

був видатним колористом, чудовим рисувальником та вправним виконавцем живопису як монументального, так і станкового.

1. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису / Л. Біксей // Живописці Закарпаття. – 2009. – № 1. – С.22–29.
2. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2023.
3. ДАЗО. – Інвентарний опис. – Ф. 151. – Оп. 2. – № 2061.
4. Епископска каплиця в Унгварь // Миссийный календар на рок 1943. – Унгвар, 1943.
5. Изворин А. Сучасні руські художники / А. Изворин. – Унгвар, 1943.
6. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Видання третє, виправлене / Ю.Катрій. – Львів : Свічадо, 2004. – С.194–195.
7. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К. : Мистецтво, 1974. – 198 с.
8. Пап С. Ікони й іконописання на Закарпатті / С. Пап. – Рим, 1992. – 136 с.
9. Сирохман М. Церкви України. Закарпаття / М.Сирохман. – Львів : МС, 2000.
10. Шематизм Мукачівської єпархії на рік 1868. – Унгвар, 1868. – С. 16.
11. A katolikus egyház szervezete magyarorszáiban. A katolikus Magyarország. A magyarok megtérésének és a magyar királyság megalapításának kilencszázados évfordulója alkalmából// szerkeztették Kiss J., Sziklay J. – Budapest, 1902. – II kötet. – 779 old.
12. Puskás L. Házad ékessége / L.Puskás. – Budapest, 1991.

*В статті розглядається творчість одного з відомих закарпатських церковних живописців середини ХІХ в. Фердинанда Выдры. Сделана перша спроба систематизації відомих фактів з його життя і творчості, а також проаналізовані відомі і нові відкриті твори художника. Вперше презентується графічна ілюстрація живопису центрального нефа Крестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді, яка була створена в 1858 р. Разом з тим вводиться в науковий оборот інформація про живопис Фердинанда Выдры в церкві св. Іоанна Хрестителя в с. Золотарево Хустського р-на, датований 1875, який ми можемо вважати останньою його помітною роботою.*

**Ключевые слова:** Живопись, церковь, композиция, колорит, иконография, декор, иллюзорность.

*The paper considers the creative activity of Ferdinand Vydra, one of the well-known church painters of the middle of the 19th century. Here was made a first attempt of systematizing of known facts in his biography. His known and newly discovered works are analyzed. It is the first time where we can find a presentation of the graphic illustration (1858) painting in the central nave of the Exaltation of the Holy Cross Cathedral in Uzhgorod. The information about the painting of Ferdinand Vydra of 1875 in St. John The Baptist church in the village of Zolotarevo, Khust District, is introduced into art history. It can be considered as his last significant work.*

**Keywords:** painting, church, composition, colour, iconography, decor, illusory.

УДК 761/.763:22

Вікторія Плотнікова

### БІБЛІЯ ПІСКАТОРА Й УКРАЇНСЬКА ГРАВЮРА: НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ІНТЕГРАЦІЯ

*У статті підкреслюється ідентичність рис української гравюри, а також висвітлюються факти запозичення композиційних мотивів, сюжетів, стилю гравірування у майстрів, що працювали в країнах Західної Європи. Своєрідність надбань у мистецтві друкованої графіки виявляється у західноєвропейській та українській гравюрі як результат порівняльного аналізу мистецьких пам'яток світової гравюри ХVІ – ХVІІ ст. Висловлено спостереження щодо трактування релігійних сцен, відповідності сюжету зі змістом книги, порівняння ілюстрацій «Біблії Піскатора», виконаних відомими європейськими майстрами із кращими надбаннями творців української гравюри ХVІ-ХVІІ століття.*

**Ключові слова:** гравюра, західноєвропейська гравюра, українська гравюра, «Біблія Піскатора», «Theatrum biblicum», ідентичність, інтеграція.

© Плотнікова В., 2015.

Іконографічні зразки завжди займали важливе місце у творчості європейських майстрів XVI–XVIII ст. Багато фахівців активно та всебічно працювали над питанням своєрідності мистецтва української гравюри, і як наслідок торкалися різноманітних аспектів даної проблеми. Але компаративний аналіз зразків української та західноєвропейської гравюри ще залишається поза науковими зацікавленнями. Важливість дослідження цієї теми полягає у виявленні ідентичних рис національних надбань української гравюри, а також розгляданні фактів запозичення композиційних мотивів, сюжетів, стилю гравірування у майстрів, що працювали у країнах Західної Європи. Проте увага зосереджується не лише на проблемі «чужих» композиційних рішень чи окремих мотивів, що увійшли в складову частину традиційної богослужбової книги України, а й на проведенні певних паралелей, щоб несли за собою порівняння художньої думки майстрів у певні періоди часу, сюжетів, що найчастіше зустрічаються в обох сторін дослідження, з метою виявлення національних рис у кожній із представлених культур.

