

Рк 46/157
ЛЛ 15

УКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КНИГОЗНАВСТВА

МИКОЛА МАКАРЕНКО

ОРНАМЕНТАЦІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКИ
XVI—XVII ст.

КИЇВ — 1926

Краткий паспорт книги

+

Шифр Ц 157 М 15 Инв. № 1818435

Автор Макаренко М.

Название Орнаментация украинской книжки XVI-XVII вв.

Место, год издания К., 1926.

Кол-во стр. 69, 1 с. ил.

- " - отд. листов 5 ил. листов.

- " - иллюстраций _____

- " - карт _____

- " - схем _____

Том _____ часть _____ вып. _____

Конволют _____

Примечание: 15.10.97.

Л. 102

1999

13.07 - 5283м

2003

31.01 - 15450



В31644

УКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КНИГОЗНАВСТВА

МИКОЛА МАКАРЕНКО

ОРНАМЕНТАЦІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКИ
XVI—XVII СТ.

18185357

ФЗ

КИЇВ — 1926

Щ157.753(24к)13

002. (47.7) „15:16“

Відбитка з „Трудів Українського Наукового
Інституту Книгознавства“ том I.

Київ. Окрліт № 14413-1926
Держтрест „Київ-Друк“
2-га друк., Пушкінська, 4.
Зам. 611—300.

Державна
Республіканська
БІБЛІОТЕКА УРСР
ІМ. КІРОВО



ОРНАМЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКИ XVI—XVII СТ.

УКРАЇНА в XVI—XVII стол. стояла на найвищому ступені культурного розвитку. Всебічне освітлення цих минулих часів життя української людности дає нам цікаву картину.

Рух ідей і подій великою хвилею захопив Україну. Великі торговельні та культурні зносини утворюються з Європою і Сходом.

В надзвичайній мірі виявляються самовизначення, зацікавленість сусідами та оточуючим світом. Економічні та політичні чинники зміцнюють Україну морально й фізично. Виразно визначається піднесення творчих сил у всіх галузях діяльності. Бажання освіти, поривання до дійсної краси захопило Україну. Ці бажання й поривання відбилися на всіх виробах, на всіх побутових речах, на всіх творах українських майстрів. Уважний дослідник скрізь їх побачить. Але напружений темп такої діяльності помічаємо тільки до початку XVIII стол., коли настає перелом під натиском з боку „царя московского православного“.

І ні разу ще на протязі всього XVIII і майже всього XIX століття Україна не була вже на тому культурному рівні, на якому застає її XVI та XVII століття.

Ніколи потім і книжна справа не досягала такої завершеності, як у ці давно минулі часи.

Ніколи друкарі й автори не звертали стільки уваги на зовнішню красу книжки, на її емоційне значіння в такій мірі, як це бачимо в часи XVI стол. На превеликий жаль, оздобу української книжки до останніх часів не досліджували. Ніхто не присвятив їй ні окремих розвідок, ні загальної праці. Випадкові знімки з ритин, з ілюстрацій, з заставок, ще менше з кінцівок подавано іноді як додаток до того змісту, що мало мав спільного з оздобою.

Історія ритини та гравюри на Україні належить майбутньому, а історія книжної оздоби не скоро ще знайде своє почесне місце. Вона потребує багатьох попередніх розвідок, потребує великого матеріялу. Поки що виготовляється матеріял на велику й цікаву будівлю, а сама будівля десь ще далеко, далеко...

Отже-ж приблизну загальну схему розвитку, оскільки це дозволяє матеріял, що маємо зараз, може бути накреслено. Працю цю, що подаємо ми, треба вважати за вступ до такої схеми, до такого майбутнього нарису.

ВИХІДНИЙ АРКУШ.

Найбагатша і найвідповідальніша оздоба у старій українській книжці XVI—XVII стол.—це вихідний аркуш її, або так звана у друкарів „форта“. Вихідний аркуш—це обличчя книжки, по якому зустрічає книжку читач.

Так розуміли справу автори й видавці, коли виготовляли книгу, щоб пустити її в світ, дати читачам.

І змістом, і зовнішнім виглядом книжка в ті часи мала величезне значіння. Книжка того часу була по-перше—дуже дорога з боку матеріяльного, по-друге—не менш дорога і поважна з боку морального.

Такий погляд був вихідною точкою і примушував відповідно ставитися до книжки, в ній бо вбачали вияв високої діяльності людської

Чим далі у глїб віків, чим старша книжка, тим більше відповідає обличчя книжки, вихідний її аркуш самому



1. Вихідний аркуш Апостола лаврського друку 1695 року.

зм'стові, напрямкові тексту її. Отож вихідний аркуш—це до де-якої міри було свічадом ідей, що висловлені в книжці. Євангелії відповідали одні образи на форті, служебникові—другі, псалтирі—треті.

Чим ближче до XVIII століття, тим такої відповідности бачимо менш. З'являються оздоби, як такі, що зовсім не звязані з текстом. Символічні композиції по книжках панують. Іноді вони мають де-який звязок зо змістом книжки, але не часто й далекий.

На загальний зразок західньо-європейської книжкової композиції і на українських книжках з'являються могутні архітектурні форми: класичні фронти на пілястрах, на струнких стовбах, півкруглі арокки, в просвітах яких друкується вітєвату титулатуру книжки. Внизу під ними—широка підвалина (постамент, база). На цьому, загальному, звичайному для тих часів тлі розвиваються теми чудової композиції. Іноді вони прості, як тільки можна бути простим, а іноді складні й багаті надзвичайно.

От архітектурна композиція цього характеру: „Апостол“ лаврського друку 1695 року (мал. 1). На простих пілястрах зі складними капітелями—Петро й Павло. На підваліні—символічна картина: „Небо церков показа“. Успенська церква Києво-Печерської Лаври з Миколою Святошею та Савою Освященим, в картуші. Картуш тримають янголи, а по боках, на пілястрах Мелетій та Микола. Зверху над аркою—урочиста композиція: на багатому троні возсідає—„вся красна і порока нет в тебе“—Б. М. з Христом на колінах і скипетром в руках. Навкруги її розташувались у відповідних постатях святі, преподобні, мученики, словом весь той синкліт небожителів, що тільки могла уявити собі в потусторонньому світі віруюча людина того часу. Урочиста вся тема, урочиста й композиція. Їм відповідає й визерунок: в'ється, крутиться облямівка картуша, гнуться, перегинаються стьожки з записом над головами священно преподобного синкліту. А внизу ледве помітний, між закрутами, скромний підпис ритовника.

Того самого характеру композиції й подібного змісту вихідні аркуші бачимо по багатьох Київських та Львівських виданнях всього XVIII століття. Наприклад: „Анеологій“ 1619 року Київського друку, „Бесѣды на дві посланій



2. Вихідний аркуш Евхологіону лаврського друку 1646 року.

св. апостола Павла“—1623 р., „Бесѣды на дѣянїя св. Апостоль“ 1624 р., „Толкованїя на Апокалипсис“ 1625 р., „Леїтургіаріон“ 1629 р., „Тріодіон“—1631 року й багато, багато інших.

Різниця між ними є, але вона полягає виключно в тому, що інші бачимо постаті святих, інші сцени і в невеликій мірі змінено де-які деталі в композиції. Останні зміни такі незначні, що говорити про них—як про елементи важливі композиційно—немає рації. Загальні маси архітектурної композиції залишаються ті самі для цілого століття.

Поруч з архітектурними арками, вихідні аркуші мають і інші композиції, але типів їх не багато. На них бачимо, що середній просвіт завжди повторює загальну форму арки; цей просвіт утворено рамкою, що заповнена або орнаментациєю з окремими сценами, як на „Евхологіоні“ 1646 року лаврського друку (мал. 2), або рослиною, або гілкою винограду, що несе на собі окремі образи погруддя святих, як на патерику теж лаврського друку, 1644 року. Або-ж цю рамку заповнено низкою окремих композицій—сцен із святого письма, як на книжці „Октоїх“ лаврського друку 1699 року, або на книжці „О тайнах церковных“ Львівського друку 1642 року, чи на передруку „Евангелія Учительного“ Кирила Ставровецького, що передрукував М. Вошанка, 1697 року.

В останній групі цікава як-раз ця рамка, як композиція, що складається вся з окремих сюжетних плям, що майже не вживають ні рослинної, ні геометричної орнаментациї, крім занадто простих рам. Ця схема повстає перед нами як типовий зразок композиції цього роду.

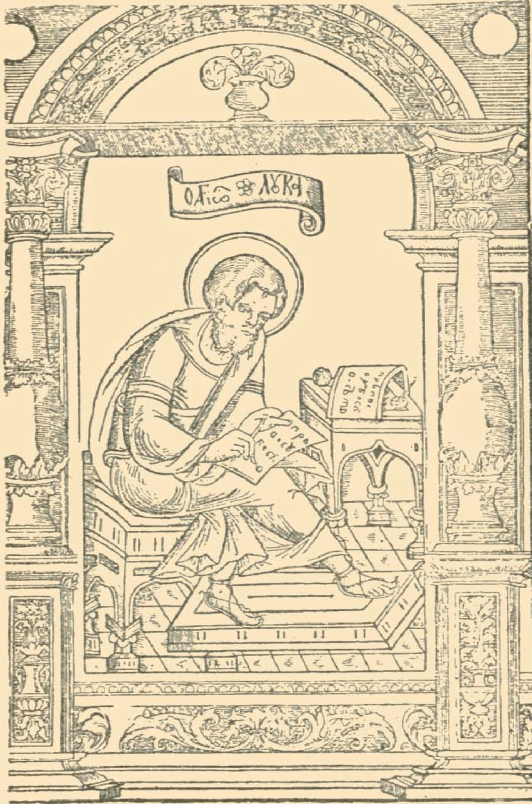
До таких самих рамок з окремими плямами, що не звязані конструктивно одна з одною, але розміщені в архітектурній схемі, належить і вихідний аркуш у книзі Інокентія Гизеля „Мир съ Богомъ члвккѣ“ лаврського друку 1669 року (мал. 3).

Залишивши одну центральну арочку з білою частиною аркуша, щоб умістити на ній назву книжки, майстер заповняє простір навколо окремими медальйонами, з картушами, чи без них, з образами священних подій та окремих осіб і зовсім не звертає уваги на традиційний архітектурний ансамбль.



4. Вихідний аркуш Євангелія Учительного, лаврського друку 1637 року

Серед таких типів окрас визначається високою грамотністю композиції і красою форм композицій вихідний аркуш „Октоих’а“ лаврського друку 1699 року, що виконав його славнозвісний гравер Інокентій Щирський, підпис якого читаємо в правому нижньому кутку: „Изобрази Рокъ № 15. Інокентій Щирскій“. На цьому малюнку відбилися впливи барокових форм з їх абстрактними площинами, завитками та листям і соковитими гірляндами садовини, що уміло так з’єднують ряд картушів один з одним на тлі чорної одноманітності. Подібного-ж характеру купи ‘яблук, котрі в таких-же самих композиціях легко побачити в рельєфних оздобах вікон та дверей на архітектурних пам’ятниках XVII століття м. Київ: у Братському монастирі, Лаврських будинках та в інших.



5. Євангелист Лука з Апостола, друкованого Федоровичем у Львові 1574 року.

Зробити загальну характеристику тих намірів, що мали їх майстри, даючи образи святих на вихідних аркушах книжок XVI – XVII століття, й дізнатися, через що на одному аркуші з’явився св. Козьма замість

Антонія, або манах Іван замість Петра — завдання дуже цікаве, але важке на цей час, коли ми не маємо ще опублікованих ні самих ритин, ні того архівного матеріялу, що до таких ілюстрацій стосується. Коли-б пощастило відкрити такі, можливо що й неглибокі, але з великими наслідками, таємниці, ми увійшли-б у сферу духовних місцевих інтересів громадянства в минулому, а не тільки самого духовенства. Скажу ще раз — бо обличчя книжки було

обличчя морально дуже дорогої читачеві речі. Але вважаю, що зробити таку працю буде передчасним.

