

видно, не без впливу билин київського циклу, билини новгородські, які й започаткували власне російський героїчний епос. Він же ввібрав, починаючи з XIV — XV ст., і український билинний епос, що був витіснений з колишньої метрополії Київської Русі новими, більш «мобільними» фольклорними жанрами, як висловився М. Рильський, «на далеку північ», «перекочував» туди «завдяки історичній долі», де поступово зрусифікувався у мовному відношенні, доживши «до наших днів» і зберігши «ряд особливостей», які й указують «на місце... первісного зародження» билин, тобто на стародавні українські землі. Ось чому українські билини, злившись з російськими, стали називатися лише російськими, хоча й зберігали ряд характерних особливостей свого стародавньоукраїнського походження. Це прекрасно розумів М. Рильський, та не міг сказати правди в умовах імперсько-більшовицького режиму, змушений був висловлювати її в завуальованій формі, про що свідчить хоча б вище наведена цитата. З цієї ж причини лише побіжно сказано (до речі відзначити, не без впливу М. Т. Рильського) про національну приналежність «восточнославянских билин, сохранившихся в русском фольклоре», у першому виданні «Программы курса «Литературы народов СССР» (Суми, 1978), а також у деяких наступних її виданнях-варіантах (Москва, 1981, 1987). Однак це для того періоду було неабияким ризиком. Тільки в наш час з'явилася можливість відкрито висловити правду про походження і національну атрибуцію східнослов'янських билин, які за традицією ще й тепер багато хто називає тільки російськими.

Отже, думки Максима Рильського про героїчний епос слов'ян науково виважені, в ряді випадків оригінальні й перспективні. Вони, засновані на глибокому знанні фактичного матеріалу, збагачують наші уявлення про народну героїко-епічну поезію слов'янського світу, переконують у її важливому міжнародному значенні, а також розкривають перспективи для подальшого дослідження ряду проблем цієї всесвітньовідомої народної поезії. В цьому й криється безсумнівна заслуга М. Т. Рильського як вченого-фольклориста.

Павло ОХРИМЕНКО

Суми

РАННІ КИЇВСЬКІ ГРАВЮРИ ТИПУ «НАРОДНИХ КАРТИНОК»

До пам'яток давньої української гравюри належать дереворізи, виготовлені друкарнею Києво-Печерської лаври у другій половині 1620-х років «Лаврські листки», «печерські аркуші», «листки з ксилографічними зображеннями» (під такими назвами вони згадуються в літературі) викликають художню і соціокультурну зацікавленість. З'явилися вони в період розгортання національно-визвольної боротьби в Україні. В ці роки Київ повертає собі втрачену з великокняжих часів роль загальнонаціонального, політичного та культурного центру. Образно-художні, сюжетні особливості «лаврських листків», форми їх соціального побутування додають істотні штрихи для поглиблення уявлень про духовно-естетичні потреби, світоглядні орієнтири української людності, пробудженої національно-визвольним рухом.

Аналіз художніх якостей «листоків» важливий для уточнення часу виникнення естампу в Україні й на східнослов'янських землях у цілому, виявлення визначальних стилістичних тенденцій розвитку всього тогочасного українського мистецтва, його ідейно-образного репертуару, іконографії тощо. Адже через воєнні лихоліття, конфесіональні конфлікти з тих часів (майже до кінця XVII століття) пам'ятки мистецтва з Наддніпрянщини, крім граверства, не збереглися. Становить інтерес питання авторства «листоків». З того періоду до нас дійшло обмаль відомостей про майстрів-образотворців, які працювали в Україні.

«Лаврські листки» привернули увагу дослідників ще в першій чверті минулого століття¹. Вперше їх описав Д. О. Ровинський і високо поцінував В. В. Стасов. Вони досліджені у ряді праць². У різний час «лаврські листки» привертати увагу багатьох мистецтвознавців, істориків літератури, мовознавців тощо. Але й понині вони належно не оцінені, відомості про них мають описовий характер, окремі міркування недостатньо переконливі. Нижче дещо детальніше розглянемо «лаврські листки».

Точно встановити час виникнення естампної графіки в Україні, як і в інших країнах, навряд чи колись комусь вдасться. Поява перших зразків гравюри пов'язана з декоративно-вжитковим мистецтвом. Збереглися зразки набійчаних тканин ще з давньоруських часів, приблизно тоді вони з'являються і в Західній Європі³. Візерунки, тиснені з граверських форм на левкасі, оздоблюють старі українські ікони⁴. Граверську техніку використовували давні інтролігатори⁵. Окремі спроби в галузі граверства зроблені у Львові ще до виникнення українського друкарства⁶. В оправах старих книжок збереглося ряд давніх естампів, очевидно, українського походження, які, на жаль, нині немає можливості датувати належно аргументовано⁷.

