

Хоч творчість Ю. Михайліва нині недостатньо відома та світ його образів лине до глядача могутніми імпульсами, створює могутні хорали і ліричні сонати.

Ю. Михайлів щедро, з глибокою відповідальністю художника-громадянина віддав свій талант улюбленій справі, людям. Він відійшов у засвіті на заслання, у м. Котласі Архангельської області 15 липня 1935 року: проти тиранії боротися йому сил забракло. Його яскравий, стрімкий, наче падіння зірки, творчий шлях залишив слід у мистецтві. Поетичність і «дивна» відвертість його творів і нині викликають відгук у серцях.

Багатогранність особистості мала вияв також у науковій діяльності. Зокрема, ним було підготовлено студії «Гончарна кераміка на Україні», «Ткачування на Україні». Його перу належать спомини про Г. Нарбута і монографії про О. Мурашка, М. Жука та Л. Позена [5].

Чарівність картин Ю. Михайліва не послабла й сьогодні. Вони пробуджують фантазію, допитливу думку, змушують збагачуватися бажанням до пізнання таїн світобудови. Чи не це, врешті-решт, одне з головних завдань справжнього мистецтва.

Замість епілогу: «Мою палітру опоїв блакитний колір України, що від Дніпрових берегів до рук шовкових — плине, плине...» (Ю. Михайлів).

1. Цит. за: Рубан В. «Мою палітру опоїв блакитний колір України...» // Юхим Михайлів: Матеріали міжнародної конференції. — К.: Абрис, 1997. — С. 25.

2. Див.: Відділ рукописних фондів Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. — Ф. 46.787. — Лист від 17 жовтня 1915 р.

3. Кочубей М. Символи-образи України в творчості художника Юхима Михайліва // Богдан Хмельницький як історична постать і літературний персонаж: Матеріали міжвуз. наук. конференції, присвяченої 400-річчю від дня народження Б. Хмельницького. — К.: Живиця, 1995. — С. 52.

4. Див.: Світлицький В. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Життя і творчість. 1885–1935 / Ред. Ю. Чапленко. — Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто. — С. 56.

5. Юхим Михайлів. 1885–1935: Каталог виставки з нагоди відкриття Будинку УВАН у США 28 січня 1962 р. Повний список творів. — Нью-Йорк, 1962. — С. 4.

Юрій ІВАНЧЕНКО,
начальник організаційно-методичного
відділу НАМ України,
мистецтвознавець

ГРАФІКА КИЄВА XVII–XVIII ст.

Ю. Іванченко. Графіка Києва XVII–XVIII ст.

У статті аналізується важливий період в історії українського мистецтва, коли Київ завдяки художникам-графікам став потужним європейським культурним центром.

Ключові слова: графіка, бароко, дереворит, офорт, митрополит, графіка Києва, композиція.

Ю. Іванченко. Графіка Києва XVII–XVIII вв.

В статтю аналізується важливий період в історії українського мистецтва, коли Київ завдяки художникам-графікам став потужним європейським культурним центром.

Ключевые слова: графика, барокко, гравюра по дереву, офорт, митрополит, графика Киева, композиция.

Yu. Ivanchenko. Kyiv graphic arts of the 17–18th centuries.

In the article the important period in the history of Ukraine is analyzed, when Kyiv became the great European cultural center thanks to graphic artists.

Keywords: graphic arts, Baroque, wood engraving, etching, metropolitan, graphic arts of Kyiv, composition.

У XVI — на початку XVII ст. із запровадженням в Україні друкарства рукописну книгу починає витісняти друкована. Замість мініатюри прийшли різні види гравюри як відбитки

на папері з дерев'яної дошки або металевої пластини, на яких виконано малюнок: гравюра на дереві, або дереворіз, дереворит, ксилографія, гравюра на камені, металі. Основним матеріалом для гравюри на дереві були самшит, граб, груша, пальма; для гравюри на металі — сталь, мідь, цинк, гарт.

Змінилася й праця ілюстратора, на допомогу якому прийшла друкарська техніка, ручні набірні дерев'яні або металеві шрифти різної гарнітури, вилиті з металу прикраси, політипажні рамки, хоч стилістично й тематично майстри цього періоду наслідували графіку рукописної книги. Вони використовували традиційні орнаментальні заставки із сюжетними вставками з біблійними сценами, архітектурними ландшафтами та узагальнено трактованими портретами святих. На західноєвропейських гравюрах давно вже почали ставити короткі позначення виконавців: для автора відтвореного оригіналу — «ripх», «ripxit», що означає нарисовав, зобразив, написав; рисувальника — «del» (delineavit) — зарисовав; для гравера — «sc» (sculpsit) — вирізав; для друкаря — «imp» (impresit) або «exc» (excudat) — виготовив, виконав, надрукував.

Такі написи трапляються й на ілюстраціях лаврських граверів, здебільшого у виданнях польською та латинською мовами. Для багатьох київських видань стали звичною схемою орнаментальні композиції титулу Острозької біблії (1581), надрукованої в Острозі Іваном Федоровим.

Давня рукописна українська книга не мала титулу. Вихідні відомості переписувачі подавали вгорі першої текстової сторінки або в кінці книги, у так званому колофоні, що нагадує теперішній реквізит. Титул, або форта, як його називали друкарі XVI–XVIII ст., — це заголовна сторінка книги, на якій містилися дані про вихід книги в світ. Крім назви, що вирізнялася великим, друкованим з окремих літер або з кліше шрифтом, зазначалися ще й прізвища осіб, причетних до видання, місце друку — монастир, друкарня, місто, рік виходу книги в світ.

У Європі титульний аркуш з'явився в друкованій книзі в другій половині XV ст. Один із перших відомих нам титулів — форта «Астрономічного календаря» Регіомонтана, виданого у Венеції 1474 р. Текст форти обрамлений гравірованою на дереві орнаментальною рамкою в ренесансному стилі. Пізніше в титулах італійських стародруків розвивався мотив пишної декоративної рамки з алегоричними деталями, зображеннями амурів, а також медальйонів, рослинних гірлянд тощо. У німецькій книзі XV–XVI ст. над графічним оздобленням титулів працювали Альбрехт Дюрер, Лука Кранах, Ганс Гольбейн, які створювали їх у готичному стилі. На початку XVI ст. уперше застосував титул білоруський першодрукар Франциск Скорина, який видав 1517 р. в Празі Біблію у власному перекладі. Іван Федоров (або Федорович, оскільки родом він, як гадають деякі дослідники, з України), як тепер з'ясовано, не був першодрукарем, бо до нього вже виходили українські книги, а продовжив занепалу справу. Однак він перший почав запроваджувати в українських друках титульну сторінку. Ще у виданому в Острозі 1574 р. «Букварі» Федоров використав першу сторінку для форти, в якій



Гравер Ілля. Прибуття іконописців з Царгорода.
Дереворіз з «Патерика Печерського», 1661

крім назви книги подав коротку передмову, вихідні дані та герб князів Острозьких на звороті. Текстову частину форти він прикрасив орнаментальною рамкою з політипажних елементів. Титули наступних видань Федоров komponував у стилі західноєвропейських стародруків з орнаментальною рамкою у вигляді архітектурної арки, як у Острозькій Біблії 1581 р. У цьому виданні, що справило вплив на багатьох українських граверів, він використав мотив з форти Біблії нюрнберзького видання 1524 р., де в триумфальній арці зображено сидячу постать Ісуса Навіна, виконану учнем А. Дюрера гравером Є. Шеном, який запозичив цей мотив з італійських видань. Іван Федоров творчо переосмислив цю композицію, трохи змінив форми колон, спростив декорацію арки й замість постаті Ісуса помістив постать євангеліста Луки [1].