Рідкими з'являються й такі композиції вихідного аркушу, як аркуш „Євангелія Учительного“ лаврського друку 1637 року (мал. 4), де основна архітектурна форма полягає тільки в розміщенні мас, а самі маси (що почасти утворюються архітектурними деталями, а здебільшого цілком орнаментальними), де беруть участь речі побутові, рослини, абстрактні форми, людські постаті та поруддя, — різкі. Така композиція цікава для характеристики творців української орнаменталі: їхньої незалежності від традиційних форм, сміливості в сполученні елементів, простоти в розумінні форми та безсумнівної волі.

З одного боку — як пережитки старих традицій, з другого — під впливом нової хвилі захоплення формами доби відродження, в композиції малюнку на вихідному аркуші трапляються в XVIII стол. чисті архітектурні форми. Але як у таких випадках часто буває, композиції їх наприкінці свого життя, перед своєю смертю стають ще виразніші, величні і навіть переходять всі межі орнаментально можливого, так-би мовити перероджуються. Так, наприклад, на вихідному аркуші Часослова Київського друку 1742 року: архітектурні форми, що маємо там, скомпановано не так, як того потребують декоративні умови композиції, а так, як вони існують в дійсності, зо всіма реальними елементами,



6. Євангелист Лука з Апостола московського друку Федоровича 1564 р.

недопустимими в декоративній композиції, навіть з перспективою, що зовсім не потрібна на такій плоскій декоративній окрасі.

Запозичені першими київськими виданнями мотиви композиції з Стрятинських друків: рамки вихідних аркушів, в формі вузьких бічних пілястрів, орнаментованих акантовим листом і низенькою аркою над ними, що бачимо їх на виданнях: „Службник“ 1604 року і „Требник“ 1606 року, далі не прищепилися і скоро вийшли з ужитку. Можна думати, що не полюбилися вони так видавцям, як і читачам занадто небагатими своїми формами. Так гадаємо, маючи за підставу дуже багаті на композиції вихідні аркуші, а також те, що майже не бачимо аркушів подібних до зазначених — бідних — в українських виданнях XVI—XVII стол. Ще на початку XVII стол. таку орнаментацию бачимо ми на Псалтирі лаврського друку 1624 року та на де-яких інших. В цей час вони майже кінчають своє існування. Значно пізніше цю саму композицію бачимо в Уневському виданні: „Выклад о церкви святой“ 1670 року, але цю окрасу можна вважати за останки минулих досягнень в інших місцях, і Уневські друкарі використали їх, бо не мали кращих в такій небагатій матеріально друкарні, як Уневська, що не мала спромоги замовити і виконати композицію багатшу.

Життя громадянства цього часу, його світогляд і навіть побут вимагає інших декорацій, інших форм оточення, більш відповідної композиції.

В загальній масі вихідних аркушів панує удосконалена композиція класичної арки на пілястрах на базі.

Зміни, що робили їх майстри в цій традиційній композиції, надто різноманітні, складні і в кожному окремому разі своєрідні, самостійні. Коли дивишся на ці композиції, то наочно бачиш могутність та многогранність творчих сил в українських мистців.

І коли-б у цих мистців в минулому були попередники, була-б вікова традиція і довголітня школа, тоді-б такі композиції не так вражали нас своєю непосредністю, свіжістю і невичерпанним багатством форм.

Композиції, подібні до вихідного аркуша „Акафіста Успе-

текстові тільки загальної форми арочки в середині між бічними подобіями пілястрів.

На ритині Львівського Апостола бачимо півциркульну ніби арку, що спирається на дві бічні пілястри. Основи цих пілястрів закриті колонами, що стоять попереду, з їхніми базами.

Колони, що стоять на першому плані перед пілястрами—складної форми: після бази йде частина колони з перетяжкою, що ніби-то стає за ніжку яйцюватої вази з акантовими поясками зверху й знизу. Потім за нею тягнеться вгору фуст колони, він кінчається досить складною капітеллю так званого композитного стилю. Капітелі несуть на собі малесеньку тоненьку перекладину.

На цій ритині ми бачимо такі художні досягнення: пілястри правильних пропорцій, відношення деталей їхніх (як от рамок) до загальної маси—правильне; профілювання карнизів над пілястрами—грамотне й дуже гарне. Не менш правильні й пропорційні постаменти під колонами й їхні деталі.

Коротко—всю композицію витримано в тих пропорціях, що їх потребує стиль, до якого належить така форма; все це свідчить про те, що майстер цього твору взяв для своєї роботи гарний зразок чистих архітектурних форм, що не попсувались від невмілих передатчиків, які компонували запозичені зразки. Я хочу сказати—що майстер брав зразок не проміжний, а з першоджерела.

Всі пропорції арки з пілястрами та базами, а надто деталі самої арки і так звані йоники (або ови), а також стилізований орнамент, що тягнеться по колоні арки, орнаментация бази з типовими вазонами (цвітниками) та акантовими листами в їхніх характерних композиціях, витриманість профілів і правильні відношення рамок в пілястрах та постаментах до загальної маси цілої композиції—все це безперечно й ясно свідчить про італійський стиль доби Відродження в його чистих формах, з яких нашу композицію й запозичено.

Отже є в цій композиції одна деталь, що порушує суцільність цього вражіння: маю на увазі дві „пузаті“ колони, що стоять перед пілястрами, і так ні до чого підвищені. Вони несуть на своїх складних і досить вигадливих,—

так не властивих чистому італійському стилеві, — капітелях брус (перемичку), що тягнеться через просвіт в арці. Непотрібність цього бруса очевидна. З'єднання колон з пілястрами так, як зроблено це на нашій ритині, немає ніякого ні естетичного, ні практичного ґрунту. Смуґа арки з орнаментациєю йоніками ніби-то спирається на капітелі, а не на карнизи пілястр, як того вимагали-б технічні умови будівництва і що мусіло-б бути повтореним і на графічно-виконаній композиції цієї дійсности. З'єднати арку від пілястр з поставленими поруч колонами авторів композиції, як бачимо, не пощастило.

На брусі, крім того, в просвіті арки поставлено цвітник з кучерявим, на всі боки, листям, — це розв'язок цілком декоративного завдання, запозичений з інших стилістичних форм.

Цієї-ж самої, що до ідеї та до композиції форми, рамки вихідного аркуша вжито і на згаданих раніш двох виданнях: одному, хронологічно ранішому на десять років, другому—на 17 років пізнішому. Між першим і третім різниця майже три десятки років. В цьому нічого дивного немає. Улюблених форм та композицій вживали видавці книжки протягом багатьох десятків років, а то й цілої сотні та навіть більше.

Порівнюючи всі три рамки, а з Острозькою то й чотири, можна побачити, що всупереч думці про перехід дошки з цією ритиною з Москви до Львова всі чотири кліші не зовсім однакові, а це свідчить про окрему дошку в кожному виданні: Москва мала свою дошку, Львів—свою, а Вільно так само свою. Різниця полягає і в дрібних деталях, що помітні тільки, коли порівнювати уважно, і в ясніших особливостях техніки виконання. Те, що на одній дощці є, на другій—немає. Тієї або іншої деталі не можна пояснити попсованістю дошки.

Річ може йти тільки про те, що майстри, роблячи наші ритини, копіювали для кожного видання один і той самий зразок, і треба віддати належну їм честь—копіювали дуже ретельно. Що-ж до ритини внутрішньої частини нашого аркуша, цеб-то постати Апостола Луки (сидить), то її різано на окремій дощці знов таки для всіх трьох зазначених видань кожен раз окремо. Гадаю так,

оскільки можна гадати на підставі цілої низки цілком технічних дрібниць у виданнях Московському та Виленському, виключаючи Львівське, бо воно явно не має нічого спільного з двома першими.

Ті майстри, треба це найперше сказати, що копіювали цю ритину, були копіїсти добрі, як і ті, що робили архітектурну рамку і передавали майже точно не тільки форми та рисунок свого зразку, але й окремі риси, їхній напрямок та навіть грубину. Звичайно, повторити точнісінько всі такі деталі не можна людськими руками без механічних засобів, а засобів цих у ті часи не було; це й є підстава для нашої гадки, що вгорі висловлена.

Цілу низку невідповідностей одного зразку до другого дослідувач знайде на тих чотирьох ритинах рамки і на трьох образах Луки. Всі їх перераховувати тут я не буду. Але основні, що легше й читачеві їх побачити, такі:

Архітектурна рамка:

Москва.	Львів.	Вильна.
1) В цвіткові між двома кучерявими гілками—квітка з середнім пуп'янком, на ній похила риска, що вказує на пучок нерозквітлих листів.	Риси немає.	Риси немає.
2) На базі під лівою колоною бічна частина карнизу далеко виступає праворуч (від глядача) і покриває навіть креселко Луки.	Карниз менше видається Бічної частини немає.	Карниз має зовсім інші форми.
3) На правій (від глядача) пілястрі, між групами акантових листів і широкою частиною цвіточника, немає ніяких горизонтальних смуг, що зливалися-б з рисами поля. Є тільки горизонтальні валики на вазоні, з боків закінчені.	Те саме.	Цих горизонтальних валиків у цвіточникові майстер не зрозумів і зробив з них продовження тих самих горизонтальних рисок, що заповнюють поле поміж орнаментациєю.

4) Закапітелями (що на колоні) на полі, вкритому горизонтальними рисами, декілька спіральних завитків.

5) На півваликах, що лежать під колоною, безпосередньо на карнизі п'єдестала є штриховка, що показує тінь, вертикальна й компактна.

6) На арочці за правою капітеллю (від глядача) ліворуч від капітели є вузька вертикальна тяга (смужечка), більш як на половину затушована (тінь падає) горизонтальними рисками.

7) Горизонтальні валики самої бази колони вузькі, і з боків не доходять до горизонтальних рамок пілястри.

Немає.

Рисочок (штрихування) немає зовсім.

Не доходить до рамок пілястри.

Немає.

Риски похилено ліворуч і розтріпано, особливо на піввалікові праворуч.

Тільки верхню її частину заштриховано похилими рисками.

Широкі і доходять до самої рамки пілястри.

Хоча ця розвідка не має говорити про ілюстрацію книжки, бо тема її виключно орнаментация книжки, — проте я подаю тут свої спостереження, найзагальнішими, звичайно, рисами, про самий образ апостола Луки.

Вважаючи на те, що ритина Апостола Львівського видання має цілком одмінні риси, порівняймо тільки Московську й Виленську ритини.

Москва.

1) Німб навкруги голови в формі сяйва.

2) Карниз бази й колони ліворуч далеко виступає й затуляє частину креселка.

3) Кінець верхньої дошки креселка сягає до пілястри.

Вильна.

Німб у вигляді кола з двох рівнобіжних ліній.

Креселко не затулено.

Не сягає.

4) Дошка в пюпітра чиста і з двох тільки передніх боків намальовано товщину.

5) Перо в каламарі довге, гостре.

6) Під сувоєм на пюпітрі лежить якась річ, ніби шматок паперу.

7) Між апостолом і пюпітром на полі невідомий знак (ініціал).

8) Штриховка тіни півкулястої нижньої бази на пюпітрі, що стоїть перед апостолом, має форму іншу ніж у Виленському виданні.

Крім намальованої лінією товщини, з боку від апостола, по краю дошки йде рівнобіжна з нею лінія.

Перо коротке, обрубане.

Немає.

Немає.

Зовсім інша форма і штрихування менш певне.

