

4. Шостак, В. О. Деякі питання програмно-комп'ютерного забезпечення Українського біографічного словника [Текст] / В. О. Шостак, В. С. Чишко // Укр. біографістика : зб. наук. пр. – К., 1996. – Вип. 1. – С. 115–126.

5. Яценко, О. М. Бібліографія в Україні та вплив сучасних інформаційних технологій на її розвиток [Текст] / О. М. Яценко // Укр. біографістика : зб. наук. пр. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 284–303.

6. Яценко, О. М. Використання зарубіжного досвіду при складанні «Українського біографічного словника» [Текст] / О. М. Яценко // Бібліотека. Наука. Культура. Інформація : наук. праці НБУВ. – К. : [б. в.], 1999. – Вип. 1. – С. 409–414.

УДК 025.177:027.54(477)

Ірина Цинковська,

мол. наук. співробітник НБУВ

Гліб Юхимець,

зав. відділу НБУВ

ЖИТІЙНІ СЮЖЕТИ В ІЛЮСТРАЦІЯХ ЛЕОНТІЯ ТАРАСЕВИЧА ДО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОГО ПАТЕРИКА

У статті стверджується, що в історії українського образотворчого мистецтва ілюстрації Леонтія Тарасевича до «Києво-Печерського патерика» є явищем надзвичайного значення – за рівнем художнього і технічного виконання, новаторським підходом до вирішення складних завдань, поставлених майстрові епохою становлення й розвитку нових для української культури імпульсів, пов'язаних з мистецтвом доби бароко.

Ключові слова: Леонтій Тарасевич, образотворче мистецтво, ілюстрації, «Києво-Печерський патерик».

У колекції мідних гравірованих дощок-кліше, що зберігаються у Відділі образотворчих мистецтв НБУВ, початок XVIII ст. представлений ілюстраціями видатного українського художника Леонтія Тарасевича до прославленого видання «Патерик или отечник печерській», що вийшов друком у Києві 1702 р.¹ Художником було виконано сорок п'ять мідьоритів. Колекція містить одинадцять дощок, підписаних авторською монограмою «L. T.»². Знаний дослідник творчості Леонтія Тарасевича Дмитро Степовик дійшов висновку, що «історія відвела цій людині одну з провідних ролей в утвердженні бароко у станковій та книжковій графіці України. ...Його творчість мала об'єднувчий характер. Це дає підстави розглядати доробок художника в контексті всього українського мистецтва доби як видатне явище в історії стилю бароко на українських землях»³.

Визначаючи місце ілюстрацій до «Патерика...» роботи Леонтія Тарасевича в історії української художньої культури, Д. Степовик розглядає їх як концентрацію здобутків «не лише української графіки, а й живопису другої половини XVII ст. Навіть порівняно з попереднім доробком гравера у Вільно, Москві й Чернігові, позначеним майстерністю та пошуком

оригінальної образної мови, цикл про печерських отців вражає новаторством. Дивує глибина проникнення ілюстратора в ідейний зміст книги, розуміння ним різних деталей життя й історії українського народу. Якщо у віленських гравюрах Л. Тарасевича художні «українізми» виявлені як поодинокі акценти в потоці литовських, польських, білоруських, німецьких та інших віянь, то в циклі 1702 р. місцеві (а, можливо, варто, навіть підсилити – національні. – *І. Ц., Г. Ю.*) традиції домінують чітко й виразно»⁴.

Зміст Києво-Печерського патерика, надзвичайно яскраві життєписи преподобних святих, насичені численними подробицями, вимагали мистецьких знань, адекватної майстерності та неабиякого таланту ілюстратора. Леонтій Тарасевич, спираючись на досвід свого талановитого попередника гравера Ілії⁵, з творчим доробком якого безумовно був добре обізнаний, сам створив цілком оригінальний цикл ілюстрацій, де крім багатьох досягнень і сміливих новацій, виявив блискучий талант художника-оповідача.

Д. Степовик, розглядаючи цикл ілюстрацій до «Патерика...» «в кількох образно-типологічних зрізах», наголошує, що композиція частини ілюстрацій Л. Тарасевича побудована за принципом полісюжетності, «коли різночасові події зображалися в одному просторі», а решта – за принципом одночасного «експонування на аркуші «портретного» образу персонажа та епізодів з його життя»⁶, зображених в окремих клеймах, розміщених навколо більшої за розмірами центральної композиції.

Гравюри Л. Тарасевича – невеликі за розміром (трохи більше 15 см по вертикалі і близько 12 см по горизонталі). Це переважно складні композиції (центральні зображення яких часто доповнені клеймами), із зображенням просторових планів, багатьох фігур, архітектурних споруд, інтер'єрів, ландшафтів та безлічі деталей: пагорбів, дерев, квітів, валунів, кораблів, рибальських човнів, предметів побуту тощо. І кожне окреме зображення, кожна щонайдрібніша деталь в композиції має своє місце, чітко продумане і ретельно розраховане.