Започаткована Іваном Федоровим традиція графічно оздобленого декоративного титулу знайшла багатьох послідовників. На початку XVII ст. спостерігається прагнення художників до декоративного й сюжетного збагачення титульної рамки. Наприклад, на титулі «Службника» (1604 р., Стратинська друкарня) колони архітектурної рамки прикрашено орнаментом і увінчано вазонами з рослинністю та головами серафимів. Згори між колонами звисають вишукані грона плодів. Нижню частину рамки об'єднує темна смуга, на якій білими силуетами вирізняється картуш із гербовими елементами та обабіч нього — фантастичні однороги. В стратинському «Євангелії учительному» (1606) бачимо пишнішу композицію: поряд із орнаментальними мотивами подано окремі постаті євангелістів та янголів із сурмами.

Стратинська рамка в різних варіаціях повторюється у перших виданнях Києво-Печерської лаври, зокрема у «Поученні Авви Доротея» (1628) та «Поученні Агапіта царю Юстиніану» (1628). Гравер останнього видання, що підписався криптонімом «Т», пішов далі у вирішенні й розмістив на колонах арки погрудні портрети київських князів Володимира, Ольги, Бориса і Гліба та преподобних Антонія і Теодосія, а також зобразив у нижній частині Ближній й Дальній печери та Успенський собор.

Мотив архітектурної рамки в оформленні київських стародруків до кінця XVIII ст. залишався основою композиції титулу, а його елементи, мотиви розвивалися й збагачувалися в посторінкових сюжетних ілюстраціях, заставках, кінцівках. Крім постатей і погрудних зображень, художники почали вводити в композиції біблійні сцени: Успіння, Тайну вечерю, Зняття з хреста, Коронування Богородиці та ін. Постаті й погруддя вони укомпонували в розкішні картуші, медальйони, або пишні рослинні обвідки. Крім згаданих вище мотивів і сцен, у київських друках дедалі частіше почали з'являтися зображення конкретних міських споруд, зокрема Успенського собору. Ближній й Дальній печери бачимо на титулах «Акафістів» (1639), «Патерика Києво-Печерського» (1661), «Огородка Марії Богородиці» (1676). А в Біблії 1758 р. лаврський гравер Яків Кончаківський зобразив на титулі оновлені після пожежі 1718 р. будинок Лаврської друкарні, Успенський собор та Велику лаврську дзвіницю, укомпонувавши їх в окремі барокові картуші в нижній частині титульної рамки.

Починаючи з 40-х рр. XVII — початку XVIII ст., коли в українському мистецтві утвердився бароковий стиль, ренесансна архітектурна рамка з пілястром та базою збагачується рослинними мотивами: квітами, плодами, лавровими вінками, виноградною лозою, що обвивають рамку і в обвідках містять постаті й портрети святих, бароковими картушами з біблійними сценами тощо. Титул «Великого требника» Петра Могили (1646) гравер Ілля побудував цілком на рослинно-сюжетних мотивах. У збірнику проповідей «Огородок Марії Богородиці» Антонія Радивиловського (1676) титул гравера «АК» містить цілий пишний квітник, огорожений частоколом. Портрети святих укомпоновані в розквітлі пуп'янки стилізованої рослини, що гілко в'ється вгору. Разом із рослинно-сюжетним мотивом в оздобленні титульної сторінки в Лаврі розвивається титул суто сюжетний, скомпонований на основі окремих малюнків відповідно до змісту видання. Основне декоративне навантаження мають архітектурні та сюжетні малюнки на теми книги. Цілими циклами окремих компонентів, розміщених на цілій сторінці й об'єднаних між собою, художники творять справжній композиційний ансамбль: це євангелісти чи конкретні історичні особи, святі таїнства — сакраменти, янголи з трубами, Розп'яття та Воскресіння Христа, Тайна вечеря, Страшний суд, символіко-алегоричні барокові композиції, нарешті, реалістично трактовані споруди Печерської лаври, за якими нині можна простежити розвиток архітектурного ансамблю протягом тривалого часу.

Символіка й алегорія, втілені високомайстерними графічними засобами, запанували у київських виданнях. Скажімо, у книзі Йоанікія Галятовського «Ключ розуміння» (1659), виданій у Лаврській друкарні, гравер Д. Євстратій майстерно вкомпонував у титул зображення

ключа, скрижалів та алегоричні постаті сіяча і вершника з луком. У серцеподібне стилізоване вушко ключа він помістив заголовний текст.

Художньо оздоблені титули з'явилися і в світській літературі Лаврської друкарні, зокрема в панеїриках, календарях. Цікавий, приміром, титул Інокентія Щирського в панеїриковій на честь харківського полковника Федора Захаржевського (1705), де зображені величні боги Стародавньої Греції та Риму, стрункі музи, що звиваються в танку серед хмар, квітів та розкішних картушів. Там-таки постають і християнські святі та їхні символи.

Окремо слід сказати про зворот титулу, основними елементами якого також стали сюжетно-декоративні композиції з текстом, герби фундаторів і отців церкви. Герби нерідко супроводжувалися віршованими підписами, що пояснювали символіку та прославляли власника. Інколи під ними вміщували й тексти ширшого призначення, як у «Віршах на жалосний погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича (1622), де під гербом Війська Запорозького надруковано вірша, що славить українське козацтво та його гетьмана.

Однією з прикметних рис київської книжкової графіки став фронтиспіс, що почав уживатися з середини XVII ст. Саме в той період в українській графіці з'явилися й перші композиції на політично ангажовану на Московське царство тематику. В одній із книжок чернігівського архієпископа Лазаря Барановича «Меч духовний» лаврського друку (1666) є композиція з Євсеевим деревом, що виростає з тіла великого київського князя Володимира. Лазар Баранович, український письменник, церковний та освітній діяч, ректор Києво-Могилянської академії у 1650–1657 рр., а пізніше чернігівський архієпископ, чомусь був прибічником політичної автономії України в складі Московії та єднання з московською митрополією, тому художник зобразив у композиції царя Олексія Михайловича, царицю й царевичів. Обабіч дерева стоять святі Борис і Гліб, а над ними — дві символічні сцени, в одній з яких цар на чолі війська вбиває змія, в іншій орел побиває шулік, і над усім — герб Московської держави з двоголовим орлом.

Під опікою монастирів, православних братств, завдяки добродійній та просвітницькій діяльності меценатів книгодрукування поширилося по всій Україні. Наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. працювали друкарні Львівського братства, у Крилосі, Стратині, Острозі, Дермані, Уневі, Почаєві, Чернігові, Новгороді-Сіверському. Час заснування київської друкарні, на думку першого серйозного дослідника українського книгодрукування Івана Огієнка, ще остаточно не встановлено. «Року 1784, — зазначає він, — Лавра, на запит київського губернатора, писала, що Печерську друкарню засновано за архимандрита Протасія за наказом князя Костянтина Івановича Острозького, котрий ніби подарував Лаврі літери та друкарські інструменти з Остріжської друкарні ще 1531 р., а друкування розпочалося в Лаврі ніби 1533 р. Сама друкарня на початку своїм була ніби поза



Л. Тарасевич. Одкровення Симонові про створення церкви печерської.
Мідьорит з «Патерика Печерського». 1702

Лаврою, проти пустинного Микольського монастиря»[2].

