путеви српског барока. Београд, 1971; *Степовик Д. В.* Мистецтво Болгарського Відродження і України.— Українське мистецтвознавство. К., 1974, вип. 6; *Мілява Людмила.* Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV—XVIII століть.— Образотворче мистецтво. 1976, № 4; *Пациценко Євген.* Українське барокко в Сербії.— Всесвіт, 1978, № 3; *Степовик Д. В.* Творчість сербських і болгарських художників з Україною в XVIII—XIX століттях.— В кн.: Славянське мистецтво в епоху формування і розвитку славянських націй XVIII—XIX вв. М., 1978.
 55. *Виницкиий Д.* Киевская академия в первой половине XVIII ст. (Новые данные, относящиеся к истории этой академии за указанное время). К., 1903, с. 324—325.
 56. Див.: *Аскоценский В.* Киев с древнейшим его училищем Академию. К., 1856, ч. 1, 2; *Булгаков М.* История Киевской академии. Спб., 1843; *Голубев С.* История Киевской духовной академии. К., 1886; *Голубев С.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. К., 1883, т. 1—2; *Голубев С.* Киевская академия в конце XVII и начале XVIII ст. К., 1901; *Экземплярский И.* Воспоминания о временах студенчества в Киевской академии.— В кн.: Высокопреосвященный архиепископ Иероним Экземплярский. К., 1906; *Петров Н.* Киевская академия во второй половине XVII в. К., 1895; *Серебрянников В.* Киевская академия с половины XVIII в. до преобразования ее в 1819 г. К., 1897; *Хижняк З. І.* Київська академія. К., 1970.
 57. Оpubліковані у вид.: Странствовання Василя Григоровича-Барського по святих местах Востока с 1723 по 1747 гг. Спб., 1885—1887, ч. 1—4.
 58. *Сковорода Г.* Повне збір. творів, К., 1973, т. 1, с. 420.
 59. Там же, с. 418.
 60. Там же, с. 354. Детальніше про погляди Г. Сковорода на мистецтво див.: *Степовик Д.* Григорій Сковорода й образотворче мистецтво.— Образотворче мистецтво. 1972, № 6; *Степовик Д.* Хто ілюстрував «Алфавіт»? — Жовтень, 1973, № 4.
 61. *Свенцицкая В.* Украинская народная гравюра XVII—XIX веков.— Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. Материалы научной конференции. М., 1976, с. 73.
 62. Див.: *Попов П. М.* Матеріали до словника українських граверів. К., 1926, с. 96; *Попов П. М.* Ксилографічні дошки Лаврського музею. К., 1927, табл. 6, 7 та пояснення до них.
 63. У полеміці XVI—XVII ст. питання живопису зачіпалися як відгомін боротьби із середньовічною іконоборською ерессю (засудженою VII Вселенським собором ще 787 р.), але такою, що набула раптом актуальності в зв'язку із складними відносинами православної церкви з рухом реформації і контрреформації на Заході Європи.
 64. Так, в російському мистецтвознавстві композиційні дані найчастіше використовуються як показники належності твору до тієї чи іншої місцевої школи давньоруського живопису. Див.: *Гусев В. Н.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
 65. Цит. за вид.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика, с. 82.
 66. Д. В. Айналов справедливо вбачав у цій відданості природі спадкоємність візантійського мистецтва стосовно давньогрецького. Див.: *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. Спб., 1900.
 67. Див.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика, с. 80, 83, 87.
 68. *Альберти Л.-Б.* Три книги о живописи.— В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1966, т. 2, с. 34, 37.
 69. Там же, с. 38.
 70. *Нессельштраус Ц. Г.* Альбрехт Дюрер. Л.: М., 1961, с. 199—204.
 71. Див.: *Гильденбранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.
 72. Принцип розміщення мініатюр на берегах книги йде від візантійської традиції ілюстрування псалтирів, зокрема так званого Хлудовського псалтиря з історичного музею у Москві. Див.: *Щепкино М. В.* Миниатюры Хлудовской псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX в. М., 1977.
 73. Див.: *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976, с. 216.
 74. Див.: *Логвин Г., Мілява Л., Свенцицка В.* Український середньовічний живопис. К., 1976, табл. 20, 22, 34, 35, 36, 38, 56, 60, 64, 75, 79, 95.
 75. *Бычков В. В.* Византийская эстетика, с. 159.
 76. *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст.— В кн.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. К., 1978, с. 24.
 77. Віленська академія, в якій відбувся «космологічний диспут» 1683 р., перебувала в цей час під великим впливом і неослабним контролем католицького ордену єзуїтів.
 78. Пор. з космологічними поглядами середніх віків: *Троицкий Н. И.* Влияние космологии на иконографию византийского купола. Тула, 1898; *Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука. М., 1927.
 79. Поширення колових, еліптичних, дугастих та інших форм у композиції цього періоду могло б засвідчити появу на Україні інтересу до античного символізму в якому округлим формам надавалася магічна роль. Див.: *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, т. 1; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (Ранняя классика). М., 1963.
 80. Ізокефалізм (з грецької) — дотримання у творі однакових розміру та висоти людських голів.
 81. Див.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947, т. 1; *Каждан А. П.* Византийская культура (X—XII в.). М., 1968.
 82. *Леонардо да Винчи.* Избранные отрывки из литературного наследия (Трактат о живописи).— В кн.: Мастера искусства об искусстве. т. 2, с. 129.
 83. Згаданий вплив був спорадичним і значно менш характерним явищем, ніж зворотний вплив гравюри на живопис і скульптуру. Проте і він мав місце, що підтверджує існування щільних зв'язків між видами образотворчого мистецтва в аналізованій період.
 84. Низку гравюр для «Апостола» 1695 р. Федір скопіював з ілюстрованих Тимофієм Петрозичем «Бесід Іоанна Златоуста» 1624 р.
 85. Гравюра і дані про неї (мідьорнт, 14,2 × 10 см) публікуються вперше. Виявлена автором у відділі іконографічних збірок Національної бібліотеки у Варшаві, IG, N 2239.
 86. Макабаризм — піднесення і взагалі естетизація убивств, каліцтв, усього бридкого і відворотного. Притаманний окремим творах протестантського барокко (Лукас Кранах, Ієронім Босх, Пітер Брейгель Мужичий).
 87. Див.: *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. с. 219.
 88. Це було не перше, а повторне відкриття прямої перспективи — відкриття, так би мовити, забутого. Закони передачі простору були сформульовані ще в античній Греції в V ст. до н. е. Анаксагором, Демокритом і Агафархом і вперше використані в сценографії. Див.: *Успенский Б. А.* К исследованию языка древней живописи.— В кн.: *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения, с. 10.
 89. Аналіз поглядів митців Відродження на проблеми простору див.: *Прокофьев В. Н.* О «перцептивной перспективе» и перспективах живописи.— В кн.: *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975, с. 170—183.
 90. Види перспективи давно є предметом уваги мистецтвознавців і художників. З останніх вітчизняних публікацій на цю тему найгрунтовніші такі: *Федоров М. Ф.* Рисунок и перспектива. М., 1960; *Флоренский П. А.* Обратная перспектива.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, т. 3; *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения; *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
 91. Порівняльний аналіз еволюції цих систем у західному і візантійському (і всьому східнохристиянському) мистецтві здійснив Освальд Шпенглер. Див.: *Шпенглер О.* Закат Европы. М., Пг., 1923, т. 1.

92. Див.: Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи, с. 52.
93. Особливості просторових трактувань у східнохристиянському мистецтві дивують не лише сучасників. Загальновідома неприйнятність візантійського мистецтва художниками і теоретиками мистецтва Відродження західноєвропейських країн. Див.: Вазари Л. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956, т. 1, с. 154 і наступні.
94. Цікаві думки з цього приводу висловлює один з найоригінальніших сучасних дослідників іконопису, мистецтвознавець з НДР Конрад Онаш. Див.: *Onasch Konrad. Die Ikonenmalerei. Leipzig, 1968.*
95. У народній гравюрі були спроби трактувати схили гір в реалістичній манері, а вершини увінчувати лускоподібними «шапками», схожими на іконні лещадки. Таким є, наприклад, естамп-алегорія гравера ЛМ (Леонтія Монаха?) «Чистота, аки девица» (1627). Щось схоже на лещадки є в окремих київських гравюрах 1620-х років.
96. Невизначеність, абстрактність гла (образи святих) навіювали глядачеві гравюри ті самі думки про незбагненне буття образу, що й золоте тло в іконі, мозаїці. Пор.: *Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры.* — В кн.: *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.* М., 1973.
97. Див.: Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи, с. 17—34.
98. Житіє іже во святых отца нашего Иоанна Златоустаго, патриарха Константи́на града. — Житія святых. Кн. 1. Месѣца ноемврія в 13 день (26 листопада за н. ст.). К., 1689.
99. Пор. з роллю зворотної перспективи в живопису «як відтворення образів, що виходять з увігнутої поверхні вогненної небесної сфери в «земний» простір трьох вимірів». *Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи.* — В кн.: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи.* М., 1975, с. 407—408.
100. Цитоване «Житіє ... Иоанна Златоустаго» справді описує цього діяча церкви як хворобливу людину: «Хлеб точию ячменный и воду вкушаше, и сна мало приемляше, и то не на одре, но стоя и нудяся; на угощения и пірованія не ходяше ... стомах (шлунок. — Д. С.) нездрав имея».
101. Мотив виткого шляху, річки особливо розвинувся в живопису й графіці Італії та Голландії XVII ст., з яким О. Тарасевич обізнаний був дуже добре. Див.: *Виннер Б. Р. Становление реализма в голландской жи-*

вописи XVII века. М., 1957; *Виннер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков.* М., 1966.