Добре продумане і розташування життєвих сюжетів у композиціях Л. Тарасевича. Подеколи художник їх розміщує окремими клеймами овальної або прямокутної форми (числом п'ять або шість), що по сторонах і по низу обрамляють центральну, найбільшу за розмірами, композицію із зображенням крупним планом постаті святого. Є ілюстрації, в яких клейма розміщені по одному або по два у нижній частині, під головною композицією із зображенням одного або одразу двох святих. Часто-густо у горішній, більшій за розмірами композиції, святий або одразу два святи зображені не статично – «статуарно-портретно», а як центральні персонажі

відтвореного сюжету з їх життя. Частина ілюстрацій із зображенням святого взагалі не має клейм. Це або сюжетні композиції, присвячені конкретному епізоду з життя святого, або такі, що є наближеними до ктиторсько-епітафіальної групи українського живописного портрету XVIII ст.⁷ «В репрезентативному ктиторському портреті, – читаємо у П. Білецького, – перед художником стояло важке і суперечливе завдання: сконцентрувати увагу на обличчі, а також не занедбати жодної деталі костюма та антуражу, багатство і точність котрих були необхідні для створення пишного образу та характеристики станової приналежності ктитора»⁸. Інше завдання – створення історичного репрезентативного портрета вирішував Л. Тарасевич⁹. Портретовані ним особи не були його сучасниками: між ним і тими, кого він зображував, існувала часова дистанція у декілька століть. Тому він концентрує увагу на переконливості створеного своєю уявою образу, надаючи йому «портретних» індивідуальних рис¹⁰, що склалися під впливом існуючої іконографії та життєписів Києво-Печерського патерика. А конкретні подробиці і деталі в гравюрах Л. Тарасевича наведені, аби переконливіше виявити церковно-ієрархічну приналежність святого та його зв'язок з життям Києво-Печерської лаври. Преподобного Стефана, ігумена Печерського, зображено крупним планом, фронтально, в багатому церковному облаченні. Він тримає великий фоліант у коштовній обкладинці та посох вишуканої форми. Красиве, витончене обличчя – великі виразні очі, тонкий орлиний ніс, густі борода і кучері, що падають на плечі, створюють образ, сповнений величчя й духовної шляхетності. Таке відчуття підсилює композиція гравюри. Преподобний Стефан стоїть на високому пагорбі, порослому квітами. Позаду окреслено чудовий краєвид з широким плесом ріки і величною панорамою міста. Співставлення фронтальної величної постаті святого та глибини широкого простору за ним надає образу монументальної величчя й урочистої репрезентативності.

Якщо у живописних портретах ктиторсько-епітафіальної групи переважав замкнений простір, і портретована особа зображувалася в інтер'єрі кімнати без вікна, або з невеликим віконним отвором, в якому найчастіше виднілась церква, побудована на кошти портретованого, то у гравюрі Леонтія Тарасевича «Преподобний Полікарп, архимандрит Печерський» постать святого розміщена у відкритому архітектурному середовищі: крізь високі пружкі арки, що спираються на стрункі тосканські колони, добре видно подвір'я монастиря і західний фасад Успенського собору. Композиційною будовою гравюра майже не відрізняється від живописних портретів ктиторсько-епітафіальної групи. Відповідно

моменту урочистого «представлення» преподобний має парадне вбрання – на голові оздоблена коштовним камінням митра; розшита орнаментом фелонь, прикрашений шитвом сакос та епитрахиль з хрестами; з правого боку – ромбовидна палиця, оздоблена китицями і зображенням серафіма. Правицею архімандрит тримає посох, а долоня лівої руки покоїться на Євангелії. Преподобний стоїть біля столу, вкритому важкою скатертиною з торочкою, на якому Євангеліє, дві книги і скульптура Розп'яття.

У житійних сценах, що супроводжують портретні зображення преподобних, автори «Патерика...» зосереджують увагу на описанні фактів їх життя та, насамперед, на їх подвижницькій діяльності. З тексту, в основному, можна лише дізнатися загальний зміст того, що відбувалося в житті преподобних, але не як і в якій обстановці; відтак художник-ілюстратор нашоствується на певні труднощі – він мусить самостійно вирішувати режисуру зображуваної сцени, типаж дійових осіб, їх взаємодію, обстановку. Але, водночас, це дає майже необмежену свободу його фантазії. Л. Тарасевич скористався цим повною мірою, наблизивши збагачені його фантазією житійні сцени до сучасності. Краєвиди, архітектура, одяг, предмети побуту – все у нього було впізнаване, знайоме його сучасникам. А від того у глядача значно підсилювалося відчуття реальності.

Кожна композиція, незалежно від її значимості й розташування на аркуші, обов'язково супроводжується пояснюючим текстом¹¹, адже логіка послідовності розміщення окремих житійних сюжетів у гравюрах (якщо виходити з послідовності описання подій в тексті), вірогідно, в кожному окремому випадку диктувалася художньо-естетичними чинниками. Ще одне суттєве зауваження щодо розміщення житійних сюжетів. У композиціях, представлених у менших за розміром клеймах, художник не допускає сукцесивного методу зображення, а в центральній великій композиції із портретом преподобного, якому присвячена ілюстрація, на другому плані, в єдиному зображальному просторі (площині) часто-густо відтворені окремі епізоди з історії життя святого, які відбувалися у різний час і в різних місцях. До такого методу Л. Тарасевич здебільшого вдається в ілюстраціях, які зовсім не містять клейм, або їх кількість обмежена до одного або двох під центральною композицією.

Як художник-ілюстратор Л. Тарасевич з величезною повагою і надзвичайно уважно ставиться до тексту «Кієво-Печерського патерика». Він вчитується у кожне слово життєписів, відстежує розвиток подій, ретельно обираючи для ілюстрування найважливіші, на його думку, історії з життя кожного окремого святого. Водночас Л. Тарасевич виявляє

неабияку сміливість у графічному відтворенні описаних у «Патерика...» життєписів, а іноді навіть відступає від тексту.