Слушною є думка дослідника про те, що «багатство ритодрукарського матеріалу українських стародруків у порівнянні з рукописами, бідними на мініатюри, має напевно причину в попередньому розвитку ритодрукарської техніки»⁸. Міцність паперу, на якому друкували гравюри, не сприяла довгому зберіганню естампів. Із старих естампів, зокрема «лаврські листки», дійшли до нас завдяки тому, що були вплетені або вклеєні до рукописних чи друкованих книг. Зміни смаків та естетичних уподобань, політичної та конфесійної кон'юнктури часто сприяли свідомому нищенню станкових гравюр. З вище зазначеного логічно припустити, що на українських землях естамп передував гравюрі у друкованій книзі. Так само, як і в Західній Європі, де гравюра з'явилася у догутенбергівську добу⁹. Подібне спостерігаємо і в Росії¹⁰. Щоправда окремі автоґрафи вважають першими зразками українського естампу відтиснуті на окремих аркушах у Львівській братській друкарні 1616 р. зображення євангелістів, згодом вклеєні у рукопис замість мініатюр¹¹. Все підтверджує, що ці гравюри були виготовлені для нездійсненого стрятинського видання «Четвероевангелія». За своїм призначенням, як книжкові ілюстрації, вони оздобили львівське «Євангеліє» 1636 р. Однак, ці твори, як і деякі інші, зокрема книжкові гравюри, тиражовані на окремих аркушах, не можна вважати суто естампами¹². Первісне і основне функціональне призначення їх було інше.

Розв'язанню питання щодо виникнення первістків української станкової графіки сприяють саме «лаврські листки». Усього образотворчих композицій, розміщених на «листочках» нараховується вісім. На деяких знаходимо дві або три гравюри. Інколи один і той же дереворіз розміщено на різних аркушах, іноді з іншим текстовим супроводом і гравюрою з образотворчих композицій «листочків». Окремі гравюри «листочків» бачимо в деяких тогочасних лаврських друках. Сім гравюр розміщено на аркушах з обабічним друком.

На одній з них відтворено ікону «Неопалима Купина», що має дату — 1626, сигнет із зображенням місяця-молодика і сонця та підписані моногра-



Майстер Л. М. (?) «Неопалима купина». 1626. Дереворіз.

мами ЛМ, ПБ. Остання монограма та сигнет належать визначному культурному діячеві, працівникові лаврської друкарні Памво Беринді¹³. Гравюра відтворює один з іконографічних варіантів відомого образу. Семантика його пов'язана з біблійною легендою — як пророк Мойсей бачив на горі Хорив палаючий терновий кущ, що не згорав. Вважається, що в старозавітній оповіді міститься передбачення євангельського чуда — діва Марія народила і лишилася пречистою дівою. Композиція твору досить складна, її елементи мають символічне навантаження¹⁴. У центрі зображено Богородицю, яка тримає на лівій руці трирічного Сина, правою притискує до грудей храм, на тлі якого відтворено Христа в образі Вічного Архієрея. Центральне зображення вписане у восьмикутну зірку. В площинах поміж променями закомпановано символи євангелістів, фігури представників ангельського воїнства різних рангів, зокрема тих, які уособлювали за апокрифами природні стихії¹⁵. Окремі зображення мальовничо розміщені на аркуші. Силуети постатей, їхні руки, постави майстерно зритмізовано в єдиному декоративному образотворчому акорді. Вся композиція, вибудована пружними, гнучкими лініями, створює враження ажурного мережива. Тракткування образу Марії відповідає уявленням про неї, як небесну заступницю всіх вірних, якою вона постає в апокрифах¹⁶.

Ікона була вельми популярна в народі, оскільки вважалося, що вона здатна оберігати від пожеж, а також, у даній версії, інших природних стихій. Звернення до відтворення образу саме в такому іконографічному зображенні було суголосьне тому суворому часові, що вимагав від людей непохитної стійкості й мужності¹⁷.