Крім зазначених особливостей, що відразу ж впадають у вічі, є і в рамці, і в апостолі багато чисто технічних дрібниць, що разом з зазначеними свідчать про окремі походження кожного зразка, кожного кліша. Тому думка, що подали її попередні дослідники Ровинський¹ та Стасов², що відразу могла б здатися за правдиву, про перехід одного й того самого кліша з друкарні Московської до Львівської й далі до Виленської або Острозької не має підстави.

Було вже сказано, що композиція рамки має в своїх основах італійські форми, але до цього треба додати, що деякі зазначені вже особливості показують, що майстер, який komponував рамку, мав німецьку художню освіту: „пузаті“, непропорційно витягнені стовпи, складні капітелі, на них перекладина, цвітник на перекладині і інші деталі італійцеві не властиві. Цих частин, що в такій композиції не належать італійському стилю доби Відродження, можна не мало знайти в творах німецьких майстрів.

І справді, в одного з видатних у свій час майстрів-ритовників, що працював у першій половині XVI стол. († 1542—7 р.), в учня славетного А. Дюрера — Erhard'a Schoep³, що жив у Нюрнберзі, знаходимо композицію рамки дуже близьку; майстер виконав її мабуть в році 1523.

¹ „Подробный словарь Русских граверов XVI—XIX в.в. Составил Д. А. Ровинский (посмертное издание), т. I. СПб. 1895 г.“ стовб. 18.

² „Собрание сочинений“ В. В. Стасова, т. II. СПб. 1894 г., стовб. 171.

³ Isabelle Errera. Dictionnaire repertoire des peintres. Paris. 1913, p. 585

Москві на тлі тодішньої її некультурности єдиними майстрами, що могли-б робити таку роботу, були ті майстри, що викликав їх Іван Грозний з Гданську, німці з Іваном Місінгеймом на чолі.

Вихідний аркуш книжки з архітектурною композицією, що за прототип її треба вважати вищезазначені приклади, не тільки мав своє місце, але буквально панував по всіх друкарнях, у всіх виданнях на Українських Землях протягом цілого XVII стол., з кінця XVI і навіть до XVIII стол., поволі, ледве помітно, відмінюючись. Еволюція його надзвичайно цікава, як приклад розвитку в українських майстрів потенціальної творчої сили в царині художньої вигадливості.

Від перших видань лаврського друку та видань Александровича у Києві починаючи, маємо ми цілу низку вихідних аркушів, де залишається загальна форма арки, що поставлена на пілястри, а останні на масивну підставку-базу. Варіації цього мотиву різноманітні що до деталей, але ґрунт один і той самий. Диктували його дві ідеї: по-перше—бажання дати як-найкращу окрасу книжці, зробити її обличчя приємне, по-друге—дати заголовок книжці найясніший, найчіткіший і через те зрозумілий. Компактна маса цієї рамки темна, порівнюючи з серединою, і гарно відокремлює текст заголовку, що в середній частині, від самої рамки. Що до графічності, то друкарський шрифт тексту завжди гарно пристосований до оточення.

Вихідний аркуш Часослова 1625 року (мал. 9) з друкарні Александровича у Києві, при всіх своїх основних масах архітектурної композиції, дає дуже багато різноманітного орнаменту так рослинного, як і тваринного. Орнамент цей так симетрично розміщений, що відразу ми й не помічаємо того цікавого явища, яке робить цю композицію такою приємною та такою значною. Як у всякій симетричній композиції, в художньому творі правому бокові відповідає завжди лівий і навпаки. Цеб-то, коли на правому боці є голова якої-небудь тварини, то така сама голова буде й на лівому і т. д. В композиції аркуша Часослова 1625 р. такої симетрії додержано, але всі частини її



9. Вихідний аркуш Часослова, друку Александровича 1625 року.

різні, немає жодної частини, що-б своїми формами або рисунком точнісінько відповідала другій. На одному боці бачимо дельфіна, а йому на другому боці відповідає інша голова з вухами; на капітелі пілястри з одного боку—путто, а з другого голова грифа і т. д. Так само й усі деталі. Таке піднесення творчої діяльності, коли в звичайну, вікової формації композицію вноситься „вільність“—своє „я“,—явище остільки-ж цікаве, як і цінне. Воно ще раз свідчить про повноту думки та творчої діяльності в майстрів свого часу.

Ритина з технічного і композиційного боку багато має негативних рис, це до повної міри свідчить про те, що рамку роблено швидко, коли майстрові не було часу подбати про чепурне виконання: техніка трохи недбала, але смілива, малюнок хоча й певний, але не доскональний, композиція грамотна, але не доведена до кінця, поле за орнаментом превалює над самим орнаментом, і тому здається він сухуватий, рідкий; штрихування брутальне.

Не зважаючи на всі ці негативні сторони, рамка проте робить гарне вражіння: вона грамотно виконана й приємна.

За дуже рідку композицію вихідного аркуша у виданнях Львівських та Київських треба вважати такі композиції, як вихідні аркуші у виданнях „Номоканонъ“ Львівського (Сльозка) друку 1646 року, „Супоѵісь“ Інокентія Гизеля лаврського друку 1680 року, „Леѵикон“ Супральського друку 1722 року, а також „Акафист с канонами“ друку 1747 року (лаврський). Аркуші в цих виданнях облямовані рамкою з орнаментів друкарського набору з зірочок, сонця та місяця, з окремих маленького розміру гілочок, листів, пуп'янків та инш. В цих рамках почувается новітні впливи у книжному мистецтві, що не прищепилися надалі й zostалися тільки на шкіряних палітурках книжки, звідки, власне кажучи, й зійшли на сторінки вихідного аркуша. Такими окремими наборами маленьких гілочок та квіточок на Україні взагалі орнаментовано палітурки. А в окрасах на вихідних аркушах ці орнаменти великої ролі не грали.



11. Аркуш з книжки „Bohaty Wirydarz“, Київського друку 1705 року.

Але ряд цих таки самих гілочок, або інших цілком їм подібних, часто й густо оздоблюють аркуші друкованої книжки, роблячи рамку навкруги тексту, йдуть іноді поперек аркуша, відокремлюючи одну частку тексту від другої, коротко — взагалі дуже прикрашають книжку, і тут їхня роль безперечно велика.

В орнаментативній вихідній аркуші не давалось широкого місця цим скромним до бідності мотивам, бо не відповідали вони загальному настроєві людности того часу, що потрібувала й уживала багатих тільки і соковитих форм, складного й могутнього малюнку.

Вісімнацяте століття починає ґрунтовно змінити сталу композицію вихідної аркуші попередніх часів. Архітектурна концепція арки з незмінними пілястрами та базою здається вже майстрам книжки цього часу занадто одноманітною, сухою, нудною. Вона цілком не відповідає загальним бажанням мистця. Форми життя зовсім інші. Вони й потребують зовсім іншого оточення.

Шукають майстри відповідних до тогочасного настрою народнього композицій таких, щоб відбилися в них почуття й думки людности, її бажання та мрії.

З'являються такі малюнки на вихідних аркушах, де стара основна схема композиції залишається: на старому місці й арка й пілястра, що стоять на таких самих підвалинах. Але-ж конструктивні її сухі схеми порушено соковитою стеблиною, що хутко поривається вгору й зайвою природньою силою переобтяжує струнку архітектурну концепцію. Гілка гнеться то в один, то в другий бік, кидаючи по дорозі лист по листу, ґроно по ґрону. В порожнинах, що залишає гілка, розміщуються як в рамці ті самі особи, що були на пілястрах: Антоній та Теодосій, Петро й Павло, Василій Великий та Іван Златоуст, Матвій, Марко та інші. Угорі над арочкою бачимо також звичайний сюжет — Тайну Вечерю. А внизу на тому місці, де була стара підвалина, а на ній стояли пілястри, — Печерську Лавру.

Такий вихідний аркуш маємо в книжці „Леітурґіаріон“ лаврського друку 1708 року. Виконав його Марко Семен'в. Тієї самої композиції вихідний аркуш бачимо в книжці „Камень вѣры“ лаврського друку 1730 року. Потрібно мати велике почуття краси, щоб так пропорційно,

так тендітно звязати явища рослинного (гілки, листя, грона) та тваринного світу (чоловічі постаті) з речами, що до життя покликala їх абстрактна думка людини (архітектурні твори) (мал. 10).

І на тому й на другому аркуші композиція що до розміщення мас—грамотна, дуже додержана, гарна, виконана



12. Герб „княжат“ Острозьких з книги: „Лист Мелетія“...
Дерманської друкарні 1605 року.

м'якими та соковитими формами, багатими та навіть пишними; рисунок усіх частин мало ще має схеми, він—близький до натуралізму.

Такі багаті, соковиті та пишні форми й відповідали життю пануючої частини тогочасної людности, тієї людности, що знала багатство, силу й волю, що весело й привільно жила.

Коли від зазначених книжок суто-фахового, в даному разі релігійного, призначення й характеру перейдемо на початку XVII століття до видань світського, так мовити,



13 Герб Ганни Ходкевичевої кн. Корецької на зворотному боці вихідного аркушу.

змісту,—їх, правду кажучи, друковалося на Україні мало,— то побачимо композиції інші і вони відразу-ж перенесуть нас у інший світ ідей.

Ціла низка символів та алегорій почасти зрозумілих, а більшістю незрозумілих людності наших часів, як і тих часів (таких ще недалеких, але вже покритих непрозірчастим покривалом довгих літ), прикрашають книжку і зверху, і зсередини.

За характерний приклад алегоричних та символічних образів можуть бути ритини книжки Jana Ognowskiego „Bogaty Wirydarz“ на честь Федора Захаржевського, Київського друку 1705 року (мал. 11), роботи славнозвісного Інокентія Щирського.

Величні і недосяжні боги класичного світогляду, мітичні та історичні непереможні герої, вітроногі вистовці й посланці від поганських богів Греції та Риму; святі й нечисті сили християнського культу. Крилаті генії та жартовливі пугго, амури й купідони. Поважне алегоричне жіноцтво та музи сплітаються в танок, в гірлянди; мішаються з хмарами, переплітаються з квітками, рослинами; переступають через багаті картуші, стильові рамці, що навкруги, і знов сплітаються з до них подібними.

Світ фантастики, зачарованости, неземної краси та чудових уявлень! Між цими розкішними формами, що переступають край можливого, десь на маленькому клаптикові паперу, що залишився чистим,— знайдете скромні форми тієї назви, що має книжка, так щедро обсипана прегарними малюнками, багатою орнаментациєю.

В таких формах відбилась у книжній оздобі на вихідних аркушах весела й гучна епоха XVIII стол. з її нахилом до урочистих свят, невпичним пориванням до насолоди, з її любов'ю до життя, до краси, до веселих переживань.

Отже не тільки зміст книжки відбиває свою епоху, думки її та мрії, гадки та погляди на світ, а в такій-же самій мірі дзеркалом епохи є й композиція вихідного аркуша книги, як малюнки, що до тексту в ній подані, і заставки (як це далі буде видно), і кінцівки.

Що багаті рослинні композиції витискують архітектурну у XVIII тільки столітті, цього сказати не можна, бо ще в другій половині XVII століття у книжці Новгород-Сіверського друку з 1678 року, а саме: „Анѳологiон“ маємо рамку, заповнену виключно рослинним орнаментом з по-статями, але це ще не все: є інші композиції того са-мого характеру. Не вважаючи на це, не їм належить для цього часу право вважатися за типові. Це були випадкові явища на загальному полі інших композицій,—явища, що покликали їх до життя ті самі економічні причини, які тільки тепер починаються й такими пишними квітками зацвітають у XVII столітті.

ЗВОРОТНИЙ БІК ВИХІДНОГО АРКУША.