На сьогодні не існує жодної ґрунтовної праці, яка б описувала іконографічну систему українських гравюр у порівнянні із зразками західноєвропейськими. Але важливими для роботи залишається ряд видань, що пов'язані з питанням проблеми ідентичності української гравюри, а також більш чи менш детально торкалися проблеми західноєвропейських впливів на сюжети, композиції та мотиви. Однією із таких ґрунтовних праць є монографія В. Стасенка, присвячена виявленню художніх особливостей галицької гравюри XVII ст. Автор визначає головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Саме ці ключові постаті християнського вчення посіли визначні місця у мистецькому оздобленні богослужбових та світських книг. Зосереджуючись над відмінностями, трансформацією візантійських художніх образів і традицій в Україні, дослідник твердо переконаний у домінуванні національних рис у мистецтві гравюри над західноєвропейськими впливами [9, с.1].

Дмитро Степовик на прикладі творчості визначних майстрів української барокової графіки XVI–поч. XVIII ст. досліджує феномен українського бароко, визначає його суттєві й формальні риси, порівнюючи з стилем бароко у мистецтві країн Заходу. Науковець запевняє, що незважаючи на доступність зв'язків із мистецькими центрами Західної Європи, все ж таки цей зовнішній фактор поступається творчому підходу майстрів.

У книзі «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» Ярослав Ісаєвич підкреслює наявність у творчості українських книжкових ілюстраторів своєрідних рис. З цією думкою у свій час погоджувався Володимир Стасов, вказуючи на оригінальність ряду праць острозьких, львівських та чернігівських граверів. Дослідник своєю позицією не погодився із тезою Д. Ровинського про їхню «рабську залежність» від католицько-протестантських зразків.

А.О.В'юник пов'язує розвиток друкарства та гравюри на Україні із постійним творчим зв'язком українських майстрів з російськими та білоруськими, а також відзначає позитивним моментом знайомство українських граверів з досвідом західноєвропейського друкарства, й особливо з гравіруванням. Відхід від традиційних канонів та використання малюнків з натури як наслідок прагнення відтворення реального життя – все це лише зробило українську гравюру найпрогресивнішим видом образотворчого мистецтва [1, с. 337–374].

Простежено творчі зв'язки українських граверів із граверськими центрами інших країн у монографії Г.Логвина «Гравюри українських стародруків».

Вивченню явища книжкової ілюстрації та можливих її інтерпретацій присвячено дисертації В.Фоменка «Київська школа гравюри», О.Юрчишин «Творчість гравера Іллі», О.Овчаренка «Графічний цикл «Патерика Печерського» 1661 р. в контексті української художньої культури середини XVII–початку XVIII ст.».

У своєму дослідженні «Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI – нач. XVIII столетий» А.Гамлицкий торкається проблеми використання творів друкованої графіки в якості іконографічних зразків. Основна увага дослідника зосереджена на так званій Біблії Пискатора – одному із найбільш популярних західноєвропейських іконографічних джерел. Саме це видання вважається прикладом великої ролі графіки в загальноєвропейському процесі передачі творчих досягнень та художнього досвіду, який супроводжував, а інколи і визначав еволюцію мистецтва [3, с. 1–18].

Окрім вище вказаних дослідників української гравюри, важливо згадати дослідження авторитетних мистецтвознавців, таких як П. Жолтовського, В.Свенціцької, В.Александровича, Я.Запаса. Проблема наслідування європейської графіки у світовому мистецтві стала об'єктом

дослідження закордонних видань та статей, зокрема голландських, німецьких, англійських, російських та ін.

**Мега** дослідження полягає у виявленні ідентичних національних рис, притаманних українській гравюрі поруч із певними іконографічними впливами, принесеними в біблійне книгодрукування України із Західної Європи. Видається зрозумілим, що впливи західноєвропейської гравюри на українську все ж не обмежували характерних традиційних рис ілюстрування богослужбових книг.

Варто згадати, що із виходом у світ у XVII ст. так званої Біблії Піскатора («*Theatrum biblicum*»), у мистецькому арсеналі нідерландських художників з'явилися ідеї італійського Відродження. Дослідник А.В.Гамлицкий зазначає, що послідовники нідерландських граверів звели до головного творчого принципу запозичення та переробку композиційно-пластичних мотивів античного і ренесансного мистецтва. Замальовки із древньої та сучасної скульптури, архітектури, виконані під час подорожей до «землі обітваної», копії італійських картин і особливо, гравюри були не тільки засобами оволодіння формальними прийомами і естетикою Відродження, але і служили важливим іконографічним матеріалом при створенні творів [3, с.2].

Відзначимо тільки декілька найбільше цікавих випадків привертання «чужих» мотивів. Дані факти пов'язані з різними періодами розвитку італінізуючого руху протягом близько піввіку, за які сталася часткова переорієнтація наслідників на пряму, що зачепила і коло зразків, які використовувались. Крім того, кожен художник володів власною індивідуальністю, відчував різні впливи, що визначило особисті прив'язання у виборі джерел запозичень і несхожість принципів їх інтерпретації [3, с.1]. «*Theatrum biblicum*» побачила світ і набула широкої популярності в XVII столітті – перевидавалася шість разів (1639, 1643, 1646, 1650 (двічі) і 1674 pp.) [2, с.1]. Однак, вже давно було помітно, що більшість її гравюр створено в Нідерландах другої половини XVI–початку XVII ст. [7, с.96], в епоху верховенства італінізуючих напрямків в мистецтві країни – романтизму і маньєризму.

