

УДК 003.349:655535.2(477)"16":7.072.2

*Г. М. Юхимець,
кандидат мистецтвознавства,
І. І. Цинковська,
Національна бібліотека України
імені В. І. Вернадського*

ТИТУЛИ УКРАЇНСЬКИХ КИРИЛИЧНИХ ВИДАНЬ XVII СТ.: ТИПОЛОГІЯ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Уперше здійснено детальний мистецтвознавчий аналіз титулів українських кириличних видань XVII ст., які зберігаються у фонді відділу стародруків і рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, з метою дослідження їхньої типології та художніх особливостей; визначені характерні особливості основних типів композицій, проаналізовані сюжети та образи, іконографія, алегоричні зображення, декор; розкрито характерні відмінності в трактуванні художнього оздоблення титульної ілюстрації в доробку низки українських митців. Наголошується, що титул як елемент художнього оздоблення книги засобами графічного мистецтва становив окремішню цінність для широкого кола осіб, причетних до створення українських видань XVII ст. (авторів, замовників і граверів), тож постійно перебував під особливою увагою творців книги. Замовники й автори творів, нерідко беручи активну участь у розробці програми титулу (або й будучи її авторами), довіряли виконання «вхідної гравюри» видатним тогочасним граверам, майстерність яких сягала надзвичайно високого рівня, не поступаючись кращим європейським художникам.

Ключові слова: титул, форта, українська кирилична книга, типологія, художні особливості, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського.

Від початку книгодрукування в Україні в художньому оздобленні кириличних видань особлива увага традиційно приділялася титульній сторінці. Видавці, замовники, автори завжди прагнули, аби книга мала привабливий вигляд, і розглядали титул, що розпочинає знайомство читача з книгою, як найважливіший елемент видання в цілому. Навіть побіжне візуальне знайомство з художнім оздобленням титульних аркушів українських стародруків вражає різноманітністю композиційних рішень, змістовністю, декоративною вишуканістю. «Мабуть, головною відмінністю, з якою стикається дослідник української стародрукованої

книги, порівнюючи її з московською, – наголошував видатний російський науковець з мистецтва книги Олексій Сидоров, – є різноманітність та у вищому ступені індивідуальна відмінність видань України. ...За кожним виданням, чи це церковнослов'янська книга для читання або богослужіння, стоїть людина, що її надрукувала, її «створила» або скерувала її здійснення, видавець, редактор, не лише виконавець» [1, с. 6].

Активний інтерес до художнього оздоблення українських стародруків спостерігаємо в двадцятих роках минулого століття [2]. Серед публікацій того часу, насамперед, необхідно згадати спеціальну працю М. Макаренка, присвячену орнаменталі українських книг XVI–XVII ст. [3, с. 153–218]. На кращих зразках українських кириличних видань впродовж двох століть, коли, на переконання М. Макаренка, художнє оздоблення книг в Україні досягло найвищої довершеності, він аналізує основні зображальні й орнаментальні елементи українських стародруків, у тому числі й титульні аркуші. «Найбагатша і найвідповідальніша оздоба в старій українській книжці XVI–XVII стол., – читаємо у М. Макаренка, – це вихідний аркуш її, або така звана у друкарів «форта». Вихідний аркуш – це обличчя книжки, по якому зустрічає книжку читач» [4, с. 6].

У третьому томі «Історії українського мистецтва» відомий вчений Павло Жолтовський виклав основні принципи художнього оздоблення українських стародруків XVII–XVIII ст., відзначаючи «досконалість й оригінальність художнього оформлення» видань та наголошуючи, що «одним з найважливіших елементів [книги] ...стає титульна сторінка» [5, с. 285].

В історії дослідження українських кириличних стародруків титул як головна презентаційна сторінка видання згадувався переважно в контексті аналізу художнього оздоблення книги в цілому. У відомому лекційному циклі «Українська культура...», виданому 1940 р. у Подєбрадах (Чехословаччина), Дмитро Антонович (лекція «Українська гравюра») мистецтво титульної сторінки згадує лише як елемент художнього оздоблення українських стародруків, які мали «нахил до ошатності й навіть пишності, особливо в часи бароко в XVII та на початку XVIII ст., але в добі ренесансу ще трималися в своїх оздобах шляхетної стриманості» [6, с. 350].

У фундаментальній праці Якіма Запасака «Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст.», в якій художнє оздоблення українських стародруків

досліджено за виданнями окремих друкарень, основну увагу зосереджено на мистецтвознавчому аналізі всіх графічних елементів тих пам'яток, які були обрані дослідником як найбільш характерні та значущі. Такий підхід цілком правомірний, адже метою Якіма Запаса було дослідження не окремих елементів художнього оздоблення українських стародруків, а історія становлення й розвитку української друкованої книги, аналіз творчих здобутків українських талановитих граверів, які забезпечили високий художній рівень декоративного оздоблення української книги і тим самим піднесли її «на одне з перших місць не тільки в слов'янському, але й у загальноєвропейському книжковому мистецтві» [7, с. 311]. Надзвичайно цінні спостереження Я. Запаса щодо художніх особливостей титулу в цілому та мистецтвознавчий аналіз титульних ілюстрацій окремих видань стали основою подальших досліджень мистецтва титулу як найважливішого елемента художнього оздоблення української кириличної книги.

Дослідження титулів українських кириличних видань XVII ст. сьогодні неможливе також і без фундаментальної праці Якіма Запаса та Ярослава Ісаєвича «Каталог стародруків, виданих на Україні» [8], у каталожних описах та численних ілюстраціях якої зосереджений колосальний за обсягом фактичний матеріал із зазначенням наявності титульного аркуша в кожному окремому виданні.

Питанням художнього оформлення й типології титульного аркуша певну увагу приділив у своїх дослідженнях історії книгодрукування в Україні відомий львівський мистецтвознавець Ярослав Ісаєвич, який стверджував, що «особливе значення в друкованій книзі посів титульний аркуш. Українська друкована книга впродовж XVII–XVIII ст. ... підтримувала і розвивала традиції, закладені львівськими, острозькою, київською друкарнею ще в попередній період» [9, с. 795].

Прагнення українських видавців та граверів до естетичної вишуканості й декоративної ошатності своєї продукції переконливо доведено в доповіді Олександри Гусєвої на Всесоюзній науковій конференції «Книга у Росії до середини XIX ст.» (Ленінград, 1976). У процесі роботи над каталогом українських книг кириличного друку XVI–XVIII ст. О. Гусєва провела статистичний аналіз художнього оздоблення українських стародруків, що зберігаються в Російській державній бібліотеці. У виданнях з фондів РДБ за період від початку книгодрукування в Україні

і до кінця XVII ст. О. Гусевою було виявлено близько 2220 гравюр (титулів, фронтисписів, посторінкових ілюстрацій, заставок, кінцівок), створених українськими художниками [10, с. 205]. Лише в другій половині XVII ст. в Україні працювало близько тридцяти граверів. Над художнім оздобленням книги працювало кілька граверів, проте саме в цей період з'являються й видання, оформлені одним майстром [11, с. 207].

Цінний матеріал для дослідження типології та художніх особливостей титульних аркушів міститься в каталозі українських книг кириличного друку з фонду РДБ [12]. Його укладачі Тетяна Каменєва й Олександра Гусева прослідкували використання кожної дошки-кліше в різних виданнях і надали ілюстрації найбільш характерних зразків титульних рамок українських кирилических книг 1574 р. – першої половини XVII ст.

У монографії Дмитра Степовика, присвяченій еволюції образної системи української графіки XVI–XVIII ст., міститься невеликий за обсягом підрозділ «Титульна і текстова ілюстрація», де висвітлено погляд автора на основні тенденції становлення й розвитку художньо-стилістичних особливостей і типології титульної сторінки як «вхідної гравюри» в українських стародруках [13, с. 235–247]. Порівнюючи титульну сторінку із фронтисписом, Д. Степовик звертає увагу на домінування декоративності над змістовно-сюжетними моментами: «...виражаючи нарівні з фронтисписом узагальнену ідею книги, [титул] втілював у собі оригінальну систему ілюстрування. З одного боку, цю систему не можна ототожнити ні з цілком метафоричною, ні з цілком оповідною. ...З другого боку, титул у своєму тривалому розвитку упродовж XVI–XVIII ст. не був повністю ні сюжетною, ні орнаментально-декоративною ілюстраційною системою. ...Титул являв собою синтез різних жанрових елементів та образних систем» [14, с. 230–240]. Виділяючи два основних типи титулів українських стародруків – «архітектурний» та «іконостасний», Д. Степовик зосередився на аналізі іконостасного, який, на його переконання, «утверджується як один із центральних композиційних варіантів української книги XVI–XVIII ст.» [15, с. 245]. Аналізуючи окремі титули книг різних видавництв, автор цілком обґрунтовано підсумовує, що паралельно із декларуванням у «вхідній гравюрі» культового призначення канонічного твору «існувало й інше розуміння друкованого слова – освітнє, естетичне, гуманістичне. Уподібнюючи титульну ілюстрацію до архітектурної арки чи іконостасних воріт, гравери синтезували

форми, характерні для інших просторово-пластичних мистецтв – архітектури, скульптури, живопису» [16, с. 245].

Художньо-декоративне оздоблення титульних аркушів не залишилося поза увагою і відомого українського дослідника Григорія Логвина. У ґрунтовному нарисі до альбому «Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст.» він характеризує композицію, зображальні й декоративні елементи титулів у контексті аналітичних описів художнього оздоблення окремих видань за хронологією [17]. Основним мотивом титульних аркушів українських книг Г. Логвин вважає рамку у формі арки, мотив, що постійно збагачувався новими різноманітними елементами, рослинними орнаментами та сюжетними зображеннями [18, с. 36].

Важливим питанням дослідження художнього оздоблення українських кирилических стародруків вважаємо визначення типології титулів. Дмитро Антонович, розглядаючи мистецтво книжкової гравюри, відокремлював «ілюстрацію до книги» від її орнаментальної окраси, до якої відносив також і титульний аркуш («заголовний лист – форта») [19, с. 349]. Яким Запаско титульний аркуш ототожнює з декоративною рамкою, яку він також називає фортою [20, с. 117]. Дмитро Степовик вживає термін «титульна ілюстрація», але «не у вузькому значенні, як зображення виключно на титульній сторінці, а в широкому: як зображення, котрим відкривається книга або розділ, включаючи власне титул, фронтиспис, шмуцтитул і, в окремих випадках, – сюжетну заставку» [21, с. 317]. «Титул являв собою синтез різних жанрових елементів та образних систем» [22, с. 240].