Це повідомлення І. Огієнка ще потребує серйозних досліджень, позаяк багато київських стародруків дійшло до нашого часу без титульних і кінцевих сторінок, тому не можна говорити про точне місце й час видання. Тож нині вважається, що першу друкарню в Києві заснував Єлисей Плетенецький. Син львівського дяка, він народився у селі Плетеничі на Львівщині, закінчив Острозьку школу й 1595 р. став архимандритом Пінського Ліщинського монастиря. На Берестейському соборі 1596 р. був серед тих, хто виступав проти Унії й захищав єдність Української Православної Церкви. 1599 р. після смерті Никифора Тура став архимандритом Печерського монастиря. Спираючись на запорожців, повернув Лаврі зайняті уніятами з дозволу польського короля київські церковні володіння. Намагаючись протистояти утискам з боку польської влади, 1615 р. разом із гетьманом Петром Сагайдачним став одним із засновників Київського Богоявленського братства — осередку православної віри, науки й освіти. Саме в той час зовсім занепала Стратинська друкарня, якою після смерті 24 травня 1606 р. її засновника Федора Балабана ніхто не опікувався. Тож 1615 р. її й придбав Єлисей Плетенецький. На графічному плані в книзі ієромонаха Атанасія Кальнофойського «Тератургимма» (1638) бачимо зображену поблизу Успенського собору першу київську друкарню, що зовні нагадує велику сільську хату. За короткий час отець Єлисей залучив до книгодрукування багатьох однодумців — учених, письменників, фахівців друкарської справи, зокрема Захарію Копистенського, Памву Беринду, Стефана Беринду, Тарасія Земку, Йова Борецького, Йосифа Кириловича, Тимофія Вербицького, Тимофія Петровича та ін. Згодом у Лаврській друкарні почало виходити багато книжок і навколо неї згуртувалися кращі київські гравери-ілюстратори, зокрема Ілля, Данило Галяховський, Адам та Йосип Гочемські, Євстафій Завадовський, Никодим Зубрицький, Оверкій Козачківський, Яків Кончаківський, Григорій Левицький, Олександр і Леонтій Тарасевичі, Василь Ушакевич, Іван Филипович, Інокентій Щирський, Семен Ялинський та ін. Творці стародруків видавали справжні художні шедеври з неповторним авторським стилем, що органічно поєднали красиві кириличні шрифти та графічне оформлення зі складною метафоричною композицією як сюжетів, так і кожного аркуша з титульними гравюрами-фортами, фронтиспісами, сюжетними ілюстраціями, заставками, кінцівками, ініціалами. При друкарні існувала інтролігаційна майстерня для палітурних робіт, де також опікувалися художнім оформленням. Обкладинки виготовляли з паперу, шкіри, металу, дерев'яних дощок, які обтягували шкірою, дорогими тканинами — оксамитом, парчею тощо. З особливою пишнотою оправи оздоблювали карбуванням, коштовним камінням і тисненням на шкірі — насамперед Біблії, Євангелій, служебників. Також оправи прикрашали карбованими металевими або шкіряними наріжниками, застібками, фініфтьєвими та черленими медальйонами з євангельськими сюжетами роботи київських ювелірів, серед яких кращими вважалися тоді майстри Федір, Іван Равич, Єремія Білецький, Федір Левицький, Михайло Юркевич.

Літери, політипажні рамки, заставки та кінцівки виготовляли в словолитні, де працювали спершу майстри з Німеччини та Швейцарії, а потім кияни. Першими виданнями Лаврської друкарні були «Часослов» (1616) з передмовою Єлисея Плетенецького, «Візерунок цнот превелебного в Бозі Єлисея Плетенецького» (1618) — панегірик, написаний Олександром Митурою з нагоди Різдва свят, «Анфологон» (1619) з передмовою друкарів, у якій вони й повідомили, що саме Єлисей Плетенецький купив друкарню в Стратині й почав складати першу книгу в Лаврі. Це видання має понад тисячу сторінок і оздоблене розкішними графічними орнаментами, різними вигадливими шрифтами з різнокольоровими ініціалами.

З початку діяльності Лаврської друкарні в ній працювали гравери, які залишили тільки ініціали на своїх роботах: «ТП», «ТТ», «МТ», «ЛМ», «ЛТ» та ін. З-поміж них вирізняються твори майстра «ТП», можливо, Тимофія Петровича, який досить помітно відходив від іконописних приписів і komponував малюнки за ренесансними традиціями — з перспективними планами, складними сюжетами, метафоричними композиціями. Загалом для того періоду характерне те, що майстри вже почали звично вдаватися в сакральних творах до світського трактування окремих сцен, до деталей із народного побуту. У деяких аркушах, зокрема гравера «ЛТ», елементи бароко присутні поряд із елементами ренесансу; багатоаспектні композиції художник увінчав розкішними бароковими картушами. Віяння часу — використання історичних сюжетів відбивають роботи невідомого гравера в книзі Касіяна Саковича «Вірші на жалосний погреб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного» (1622), що містить три цілком

світські ілюстрації: кінний портрет Сагайдачного, герб Війська Запорозького та сцену здобуття 1616 р. флотилією запорозьких чайок під проводом Сагайдачного турецької фортеці в місті невільників Кафі на Чорному морі. Остання гравюра — історично достеменний сюжет із точним зображенням кафської фортеці, що його знаходимо в багатьох художників. Невідомий київський гравер, очевидно, бачив турецькі мініатюри XVI–XVII ст., зокрема опубліковану в книзі сходознавця Галіля Іналджика «Османська імперія. Класична доба 1300–1600» [3], в якій зображено, як козаки на чайках штурмують турецькі галери. На тій мініатюрі XVI ст. чайки такої ж конструкції, як і в книзі французького інженера, картографа й письменника Гійома Левассера де Боплана «Опис України» (Руан, 1651). Це є свідченням ще однієї важливої тенденції тогочасної київської графіки — прагнення художників до історичної достовірності.

Під час відвідин Києва 1620 р. Єрусалимський патріарх Теофан благословив у грамоті й Лаврську друкарню: «Благо хвально в типографском дили разсеяніє в будущую пользу всех христиан Слова Божія изданієм книг. Сія начинанія і деянія, яже суть ко спасенію, преподобного архимандрита Єлисея Плетенецького с братією, яже о Христи, благословихом его и благословляєм»[4].

Українська графіка першої половини XVII ст., або ритовина, як у той час її називали, була потужним чинником європеїзації українського мистецтва загалом. Здебільшого це була гравюра на дереві — дереворит і лише з середини XVII ст. утверджується гравюра на металі, що поступово витісняла дереворит. До 30-х рр. XVII ст. київська графіка розвивається на повну силу, а твори граверів Тимофія Петровича, Тараса Земки, А. Клірика і ряду нерозкритих досі монограмістів підносять її на дуже високий рівень. Розвиткові графіки сприяла також заснована Плетенецьким 1612 р. в Радомишлі на Житомирщині папірня, що виготовляла цупкий папір, придатний для тогочасної друкарської техніки й друкування літератури. У 1616–1624 рр. Плетенецький видав у Києві одинадцять видань релігійного, історичного та полемічного жанрів, шкільних підручників. У більшості з них титульні сторінки оздоблені гравюрами невідомих художників. Заснувавши в Києві друкарню, архимандрит зробив значний внесок у розбудову церковного та культурного життя. «Він був батьком не тільки Лаври, а й усього українського народу» — говорив про нього архимандрит Києво-Печерської лаври Захарія Копистенський, який заступив отця Єлисея.