З іконописом і монументальним живописом генетично пов'язана композиція «Страшний суд». Даний сюжет — один з найпоширеніших у християнському мистецтві. В Україні з ним були знайомі ще до прийняття християнства¹⁸. Страшносудні сюжети в українському іконопису та монументальному живопису відомі у розмаїтих іконографічних модифікаціях¹⁹. Особливо актуалізувалася страшносудна тематика, як і апокаліптична, в періоди соціальних катаклізмів, гострих конфесіональних конфліктів. Усе це було притаманне життю тодішньої України.

Побудова київської гравюри досить традиційна. Вона лише модифікує окремі деталі відповідних рекомендацій найбільш традиційних православних іконописних оригіналів, становлячи дещо скорочену редакцію розгорнутого варіанту канонічної іконографічної схеми²⁰. Сугоlossenість реаліям тогочасної дійсності відтворено в образах грішників, які приречені на пекельні муки. Їхнє західноєвропейське і східне вбрання підкреслює, що це католики, протестанти, магометани, з якими вели напружену боротьбу православні українці. Як і вище розглянутий твір, ця гравюра майстерно скомпанована, їй притаманна помітна декоративність і мажорний лад. Українському мистецтву були чужі елементи форсованої жорстокості, навіть у зображенні пекельних мук. Сцена постає як торжество православ'я, ширше — добра над лихом. Привертає увагу площинність трактування композиції, притаманна багатьом тогочасним українським гравюрам, та значна частина простору незаймана штихилем. Застосовуючи ці прийоми, майстри досягали органічної єдності зображення з площиною аркуша, а також використовували природні якості білого паперу, його природну «світлоносність», як додатковий засіб для підсилення художнього ефекту твору.

Дереворіз «Страшний суд» не підписаний і недатований. Аркуш, на якому він вміщений, має дату друку — 27 квітня 1627 р. Враховуючи, що ця гравюра раніше з'явилася у лаврському виданні «Тріодь пісна», котру почали друкувати наприкінці 1625 р. до лютого 1627²¹, можна визначити час її створення — 1626 або 1625 р. Адже дереворізи для друку могли виготовляти, а частково, очевидно, так і робили заздалегідь.

Щодо датування, це стосується недатованої і не підписаної гравюри «Ліствиця», що видрукувана в «Тріоді», а пізніше на тому ж «лаврському листку», що й «Страшний суд». За стилістикою та манерою виконання дереворіз «Ліствиця» (що українською мовою означає — драбина) близько стоїть до вище розглянутої гравюри. Вона декоративна, має виражену ком-

позицію, виконана соковитим штрихом. В основі сюжету покладені мотиви твору «Ліствиця» відомого християнського ченця-подвижника Іоанна, складеного ним у перші десятиріччя VI ст. Епізоди його життя ввійшли до складу «Тріюди пісної». Ліствиця зображує шлях монастирського подвижництва, духовного вдосконалення, спасіння душі впродовж земного життя до раю. Композиція відтворює групу ченців з Іоаном біля монастиря. Деякі з ченців-праведників долають ліствицю, де на них чекає Христос. Грішні душі потрапляють до пекельного полум'я.

Розглядаючи сюжет гравюру «лаврських листків», зміст їх текстової частини, що здебільшого повчального характеру, не можна не звернути увагу на певну тенденцію в їх відборі.

Йдеться про послідовне утвердження культу монастирського подвижництва, життя праведних пустельників тощо. Характерно, що в текстах, друкованих на «листочках», їх автори користуються цитатами з Прологів — популярних на той час перекладних рукописних збірників візантійсько-болгарського походження²². Серед джерел Прологів були крім іншого патерики — твори, в яких оповідалося про життя окремих монастирів²³, повчання та життя визначних ченців-подвижників (у тому числі й Іоанна Ліствичника). В цей час посилюється увага до визначної пам'ятки давньокіївської літератури «Патерика Печерського», виходить друком Санайський патерик Іоанна Мосха (К., друкарня С. Соболя, 1628)²⁴. Послідовна пропаганда монастирського подвижництва була складовою частиною ідеологічної програми, яку проводили інтелектуали, гуртуючись навколо лаврської друкарні²⁵. Це мало сприяти загальному піднесенню авторитету Печерського монастиря як одного з провідних осередків національного духовного відродження.

Ксилографію «Чистота аки дівиця» супроводжують тексти з «Скитського патерика» та «Пролога». Вона видрукувана на тому ж аркуші, що й згадані дереворізи «Страшний суд» та «Ліствиця». Згодом її бачимо в лаврському виданні «Акафістів» (1629 р.). Гравюра позначена двома вже згадуваними монограмами — ЛМ, ПБ та сигнетом. Вона також має дату — 1627 р. Це один з найпоетичніших за настроєм творів тогочасного українського граверства. В основу сюжету ксилографію покладено мотив подвижницької боротьби добра з лихом. Чистота зображена в одязі цариці, яка стоїть на місяці. В лівій руці тримає вазон з квітами, правій — чашу з своїми сльозами, якими гасить грішні помисли. На ужівці Чистота тримає лева —



Майстер Л. М. (?) «Чистота аки дівиця». 1627. Дереворіз.