Більшість дослідників художнього оздоблення українських стародруків традиційно приділяє увагу таким типам титулів, які Дмитро Степовик називає «архітектурними» та «іконостасними». Адже форта кожного з названих типів найбільш ефектна своєю вишуканістю й багатством декоративного оздоблення, а також алегорично-змістовним наповненням. Водночас варіативність титулів українських кирилических видань XVII ст. досить значна – від простих (шрифтових) до надзвичайно складних (алегоричних).

Шрифтові титули зустрічаються в українських виданнях (майже винятково світського змісту) вже наприкінці XVI ст. Композиції титульних сторінок видань друкарні львівського братства 1591 р. «Аделфотис. Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка» (опис 22) [23]

та «Просфонима» (опис 23) побудовані за принципом симетричного розподілу від центральної вісі шрифтової маси та різного розміру літер, стилізованих під грецьке написання в назві книги. Єдиним декоративним елементом є мініатюрна віньєтка, що розмежовує назву і вихідні дані книжки. За таким самим принципом симетричної композиції (із виділенням окремих рядків тексту, написаних великими літерами більшого розміру) організований титул львівського видання 1615 р. «Плач албо лямент по зестю з світа сего... Григорія Желиборского» (опис 98). На відміну від греко-слов'янської граматики цей титул не має жодних декоративних елементів. У книзі Олександра Митури «Візерунк цнот... Єлисея Плетенецкого» (Київ, друкарня лаври 1618; опис 113) текстова частина титулу набрана гарними літерами різного розміру й прикрашена вишуканим вензелем з плетінки видовженого горизонтального формату, вміщеним у центр шрифтової композиції.

Аскетична простота титульного аркуша не влаштовувала українських друкарів і замовників, які завжди ставилися до книги з великим пієтетом і намагалися надати кожному виданню привабливого вигляду. Найпростішим та й економічно вигідним способом було використання виливних прикрас. Саме з них компонували рамку на титулі. Це могла бути рамка, набрана як з кліше однакового формату й орнаментального мотиву, так і з кліше, різних за форматом і малюнком. Все, мабуть, залежало від фантазії і смаку друкаря та наявності відповідних кліше. І форта, і текст титулу друкувалися або в один, або в два кольори (переважно в чорний і червоний), а їхня орнаментика нагадує українську народну вишивку або різьбу по дереву. Такі рамки титулів – вузькі й широкі, складені з кліше однакового або різного формату й малюнку, надруковані в один або два кольори – зустрічаються в ранніх друках, починаючи з острозьких видань 1578 р. «Азбука» (опис 3) і «Буквар» (опис 4) і до кінця XVIII ст. Серед таких видань XVII ст. можна згадати острозький «[Требник] Молитовник...» 1606 р. (опис 68; іл. 1), книгу Касіяна Саковича «Вършѣ на жалосный погреб... Петра Конашевича Сагайдачного» 1622 р. (опис 137), Захарія Копистенського «Казанье на честном погребѣ... Єлисея в іеросхимомонасах Євфимія Плетенецкого» 1625 р. (опис 145), Памви Беринди «Лексикон славеноросскій» 1625 р. (опис 159) та багато ін. Надзвичайно вишукана рамка, що прикрашає титул київського видання 1671 р. «Наука о тайні покаянїя» (опис 489), відтиснена з виливних прикрас, візерунок

яких повторює орнаменти на українських вишиванках й рушниках. А орнамент рамки титулу «Лимонар [Луг духовний, Сінайський патерик]» 1628 р. (опис 172) київського видання друкарні Соболя – характерний приклад вдалого використання традицій української народної різьби по дереву.

Серед шрифтових титулів, закомпонованих всередині орнаментальної рамки з виливних прикрас, варто згадати титульну сторінку книги Іоанникія Галятовського «Боги поганські в болванах мешкаючи...» (Чернігів, 1686; опис 629). У текстовій частині перше слово назви «БОГИ» набрано ініціалами (велика літера – білим силуетом на темному прямокутному полі з рисунком рослинного орнаменту). Чотири ініціали, що разом складають перший рядок заголовка книги, виглядають як заставка. А в острозькому виданні «Лікарство на оспалий умисл чоловічий» 1607 р. (опис 70) над шрифтовою композицією титулу розміщена орнаментальна оздоба з виливних прикрас у вигляді П-подібної заставки. Майже через півтора століття ідея використання заставки (але вже ілюстративної) в декоративному оздобленні титулу знайде пряме втілення в чернігівському виданні «Буквар» 1765 р. (опис 2361).

Другий тип титулів українських кириличних видань XVII ст., що має вигляд архітектурної рамки з шрифтовою композицією всередині, значно наочніше виявляє прагнення друкарів і граверів до декоративного збагачення цього елемента книги. На початковому етапі надзвичайно важливу роль відіграли книги, надруковані в Україні Іваном Федоровим у період останньої чверті XVI ст.: львівське видання «Апостол» 1574 р. (опис 1), а також острозькі видання «Книга Новаго-завѣта в неїже на преди псалмы...» (1580; опис 10) та «Біблія сиріч книги ветхаго и новаго завѣта по языку словенску...» (1581; опис 13; іл. 2). У львівському виданні «Апостол» 1574 р. рамка обрамляє образ Євангеліста Луки, створюючи його зображенню архітектурний простір, а в острозькій «Біблії...» гравюра рамки використана безпосередньо як складова композиції титульного аркуша у вигляді архітектурного порталу, арковий отвір якого заповнює текст (назва і вихідні дані), який по суті є шрифтовою композицією – як елемент художнього оздоблення титульної сторінки в цілому. Вплив фєдоровських друків на подальший розвиток композиційно-декоративних ідей художнього образу титульної сторінки книги був відчутним і плідним. У вигляді розкішного ренесансного порталу

зображена й форта львівського видання Памви Беринди «На рождество вѣршѣ для утѣхи православным хр[ис]тіаном» (1616; опис 108; іл. 3): масивна арка спирається на круглі колони із капітелями і базами, багато оздобленими рослинними мотивами; декоративна композиція тимпану органічно увінчує портал. Із надзвичайною майстерністю автор гравюри поєднав архітектоніку величного порталу та вміщену в його прямокутний отвір шрифтову композицію титулу. Блискуче володіння технікою гравюри простежується у вправному твердому малюнку та сріблястій чистоті штрихування, що створює переконливе враження монументальності архітектурних форм та вишуканої краси орнаментів, різьблених із твердого каменю.

Яскравим прикладом творчого розвитку композиції титулів другого типу у бік посилення декоративності є книга «Свангеліє учительне...» (1606; опис 67; іл. 4), видана друкарнею, що була заснована 1606 р. львівським єпископом Гедеоном Балабаном у Крилосі. Рамка федоровського «Апостола» це по суті графічна імітація архітектури ренесансного порталу (перспектива, об'єм архітектурних деталей, ілюзорне відтворення фактури мармуру та різьби по каменю). У крилоському виданні масивні мармурові колони перетворюються на пілястри, прикрашені композиціями з рослинного орнаменту; бази пілястр нагадують тумби кубічної форми, прикрашені фігурками путті, які грають на музичних інструментах; у площині тимпану, заповненій рослинним орнаментом, розміщена композиція із симетрично зображеними двома крилатими янголами, які простягають чашу і лавровий вінок у бік дельфінів, що прикрашають кількоподібне завершення циркульної арки; «підлога» між двома тумбами, «викладена» чорними і білими квадратними плитками у шаховому порядку, не дає і натяку на глибину простору і сприймається як геометричний орнамент, а в центрі цієї «підлоги» зображено марку друкарні у вигляді овального картуша з елементами герба Гедеона Балабана. Строга архітектоніка ренесансного порталу змінюється декоративністю і площинністю.

Надзвичайно популярною від початку XVII ст. була рамка, що прикрашає стрятинський «Службник» 1604 р. (опис 65; іл. 5) і в подальшому неодноразово повторювалася в оздоблені титулів львівських та київських видань [24]. У порівнянні з криловською фортою, архітектурна основа рамки, що більше нагадує розкішний ренесансний наличник вікна, читається

не так явно. Акцент остаточно зміщується на декор: колони майже перетворюються на стрічки рослинного орнаменту; пілястри позаду колон сприймаються як архітектурний елемент лише завдяки капітелям, що декоровані листям аканту; арка втрачає висоту окружності і перетворюється на пишній «натюрморт» з плодів та квітів; у центрі тимпана, декорованого листям аканту та двома вазонами вишуканої форми, зображено крилату голівку янгола. У долішній частині форти розміщено композицію горизонтального формату, де зображено картуш з гербовими елементами (в центрі) та двох одноногих (по сторонах).

У київському виданні «Акафист успінню богородиці» 1625 р. (опис 143) архітектурна основа форти залишається лише в наявності аркового отвору, обрамленого орнаментальною рамкою прямокутного формату. Площини, утворені закругленням арки, заповнені трилисниками. Подібний тип рамки зустрічається в сторінкових ілюстраціях із зображенням святих у «Службнику» 1604 р. (опис 65).

В українських стародруках XVII ст. другий тип форти має різні варіанти. На титулі львівського видання 1609 р. «Іоанн Златоуст. О воспитанії чад» (опис 76; іл. 6) перед пілястрами зображено святих Петра і Павла, по чотирьох кутах у круглих медальйонах – символи євангелістів, над аркою голівка янгола, від якої звисають важкі плоди граната. У долішній частині форти зображено марку друкарні львівського братства – пишно декорований овальний медальйон з літерами LB. Особливістю цієї форти є постаті святих, які, згідно з логікою їхнього розташування (на тумбах перед пілястрами), мають бути скульптурами порталу. Та за характером зображення облич вони більше нагадують живих людей.

У форті титулу київського видання «Агапіт, діакон. Царю Іустініану главізны поучителны» (1628; опис 168) [25] гравер монограми ЛТ зберігає композицію форти титулу львівського видання 1609 р., але майже повністю змінює її декорацію. Пілястри «порталу» прикрашені не «скульптурами», а «фресковими» зображеннями давньоруських святих рівноапостольних князя Володимира і княгині Ольги, князів Бориса і Гліба (всі погруддя) та постатями преподобних Антонія та Феодосія Печерських, котрі тримають розгорнуті сувої. По сторонах нижньої частини форти зображено красвиди на лаврські печери преподобних святих, а між ними – величну споруду Свято-Успенського собору. У тимпані, по сторонах голівки янгола, зображені постаті крилатих янголів.