Після смерті Плетенецького 1624 р. київське книговидавництво на деякий час занепало, натомість активно працювали західноукраїнські друкарні, головним чином львівська та унівська. Але 1627 р. в Лаврській друкарні сталася визначна подія — вихід першого українського словника — «Лексикона славенороського...», укладеного письменником, друкарем, гравером і лексикографом Памвою Бериндою. Здобувши освіту у Львівському єзуїтському колеґіумі, він став блискучим знавцем церковнослов'янської, грецької та латинської мов. Спершу працював друкарем і гравером у Стратинській та Крилоській друкарнях, заснованих єпископом Львівським і Галицьким Гедеоном Балабаном. У той період видав «Службник» (1604), «Требник» та «Євангеліє учительне» (1606). Уже тоді почав укладати свій «Лексикон...», над яким працював близько двадцяти років. Ставши членом Львівського братства 1613 р., Беринда очолив Братську друкарню, де 1614 р. видав книгу Йоанна Златоустого «О священстві» та свої вірші «На Рождество Христа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа для утіхи православним християнам» (1616). Графічне орнаментальне оздоблення цих видань він виконував сам. Особливо слід відзначити титульний аркуш збірки віршів «На Рождество...», в якому вихідні дані, назва, рік видання й друкарня укомпоновані в розкішну рамку з ошатними класичними колонами та романською аркою, що повторює арку над головним входом собору на Княж-горі в Крилосі. Памво Беринда також писав передмови й післямови до різних видань. До Києва він перебрався на запрошення Єлисея Плетенецького для влаштування книговидавничої та граверської справи. Разом з ним приїхали його син Лукаш та брат Стефан. Саме Памво Беринда був редактором першого видання лаврської друкарні «Часослов». Він звиряв з грецькими виданнями і вносив корективи в тексти уперше виданих церковно-слов'янською мовою в Києві «Бесідах Йоанна Златоустого на 14 послань святого апостола Павла» (1623) та «Бесідах Йоанна Златоустого на діяння святих апостолів» (1624). Беринда був також перекладачем, віршетворцем, автором шкільних драм. Водночас він не припиняв працювати як гравер і видав окремо сім своїх гравюр із текстами, підписаними монограмою «ПБ». Свій «Лексикон...» Беринда видав у Лаврській друкарні за власний кошт. Це словник, у якому близько семи тисяч слів церковнослов'янської мови перекладено або

розтлумачено тогочасною українською розмовною мовою. Графічне оздоблення видання просте — скромна політипажна рамка рослинного орнаменту, в яку вкомпоновано текст, складений із шрифтів різного розміру та центричної композиції. Словник тривалий час використовувався у шкільній практиці в Україні та Московській державі. У 1653 р. його перевидала друкарня Кутейнського монастиря в Орші, що постала за підтримки митрополита Київського Петра Могили. Припускають, що саме Беринда є автором майже всіх віршів у збірці «О воспитаніи чад» лаврського друку. Взірцем для багатьох членів лаврського гуртка, зокрема й художників, була мова творів Беринди: він вживав українську, без церковнослов'янізмів і слів іншомовного походження [5].

Київська графіка разом із книгодрукуванням піднеслась на якісно новий рівень з обранням 1627 р. архимандритом Києво-Печерського монастиря Петра Могили з підпорядкуванням його Константинопольському патріярхові, а не Київському митрополитові, що давало владіці більші

повноваження. Діяльність нового ігумена мала яскраво виражений контрреформаційний характер. Отець Петро та його однодумці провадили церковні реформи одночасно з національною активізацією мирян та консолідацією православних церковних структур, хоч і не заперечували певної секуляризації. Прагнучи зменшити світські впливи на церкву й застосовуючи сувору дисципліну, архимандрит водночас не відмовлявся від прогресивних організаційних та освітніх здобутків того часу. Усе це стосується не тільки церковного, а й культурного життя, яскраво відображеного в розвитковій мистецтва книги.

В Україні, як і в тогочасній Центральній та Західній Європі, незважаючи на посилення релігійних тенденцій, рівень культурних запитів суспільства зумовив збереження досягнутого раніше рівня секуляризації книгодрукування. До книг релігійного змісту й далі додавали цілком світські присвяти, вірші, передмови чи післямови. У передмовах і на берегах сторінок поміщали наукові коментарі та пояснення малозрозумілих місць, наводили цитати з різних джерел (зокрема з грецьких мовою оригіналу). Продовжували виходити видання



А. Козачковський. Євангеліст Марко.
Мідьорит з «Євангелія». 1733

мовою простою, здебільшого староукраїнською, а в деяких книжках нею подавали фрагменти богослужбових літургійних текстів.

Важливими подіями для всіх прибічників православ'я були підготовка в Києві першого зведеного викладу основ православного віровчення — «Православного ісповідання віри» та вихід у Лаврській друкарні кількох видань укладеного на його основі «Катехісису» — короткої науки про артикули віри. «Православне ісповідання віри» Петра Могили прийняли православні церкви більшості європейських країн, що сприяло зміцненню міжнародного авторитету київського науково-богословського та культурного гуртка серед православних, а згодом і серед католиків та протестантів. Те саме можна сказати й про найбільше за обсягом видання Лаври — «Требник» Петра Могили (1646). Широке використання в ньому, поряд із візантійськими

та східнослов'янськими, західноєвропейських (католицьких і протестантських) джерел було виявлено толерантності, відсутності властивого багатьом тогочасним фанатикам релігійного ізоляціонізму. Йшлося про залучення елементів західних учень для консолідації православної спільноти [6]. Свідома орієнтація на поєднання східних традицій з використанням здобутків західної освіти виявилась і в тому, що лаврське духовництво налагодило друкування книжок латинською та польською мовами. Наприкінці 1632 — на початку 1633 р. в друкарні Віленського братського монастиря вийшов антикатолицький юридично-політичний трактат, укладений Київською митрополією для розповсюдження на коронаційному сеймі, що почався 14 лютого 1633 р. Така орієнтація української церкви визначала й культурні трансформації в творчості київських графіків, що полягали в її демократизації, втіленні в сакральних композиціях мотивів із реального життя, виконанні художніх робіт для нецерковних замовників. Родові герби української церковної та козацької еліти, панегірики, тези з алегоричною символікою для Київської академії віддзеркалюють епоху та її творців, що знайшло якнайповніше відображення спершу в тогочасній архітектурі, а потім і в графіці та малярстві.

З часу заснування друкарні в Києві, крім ілюстрацій для книг, з дереворитів робили чимало естампів, зокрема це були так звані «печерські аркуші» — зображення краєвидів міст та умовних ландшафтів, біблійних сюжетів. Їх збереглося мало, тому уявлення про них може дати гравюра «Неопалима купина» (1626). Композицію в ній формує складне переплетення пружних ліній, що утворюють восьмипроменеку зірку. У центрі гравюри постає Богоматір з омофором. У променях по горизонталі й вертикалі — янголи, що уособлюють сили небесні, а також молитви, каяття, гнів, надію й страх. Усі промені та рух янголів спрямовані вгору й до центру, до зображеної променистої зірки з постаттю Богородиці. Уся композиція підпорядкована рухові вгору, немов символізуючи злет до висот божественного одкровення.

Українські друкарні, а відтак і гравери, підтримували між собою творчі зв'язки, особливо київські й львівські видавці та художники. Вони обмінювалися не тільки шрифтами, граверськими дошками, кліше, а й самі виїжджали в друкарні, де готувалося те чи інше видання. Тому ілюстрації одних майстрів зустрічаються як у київських, так і львівських виданнях.

Львівський гравер Георгій працював у 30–40-х рр. XVII ст. Його твори вміщені у виданнях львівської Братської друкарні, зокрема в «Євангелії» (1636, 1644, 1690, 1743), «Октоїху» (1639, 1644). В оформлених Гергієм книжках титули зберігають традиційну арку над заголовком, у тимпанах якої вигравірувано голівки янголів. Майстер вдавався до стриманого й делікатного штрихування, у пропорціях постатей та облич дотримувався ренесансних традицій, як у гравюрі «Вседержитель» із книги «Акафісти» (1624). Як і більшість митців Києва, Георгій був схильний до монументалізації образів. Його сюжет «Розп'яття» в «Євангелії» (1636) — це розгорнута фронтально по площині велична композиція, а три хрести й чотири пристоячі займають майже весь простір гравюри, підкреслюючи особливу атмосферу знаменної події.