102. Про роль динаміки зору середньовічного художника в момент його творчої праці як однієї з причин зворотної перспективи див.: *Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения.* с. 40, 55.
103. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи, с. 124.
104. Баткин Л. М. Итальянские гуманизмы: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978, с. 121—122.
105. Опис печер Києва і «чуд», які в них відбувалися. Це своєрідний довідковий додаток до першого видання «Печерського патерика» польською мовою (1635) в інтерпретації Сильвестра Косова. Про історію написання «Тератургімі» див.: *Титов Ф. Н. Типография Киево-Печерской Лавры.* К., 1916, с. 296—299; *Титов Ф. И. Материалы для истории книжной справи на Украине в XVI—XVIII ст.* Всезбірка передмов до українських стародруків. К., 1924, документ № 62.
106. Див.: *Кондаков Н. П. Русская икона.* Прага, 1929; *Свенцицкий И. С. Иконопис Галицкой Украины XV—XVI ст.* Львів, 1928; *Лазарев В. Н. История византийской живописи.* М., 1947, т. 1. *Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись.* М., 1970; *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С. Иконы на Балканах (Синай, Греция, Болгария, Югославия).* София — Белград, 1967; *Onasch K. Ikonen.* Berlin, 1961.
107. Аналіз цих гравюр в плані їх образності й стилю зроблено в першому розділі.
108. Про зв'язок просторово-часових відносин з характером руху у візантійському й давньоруському живопису див.: *Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи.* — В кн.: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи.*
109. *Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения.* с. 75.
110. Див.: *Попов П. Материалы до словника українських граверів.* с. 134, прим. 2.
111. Див.: *Алексеева М. А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в.* — В кн.: *Русское искусство барокко.* М., 1977, с. 18—23.
112. Див. порівняльний стилістичний аналіз двох сюжетів «Успіння» голландської школи: *Фолль Карл. Опыт сравнительного изучения картин.* М., 1916, с. 67—79.
113. Див.: *Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи.* — В кн.: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи.* с. 413.

ЖАНРОВА СТРУКТУРА

1. Див.: *Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей.* Одесса, 1876, с. 108.
2. Див.: *Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтыри.* М., 1978, с. 47—52.
3. Див.: *Історія української літератури.* В 8-ми т., т. 1. К., 1967, с. 200 і наступні.
4. Див.: *Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.* К., 1978.
5. Бібліографію див. у виданні: *Логвин Г., Мичева Л., Свенцицьки В. Український середньовічний живопис.* К., 1976, с. 24—26.
6. Див.: *Білецький П. О. Український портретний живопис XVII—XVIII ст.* К., 1969; *Білецький П. Украинская портретная живопись XVII—XVIII веков.* Л., 1981.
7. Див.: *Запаско Я. П. Орнаментальное оформление украинской рукописной книги.* К., 1960; *Логвин Г. Н. З глибин.* К., 1974.
8. Див.: *Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве.* М., 1974, с. 38.
9. *Дворжак Макс. История итальянского искусства в эпоху Возрождения.* М., 1978, т. 2 (XVI ст.), с. 191.
10. *Герасимова-Персидьська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст.* К., 1978, с. 154.
11. *История искусства зарубежных стран.* М., 1963, т. 2, с. 229.
12. *Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.* К., 1978, с. 325.
13. Див.: *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С. Иконы на Балканах. Синай, Греция, Болгария. Югославия.* София; Белград, 1967.
14. Див.: *Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских.* Спб., 1892.
15. Зберігаються у Львівській карт. галереї.
16. *Сидоров А. А. Портрет как проблема социологии искусств.* — *Искусство, 1927, кн. 2-3, с. 9.*
17. Там же, с. 10.
18. *Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.* М., 1956, т. 1, с. 154, 163.
19. *Деяния Вселенских соборов.* Казань, 1891, т. 7, с. 129.
20. *Церковь в истории России (IX в. — 1917 г.).* М., 1967, с. 48.
21. Там же, с. 95.
22. *Попов П. Материалы до словника українських граверів.* К., 1926, с. 64. Тут вчений виходить з дещо дивних позицій, оцінюючи художню вартість творів Я. Кончаківського на підставі того, що «взагалі йому багато не платили» (прим. 3 на с. 64—65).
23. Див.: *Попов П. Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили.* — *Народна творчість та етнографія, 1969, № 6.*
24. *Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения.* М., 1976, с. 202.
25. *Мальцева Н. Л. Французский карандашный портрет XVI века.* М., 1978, с. 60.
26. *Сидоров А. А. Портрет как проблема социологии искусств.* — *Искусство, 1927, кн. 2-3, с. 14.*
27. Див.: *Історія Української РСР.* В 8-ми т. К., 1979, т. 2, с. 86.
28. *Українські народні думи та історичні пісні.* К., 1955, с. 140.
29. *Національна бібліотека у Варшаві, заклад іконографічних збірок, № 651.*
30. Дані про портрет і його репродукція публікуються вперше. Гравюра виявлена автором у Національній Бібліотеці у Варшаві, заклад іконографічних збірок, № 705.
31. *Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст., с. 148.*
32. *Путешествие Антонионого патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским.* М., 1896, вып. 2, с. 41.
33. *Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст., с. 148.*
34. Див.: *Jablonski A. Akademia Kijowska. Mohilanska Krakow. 1899—1900.*
35. Див.: *Харламович К. В. Малороссийское влияние на великороссийскую церковную жизнь.* Казань, 1914, г. 1.
36. Див.: *Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.* Спб., 1895, т. 1, с. 408—409.
37. *Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 2 (XVI ст.), с. 191—192.*
38. *Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.* М., 1976, с. 194.
39. *Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст., с. 158.*
40. Див.: *Степовик Д. Загадки граверської Богданіани.* — *Україна, 1979, № 4.*
41. *Подобедоча О. И. О природе книжной иллюстрации.* М., 1973, с. 9.
42. Див.: *Леонардо да Винчи. Избранное.* М., 1952, с. 31—32.
43. *Запаско Я. П. Орнаментальное оформление украинской рукописной книги, с. 168.*
44. У даному випадку ми вживаємо термін «титульна ілюстрація» не у вузькому значенні як зображення виключно на титульній сторінці, а в ширшому: як зображення, котрим відкривається книга або розділ, включаючи власне титул, фронтиспіс, шмуц-титул і в окремих випадках — сюжетну заставку.
45. Суть відмінності «благої вісті» Іоанна від перших трьох євангелій (від Матвія, Марка