Таке прагнення через зображення місцевих святих, преподобних печерських святих, ікони «Успіння Богородиці», Свято-Успенського собору тощо, пов'язаних з Києво-Печерською лаврою, де розгорнула свою діяльність друкарня, бачимо в програмах художнього оздоблення титулів вже її перших видань. По чотирьох кутах форти титулу «Анфологіону» (Київ, друкарня Лаври, 1619; опис 120; іл. 7) зображено в круглих медальйонах євангелістів з їхніми символами. Під образами євангелістів Матвія та Іоанна (горішні медальйони) розміщено пророків Єноха з янголом та Ілію на колісниці. На пілястрах зображені печерські преподобні Антоній та Феодосій; вгорі над аркою – головна святиня Києво-Печерської лаври ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» на тлі Успенського собору; внизу, посередині між зображеннями євангелістів Луки та Марка, – герб архімандрита Єлисея Плетенецького, засновника лаврської друкарні.

У програмі художнього оздоблення титулу видання «Іоанн Златоуст. Бесіди на 14 посланій апостола Павла» (Київ, друкарня Лаври, 1623; опис 138; іл. 8) зображення чотирьох євангелістів у круглих медальйонах, сцени «Зішестя Святого Духа на апостолів» над аркою, святих апостолів Петра і Павла на пілястрах вводять читача в ідейний зміст книги, а зображення Свято-Успенського собору та краєвидів на печери преподобних Антонія і Феодосія, розмішених у долішніх клеймах, вказують на приналежність видання до Києво-Печерської лаври.

Слід зазначити, що базовою основою композиції і «архітектурного», й «іконостасного» типів форти в українських кириличних виданнях XVII ст. є мотив архітектури ренесансного порталу. Коли форта є зображенням архітектури порталу, навіть прикрашеного скульптурами і рельєфами, не виникає питань щодо визначення її типу. Але буває дуже важко визначити тип форти (архітектурний чи іконостасний), коли декор архітектури порталу імітує не скульптуру, а монументальний або станковий живопис. У графічній інтерпретації різниця між імітацією фрескового чи іконописного зображення не завжди чітко простежується. «Уподібнюючи титульну ілюстрацію до архітектурної арки чи іконостасних воріт, – читаємо у Д. Степовика, – гравери синтезували форми, характерні для інших просторово-пластичних мистецтв – архітектури, скульптури, живопису» [26, с. 245]. Що стосується наслідування ідейно-догматичній сфері іконостаса, то «гравери не ставили собі за мету повторити

персоналію й іконографію іконостасних чинів, а вміщували в клеймах образи тих осіб і ті сцени, які були пов'язані із змістом твору» [27, с. 242].

У композиції форти титулу київського видання 1629 р. «Служебник» (опис 193) чітко простежується наслідування конструктивній основі центральної частини іконостаса: центральна площа у вигляді аркового отвору заповнена текстовою частиною титулу, а площа рамки поділена на клейма прямокутного і квадратного формату. По кутах у круглих медальйонах розташовані образи апостолів Петра та Якова (горішні клейма) та преподобних печерських святих Антонія та Феодосія із розгорнутими сувоями (долішні клейма). На бічних клеймах в аркових отворах зображені постаті чотирьох святих із книгами в руках, серед яких Василій Великий та Іоанн Златоуст. Угорі, посередині над аркою, зображено сцену «Таємної вечері», унизу – двох янголів по сторонах престолу із чашею, що символізує жертвність Ісуса Христа: «Ця чаша – Новий Заповіт у Моїй крові. Це робіть, коли тільки будете пити, на спомин про Мене! Бо кожного разу, як будете їсти цей хліб та чашу цю пити, – смерть Господню звіщаєте, аж доки Він прийде» [28, гл. 11, вірш 25–26]. Слід зазначити, що в київських виданнях у програму художнього оздоблення форти титулу досить часто вводилися зображення знаменитої ікони «Успіння Пресвятої Богородиці», печерських святих, Успенського собору, лаврських печер і навіть панорами Києво-Печерської лаври: «Акафисти і... мольби...» (1674; опис 514) із зображенням на тлі лаврського краєвиду преподобних Антонія і Феодосія, які обробляють землю, «Требник» (1677, 1681; описи 549, 599) з панорамою верхньої лаври, «Акафисти з стихирами і канонами» (1693; опис 682) з Успенським собором та краєвидами на печери преподобних Антонія і Феодосія, «Псалтир» (1693; опис 685; іл. 9) із зображеннями святих Андрія Первозванного, рівноапостольного князя Володимира, преподобних Антонія і Феодосія, мучеників князів Бориса і Гліба, а також панораму Києво-Печерської лаври зі Свято-Успенським собором, дзвіницею та іншими спорудами.

Програми художнього оздоблення титулів іконостасного типу в українських кириличних виданнях XVII ст. доволі різноманітні за змістовним наповненням. У них можуть повторюватися загальна композиційна схема та зображення окремих сюжетів й образів святих, але кожного разу вносяться суттєві зміни. У порівнянні з титулами іконо-

стасного типу інших видань, у програмі художнього оздоблення форти львівського «Апостола» 1639 р. (друкарня Михайла Сльозки, 1639; опис 270; іл. 10), крім вже знайомого сюжету «Зішестя Святого Духа на апостолів», бачимо сцени «Воскресіння» та «Вознесіння Христа» й «Поклоніння пастухів», а також зображення архістратигів Михаїла та Гавриїла. Композиційна будова кожної із сцен відповідає змісту зображеної події: строга симетрія – урочистому настрою апостолів, на яких зійшов Святий Дух, динамічність – надзвичайній події Воскресіння Ісуса Христа, стриманий ритм – благоговійному настрою пастухів, які прийшли вклонитися новонародженому Немовляті. Автор форти – чудовий рисувальник, який вільно й невимушено вміє зображувати людей в складних та різноманітних позах і ракурсах.

Прекрасний зразок іконостасного титулу бачимо у львівському виданні «Тріодь пісна» (друкарня Михайла Сльозки, 1664; опис 417). Невелика площа, відведена гравером для текстової частини титулу, має завершення у вигляді декорованої різьбленим орнаментом арки, п'яти якої спираються на барокові консолі вишуканої форми. Назва книги, набрана великим шрифтом, разом із рослинним орнаментом, надрукована інтенсивним червоним кольором і об'єднана в красиву композицію, розміщену під аркою. Нижче надруковані в два кольори (чорний і червоний) пояснювальний текст до назви та вихідні дані видання. Трикутні площини, утворені абрисом арки і кутами прямокутника центральної частини, прикрашені вишуканими віньєтками. У п'ятнадцяти клеймах різного формату, відокремлених лінійною рамкою, зображено сюжети з життя Ісуса Христа до і після страти.

У горішній частині форти, посередині, у круглому медальйоні, вписаному в прямокутну площину клейма горизонтального формату, зображено сцену «Розп'яття» – Ісус, розп'ятий на масивному хресті, три Марії (ліворуч) та Іоанн і римський легіонер (праворуч); у бічних площинах від медальйону – знаряддя мучеництва (списи, губка, меч, драбина, різки) й алегорія зради Учителя (півень). Сцени по сторонах від центральної композиції зображені в круглих медальйонах, закомпонованих у прямокутні клейма, декоровані рослинним орнаментом. Ліворуч від «Розп'яття» зображено «Зняття з хреста». Вдало вміщену в коло пірамідальну композицію гравер побудував на двох зустрічних діагональних рухах. Зосередженість слуги і Никодима, який, стоячи на драбині, тримає під

руки мертве тіло Ісуса, Богоматері, «Марії Магдалини і Марії, матері Якова і Йосипа, і матері синів Заведесєвих», зображених без заламування рук, передають правдиво, без штучної екзальтації настроїв невтішного горя. Неабияку композиційну майстерність гравер виявив у зображенні сцени «Покладання в труну» (праворуч від Розп'яття). Присутні на похованні родичі Ісуса Христа зображені компактною групою, що разом із мертвим тілом Спасителя, навколо якого вони скупчилися, створює рівнобічний трикутник, вдало вкомпонований в коло.

Композиція «Таємної вечері», зображена під «Розп'яттям», у цілому традиційна: Христос сидить у центрі стола, поруч Іоанн, який притулився до Учителя; двома півколами, чотирма рівними групами, розмістилися інші учасники трапези. Постаць Юди нічим не виділена – ані гаманцем, ані поглядом на глядача, ані закритим тінню обличчям. Поза Христа й апостолів зовні спокійні, але малопомітні нюанси в жестах, поворотах голови видають наростаючу напругу й неспокій, спричинені словами їхнього Учителя. По сторонах «Таємної вечері» розміщені композиції «Воскресіння Лазаря» та «Вхід в Єрусалим». В обох мініатюрах гравер блискуче впорався з композиційними труднощами режисури багатофігурної сцени, зображеної в площині квадратного формату. Завдяки вдалому розподілу основних композиційних мас, точно знайденому масштабному співвідношенню фігур дійових персонажів і архітектури ми не відчуваємо перевантаження й затиснення простору. Чітко узгоджений ритм вертикалей і діагоналей в обох мініатюрах (у «Воскресінні Лазаря» – діагональ, спрямована з лівого горішнього у правий нижній кут, а у «Вході в Єрусалим» – навпаки) – це тонко продуманий формальний засіб, яким гравер об'єднує композиції цього регістру у своєрідний триптих.

У бічних мініатюрах, розташованих по сторонах центральної аркової текстової площини титулу, гравер строго не дотримувався узгодженості композиційних мас і ритмів. Зображені сцени є ілюстраціями до розкладу богослужіння: «Увірування Фоми» – Неділя 2-га, Фомина; «Жони Мироносиці» – Неділя 3-тя, жінок-мироносиць; «Уздоровлення розслабленого» – Неділя 4-та, про розслабленого; «Ісус і самарянка» – Неділя 5-та, про самарянку; «Уздоровлення сліпого» – Неділя 6-та, про сліпонародженого; «Святитель Миколай Мир Лікійський» – Неділя 7-ма, свв. отців Нікейського собору. Підкожним зображенням є відповідний пояснювальний текст. У нижньому регістрі форти гравер розмістив три більші за розміром