Одним із найталановитіших граверів XVII ст. був Ілля, або Ілія, як він інколи підписував свої твори, додаючи літеру «с», що означає «схимник». До Києва він потрапив зі Львова, де служив у монастирі св. Онуфрія, підпорядкованого Львівському братству. Ймовірно, саме у львівській Братській школі він здобув освіту та професійні навички гравера. Творчу діяльність розпочав наприкінці 1630-х рр. у друкарні Львівського братства, де виконав ілюстрації до «Псалтиря» (1637), «Анфологіона» (1639) та «Октоїха» (1639). У Львові Ілля створив також гравюри до «Апостола» (1639) для друкарні Михайла Сльозки, який мав тісні стосунки з Лаврською друкарнею та митрополитом Київським і Галицьким Петром Могилою. Можливо, саме це вирішило його майбутню долю: з 1640 р. Ілля вже гравер Лаврської друкарні, член очолюваного Могилою Київського Атепею — гуртка вчених, письменників, богословів. За дорученням митрополита Ілля виїжджав у Румунію разом із професором Київського колегіуму Софронієм Почаським для налагодження друкарської справи в Яссах. Там гравер виконав 17 підписних робіт для «Євангелія учительного» (1643), виданого друкарнею яського монастиря Трьох Святителів та кілька гравюр для кодексу феодального права країни «Правила Василя Лупу» (1646). Вершиною творчості Ілли київського періоду є титульні аркуші й посторінкові ілюстрації до укладеного Петром Могилою «Требника» (1646). Ілля вмів скупими штрихами, окремими деталями передати глибину інтер'єру. Майстерність ритівника і композиційна винахідливість його виявилися в складних композиціях титульних аркушів та великих сюжетних заставках. У кожній гравюрі він прагнув легкою або тужавою лінією, грою світлотіні завдяки вмілому чергуванню штрихування й білого поля паперу, динамічності композиції якнайкраще донести

до глядача духовний зміст сакрального сюжету. Його майстерність і невичерпність фантазії гідні подиву. Досить сказати, що на титулі «Требника» поряд зі сценами семи таїнств і страстей зображено епізоди, в яких є до двадцяти персонажів, що розміщені на тлі архітектурних споруд або в інтер'єрі. Виразності цим аркушам надає своєрідна манера Іллі густо тонувати штрихуванням зображення, як в іконописі чи стінописі. Водночас він завжди прагнув надати ілюстраціям легкості й прозорості, штрихи клав лапідарно, точно, лінії в нього гнучкі, співучі. Заставки до «Требника» — справжні шедеври, ясні змістом і формою, легкі й витончені композиційно. Соковитий орнамент, який свідчить про знання майстром орнаменталістики давньої рукописної української книги, чітко обрисовує форму кожної із сюжетних заставок, що сприймаються як окремі завершені графічні твори.

У кожному з сюжетів заставок «Требника», що ілюструють таїнства, майстер закомпонував характерні деталі, сцени, інтер'єри чи краєвиди, як-от у заставці «Таїна миропомазання», де зображено цілком реальний інтер'єр із жаровою сценою. У сюжеті «Розп'яття» бачимо ландшафт з характерною для того періоду монастирською архітектурою.

Про майстерне володіння Іллею різцем, уміння компоувати сюжети, тяжіння до монументальності в дереворитах, що йде від лаврських стінописів, зокрема в Успенському соборі та церкві Спаса на Берестовому, оновлених Петром Могилою, свідчать ілюстрації до іншого його шедевру — «Патерика Печерського» (1661). Не зайвим буде підкреслити, що для Іллі, як і для інших лаврських граверів, джерелом творчості слугували й західноєвропейські взірці, зокрема ілюстрації голландського гравера й видавця Піскатора до «Біблії», кілька видань якої вийшло в Амстердамі (1614, 1639, 1643 і 1650). Ілюстрації Піскатора до видання, що тепер зберігається у фондах Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Ілля творчо переосмислив. Тому його композиції украй лаконічні, в них мало дійових осіб, відсутні другорядні деталі, а в пейзажі внесено багато характерних для місцевого ландшафту споруд, міських краєвидів, побутових деталей, зображень місцевих свійських та диких тварин.

Пізніше таку концепцію уповні використали лаврські художники в оформленні інтер'єру Троїцької надбрамної церкви — перлини монументального малярства не тільки України, а й усієї Європи. Цей стінопис тривалий час був взірцем і для митців київської школи графіки. Титульний аркуш «Патерика» — це розкішна барокова аркова композиція, в якій переважає рослинна орнаментика. У нижній частині композиції зображено Успенський собор, обабіч якого постають засновники монастиря, преподобні Антоній і Теодосій. Від споруди вгору тягнуться пагони з квітками, в які закомпоновано зображення лаврських подвижників. Такий мотив був поширений у західноєвропейській гравюрі, а в час, коли творив Ілля, з'явився і в творах багатьох київських граверів.

Відгомін суспільно-політичної ситуації помітний у трактуванні фронтиспіса «Патерика», що вирішений як алегорія на події в Козацькій державі й Українській Церкві після Переяславської угоди між Москвою та Богданом Хмельницьким, коли автономії українського духівництва почала загрозовувати небезпека, що згодом вилася у віроломне порушення Москвою всіх домовленостей з Україною й підписання Андрусівського перемир'я з Річчю Посполитою в січні 1667 р. та поділ України на Правобережну і Лівобережну, що спричинило Руїну. Немов у передчутті небезпеки в композиції фронтиспіса над постатями Антонія і Теодосія й будівлею Успенського собору розпростерла свій омофор Богородиця-заступниця [7].

Творчість Іллі вплинула на поступ української графіки. Подібне символічне вирішення бачимо в роботах багатьох київських граверів, зокрема в ілюстраціях до книжок «Меч духовний» (1661) і «Труби словес проповідних» (1674) Лазаря Барановича, «Мир з Богом чоловіку» (1669) Інокентія Гізеля, «Апостол» (1695). Послідовниками такого стилю в українському мистецтві були гравери Олександр та Леонтій Тарасевичі, Л. Крщонович, І. Щирський, Федір, І. Мигура, Д. Галяховський, М. Карновський, Н. Зубрицький, Г. Левицький, Адам та Йосип Гочемські, Георгій, Макарій, Я. Кончаківський. Саме їхній творчості тогочасна українська графіка завдячує своїм стрімким злетом, високим професіоналізмом, тематичним розмаїттям.

Значний вплив на друкарство справило розширення духовних інтересів і запитів тогочасного поспільства. Про це свідчить існування в Києві великих бібліотек при Києво-Могилянській академії, монастирях. У них зберігалися книги з різних галузей знань, серед яких особливо популярними були праці з гуманітарних наук і мистецтва в німецьких, італійських, французьких, голландських, польських виданнях. Велика бібліотека була й у Лаврі, куди після монголо-татарської навали XII ст. було перенесено багато книжок із Софійського собору.

Поповнила її й книгозбірня князя Миколи Святоші після прийняття ним постригу. Пізніше монастирю дарували свої книгозбірні з цінними інкунабулами Єлисей Плетенецький, Атанасій Кальнофойський, Петро Могила, Інокентій Гізель та ін. У заповіті ієромонаха Кальнофойського є цінні відомості стосовно його бібліотеки. Крім книжок класиків античної історії та філософії, він називав посібники з математики та геометрії, природничих наук, збірники духовних віршів, афоризмів, повні зібрання творів Цицерона, Сенеки, Вергілія, Тацита, Плутарха, Горація.

Для художників особливо велике значення мали «кужбушки» учнів Лаврської малярні, альбоми з ілюстраціями зарубіжних митців, численні богослужбові ілюстровані книги, які були збірками для творчості. Спочатку бібліотека зберігалася у приміщенні неподалік Успенського собору, поруч із келіями соборних старців, пізніше її перенесли в ризницю Великої дзвіниці, де вона була до пожежі 1718 р. Пізніше книгозбірня містилася в будинку митрополита Флавіана.