Зворотний бік вихідного аркуша української книжки іноді має складну композицію: композицію сюжетну, іноді просту новозавітну, або біблійну символічну, а в де-яких випадках намальовану місцеву дійсність. А часто на зра-зок західньо-європейський тут дається герб тієї особи, що брала ту чи іншу участь у складанні книжки.

На Київських лаврських виданнях найчастіш бачимо ікону Успіння—цеб-то виображення місцевої святині, іноді й саму Велику церкву Успенської Києво-Печерської Лаври на бездоганно виконаному малюнкові. А в Апостолі Ки-ївського друку 1752 року навкруги цієї церкви—погруддя святих Апостолів, що ніби сидять в гранках квітів поміж букетами. Внизу—картуш, а зверху всю цю умілу та гра-мотну композицію завершує Христос у хмарах. Автор її— „манах Ірiней“, як скромно підписався він під ритиною,— не аби-як komponував і гарний був гравер; на його тех-ніці, а також на манері роботи дослідувач помітить значний вплив великого майстра, Григорія Левицького.

В Київському „Службникові“ друку 1708 р. на зво-ротному боці вихідного аркушу бачимо Розп'яття. Цей сюжет не один раз трапляється на звороті вихідних ар-кушів у різних композиціях та виданнях. Розп'яття у „Слу-жебникові“ цікаве тим, що його точно скопіював ритов-ник Марко Семенів з такого самого образу, що бачимо його в „Службникові“ 1629 року Київського друку (книжка,

NA INTYTVLACIA
 OZDOBNBGO GABINETV



Z Mosiadzu li / z Spiży li: PAŁAC Známienity /
 W poszrodku Swiatá / twierdza SŁAWIE być wybity.
 Niedbam. Táni to zruszec. Metal droższy złota:
 Zasługi / Szczęścia dary, y nie splátna Cnota.
 Z tych, gdy THEODOROWI PAŁAC się budnie;
 Tnich je mu / y SŁAWY Dom, z plácu wstepnie

170.

між іншим, дуже великого мистецтва), і що підписаний ініціалами скорописного характеру, подібними на („Л. Г.“), які належать невідомому Київському ритовникові.

Далі, цю саму дошку бачимо відбиту в Євангелії 1712 року лаврського друку, а теж на звороті вихідного аркушу; також в Менології 1818 р. й у Тріоді 1715 року.

Така міграція однієї і тієї самої дошки досить показна. По-перше—вона стверджує не раз висловлену в різних дослідників гадку, що дошки, зроблені на одну книжку, вживали потім друкарі й на інші видання—річ звичайна. Крім того вона свідчить про те, що ця саме композиція Розп'яття була улюблена у Київських ритовників та граверів на початку XVIII століття.

Від XVI століття починаючи, так у закордонних, як і в Українських виданнях, що з'явилися на світ за допомогою якої-небудь особи, на звороті вихідного аркуша вміщується герб цієї особи з віршованим їй присвяченням, в якому пояснюється емблема герба, заслуги особи, його родини.

Крім того, що мало не кожен герб сам по собі є вже графічна окраса і іноді дуже гарної композиції та роботи, тут, у книжках, оздобляється його різними ще елементами цілком декоративного характеру, на які тільки здатні були майстри—ритовники та гравери того часу.

Герб уміщується в чудову що до композиції, гарно виконану, соковиту рамку, гірлянду, вінок, наприклад, герб „княжат Острозских“ у книжці Дерманської друкарні: „Лист Мелетія... до Іпатія Потѣя“ друку 1605 року¹, де бачимо надзвичайно майстерньо скомпоновану і вигравіровану овальну рамку з листу та садовини. Ця робота може бути за зразок сучасним графікам (мал. 12). То герб, в гілках та листях, то він ховається в пишному картуші з см'яливими закрутками, завитками, як от герб тих самих Острозьких в Острозькій Біблії 1581 року, або герб панів Желиборських на книжці: „Ключ разумѣнія“, Львівського видання 1665 року, або Долматов в книжці „Толкованія на Апокалипсис“, Київського друку 1625 р., та інші.

¹ „Образцы Славяно-русского книгопечатанія с 1491 года“ табл. XX (Сахарова).



15. Герб „Пановъ Киселовъ“ з кн. „Тріодіон“ Львівського друку (Сльозка) 1624 року.



16. Аркуш „Апостола“ лаврьского друку 1695 року.

З великим знанням композиційних умов та вмілістю виконав майстер герб Ганни Ходкевичівни Княжни Корецької (мал. 13); умістив герб у овальну рамку з листя, а між щитком та рамкою пустив соковитий акант.

То маленький щиток з гербом у багатій рамці з двох пар переплетених стеблин виноградної лози, листям і гронами, а на них свиток, а на ньому імена предків власника герба.

Наприклад, герб Князів Четвертинських на книжці: „Тератургима“ Кальнофойського, Київського друку 1638 року: всі частини в ньому гарно скомпоновані і так декоративно оброблені, з таким розумінням декоративності, що ніби-то його компоновав великий, сучасний нам майстер.

Особливо велику увагу звертали видавці на герб на зворотному боці в таких виданнях, що при вячувано було їх тій або іншій особі, наприклад, в Панегіриках. В панегірикові гетьману Самойловичові: „Trybut jasne welmożnietu jego mosci papu Janowi Samułowiczowi“... ..Лаврського видання 1686 р. від колегіатів Києво-Могилянської Академії, або: „Echo głosu wołającego paruszczy“... Київ 1689 р. на честь гетьмана Мазепи, з гербом роботи видатного в свій час майстра гравера Іосифа Щирського. В цьому панегірикові, між іншим, трапляється рідке в книжковому мистецтві явище: в тексті є шість гравюр, на них подано різні частини з емблематичними додатками того самого герба Мазепи, що вміщено на звороті вихідного аркуша.

В панегірикові, що склав його Пилип Орлик на честь того-ж таки Івана Мазепи, вміщено герб Мазепи з віршами. А панегірик того самого Орлика на одруження стольника Івана Обідовського з Ганною Кочубеївною, під назвою: „Nirromenes Sarmacki“, видалий у Києві в 1698 році, крім герба Обідовських на звороті вихідного аркуша має картину, що її вигравірував Іосиф Щирський; на цій гравюрі бачимо залю, орнаментовану частинами герба Івана Мазепи Це цікаве, можливо, побутове явище, як таке, здається, не зафіксоване.

Пишної композиції, сталого рисунку та багатий на форми герб того-ж таки Мазепи, що вмістили видавці на

книжці: „Зерцало отъ писанія Божественного“, друкарні Троїцько-Іллінського монастиря 1705 р. Це один з найкращих творів української гравюри.

Можливо, що тому самому майстрові, який виконував останній герб Мазепи, належить і робота герба Захаржевського (мал. 14), що вміщений на книжці Јана Огновського „Bogaty... Wirydarz“... лаврського друку 1705 року. І та й друга праця належать, оскільки можна гадати, зважаючи на композицію і особливо на техніку гравюри та на розуміння її, великому майстрові Інокентію Щирському, особливо коли пригадаємо, що Wirydarz має праці Щирського.

Чудово виконані обидві композиції показують таке велике розуміння краси, декоративности, якого так бракує нашому часу й яке ще раз свідчить про великий розвиток ритовництва та гравірувального мистецтва на Україні в XVII та XVIII стол., а разом з цими дисциплінами і всього мистецтва.

Майже всі такі герби супроводяться віршами, що в більшості пояснюють символи та емблеми гербових знаків, іноді цікавими не лише з боку вітійства, але й по суті. Герб „Пановъ Киселовъ“ в книжці „Тріодіон“ Львівського друку М. Слезки, 1624 року, один з таких (мал. 15).

Отже ритини гербів, з одного боку, багато прикрашали книжку, з другого—прославляли ім'я тих, що підтримували книжну справу, або їй співчували, та ім'я тих, що визначалися на державній своїй, громадській, або іншій якій роботі.

Ледве чи буде хто сперечатися, що найвидатніша роля гербів у книжці—це орнаментальність, окраса самої книжки і на цю деталь у видавничій справі в XVII, а також і в XVIII столітті видавці й друкарі найбільшу звертали увагу.

Іноді на зворотному боці трапляються—правда рідко—і композиції, що нагадують своєю складністю такі, як композиція на одному з аркушів Апостола 1695 року лаврського друку (мал. 16), ґрунт якої цілком декоративний,—але в якій вкладено багато символики й розказу, до яких були великими прихильниками наші попередники.

ЗАСТАВКА.

Звичайна й дуже улюблена в книжці окраса, що вживано її по всіх виданнях XVI—XVIII стол., це так звана „Заставка“.

З'явилася вона на сторінках книжки одночасно з тим, як з'явилася сама книжка. Без цієї окраси, як відомо, не було жодної книжки, хоча-б якою була вона змісту, розміру, формату. На думку друкарів того часу та авторів заставка в книжці так само потрібна в книжці, як папір, як літера.

Початок книжки, розділи, взагалі початок тексту, чи то навіть частини його, все це залюбки зазначалося чудово скомпонованою „заставкою“. Крім того, що така окраса свідчить про те, з якою любов'ю ставилися майстри до своєї справи, й показує, так-би мовити, високий ступінь культури книжки того часу—роля такої окраси в книжці значна—вона приваблює читача, вона викликає високі емоції. Відповідними до цього значіння мусіли бути і форма заставки, і композиція, і малюнок, а також і місце для неї, а так само й розмір.

Ні жанрові сюжети, ні символічні в книжках початку Українського друкарства, як Російського, не мали в заставках того пануючого місця, що ті самі елементи займуть його потім, наприкінці XVII стол. та на початку XVIII стол., хоча увесь час вони брали ту чи іншу участь у заставках.

Інші сюжети і мотиви прикрашають книжку. Світ рослин, перетворених багатою фантазією художника на нереальні гнучкі стеблини, широкі листя та пишні квітки заповнює заставку з самого початку друкарства на Україні аж до XVIII стол.

Еволюція цих мотивів цікава.

Візьмемо першодруки.

Широкі листя, пишні квітки, гранати, важкі соковиті виноградні грона в композиції, здається безкрай, необмежено-вільній, бачимо на кожній сторінці. Далі все це по волі міняється. Меншають розміри листів та акантів. Рослинні елементи набувають що-раз більшої строгости в стилізації. Ще далі—мотиви, що раніше були простими що до



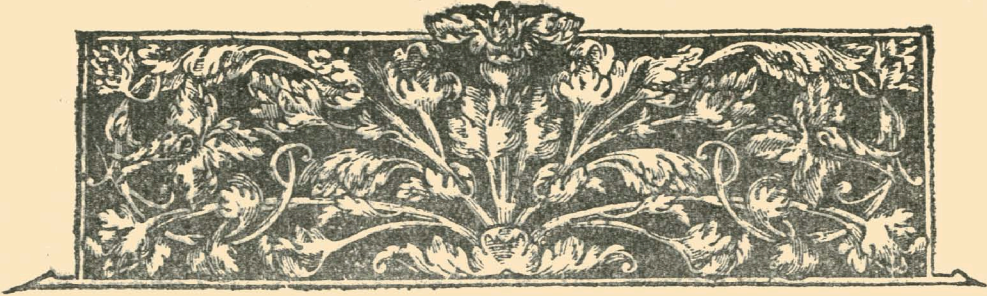
17.Заставка з „Октоїху“ Львів 1630 року.

свого руху, робляться занадто складні, а іноді прикрашені, узорчасті. Між гілками та листом бачимо вже картуші з постатями, або з погруддям святого, а ще далі й ціла біблійна, головним чином, новозавітня сцена. За нею йдуть де-кілька таких композицій, що перед ними рослини відходять на задній план, а ще далі—й зовсім зникають, поступаючись майже виключно таким сценам біблійним.