мініатюри вертикального прямокутного формату, які, за усіма формальними ознаками, разом сприймаються як триптих. Ліворуч зображено сцену «Вознесіння Христа». На передньому плані під високою горою [29, с. 301] розташувалися двома рівними групами учасники цієї доле-носної хвилюючої події: Богородиця з піднятими руками, по сторонах від неї два крилатих янголи, за ними дві групи апостолів, які півколом огинають підніжжя гори. Янголи вказують апостолам на небо, де стрімко піднімається у височінь на весельці Ісус Христос у мандорлі, за яку тримаються два янголи. Сцена, зображена праворуч, є символічною до четвертої неділі посту – *Кондак Тріоди, гл. 4: Хресту Твоєму поклонитись, Господи, удостоївшись, / ми духом і вірою до Тебе зближаємось / і молячись звизаємо: / вчини нас усіх достойними воскресіння. Угорі посередині зображено Христа на весельці в мандорлі, по чотирьох сторонах якого – символи євангелістів. По сторонах від Христа розміщені групи янголів (ліворуч) і праведників (праворуч). У горішніх трикутних площинах, утворених великим овалом і лінійною рамкою прямокутника, зображено сонце із личком (ліворуч) та місяць із профільним лицем (праворуч). Під Христом у мандорлі по центральній вісі композиції – символічне зображення хреста із знаряддями мученицької смерті Ісуса (списи та терновий вінець). По сторонах двома великими групами одна під одною зображені в молитовних позах великі групи пророків та апостолів (ліворуч) і преподобних отців та святих (праворуч). У нижньому регістрі розміщено групи царів (ліворуч) та цариць (праворуч). Між цими двома групами зображений хрест, який тримають цар і цариця, що їх очолюють. Усі формальні засоби (вдало вписаний овал у прямокутник, симетрична узгодженість основних мас відносно центральної вісі, використання прийому ізокефалії в зображенні окремих груп) сповна використані гравером для підсилення урочистості й символічного змісту зображеної сцени. У центральній композиції «триптиху» «Зішестя святого Духа на апостолів» гравер дотримався традиційної іконографії. По центральній вісі зображені: угорі – П'ятидесятниця, в центрі – Богоматір на троні під балдахіном, унизу на передньому плані на тлі темного простору – Цар-Космос в короні. Існують різні варіанти тлумачення постаті царя, яка замінила собою народний натовп – свідка зішестя Святого Духа. Образ царя міг отожднюватися із пророком Йоїлем, Юдою або пророком царем Давидом. В окремих випадках – це образ Ісуса Христа, який обіцяв бути із своїми*

учнями до кінця Світу. Автор форти виходив з традиційного тлумачення в зображенні царя як образу народу, до якого звернена євангельська проповідь. Адже навколо голови є напис «Космос». У руках цар тримає розгорнуту тканину, на якій лежать дванадцять згорнутих сувоїв, що символізують апостольську проповідь. Праворуч і ліворуч від Богородиці двома рівними групами зображені апостоли. Вражає майстерність, з якою автор форти передає простір, що більше нагадує архітектуру величного храму, а не інтер'єр будинку в Єрусалимі, де відбувалася зображена подія. Він продемонстрував блискуче знання прямої перспективи, вміння масштабно узгоджувати пропорції людського тіла з архітектурними пропорціями, узгоджувати основні композиційні маси ритмічно і завдяки цьому досягати необхідного емоційного втілення символічної для християнського світу події.

Оригінальністю вирізняється форта титулу Євангелія, надрукованого 1636 р. Михайлом Сльозкою на замовлення Львівського братства (опис 253). Підпис у долішньому лівому куті засвідчує авторство видатного українського гравера Іллі [30, с. 137]. Центральна частина титулу – архітектурна конструкція з арковим отвором, у площині якого надруковані назва і вихідні дані книги. Та «за основу композиції, – звертає увагу Яким Запаско, – тут уже служить не традиційна архітектурна арка, як це було у попередніх друках (хоча й архітектурні мотиви ще збережені), а рослинна орнаментика (в'юнки, пагінці виноградної лози, доповнені своєрідно скомпонованими в ній фігурними зображеннями). Він [гравер] сміливо перейшов від ускладненої архітектурно-барочної композиції титульного аркуша до більш народного в своїй основі декоративного твору. Виноградна лоза, виноградні грона, використані в цьому титулі, були улюбленими мотивами багатьох видів народного мистецтва того часу» [31, с. 137]. Назву «Євангеліон» виділено великим красивим шрифтом на тлі вишуканої композиції з рослинного орнаменту, яка заповнює верхню частину площини аркового отвору. Над антаблементом, карниз якого прикрашений трилисниками, розміщено трифігурну композицію «Деїсіс» – Ісус Христос на троні та Богоматір й Іоанн Хреститель у молитовних позах по сторонах. На горизонтальній площині масивного цоколя, декорованого волотами, зображено в овальному медальйоні багатофігурну композицію «Успіння Пресвятої Богородиці» у її традиційному іконографічному варіанті. Центральна частина титулу обрамлена з трьох боків зображеннями єван-

гелістів, апостолів, пророків в овальних «медальйонах», утворених плетінням виноградної лози. Гравер Ілля демонструє надзвичайно високу майстерність володіння складною технікою дереворізу – чистота ліній і штрихування, точність і виразність малюнку, завершеність щонайменшої деталі та бездоганне композиційне і декоративне чуття.

Набутим досвідом гравер Ілля сповна скористався в роботі над фортою титулу до «Патерика Печерського» (Київ, друкарня Лаври, 1661; опис 402; іл. 11). Він відмовився від архітектурної композиції арки з антаблементом і цоколем, але значно збагатив декоративну складову рамки титулу: зображення печерських святих, розміщених у сплетіннях виноградної лози, святинь Києво-Печерської лаври – ікони «Успіння Пресвятої Богородиці», Свято-Успенського собору, надзвичайно ефектно виділяються світлим на чорному тлі. Лінія і штрихування досягають неперевершеної ювелірної досконалості.

Тенденція відмови від «ускладненої архітектурно-барочної композиції титульного аркуша до більш народного в своїй основі декоративного твору» простежується в виданнях різних українських друкарень від самого початку їхньої діяльності. Автор графічного оформлення титулу книги Кирила Ставровецького «Євангеліє учителное» (опис 121), що була видана 1619 р. у рохманівській друкарні, рішуче відмовляється від архітектурної композиції арки і прикрашає вхідну сторінку широкою прямокутною рамкою. У плетіннях соковитого рослинного орнаменту майже непомітні зображення в квадрифолях пророка царя Давида та праведного Якова з драбиною, в овальних медальйонах сцени жертвопринесення Авраама та Мойсея, двох янголів у динамічних позах у нижній частині рамки.

У новгород-сіверському виданні «Анфологійон» 1678 р. (опис 555; іл. 12) про архітектурний мотив арки віддалено нагадує прямокутна площа із завершенням у формі півкола, в яку скомпонована текстова частина титулу, і над заголовком пишна композиція рослинного орнаменту з голівкою янгола посередині. В художньому оздобленні форти, незважаючи на велику кількість зображених фігур і архітектури, домінує рослинний орнамент, який визначає її декоративну основу. У горішній частині форти зображена композиція «Деїсіс» – на хмарах у центрі возсідає на веселіці Христос у мандорлі, ліворуч і праворуч Богоматір та Іоанн Хреститель у молитовних позах, за якими розташувалося великими

групами воїнство Христа. Урочистість сцени визначають симетрична врівноваженість мас, чітка ієрархія в зображенні діючих осіб та ілюзія великої кількості учасників дійства, досягнутої засобом ізокефалії. У нижній частині форти в розкішному декоративному обрамленні барокового стилю (волюти, листя аканту, лавровий вінок) зображено Спасо-Преображенський монастир у Новгороді-Сіверському: в центрі – величну споруду Спасо-Преображенського собору, ліворуч – будинок бурси, праворуч – Петропавловську церкву і трапезну. Бокові площини широкої рамки титулу вщент заповнені плетінням рослинного орнаменту, в квітах якого зображені погруддя святих: батьків Богоматері Йоакима й Анни, київських князів мучеників Бориса і Гліба, преподобних печерських Антонія і Феодосія й багатьох інших.

Декоративне начало домінує й у форті титулу «Службника» львівського видання (друкарня братства, 1681; опис 598; іл. 13). Центральну прямокутного формату площину з текстом обрамляє широка рамка, оздоблена соковитим рослинним орнаментом та фігурними зображеннями в круглих та овальних медальйонах, що імітують різьбу та живописні вставки іконостасів. У круглих медальйонах по центральних вертикальній і горизонтальній осях зображені відповідно сцени «Темної вечері» й «Омовіння ніг» та образи святих Василя Великого й Іоанна Златоуста. В овальних медальйонах по чотирьох кутах – євангелісти Матвій, Марко, Лука та Іоанн з їхніми традиційними символами. Між бічними клеймами в сплетіннях орнаменту зображені маленькі фігурки янголів. Відчуття іконостасного декору підсилюється тим, що орнамент, подібно до золоченого різьблення, виділяється світлим рельєфом на чорному тлі.

Ми вже згадували титул книги «Акафисти з стихирами і канонами» (1693; опис 682) у зв'язку із зображенням Успенського собору та красвидів на печери Антонія і Феодосія. Але варто звернути увагу на те, як поєднані зображення святих і рослинного орнаменту, який майже вщент заповнює широку рамку титулу. Всередині кожної квітки, як у медальйонах, зображені образи святих. Подібний прийом бачимо в заставці сторінки книги київського видання «[Косов Сильвестр]. О сакараментах» (друкарня лаври, 1657; опис 390). Але тут такі самі квітки та зображені в них образи Богоматері і святих виділяються світлим на чорному тлі, в «Акафістах» – на світлому. Крім того, святі зображені в квітках, що проростають двома пагонами з Успенського собору Києво-

Печерської лаври, сприймаються як цвіт православної Церкви, що надає глибокого символічного змісту титульній сторінці видання.

Повертаючись до титулів архітектурного типу, слід зазначити, що поряд із такими, які були безпосередньо пов'язані із фортою «Біблії» (1581) видання Івана Федорова, українські гравери розробляли свої оригінальні форти архітектурного типу на основі форм барокового стилю. Стриману динаміку і пишність архітектури національного бароко українські гравери чудово трансформували в графічних композиціях титульних аркушів. У форті до київського видання 1637 р. «Євангеліє учительне...» (опис 256; іл. 14), вирішеній у формах пишного барокового порталю, зображення двох янголів, які тримають корону (вгорі посередині перед прикрашеним волютами масивним фронтоном) і двох янголів, які тримають пишно обрамлений медальйон овальної форми із символами страждань Христа (унизу перед цоколем), можуть сприйматися і як скульптура, і як зображення живих істот. Образи євангелістів, розміщені на виділених для них площинах порталю, більше схожі на живописні вставки, а «натюрморти» із знарядь мученицької смерті Христа на стінах за пілястрами сприймаються невисокими рельєфами. А в цілому надзвичайно репрезентативний архітектурно-скульптурний ансамбль з живописними вставками та ще й прикрашений розкішними вазонами обабіч фронтону є чудовим обрамленням текстової частини титулу і достойною видання вхідною сторінкою.