Винахід ксилографії у Західній Європі створив необхідні умови для видавництва книг великими тиражами. Біблії з гравюрами моралізаторського характеру, поруч із своїми попередниками (до прикладу, «Біблія бідних») стають надзвичайно популярними. Серед них – Біблія Піскатора, Христофора Вейгеля, яка слугувала чудовим навчальним посібником з іконографії для багатьох майстрів Європи, в тому числі і українських граверів. Гравюри виготовили найкращі майстри країни того часу: Філіп Галле, сімейства Віріксів, Коллартів і Саделерів, Хендрік Гольціус (всього 19 граверів). Ці твори першочергово пов'язані з діяльністю величезних видавництв Ієроніма Кока (1507–1570), Герарда де Йоде (1509/17–1591), Філіпа Галле (1537–1612) в Антверпені, Якоба де Гейна II (1565–1629) в Гаазі та ін. А Клас Вісхер тільки використовував придбані ним гравіровані дошки [3, с.2].

Таким чином, «*Theatrum biblicum*» ввібрала в себе творчі досягнення декількох епох і національних шкіл. Її ілюстрації відображають пошуки нідерландськими майстрами шляхів перебудови національного мистецтва на класичній основі. Їх спроби носили неоднозначний характер, як і всі італінізуючі напрями в цілому. Орієнтація на образи приводила і до цілком самостійних рішень, і до механічного наслідування оригіналу.

Однак, саме завдяки відміченим особливостям романістичного і маньєристичного руху, художня мова Біблії Піскатора виявилась тісно пов'язаною з системою смаків і уявлень, властивих європейській художній культурі з часів середньовіччя. Її гравюри трансливали загальноприйняті морально-філософські норми, втілені за допомогою композиційно-пластичних прийомів і мотивів, які служили еталоном протягом декількох століть.

В свою чергу, ці твори прожили дуже довге життя і набули широкої популярності задовго до публікації Класом Вісхером. Ось чому, говорячи про значення Біблії Піскатора в західноєвропейському мистецтві, ми маємо на увазі і попередні видання її гравюр, що дозволяє шукати сліди їх використання в якості зразків вже в другій половині XVI століття [3, с.7].

По змісту українська гравюра, йдучи за потребою доби й замовцем, мусить задовольняти вже найтонші й найвибагливіші вимоги тодішньої освіченості і вченості. Тому приходять широка символіка й алегорія, почерпнута з античного і східного світу, візантійсько-християнської та західної образотворчості.

Формальних і технічних досягнень українські гравери кінця XVII ст. набувають через довгі студії, як у себе вдома, на ґрунті старих культурних надбань, так і за кордоном, куди їде українська молодь для удосконалення та поглиблення граверського мистецтва й особливо техніки. Зі старих візантійських зразків в українському граверстві залишається лише гола схема. Окремі форми

тракуються вже в душі нових досягнень світового європейського мистецтва. Але ці західні впливи переходять значну еволюцію: на зміну південно-італійських зразків особливо помітні впливи й фламандського мистецтва, натомість німецькі впливи обмежуються до невеликого розміру [8, с. 88].

Використання майстрами взірців інших європейських граверів при виконанні власних творів було на той час явищем цілком природним і типовим. Серед «кужбушків» лаврських малярень зберігався примірник Біблії Піскатора, яким користувалися місцеві художники та їх учні. Серед українських майстрів, які, очевидно, працювали з західноєвропейськими зразками, можна назвати майстрів Іллю, Григорія Левицького, Адама та Йосифа Гочемських, І.Стрельбицького, Н.Зубрицького.

Незважаючи на те, що київським граверам доводиться виконувати ілюстрації переважно на біблійні сюжети, де персонажі, їхні дії й оточення здебільшого міфічні, вони намагаються будувати свої композиції на українських мотивах, які зрозуміліші й ближчі їм. В тих же ілюстраціях, де можна вмістити реальний пейзаж чи будівлю, художник малює їх з натури [1, с.355]. Розглянемо в деталях їх творчість.

Найбільш очевидний вплив Біблії Піскатора відчувається у творчій манері ілюстрування Київської Біблії гравера Іллі, створеної під патронатом Петра Могили.

Як зауважує О.А.В'юник, гравюри Іллі є творчою переробкою композиції так званої «Біблії Івана Піскатора», популярного і ті роки німецького видання, що розповсюджувалося окремими зшитками й цілою книгою з 469 аркушевих гравюр без тексту, виконаних за малюнками Гемскерка, Мартина Дево та інших.

Гравер Ілля вводить у свій мистецький арсенал зразки із Старого Заповіту, сцени якого інтерпретує та вносить характерний український відтінок. Беручи за основу ці композиції, Ілля не копіював їх; підкоряючись своїй фантазії, він вносив у кожен гравюру чимало свого. Наприклад, спрощував багатопостаті сцени, замінював одні постаті іншими, іноді дві композиції поєднував у одну, опускав чи міняв деякі традиційні компоненти. Не боявся він ввести в біблійну ілюстрацію і незвичайне для неї зображення. Так, у гравюрі «Падіння Лота» він показує одну з дочок Лота оголеною. Такі ж елементи композиції, як пейзаж, тваринний світ, побутові речі, у гравюрі Іллі, виглядають наче взяті з реального оточення [1, с. 357].