- й Луки) складає відому в науці синоптичну проблему. Див.: *Кубланов М. М.* Новий завет. Поиски и находки. М., 1968, с. 86.
46. Див.: *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации, с. 26.
47. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 70.
48. Там же, с. 78.
49. *Савицька В. І.* Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві. К., 1966, с. 87; Див. також: *Драган М.* Українська декоративна різьба. К., 1970.
50. *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации, с. 279.
51. *Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971, с. 105.
52. Див.: *Гусева А. А.* Взаимосвязи украинских типографий конца XVI — первой половины XVII веков (Проблема миграции типографских материалов).— В кн.: Федоровские чтения. М., 1976, с. 80.
53. *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтыри, с. 100.
54. *Дьяконов И.* Древнееврейская литература.— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 550.
55. Див.: *Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст. К., 1958, с. 48—53.
56. Див.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст., с. 330.
57. Гравюра вперше виявлена автором як вклейка до твору Якова Беннета «*Virtus dexterae*». Див. також: *Gębarowicz M.* Wawrzyniec — Laurenty Krczponowicz, nieznaną szycharż drugiej połowy XVII wieku.— In: Folia historiae artium.— Kraków, PAN, 1981, s. 49—120.
58. Див.: Советская историческая энциклопедия. М., 1968, т. 11, с. 319.
59. Див.: Історія Української РСР. В 8-ми т. К., 1979, т. 2, с. 93.
60. Див.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравюров, т. 1, с. 383.
61. Див.: *Селищев А. М.* Слава Б. П. Шеремете. Польский панегирик XVII века.— Русский библиофил, 1915, № 5, с. 34.
62. Див.: *Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лавры. К., 1916, с. 485—490.
63. Про тенденцію розглядає Б. Р. Віппер на прикладі розвитку голландського пейзажу XVII ст. Див.: *Виппер Б. Р.* Становлення реалізму в голландській живописі XVII века. М., 1957, с. 114—132, 225—262.
64. Див.: *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги, с. 103.
65. Див.: Історія української літератури. В 8-ми т., т. 1, с. 452—543.
66. *Грицай М. С.; Микитась В. Л.; Шолом Ф. Я.* Давня українська література. К., 1978, с. 159.
67. Див.: *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія кінця XVI — початку XVII ст.— В кн.: Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст., с. 21, 24.
68. Див.: *Попов П. М.* Панегірик Кривонович Лазарю Барановичу — невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. К., 1927.
69. Див.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX веков. Спб., 1895, т. 2, с. 984—985.
70. Див.: *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Спб., 1912, с. 23—32.
71. Див.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 192.
72. Див.: *Летопись событий в Юго-Западной России в XVII веке.* Составил Самоил Величко. К., 1855, с. 418.
73. Див.: *Алексеева М. А.* Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в.— В кн.: Русское искусство барокко. М., 1977, с. 18—19.
74. Детальний опис змісту гравюри див.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX вв., т. 2, с. 1233.
75. Точної дати І. Щирський не зазначив, але судячи з того, що в тексті присвяти заклад іменується ще колегією, а не академією, час створення — 1690-ті роки.
76. Див.: *Попов П. М.* Неопублікована гравюра Григорія Левицького з побуту студентів Київської академії (1735).— Українське мистецтвознавство. К., 1967, вип. 1.
77. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych.* Warszawa, 1976, s. 153—154.
78. *Лукомский В. К., Модзалевский В. Л.* Малороссийский гербовник. Спб., 1914, с. 13.
79. Єдиний відомий примірник гравюри зберігається у Львівській науковій бібліотеці АН УРСР імені Василя Стефаника.
80. Рідкісний примірник гравюри зберігається у відділі графіки Національного музею у Варшаві. № 22648.
81. Див.: *Шапошников Н.* Heraldica. Исторический сборник. Спб., 1900, т. 1; *Арсеньев Ю. В.* Геральдика. М., 1908; *Болсуновский К.* Сфрагистические и геральдические памятники Юго-Западного края. К., 1899.
82. *Маркс К., Энгельс Ф.* Твори, т. 1, с. 319.
83. Лише на Чернігівщині виявлено 388 гербів. Див.: *Милорадович Г. А.* Гербы малороссийских дворянских фамилий. Чернигов, 1892; *Лукомский В. К., Модзалевский В. Л.* Малороссийский гербовник.
84. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 134.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Айзеншер И. Я.* Техника офорта. Гравюра на металле.— Л.: М.: Искусство, 1939.— 208 с.
- Акты*, относящиеся к истории Южной и Юго-Западной России. 1675—1676.— Спб.: Изд. Археол. комис., 1882, т. 12.— 874 с.
- Алексеева М. А.* Гравировальная палата Академии наук XVIII века: Автореф. дис. канд. искусствоведения.— М., 1974.— 17 с.
- Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков.— М.: Искусство, 1975.— 422 с.
- Алпатов М. В.* Древнерусская живопись.— М.: Искусство, 1974.— 331 с.
- Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения.— М.: Искусство, 1976.— 287 с.
- Античность.* Средние века. Новое время: Проблемы искусства: Сб. статей.— М.: Наука, 1977.— 256 с.
- Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — нач. XVII веков: Опыт историко-художественной классификации: В 2-х т.— М.: Искусство, 1963.— Т. 1. 394 с.; Т. 2. 570 с.
- Артамонов М. И.* Миниатюра Кенигсбергского списка летописи.— М.; Л.: ОГИЗ, 1931.— 28 с.
- Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1944.— 215 с.
- Арциховский А. В.* Миниатюры Кенигсбергской летописи.— Л.: ОГИЗ и Печатный двор, 1932.— 40 с.
- Басенко К. Я.* Початок.— К.: Рад. письменник, 1972.— 551 с.
- Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку.— К.: Мистецтво, 1969.— 320 с.
- Быкова Т. А.* Каталог изданий острожской типографии и трех передвижных типографий.— Л.: Наука, 1973.— 96 с.
- Бычков В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы.— М.: Искусство, 1977.— 199 с.
- Буслав Ф. И.* Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI по XIX век.— Спб.: Изд. Имп. Академии наук, 1884.— 252 с.
- Буслав Ф. И.* Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях.— Пг.: Изд. Рос. Академии наук, 1917.— 216 с.
- Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве.— М.: Искусство, 1974.— 268 с.
- Валуенко Б. В.* Архитектура книги: В 2-х т.— К.: Мистецтво, 1976.— Т. 1. 127 с.; Т. 2. 212 с.
- Величко Самоил.* Летопись событий в Юго-Западной России в XVII веке: В 3-х т.— К.: Изд. Времен. комис. для разб. древн. актов, 1848.— Т. 1. 454 с.; 1851.— Т. 2. 812 с.; 1855.— Т. 3. 568 с.

Величко Самійло. Сказание о войне козацкой с поляками.— К.: 1926 (Друкарня Укр. Академії наук).— 268 с.

Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси: Сб. статей.— М.; Л.: Наука, 1966.— 476 с.

Вздорнов Г. И. Исследование о Киевской Псалтыри.— М.: Искусство, 1978.— 172 с.

Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева.— М.: Наука, 1973.— 326 с.

Вишневский Д. Киевская академия в первой половине XVIII века.— К.: 1903 (Тип. И. М. Горбунова).— 256 с.

Волков Н. Н. Композиция в живописи.— М.: Искусство, 1977.— 259 с.

Гаврилова Е. И. Истоки и предпосылки академической школы рисунка в России XVIII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— М.: 1970.— 25 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян. Украина и Белоруссия.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 94 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— 415 с.

Галлербах Э. История гравюры и литографии в России.— М.; Пг.: Госиздат, 1923.— 220 с.

Голубев С. И. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: В 2-х т.— К.: 1883 (Тип. Им. Ун-та св. Владимира).— Т. 1; 1898.— Т. 2.

Голубев С. Т. О древнейшем плане города Киева 1638 года.— К.: 1898 (Тип. Им. Ун-та св. Владимира).— 80 с.

Голубинский Е. Археологический атлас по второй половине первого тома Истории русской церкви.— М.: Изд-во Моск. ун-та, 1906.— 32 с.

Гравюра Петровского времени: Каталог выставки / Автор вступ. статьи и сост. М. А. Алексеева.— Л.: Сов. художник, 1974.— 38 с.

Доброклонский М. В. Классическая гравюра: Очерк развития и каталог постоянной выставки гравюр.— Л.: Изд. Академии художеств, 1928.— 74 с.

Доброклонский М. В. Рисунки, гравюры и миниатюры в Эрмитаже.— Л.: 1937 (Тип. им. Ив. Федорова).— 71 с.

Донжан А. Офорт: Руководство травления крепкой водкой на меди. Пер. с фр. М.: 1893 (Тип. Кушниревых и К^о).— 78 с.

Древнейший план города Киева 1638 года: Изд. Б. И. Ханенко. К.: 1896 (Тип. С. В. Кульженко).

Древнерусское искусство. Зарубежные связи.— М.: Наука, 1975.— 448 с.

Жабарюк А. А. Украинский живописец доби середньовіччя.— К.; Одеса: Вища школа, 1978.— 199 с.

Жегин Т. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства.— М.: Искусство, 1970.— 124 с.

Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст.— К.: Вид-во АН УРСР, 1958.— 148 с.

Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст.— В кн.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К.: Вид-во АН УРСР, 1963.— Вип. 7—8, с. 189—232.

Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К.: Наук. думка, 1978.— 327 с.

Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М.: Искусство, 1974.— 247 с.