знак покори. Праворуч диявол, що тікає від неї. По центру композиції — сяюче сонце. В небесах — Христос, до якого звертається Чистота (слова П, вигравірувані ланцюжком, виходять з вуст і сягають христового престолу). Внизу праворуч, у темній печері — душа грішна оплакує свою долю.

На одному з «Лаврських листків» відтворено композицію на мотиви життя Памва Нітрійського. Фрагменти тексту життя віддруковані тут же. Знаменитий подвижник зображений під розп'яттям, позаду якого — пророк Мойсей та Адам. До Памви йдуть преподобна Маланія та Аммон з грошами для роздачі жебракам. Написи на полі гравюри «Єгипет» та «Лівія» — відповідно вгорі та внизу — вказують про місця, де жив подвижник. Гравюра видрукувана також у «Лексиконі» П. Беринди, виданому Лаврою 1627 р.

На звороті цього ж аркуша дереворіз «Антоній Великий йде до Павла Фівейського», датований 15 листопада 1626 р. На своєму шляху до преподобного Павла Антоній зустрічає сатира з сатирирнями, Олександра Македонського, іпокентавра, вовчицю. Композиція має симультанний характер. Кожну із згаданих зустрічей зображено, як окремий епізод. Отже, постать Антонія відтворена кілька разів. Остання — перед печерою, де сидить Павло Фівейський. Зображенню дано пояснення в тексті, вміщеному під гравюрою, що була видрукувана в «Тріоді пісній» (1627 р.). Характерно, що в цій книзі є дереворіз-квадриптих із зображеннями зустрічі Антонія Великого з Павлом Фівейським в одному з клейм та Антонія і Феодосія Печерських — в іншому. Таким чином видавці прагнули утвердити думку про спадковість чернечих традицій українських та давніх — візантійських²⁶.

Серед зображень «листків» — композиція на сюжет з Апокаліпсису «Руйнування четвертої печаті». На гравюрі досить точно відтворено відповідний короткий фрагмент з Апокаліпсису. В центрі гравюри — Смерть з косою на чалому коні. За нею — пекло в образі чудовиська, яке поглинає людей. Тут же собаки розривають на частини чоловіка. Голод зображено у вигляді великої плити, що чавить пшеничні колоски. У верхній частині — караючий меч. Дереворіз позначений 1626 р. Аркуш, на якому він відбитий, має дату: 9 грудня цього ж року. Вміщено гравюру також і у «Тріоді пісній».

Передостанній з розглядуваних дереворізів композиційно поділений на дві широкі вертикальні смуги. Ліворуч — хрест на Голгофі. Праворуч на суцільно залитому чорною фарбою тлі відтворено статуарно трактовану видовжену в пропорціях постать преподобної дівиці Акилини Федорівни — черниці Воздвиженського жіночого монастиря на Печерську. Стилістика твору, монументальність трактування образу змушують згадати давній іконопис. Датований твір 31 липня 1627 р. й позначений сигнетом П. Беринди.

Розглянуті «лаврські листки» хоч і мають чимало рис естампної графіки, все ж істотною мірою пов'язані з книжковою графікою. І не лише тому, що їх більшість була використана в різних виданнях. Самі «лаврські листки» віддруковані переважно книжним способом: з обох боків аркуша, в поєднанні із значним обсягом тексту. Верстка ілюстрацій і тексту, як правило, така ж, як у книгах тих часів.

1629 р. позначено «листок» «Темниця богоугодна святих засуджених» (з монограмою та сигнетом П. Беринди). Від попередніх дереворізів цей принципово відрізняється своїм «некнижковим» характером. Його формат — поперечне фоліо (такого формату жодна українська книга тих часів не мала), незаймана текстом зворотня сторона аркуша є підтвердженням того, що саме ця гравюра становить собою справжній естамп, до того ж — найраніше відомий у східнослов'янському мистецтві й друкарстві. Сюжетно ксилографія пов'язана з життям Іоанна Ліствичника. Твір змальовує образи подвижників, кожний з яких добровільно піддає себе різним тортурам, прагнучи запобігти можливим гріховним спокусам. Хтось мордується безсонними ночами, або б'є себе в груди у нескінченних молитвах; хтось голодує, або має зв'язані руки, хтось безперервно ридає. Обличчя персонажів розроблено лише в найхарактерніших рисах. Окремі постаті (по одній чи по дві) розміщені під арками, що підтримують ажурні колонки, рядами у двох