Гравюри Іллі до Біблії відзначаються лаконізмом, простотою і ясністю художньої мови, майстерністю виконання. Характерною в цьому відношенні є гравюра – «Принесення виноградної лози з обітованої землі». На передньому плані зображено два чоловіки, які несуть на перекладині величезне гроно винограду. Постаті намальовано вдало, правильно за пропорціями. Форми тіла і складок одягу передано за допомогою лінійного малюнка і подекуди скупі покладені паралельні штриховки. Лаконічно й узагальнено, такими самими простими засобами показано рельєф місцевості, силуети дерев, що ростуть на краю пагорба, простір неба [1, с. 357–358].

Без сумніву, що джерелом натхнення для гравера Іллі слугувала однойменна гравюра з Біблії Піскатора. Якщо зіставити ці дві композиції, то зауважимо, що гравюра Іллі в точності віддзеркалює дві чоловічі постаті, проте автор попри те, що зображує біблійних героїв по центру композиції, не акцентує уваги на них, а органічно вписує в простір зображеного довкола світу. Західноєвропейський майстер досконало володіє знаннями повітряної та лінійної перспективи. Постаті з гравюри Біблії Піскатора не є самотніми у цьому просторі, вони оточені іншими другоплановими особами, котрі згуртовані по дві-три фігури.

Ілля, вводючи в гравюру деталі пейзажу, старанно опрацьовує штрих, що здебільшого повторює напрямок зверху вниз, тобто є вертикальним. Графічне вирішення тла неба та земного покриття особливо не відрізняється своєю графічною мовою. Верх композиції увінчується півкругом сонячного диску із рівномірним промінням. У західноєвропейській гравюрі ця атмосферна прив'язаність здебільшого злагоджена та вміщує лише відкоректовані тіні, що могли б вказувати на пору дня, в якій відбувається дія.

Зважаючи на всі припущення щодо використання західноєвропейських зразків для наслідування, хочеться відмітити, що творчості українських майстрів все ж властива національна ідентичність. Гравер Ілля незважаючи на неможливість такої досконалої передачі сюжету через обмеженість у технічних засобах, адже робота велася у техніці образної гравюри, по-особливому вишукано підходить до вирішення сцени розвідки обіцяного краю. Автор сміливо володарює над площиною у ритмі ліній, їх вигинах, густоті, гнучкості, рвучкості та впорядкованому ритмі. Гравер робить акцент на галуззі виноградного першоплоду, облюбовуючи кожен виноградину. Можливо, така подача речей без світлотіньової передачі у гравера Іллі, в деякій мірі конкурує із

вирішенням західноєвропейського твору, та попри все мистець знаходить силу штриха та його контраст, що виводить його як майстра за рамки схеми запозичування. У пружності паралельних ліній, у грі білої і сірої плями, неначе безперервним рухом різця, автор заявляє своє мистецьке бачення на цю подію. Композиція творена світлом Божого провидіння та срібним штрихом, проста і складна водночас. Граверу Іллі вдається ухилитись від традиційних трьох складових засобів вираження - лінії, штриха і плями. Натомість, він створює мереживне творіння, у якому місце домінанти належить не плямі, а штриху.

Дмитро Степовик у своїй праці «Українська гравюра бароко» підкреслює особливу роль українського майстра у розвитку гравюри на дереві та акцентує увагу на його відданості декоративності у вирішенні творів графічного мистецтва. Там, де необхідно, Ілля уміє показати деталь, виділити те, що є для глядача незвичайне та дивовижне. Він старається не пропустити нічого істотного при передачі одягу юдейських царів, вояків фараонового війська, при змалюванні побуту, житла, вжиткових речей персонажів. Те, що можна порівняти з українським і водночас відчутти його відмінність, Ілля прагне показати із вражаючою деталізованістю. В однакову і зрівноважену деталізованість гравюр Садлерів Ілля вносить власні корективи й акценти з метою видобути найважливішу візуальну інформацію для максимально виразного прийняття подій і персонажів Старого Заповіту. Стриманість та лаконічність в одних випадках і щедра розмаїтість деталей в інших характеризує авторську манеру Іллі як інтерпретатора Старого Заповіту. І хоч таке вибіркоче ставлення до предметів зображення може внести певну нерівномірність, Ілля все ж таки ліквідує її своїм неповторним декоративним аранжуванням кожної гравюри [10, с.51].

Ілюстрації гравера Іллі до Книги Буття відкривають характер і особливості сприйняття релігійного сюжету через призму запозичених мотивів. «Заповіт Бога із Землею», гравюра виконана майстром за вже раніше продуманим іноземними майстрами сюжетом. І у цьому творі проступає важлива манера – виділення головного та встановлення логічних зв'язків у творенні композиції. Напевно в цьому і постає геніальність українського майстра – декоративна прискіпливість у формуванні уявлень для прочитання споглядачем. Нам не вдається прочитати виразу облич людей, що падають в жалісливому поклоні, як це зустрічаємо у західноєвропейській гравюрі, але драматизм описаного виражений у здійманні рук, благальних жестах та доземних поклонах, що захоплюють правий бік твору.

Г.Левицький виконував великі та маленькі гравюри, окремі деталі яких гармонійно поєднувались з декоративною пишністю. Прекрасне знання вітчизняного і світового мистецтва, античної міфології, народного побуту допомагали йому вільно і невимушено компоувати змістовні, високохудожні гравюри, що за якістю виконання стоять на рівні тогочасного європейського граверства [5, с.96].