Закревский Н. В. Описание Киева: Вновь обраб. и значительно умнож. изд. с прил. рис. и чертеж.— М.: 1968 (Тип. Моск. Археол. Общ-ва).— 950 с.

Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст.— Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1971.— 310 с.

Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова.— Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1974.— 224 с.

Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги.— К.: Вид-во АН УРСР, 1960.— 183 с.

Запаско Я. П. Нові матеріали до словника українських гравірів.— В кн.: Зисоке призначення радянського мистецтва. Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1975, с. 72—75.

Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1. 1574—1700.— Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1981.

Зеленина К. А. Старые русские гравюры и литографы.— М.: ГИЗ, 1925.— 37 с.

З історії книги на Україні.— К.: Наук. думка, 1978.— 114 с.

Ильина Т. В. Декоративное оформление древнерусских книг: Новгород и Псков XII—XV в.— Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1978.— 175 с.

Иконописный сборник.— Спб.: Т-во Голике, Вильборт, 1906.— Вып. 1. 249 с.; 1909.— Вып. 2. 124 с.

Исаевич Я. Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму (XVI—XVIII століття).— К.: Наук. думка, 1972.— 144 с.

Исаевич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні.— Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1975.— 151 с.

Исаевич Я. Д. Украинско-польские связи в истории книгопечатания (1574—1648).— В кн.: Культурные связи народов Восточной Европы в XVI веке. М.: Наука, 1976, с. 192—207.

Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника.— М.: Книга, 1981.— 192 с.

Историко-статистическое описание Черниговской епархии.— Чернигов: Губерн. тип. 1873.— Кн. 3. 392 с.

Історія української літератури: Р 8-ми т., 9-ти кн.— К.: Наук. думка, 1967.— Т. 1. 540 с.

Історія українського мистецтва: В 6-ти т., 7-ми кн.— К.: Голов. ред. УРЕ, 1968.— Т. 3. 440 с.

Історія Української РСР: В 8-ми т., 10-ти кн.— К.: Наук. думка, 1979.— Т. 2. 616 с.

Каменева Т. Н., Гусева А. А. Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII веков: Каталог изданий, хранящихся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина: В 3-х вып.— М.: Изд. ГБЛ, 1976.— Вып. 1. 448 с.

Камечева Т. Н. Книгопечатание в Чернигове (1646—1818).— В кн.: Проблемы источниковедения. М.: Книга, 1959.— Вып. 8, с. 267—313.

Киево-Печерський державний історико-культурний заповідник. Стародруки XVI—XVIII ст.: Каталог / Автор тексту та упор. М. М. Кубанська-Попова.— К.: Мистецтво, 1971.— 79 с.

Клепиков С. А. Из истории украинского переплета XVII—XVIII веков.— В кн.: История книги и издательского дела: Сб. науч. трудов БАН СССР. Л.: Наука, 1977, с. 53—61.

Клименко П. В. Українські ритодруки.— Бібліологічні вісті, 1924, № 1.

Книга в России до середины XIX века.— Л.: Наука, 1978.— 320 с.

Книга и графика: Сб. статей, посвящен. 80-летию чл.-корр. АН СССР А. А. Сидорова.— М.: Наука, 1972.— 315 с.

Книга і друкарство на Україні.— К.: Наук. думка, 1965.— 314 с.

Кляда Г. И. Памво Берында — архитипограф.— В кн.: Книга: Исследования и материалы. М.: Книга, 1964.— Вып. 9.

Кочелова Г. Н. Сцены русской народной жизни конца XVIII — начала XIX веков: По гравюрам из собрания Гос. Эрмитажа.— Л.: Изд. Гос. Эрмитажа, 1961.— 87 с.

Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения.— Спб., Т-во Голике, Вильборт, 1910.— 216 с.

Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие.— Спб.: Изд. Имп. Академии наук, 1909.— 308 с.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. 1764—1914.— Спб.: Т-во Голике, Вильборт, 1914.— 352 с.

Конрад Н. И. Запад и Восток.— 2-е изд., испр., доп.— М.: Наука, 1972.— 496 с.

Крич'якевич І. П. До історії львівської гравюри в XVII віку.— Бібліологічні вісті, 1926, вип. 6, с. 80—82.

Крич'якевич І. П. Богдан Хмельницький.— К.: Вид-во АН УРСР, 1954.— 536 с.

Кристеллер П. История европейской гравюры XV—XVIII веков. / Пер. с нем.— М.: Искусство, 1939.— 518 с.

Ладыженко К. Жизнь и деятельность Г. К. Левинского.— Искусство в Южной России, 1914, № 5—6.

Лазарев В. Н. Византийская живопись.— М.: Наука, 1971.— 408 с.

Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы.— М.: Наука, 1978.— 336 с.

Лещенко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений.— М.: Изд-во АН СССР, 1955.— 554 с.

Лемин И. И. Гравюра и литография: Очерки истории и техники.— Спб.: Кружок любителей изящных изданий, 1913.— 294 с.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— 3-е изд., доп.— М.: Наука, 1979.— 352 с.

Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания.— Спб., Экспедиция заготовл. государств. бумаг, 1906.— Ч. 1. 240 с.; Ч. 2. 440 с.

Лихачева В. Д. Искусство книги: Константинополь, XI век.— М.: Наука, 1976.— 182 с.

Логвин Г. Н. З глибин: Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століть.— К.: Дніпро, 1974.— 204 с.

Логвин Г., Мляева Л., Свенцицька В. Український середньовічний живопис.— К.: Мистецтво, 1976.— 27 с. і 109 табл.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— М.: Искусство, 1976.— 367 с.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— М.: Мысль, 1978.— 623 с.

Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник.— Спб.: Изд. Черниг. дворянства, 1914.— 248 с.

Луппов С. П. Книга в России в XVII веке.— Л.: Наука, 1970.— 224 с.

Луппов С. П. Книга в России в первой четверти XVIII века.— Л.: Наука, 1973.— 374 с.

Луппов С. П. Книга в России в послепетровское время: 1725—1740.— Л.: Наука, 1976.— 380 с.

Ляхов В. Н. Искусство книги: Избр. истор.-теорет. и критич. работы.— М.: Сов. художник, 1978.— 248 с.

Макаренко Н. И. Материалы по истории гравюры на Украине.— Искусство в Южной России, 1914, № 5—6.

Макаренко М. І. Орнаментация української книжки XVI—XVIII століть.— К.: Укр. наук. ін-т книгознавства, 1926.— 70 с.

Максименко Ф. П. Кирилличні стародруки українських друкарень, що зберігаються у львівських збірках. 1574—1800: Зведений каталог.— Львів: Вид-во при Льв. ун-ті, 1975.— 127 с.

Максимевич М. А. Собр. соч.— К.: 1880 (Тип. аренд. Е. Т. Керер).— Т. 3. Языкознание. История словесности.— 746 с.