Форту титулу львівського видання «Октоїха» 1644 р. (опис 323; іл. 15) – яскравий приклад «імітації» архітектурного барокового ансамблю олтаря церкви. Центральна площа у формі аркового отвору заповнена текстом: назва надрукована красивими великими літерами на тлі композиції з рослинного орнаменту, а вихідні дані – меншими літерами чорним та червоним кольорами. Архітектурну композицію форти увінчує масивний розірваний фронтон, прикрашений «скульптурою» Ісуса Христа на троні, розміщеною перед перегородкою надзвичайно складної форми й увінчаною масивним трикутним фронтоном. По сторонах, на бокових згинах розірваного фронтону, – «скульптури» символів євангелістів янгола (Матвія, ліворуч) і крилатого лева (Марка, праворуч). Унизу на бічних фронтальних площинах цоколя розміщені «рельєфи»: ліворуч – крилатого бика (символ євангеліста Луки), праворуч – орла (символ євангеліста Іоанна). Центральну частину цоколя прикрашає багатофігурна композиція

«Успіння Богородиці» в одному з іконографічних для української гравюри XVII ст. варіантів: у центрі – Ісус Христос у мандорлі тримає на руках душу Богородиці. По сторонах Ісуса стоять два єпископи в хрещатих омофорах і півколом з обох боків лежить, на якому покоїться тіло Богородиці, рівними групами (по 8 фігур) розташувалися присутні на цьому скорботному дійстві. У зображенні груп гравер відмовився від засобу ізокефалії, кожна постать зображена окремо, і ті, що зображені на передньому плані, затуляють лише частково інші фігури. У неглибокій ніші між бічними тумбами цоколя симетрична багатофігурна композиція, завдяки вдалому розміщенню дійових осіб зображеної сцени, сприймається як цілісний скульптурний ансамбль, подібний до таких, що доволі часто прикрашають барокові олтарі. Гравюра форти цього видання «Октоїха» через двадцять років була повторена в оздобленні титулу іншого видання друкарні львівського братства «Тріодь пісна» (1664; опис 416).

«Один з кращих титулів у стилі розвиненого бароко, – читаємо у Дмитра Степовика, – створив Л. Тарасевич до віленського Службника 1692 р. Його простота, краса і вишуканість справили значний вплив на українських, російських, білоруських і литовських граверів. Цей титул копіювався, зокрема, до видань Службника в Супраслі, Уневі» [32, с. 245]. Із таким висновком відомого дослідника українських стародруків не можна не погодитися, адже талант і вагомість новаторських шукань Леонтія Тарасевича загальновідомі. Що стосується титулу «Службника», то виконаний він більш гнучкою технікою мідериту, якою українські гравери XVII ст. до Тарасевича не володіли. На відміну від дереворізу техніка гравюри на міді значно розширювала можливість й спонукала художника до витонченої лінії, більш різноманітного штриха і, як результат, завершеності у відтворенні щонайменших деталей й широкої градації світла і тіні. У Леонтія Тарасевича, завдяки бездоганним тональним співвідношенням, матеріальність у зображенні архітектурних деталей і скульптур з твердого каменю доведена до граничної ілюзорності, а чистота ліній і штрихування, висока майстерність друку забезпечили надзвичайно красиву сріблясту тональність гравюри форти титулу.

Найскладнішими за змістом і насиченістю зображених сюжетів і персонажів, об'єднаних ретельно продуманою смисловою програмою, є такі титули, які умовно можна визначити, як титули символіч-

ного змісту, тобто такі, що найбільш повно виражали узагальнену ідею книги. Розробляли такі складні програми теологи, які добре розумілися на всіх тонкощах змісту й призначення видання, адже, наприклад, у форті «Требника» київського видання 1646 р. (опис 354; іл. 16), крім Розп'яття, зображено дев'ятнадцять сюжетів, сім з них ілюструють Сім таїнств православної церкви, а дванадцять ілюструють історію Ісуса Христа напередодні страти. У горішній частині форти посередині зображено «Розп'яття», від основини хреста якого відгалужуються два розлогі дерева з листям і плодами [33, с. 270]. По кутах на пагорбах, на тлі краєвиду панорами Єрусалима, в скорботі стоять Богоматір (ліворуч) та св. Іоанн (праворуч). Від Розп'яття розходить сяйво, і клубочаться хмари. З ран розп'ятого Христа жертвна кров стікає в клейма овального формату із зображеннями Семи таїнств православної Церкви, розташованих під композицією «Розп'яття» на бічних та нижній частині форти. Цикл розпочинає графічна мініатюра на сюжет першого із Семи таїнств – «Святого Хрещення» (угорі ліворуч). Гравер Ілля, якого дослідники вважають автором форти, в зображенні традиційного для українського мистецтва сюжету виявив блискучу композиційну майстерність – розташування фігур, їхнє масштабне співвідношення з ренесансною архітектурою храму з високими арковими склепіннями, глибина простору показана бездоганно вибудованою лінійною перспективою, створює відчуття простору, осяяного світлом Голуба – Духа Святого. Сюжет «Святого Миропомазання», зображений симетрично до попереднього, певною мірою своєю композиційною будовою перегукується із сценою «Святого Хрещення». Але якщо перша сцена сповнена високої урочистості, то в другій відчувається інтимність обстановки і трепетне ставлення батьків до обряду помазання святим миром їхньої дитини. Продовжують цикл графічні мініатюри із зображенням таїнства «Святого Причастя» (ліворуч) та «Святого Покаяння» (праворуч). У них також автор узгоджує основні композиційні маси, хоча кількість зображених персонажів та їхнє розташування суттєво відрізняються. Відповідно до суті обряду Святого Причастя, в ньому беруть участь багато людей, а сповідується віруючий наодинці із священником. У нижній частині форти розміщено в таких само за розміром і форматом клеймах графічні мініатюри із зображенням таїнств «Святого Священства» (ліворуч), «Святого Соборування» (посередині) та «Святого Подружжя» (праворуч). Кожна з семи

композицій циклу супроводжується підтекстовкою, розміщеною у відокремленій від зображення площині внизу овалу [34, с. 240–241]. Площини рамки титулу між великими клеймами із зображеннями тайств, заповнені композиціями, присвяченими останнім подіям, що передували страті Ісуса Христа. Композиції розташовані строго у визначеному порядку послідовності подій, описаних у Новому Заповіті. Розповідь починається на лівому боці форти сценами «Темна вечеря» та «Омовіння ніг», зображеними у двох невеликих горизонтальних овалах, утворених плетінням рослинного орнаменту. Два наступних подібних овали містять сцени «Моління про чашу» та «Поцілунок Іуди». В нижній частині форти в чотирьох клеймах круглого формату, розташованих по сторонах великого центрального овального клейма, зображено «Нічний суд у Кайяфи» та три сцени знущання над Ісусом. Розповідь продовжується на правому боці форти, де сцени зображені попарно в клеймах овального формату: «Другий суд над Ісусом у Понтія Пілата» та «Пілат умиває руки» (нижня пара) і «Несення Христа» та «Прибавання до хреста» (верхня пара).

В українських кириличних виданнях XVII ст. приклади зображення на титульній ілюстрації такої кількості сцен, присвячених останнім подіям, що відбулися напередодні страти Ісуса Христа, зустрічаються не часто. А от в українських іконах XV–XVI ст. «Страсті Господні» розповідь може розпочинатися зі сцени «Воскресіння Лазаря» і закінчуватися сюжетом зустрічі Ісуса із своїми учнями після Воскресіння (ікони «Страсті Господні»: друга половина XV ст., Хрестовоздвиженська церква с. Здвижень, Лемківщина; початок XVI ст., с. Угерці, Лемківщина; друга половина XVI ст., Церква Воздвиження Чесного Хреста, м. Дрогобич Львівської обл.). В останній з названих ікон число клейм дорівнює двадцяти трьом, з них шістнадцять присвячені подіям до страти Ісуса Христа. Варто відзначити, що сюжет «Прибавання до хреста», який є в композиціях титулів київських видань («Требник»; 1646 р., та «Антоній Радивилівський. Венець Христов»; 1688 р.), у названих іконах відсутній.

Ідейно-символічний зміст програми титулу «Требника» видання друкарні львівського братства 1668 р. (опис 449) аналогічний київському. Але дещо змінилася іконографія зображення «Розп'яття» [35, с. 271] та скоротилася більше ніж удвічі кількість зображених сюжетів. Гравер Василь Ушакевич – автор титулу «Требника» 1668 р. – дещо ускладнив символіку

«Розп'яття» – «життедайні лози виростають не тільки з хреста, але і з ран розп'ятого Сина Божого. Пагони виноградної лози, наповнені символічною викупною жертвовною кров'ю Христа, ідуть у клейма, в яких зображено таїнства: Вінчання, Хрещення, Миропомазання, Одягання ряси, Помазання єлеєм, Причастя» [36, с. 274]. На відміну від київського видання, Василь Ушакевич у зображенні композиції «Розп'яття» відмовився від зображення саява та краєвиду Єрусалима і розмістив постаті Богоматері та св. Іоанна серед пагонів виноградної лози, обтяжених дозрілими гронами. Він також не включив у композицію титулу сюжету із зображенням подій напередодні страти Сина Божого.

Поряд з фортами з традиційною у вигляді аркового отвору або прямокутника площиною, призначеною для текстової частини, в українських кириличних виданнях XVII ст. зустрічаються такі, в яких текстова частина розміщена в площині іншого формату.

У титулі книги Лазаря Барановича «Меч духовний» (Київ, друкарня Лаври, 1666; опис 431; іл. 17) центральна площина, в якій розміщено назву і вихідні дані видання, окреслена не внутрішньою лінійною рамкою форти, а лінією, утвореною частинами абрисів зображень – сфери, постатей пророка царя Давида та апостола Павла з мечами, постаментів, на яких вони стоять, меча, що лежить між постаментами. В художньому оздобленні цієї вхідної ілюстрації видання саме поняття форти, як рамки для текстової частини титулу, розчиняється в складній і надзвичайно насиченій зображеннями композиції [37]. Та все одно, традиційна архітектоніка тут простежується у розподілі композиції на три яруси по горизонталі та їхньої рівноваженості.