Гравюра «Євангеліст Іоанн» із «Діянь апостолів» (Київ, 1773 р.) своїм композиційним вирішенням та графічним наповненням нагадує спосіб

образотворення західноєвропейських зразків із зображенням Старозавітних царів, воїнів та героїв. Постає євангеліста Іоанна возвеличується над землею, фігура зображена в русі, монументально, яскраво промодельовано складки одягу та чітко окреслено силует святого апостола. У світлі різця Г.Левицький робить спробу передачі творчого і натхненного пориву євангеліста, що завмер серед грізних хмар, збираючись думками, та ось торкнеться книги. Автор вдається до надмірної деталізації архітектури та пейзажу на другому плані.

На відміну від Іоанна, апостол Петро зображений у позі класичної скульптури. Він тримає в одній руці закриту книгу, а в другій – ключі від раю. Тут же великий камінь, на нього Петро сперся однією ногою. Постає задріпані в просторі гіматії й хітони, що нагадують тоги античних статуй. Скульптурно виразну форму гравіровано дуже енергійно. Штрихи різноманітні – то розріджені, то густі до чорноти, часом перехрещені в кількох напрямках, добре виявляють об'ємність форми, надаючи їй рельєфності і матеріальності [5, с. 98].

Зображення Св. Петра, яке зустрічаємо у виконанні автора Мартіна де Воса у Біблії Піскатора [6], має у своєму композиційному вирішенні значні відміни. На противагу гравюрі Г.Левицького, тут постає апостола Петра не характерна монументальність. Святий приклонившись на коліно, склавши руки у страждальному жесті, відводить погляд від ключа, що знаходиться ліворуч від його стіп. Коли майстер української гравюри возвеличує і підносить особу апостола над містом, що знаходиться позаду нього, використовуючи більше половини площини тла неба, то Мартін де Вос вводить свого героя у трохи втаємничену у своїй подобі місцину. Перед глядачем постає печера, над якою врастають корінням дерева, піднімаючись вверх та втрачаючи свої завершення. У просвіті скельного

заглиблення на фоні білої плями світяться ледь помітні контури міста. По ліву руку від святого, вглиб печери, захована труна, що за своїм виглядом нагадує кам'яну брилу, ймовірно як свідчення про місію Св. Петра, котрий уповноважений берегти Святу Церкву. Акуратність та витонченість у відтворенні жестів рук, драпіруванні одягу, плавні переходи світла до тіні – все це стало характерною рисою майстрів, чий намагання створити вишуканий твір, відбулись у ілюструванні Біблії Піскатора.

Зовсім інші мідерити Йосифа Гочемського – більш багатомовні та експресивні, а дереворити трохи лаконічніші, витримані в спокійних тонах [4, с.243]. Бароковим багатством та золотавістю можна охарактеризувати майстерність, з якою виконані гравюри із зображеннями Євангелістів Йосифа Гочемського для «Євангелія» 1768 року. Виведення святителів на відкритий простір, позбавлення від декоративних куліс, проте не змінюючи атрибутів євангелістів, було його заслугою. Всі зображені тут сидячі постаті пронизані створеним довкола них оточенням. Якщо в українського автора ці ж сюжети несуть в собі настрій створеної зумисно сцени, то євангелісти Філіпа Галле здаються виявленими зненацька та у сам процес створення ними святих текстів. Йосиф Гочемський користується видовженим по висоті форматом, в той час як західноєвропейська гравюра представлена в повноті свого вирішення через переважаючу горизонтальну площину. Оточення створене західноєвропейським майстром є здебільшого частиною інтер'єру або архітектури міста, де б у аскетичній самотності святі могли звільнитись від хаосу думок та втілити їх у творчість. Споглядаючи на постаті євангелістів де Воса, виникає відчуття, що їх особи, здавалося б, через ритми і заплутаність складок одягу, просто вросли своїм тілом у тло, на якому зображені. Особливо цікавим є вирішення образу Святого Євангеліста Луки. Дивовижним є те, що у порівнянні із психологічними враженнями, які викликаються під час споглядання трьох інших святителів, виникає відчуття несамопитої нестерпності та жорстокості. На гравюрі, що зображує супутника Святого апостола Павла в його апостольських подорожах, автора третьої Євангелії та Діянь святих апостолів Луку, вираз його обличчя несе в собі чи то заглиблений жаль, чи то передчасний смуток, що поглинає його зсередини та виходить назовні через драматичність жесту руки, що втримує скляну посудину із рідиною. Можливо такий спосіб вибрав художник, щоб показати жертвність Спасителя, яка так залежить від людських дій та помислів, і ця чаша є неминучою. Не можна опускати той факт, що Лука походив із Антіохії в Сирії і ймовірно був лікарем, тому така річ як скляна колба із речовиною, могла б свідчити про приналежність до професії. Зображення атрибута євангеліста – бика, на фоні якого завмерла в беззвучному русі рука Луки, складає тут теж і символіку жертвоприношення. Не бачимо у гравюрі євангеліста присутності картинної площини із зображенням Богородиці, як це традиційно появляється у ілюстраціях богослужбових книг в Україні.