Більшість київських граверів наприкінці XVII ст. вже працювала в новій техніці — мідьориті, тобто ритуванні різцем зображення на мідних пластинах, з яких зображення переносилося на папір на друкарському верстаті. Нова техніка була складніша і вимагала більшого, ніж дереворит, тиску гвинтового преса. Але вона давала й великі переваги: завдяки їй можна було краще виявляти світлотіньове моделювання форми, точніше передавати за допомогою малопомітних, наче павутина, ліній усі її нюанси, гру світла і не тільки лінійну перспективу, а й повітряну. Вона також давала змогу, мов у живописі, використовувати світлові ефекти, вдаватися до тонального нюансування білого й чорного кольорів, більше використовувати фактуру й білину паперу. Наказом Петра I від 5 жовтня 1720 р. Києво-Печерській друкарні було заборонено друкувати будь-які книги, крім богослужбових, але і їх належало «для совершенного согласия с великороссийскими справлять печати ... дабы никакой розни и особого наречия во оных не было». Оскільки ця заборона не стосувалася художнього оформлення, то київські та чернігівські гравери мали можливість і надалі розвивати своє мистецтво.

У 50-х рр. XVIII ст. (завершальний етап у розвитку барокового стилю) в еволюції художньої культури примхливо поєднуються ренесансні й барокові естетичні засади. Бароковий стиль українські митці трансформували в річище вже напрацьованих традицій і рукописної книги, і гравюри, поєднавши в своїх творах властиві різним стилям особливості: ренесансну величність і урочистість, рівновагу й гармонію форм, барокову динаміку складних композицій, контрастну гру світлотіні, пишність архітектурно-орнаментальних оздоб, алегоричність, символіку, експресію образів.

У другій половині XVII ст. серед київських граверів лаврської школи поширився офорт (від фр. *eau-forte* — азотна кислота, міцна вода). Це техніка отримання зображення з металевієї пластини шляхом травлення кислотою. Зображення продряпується сталевією голкою по спеціальному ґрунту й після цього протравлюється пластина, з якої зображення друкується на папір. Така техніка давала художникові ширші технічні можливості для детальнішого моделювання форми, відтворення об'ємності предметів,



Г. Левицький. Теза на честь Рафаїла Заборовського. Мідьорит. 1739

багатоплановості інтер'єру та пейзажу. Офорт друкували переважно на окремих аркушах паперу, які вклеювали в книги або розповсюджували вроздріб. Перші гравюри на металі в Україні з'явилися ще на початку XVII ст. в книжках, а також у вигляді окремих відбитків — «паперових іконок» та інших естампів із зображеннями святих. Та справжнього розквіту гравюра на металі досягла в 1670–1680-х рр., коли з-за кордону повернулись Олександр і Леонтій Тарасевичі та їхні учні. Очоливши Лаврську майстерню, О. Тарасевич високо підніс професіоналізм граверської справи, підготував цілу плеяду талановитих художників. Якщо за попередньої доби найбільшого розвитку набула книжкова гравюра, то з кінця XVII і впродовж усього XVIII ст. поряд з нею набув популярності естамп — панегіричні тематичні твори, привітальні адреси, об'яви, геральдика, символічна й гербова емблематика, тези (оголошення наукових диспутів у Київській академії, епітафії та різні алегоричні композиції). Розвивався й графічний портрет. Пишність, декоративна краса й урочистість тогочасних творів покликані були підносити престиж науки в Україні, вшановувати визначних діячів, представників церкви та гетьмансько-старшинської верхівки. З утвердженням мідьорита й офорта жанровість в українській гравюрі набула явних реалістичних рис.

В українському граверстві другої половини XVII — початку XVIII ст. панували різні стильові напрями, працювало багато творчих особистостей, серед яких вирізнялися яскраві обдаровані з оригінальними манерами, улюбленим жанровим репертуаром сюжетів, композиційними знахідками. Якщо окремі митці на вимогу замовника або на власний розсуд зверталися до творів попередників чи іноземних взірців, то вони не копіювали, а творчо перетлумачували їх. Радше в них можна побачити іконографічне наслідування, а не стильове чи композиційне.

До таких майстрів належить анонімний автор гравюр до «Мінеї общої» (1680) і «Требника» (1681). Заставки до «Мінеї» мають прямокутний формат, утворений рясним гравірованим рослинним орнаментом. У центрі кожного орнаменту, як у картуші, вирізняються маленькі сценки на євангельські теми. Інші заставки скомпоновані у вигляді малесеньких триптихів, як, наприклад, «Представлення святого рівноапостольного великого князя Володимира», в якому в середині композиції постав Володимир, а з боків — його сини, великомученики Борис і Гліб. Штрих гравюри прямий, ритмічний і негустий, тому рівномірно розподілене світло надає їй вигляду витонченого мережива. Не менш оригінальні заставки — орнаментальні та сюжетні, у які вплетені зображення звірів і пташок. В окремих композиціях є стародавні мотиви різьбярства та оздоблення рукописів тератологічними орнаментами (скажімо, з пащі фантастичного дракона виростає стилізована квітка — також фантастична).

Українські майстри гравюри другої половини XVII — початку XVIII ст. розвивали традиції своїх попередників. Це стосується й львів'ян Василя Ушакевича, Івана Глинського, Атанасія Клірика, Никодима Зубрицького та Діонісія Синкевича. Та найбільше нового внесли в мистецтво гравюри київські, новгород-сіверські, чернігівські та почаївські майстри, і не так у техніку, як у стиль та ідейно-образний зміст. Серед львівських майстрів того періоду вирізняється гравер по дереву, міді, офортист Никодим Зубрицький. Не було в той час жодної друкарні в Україні, де б не виходили книги з його ілюстраціями. Зубрицькому притаманний лаконізм, образність, упевнений рисунок, оригінальні композиції, яким він надає величності й монументальності, документальної вірогідності архітектури та ландшафту. Його композиція «Облога Почаївської лаври турками» (1704) — один із найкращих взірців батального жанру в тогочасній українській гравюрі.

Гравери першої половини XVIII ст., зокрема О. Козачківський, любили зображувати пейзажі й тому зверталися до пластичної виразної форми, вишуканої динамічної композиції. Цим вони справили значний вплив на одного з найобдарованіших майстрів української гравюри Г. Левицького. Народився він близько 1697 р. в селі Маячці на Полтавщині. Граверського мистецтва навчався у польському Вроцлаві. Здобув високу європейську освіту, опанував грецьку, латинську, польську та німецьку мови. Художник створював ілюстрації для релігійних і світських видань Лаврської друкарні, естампи, академічні тези для Київської академії та духівництва. Роботи майстра вирізняються досконалістю рисунка, ясністю й чистотою штрихування, по-живописному об'ємним трактуванням форми, монументальністю образів, як у тезі на честь архімандрита Києво-Печерської лаври Романа Копи «Покрова» (1740). Вправний рисувальник, майстер багатопланової композиції, Г. Левицький виявив у цьому творі бездоганний художній смак, органічно поєднавши в єдиному пориванні під омофором

Богородиці до небесної благодаті майже двадцять постатей янголів, святих, лаврських подвижників. У нижній частині композиції, над гербом Романа Копи, постають споруди Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви, зображені на тлі київських гір; у картушах навколо постатей — православні символи. Та найбільшу, не тільки художню, а й історичну цінність має теза Г. Левицького на честь київського митрополита Рафаїла Заборовського (1739), що вславився своєю освіченістю та доброчинством у галузі будівництва, хоч і ревно виконував вказівки російського Синоду в справі придушення будь-яких національних проявів у церковному житті України. У ній крім реалістичного портрета владики та звичних православних символів художник зобразив історично достовірні пам'ятки київської архітектури — Успенський собор, відбудований після пожежі 1718 р., споруди Києво-Могилянської академії, печерські наддніпрянські гори з Лаврою, церквою Спаса на Берестовому та Миколаївським військовим собором, зведеним І. Мазею. Справжньою окрасою твору є зображення трьох студентів академії із сувоями тез диспуту в руках. Твір прославляє Київську академію, тривалий час підтримувану музами науки й мистецтва, зображеними навколо овалу з портретом митрополита, який залишив по собі в Києві чудові архітектурні пам'ятки, зокрема митрополичий будинок та пишну барокову браму в Софії Київській, що носить його ім'я [8].