Таким чином уже наприкінці XVII стол. сюжетна композиція в заставках має своє велике місце, коли не панує цілком, а рослинний орнамент ніби доповнює її, як рамка тої головної, що полягає в картушах, в середниках.

Така загальними рисами схема еволюції заставки. В цьому загальному напрямкові, в розвитку форм та композицій заставки безліч є ухилів то в той, то в інший бік, почасти залежно від часу, від місця, від напрямку діяльності того чи іншого майстра та громади, що його оточувала, почасти—під впливом різних течій із Заходу, що відбивалися на ритовникові та граверові, почасти—під впливом явищ цілком місцевих. Ухили ці бувають то великі, то малі; іноді—ледве помітні.

У Львівському першодруку, в „Апостолі“ Федорова 1574 р., а далі і в інших виданнях з тієї-ж таки друкарні, маємо низку орнаментальних окрас-заставок, що своїми мотивами, композицією, а так само й рисунком цілком відповідають подібній орнаменталії Московського першодруку, теж „Апостола“ 1564 року. Вони йдуть далі,



18. Заставка з „Октоїху“. Львів 1630 року.

в книжки XVII стол. і прикрашають не сами тільки видання Львівські. Знаємо їх і у виданнях Острозьких, наприклад, в Біблії 1581 року. Трапляються вони й раніш за Львівські в книжках Забудівського друку, куди перейшли звичайно разом з Федоровим, де в Учительному Євангелії, надрукованому за допомогою Ходкевича в 1569 році, бачимо й ті заставки, й ті літери, що і в Московському Апостолі. Знаходимо їх і в Псалтирі з Часословцем Забудівського друку 1569 року, бачимо і в Апостолі 1591 р. Виленського друку і т. д.

Я кажу—майже всі окраси Московського апостола повторено в Львівському і в інших виданнях.

Виключно рослинного походження елементи, що складають заставку, і в тому, і в другому випадкові виконали гарні майстри. Широкі листя аканту цілком готичних форм вільно скомпоновано з дуже витриманою декоративністю з площинним розумінням розміщення. Квітки, гранати, садовина—все це має певне своє місце й так природньо, так зручно скомпоновано, що приходиш до висновку, що komponував ці заставки дуже грамотний художник, а різав—майстер з великими технічними знаннями та вмілістю, майстер, що пройшов довголітню школу.

Ні в якому разі не міг виконати ці малюнки з їх високими композиційними та технічними досягненнями хоча-б і найкращий майстер школи, що тільки-но починає свою діяльність. Рука досвідченого, однаково як і сміливого, майстра чувається у всіх заламах листів та гілок, у штриховці і в накладці її і, головним чином, в декоративності композиції та виконанні рисунка.



19. Заставка „Триодіону“. Львів (Сльозка) 1642 року.

Не наше завдання шукати авторів цих композицій. Але, все-таки, хто-ж виконав у Москві для Апостола 1564 р., що надрукував Федоров, малюнки для клішів, а хто самі кліші зробив? Можливо, що обидва—те й друге—зробив один і той самий майстер. Таке об'єднання і припустиме, і цілком слушне. Майстер цей повинен був мати великий художній і технічний досвід і хист. Звичайно—в Москві під той час занепаду культури (коли й друкарям довелося відтіля тікати та ратувати себе від самосуду незадоволених друкарством Московських громадян) таких видатних майстрів шукати серед Московських громадян—річ зайва. Друкарства раніш цього часу в Москві не було, воно з'явилося лише за Грозного, коли приїхав до Москви данець Місінгейм; вчитися московитам до цього часу не було в кого. Гадаю, що майстри, які ці заставки виконали, були приїжджі. Чи це був Місінгейм, або його товариші—це поки-що не відомо. Чи, бо й це можливо, ці кліші або малюнки до них привезено було з Галицько-Польської сторони?

Як завжди бувало, і як і тепер це буває, що окраса, виконана для одного видання, потім іде на інші видання,—так було й з заставками Московського Апостола 1564 р. й Львівського 1574 року. Їхні заставки вжито (почасти, але це рідко—відбито тими самими клішами) в таких виданнях, як наприклад: „Октоихъ“ Львівського друку 1630 року, де таких заставок багато (мал. 17 і 18). Запозичив



20. Заставка з „Тріодіону“. Львів (Сльозка) 1642 року.

такі мотиви заставок і М. Сльозка, друкуючи свого Апостола в 1639 році, що на його сторінках подібних зразків бачимо не мало, поруч з такими мотивами, як арочка, що на стор. 197 (звор.) і що ні стилем, ні характером композиції з попередньою орнаментациєю не звязана.

Де-які заставки того самого характеру, але не тотожні, йдуть і далі, наприклад, у „Тріодіоні“, що надрукував його Сльозка в 1642 р. (мал. 19 і 20), так само, як і в „Евангелії“ Львівського друку 1644 року (дивись заставку на початку статті ¹), в „Апостолі“, що надрукував його Сльозка в 1674 році. Коротко—ясно помітно, що видавц наших першодруків прихильно ставилися до цих соковитих, вільно скомпонованих рослинних орнаментів.

Далі—кількість їх зменшується, і вони все рідше й менше трапляються. Має їх „Тріодіон“ Львівського друку 1644 р. в невеликій кількості. Трапляються в „Ключъ Разумѣнія“ Львівського друку Сльозки 1665 р. І навіть бачимо їх ще в Львівському „Апостолі“ 1696 року, мабуть, як форми, що вже своє відживають. Цими виданнями вони майже своє життя й закінчують.

У видання Київські та Чернігівські вони не переходять. Київ їх зовсім не знає, не вважаючи на те, що різні типи книжної орнаментациї дуже легко переходили з одного міста України до другого, а особливо коли взяти такі центри, як Київ та Львів.

¹ Ця сама заставка раніш трапляється в „Апостолі“ Львівського друку 1639 р.



21. Заставка з „Требника“. Стратин 1606 року.

Зовсім інший світ декоративного мистецтва в книжці бачимо ми в творах із друкарні Стратинської.

Замість широкої рослинної листви—маленькі листочки. Замість необмеженого руху—стриманість, що її накладає стиль. Крім рослин, бачимо інші ще сюжети: поставлені вази, як осередок, і з нього розходить ся стримано рослинне стилізоване гілля (мал. 21, 22, 23, 24). Поміж гіллям, листвою з квітками та садовиною спокійно літають птахи (мал. 21, 25, 26). Екзотичні гранати та квіткі (мал. 21)—ознака зацікавленістю Сходом (можливо—в даному разі—через Голандію)—доповнюють фантастичні тварини у вигляді дельфінів, з рота яких виходить гілка (мал. 24). Веселі амури та путто, ангели та крилаті генії й просто невідомого фаху особи—беруть жваву участь в складанні композиції (мал. 21, 23, 24, 26). Там вони у риг трублять, тут підтримують картуш з біблійною дією, а далі—літають між гілками, як декоративний в'язковий елемент.

Всі рослинні форми окрас у книжці Стратинського друку мають характер певного стилю, для книжки—витриманого і на де-який час сталого. Стиль розвивається на ґрунті італійських форм доби Відродження, перетворених почасти німецькою, почасти цілком слов'янською природою мистця. Система тих, що виходять з вазона, гілок—система східня, малоазійська, що запанувала в орнаменталії України і зробилася тут рідною з давніших часів.

Тут, в книжній окрасі ця орнаменталія походить з італійського мистецтва, що так само запозичило цей мотив відтіля, відкіля й наше Українське—з Малої Азії. Компози-



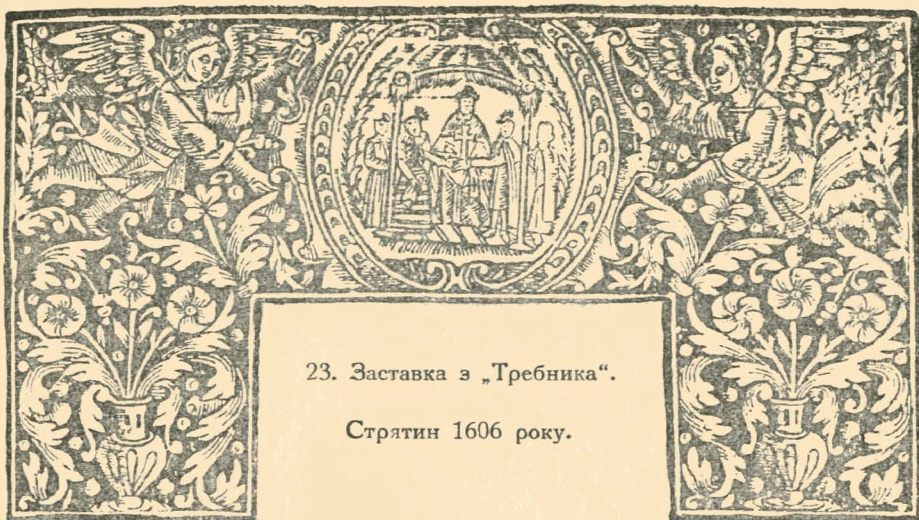
ція листів аканту є мішанина італійської та німецької манери розуміння орнаменту, тоді як оброблення листя та їхній рисунок, а так само й розміщення де-яких квіточок має на собі відбиток місцевий.

Між цією дрібною (як я вже зазначив), але зовсім не сухою та не нудною орнаментациєю, починає виступати великою плямою, завжди в центрі, той мотив, що найбільше ним цікавилися видавці книжок цього часу—різні дії священного змісту. Спочатку вони входять в орнаментацию книжки, як додатковий елемент, але в дуже короткому часі беруть перевагу й заповнюють майже всю заставку, коли осередок книжного діла переходить до другого культурного міста—до Київа.

Рамка, картуш, що в неї вправлено цю композицію священного змісту, має характер стилю італійського, як на мал. 23, або цілком німецького, як на мал. 21.

Орнаментация у вигляді заставок, кінцівок та заголовних літер, що дають нам два відомих Стратинських видання: „Служебник“ 1604 р. та „Требник“ 1606 року, переходять на сторінки видань Київського Лаврського друку. Кліші їхні перейшли в Київ із Стратина разом з друкарськими станками, що придбала їх Лавра

На ціле XVII століття вони дають напрямок художній діяльності майстра-декоратора тодішньої книжки. І ті самі кліші і їхнє повторення, як і наслідування, йдуть з книжки до книжки. Починаючи від знаменитого „Анфологіона“, що друкувався в Лаврській друкарні протягом



23. Заставка з „Требника“.

Стратин 1606 року.

1618 року і виданий був у 1619 році, через „Тріодь посну“ 1627 р., і через „Тріодіон“ 1685 року, що надрукований в Свято-Троїцькій Іллінській друкарні, аж до кінця цього століття знаходимо ми заставки, що оригіналами їм були кліші з двох Стратинських видань, іноді майже без жодної зміни.

Так, як у західньо-українських осередках друкарства улюбленими заставками були заставки, що запозичені з „Апостола“ Московського 1564 р. та Львівського 1574 р., так у східніх українських осередках Наддніпрянщини: в Києві та в Чернігові найулюбленішими заставками були заставки та їх наслідування, що запозичені із Стратинських видань.

Правда, треба зазначити одну відміну: справа з ритинами в Києві, в де-які часи, була далеко краща, ніж, наприклад, у Львові. У виданнях Київських знаходимо порівнюючи більший комплекс різноманітних мотивів. Оброблено їх ретельніше і уважніше. Рисунок не так розкиданий, він більш компактний. Київ має, видимо, і більше майстрів ритовників. Київські ритини дуже впливають і на ритини по інших друкарнях. Взагалі в царині мистецтва книжного Київ відразу стає на перше місце, і стояв на ньому, перемагаючи великі перешкоди, аж до того часу, поки Москва його не пригнітила.



24. Заставка з „Требника“. Стратин 1606 року.