А ось інша гравюра Й.Гочемського: євангеліст Марко сидить у глибокій задумі на пеньку, приготувавшись писати, перед ним стоїть каламар, біля ніг євангеліста його символ – крилатий лев. Якщо Марко сидить замислений, то Матвія Й.Гочемський зобразив натхненним, з високо піднятою головою. Позаду апостола Матвія стоїть ангел і вказує рукою на небо, щоб той слухав голос всевишнього. За постатями награвіровані руїни арки на тлі злегка окресленого ландшафту. Лише в одному куті награвіровано рокайлевий завиток.

Така свобода в творенні вишуканої композиції, де б фігура сидячого апостола у задумі вписувалась у сільський пейзаж з хатками і церквою, нав'язана творами Біблії Піскатора. Особлива витонченість присутня у гравюрі, що зображає євангеліста Іоанна. Малюнок відзначається таким майстерним штрихом, співучістю ліній, що невимушено й точно моделюють одяг і прозорий ландшафт. Дуже вдало розподілено світлотінь. Уся картина перейнята пітетом, атмосферою глибокої інтелектуальності, часом буття, гармонійного єднання людини з природою [5, с.108].

Зацікавленість західноєвропейською гравюрою вплинула не лише на спосіб вираження майстрів у певних графічних засобах, а й нерідко дозволила показати психологічний бік того, що відбувалось на площині гравюри.

Адаму Гочемському належать гравюри різні за тематикою, жанрами і технікою. Він робив титули, фронтисписи, сцени, ландшафти, сатиричні картини. Для його світосприймання властива пильна увага до зображення правдивих життєвих ситуацій, побутових реалій. Євангелістів він показує у вільних позах, за працею (Євангеліє, 1771). Лука, наприклад, сидить на ослінчику, біля лежачого бика, на розі якого настромлена палітра, за спиною Луки – мольберт з іконою богоматері. Ландшафту тут немає, але видніється небо з хмарками. Євангеліст Іоанн сидить під деревом, на березі острова Патмос, на що натякає човен з вітрилом, зображений на другому плані. Для гравюр А.Гочемського характерна врівноважена гра штриха й білого тла паперу [5, с.108–109].

Адам Гочемський у гравюрі «Різдва Христового», застосовуючи метод Рембрандта, вирізняє плямою світла сцену народження Христа. Можна припустити, що автор в деякій мірі покладався на західноєвропейський зразок, якого зустрічаємо у Біблії Піскатора. Порівнюючи ці дві гравюри, варто зауважити, що український майстер володіє композицією, вдало вписує сцену у близьку до квадрату форму. Незмінним автор залишає розташування колони та фасаду будівлі на другому плані. Властивий А.Гочемському спосіб передачі чарівності різдвяної ночі протиставляється майже театралізованій постановці західноєвропейської гравюри.

Йосиф та Адам Гочемські широ вдаються до психологічного трактування образів, вони захоплені людиною, її особистістю, можливо звідси йде і таке бажання возвеличити її у монументальних образах.

Виконані Никодимом Зубрицьким сцени «Благовіщення» до «Акафістів» (1699) та «Часослова» у своїй композиційній будові віддзеркалюють і здобутки майстрів Західної Європи. Хоча автор не повністю використовує весь масштаб, який пропонується йому західноєвропейським майстром, втім Н.Зубрицький втілює художній задум в міру технічного володіння матеріалом. Автор у всіх трьох композиціях зосереджується на події радісної звістки, яку несе в собі з'ява архангела Гавриїла до Богородиці. Як і властиво західноєвропейській гравюрі, майстри виділили якомога більше простору для зображення дії в усіх прикрасах інтер'єру. Гавриїл в українській гравюрі, виконаній Н.Зубрицьким, стоїть в одній площині із Богородицею. Максимально наближеною до зразка із Біблії Піскатора є гравюра до «Часослову» (1691 р.). Автор запозичує зображення балдахину-киворію, заховуючи постать Марії у ньому. Характерною рисою, за якою можна шукати іноземні відповідники, є сцяиво, в якому бачимо Святого Духа. У західноєвропейській гравюрі воно є настільки різким, що, здавалось би, повинно було влучити у серце Богородиці. Творча уява українського майстра вийшла за рамки композиції, до якої була прикута увага. Мистець поруч із ангелами вводить і зображення Бога Отця. Якщо в українській гравюрі увага глядача звернена до сцени Благовіщення, то у західноєвропейській гравюрі погляд мимоволі ковзає та натрапляє на другий план, де у теслярських справах клопочеться Св. Йосиф.

Іконографічний матеріал Біблії Піскатора протягом кількох століть був незамінним джерелом для сакрального мистецтва країн православного світу – Росії, України, Сербії, Болгарії, Македонії, Румунії. Відомо, що уже в середині XVII ст. один з примірників «Theatrum Biblicum» Вісхера належав митрополиту Петрові Могилі, за дорученням якого відомий український гравер Ілля вирізав серію дереворитів до Біблії за мотивами ілюстрацій з альбому Піскатора. Оскільки задум Петра Могилі видати ілюстровану Біблію через складні історичні обставини не був здійснений, наприкінці XVII ст. лаврські друкарі зробили 132 відбитки з кліше Іллі, об'єднавши їх в альбом. Це була перша в історії українського мистецтва Лицева Біблія, три примірники якої на сьогодні зберігаються в бібліотеках Росії, та один - в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського. Київський гравер Прокопій, який у середині XVII ст. створив серію дереворитів на сюжети Апокаліпсиса, також запозичив композиції з Біблії Піскатора.