Цикл житійних ілюстрацій, відповідно до композиції тексту «Кієво-Печерського патерика», розпочинає гравюра, присвячена преподобному Антонію Печерському. Вертикальна за форматом композиція складається з шістьох, наближених до овалу і різних за розміром клейм. В центральному клеймі вертикального формату на передньому плані зображено фронтально постать преподобного Антонія Печерського у чернечому вбранні. Це, на нашу думку, традиційний для ілюстрацій «Кієво-Печерського патерика»¹² своєрідний репрезентативний образ святого, який своєю подвижницькою діяльністю заслужив славу і благодать Богу. Найважливіші змістовні ознаки цієї композиції: правицею Антоній посилав благословення, а лівою рукою тримає розгорнутий сувій з написом: «Господи, да буде на місці цьому благословення святої Афонської гори»; праворуч від нього на другому плані видніється порослий деревами пагорб з входом до печери; на дальньому плані – краєвид, який, безумовно, можна було побачити з того місця, куди прийшов Антоній після перебування на святій Афонській горі. З багатої на чудесні події «біографії» преподобного Антонія митець обрав для зображення у клеймах лише конкретно-історичні епізоди: постриг у Афонському монастирі (горішнє клеймо праворуч), повернення на київську землю (клеймо, розташоване по діагоналі ліворуч), молитва святого у власноруч виритій печері (горішнє клеймо ліворуч), призначення Антонієм преподобного Феодосія ігуменом на прохання монастирської братії (клеймо, розташоване по діагоналі праворуч), нарешті, в нижньому, у вигляді пишного барокового картуша, горизонтальному (на всю ширину аркуша) клеймі зображена сцена прощання монастирської братії з померлим святым.

Ліворуч від центральної композиції Л. Тарасевич зосередив однофігурні, а праворуч – багатофігурні композиції. У сцені «Антоній у печері» в центрі композиції зображено святого, який стоїть на одному коліні й проникливо звертається із молитвою до Всевишнього. Промені яскравого світла, як символ Божої благодаті, осянують святого у маленькій печері. Перед ним на землі лежать розгорнута книга, лопата і заступ. Символічного значення набуває і зображення дерева ліворуч біля печери, що нагадує виноградну лозу. Завдяки емоційності й виразності пози і жесту святого, бездоганному співвідношенню градації тону від сліпучого білого до глибокого темного, зображена сцена проникливої молитви до Бога, сповнена емоційної виразності та глибокої символічності змісту.

Сцена постригу Антонія в Афонському монастирі у правому

горішньому куті також подана у замкненому просторі монастирського храму. Але на відміну від попередньої, ця сцена вирішена як багатофігурна композиція. Вражає майстерність, з якою Л. Тарасевич розмістив у обмеженому просторі сім фігур (ми бачимо повністю лише три), відтворивши відчуття присутності великої кількості людей.

В іншій сцені – призначення преподобного Феодосія ігуменом, яка відбувається біля печери преподобного Антонія, Л. Тарасевич, аби зобразити багатьох присутніх на церемонії монастирської братії – «число було їх двадцять» – також обмежується розміщенням трьох постатей на передньому плані; з інших дев'ятнадцяти – видно лише дві голови за фігурою Феодосія та три фрагменти голів, ледь окреслених на дальньому плані. Проте компактність зображеної групи, ритмічний рух по діагоналі у глибину простору, точно знайдена лінія обрізу композиції рамкою гравюри дає реальне відчуття багаточисельності присутніх.

Якщо у мініятурі зі сценою посвячення на ігумена, дія якої відбувається біля входу в печеру, постаті ченців замикають простір, то у мініятурі із зображенням преподобного Антонія, який підходить до Києва, ілюзія глибини простору, що досягнута структурою композиції, не тільки сприймається як реальність, але й набуває символічного значення – до святої обителі (фігурує на дальньому плані), як мети Антонія, веде важкий, звивистий шлях (із безперечно символічним значенням шляху життя), як той, яким іде, спираючись на посох, святий преподобний.

Завершує розповідь художника вміщена в долішньому клеймі сцена прощання монастирської братії із своїм духовним наставником преподобним Антонієм. Своєю композиційною структурою гравюра нагадує ікони «Успіння Богородиці» – видовжений горизонтальний формат, зображення в центрі в глибині покійного на одрі, на передньому плані перед одром – велика запалена свічка у ставнику. Але на відміну від іконографії «Успіння Богородиці», постаті присутніх розміщені не півколом за одром, а двома окремими групами лише в головах і в ногах померлого. Виразними позами та жестами присутніх Л. Тарасевич переконливо передає їхні емоції, посилюючи драматичне звучання цієї сцени.

Композиційна схема ілюстрації до життєпису преподобного Антонія повторена в гравюрі, присвяченій його сподвижнику преподобному Феодосію. У чотирьох бічних малих клеймах і долішньому горизонтальному клеймі, які обрамляють центральну композицію (із представленням крупним планом постаті преподобного Феодосія на тлі мальовничого краєвиду Дніпра та пагорба із входом у печеру), відтворено ключові події з біографії святого, описані у «Печерському патерику...».

Принагідно зауважимо, що одна з найважливіших подій в житті Феодосія – призначення його ігуменом – автором ілюстрацій опущена, адже вона вже була зображена в гравюрі, присвяченій його наставнику преподобному Антонію. А це засвідчує, що підхід Л. Тарасевича до ілюстрування «Патерики...» був ретельно продуманим і комплексним.