Маслов С. І. Друкарство на Україні в XVI—

- XVIII століттях.— К.: Укр. наук. ін-т книгозн., 1924.— 40 с.
- Маслов С. І.* Етюди з історії стародруків.— Тр. Укр. наук. ін-ту книгозн., 1926.— Т. 1, с. 93—99.
- Маслов С. І.* Каталог ювілейної виставки українського друкарства.— К.: Укр. наук. ін-т книгозн., 1925.— 44 с.
- Мастера искусства об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7-ми т. (Под общ. ред. А. А. Губера.— М.: Искусство, 1965.— Т. 1. Средние века. 270 с.; 1966.— Т. 2. Эпоха Возрождения. 496 с.; 1967.— Т. 3. XVII—XVIII века. 503 с.*
- Медведев И. П.* Византийский гуманизм XIV—XV веков.— Л.: Наука, 1976.— 255 с.
- Модзалевский В. Л.* Малороссийский родословник.— К.: 1908. (Типо-литография С. В. Кульженко).— Т. 1. 519 с.; 1910.— Т. 2. 746 с.; 1912.— Т. 3. 852 с.; 1914.— Т. 4. 858 с.
- Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В кн.: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л.: Наука, 1974.
- Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: Материалы науч. конф. к 150-летию со дня рожд. Д. А. Ровинского.— М.: Сов. художник, 1976.— 370 с.*
- Немировский Е. Л.* Начало книгопечатания на Украине. Иван Федоров.— М.: Книга, 1974.— 224 с.
- Новицкий О.* Символические образы на ритинах киевских стародруків.— Зап. наук. т-ва ім. Шевченка у Львові, 1926, № 144, с. 141—156.
- Описание Киево-Печерской Лавры с присоюкуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов Лавры и обеих пещер.— 2-е изд., испр. умнож.— К.: 1831 (Тип. Киево-Печ. Лавры).— 366 с.*
- Описание Киево-Софийского собора по обновлении его.— К.: 1854 (Тип. Феофила Глюкеберга).— 90 с.*
- Очерки истории города Чернигова. 907—1907.— Чернигов: 1908 (Тип. Губерн. земства).— 72 с.*
- Очерки по истории и технике гравюры.— М.: ИЗОГИЗ, 1941.— 152 с.*
- Пекарский П. П.* Наука и литература в России при Петре Великом: В 2-х т.— Спб., 1862.— Т. 2: Описание славяно-русских книг и типографии 1698—1725 годов.
- Петров С. О., Бирюк Я. Д., Золотарь Т. П.* Славянские книги кирилловской печати XV—XVIII веков: Описание книг, хранящихся в Гос. публ. б-ке УССР.— К.: Изд-во АН УССР, 1958.— 266 с.
- Петров Н. И.* Киевская академия в царствование императрицы Екатерины II. 1762—1796.— К.: 1906. (Тип. И. И. Горбунова).— 122 с.
- Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков.— М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962.— 256 с.
- Пилипенко Б.* Ксилографури Чернігівського державного музею.— Чернігів: 1925.— 27 с.
- Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических летописей: К истории русского летописания.— М.: Наука, 1967.— 334 л.
- Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации.— М.: Сов. художник, 1973.— 336 с.
- Покровский Н. В.* Церковная археология в связи с историей христианского искусства.— Пр.: 1916 (Тип. А. Н. Лаврова и К°).— 222 с.
- Попов П. М.* Материалы до словника українських гравірів.— К.: Укр. наук. ін-т книгозн., 1926.— 138 с.; Додаток 1, 1927.— 34 с.
- Попов П. М.* Ксилографічні дошки Лаврського музею.— К.: 1907 (Друк. поліграф. ф-ту Київ. худож. ін-ту).— 26 с. і 32 табл.
- Прикраси галицьких рукописів XVI і XVII віків Ставропільського музею: Зрисовані Модестом Сосенком.— Львів: Вид. Нац. музею у Львові, 1923.— 2 с. і 17 табл.*
- Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским/Пер. с араб. проф. Г. Муркоса. [По рукописи Моск. главного архива Мин. иностр. дел]. В 4-х вып.— М.: 1897 (Университетская тип.). Вып. 2. От Днестра до Москвы. 202 с.*
- Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи.— М.: Наука, 1975.— 184 с.
- Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов.— М.: Наука, 1980.— 288 с.
- Редин Е. К.* Христианская топография Козьмы Индиколова по греческим и русским спискам.— М., 1916.— 366 с.
- Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков: Сб. статей.— М.: Наука, 1966.— 348 с.*
- Рижский М. И.* История переводов Библии в России.— Новосибирск: Наука (Сиб. отд.), 1978.— 208 с.
- Ровинский Д. А.* Материалы для русской иконографии.— Спб.: Экспедиция для заготовл. гос. бумаг, 1884.— Вып. 1, табл. 1—36; 1886.— Вып. 6, табл. 201—222.
- Ровинский Д. А.* Обозрение иконописания в России до конца XVII века: Описание фейерверков и иллюминаций.— Спб., Изд. А. С. Суворина, 1903.— 330 с.
- Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравиров XVI—XIX веков: В 2-х т.— Спб.: 1895 (Тип. Имп. Академии наук).— Т. 1. 344 + 448 с.; Т. 2. 1248 с.
- Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов: В 2-х т.— Спб.: 1889 (Тип. Имп. Академии наук).— Т. 1. 1202 с.; Т. 2. 878 с.
- Родиченко І.* Мандрівки Василя Барського: Докум. повість.— К.: Молодь, 1967.— 182 с.
- Розов Н. Н.* Книга древней Руси: XI—XIV века.— М.: Книга, 1977.— 167 с.
- Рукописная и печатная книга.— М.: Наука, 1975.— 258 с.*
- Русское искусство барокко: Материалы и исследования/Под ред. Т. В. Алексеевой.— М.: Наука, 1977.— 237 с.*
- Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX веков: Материалы и исследования/Под ред. Т. В. Алексеевой.— М.: Наука, 1979.— 214 с.*
- Сапунов Б. В.* Книга в России в XI—XIII веках.— Л.: Наука, 1978 с.— 230 с.
- Свенцицька В. І.* Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К.: Наук. думка, 1966.— 154 с.
- Свенцицький І. С.* Початки книгопечатання на землях України.— Львів: Вид. Нац. музею у Львові, 1924.— 100 с.
- Свенцицький І. С.* Різдво Христове в поході віків: Історія літературної теми і форми.— Львів: 1933 (Друкарня «Діло»).— 184 с.
- Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси: XI—XVII века.— М.: Искусство, 1964.— 300 с.
- Середні віки на Україні.— К.: Наук. думка, 1971.— Вып. 1. 226 с.*
- Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра.— М.: Изд-во АН СССР, 1951.— 396 с.
- Сидоров А. А.* Искусство книги.— М.: Книга, 1979.— 216 с.
- Сидоров А. А.* История оформления русской книги.— 2-е изд., испр., доп.— М.: Книга, 1964.— 391 с.
- Сидоров А. А.* Книга и жизнь: Сб. книговедческих работ.— М.: Книга, 1972.— 231 с.
- Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров: Техника, теория, история.— М.; Л.: Искусство, 1940.— 278 с.
- Сидоров А. А.* Рисунок старых русских мастеров.— М.: Изд-во АН СССР, 1956.— 526 с.
- Січинський В. Є.* Григорій Левицький. 1697—1769.— Львів: 1936 (Друкарня НТШ).— 29 с.
- Січинський В. Є.* Історія українського гравірування XVI—XVIII століть.— Львів: 1937 (Друкарня НТШ).— 94 с.
- Січинський В. Є.* Олександр-Антоній Тарасевич.— Прага, 1934.— 24 с.
- Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.— М.: Наука, 1979.— 373 с.*
- Словник художників України.— К.: Голов. ред. УРЕ, 1973.— 270 с.*
- Слуховский М. И.* Из истории книжной культуры России: Старорусская книга в международных культурных связях.— М.: Просвещение, 1964.— 243 с.
- Стасов В. В.* Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских.— Спб.: Общ-во любит. древн. письменности, 1902.— 120 с. и 7 табл.
- Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени.— Спб.: 1887 (Картографич. заведение А. А. Ильина).— 93 с. и 57 табл.
- Степовик Д. В.* Видатні пам'ятки українського гравірування XVII століття.— К.: Укр. т-во охорони пам. іст. та культури, 1970.— 19 с.
- Степовик Д. В.* Леонтій Тарасевич у Вільно.— Образотворче мистецтво, 1971, № 4, с. 20—22.
- Степовик Д. В.* Олександр Тарасевич: Становлення української школи гравіру на металі.— К.: Мистецтво, 1975.— 135 с.
- Степовик Д. В.* Образ Києва в українській графіці XVII—XVIII століть.— Образотв. мистецтво, 1980, № 4, с. 19—21.
- Степовик Д. В.* Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки.— Нар. творчість та етнографія, 1980, № 4, с. 52—60.
- Странствования Василья Григоровича Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 год: В 4-х ч.— Спб.: Изд. Правосл. Палест. об-ва, 1885.— Ч. 1. 428 с.; 1886.— Ч. 2. 380 с.; 1887.— Ч. 3. 428 с.; 1887.— Ч. 4. 326 с.*
- Тарабарин И. М.* Библия Пискарева в истории русской письменности и искусства.— В кн.: Известия 15-го археологического съезда в Новгороде. М., 1911.
- Типология и периодизация культуры Возрождения.— М.: Наука, 1978.— 280 с.*
- Титов Ф. І.* Материалы для истории книжковой справы на Україні в XVI—XVIII віках: Всезбірка передмов до українських стародруків.— К.: 1924 (Друк. Укр. Академії наук).— 546 с.
- Титов Ф. И.* Очерки по истории русского книгописания и книгопечатания: Русское книгописание XI—XVIII веков. (С 74 рис.).— К.: [1912] (Типо-литография С. В. Кульженко).— 48 с.
- Титов Ф. И.* Типография Киево-Печерской Лавры: Исторический очерк. 1606—1616—1916.— К.: 1916 (Тип. Киево-Печ. Лавры).— Т. 1. 496 с.
- Титов Ф. И.* Приложения к переводу тому исследования «Типография Киево-Печерской Лавры: Историч. очерк. 1606—1616—1721.»— К.: 1918 (Тип. Киево-Печ. Лавры).— 546 с.
- Українська книга XVI—XVII—XVIII століть.— К.: Держ. вид-во України, 1926.— Т. 1. 435 с.*
- Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: Давня українська література. XI—XVIII ст./Уклад Л. Є. Махновець.— К.: Держлітвидав УРСР, 1960.— Т. 1. 979 с.*

Успенский Ф. И. История Византийской империи. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 3. 860 с.

Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство: Статьи и очерки. — М.: Искусство, 1975. — 739 с.

Фейсверки и иллюминации в графике XVIII века: Каталог выставки в Гос. Русск. муз. в Л.-де/ Презисл. М. А. Алексеевой. — Л.: Сов. художник, 1978. — 96 с.

Фонд гравюр как источник изучения архитектуры русских городов: Сб. трудов Гос. публ. б-ки им. Салтыкова-Щедрина. — Л.: Сов. художник, 1978. — 167 с.

Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра. — К.: Наук. думка, 1976. — 112 с.

Церковь в истории России. IX век — 1917 г.: Критич. очерки. — М.: Наука, 1967. — 336 с.

Чепене К., Петраускене И. Издание типографии Вильнюсской академии. 1576—1805. Библиография. — Вильнюс: Центр. науч. б-ка АН Лит. ССР, 1979. — 541 с. (лит. мовою).

400-леце беларускага друку. 1525—1925. — Мінск, 1926.

450 год беларускага кнігадрукавання. — Мінск: Навука і тэхніка, 1968. — 434 с.

400 лет русского книгопечатания. 1564—1964: В 2-х т. — М.: Наука, 1964. — Т. 1. 668 с.; Т. 2. 583 с.

Шевченко Ф. П. Політичні та економічні зв'язки України з Росією в середині XVII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 500 с.

Шевченко Ф. П. Роль Києва в міжслов'янських зв'язках у XVII—XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — 44 с.

Щербаківський Д. Оправа книжок у київських золотарів XVII—XVIII століть. — К.: 1926 (Київдрук). — 52 с.

Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. — В кн.: Збірник секції мистецтва. — К.: 1921 (Друк. Укр. Академії наук). — Т. 1.

Юлійний збірник на пошану академіка Д. Й. Багалія. — К.: 1927 (Друк. Укр. Академії наук).

Яремич С. Византийские сюжеты венецианских изданий XVI века. — Искусство и печатное дело, 1910, № 11.

Яцимирский А. И. Из области старинной символики в русской иконографии. — Старые годы, 1907, № 11.



- 17 Ф. Сенькович. Похвала богородиці. 1559. Дошка левкас ячна гемпера. Фрагмент.
- 19 Андрійчина. Григорій Двоєслов. З рукописного Службника. Перша пол. XVI ст. Пергамент, водяні фарби, пензель.
- 21 ЛП + WS. Апостол і євангеліст Лука. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 22 Невідомий гравер (Іван Федоров?). Емблема львівської друкарні. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 23 Невідомий гравер. Василій Великий. «Книга про постування» Острог. 1594. Гравюра на дереві.
- 24 Г. Маляренко. Пророк Агій. Київ. 1750-ті роки. Папір, гуш, пензель.
- 27 Невідомий рисувальник. Жінка з брошкою. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 28 Невідомий рисувальник. Начерк чоловічого портрета. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 31 Невідомий гравер. Ініціал С. Й. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 32 Невідомий гравер. Ініціал С у вигляді гілки. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 32 Невідомий гравер. Плетінчаста кінцівка. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 33 Невідомий гравер. Ініціал М у вигляді гілки. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
33. Невідомий гравер. Ініціал В. Біблія. Острог. 1581. Гравюра на дереві.
- 33 Невідомий гравер. Флористична кінцівка. Біблія. Острог. 1581. Гравюра на дереві.
- 35 Невідомий гравер. Іоанн Златоуст. Службник. Київ. 1620. Гравюра на дереві.
- 38 Невідомий гравер. Заставка з першої сторінки Біблії. Острог. 1581. Гравюра на дереві.
- 39 Сторінка «Апостола». Львів. 1574. Гравюра на дереві і набірний текст.
- 41 Невідомий гравер. Обряд вінчання. Требник. Стратин. 1606. Гравюра на дереві.
- 42 Невідомий гравер. Введення Марії до храму. «Анфологійон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 43 Невідомий гравер. Благовіщення. «Анфологійон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 44 ТП (Тимофій Петрович). Успіння. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.
- 45 ТП (Тимофій Петрович). Взяття апостола

- Павла під варту. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.
- 47 *ТП (Тимофій Петрович)*. Зустріч апостола Павла з наверненими в християнство. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.
- 49 *ТТ*. Притча про блудного сина. «Тріодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.
- 50 *Невідомий гравер*. Чудесний суддя судим. «Тріодь квітна». Київ. 1631. Гравюра на дереві.
- 51 *Невідомий гравер*. Притча про підступних орендаторів. «Євангеліє учительне». Київ. 1637. Гравюра на дереві.
- 52 *Невідомий гравер*. Притча про багатія і смерть. «Євангеліє учительне». Київ. 1637. Гравюра на дереві.
- 55 *Гравер кола П. Беринди*. Вигнання крамарів з храму. Євангеліє. Львів. 1626. Гравюра на дереві.
- 56 *П. Беринда*. Євангеліст Марко. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 58 *Ілля*. Обряд поховання. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.
- 59 *Ілля*. Кінцівка. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.
- 61 *Ілля*. Ісус Навін вішає переможених царів. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки. Гравюра на дереві.
- 62 *Ілля*. Принесення виноградної лози з рідної землі. З циклу ілюстрацій до ненадрукованої Біблії. Київ. 1640-ві роки. Гравюра на дереві.
- 64 *КР*. Проскурники Спиридон і Никодим гасять пожежу. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.
- 67 *АК (Афанасій Клирик)*. Титул «Огородка» Антонія Радивиловського. Київ. 1676. Гравюра на дереві.
- 68 *О. Тарасевич*. Березень. Початок весни. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі.
- 69 *О. Тарасевич*. Травень. Соколине полювання. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі.
- 71 *О. Тарасевич*. Червень. Промивання вовни. «Розаріум». Вільно. 1677. Гравюра на металі.
- 72 *О. Тарасевич*. Портрет Миколи Слупського. Вільно. 1677. Офорт.
- 73 *О. Тарасевич*. Титул панегірика на честь Варлаама Ясницького. Київ. 1690. Гравюра на металі.
- 74 *О. Тарасевич*. Титул панегірика на честь Варлаама Ясницького. Київ. 1691. Гравюра на металі.
- 75 *Л. Кривоношич*. Титул панегірика на честь Бонавентури Мадалинського. Вільно. 1674. Гравюра на металі.
- 76 *І. Щирський*. Титул панегірика на честь Івана Огінського. Вільно. 1680. Гравюра на металі.
- 79 *І. Щирський*. Титул посібника з риторики. Чернігів. 1698. Гравюра на металі.
- 81 *І. Щирський*. Ілюстрація до посібника з риторики. Чернігів. 1698. Гравюра на металі.
- 83 *Л. Тарасевич*. Фронтиспіс «Печерського патерика». Київ. 1702. Гравюра на металі.
- 83 *Л. Тарасевич*. Єремія Прозорливий. «Печерський патерик». Київ. 1702. Гравюра на металі.
- 84 *М. Карновський*. Титул «Арифметики». Москва. 1703. Гравюра на металі.
- 85 *М. Карновський*. Компас. «Арифметика». Москва. 1703. Гравюра на металі.
- 86 *Н. Зубрицький*. Честь сану. «Іфіка геролітика». Київ. 1712. Гравюра на металі.
- 88 *І. Стрільбицький*. Знайдення нетлінного хреста. «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709. Гравюра на металі.
- 89 *Георгій*. Євангеліст Марко. Новий завіт. Київ. 1727. Гравюра на металі.
- 91 *А. Козачківський*. Зняття з хреста. Київ. 1726. Офорт.
- 92 *А. Козачківський*. Цар Давид. Тлумачний псалтир. Київ. 1727. Гравюра на металі.
- 94 *Г. Мальяренко*. Рибалки. (Дивовижний вилов риби). Київ. 1753. Папір, туш, пензель.
- 95 *І. Попович (?)*. Жнива. (За мотивом однойменної гравюри Пітера Брейгеля Мужичького). Київ. 1752. Папір, туш, пензель.
- 96 *Я. Кончаківський*. Св. Василій. Службеник. Київ. 1791. Гравюра на металі.
- 103 *Невідомий мініатюрист*. Євхаристія. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фарби, пензель.
- 105 *Невідомий мініатюрист*. Роги грішних зломаю. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фарби, пензель.
- 107 *Невідомий маляр народної школи*. Адам і Єва. Село Подобовець на Закарпатті. XVIII ст. Дошка, левкас, яєчна темпера.
- 108 *Невідомий гравер*. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Москва. 1564. Гравюра на дереві. Деталь, побільшення.
- 109 *ЛП + WS*. Зображення голови євангеліста Луки на фронтиспісі «Апостола». Львів. 1574. Гравюра на дереві. Деталь, побільшення.
- 110 *Невідомий гравер*. Преображення. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 111 *Гравер кола П. Беринди*. Вечеря у Симона прокаженого. Євангелія. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 112 *Гравер кола П. Беринди*. В'їзд до Єрусалима. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 113 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.
- 115 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.
- 117 *О. Тарасевич*. Меса. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.
- 118 *О. Тарасевич*. Св. Софія. «Три венца». Київ. 1688. Гравюра на металі.
- 120 *Невідомий рисувальник*. Рисунок жіпочих голів. Київ. 1748. Папір, туш, пензель.
- 121 *П. Сербин*. Рисунок типів голови. Київ. 1749. Папір, туш, перо, пензель.
- 122 *Д. Красовський*. Рисунок рук та ніг. Київ. 1750. Папір, туш, перо, пензель.
- 125 *О. Ірклієвський*. Чернець. (Портрет Петра Могилы?). Київ. 1749. Папір, туш, перо, пензель.
- 126 *Ф. Бальцеровський*. Жіноча постать. Рисунок складок. Київ. 1752. Папір, туш, перо, пензель.
- 127 *Я. Рачковський*. Апостол Андрій. Передача світлотіні. Київ. 1751. Папір, туш, пензель.
- 128 *П. Вистрихань*. Архангел Михайло. Штрихований начерк ікони. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо.
- 129 *Невідомий рисувальник*. Напад еретиків на ковчег праведників. Сатиричний рисунок. Київ. 1760-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 130 *Ф. Уманський (?)*. Натурщик. Рисунок м'язів спини. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 131 *Ф. Уманський*. Натурщиці. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 132 *А. Галик*. Начерк іконного образу. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 134 *С. Галик*. Музикаючий кіт. Гумористичний рисунок. Київ. 1756. Папір, туш, перо, пензель.
- 135 *Д. Красовський*. Заліцання. Київ. 1752. Папір, туш, пензель.
- 136 *В. Григорович-Барський*. Печера Іоанна Предтечі поблизу Горньої. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 137 *В. Григорович-Барський*. Гробниці Авесалома і Захарії. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 138 *В. Григорович-Барський*. Платан на острові Косі. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 139 *В. Григорович-Барський*. Каір. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 140 *Невідомий рисувальник*. Св. Микола. Ескіз ікони. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 141 *Невідомий живописець*. Св. Микола. Ікона народної школи. 1760-ті роки. Дошка, левкас, яєчна темпера.
- 142 *Невідомий київський мініатюрист*. Бані храму і птахи. «Ізборник Святослава». Київ. 1073. Пергамент, водяні фарби, пензель. Деталь.
- 144 *Невідомий гравер*. Покрова. «Анфологіон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 145 *Невідомий мініатюрист*. Вознесіння. Київський псалтир. 1397. Пергамент, водяні фарби, пензель.
- 146 *Федір*. Успіння. Євангеліє. Київ. 1697. Гравюра на дереві.
- 148 Схеми пірамідальної та конусної композицій.
- 149 Схеми колової й діагональної композицій.
- 150 *О. Тарасевич*. Схема геоцентричної будови Всесвіту (теза диспуту у Віленській академії). Вільно. 1683. Гравюра на металі.
- 152 *Ілля*. Успенський собор у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.
- 154 *КВ*. Притча про багатія і вбогого Лазаря. «Євангеліє учительне» Київ. 1637. Гравюра на дереві.
- 155 *Невідомий гравер*. Ісус перед Каяфою. «Тріодь квітна». Київ. 1631. Гравюра на дереві.
- 157 *Федір*. Випадок із Савлом. «Апостола». Київ. 1695. Гравюра на дереві.