У стилі зрілого бароко вирішена композиція титульного аркуша книги Дмитра Туптала [Ростовський] «Руно орошене» (Чернігів, 1696; опис 707). Центром композиції є оздоблений пишними волютами медальйон у формі тетраконху, в площині якого скомпоновано текстову частину: назву видання, детальне описання змісту та вихідні дані. Навколо центрального медальйону розміщено п'ять овальних медальйонів з майстерно виконаними графічними мініатюрами. Вгорі в центральному овальному, видовженому по горизонталі медальйоні вміщено композицію «Трійця» – на хмарах Бог-Отець зі скіпетром і державою (праворуч), Ісус Христос з масивним хрестом (ліворуч) і над ними Голуб – Дух Святий, від якого розходить саяво. Ліворуч в овальному медальйоні

вертикального формату зображено на постаменті на повний зріст Богоматір у молитовній позі. З обох сторін Марію підтримують два янголи із розправленими крилами в стрімкому польоті, які неначе намагаються відірвати її від постаменту і злетіти на небо. Праворуч зображено характерний для греко-католицького іконографічного варіанту образ «Непорочна Діва»: у нижній частині вертикального овалу – постаті Йоакима та Анни, які стоять на колінах у молитовних позах. З їх грудей проростають пагони, що переплітаються і завершуються великою квіткою, схожою на лілею. В середині квітки погрудне зображення Пресвятої Діви Марії. У нижніх двох медальйонах – композиції, присвячені історіям з життя Богоматері: «Різдво Марії» та «Введення до храму». Багатофігурні сцени цих мініатюр вдало скомпоновано у формат овалів, видовжених по вертикалі. Усі вільні від зображених медальйонів площини титулу заповнені натюрмортами з листя і плодів, що значно підсилює його декоративну пишність та репрезентативність як вхідної сторінки видання.

Показово, що у виданні київської друкарні Лаври 1688 р. – книги Антонія Радивиловського «Вънец Христов» (опис 645; іл. 18) – овальний формат площини, виділеної гравером для текстової частини титулу, утворений обрамленими рослинним орнаментом круглими медальйонами, нагадує вінок з квітів. Таким оригінальним формальним засобом гравер Іван Реклинський «проілюстрував» назву твору «Вънец Христов». А набором сюжетів, зображених у медальйонах, серед яких половина традиційно відноситься до Пасійного циклу [38] (Умивання ніг, Моління про чашу, Христос перед первосвящениками, Бичування Христа, Наруга, Несіння хреста, Прибивання до хреста, Розп'яття), він втілює ідею жертвовної місії Ісуса Христа заради спасіння людства.

У горішній частині форти алегорична композиція «Благословен Венець Лету Благости Твоєя». У центральній частині зображено «Святу Трійцю»: Бога-Отця на троні, який покладає на голову Бога-Сина вінок. Біля підніжжя трону – у сяйві Голуб-Дух Святий, від якого стрічка з текстом «*Благословення Господнє*» спрямована на Богоматір, зображену в горішньому центральному медальйоні алегоричного «вінка». Ліворуч від трону, на якому сидить Бог-Син, зображені на хмарі архангели із пальмовими гілками. Над ними – стрічка з написом «*Видим Ісуса за пріятие смерти славою и честію венчанна*». Праворуч від Бога-Отця

зображено на хмарі Христа Еммануїла, який покладає вінки на голови людей, що з пальмовими гілками в руках двома групами стоять перед Ним на колінах. Ця композиція супроводжується розгорнутим сувоем з написом: *«Видехъ въ Сіоне несоучтенный сонмъ людей, посредеже ихъ Юноша высочайший возрастомъ паче всехъ, иже полагаше Венцы на Главу коегождо. 3-я Книга Ездры: глава 2»*. У нижньому регістрі композиції «Благословен Вінець...» ліворуч зображено постать жінки з лавровою гілкою і розгорнутим сувоем, яка, відповідно до супроводжувачого напису над її головою, символізує Милість. За нею зображено дві жіночі постаті та людей, які тягнуться до вінків, що їм простягають янголи з неба. Праворуч розміщено схожу за композицією сцену: постать жінки із важелями та розгорнутим сувоем, яка, згідно із написом над її головою, символізує Істину. Перед нею літній чоловік уважно дивиться на шальки терезів. Праворуч від них зображено ченця і людей, які зігнулися під масивними хрестами, а під хмарою – янголів, які простягають їм вінки. На сувоях, відповідні до змісту цих сцен, тексти із Святого Письма. У середній частині форти, ліворуч і праворуч у квітках, що проростають з медальйонів великого овального «вінка», зображено погруддя чотирьох євангелістів і святих Миколая та Іоанна Златоуста з книгами в руках. У нижніх кутах форти розміщено постаті святих Києво-Печерської лаври на чолі з її засновниками – преподобними Феодосієм (лівий кут) та Антонієм (правий кут), які тримають розгорнуті сувої з текстом. Вражає фантазія і майстерність, з якою гравер об'єднав обумовлені програмою алегоричні та євангельські сцени, образи святих, тексти, орнаменти в цілісну, сповнену урочистості й декоративної вишуканості композицію.

Введення мотиву зображення (вінка, ключа, огорожі), що ідентичний першому слову в назві книги, мабуть пов'язано із бажанням гравера, замовника, автора програми титулу одразу звернути увагу читача на конкретний і алегоричний зміст назви видання. Надзвичайно оригінально цей засіб використано у форті титулу книги Антонія Радивиловського «Огородок Марії Богородиці» (Київ, друкарня Лаври, 1676; опис 531). На перший погляд здається, що композиція форти (текстова частина розміщена в площині, утвореній традиційним арковим отвором) мало чим відрізняється від багатьох подібних титулів. Але мотив огорожі тут не лише зображальний парафраз початковому слову назви,

а й символ надійного захисту світу Богоматері. У барокову раму медальйону із зображенням Богородиці Одигітрії вкомпоновані слова: «Вертоград заключень». Вертоград – (сад) заключений – символічний образ огороженого Раю, в якому (за ідейним задумом авторів програми титулу) разом з Богородицею мають перебувати Ісус Христос, святий Іоанн Предтеча і пророк Ілля, апостоли Петро і Павло, святі Андрій Первозваний та Іоанн Богослов, святі Василій Великий та Григорій Богослов, святі Іоанн Златоуст та Миколай, святі цар Володимир та великомученик Георгій Побідоносець, святі мученики князі Борис і Гліб, преподобні печерські Антоній і Феодосій, а також київська святиня – Свято-Успенський собор Києво-Печерської лаври. І цей Світ православної святості надійніше за будь-які кам'яні мури захищає Оранта – Богоматір Нерушима Стіна, зображена в круглому медальйоні в центрі горішньої частини форти. Такий символічний зміст цієї надзвичайно цільної, насиченої зображеннями і текстами, композиції форти, створеної талановитим українським гравером, який залишив нам лише свою монограму: АК.

Велику популярність на початку другої половини XVII ст. мала праця Іоанікія Галятовського «Ключ разумѣнія», яка витримала три видання – одне в Києві (1659 р.) та два у Львові (1663 та 1665 рр.).

У київському виданні «Казання приданьи до книги Ключ разумѣнія названою» 1660 р. (опис 398), над художнім оздобленням якого працювали гравер Ілля та гравер монограми ТП, титульний аркуш має традиційний вигляд аркового типу: в площині аркового отвору розміщена текстова частина з назвою та вихідними даними видання; по кутах форти в круглих медальйонах зображені євангелісти; на пілястрах постаті апостолів Петра і Павла на повний зріст; у центральному горішньому овалі медальйоні – Лик Нерукотворний, у центральному нижньому овалі медальйоні – святий Миколай. Подібні титули досить часто зустрічаються в різних за змістом і призначенням виданнях.

Зовсім інший тип титульного аркуша бачимо в першому виданні твору Іоанікія Галятовського «Ключ разумѣнія», надрукованого 1659 р. в Києві (опис 395). Впевнено не можна стверджувати, хто автор ідеї такого оригінального задуму – гравер Євстратій Д., підпис якого розміщений на видному місці в нижній частині, чи сам Іоанікій Галятовський. А може це плід колективної фантазії? Традиційний мотив архітектури порталю із арковим отвором тут збережений, але він має суттєве

доповнення: назва та вихідні дані книги розміщені не в площині аркового отвору, а в площині головки величезного ключа, зображення якого закриває майже половину «порталу». Головка ключа має форму серця. На стрижні ключа, який займає по вертикальній вісі всю центральну частину площини аркового отвору, розміщена цитата з Євангелія від св. Луки: «Горе вам, законникам, бо взяли ви ключа розумення: самі не ввійшли, і тим, хто хотів увійти, боронили!». (Лука, Гл. 11, в. 52) [39]. З обох боків у площині аркового отвору зображено два срібних роги (ліворуч) та скрижалі (праворуч), які супроводжуються цитатами з Біблії: «І Господь промовляв до Мойсея, говорячи: «Зроби собі дві срібні сурми...» (Книга числа. Гл. 10, вірш 1–2); «І промовив Господь до Мойсея: «Витеши собі дві кам'яні таблиці...» (Книга вихід. Гл. 34, вірш 1).

Аркова площа фланкована масивними пілонами, до яких приликають круглі стовпи. На фусті стовпів розміщено цитати, що розкривають їхній символічний зміст: «І поставив він ті стовпи до притвору храму. І поставив він правого стовпа, і назва ім'я йому: Яхін [лівий стовп]; і поставив стовпа лівого, і назвав ім'я йому: Боаз [правий стовп]» (Перша Книга Царів. Гл. 7, вірш 21). Привертає увагу, що зображені гравером стовпи майже ідентичні словесному їх описанню в Біблії: «І він відлив два мідяні стовпи... І зробив він дві маковиці, щоб дати на верхи тих стовпів... А на тих маковицях, що були на верхах стовпів, було мереживо плетеної роботи... А маковиці, що наверху тих стовпів, були зроблені як лілеї... І маковиці на обох стовпах також зверху, навпроти випуклими, що збоку мережива» (Перша Книга Царів. Гл. 7, вірш 15–19). Горішню частину форти – антаблемент арки – прикрашають три сюжетних композиції. В центрі, в пишному бароковому медальйоні овального формату, – композиція Коронування Марії: посередині Богоматір на колінах у молитовній позі, праворуч – Бог-Отець з папською тіарою та скіпетром, ліворуч – Ісус Христос і над ними в сяйві Голуб – Дух Святий. Корону над головою Марії тримають Бог-Отець і Бог-Син. Вдало вписана в коло ця традиційна за іконографією сцена із точним дотриманням ієрархії масштабу в зображенні фігур фланкована двома медальйонами восьмигранного вертикального формату. Ліворуч зображено сіяча в полі, праворуч – вершника в короні, який цілиться з лука. Композиційно горішній «триптих» вдало врівноважений двома овальними медальйонами, розміщеними по кутах нижнього регістру форти.

У цих медальйонах зображені епізоди, пов'язані з розповіддю про Самсона в Книзі Суддів: ліворуч – «...і звернув із дороги побачити падло лева, – аж ось рій бджіл у тілі того лева та мед. І він вишкріб його на свою долоню, і пішов, і їв та й їв... (Гл. 14, вірш 8, 9); праворуч – «І пробив Бог джерело, що в Лехі, і вийшла з нього вода, – і він напився, і вернувся його дух, і він ожив» (Гл. 15, вірш 9). Кожне сюжетне зображення форти супроводжується відповідною цитатою з Святого Письма.