Особливо показовим у цьому аспекті є прагнення художника наділити образи святих характерними індивідуальними портретними рисами не лише у репрезентативному портреті крупним планом центральної композиції, а й зберегти цей, створений уявою художника образ, легко впізнаваним і в інших житійних сюжетах ілюстративного циклу. Так, наприклад, завдяки індивідуальним портретним рисам, преподобні Антоній та Феодосій легко упізнаються навіть в ілюстраціях, присвячених життєписам інших святих або подіям, описаним у «Патерику...» («Преподобний Еразм», «У Влахерні Богородиця малярям золото дає», «Одкровення Симонові про створення церкви Печерської» та ін). «Впадає в око, – читаємо у Д. Степовика, – прагнення митця індивідуалізувати й психологізувати печерських отців. Створення без прямого наслідування попередніх іконографічних прототипів, ці образи вражають підкресленням особистого і неповторного в людині. Крім Антонія і Феодосія, які знайшли поважне іконописне тлумачення, Л. Тарасевич мав перед собою лише ті зразки образів печерських святих, що їх створив у своїх дереворитах Ілія. Л. Тарасевич якоюсь мірою врахував існуючу традиційну іконографію, але застосував до неї власну концепцію персонажів як енергійних, діяльних людей»¹³.

В житійних сюжетах Л. Тарасевич не обмежується індивідуалізацією образів печерських святих. В ілюстраціях, присвячених, приміром, преподобним Мойсею Угрину і Варламу, художник, як це у свій час зробив Джотто, сміливо порушує усталену іконописну традицію незмінності образу святого. У житійних «історіях», зображених у клеймах, преподобні Мойсей Угрин і Варлаам постають перед глядачем у молодому віці, з густими кучерями та без бороди. Тобто, Л. Тарасевич зображує печерських святих не лише у конкретному, впізнаваному середовищі, «а також і у часі, що змінював його зовнішність, як відбувається це з будь-якою людиною»¹⁴.

В ілюстрації, присвяченій преподобному Мойсею Угрину, в мініятурних клеймах, розташованих навколо центральної композиції із зображенням образу святого, Л. Тарасевич послідовно змальовує ключові події його подвижницького життя. Спочатку ми бачимо сцену викупу полоненого Мойсея вельможною польською пані. У кімнаті за столом,

вкритим скатертиною з торочкою, сидять Мойсей Угрин (в центрі), продавець (ліворуч) і вельможна пані (праворуч). На столі лежить велика купа монет. Праворуч від пані видно голову літнього чоловіка, що стоїть у арковому отворі. Ліворуч від продавця – молодий чоловік, який сидить за столом під завісою з важкої тканини, що діагонально спадає долу. На передньому плані, перед столом, художник розмістив круглий осліничок на трьох ніжках. Тобто, все зображено конкретно і буденно. Так, мабуть, і відбувалися торги людьми в той час. У наступній сцені ми бачимо юнака Мойсея, який відмовляється від любовних домагань вельможної пані, власністю якої він став. На передньому плані композиції зображено цю ж пані, яка намагається утримати святого у своїх обіймах. На другому плані – розкішне ліжко під балдахіном і дверний отвір, через який видно балюстраду палацу і парк. Далі драматична історія преподобного переносить глядача у муровану кімнату з голими стінами і решітчастим вікном, де, прикутий масивним ланцюгом до стіни, схиливши голову, стоїть Мойсей Угрин перед ченцем, що виконує обряд постригу. Праворуч, через вузьку щілину аркового дверного отвору видно подвір'я. У наступній композиції розгорнуто сцену побиття преподобного за наказом розлюченої вельможної пані. В центрі на землі лежить, спершись на руки, Мойсей, його б'ють дрючками двоє холопів. На другому плані праворуч – постаті вельможної пані і чоловіка, що слідкують за виконанням наказу. На передньому плані, у правому нижньому куті композиції лежить кинутий на землю плащ, а на дальньому плані простір композиції замикає зображення будівлі подвір'я, де відбувається покарання. У нижніх двох клеймах горизонтальної прямокутної форми із закругленими кутами розміщені сцени, що відбуваються у палаці польського короля Болеслава та смерть преподобного Мойсея Угриня. Багатофігурні композиції цих мініатюр ретельно продумані в усіх деталях. У першій мініатюрі ми бачимо на двоступінчатому подіумі встановлений трон, а на ньому, під балдахіном у розкішному царському вбранні, з короною на голові та берлом у руці польського короля Болеслава. Перед ним на колінах вельможна пані. Ліворуч від короля напівколом художник зобразив натовп вельмож, які жестами жваво реагують на слова жінки. Серед натовпу видно і постать святого, що виділяється серед інших фігур жестом притиснутих у відчай до грудей руками та німбом навколо схиленої на бік голови. Завершувє розповідь сцена прощання ченців із святим. У келії, на передньому плані ліворуч, зображено святого Мойсея Угриня на смертнім одрі. Над головою святого горить велика свічка, перед ліжком – курилниця. Праворуч, в ногах покійного – група ченців з преподобним Антонієм, які прийшли

попроситися. Один з них тримає перед собою розгорнутий требник і читає молитви. На передньому плані, у правому нижньому куті композиції виписано монаха, який сидить, скорботно схиливши голову на руку. Праворуч, крізь широкий арковий отвір келії, видно монастирський двір з трьома постатями на тлі одноповерхового будинку під високим гостроверхим дахом.