В «Свангелії учительному», виданому у 1606 році в друкарні Балабанів у Крилосі, розміщено гравюру - дереворит «Притча про блудного сина», запозичену з видання Класа Вісхера. Повторно це кліше було задіяне друкарями Львівського братства у виданнях «Свангелій» (1636, 1644). У XVIII ст. київські іконописці використали гравюри «Theatrum Biblicum» для створення іконостасу Троїцької церкви Києво-Печерської лаври [6].

Підводячи підсумки, варто зауважити, що на кожне із найменших художніх досягнень у тій чи іншій композиції Біблії Піскатора, українські гравери знаходять свою відповідь. Якщо західноєвропейський зразок вміщує два чи то три плани, українському майстру достатньо розділити площину мереживними штрихами, цим самим заводячи їх круговертям до сцени, що передувала задуму. Неодмінним атрибутом мистецького арсеналу українських граверів є любов до акцентування або радше «завищування» уваги («Розвідка обіцяного краю»). Можливо, в деякій мірі мистці і справді у такий спосіб вдавались до власного шляху інтерпретації європейської гравюри.

Беручи до уваги досягнення українських майстрів XVI – XVIII ст., важливо відзначити рівень майстерності у графічному вираженні, який здобувався шляхом не просто копіювання гравюр Біблії Піскатора, а манері наслідування, відбору сюжету та композиції, вмілому моделюванні світла і тіні та розвитку вміння трактувати сцену, вдихаючи у зображення того чи іншого біблійного персонажа частинку української душі. Граверам вдалось, інтерпретуючи сцени богослужбових книг, зробити акцент і на технологічному процесі виконання гравюри. Відомо, що не всі згадані гравери, виконували свої твори у рівних для порівняння техніках, у цьому інколи і була складність самого

процесу творення, де зображення в прямому значенні могло залежати від техніки (до прикладу, твори майстра Іллі).

В свою творчість із Біблії Пискатора українські гравери принесли нові способи організації площини гравюри, трактування іконографічних схем за зовсім не властивою їм раніше манерою, намагання не тільки створити якісний сюжет, а й дозволити глядачу прожити емоції при спогляданні тої чи іншої гравюри. Не можна недооцінювати і спроби вдосконалення техніки гравірування. Автори вчать у західних колег творити світло і півтінь із мережива штрихів, чергуючи прямі паралельні та перехресні хвилясті, рвані лінії, часто застосовують контраст світлої і темної плями, відпрацьовують композицію за рахунок щільності та густоти штриха.

Безперечною заслугою гравера Іллі є внесення ним в українську гравюру, поруч із своїм захопленням західноєвропейськими зразками, різноманітності сюжетів, способу їх трактування по-новому, проявляючи безцінну увагу до деталей зображуваного, пропускаючи через призму власного мистецького та національного минулого. Основою його графічної манери безперечно слугувала і велика школа українського народного мистецтва.

Твори українських граверів вже від початку свого існування були натхненні джерелами з навколишнього світу, гармонію якого автори так вдало інтерпретували, створивши своєрідну систему виражальних засобів, скупо обмежившись штрихом та крапкою.

Українським мистцям вдалося винести вдалі уроки із мистецтва наслідування Біблії Пискатора та попри все утвердити свою самостійність та право на незалежність у творчому самовираженні у системі ілюстрування богослужбової книги.

1. В'юник А.О. Гравюра XVI - першої половини XVII ст.// Історія українського мистецтва. У 6-ти томах. – Т.2. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1967.
2. Гамлицкий А.В. Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники / А. Гамлицкий // «Филевские чтения». Тезисы конференции. – М., 1995. – С. 19–25.
3. Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий [Электронный ресурс] / А. Гамлицкий. – Режим доступа : [http://www.krotov.info/spravki/essays\\_bible/varia/piskator.html](http://www.krotov.info/spravki/essays_bible/varia/piskator.html).
4. Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні/ Я.П.Запаско. – Л. : В-во Львів. у-ту, 1971. – 407 с.
5. Логвин Г.Н. З глибин гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. / Г.Н.Логвин. – К. : Дніпро, 1990.
6. Мир карт. Лицевая Библия Пискатора (Висхер, Фишер) *Theatrum Biblicum Vissher* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://raremaps.com.ua/books>.
7. Сачавец-Федорович Е.П. Ярославские стенописи и Библия Пискатора / Е.П. Сачавец-Федорович // Русское искусство XVII века: Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. – Л., 1929. – С. 96.
8. Січинський В. Українське граверство доби гетьмана Івана Мазепи / Володимир Січинський // О.Ковалевська. Збірник «Мазепа»: реконструкція видавничого проекту 1939-1949 років. – К. : Темпора, 2011. – 176 с.
9. Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу : моногр. / В. В. Стасенко. – Укр. акад. друкарства, Львів. акад. мистец. – К. : Вид. центр «Друк», 2003. – 334 с. – Бібліогр.: с. 314–325.
10. Степовик Д.В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський / Д.В. Степовик. – К. : ТОВ «Видавництво «Кліо», 2013. – 495 с.: іл.