Отже Київська друкарня запозичила орнаментацию із Стратинських видань. Щоб мати підстави це говорити й дати змогу зазначені висновки перевірити, подаємо, як приклад, той самий „Анфологiон“ 1619 року Київського друку. Він має ті самі заставки, що й Стратинські видання, на таких своїх сторінках: 107, 127, 153, 302, 375, 426, 469, 506, 539, 561, 597, 611, 623, 796, 801, 938.

Що-ж до копій з заставок Стратинських, то і їх не доведеться довго шукати. Наприклад, у Київському виданні 1619 р. „Анфологiона“ на стор. 153 є одна з таких праць (мал. 25)¹. Не мало їх знайдеться і на сторінках інших видань.

Але поруч з ними, в тих самих виданнях трапляються і такі широкі заставки, що займають багато місця і вже своїми розмірами відходять від типу Стратинських, наприклад, на стор. 366 „Анфологiона“, яких не знав Стратин і яка між іншим у Київських виданнях трапляється вперше. Або заставка на стор. 745 (мал. 26) того-ж таки Анфологiона, що своїми елементами виходить з орнаментации Стратинської, але композиції трохи іншої, а оброблення й зовсім іншого.

Те саме маємо право сказати й про Київські видання, що вийшли після Анфологiону. Заставки, кінцівки та заголовні літери то в одній, то в другій книжці повторюються на протязі всього XVII ст., та навіть у XVIII ст. їх знаходять.

¹ Вона-ж повторюється потім у виданні „Беседа на 14 посланій ап. Павла“ друку 1623 р. В Анфологiоні вона здибається всього тільки один раз.



25. Заставка з „Анѳологіону“ Лаврського друку 1691 року.

Поволі тільки всі ці мотиви змінюються на інші. Набирають сили інші композиції, з одного боку—з місцевими улюбленими мотивами, з другого—з композиціями, що широкою хвилею йшли з закордонних майстерень. Як на цілком місцеві заставки ми маємо нагоду послатися на орнаментацию в таких виданнях, як „Акафіст“ 1625 р. та „Служебник“ 1629 р., обидва Київського Лаврського друку. Місцевий характер орнаментации їх цілком безперечний. В першому виданні, між иншим, маємо гарно виконану заставку плодового ритовника, манаха Іллі¹, його підпис читаємо під цією заставкою: „Илі“ (мал. 27). В цьому творі автор безумовно більше звернув свою увагу на ту орнаментацию, що розміщена навкруги центрального образу Б. М., ніж на самий образ. Заставку дуже гарно скомпоновано, і свідчить вона про автора, як гарного творця з великим декоративним смаком. У другому виданні маються роботи, що стверджують малу ще вмiсть майстра, бо запозичив він і мотив і його ком-

¹ У Д. Ровинського, „Подробный словарь русских гравировъ XVI—XIX вв.“ т. I. СПб. 1895 г. стовб. 409, зазначено, що Ілля починає свої праці з 1636 р. Отже ця вказівка, коли маємо видання 1625 р. з підписаними його творами, не відповідає дійсності. Ровинському це видання не було відоме. У Іларіона Свенціцького: „Початки книгопечатаня на землях України“. Жовква, 1924 р., стор. 73 зазначено найраніший термін 1643 рік.



26. Заставка з „Анеологіону“ Лаврського друку 1619 року.

позицію і не міг з нею вправитися так, як упорався-б гарний майстер (мал. 28, 29).

В тому самому виданні „Службника“ 1629 р. поруч з цілим рядом заставок, подібних до тих, що подані в нас на мал. 28, 29, трапляються і заставки іншого типу з малюнком, далеко складнішим, малюнком високої художньої кваліфікації, композиція якого належить руці дуже вмілого майстра (мал. 30). Своім характером, сміливістю та вільним рухом наближаються вони до орнаменталістики Московського та Львівського Апостолів.

Порівнюючи названі заставки, відразу побачимо в їх роботі дві різні руки, двох майстрів: одного—з великим хистом, вихованого великою школою, другого—з меншими позитивними якостями, можливо такого, що тільки ще починав працювати. Коли-ж переглянемо всі окраси цього видання та близьких до нього, то помітимо і далі участь декількох майстрів, цеб-то не малої вже Київської майстерні ритовників.

Самостійні мотиви орнаменталістики, так звані місцеві мотиви, що джерелом їх були два названі „Апостоли“, і далі—різко виявлені мотиви західньо-європейського по-



27. Заставка з „Акависту“ Лаврського друку 1625 року.

ходження, головним чином, італійського та німецького відродження були джерелом для цих майстрів в дальшому.

Коли у Львівському „Октоїху“ 1630 р. трапляються такі заставки, що їх мотиви цілком відповідають заставкам у названих Апостолах, як на стор. РР і СПГ (звор.) (мал. 17, 18), а в Львівському Апостолі друку М. Сльозки 1639 р. тільки наслідування цій широкій манері так трактувати орнаментацию, що виявляється в заставках на стор. рма, рн, рне, рпз, яка потім переходить в „Цвітну Тріодь“, Львівського друку М. Сльозки 1642 р.,—то поруч з ними-ж, правда, в невеликій кількості, маються і такі вузькі заставки, як заставка Львівського „Октоїха“ 1630 р. на стор. 46 (мал. 31) цілком німецького походження.

До мотивів місцевого характеру, здається, треба-б було залічити і такі заставки, як заставка в „Тріоді Посній“, Київського друку 1627 року (мал. 32), що потім переходила з книжки до книжки, з міста в місто: в Тріоді Київського друку 1631 р. і Львівського того-ж року, Тріоді Львівської 1664 р., де є й підпис майстра „Василій Ушаевичь року 4X34“ (стор. 14). Своім сюжетом: „Усопшихъ во благочестіи различныя виды“ вона ані скільки не наближається до заставки, її нагадує вона своїм тільки розміром, найголовніше форматом та тим місцем, що вона займає.

Крім тих мотивів, зразки яких подаємо, трудно знайти багато інших, або який-небудь новий тип в друкарській окрасі української книжки. Всю увагу зосереджували



28. Заставка з „Службника“ Лаврського друку 1629 року.

майстри не на тому, щоб нові мотиви винаходити, а на певних улюблених формах та темах, на тому, щоб відповідно їх обробляти й удосконалювати.

Мотиви, подібні до заставки, що оздоблює сторінку 49 в „Евхологоні“ Лаврського друку 1646 р., дуже рідкі. Ніколи український майстер не вважав за можливе компонувати так роздрібно, так розкидано елементи свого твору, як у тому, що про нього йде мова (мал. 33). Всі її деталі цілком декоративні; елементи, що її складають, мають усі характерні ознаки тієї країни і того народу, звідки їх запозичено, цеб-то Німеччини, крім тих трьох дій, що уміщені в картушах, — дій біблійних, але теж з ознаками того-ж таки народу (побутові речі, вбрання). Заставка має під переднім картушем дату: „1641“ рік. Можливо, що вона належить Василеві Ушакевичеві.

В пізніших виданнях, з кінця XVII стол., не дивлячись на розвиток та розквіт книжного мистецтва, майже не трапляється бачити в заставках нових мотивів. Певний комплекс їх, зафіксований в першій половині XVII стол., залишається і надалі.

Заставки з орнаментациєю Стратинського типу прикрашають книжку і наприкінці XVII стол. і залишаються і надалі, і таким чином свідчать, що це не було ефемерне явище, модна течія, а що вони існували, як органічно зв'язаний елемент в цілому комплексі творчих напрямків українського мистця.

До таких заставок кінця XVII стол. належать і заставки:



29. Заставка з „Службника“ Лаврського друку 1629 року.

перша — з видання: „Ключъ Разумѣнія“ друку 1659 р. (мал. 34); друга з книжки: „Тріодіон“, Чернігівського друку 1685 року (мал. 35).

В складанні композиції та у виконанні таких заставок беруть участь найкращі художники і ритовники, а потім гравери-штихарі: „Георгій ієродіакон“, „Евстафій Завадовскій“, „Лія“, „Лука“, Григорій Левицький, „Никодим“, „Марко Семенов“, „Тимофѣй“, „Тит“, „Іаков Таляревскій“, „Василій Ушакевич“, Інокентій Щирський і багато інших мистців, що через скромність свою не підписали своїх творів, або підписали їх тільки ініціалами, як-от: „М. Т.“, „Т. П.“, що під ними заховалися почасти невідомі нам, першорядні часто майстри.

Серед багатьох мотивів книжних окрас-заставок з Київської Лаврської друкарні від половини XVIII стол. трапляється один мотив від решти відмінний, що тому і звертає на себе увагу. Мотив цей—рідкий. Широкі маси акантових листів, не з гострими, а з дуже закругленими кінцями і гостряками на самому кінці, що загальними своїми формами наближаються до дубових, а не до звичайного акантового листу,—утворюють мотив. Такі листя скупчені окремими групами на спірально-загнутій гілці; гілки ці кінчаються широким пучком таких самих листів, зібраних на зразок густої квітки або китиці. Таке оброблення гілки з листями, розміщеними купами, з соковитими кінцями веде свій початок від звичайного, європейської форми, аканту в голандському обробленні. З Голандії така форма аканту перейшла, головним чином, за Петра Першого до Росії, де такого аканту вживали здебільшого на металевих виробках.



30. Заставка з „Службника“ Лаврського друку 1629 року.

Далі, широко вживали його крім металевих виробів з різьбою та карбуванням і в орнаментатії на папері.

Зразок такої орнаментатії - заставки див. в „Лейтургіаріоні“ Лаврського друку 1750 року зшиток * в (Передмова до читача). Рівнозначна заставка є і в „Евангелії“ 1707 року і в „Псалтирі“ 1715 р. стор. 191. Обидві Київського друку (мал. 36).

До України зазначений мотив прийшов на металевих виробках далеко раніш, ніж на паперових, і широко вживано його було на протязі всієї першої половини XVIII стол., аж поки не замінили його соковитими і вигаданими завитками стилю рокайль.

Але у всіх зразках металевої техніки акант має дуже сухі, гострі, як швайка, кінці. Тимчасом у заставках листи були соковиті, кінці їхні з ледве помітними гостряками, а іноді й зовсім заокруглені, а рівчачки на початку листів — округлі.

Можливо, що так почали обробляти звичайний акант взагалі, через те що більше знали форму дубового листка. А форма аканта, чим далі в географічному і хронологічному порядку: від місця та часу свого народження, все більше втрачає первісні свої форми, як це й трапилося, коли перейшов він у Росію та на Україну, в таких творах, що вийшли з-під руки майстрів не „академічного“ походження, або близького до них, що про них і йде розмова.



31. Заставка з „Октоїху“ Львівського друку 1630 року.

К І Н Ц І В К А .

Йдучи природнім шляхом від заставки до кінцівки, що кінчає книжку, відділ, розділ в українських виданнях, ми переходимо ніби-то в інший світ поглядів на окрасу книжки.

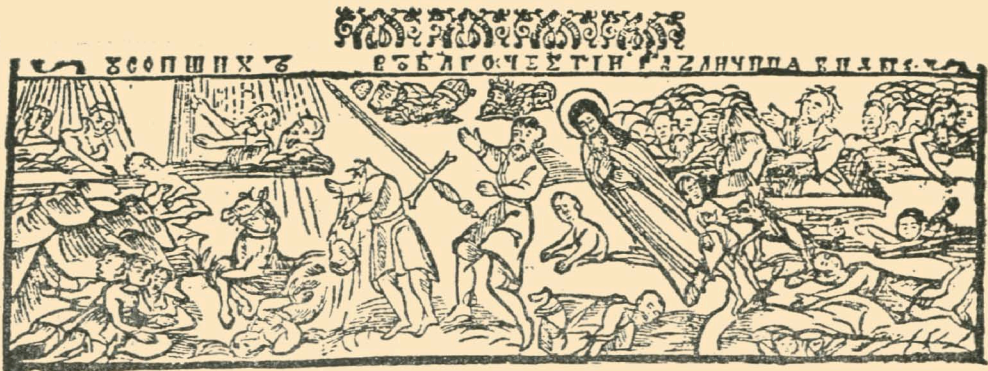
Перш за все: майже ніде й ніколи, крім небагатьох винятків, як незначну спадщину, в заставках не бачимо ми геометричної орнаменталії, яку друкована українська книжка залишила рукописній, тоді як в кінцівках їх не мало (мал. 37).