Прагнення до урізноманітнення композиційних схем спонукало Л. Тарасевича варіювати і в методах зображення житійних сюжетів, які розташовані в гравюрах не лише окремими композиціями в клеймах. У багатьох ілюстраціях циклу, а це переважно такі, в яких центральна композиція доповнюється одним нижнім клеймом, або взагалі без клейм, за постаттю святого в центрі крупним планом зображено один або декілька епізодів з його життя. Слід наголосити, що ці різні за часом і місцем дії житійні сюжети зображені в єдиній площині і в єдиному просторі. Так, у гравюрі «Преподобний Григорій чудотворець Печерський» в центрі горішньої композиції майже квадратного за форматом верхнього поля крупним планом фронтально, на повний зріст виведено преподобного Григорія Чудотворця. Цей поважний старець у чернечому одязі з довгою сивою бородою молитовно склав руки, журно схиливши голову. На його обличчі застиг страдницький вираз. На другому плані композиції подано два епізоди, пов'язані з життям святого. Праворуч – Григорій Чудотворець та три ченці будять трьох крадіїв, які лежать на землі недалеко від дерев'яної келії святого. Ліворуч представлено історію розбійників, які намагалися ввести в оману Григорія Чудотворця і поплатилися тим, що їх брехня справдилася не на їх користь. На першому плані цієї композиції видно трьох людей, які з жахом тікають із саду, залишивши на землі мішок, наповнений яблуками. На другому плані – дерев'яна келія святого і розлогі дерева. На одному дереві висить один з розбійників, який, падаючи з нього, удавився коміром. Таким чином історію з розбійниками Л. Тарасевич проілюстрував двома епізодами, що відбувалися в одному місті, але у різний час.

Зображення ключової сторінки історії життя преподобного Григорія – мученицьку смерть – художник відокремлює від центральної композиції розташувавши її у полі долішнього пишно орнаментованого овального картушу видовженого горизонтального формату. Тут ми бачимо сцену із постаттю князя Ростислава Всеволодовича, який чинить несправедливий суд над святим Григорієм. Оповідний характер у розкритті цієї трагічної сцени, що визначається численними подробицями (порослий деревами та очеретом берег Дніпра, широке плесо ріки, човен на воді, наметовий табір

на протилежному березі, виразні жести князя та його воїнів – виконавців жорстокого наказу князя, характерна поза святого, який з важким каменем на шиї, розкинувши руки, падає у воду) – досить точно відтворює розповідь авторів «Патерика...».

Сукцесивний метод розміщення за образом святого на другому плані різних епізодів з історії його життя в межах одного простору, із зображенням у кожній такій мізансцені цього ж святого як головної дійової особи, більш характерні для ілюстрацій, що мають поділену на дві частини композиційну схему – горішнє велике клеймо, наближене до квадратного формату і долішнє, вдвічі менше за розміром, видовжене по горизонталі. Розташування в межах одної композиції, одного зображального простору по два, іноді й більше епізодів, є характерним саме для горішніх клейм: названа вище гравюра «Преподобний Григорій, чудотворець Печерський», ілюстрації «Преподобний Никон Сухий», «Святий Єфрем, єпископ Переяславський», «Преподобний Даміан, пресвітер і цілитель», «Преподобний Агапіт», «Преподобний Прохор чудотворець» та ін. І, як правило, в зображенні таких сцен художник максимально точно відтворює зміст тексту. Хоча є й винятки. У гравюрі, присвяченій історії життя прославленого іконописця Алімпія, Л. Тарасевич не йде за текстом «Патерика...» (в якому описується, як янгол написав замість тяжко хворого художника ікону «Успіння Богородиці»), – янгола зображено під час роботи над іконою «Богоматері з немовлям» («Замилування»). Такий нетиповий для майстра відступ від тексту, вірогідно, спричинений художньо-формальною доцільністю – видовжений по горизонталі формат композиції «Успіння Богородиці» неможливо було б закомпонувати у квадратний формат площини клейма. Ще одна надзвичайно цікава деталь, що засвідчує комплексне бачення художником ілюстративного циклу в цілому. В сцені «Алімпій за роботою» у правій частині верхнього клейма зображена ікона Антонія і Феодосія, точно повторена художником у гравюрі «Пришестя іконописців з Царгорода у монастир Печерський», в сцені з грецькими майстрами, яким показують ікону із зображенням преподобних, аби вони впізнали в них саме тих, від кого десять років тому у Константинополі отримали золото на будівництво храму в Києві.

В ілюстрації до життєпису преподобного Даміана, в трактуванні епізоду явлення хворому святому янгола в образі преподобного Феодосія, художник вдається до буквального «циткування» тексту: «...коли перебував він у молитві, раптом став коло його ліжка блаженний Феодосій, який припав до його грудей...»¹⁵. Л. Тарасевич так і зображує в цій сцені янгола з крилами, наділеного зовнішніми рисами преподобного Феодосія, які ми

бачимо у гравюрі, що ілюструє главу до життя святого Даміана. Аби надати наведеним в ілюстрації сценам більше переконливості та правдивості, художник насичує їх багатьма конкретними і легко упізнаваними сучасниками майстра подробицями: подвір'я монастиря, інтер'єр келії святого Даміана (горішнє клеймо), вкрита грубим рядном дерев'яна лава, оберемок соломи під головою хворого, капці, глек, жбан, карафка, що стоять на підлозі та на полиці під решітчастим вікном (долішнє клеймо).