- 158 *Невідомий гравер*. VII Вселенський собор. «Триодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.
- 159 *Л. Тарасевич*. Заснування Успенської церкви у Києві. «Печерський патерик». Київ. 1702. Гравюра на металі.
- 161 *Федір*. Побивання св. Стефана камінням. «Апостол». Київ. 1695. Гравюра на дереві.
- 162 *Л. Тарасевич*. Мучеництво св. Катерини Александрійської. 1680-ті роки. Гравюра на металі.
- 163 Пташки на гілках. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.
- 163 Олень. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.
- 163 Слон. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.
- 166 *В. Григорович-Барський*. Трапезна Лаври святого Афанасія на Афоні. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 167 *В. Григорович-Барський*. Водограй в Іверському монастирі на Афоні. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 169 *В. Григорович-Барський*. Мечеть Омейядів у Дамаску. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 170 *В. Григорович-Барський*. Притулок для мандрівників у Дамаску. 1720-ті роки. Папір, чорнило, перо.
- 172 *О. Тарасевич*. Ян Собеський. Вільно. 1680. Гравюра на металі.
- 175 *ТТ*. Висвячення Іоанна Златоуста на пресвітера в Антіохії. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.
- 176 *О. Тарасевич*. Євангеліст Матвій. 1693. Гравюра на металі.
- 178 *Невідомий рисувальник*. Ландшафтний пейзаж. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 179 *Пантелеймон*. Ісмаїл та Агар. Київ. 1749. Папір, туш, пензель.
- 180 *ТП (Тимофій Петрович)*. Хрещення ефіона. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1624. Гравюра на дереві.
- 183 *Невідомий гравер*. План-краєвид Києво-Печерського монастиря. «Тератургіма». Київ. 1628. Гравюра на дереві.
- 187 *ІМ (Іоанній Мовч)*. Чистота аки девица. Київ. 1627. Гравюра на дереві.
- 187 *Невідомий гравер*. Гріхопадіння Адама і Єви. «Триодь пісна». Київ. 1627. Гравюра на дереві.
- 189 *Федір*. Зшлення Євтиха. «Апостол». Київ. 1695. Гравюра на дереві.
- 191 *Невідомий рисувальник*. Притча про багатія і вбогого Лазаря. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 192 *Г. Тесленко*. Свята родина. Київ. 1750. Папір, туш, пензель.
- 193 *Ф. Бальцеровський*. Поклоніння пастухів. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 194 *А. Галик (?)*. Апостол Андрій. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 194 *А. Галик (?)*. Замислений чоловік. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 201 *Невідомий гравер*. Петро Конашевич-Сагайдачний. «Вірші» Київ. 1622. Гравюра на дереві.
- 203 *Ф. Бальцеровський*. Апостол Яків. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 204 *Живописець кола Ф. Сеньковича*. Ісус Христос. Львів. Початок XVII ст. Дошка, левкас, яєчна темпера. Деталь.
- 205 *Живописець кола Ф. Сеньковича*. Богородиця Марія. Львів. Початок XVII ст. Дошка, левкас, яєчна темпера. Деталь.
- 207 *Невідомий гравер*. Св. Борис. «Анфологійон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 207 *Невідомий гравер*. Св. Гліб. «Анфологійон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 208 *Невідомий гравер*. Св. пророк Єлисей. «Анфологійон». Київ. 1619. Гравюра на дереві.
- 209 *Ілля*. Преподобний Алімпій іконописець. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.
- 210 *І. Щирський*. Іоанн Златоуст. Вільно. 1682. Гравюра на металі.
- 213 *Я. Кончаківський*. Іоанн Златоуст. Службник. Київ. 1791. Гравюра на металі.
- 214 *Ф. Бальцеровський*. Іоанн Предтеча. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель, перо.
- 216 *Бонаціна*. Юрій Хмельницький. «Історія Леопольдо Цезарє». Рим. 1670. Гравюра на металі.
- 217 *О. Ірклівський*. Начерк портрета Юрія Хмельницького. Київ. 1749. Папір, туш, пензель.
- 218 *О. Тарасевич*. Портрет Андрія Завіші. Вільно. 1670-ті роки. Гравюра на металі.
- 220 *О. Тарасевич*. Портрет Івана Перехреста. Київ. 1698. Гравюра на металі.
- 222 *О. Тарасевич*. Портрет Василя Голішина. Київ. 1691. Гравюра на металі, офорт.
- 225 *О. Тарасевич*. Св. Дмитро. Вільно. 1680-ті роки. Гравюра на металі.
- 229 *Г. Левицький*. Портрет Рафаїла Заборовського. Київ. 1739. Гравюра на металі.
- 230 *А. Галик (?)*. Начерк дитячого портрета. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель, перо.
- 231 *А. Галик (?)*. Начерк жіночого портрета. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 236 *О. Тарасевич*. Євангеліст Іоанн. 1693. Гравюра на металі.
- 237 *О. Тарасевич*. Євангеліст Лука. 1693. Гравюра на металі.
- 238 *Й. Гочемський*. Іоанн Дамаскін. 1753. Гравюра на дереві.
- 241 Титул Біблії. Острог. 1581. Гравюра на дереві, набірний текст.
- 243 Титул Псалтиря. Київ. 1624. Гравюра на дереві, набірний текст.
- 244 Титул Службника. Київ. 1629. Гравюра на дереві, набірний текст.
- 245 Титул «Печерського патерика». Київ. 1661. Гравюра на дереві, набірний текст.
- 246 *М. Семенов*. Титул «Пречесних акафістів». Київ. 1709. Гравюра на дереві, набірний текст.
- 249 *М. Фуглевич (?)*. Титул Службника. Унів. 1733. Гравюра на металі, набірний текст.
- 250 *Гравер кола П. Беринди*. Притча про бур'яни між пшеницею. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 252 *Гравер кола Я. Беринди*. Приказка про тріску і колоду в оці. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 253 *Гравер кола П. Беринди*. Відвідання ув'язненого Іоанна Предтечі. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 254 *Н. Зубрицький*. Ілюстрація до книги Б. Хефтена «Царський путь хреста Господнього». Чернігів. 1709. Гравюра на металі.
- 255 *Ілля*. Покарання Сергія. «Печерський патерик». Київ. 1661. Гравюра на дереві.
- 255 *Л. Тарасевич*. Покарання Сергія. «Печерський патерик». Київ. 1702. Гравюра на металі.
- 256 *Гравер кола П. Беринди*. Перетворення води у вино. Євангеліє. Львів. 1636. Гравюра на дереві.
- 257 *ЛТ*. Тайна святого хрещення. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.
- 258 *Невідомий гравер*. Облога Кафи. «Вірші» К. Саковича. Київ. 1622. Гравюра на дереві.
- 261 *Н. Зубрицький*. Облога Почаївської лаври. 1704. Гравюра на металі. Деталь.
- 264 *Невідомий гравер*. Успенський собор у Києві. «Бесіди Іоанна Златоуста». Київ. 1623. Гравюра на дереві.
- 265 *Невідомий гравер*. Вид на Успенський собор зі сходу. «Тератургіма». Київ. 1638. Гравюра на дереві.
- 267 *Н. Зубрицький*. Краєвид з вітряком. «Ифіка ієрополітнка». Київ. 1712. Гравюра на металі.
- 268 *Й. Кондзелевич*. Куточок міського пейзажу з ікони «Успіння». Білостоцький монастир на Волні. 1690-ті роки. Дошка, левкас, яєчна темпера.
- 269 *С. Галик*. Фантастичний архітектурний пейзаж. Київ. 1756. Папір, туш, пензель.
- 270 *Д. Сінкевич*. Крехівський монастир. 1699. Гравюра на дереві.
- 271 *Невідомий гравер*. Панорама Парижа. 1620. Гравюра на металі.
- 272 Морський пейзаж. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.
- 273 *Невідомий гравер*. Дивовижний вилов риби. «Євангеліє учительне». Київ. 1637. Гравюра на дереві.
- 274 *Невідомий рисувальник*. Паводок у Римі. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 275 *Невідомий гравер*. Дарн. Службник. Київ. 1620. Гравюра на дереві.
- 275 *Невідомий гравер*. Дарн. Службник. Київ. 1629. Гравюра на дереві.
- 276 *І. Щирський*. Емблема-натюрморт. Вільно. 1682. Гравюра на металі.
- 277 *Невідомий рисувальник*. Натюрморт з палітрою. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 277 *Тимофій Чернацький*. Натюрморт з вазою. Київ. 1760-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.