По-друге: в заставках маємо багато вказівок на своєрідність, самостійність, оригінальність мотивів, композицій та навіть самого малюнку, тоді як усього цього далеко менше бачимо в кінцівках. Тут виступають різні впливи творчих досягнень німецьких, італійських та інших майстрів, і мотив самої кінцівки иноді запозичений.

По-третє: всі приклади ясно говорять за те, що майстер української книжки давав менше місця кінцівці, ніж заставці. Часто й густо розділ починається гарно скомпонованою і не менш гарно виконаною заставкою, а кінцівки в такого розділу немає зовсім. Так-би мовити, окраси книжки до кінця не доведено. Або кінчається розділ скромною кінцівкою друкарською, не ритованою.

По-четверте: кінцівка в українських виданнях не мала такої різноманітності ні в формах, ні в рисункові, як заставка. На десятках видань так Київських, як і Львівських бачимо ми одну і ту саму кінцівку, при чому таку, що в одній і тій самій книжці вона здибається без числа разів. Правда, таке саме явище знаємо й що до заставки, але-ж заставка далеко частіш відмінюється. Одну й ту саму кінцівку доводиться бачити і на початку століття, і наприкінці його.

Правда й те, що серед великої кількості одноманітних, так щедро розкиданих по різних виданнях кінцівок трапляються й такі мотиви, які не поширилися, які відомі



32. Заставка з „Тріоді Посної“ Лаврського друку 1627 року.

лише в одній, двох книжках, не вважаючи на їхню досить грамотну композицію та гарне виконання. Вони не мають в книжках почесного місця. А иншим пощастило, і вони з книжки до книжки переходять.

До цих останніх належить кінцівка, що прикрашає Львівське видання „Орологіона“, друку 1726 р., стор. 608 (звор.). Далі вона іде в книжці „Philosophia Aristotelica“ Лаврського друку 1745 р. (мал. 38). Вона є і в книжці: „Благоутробіє Марка Аврелія Антонина...“ Київського друку 1774 р. і инш. І змістом, і композицією, і рисунком ця кінцівка належить до типових українських творів з такими улюбленими вазонами, стеблинами, що в усі боки розходяться, гілками та квітками, що українські творці перейняли з Малоазійського мистецтва.

З таких кінцівок, що на них відбилися впливи західніх стилів або відтіля запозичених, можна було вказати на кінцівки, що мають на собі всі характерні ознаки стилю німецького, доби Відродження. Серед них типовою буде кінцівка, що часто трапляється в наших виданнях і між иншим в „Леітургіаріоні“ 1629 року, Лаврського друку (мал. 39) на стор. 103 та инших. Подібного характеру кінцівка з „Октоїху“ 1639 р. Львівського видання, а також у книжці 1668 року: „Таблиця невидимая сердца челоуѣчаго“, куди вона перейшла без зміни, так само й инші, що трапляються в різних виданнях на протязі всього XVII стол. (мал. 40, 41, 42). На початку XVIII стол., що органічно так звязаний з попередніми часами, у всякому разі в перші 20 років, з'являються й иншого характеру



33. Заставка з „Евхологіону“ Лаврського друку 1646 року.

кінцівки, що відповідають всьому напрямкові художньої діяльності, як виявилася вона в окрасі книжки. Особливо цікаві тут кінцівки в Почаївських виданнях (мал. 43, 44).

Цими творами орнаментация книжки не кінчається. На сторінках книжки маємо численні так звані вузли, що вміщують в собі покажчик, цеб-то орнаментальні рамки, картуші, часто складних композицій, як цілком рослинні, так і архітектурні і геометричні.

Дуже часто посередині аркуша між текстом тягнеться вузенька орнаментальна стрічечка. Иноді вона буває виконана друкарським способом, але часто це—ритина. Правда, більшість їх, коли вони не друкарські, запозичено з заходу.

Текст завжди починається заголовною літерою, що сама одна заслуговує на окрему монографію. Її художні досяг-



34. Заставка з „Ключа разумѣнія“ 1659 року.

нення і розробленість надзвичайно високі. Дивна річ—і до цього часу ці літери не звертали на себе уваги. Кліше такої літери дуже часто містить у собі, крім самої літери, краєвиди, події, окремі постаті людини, звіра, птаха. Сама літера являє собою цікаву орнаментальну композицію. То вона обведена рамкою, то виступає самостійно, то вона не виходить за межі тексту, то на нього не вважає, іноді стоїть і на берегах аркуша.

Крім усього цього, по де-яких виданнях текст обведено приємною рамкою, виконаною майже завжди друкарським способом. По інших виданнях вгорі на сторінці йде така сама стрічечка. Детально про ці окраси доведеться говорити в іншому місці. Книжкова окраса на Україні ще чекає свого дослідника. Він збере багато жаття.

Коли ми доводимо, що майстри наших книжок мали в свій час великий хист і в композиції малюнку, і у виконанні його, то ми ані на хвилину не забуваємо і тих, правда невеликих, але що до графіки неможливих, недопустимих хиб, що їх іноді робили друкарі в книжках. Звичайно такі хиби найчастіш помітні у виданнях таких друкарень, що їх можна було назвати провінціальними проти Львівської та Київської. Але-ж вони є, і не сказати про них не маємо права, хоч вони й кількісної й якісної ваги не мають. Маю на увазі ті факти, що свідчать про те, що друкарі не розуміли іноді змісту мотива запозичених окрас у книжці. Між такими фактами нагадаю, що в книжці видання друкарні Свято-Троїцької Іллінської 1490 року: „Собрание разных поученій на всѣ воскресные и праздничные дни...“ на стор. 22 (зворот) є дуже гарної композиції, простий, але художньо виконаний герб з ро-



35. Заставка з „Тридіону“ Чернігівського друку 1685 року.

довою емблемою Скоропадських: три перев'язані стріли вниз гостряками, на щитку з чудово виконаним наметом і нашлемником з трьох пір'їн. Горішня частина цього малюнку, як завжди в таких композиціях буває, — вужча проти нижньої. А майстрові з графічного міркування потрібна була як-раз така композиція, що-б кінчалася внизу гостряком, а зверху як-найширша була, щоб закінчити загальну композицію тексту. Майстер бере цю виготовану для іншої мети композицію в названій книжці не як герб, а як окрасу книжки—кінцівку і таким чином перевернув всю композицію: внизу опинився нашлемник.

Отже що до графіки та естетичного розміщення тексту та окрас навколо нього все зроблено добре: загальне розміщення літер на сторінці і окрас, що закінчують його, витримано як слід. Але-ж глузду в такому розміщенні окрас занадто мало, і наше око, в такій композиції тексту, з переверненою догори композицією герба, краси не знайде.

Такі помилки і подібні до зазначеної трапляються і у виданнях інших друкарень, навіть у Київських майстрів, у перші часи друкарського нашого діла.

Тут-би можна було сказати між іншим про вузьку заставку, що має вживатися і завжди вживається не на початку сторінки, а посередині її. Наприклад: на стор. 40 книжки „Тридіон си есть трип'єнецъ“ Київського друку 1631 року маємо вузьку віньєтку, мотивом та композицією італійського походження, з дельфінами на чорному тлі, а навкруги них — рослини. Цю стрічечку тут поставлено навпаки, догори, тоді як ту саму заставочку—стрічечку поставлено правильно в тих виданнях, що для них вперше було її виконано: в „Служебнику“ 1604 р. і в „Требнику“ 1606 р. Стратинського друку. В перевернутому-ж



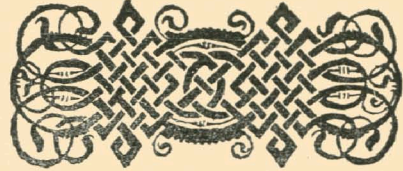
36. Заставка з „Лейтургіаріону“ Лаврського друку 1750 року.

вигляді вона трапляється і далі, на інших сторінках того самого видання „Тріоді“; це стверджує ту думку, що майстер не розумів сюжету окраси.

Якщо таких заставок знаходимо не одну, дві, а де-кілька, при чому ще й так, що одна заставка трапляється де-кілька разів в одному і тому самому виданні і всі рази в переверненому вигляді, то це явище підкреслює одно тільки: що майстер дбав не про те, щоб сюжет чи мотив заставки був зрозумілий, а виключно тільки про те, щоб загальний вигляд скомпонованого аркуша, що його мав друкар прикрасити, мав відповідну окрасу на тому місці, якого вимагала загальна його композиція. І коли читач кидає оком на кожний такий аркуш друкованої книжки, він перш за все помічає загальне розміщення плям, їхні форми та взаємне розміщення цих елементів, знаходить, що всі вони відповідають своєму призначенню,—красиві, цікаві, прибірні й урочисті. Це як-раз і потрібно було видавцеві. Але краса композиції самої заставки має крім того і свої закони.

У виданнях Фр. Скорини маємо ілюстрації з декоративними елементами; ці елементи свідчать про те, що

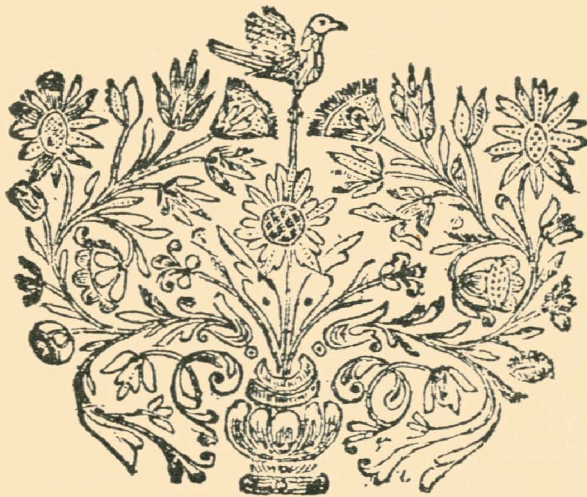
зазначені ілюстрації були скомпоновані і виконані на замовлення самого видавця—Скорини, для його видань. Так, у четвертій книжці Царств (Біблія) на малюнкові, що підписаний так: „Навходносор царь Вавылонскый Добываает Ерусалима“ бачимо звичайний сюжет середньовічного герця з корогвами; на корогвах — герб самого видавця Скорини (сонце з місяцем з'єднано). Той самий герб бачимо в книзі „Числ“ на ритині: „Людие Израилевы ополкы своими около храму бжия“.



37. Кінцівка з Острозької „Біблії“ 1581 р.

Отже тут ми на свої очі бачимо, як утворюються самі ці окраси, і маємо певну підставу говорити, що ці ілюстрації тут саме скомпоновані, а не прийшли сюди з іншого місця разом з запозиченим сюжетом, з його обробленням та технікою виконання. В історії окрас книжних це спостереження має немале значіння при тому надзвичайно прикрому становищі, в якому перебуває дослідник, вивчаючи заставки та кінцівки в друкованій книжці.

Як виконувано ритини спеціально для видань Скорини, то так само виконували їх для своїх видань і інші друкарі Львівські, Київські, Чернігівські, не запозичивши їх звідкіль, здалека.