Блискучий талант Л. Тарасевича як видатного майстра монументально-епічного циклу ілюстрацій, що відзначається надзвичайною змістовною і стильовою цілісністю, у жодному разі не затіняє його як одного з кращих оповідувачів свого часу, «який знає, де треба посилити, а де послабити напруженість сцени, надати зображенню спокійної рівноваги чи драматичного зіткнення. При розв'язанні сюжетів «Покарання Сергія», «Преподобний Іоанн-багатостраждаець», «Преподобний Марко-печерний, гробокопач», «Преподобний Тит. Покарання Євгарія» та деяких інших Л. Тарасевич показав себе майстром «страшного оповідання». Він ставить глядача перед порогом незвіданих таємниць, вражаючих пригод, усього загадкового і незбагненого. В основі цього засобу лежить передусім барокова образність з її контрастами і напруженістю. Але в цих сюжетах розпізнаються також, з одного боку, елементи містичного оповідання середніх віків, а з другого – зародки майбутньої романтичної повісті із «страшним» змістом, з духами і привидами»¹⁶. В гравюрі «Преподобний Матвій Прозорливий» ці бісівські потвори зображені в образі воїна та козлоногих рогатих бісів, що їздять на свині, вчинивши страшний галас вночі на подвір'ї монастиря. В ілюстрації до життєпису «Преподобний Іван Многостраждальний» художник виводить страшного величезного дракона, який своїм отруйним вогняним подихом опалив голову святого. А в клеймах, що ілюструють епізоди з життєпису Преподобного Ісакія Печерського, Л. Тарасевич своєю багатою фантазією надзвичайно яскраво відтворює страхітливі сцени, описані в «Патерику...»: «...раптом світло возсіяло в печері, ніби від сонця, так, аж і очі людські сліпило. І прийшли до нього два юнаки прекрасні, і сяяли обличчя їхні, немов сонце. І кажуть йому: «Ісакію! Ми – янголи, а ось іде Христос із янголами». І Ісакій, вставши, побачив натовп бісів, і обличчя їхні були яснішими від сонця, один же посеред них сяяв дужче від інших, і обличчя його променилося. І сказали йому: «Ісакію! Це Христос! Поклонися йому». ...І вдарили [музики] в сопілки і в гуслі, і в бубни, і почали вони грати. І, втомивши його, залишили його ледве живого...»¹⁷. Усі ці жахи зображені так живо, так динамічно, в оголених тілах танцюючих бісів стільки

пластичної виразності, наче все це відбувалося насправді і художник сам спостерігав це фантастичне дійство.

Розглядаючи ілюстративний цикл Л. Тарасевича, наслідування у частині гравюр іконописним принципам композиційної будови, активне застосування сукцесивного методу зображення, виникає спокуса закинути художнику тягіння до середньовічних, архаїчних форм. Але більш уважне дослідження графічного циклу засвідчує новаторський дух його творчості, що базується на основі глибокого сприйняття ним у західноєвропейському мистецтві бароко саме найбільш прогресивної, реалістичної течії, могутнім імпульсом якої стало мистецтво доби Відродження. «Одне з основних положень середньовічної і насамперед візантійської естетики – теза невітленості «Писання» (тобто тексту) у зримих образах, про принципову неадекватність зображуваного зображуваному. ... Зримий образ не може і не має втілювати всього змісту, він є лише однією з ступенів наближення, лише знак, за яким має розкритися *інше*. Це *інше* необхідно не стільки побачити, скільки вгадати у зображенні, метою якого – лише «приоткрити завесу над сокрытой истиной». А «... в мистецтві нового часу, починаючи з доби Відродження, ... в якості основного постулату завжди зберігається уявлення, що будь-який сюжет, сформульований словами, візуально втілюваний, і в більш загальному плані: все що зображується – можна зобразити. ... Мистецтво Відродження прагне звести до мінімуму неспівпадіння між тим, що можна побачити в картині, і текстом, який ця картина ілюструє»¹⁸. У Л. Тарасевича всі житійні сюжети і ті, що розгорнуті в окремих клеймах, і ті, що оповідані на другому плані в центральних композиціях за «портретом-образом» святого, практично повністю співпадають з текстом «Патерика...». Більше того, центральні композиції в гравюрах «Преподобний Антоній Печерський», «Преподобний Феодосій Печерський», «Преподобний Ісакій Печерський», «Преподобний Варлаам Печерський», «Преподобний Григорій, чудотворець Печерський», «Преподобний Никон Сухий» та ін. за своїм основним структурним принципом чіткого розподілу на дві просторові зони – близьку і далеку, наслідують традицію композиційної будови картин доби Раннього Відродження. Як і в картинах італійських майстрів, у центральних композиціях названих гравюр «... для першого плану (там, де зображена постать святого на повний зріст. – *І. Ц., Г. Ю.*) дистанції не існує, він гранично наближений до глядача; другий план представляє собою вид на – не тільки для глядача, але й для персонажів на першому плані, які споглядають, або, у всякому випадку, спроможні споглядати цей вид»¹⁹. Тобто, певне розмежування двох просторів, їх композиційне зіставлення як найважливіша

структурна відмінність картини кватроченто є характерною і для композиційної будови центрального зображення в багатьох гравюрах Л. Тарасевича.

Безумовно, Леонтій Тарасевич є одним з найяскравіших майстрів українського бароко. Та в ілюстративному циклі до «Кисво-Печерського патерика» в зображенні житійних сцен він тяжіє до реалістичної течії західноєвропейського мистецтва XVII–XVIII ст. В ілюстрації до життєпису преподобного Ісайї, єпископа Переяславського, в тексті є сцена, в якій розповідається, як перед преподобним з'явилися у вигляді прекрасних юнаків янголи, аби повідомити святого про освячення «небесно подобної» Печерської церкви. Вони підняли Ісайю і понесли його «як на хмарах, преподобний з'явився разом з іншими архієреями на чині».²⁰ Леонтій Тарасевич відмовився від цієї, досить ефектної з точки зору барокового майстра сцени, а сконцентрував увагу читача на більш приземлених справах преподобного. У горішній, центральній композиції майстер, аби надати більш повної характеристики образу, поєднує репрезентативний портрет церковного ієрарха із зображенням поруч з ним убогих, сірих, голодних, очима сліпими і ногами кульгавими, до яких він був милостивий, «так що усі раділи йому і славили Бога, який дарував такого вчителя і наставника тій країні»²¹.