Ключ як зображальний «парафраз» першого слова назви книги був повторений гравером Лукою (підпис у правому нижньому куті) у художньому оздобленні титулу львівського видання книги Іоаникія Галятовського «Ключ розуменія» (друкарня Михайла Сльозки, 1665; опис 420; іл. 19). Але на цьому запозичення і закінчуються. Гравер Лука значно підсилив відчуття конструктивності й об'єму архітектури. Він радикально скоротив сюжетні композиції з п'яти до одної, замінивши їх алегоричними зображеннями злитків срібла, меча, молотка і рясного дощу, відмовився від збагачення стовпами пілонів, які прикрашають у нього зображення гусел і труби, показав перспективу двоступінчатого масивного цоколя. Усі зображення, як і в попередній форті, супроводжують цитати з Святого Письма. А в цілому композиція форти стала значно лаконічнішою і монументальнішою.

Титул книги Іоаникія Галятовського «Небо нове» (Львів, друкарня Михайла Сльозки, 1665; опис 422; іл. 20) – приклад поєднання цитування текстів Святого Письма та зображень, що їх ілюструють або символізують. Традиційна форма форти, характерна для різних за змістом книг, тут замінена зображенням астрологічного кола, в середині якого розміщені назви та вихідні дані видання. У широкій рамці кола, поділеній на вісім площин, розміщені зображення образу Богоматері, місяця (з обличчям у профіль), сонця (з обличчям у фас) і шестикутних зірок. У чотирьох кутах титульного аркуша – зображення хмар, що клубочаться. Кожне зображення окремо супроводжується відповідною йому цитатою з Біблії, і, таким чином, назва книги «Небо нове з новими звездами сотворенное...» та її ідейний зміст наочно представлені читачеві.

Наше дослідження художнього оздоблення титульної ілюстрації як найважливішого елемента українських стародруків XVII ст. не претендує на повноту висвітлення й мистецтвознавчого аналізу. Адже й кількість видань, доступність до них, вивчення й осмислення численних про-

блем, пов'язаних з типологією титулів, прочитання складних програм їхнього художнього оздоблення, насичених зображеннями сюжетних композицій, образів, алегорій, символів, декору тощо – це надзвичайно важке завдання. Воно ускладнюється тим, що художнє оздоблення титулів українських кириличних стародруків спеціально не досліджувалося. В основному ця тема лише побіжно намічена в загальних працях, присвячених історії української книжкової графіки: мистецтвознавчий аналіз титульної сторінки – типи композицій, сюжети та образи, їхня іконографія, алегоричні зображення, декор, нарешті характерні відмінності в підходах українських граверів до художнього їх оздоблення – частогусто залишався поза увагою дослідників. Винятком залишаються праці Яким Запасака, Дмитра Степовика та Григорія Логвина, присвячені мистецтву книги в Україні, в яких художні особливості титулів українських стародруків аналізуються на окремих прикладах у контексті висвітлення творчості гравера або загальної характеристики художнього оздоблення книг, виданих різними друкарнями.

У результаті нашого дослідження титулів українських кириличних видань XVII ст. ми дійшли висновку, що цей елемент художнього оздоблення книги засобами графічного мистецтва для авторів, замовників і граверів був надзвичайно важливим і йому приділялася відповідна увага. Замовники й автори довіряли цю роботу кращим майстрам або використовували вже готові дошки-кліше, вони брали активну участь у розробці програми титулу або були її авторами. Велику роль тут відігравали традиції і смаки, обумовлені модою і стилем часу, рівень освіти, інтелект замовника й автора програми і, зрозуміло, талант гравера, його майстерність. Щодо майстерності українських граверів, то вона була, переважно, на надзвичайно високому, можна сміливо стверджувати, європейському рівні. Більшість граверів блискуче володіла надзвичайно складною технікою дереворізу, яка вимагає від майстра досвіду й обережності в процесі вирізання тонких ліній і штрихування впоперек текстури дошки подовженого розпилу. В титулах можна побачити чимало багатофігурних, із чітким зображенням щонайменших деталей композицій, розмір яких всього-на-всього три – чотири сантиметри по більшій стороні.

Мініатюрний формат не був перепоною, коли це було необхідно, будувати композицію за всіма законами лінійної перспективи, виявляти об'єм, засобами графічного мистецтва передавати текстуру твердого

каменю або дерева, імітувати скульптуру або монументальний живопис на поверхні стіни, іконописний образ, передавати матеріальність металу, тканини, зображувати хмари, що клубочаться, промені сьйва. Технічні можливості дереворізу, особливо коли гравер має справу із мініатюрним форматом, диктують свої закони передачі емоційного стану зображених персонажів. Тут практично неможливо передати почуття героя через вираз обличчя.

Українські гравери відтворювали емоції зображених персонажів, їхню реакцію на дійство не мімікою обличчя, а точно знайденими позами, рухами, жестами. Вміння зображати фігуру в різноманітних складних ракурсах, підкреслювати статичне положення фігури або навпаки зображувати її в динамічному русі, узагальнювати форму, опускали дрібні, неважливі деталі заради художньої виразності – все це свідчення високої майстерності українських граверів. Вони сміливо й одночасно тактовно вносили свої композиційні зміни в традиційні іконографічні схеми, вирішуючи складні завдання режисури в зображенні багатофігурних сцен у замкненому просторі. Композиційна майстерність українських граверів, насамперед, виявляється у вмінні розміщувати в площині будь-якого формату і багатофігурну композицію, і одну фігуру – будь-яке зображення. Сцени на однаковий сюжет органічно композиційно вирішувалися і в прямокутнику, і в квадраті, і в трикутнику, і в колі, овалі, шестиграннику, восьмиграннику, горизонтальному, вертикальному тощо. Будь-який формат площини не був проблемою для граверів, як і органічне поєднання предметних зображень (фігури, погруддя, голови, тварини тощо) із рослинним орнаментом. Вони блискуче володіли прийомами організації як об'ємно просторових, так і плоских фризових композицій. Для створення ілюзії великої кількості людей в багатофігурних композиціях часто-густо використовували іконописний формальний засіб ізокефалії. Вільне володіння лінією, тоном, контрастом чорного – білого значно урізноманітнювало й збагачувало графічну мову, забезпечувало високий рівень художньої виразності титульних ілюстрацій. Наприкінці XVII ст., після приїзду Олександра та Леонтія Тарасевичів до Києва, українські гравери познайомилися із новою графічною технікою мідериту, яка надавала значно більше технічних можливостей для реалізації творчого задуму. Українська гравюра XVIII ст, а з нею і художнє оздоблення титульної ілюстрації значно збагачуються новими досягненнями.

В українських кириличних виданнях XVII ст. переважали композиції титулів, в яких назва і вихідні дані видання розміщувалися у центральній площині формату аркового отвору або прямокутника. Але є чимало прикладів намагання граверів знайти інші, оригінальні рішення. У XVIII ст., у період розквіту українського бароко, варіювання формату площини для тексту назви та вихідних даних книги в титулах суттєво урізноманітнилось.

Змістовне наповнення – окрема тема в дослідженні художнього оздоблення титулів українських кириличних видань XVII ст. Тут ми бачимо ілюстрації на сюжети зі Старого і Нового Завіту, апокрифічних текстів (історії з життя Ісуса Христа і Богоматері, святих апостолів і пророків, святих). Детально, подекуди, проілюстровані сцени Страстей Господніх. Надзвичайно цікавими є композиції, що ілюструють притчі Ісуса Христа, пісні біблійних царів Соломона та Давида. На особливу увагу заслуговують зображення преподобних Антонія і Феодосія Печерських, святих Бориса і Гліба, Володимира й Ольги, Андрія Первозваного, краєвидів Києво-Печерської лаври, архітектури Свято-Успенського собору, монастирів і церков Чернігова і Новгород-Сіверського, головної святині Києво-Печерської лаври – чудотворної ікони Успіння Пресвятої Богородиці, герби видавництва і замовників, мотиви національного орнаменту – тобто все, що пов'язане з історією та культурою України і надає титулам національного колориту. Майже обов'язковим елементом форти українських видань XVII ст. є написи, що супроводжують зображення. В основному позначаються імена святих та назви сюжетів, іноді алегоричних образів, а також цитуються біблійні тексти. Надзвичайно різноманітною є форма розміщення і подачі текстів. Найбільш характерні написи – у вигляді рівної і хвилястої стрічки, рядка, розгорнутого сувою, на розвороті книги, у медальйоні, розташовані по горизонталі, вертикалі, діагоналі, колу, овалу тощо. Основна функція цих написів зрозуміла – надати пояснення до зображення, але вони є і додатковим формальним засобом у декоративному оздобленні титулу.

Особливу роль у художньому оздобленні титулів відіграють орнаменти – переважно рослинні (виноградна лоза, листя аканту, стебла, пагони, листя, квіти, плоди, натюрморти з плодів і квітів), значно менше геометричні. Серед орнаментальних мотивів часто зустрічаються такі, що походять з форми рослин місцевої флори. Орнаменти не лише

заповнюють вільні від зображень площини титульної сторінки, вони об'єднують їх у цільну зображально-декоративну композицію; іноді, як у випадку із зображенням образу святого всередині квітки, рослинний орнамент стає важливим елементом алегорії.

І насамкінець, – питання авторства титульних ілюстрацій. В українських кириличних стародруках XVII ст. гравери більше відомі за підписами на ілюстраціях всередині книги. На титулах авторські підписи зустрічаються не так часто. Участь того або іншого гравера в художньому оформленні книги, наявність його підпису під сторінковими ілюстраціями ще не дають підстав вважати саме його автором титулу. Підписи, що зустрічаються під ілюстраціями всередині видання, дають можливість шляхом порівняльного стилістичного аналізу зробити більш-менш вірогідні припущення щодо авторства титульної ілюстрації. З упевненістю можна стверджувати, що над титулами працювали найталановитіші й відомі гравери, такі як Ілля, Іван Реклинський, Лука, Євстратій Д., Леонтій Тарасевич та інші, які визначали тенденції розвитку і здобутки мистецтва української книги.

Автори статті висловлюють щире подяку співробітникам відділу стародруків та рідкісних видань НБУВ: заввідділом, доктору історичних наук Галині Іванівні Ковальчук, кандидату історичних наук Ірині Олегівні Ціборовській-Римарович, кандидату історичних наук Наталії Петрівні Бондар, молодшому науковому співробітнику Олені Олександрівні Железняк та іншим за допомогу в роботі над дослідженням.