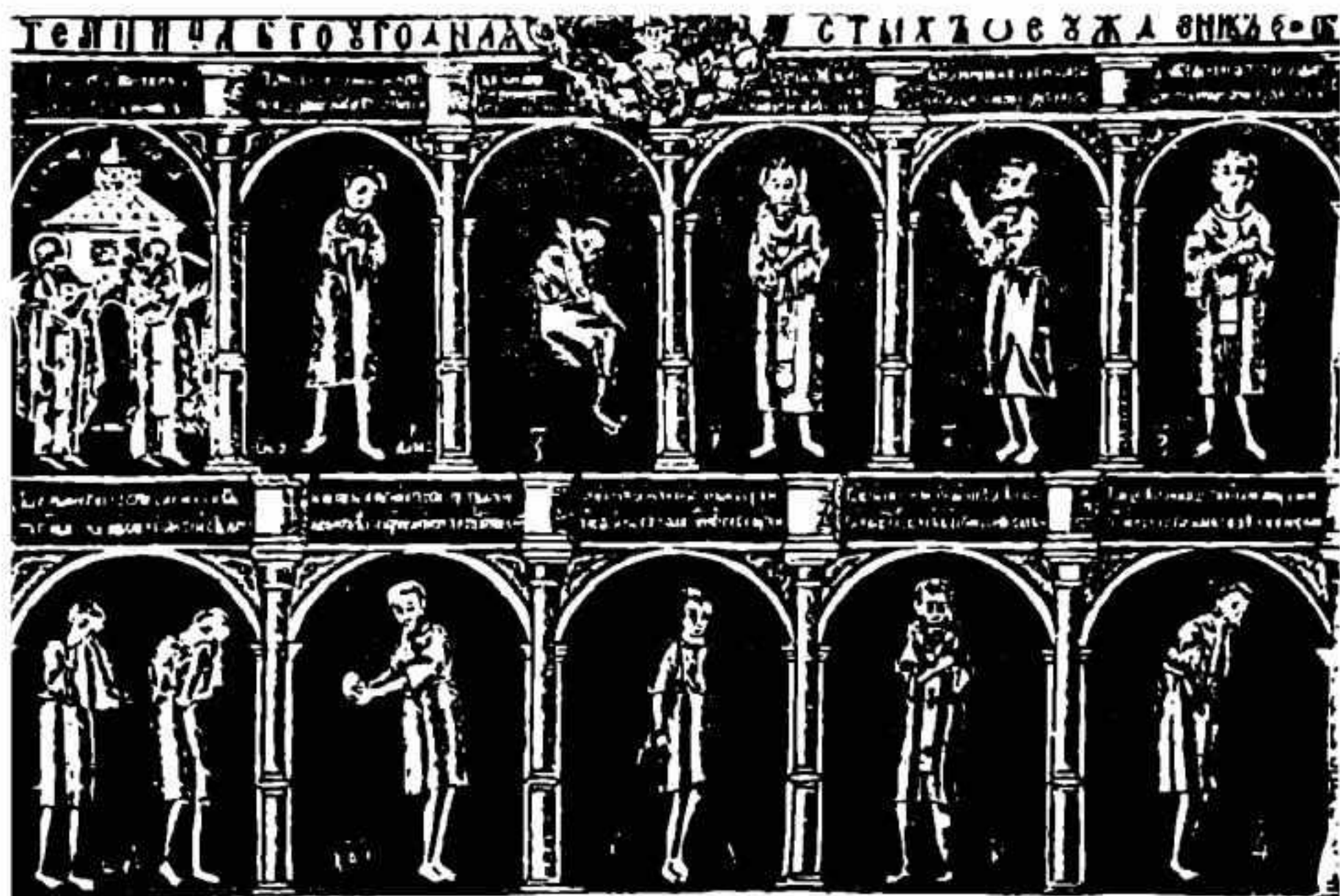
регістрах. Світлі, модельовані тонким чистим штрихом по-статі, як і архітектурні деталі, виразно вияскравлюються на суцільно залитому чорним тлі. Це ще більше акцентує вишуканість, сповнених експресії поз і рухів, через які передано емоціональні стани відповідних персонажів. Технічна філігранність виконання дереворізу спонукала деяких дослідників вважати цей твір гравюрою на олові чи мідеритом²⁷. Маємо тут однак досить рідко використовувану дереворізну техніку — «білим по чорному», що значно складніша та трудомісткіша за традиційний дереворіз й потребує точного ока і впевненої, досвідченої руки.