Життя і діяльність преподобних святих були тісно пов'язані з Києво-Печерською лаврою не лише як з духовною обителлю, а й як із місцем їх повсякчасного перебування, де відбувалися і реальні події, і де творилися чудеса ними і з ними самими. Л. Тарасевич, як художник глибоко реалістичного спрямування, це добре розумів, тож блискуче відтворив у циклі ілюстрацій дух і неповторну красу Києво-Печерської лаври. Його графічні мініатюри, насичені конкретними упізнаними деталями, краєвиди, архітектура, інтер'єри церков і монастирських келій, печери, предмети побуту переконливо передають характерну атмосферу Києво-Печерської лаври як місця подвижницької діяльності героїв житійних історій «Патерика...». У гравюрі «Пришестя іконописців з Царгорода у монастир Печерський» – це змальована у нижньому клеймі дивовижної краси панорама Києва з боку Дніпра з величними соборами, монастирськими мурами і вежами на високих пагорбах, але не часів Київської Русі, а початку XVIII ст. – та, якою милувався художник. Таке «переведення» зображуваних історій у сучасне середовище є характерною рисою українського мистецтва доби бароко з його тягінням до реалістичного відтворення світу.

Уважно розглядаючи гравюри Леонтія Тарасевича у київському виданні «Патерика...» 1702 р., а особливо, оригінали мідних дощок з

колекції НБУВ, не перестаєш дивуватися надзвичайно високій технічній майстерності художника. Штихель у його руках такий слухняний, що складається враження надзвичайно легкого подолання ним опору твердого металу. Вражає віртуозна майстерність гравірування, особливо у клеймах – мініатюрних композиціях (іноді менше 3 см по більшій стороні) з великою кількістю персонажів, розвинутим складним сюжетом, часто-густо з активним дійством. Такі мініатюрні графічні «картини» завдяки досконалому рисунку, бездоганному тональному вирішенню сприймаються переконливо, як завершені в усіх деталях композиції. Так, у гравюрі «Одкровення Симонові про створення церкви Печерської» вражає легкість й дивовижна різноманітність прийомів штрихування, а разом із цим – раціональність, висока художня культура їх використання. В зображенні розп'яття в центрі композиції густа сітка штрихування виявляє не тільки тверду фактуру дерев'яного хреста, а й його страхітливу масивність. Абрис оголеного тіла художник окреслює безперервною пружкою лінією, а його об'єм виявляє коротким діагональним і перехресним штрихуванням. У зображенні складок одягу використовує крім діагонального і перехресного, також і паралельне штрихування, що повторює лінію силуету постаті. Коли фігуру дальнього плану необхідно подати лише силуетом, окреслену форму художник рівномірно заповнює перехресним і діагональним штрихуванням, паралельними лініями. Віртуозна техніка Л. Тарасевича вражає і в зображенні багатьох мініатюрних деталей. У зображенні Успенського собору, яке трохи перевищує два сантиметри, художник з надзвичайною точністю не тільки відтворив найдрібніші архітектурні деталі (пілястри, дверні й віконні аркові отвори, барокові бані, увінчані хрестами), а й передав божественну красу й монументальну велич прославленої споруди. Окремими короткими тонкими рисками художник відтворює поверхню дзеркальної гладі води великої гавані, а в зображенні пишної крони дерева, квітки, клубів диму його різець нагадує легкі невимушені розчерки малюнку пером.

Вершинні здобутки Л. Тарасевича в техніці гравірування особливо чітко можна простежити, аналізуючи кліше гравюрі «Преподобний Нестор літописець». Майстер демонструє такий рівень володіння складними технічними прийомами (штрихування сіткою різної густоти, паралельними прямими, вертикальними, горизонтальними, діагональними довгими або короткими лініями, штрихування різної інтенсивності перехресними короткими лініями і крапками, імітація легкого розчерку малюнка пером), який дозволяє йому не тільки досягати неповторної виразності в зображенні людей, архітектури, предметів, а й бездоганного тонального вирішення в

зображеній сцені в цілому. Саме завдяки художньо-технічній довершеності простір відтвореної різцем затишної кімнати, в якій Преподобний Нестор пише духовну історію своєї країни, наповнюється повітрям і ледь вловимими звуками, що надходять із затишного монастирського подвір'я.

В історії українського образотворчого мистецтва ілюстрації Леонтія Тарасевича до «Києво-Печерського патерика» за рівнем художнього і технічного виконання, новаторським підходом до вирішення складних завдань, поставлених майстрові епохою становлення й розвитку нових для української культури імпульсів, пов'язаних з мистецтвом доби бароко, виступає явищем надзвичайного значення. Творчий геній Леонтія Тарасевича критично сприйняв і відібрав у західноєвропейському бароко все найбільш прогресивне і перспективне, збагатив та підсилив його реалістичні тенденції яскраво вираженими українськими національними рисами.