Наприкінці XVII ст. Київ продовжував бути центром книговидавництва завдяки плідній діяльності Лаврської друкарні. Гравюра на металі, переважно мідьорит, стає панівною. Тогочасні художники дедалі частіше звертаються до відображення світського життя. Особливо за правління гетьмана Івана Мазепи (1687–1709), коли відбулося пожвавлення мистецтва гравюри. У Західній Україні в різних видах графіки активно працювали гравери Є. Завадовський, Д. Синкевич, Н. Зубрицький. У Новгород-Сіверській друкарні видавали свої твори Л. Тарасевич, І. Стрельбицький та М. Карновський. Та першість в українській гравюрі XVIII ст. належала Києву, де працювали такі видатні майстри граверського мистецтва, як О. Тарасевич, І. Щирський та І. Мигура. Після поразки визвольних змагань І. Мазепи київський центр граверства на деякий час занепав. Однак київські митці Г. Левицький, А. Козачківський, Леонтій та Олександр Тарасевичі, львівянин І. Филипович, почаївські гравери брати Гочемські продовжували кращі традиції українського граверства, які обірвалися наприкінці XVIII ст.

У Л. Тарасевича офортні композиції, хоч доволі прості й правильні, проте викінчені з великим смаком і легкістю. Особливо популярними були його гравюри до «Патерика Печерського», виданого в Києві 1702 р., зокрема сюжети «Прибуття іконописців із Царгорода в монастир Печерський», «Освятит оселення твоє Всевишній» із достовірним зображенням Успенського собору до 1718 р., «Преподобний Теодосій Печерський» та «Преподобний Антоній Печерський», що пізніше не раз репродукувалися як окремі естампи й розповсюджувалися серед прочан.

Брат Леонтія Тарасевича — Олександр — найвідоміший з українських граверів першої половини XVIII ст. Його гравюри можна сміливо поставити поряд із кращими творами тогочасної західноєвропейської графіки. Він володів великою майстерністю ритівника, неперевершеного в ті часи майстра композиції й декоратора, портретиста.

О. Тарасевич (у чернецтві Антоній; бл. 1650–1727), навчався у майстерні братів А. і Ф. Кіліанів в Авґсбурзі, працював у Глуську в Білорусі (1670-ті рр.), у Вільні (1678–1688) і з 1688 р. в Києві, де постригся в ченці Печерського монастиря й був певний час його настоятелем. Твори майстра докиївського періоду — це здебільшого книжкові ілюстрації, тези, барокові композиції, біблійні сюжети. У період праці в Білорусі О. Тарасевич виконав 40 мідьоритів до авґсбурзького видання «Rosarium» (1672–1677), титульну сторінку до віленської книжки Т. Білевича «Triplex philosophia...» (1675) та портрет віленського єпископа М. Слупського (1677). У 1680-х рр. він створив гравюри до краківського видання Ф. Бартошевського «Philosophia rationalis...» (1683). Твори цього періоду виконані в бароковому стилі й вирізняються алегоричністю, багатством символів та вишуканістю геральдичних знаків. У деяких портретних гравюрах, зокрема офортних портретах короля Яна III Собеського (1680), митрополита К. Жоховського (1683), шляхтича К. Клокоцького (1685), наявні орнаментальні оздобы як елементи народної творчості. У Києві О. Тарасевич створив ілюстрації до книги «Три вінці молитовні» (1688), заголовні аркуші до панеґіриків на честь київської знаті, портрети князя В. Голіцина (1691), лаврського архімандрита Мелетія Вуяхевича і чернігівського архієпископа Лазаря Барановича (1693), позначені впливом іконопису Лаврської малярні та українського ужиткового мистецтва, що бачимо в трактуванні одягу, аксесуарів, прикрас. Портрети О. Тарасевича вирізняються

великим художнім смаком, що проявився у стриманості характеристики персонажа. Водночас він тяжко до розкішного обрамлення, яке часом цікавіше самого портрета, коли обличчя персонажів здебільшого узагальнені й позбавлені рис індивідуальності. Як, наприклад, портрет К. Клокоцького, зроблений, мабуть, із нагоди смерті портретованого, бо аксесуари довкола зображення створюють жалобний контекст: закрита труна під портретом; кістяк верхи на коні посилає смертельні стріли в оленя, що втікає, — усе представлено на тлі сумної осінньої природи із оголеними деревами.

О. Тарасевич утвердив у київській книжковій та естампній графіці мідьорит і офорт. Він своєю творчістю піднімав престиж граверства як професії, вимагаючи від своїх учнів знання всіх операцій — від задуму, попереднього ескізу, рисунка до праці на друкарському верстаті й відбитка. Під впливом О. Тарасевича зростала майстерність Л. Тарасевича, І. Щирського, Л. Крщоновича, Д. Галяховського, І. Реклинського, І. Стрельбицького, З. Самойловича, М. Семенова, майстрів Тита, Федора та ін. Він переніс у книжкову ілюстрацію полісюжетний принцип житійної ікони, а в портретну гравюру — принцип іконопису, водночас надавав своїм творам історичної достовірності й реалістичності, сприяв розвитку стилю бароко в українській графіці [9].

Період гетьманування у 1687–1708 рр. І. Мазепи, який був великим меценатом освіти й мистецтва, став вельми продуктивним як для київської графічної школи, так і для всієї української гравюри. Це були часи, коли зміцніла гетьманська влада й козацька старшина намагалася, як і гетьман, брати участь у культурному будівництві України відповідно до свого матеріального та суспільного становища й відтак увічнити своє ім'я. Не тільки будівництво церков, установлення нових і оновлення старих іконостасів, коштовні дарунки церквам та монастирям давали художникам мотивацію й теми, а й особливий тогочасний спосіб звеличення особистості та її діянь в українському суспільстві — вигравірувані й віддруковані на аркушах паперу панегірики, академічні тези, панегіричні рисунки для вшанування гетьманів, полковників, духовних осіб — архимандритів монастирів, єпископів і митрополитів, ректорів та професорів Києво-Могилянської академії та інших достойників. Естампи великого розміру з портретами й прозовими та віршованими текстами-посвятами визначним особам розклеювали на стінах Братського Богоявленського собору, на будівлях Академії перед початком академічних диспутів і вручали почесним гостям [10].

Частим явищем були й зображення українських історичних діячів, як-от портрети Івана Підкови та Богдана Хмельницького. Помітно вплинув на іконографію зображень Богдана Хмельницького його портрет, створений голландським художником Вільгельмом Гондіусом (1601–1660) — одним із кращих тогочасних європейських граверів. У 1654 р. він переселився з Голландії в Польщу на запрошення короля Яна II Казимира й обійняв при дворі в краківському Вавелі посаду королівського калькографа. Займався портретуванням відомих тогочасних діячів Речі Посполитої. 1651 р. виконав портрет Богдана Хмельницького в техніці гравюри на металі, копії з якого поширювалися по Україні й пізніше стали взірцем для живописних та графічних портретів гетьмана. Серед київських граверів вирізняється неповторним стилем своїх творів «смирений чернець» Іларіон Мигура (світське ім'я — Іван) — архідиякон Києво-Печерської лаври, а з 1709 р. — ігумен Миколаївського Крупицького монастиря поблизу Батурина. Він досконало опанував мідьорит і присвятив себе виключно панегіричній гравюрі у вигляді портретів поважних осіб, тезоіменитих їм святих із панегіричними написами та віршами. У панегіриках з віршованими текстами й портретами Івана Мазепи, Стефана Яворського, Варлаама Ясинського, святих Йоанна Златоустого та Миколая Великого Іларіон Мигура піднявся до високої патетичності й монументальності, не втративши при цьому ясності композиційного вирішення, уваги до деталізації, чіткості втілення задуму, гармонійності. Разом з цим він демонстрував велику фантазію, особливо в декораціях гербів, арматур та інсигній — графічних знаків шляхетності та влади.