Список використаних джерел

1. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: кат. изд., хранящихся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина. – Вып. I: 1574 г. – I половина XVII в. / сост.: Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. – М.: Б-ка им. В. И. Ленина, 1976. – С. 6.
2. *Барвінок В.* Загальний огляд стародруків київських бібліотек / Володимир Барвінок // *Бібліологічні вісти.* – 1924. – Січень–Березень. – С. – 132–149; *Клименко П.* Українські риторичні друки / Пилип Клименко // *Бібліологічні вісти.* – 1924. – Січень–Березень. – С. 114–124; *Копержинський К.* Острозька друкарня в Острозі та в Дермані після Берестейської унії (1596 р.), її видання та діячі / Кость Копержинський //

Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 75–82.; *Крип'якевич І. П.* До історії львівської гравюри в XVII в. / І. Крип'якевич // Бібліологічні вісти. – 1926. – № 1. – С. 80–83.; *Крип'якевич І. П.* З історії української графіки. Никодим Зубрицький / І. Крип'якевич // Світ. – 1917. – Ч. 4. – С. 61–64; *Крип'якевич І. П.* Причинки до словника українських граверів / І. Крип'якевич; Український науковий інститут книгознавства // Бібліологічні вісти. – 1926. – № 4. – С. 22–25; *Макаренко М.* Мистецтво книжки / Микола Макаренко // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 94–100; *Маслов С. І.* Друкарство на Україні в XVI–XVIII ст. / Сергій Маслов // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 31–67; *Маслов С. І.* Етюди з історії українських стародруків / С. Маслов; вступ. ст. Ю. Меженка // Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. – К.: Держвидав України, 1926. – С. 77–152; *Маслов С. І.* Українська друкована книга XVI–XVIII ст. / С. І. Маслов; за ред. Ю. О. Меженка. – К.: УНІК, 1925. – 80 с. – (Науково-популярна бібліотека книгознавства; вип. 4); *Михайленко М.* Про київські стародруки XVII – початку XVIII ст. (1616–1721) / Микола Михайленко // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 83–93; *Попов П. М.* Матеріали до словника українських граверів / Павло Попов. – К.: УНІК, 1926. – 141 с.; *Попов П. М.* Матеріали до словника українських граверів. – Додаток 1 / Павло Попов. – К.: УНІК, 1927. – 34 с.; *Попов П.* Початки друкарства у слов'ян / Павло Попов // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 13–30; *Романовський В.* Іван Федоров і друкарська справа на Волині в XVI ст. / Віктор Романовський // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 68–74; *Січинський Є.* Стародруки Кам'янецького історико-археологічного музею / Є. Січинський // Бібліологічні вісти. – 1924. – Січень–Березень. – С. 170–171; *Січинський В.* Архітектура в стародруках / Володимир Січинський. – Львів: Печатня ОО. Василя у Жовкві, 1925. – [51 с.]. – (Збірки національного музею у Львові); *Січинський В.* До питання про автора гравюр українського перводруку / В. Січинський; Український науковий інститут книгознавства // Бібліологічні вісти. – № 3 (12). – 1926. – С. 58–61; *Січинський В.* Гравюри українського першодруку (До ювілею українського друкарства) / Володимир Січинський // Літературно-науковий вістник. – 1924. – Річник XXIII, Т. LXXXIII, Книжка VI. – За червень. – С. 150–158.

3. Макаренко М. Орнаментация української книги XVI–XVIII ст. / М. Макаренко; вступ. ст. Ю. Меженка // Українська книга XVI–XVII–XVIII ст. – К.: Держвидав України, 1926. – С. 153–218.
4. Там само. – С. 6.
5. Жолтовський П. М. Графіка / Історія українського мистецтва: у 6 т. / голов. ред. М. П. Бажан. – К.: УРЕ, 1968. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. – С. 285.
6. Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с. – (Пам'ятки історичної думки України). – С. 350.
7. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. / Я. П. Запаско. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1971. – 311 с.
8. 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», 1981–1984. – Книга 1–3.
9. Ісаєвич Я. Д. Книговидання і книгорозповсюдження // Історія української культури. Т. 3 – С. 795.
10. Гусева А. А. Украинская книжная графика второй половины XVII в. В собрании отдела редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина // Книга в России до середины XIX века / под ред. А. А. Сидорова и С. П. Луппова. – Л.: Наука, 1978. – С. 205.
11. Там же. – С. 207.
12. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: кат. изд., хранящихся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина. – Вып. I: 1574 г. – I половина XVII в. / сост.: Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. – М.: Б-ка им. В. И. Ленина, 1976. – С. 448 с.
13. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи / Д. В. Степовик. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 235–247.
14. Там само. – С. 239–240.
15. Там само. – С. 245.
16. Там само.
17. Логвин Г. Н. З глибин. Гравюри українських стародруків. XI–XVIII ст. / Г. Н. Логвин. – К.: Дніпро, 1990. – 490 с.
18. Там само. – С. 36.

-
19. Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С. В. Уляновська; вступ. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с. – (Пам'ятки історичної думки України). – С. 349.
20. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. / Я. П. Запаско. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1971. – С. 117.
21. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи / Д. В. Степовик. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 317.
22. Там само. – С. 240.
23. Тут і далі назва видання наводиться за каталогом *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'єднання «Вища школа», 1981. – 135 с., у дужках вказується номер каталожного опису.
24. Требник. Стрятин. 1606 (опис 69); Іоанн Златоуст. Книга о священстві. Львів, друкарня братства, 1614 (опис 95); Акафисти пречистій богородиці й Ісусу сладкому. Київ, друкарня Лаври, 1625 (опис 142); Дорофей авва. Поченія. Київ, друкарня Лаври, 1628 (опис 171); Старушевич Ігнатій Оксенович. Казане погребовое над тѣлом ясне освещеного князя... Ілії Святополка на Четвертнѣ Четвертенского. Київ, друкарня Лаври, 1641 (опис 289).
25. З дошки-кліше цієї гравюри були надруковані форти титулів й інших видань, зокрема, в книзі «Земка Тарас та ін. Імнологія си ест песнословіе... през дѣлатели в типографіи в даруночку низько принесена» (Київ, друкарня Лаври, 1630; опис 204).
26. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи / Д. В. Степовик. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 245.
27. Там само. – С. 242.
28. Перше послання св. Павла до коринтян. Гл. 11, вірш 25–26.
29. Володимир Стасенко в цьому пейзажі бачить натуралістично відтворений карпатський краєвид із хвойними та листяними деревами. – Див.: *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. – К.: Поліграфкнига, 2003. – 301 с.
30. Я. П. Запаско називає творцем цього титулу львівського гравера Георгія ієродиякона. Див.: *Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. / Я. П. Запаско. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1971. – С. 137.
31. Там само. – С. 137.

32. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи / Д. В. Степовик. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 245.

33. «Ця цікава іконографія виникла із поєднання двох – ранньохристиянського «Розквітлого Хреста» з традиційним «Розп'яттям». Середньовічні західні автори твердили, що хрест, на якому розп'яли Христа, був зроблений із Дерева Пізнання, яке росло у Райському Саду і в час Розп'яття знову відродилося завдяки силі крові Спасителя». Див.: *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. – К.: Поліграфкнига, 2003. – 270 с.

34. «Чин Страстей практикувався і набув значного поширення як в унійній, так і в православній Церквах. Незважаючи на те, що Пасійні читання до кінця XVII ст. не були узаконені українською Церквою, однак Страсна тематика була добре відомою давній українській літературі як в анонімних лірницьких піснях, вертепних дійствах, так і у творах тогочасних богословів та письменників – Іоанікія Галятовського, Антонія Радивіловського, Івана Величковського, Георгія Кониського, Ігнатія Максимовича. Вже сам факт введення у середині XVII ст. митрополитом Петром Могилою католицького чину Пасій до «Требника» свідчить про те, що традиція ця глибоко вкорінилася у духовному житті тогочасної людини, релігійній свідомості та літургійно-обрядовій практиці». Див.: Там само. – С. 240–241.

35. «Такого типу «Розп'яття» особливо тісно пов'язане з алегоричною композицією «Христос–Виноградар», що розкривала відкупну жертву Христа. Поява такого типу зображень в українському мистецтві показова». Див: Там само. – 271 с.

36. Там само. – 274 с.

37. Надзвичайно складний алегоричний зміст має програма титулу; зображені гравером вражаючі картини видіння Іоанна Богослова та морської баталії, численні цитати із Святого Письма потребують окремого дослідження та осмислення.

38. Детально про іконографію Страсного циклу див: *Миляева Л. С.* Росписи Потелича / Людмила Миляева. – М.: Искусство, 1971. – С. 200; *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. – К.: Поліграфкнига, 2003. – С. 242–243.

39. Тут і далі цитування текстів наводиться за сучасним перекладом. Див.: Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту. – К.: Українське біблійне товариство, 1995.

Summary

At first the detailed art criticized analysis of titles in Ukrainian Cyrillic editions of XIIth century from the funds of the Section of old and rare books in V. I. Vernadsky National Library of Ukraine is carried out with the purpose to study their types and art characteristics. The main features in types of compositions are determined. Plots and images, iconography, allegories and decor are analysed. The main differences about how Ukrainian engravers approach the decoration of the title illustration is defined. The study notes that the title is an extremely important element of decoration books by the method of graphic art for many authors, customers and engravers, who have been working with Ukrainian book during the XIIth century. Customers and authors, who created the title often entrust this work for famous engravers of that time, who were the best masters on the European level.

Key words: title, fort, Ukrainian Cyrillic book, typology, art characteristic, V. I. Vernadsky National Library of Ukraine.



1. «[Требник] Молитовник...». Острог, 1606.



2. «Бібліа сирѣч книги ветхаго и новаго завѣта по языку словенску...». Острог, 1581.



3. Памво Беринда «На рожество вѣршѣ для утѣхи православным хр[ис]тіаном». Львів, друкарня братства, 1616.



5. «Служебник». Стратин, 1604.



б. Иоанн Златоуст «О воспитаніи чадъ».
 Львів, друкарня братства, 1609.



7. «Анфологiон». Київ, друкарня Лаври, 1619.



8. «Іоанн Златоуст. Бесіди на 14 посланій апостола Павла». Київ, друкарня Лаври, 1623.



9. «Псалтирь». Київ, друкарня Лаври, 1693.



11. «Патерик Печерський». Київ, друкарня Лаври, 1661.



12. «Анфологон». Новгород-Сіверський, 1678.



13. «Служебник». Львів, друкарня братства, 1681.



15. «Октоїха». Львів, друкарня братства, 1644.



16. «Требник». Київ, друкарня Лаври, 1646.



18. Антоній Радивилівський. «Вѣнецъ Христовъ».
Київ, друкарня Лаври, 1688.



19. Іоанікій Галіатовський. «Ключ разумѣнія».
Львів, друкарня Михайла Сльозки, 1665.



20. Іоаникій Галатовський «Небо новое». Львів, друкарня Михайла Сльзки, 1665.