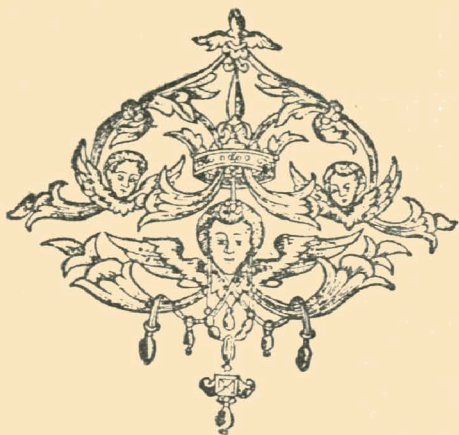


38. Кінцівка з „Орологіюну“. 1726 р. Львів.

примушують згадати графічні твори славнозвісного рисувальника-майстра німця Barthel'я Beham'a, що працював у Нюрнберзі, та по інших містах в першій половині XVI століття. Багато є спільного між його соко-

В композиціях деяких наших заставок, в рисункові та навіть у так званому тушунанні бачимо ми ознаки (деталі, манеру), що

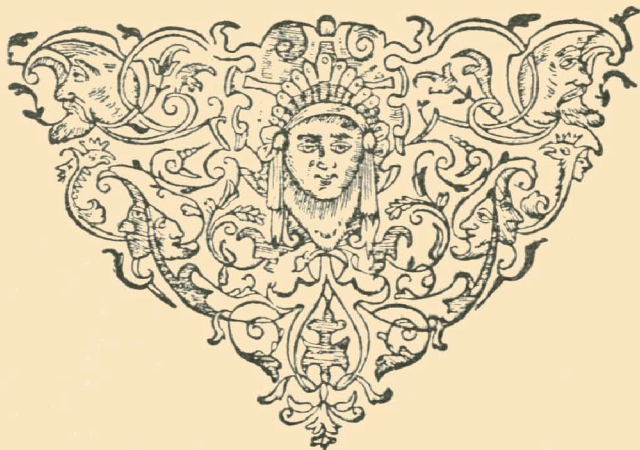
витими листями акантів, завитками та іншими деталями, виконаними дуже часто на італійський зразок, з нашими заставками. Спільні ці риси дуже цікаві і не випадкові.



39. Кінцівка з „Лейтургіаріону“
Лаврського друку 1629 року.

Дослідити взаємовідносини між творами видатного цього композитора й рисувальника та українськими пам'ятками— справа майбутня, але це дослідження, як і багато інших питань в цьому напрямку, має дати корисні наслідки і після них тільки й можна буде подати історію орнаменталії української книжки.

Орнаменталія Українських видань, оскільки це відомо нині, мало має певних аналогій в орнаменталії книжки за часів попередніх на Заході. Ні видання Венецькі, ні Чорногорські, ні Німецькі, ні які-небудь інші, що друковані для однієї й тієї самої мети та однією і тою-ж мовою, як і ті, що інші мали завдання й не однією мовою друковані, — не мають на своїх аркушах декоративних окрас цілком подібних до наших: ні композицією, ні своїми елементами, ні рисунком.

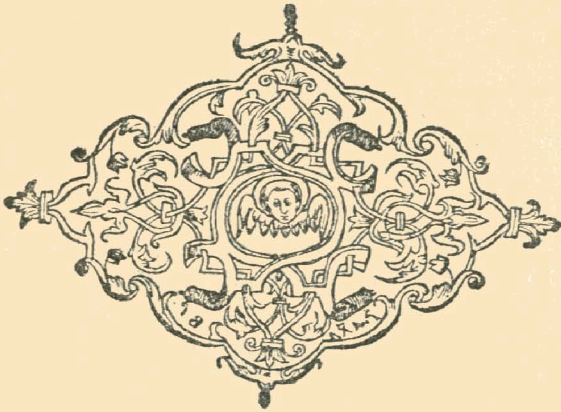


40. Кінцівка з „Таблицы невидимой сердца
человѣческаго“. Львів. 1666 року.

Розшукуючи про-тооригінали окрас у наших українських стародруках, здавалося-б, перш за все треба було звернутися до тих видань, які надруковані однією мовою і тією самою кирилицею, що надруковані й наші видання,

цеб-то до її попередників. Чи не знайдемо там ми початків наших окрас, тих джерел, що допоможуть нам виявити їх походження, або яких-небудь вказівок, щоб розв'язати такі нерозв'язані ще проблеми.

Отже, як далі видно буде, кожна друкарня має свій власний, цілком від інших одмінний стиль так у формах літер, в системі їх розміщення, як і в формах їх декоративних окрас, а це свідчить про незалежність друкарень та самостійність їхню у виборі декоративних окрас по своєму смаку, — з одного боку і про те, що майстри щиро ставилися до своєї справи, і це не дозволяло їм за-



41. Кінцівка з „Евангелія учительного“ Лаврського друку 1637 року.



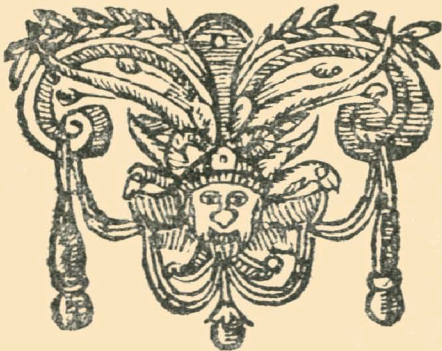
42. Кінцівка з „Требника“ Лаврського друку 1646 року.

позичати хоч і готове, але чуже, бо не відповідало воно їхньому настроєві.

В Краківських виданнях Швайпольта Фіоля (з 1491 р.), з першого видання Октоїха починаючи, — бачимо чудові що до простоти та краси заголовні літери і заставки того самого рисунку, що й на окрасах в рукописних творах XIII—XIV стол. з плетінками, вузлами. Всі вони не мають нічого спільного з нашими окрасами.

За ними далі йдуть видання Венецькі (Божидар, потім Винцент Вуковичі), що друковано їх з 1493 року починаючи. Тут: плетінка, візантійські мотиви, в формі стебла з завитками, гілками, що розкидані праворуч та ліворуч. І знов таки — немає тих мотивів, які має наша книжка. Дуже прості і чіткі літери відповідають усім вигодам естетики.

У виданнях Празьких (Д-ра Франціска Скорини) бачимо заголовні літери трохи мережані, а ілюстрації з дуже сміливими що до техніки ритинами. І те, й друге не нагадує тих творів, що вийшли з друкарні Фіоля, ні навпаки, також далекі вони й від видань, скажемо, Київських.



43. Кінцівка з „Тріодіону“ Лаврського друку 1646 року.

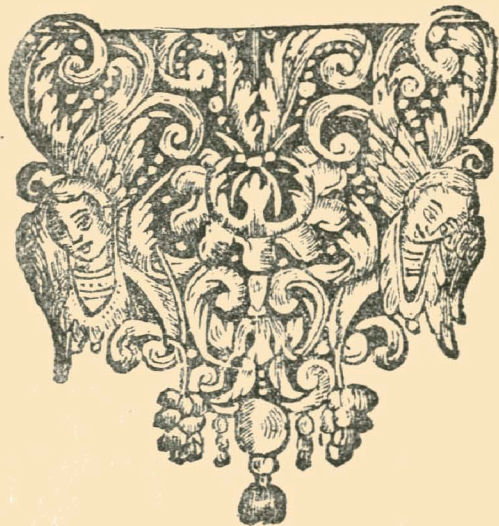
В Тюбенгені (Примус Трубер) бачимо дуже гарні та іноді й занадто вже мережані літери, але вони далекі від наших, також як і окраси в цих виданнях зовсім не нагадують тих окрас, що бачимо в наших стародруках.

Амстердамські видання (Тесінг, Копієвич, Броїн) дають чіткі

й прості літери: форми цих літер відповідають усім вимогам декоративності й до де-якої міри запозичають у наших, а не наших в тих, а особливо в заголовних літерах.

Милешевські видання (Мардарій, Федір, Даміян, Милан) виступають з великими і чіткими, але мережаними літерами, з невеликою кількістю тих окрас, що нам допомогти можуть. Заставки їхні мають характер рукописних окрас XIV стол., запозичених у Візантії.

Всі перераховані друкарні з їх творами або мало, або зовсім не мають ніяких спільних декоративних елементів ні між собою, ні з окрасами, що бачимо їх у наших стародруках.



44. Кінцівка з „Апостола“ Лаврського друку 1695 року.

Вражіння залишається таке, ніби наші окраси не мають попередників, а їхня композиція та елементи її винайдені й скомпоновані для тих книг, в яких ми їх знаходимо в Галичині та Наддніпрянській Україні. До того часу, як

такі окраси з'явилися на сторінках наших книжок, їх не спостерігаємо ніде в іншому місці, вони не мають таких попередників, щоб можна було в них знайти їхні елементи або систему їхньої композиції.

І форми окрас, і їхня еволюція починається з того моменту, як приходять вони на сторінки наших видань. Тимчасом усі ознаки сталого рисунку, певних композицій та стилю маємо у всій їхній силі.

Навіть, коли ми звернемося до тих рукописних книг, що почасти були попередниками наших першодруків, почасти виконувано їх було одночасно з ними, з друкованими творами, то й там ніде не знайдемо певних аналогій.

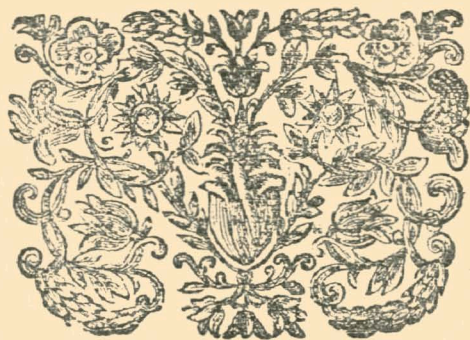
Перегляньте, наприклад, всі таблиці видання Національного Музею у Львові: „Прикраси рукописів Галицької України XVII в.“, Жовква 1922 і 1923 р. і Львів 1923 р. (три зшитки) і в усіх поданих там зразках ніде не знайдете жодної заставки або кінцівки, навіть заголовної літери, щоб були дуже подібні, близькі, аналогічні всім тим окрасам, що бачимо ми в українських друкованих виданнях. Отже таких декоративних мотивів, щоб запозичені були з рукописних, в друкованих книжках не маємо.

Серед рукописних найбільше маємо тих малюнків, що складаються з переплетених смужечок, стьожок, з додатком тварин і дуже мало рослин, гілок, листів, цеб-то традиційні мотиви рукописної книги, що залишилися від XIII — XIV віків і йшли не перериваючись через XV в. в XVI вік.

Композиція їхня багата, пишна. Тоді як навпаки—у всіх прикрасах у друкованій книзі українського походження не тільки переважає, але й панує інший мотив, а саме—рослина, гілка, лист, квітка. Немає ніде сухої плетінки, одноманітної схеми, нема бідних композицій... Все соковите, багате на форми, грамотний має рисунок.

Дивна річ—дуже багато малюнків, що їх Музей видав, що є в його збірках, виконано було колись одночасно з друкованими книгами (на протязі XVI—XVII стол.) і вони, здавалося-б, повинні мати щось спільне, бути одні з одними чимсь зв'язані: або під впливом гарних та чудових композицій друкованої книги запозичені з неї й мотиви,

і рисунок окраси, або навпаки—писана книга повинна була-б уплинути на окраси друкованої книги. Отже в рукописних книгах з цієї доби панував ще настрій старих традицій з його технікою, що вже вмирала, та способами виконання і рисунком. І як друковані окраси не запозичили від рукописних, так і рукописні не використовували мотивів друкованих, крім небагатьох за невеликими винятками,—і рукописна книга залишається з технікою та мотивами своїх традицій. Звичайно, з цього трапляються винятки, але вони остільки рідкі, що про них, як про зразки, говорити не доводиться.



29

0-30

B 31644