Талановитим майстром панегіричної гравюри був Іван (у чернецтві Інокентій) Щирський (близько 1650–1714). Більшу частину життя він прожив на Чернігівщині, але творити почав під час навчання в Києво-Могилянській академії. До нас не дійшли перші твори Щирського київського періоду. Відомо лише, що талановитого художника запросив до Чернігова архієпископ Лазар Баранович і звідти направив його разом із кількома граверами й друкарями, зокрема Л. Крщоновичем і С. Ялинським, на навчання до Вільна, де він був учнем головного гравера Віленської академічної друкарні О. Тарасевича. Пізніше Щирський працював під

протекцією архієпископа Барановича і не раз виконував панегіричні гравюри для його творів, зокрема панегірик до книги «Благодать і істина» як авантитул. Ця навдивовижу тематично й композиційно багатоаспектна гравюра містить дві бурхливі батальні сцени битви з турками й звучить як графічна симфонія перемоги українського козацтва над османцями. Численні постаті святих, подвижників церкви, державних осіб, триумфальна арка в центрі композиції, архітектурні ландшафти, триумфуючі янголи з сурмами, Богородиця у звихрених небесах — усе це суголосне з бароковою музикою українських композиторів Максима Березовського, Дмитра Бортнянського або Артемія Веделя.

У Вільно молодий художник швидко став одним із провідних граверів, особливо після створення гравюр «Ченстоховська Богородиця» (1680), «Тризнянська Богородиця» (1680), «Несення хреста на Голгофу» (1681), що тиражувалися окремими естампами. Уже тоді в майстра почала формуватися прикметна риса творчості — тяжіння до багатослівної барокової оповідності й водночас увага до скрупульозної деталізації, що проявилися в естампах «Блаженний Михайло Гедройць із житієм» (1681), «Молитва святого Домініка» (1681), «Святий Іоанн Златоуст» (1682), котрі розповсюджувалися серед мирян. Після повернення з Вільна Іван Щирський жив у Любечі на Чернігівщині, де створював великі панегіричні гравюри на честь знатних осіб. В історії київської й усієї української графіки візцевими залишаються гравюри Щирського на честь ректора Києво-Могилянської академії Йоасафа Кроковського та архимандрита Києво-Печерської лаври Варлаама Ясинського. Обидва діячі відіграли важливу роль у житті Щирського: Кроковський був його наставником в Академії, а Варлаам Ясинський благословив на заснування монастиря в Любечі, ігуменом якого він був до 1714 р. Це місто вславилось тим, що в ньому народився преподобний Антоній, один із засновників Києво-Печерського монастиря.

До кращих творів тогочасної української графіки належить також теза І. Щирського «Триумфальне знамено» (1698) на честь ректора Академії Прокопа Колачинського. У верхній частині композиції зображено корогву з постатями апостола Петра в центрі та обабіч преподобного Прокопія Декаполіта і великомученика Прокопія — тезоіменитих святих ректора. Під корогвою — архітектурно достовірний будинок Київської академії після перебудови його гетьманом Мазепою, а перед ним — під проводом богині Мінерви група спудеїв у тогочасному вбранні. В образі Мінерви зображено обраного 1697 р. ректором Києво-Могилянської академії Прокопа Колачинського, який спирається на бароково трактований герб Колачинських, у якому вирізняються лаконічні деталі — акантове листя, вінець, три страусові пір'їни й геральдичний родовий знак.

У Любечі Щирський створив гравюри-панегірики на честь київського митрополита Варлаама Ясинського та генерального судді, а потім киево-печерського архимандрита Мелетія Вуяхевича, чернігівських архієпископів Лазаря Барановича, Теодосія Углицького, Івана Максимовича та ін. У 1698 р. художник створив чи не найкращі свої графічні твори — цикл ілюстрацій до поеми «Гіппомен Сармацький», написаної сподвижником гетьмана Мазепи, генеральним писарем Війська Запорозького Пилипом Орликом з нагоди одруження Івана Обідовського з Ганною Кочубей, донькою генерального судді Василя Кочубея. Кожна з чотирьох частин поеми, що видана окремим виданням у Лаврській друкарні, відкривається алегоричною півсторінковою панегіричною гравюрою-фронтиспісом. У малюнках І. Щирський майстерно вкомпонував геральдику, знаки зодіака, алегорії та життєві деталі — образи конкретних історичних осіб, пейзажі, інтер'єри. Серед деталей — герби Обідовських, Івана Мазепи, щит і гетьманська булава, пейзажі з церквами та палацами. Інтер'єр трактований бароково розкішно, з багатьма деталями. У небі бурхливо клубочаться хмари, з яких орел, цєбто гетьман Мазєпа, спрямовує свій лет у похід на Схід, на турків і татар, або пускає стріли в османські фортеці.

Завершується поема ліричною сценою «Амури з'єднують двоє сердець», зображеною в розкішному бароковому інтер'єрі. Лінія в малюнках чітка й водночас легка, контури ясні й виразні, штрихування рівномірне й витончене. Одне слово, це справжні високоталановиті графічні шедеври, вирішені в дусі мініатюрного живопису і водночас наділені бароковою життєрадісністю, переданою вишуканими графічними засобами [11].

Майстри доби Івана Мазепи Д. Галяховський та І. Стрельбицький також залишилися в історії української графіки, хоч більшість їхніх творів не збереглася. Данило Галяховський є автором прекрасної гравюри-тези від Київської академії, присвяченої Іванові Мазепі 1708 р. У ній гетьман стоїть на повен зріст у романтичній позі, обіпершись на свій герб в оточенні атрибутів

слави й чеснот, убраний у бойові шати. Це остання подібна гравюра на честь Мазепи перед його трагічною поразкою в боротьбі за незалежність України. Іван Стрельбицький створив гравюру на честь гетьмана Петра Дорошенка, а також ряд високомайстерних графічних портретів, зокрема портрет-епітафію митрополитові Варлаамові Ясинському (1707).

Загалом роль київської графіки в розвитку національної культури полягає в постійному зверненні її творців до традицій західноєвропейського графічного мистецтва, а відтак у прискоренні шляху українського образотворчого мистецтва від канонічного традиціоналізму до реалізму.

Діяльність митрополита Петра Могили, Визвольна війна українського народу під керівництвом Богдана Хмельницького, становлення Української козацької держави, державотворча та культурна політика гетьмана Мазепи і його сподвижників справили величезний вплив на історичний розвиток українського народу. Творчість графіків України, зокрема й Києва, пройнята пафосом визвольної боротьби, демократичними ідеями, розвивалася в умовах консолідації народу, національного самоутвердження, посилення опору проти татаро-турецьких нападників і польсько-шляхетських, а пізніше й московських поневолювачів. Зростав інтерес до етики, моралі, до пізнання навколишнього світу, що вплинуло на все образотворче мистецтво, визначивши його ідейне спрямування, надавши художнім образам широкій людяності, величчю й урочистості.

-
1. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–VIII ст. — К., 1983.
 2. Огієнко Іван. Історія українського друкарства. — К., 1994. — С. 256.
 3. Іналджик Галіль. Османська імперія. Класична доба 1300–1600. — К., 1998.
 4. Огієнко Іван. Вказ. праця. — С. 262.
 5. Огородник І. В., Русин М. Ю. Українська філософія в іменах. — К., 1997. — С. 16.
 6. Жуковський Аркадій. Петро Могила й питання єдності церков. — К., 1998.
 7. Юрчишин О. В. Гравєр Ілля в містечку Кобиці // Українське мистецтвознавство. — К., 1993.
 8. Степовик Дмитро. Українська графіка XVI–XVIII ст. — К., 1982.
 9. Степовик Дмитро. Олександр Тарасевич. — К., 1975.
 10. Оглоблин Олександр. Гетьман Іван Мазепа та його доба. — Нью-Йорк–Київ–Львів, 2001.
 11. Степовик Дмитро. Іван Щирський. — К., 1988.