- 278 *Г. Ктиторенко*. Натюрморт. Київ. 1750-ті роки. Папір, кольорові водяні фарби, пензель.
- 279 Ріг достатку. «Алфавит или Букварь мира». 1780-ті роки. Папір, туш, перо.
- 280 *Невідомий гравер*. Заставка-натюрморт. «Апостол». Львів. 1574. Гравюра на дереві.
- 281 *С. Галик*. Орел. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 282 *С. Галик*. Лебеді. Київ. 1740-ві роки. Папір, туш, пензель.
- 283 *Невідомий рисувальник*. Удод. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, перо, пензель.
- 284 *Невідомий рисувальник*. Коні. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 285 *Г. Маляренко*. Гусари. Київ. 1750-ті роки. Папір, туш, пензель.
- 287 *І. Щирський*. Фенікс на горі. «Відроджений фенікс». Чернігів. 1684. Гравюра на металі.
- 289 *І. Щирський*. Композиція типу панегірика. «Благодать та істина». Чернігів. 1683. Гравюра на металі.
- 293 *І. Щирський*. Теза на честь Прокопа Кала-чинського. Київ. 1690-ті роки. Гравюра на металі.
- 295 *І. Мигура*. Архітектурні пам'ятки Києва. 1706. Гравюра на металі. Деталь тези.
- 297 *Невідомий гравер*. Герб і генеалогічний виноградний кущ родини Святополків-Четвертинських. «Тератургіма» Київ. 1638. Гравюра на дереві.
- 298 *Невідомий гравер*. Герб Гедеона Балабана. Службник. Стратин. 1604. Гравюра на дереві.
- 299 *Невідомий гравер*. Герб запорізького війська. «Вірші» К. Саковича. Київ. 1622. Гравюра на дереві.
- 300 *Н. Зубрицький*. Герб Івана Скоропадського. «Ифіка ієрополітика». Київ. 1712. Гравюра на металі.
- 301 *Ілля*. Герб Петра Могили. Великий Требник. Київ. 1646. Гравюра на дереві.
- На контртитулi : *І. Щирський*. Герб Голіщинних з книги «*Illas oratoria*». Чернігів. 1698. Мідьорит.



Вступ	5
Концепція світу і людини. Зміна стилів	12
Візантійський стиль у поствізантійську добу	13
Змістова роль деталі. Ренесанс	30
Зображення середовища і побутової ситуації. Раннє барокко	49
Секуляризація графічного образу. Зріле барокко	66
Формотворчі та виражальні заєоби	100
Рисунок	101
Композиція	140
Трактування простору	167
Часові співвідношення	188
Жанрова структура	198
Агіос і портрет	200
Титульна і текстова ілюстрації	232
Пейзаж і натюрморт	263
Панегірик і геральдика	284
Висновки	305
Примітки	309
Список літератури	320
Список ілюстрацій	326

278

279

280

281

282

283

284

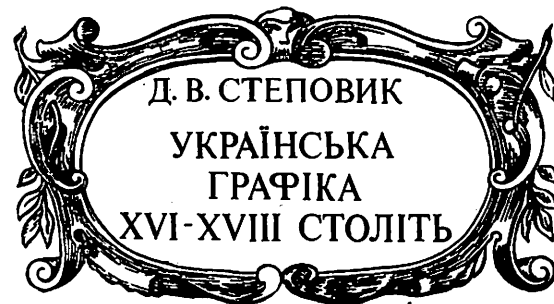
285

287

289

293

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ФОЛЬКЛЮРА
И ЭТНОГРАФИИ ИМ. М. Ф. РЫЛЬСКОГО



Дмитрий Власович Степовик
УКРАИНСКАЯ ГРАФИКА
XVI—XVIII ВВ.
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ

(На украинском языке)

*Затверджено до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства,
фольклору та етнографії
ім. М. Т. Рильського*

Редактор *Н. М. Рожкова*
Оформлення художника *В. В. Красія*
Художній редактор *І. М. Косарева*
Технічний редактор *М. А. Притикіна*
Коректори *Ю. І. Бойко, В. М. Семенюк*

Інформ. бланк № 4398
Здано до набору 22.04.81. Підп. до друку 26.03.82.
БФ 00174. Формат 70×90¹/₁₆. Папір крейд. Літ.
гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 24,78. Ум. фарбо-
відб. 25,51. Обл.-вид. арк. 25,68. Тираж 4000 пр.
Зам. 1—557. Ціна 4 крб. 10 коп.

Видавництво «Наукова думка», 252601,
Київ, МСП, Репіна, 3.

Головне підприємство республіканського
виробничого об'єднання «Поліграфкінга»,
252057, Київ-57, Довженка, 3.