*В статті підкреслюється ідентичність черт української гравюри, а також освітаються факти заимствования композиционных мотивов, сюжетов, стиля гравировки у мастеров, работавших в странах Западной Европы. Своєобразие досягнень в искусстве печатной графики оказывається в западноевропейской и украинской гравюре как результат сравнительного анализа художественных памятников мировой гравюры XVI–XVII ст. Высказано наблюдения относительно трактовки религиозных сцен, соответствия сюжета с содержанием книги, сравнение иллюстраций «Библии Пискатора», выполненных известными европейскими мастерами с лучшими достижениями создателей украинской гравюры XVI–XVII вв.*

**Ключевые слова:** гравюра, западноевропейская гравюра, украинская гравюра, «Библия Пискатора», «*Theatrum biblicum*», ідентичність, інтеграція.

*The article emphasizes the identity of the features of Ukrainian engraving and highlights the facts of borrowing composite motifs, themes, style of engraving from the masters who worked in Western Europe. The originality of achievements in the art of printed graphics appears in Western and Ukrainian engraving*



*as a result of a comparative analysis of artistic monuments of XVI - XVII centuries world engravings. The observation on the interpretation of religious scenes, according to the content of story book illustrations, the comparison of picture illustrations of «Piscator Bible», made by famous European artists and the creators of the best achievements of XVI-XVII centuries Ukrainian engraving was expressed in the article.*

**Key words:** engraving, Western European engraving, Ukrainian engraving, «Piscator Bible», «Theatrum biblicum», identity, integration.

УДК 929 : 75

Марія Ваврух

## ЕКСЛІБРИС У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*У пропонованій статті розглядаються питання становлення та розвитку в умовах тоталітарного суспільства мистецтва екслібрису у творчості молодих львівських митців, формування та розвиток яких припали на період так званої «хрущовської відлиги». У цей складний та наповнений відносно свободою та непередбачуваністю час вони зуміли створити мистецькі твори, що зайняли належне місце в історії українського графічного мистецтва.*

**Ключові слова:** українське мистецтво, графіка, екслібрис, традиції.

Книжковий знак (екслібрис) у творчості львівських художників-шістдесятників посідає доволі важливе місце з огляду на те, що в умовах тоталітарного суспільства, де тема часто нав'язувалася та строго регламентувалася, проявити індивідуальність у творчих пошуках було доволі непросто.

Найбільше поширився екслібрис серед генерації молодих художників. На відміну від представників старшого покоління, в їх творчості екслібрис займає центральне місце. Внаслідок цього їх книжкові знаки є справжніми творчими знахідками графічного мистецтва. Завдяки творчості, а насамперед громадянській позиції відбувся певний ренесанс книжкового знака на Україні. «Чим викликана така повага до книжкового знака в наш час?», таке запитання ставив у своїй книзі про книжковий знак Микола Мушинка, і далі сам відповідав, що: «Причин цього явища є більше, але, на нашу думку, основна полягає в тому, що на даному етапі екслібрис є «найвільнішим» видом образотворчого мистецтва. В ньому художник може повністю виявити свою індивідуальність і не звертати увагу ні на які обмеження: ні на цензуру, ні на критику, ні на художній фонд, ні на «широкого читача», що не завжди розуміє модерне мистецтво. В них автори поєднують елементи традицій (народно-поетичні образи, елементи старого українського іконопису, історичні та побутові теми, нарбутівські мотиви) з новаторською формою» [3].

Усі ці процеси мали місце у час короткої «хрущовської відлиги», даючи молоді потужний імпульс до відновлення. Повітря ілюзорної політичної та творчої свободи вабило можливостями експериментів і відкриттів. «Кожна епоха вирізняється самостійним співвідношенням форми та простору», — любив повторювати тоді слова В. Фаворського молодий тоді графік Григорій Якутович, роль якого у мистецьких процесах, що відбувалися тоді була вагомою [9].

Народна стихія стала духовно необхідною частиною життя суспільства завдяки зусиллям цього покоління. Фольклорне, національне було настільки гострою, а часом і трагічною темою того часу, що за право бути національним художником інколи розплачувалися не лише долею, а й життям.

Для збереження неперервності традицій у мистецтві між різними поколіннями львівських митців налагодилися дружні стосунки, які часто відбувалися конспіративно. Помешкання та майстерні багатьох з них ставали в ті часи «академіями» справжнього мистецтва, бо молоді митці були спрагли знань та інформації про сучасний тогочасний стан справ у мистецтві на Заході та й загалом у світі. А слухати та переймати досвід було від кого. У Львові на той час жили та працювали колишні випускники європейських мистецьких академій – Паризької, Краківської, Варшавської, Римської, Віденської та інших, це зокрема, Олена Кульчицька, Ярослав Музика, Леопольд Левицький, Маргіта та Роман Сельські, Іван Севера, Олекса Шатківський, Охрім Кравченко. Враження від спілкування із ними є і сьогодні прикладом відкритості, щирості та можливості отримати з перших уст інформацію про мистецтво і не тільки, якої так бракувало у стінах радянських мистецьких навчальних закладів.