Примітки

¹ Примірники цього видання з гравюрами Л. Тарасевича зберігаються у Відділі стародруків та рідкісних видань НБУВ. «Історію створення Києво-Печерського патерика» див. у дослідженнях: *Степовик, Д. В.* Історія Києво-Печерської лаври / Дмитро Степовик. – К.: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2001. – [559] с.; Патерик Києво-Печерський / за ред., написаною 1462 року по Різді Христовому печерським ченцем Касяном; упоряд., адаптувала українською мовою, склала додатки та примітки Ірина Жиленко. – 2-е вид. – К.: Видавничий дім «КМ Akademia», 2001. – 348 с.

² Інші гравірувальні дошки до «Патерика...», які відчутно поступаються технікою виконання оригіналам, є копіями з гравюр Л. Тарасевича, що були виконані Я. Кончаковським та невідомими граверами XVIII–XIX ст.

³ *Степовик, Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко / Д. В. Степовик. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 46.

⁴ Там само. – С. 172.

⁵ Перше відоме видання «Патерика Печерського лицевого» з дереворитами Ілії (всього 28) датується 1656 р. Видання «Патерика Печерського» 1661 р., в графічному оздобленні якого, крім Ілії, брали участь ще троє майстрів, налічує вже 47 ілюстрацій в тексті. (Див.: *Запаско, Я. П., Ісаєвич, Я. Д.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574–1700) / Яким Запаско, Ярослав Ісаєвич. – Львів: Вид-во при Львів. держ. ун-ті вид. об-ня «Вища школа», 1981. – С. 72–74.)

⁶ *Степовик, Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. – С. 175.

⁷ Відомо, що Леонтій Тарасевич з великим успіхом працював у галузі не тільки графічного, а й живописного портрету. Після пожежі у 1718 р. в Києво-Печерській лаврі, від якої постраждали розписи Успенського собору, в систему яких входили і ктиторські портрети, Олександр Тарасевич і його помічники (серед

яких був і Леонтій) написали цілу портретну галерею ігуменів, архимандритів та ктиторів лаври. (*Белецький П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / Платон Белецкий – Л.: Искусство, 1981. – С. 89–90.)

⁸ *Білецький, П. О.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку / Платон Білецький – К.: Мистецтво, 1969. – С. 154.

⁹ Серйозність свого наміру щодо створення портретних образів, наділених індивідуальними рисами, Леонтій Тарасевич одразу заявив у гравюрі титулу, в якій усі дванадцять зображених преподобних наділені індивідуальними портретними рисами, що зберігаються в інших композиціях циклу ілюстрацій з їх зображенням.

¹⁰ У тексті «Києво-Печерського патерика» немає словесних портретів з описанням індивідуальних зовнішніх рис святих. Автори лише їх порівнюють із сонцем, місяцем і зірками: «...з них хто як сонце, хто як місяць, а хто як зірки». (Див.: Патерик Печерский или Отечник / Изд. Киево-Печерской лавры. – К., 1998. – С. 28.) Д. Степовик, звертаючи увагу на правдиві словесні портрети в тексті «Патерика...», має на увазі їх духовну, а не фізіономічну характеристику, і тому слушно зазначає, що «крізь опис чудес небесних явищ, пригод – читач бачить прекрасно змальовані, правдиві словесні портрети фундаторів монастиря Антонія й Феодосія; народних лікарів-цілителів, що відмовлялися від плати за труд; талановитих майстрів пензля і будівельників; пекарів-проскурників і навіть гробокопачів, які охоче виконували найважчу і непристижну роботу...». (Див.: *Степовик, Д. В.* Києво-Печерська лавра / Дмитро Степовик. – К.: ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. – С. 19. – (Бібліотека українця. – № 4–8).)

¹¹ Ці стислі підписи викликані, на нашу думку, не лише необхідністю чіткого відсилу зображеної життійної історії до тексту «Патерика...», а ще й бажанням підкреслити значимість обраного для ілюстрування даного конкретного епізоду біографії святого.

¹² Така сама композиційна схема і в гравюрах Іллі до «Патерика Печерського», що вийшли друком з друкарні Києво-Печерської лаври 1656 (ДПБ) та 1661 рр. (НБУВ).

¹³ *Степовик, Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – С. 175.

¹⁴ О. Степанов, аналізуючи життійний фресковий цикл Джотто у Ассізі, присвячений св. Франциску, наголошує, що найбільш сміливе новаторство авторів циклу – в порушенні середньовічної традиції незмінності зовнішності святого. «Раніше святих зображували у невизначеному просторі, під знаком вічності. Св. Франциска творці ассізійського циклу вперше показали не лише у середовищі, впізнаваному за суспільними прикметами, але і в часі, що змінює його зовнішність, як відбувається це з будь-якою людиною». (Див.: *Степанов, А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века / Александр Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 85.)

¹⁵ Патерик Києво-Печерський / за ред., написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касяном – С. 49.

¹⁶ *Степовик, Д. В.* Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – С. 184.

¹⁷ Патерик Києво-Печерський / за ред., написаною 1462 року по Різдві Христовому печерським ченцем Касяном... – С. 171.

¹⁸ *Данилова, И. Е.* О соотношении слова и изображения в византийской живописи // Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения. Древняя Русь. Италия. Живопись. Архитектура. Скульптура. Искусство и зритель / И. Е. Данилова. – М.: Сов. худож., 1984. – С. 27.

¹⁹ *Данилова, И. Е.* Тема природы в итальянской живописи кватроченто // Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения. Древняя Русь. Италия. Живопись. Архитектура. Скульптура. Искусство и зритель / И. Е. Данилова. – М.: Сов. худож., 1984. – С. 105.

²⁰ Патерик Печерский или Отечник / Изд. Киево-Печерской лавры. – К., 1998. – С. 151.

²¹ Там само. – С. 150.