Джерелом іконографії ряду дереворізів з «листоків», очевидно, були прориси з місцевих ікон. Іконографію і прототипи деяких гравюр («Ліствиця», «Чистота», «Темниця», «Руйнування четвертої печаті») визначити важче. Мабуть, взірцем для автора або авторів цих композицій слугували гравюри. На той час практика їх використання при створенні нових творів була поширена серед митців повсюдно в Європі²⁸. Які ж гравюри були взірцями для композицій київських дереворізів. Судячи з іконографії гравюри «Руйнування четвертої печаті», автор її композиції взяв за зразок якийсь польський чи німецький варіант. Інша справа — джерела іконографії решти названих ксилографюр, котрим притаманна візантизуюча стилістика. Мабуть, варто зважити на те, що для деяких гравюр ряду ранніх лаврських видань зразком послужили композиції дереворізів книжок, виданих у православної друкарні, заснованій на початку XVI ст. у Венеції вихідцем з Балкан Божидаром Вуковичем. У свою чергу іконографічним зразком для дереворізів божидарівських видань були давні візантійські ікони²⁹. Візантизуючий напрямок розвивали місцеві італійські майстри й греки, які, як і балканські слов'яни, емігрували із захоплених турками рідних земель до відомої своєю релігійною толерантністю Венеції³⁰. Є відомості, що візантійські іконографічні зразки, пов'язані з венеціанським мистецьким середовищем, вкорінювалися в український художній ґрунт не лише за посередництвом книжкових гравюр, а, вірогідно, завдяки естампам чи іконним прорисам³¹.

Можливо, носієм цієї іконографії був художник, запрошений лаврою для створення ілюстрації для «Тріоді пісної», що походив з великого торгівельного міста «далече... — як пише П. Беринда у передмові до цього видання, от нас отстоящим»³². Цей художник помер 1630 р. від епідемії, що охопила Київ та прилеглі до нього землі³³. Такими містами могли бути Краків та Венеція, де відповідно в 1491 та 1561 рр. побачили світ більш ранні церковнослов'янські видання «Тріоді пісної»³⁴. На жаль, ім'я цього художника, який, очевидно, був автором композицій — рисувальником, до нас не дійшло. У гіпотетичній площині закладені можливі припущення, щодо його участі в гравіруванні конкретних творів. Утім, авторство дереворізів, вміщених на «листочках», заслуговує на окрему увагу. Адже на деяких з них



Майстер Л. М. (?) Преподобна Акилина Федорівна.
1627. Дереворіз.



Майстер Л. М. (?) «Темниця богоугодних святих засуджених». 1629. Дереворіз.

є монограма та сигнет П. Беринди, що, звичайно, сусідить монограмі ЛМ, що трапляється також під гравюрами, вміщеними в ряді тогочасних київських видань. Думаємо, що ця монограма належить граверові, який виконував дереворізи за рисунками різних художників.

Це підтверджує стилістичний різнобій вирізаних ним композицій і, одночасно, повторюваність у дереворізах з його монограмою суто технічних граверських прийомів. Очевидно, ним виконано всі дереворізи «листоків». Немає, на жаль, достатніх підстав для остаточного розшифрування цієї монограми.

Існують лише припущення. Монограму, звичайно, розшифровують, як Леонтій монах. Існує гіпотеза, що це відомий тогочасний поет та друкар Тарасій Левкович Земка. Утім, останній користувався власною монограмою ТЛЗ, що цілком відповідає його імені. Відомий — Леонтій монах, що працював при лаврській друкарні, виконуючи доручення П. Беринди. Існує припущення, що за монограмою заховане ім'я словолитника Л. Ієрусалимовича³⁵. Утім, через відсутність заслужуваних на довіру відповідних свідоцтв, усі ці припущення залишаються досі в гіпотетичній площині.

У переважній більшості публікацій, де йдеться про П. Беринду, є твердження, що він був гравером-різчиком і, отже, брав безпосередню участь у створенні розглядуваних тут дереворізів. Певна річ, спокусливо було б пов'язати історію української гравюри з цим славетним ім'ям. Адже саме імена визначних особистостей, як справедливо зазначає дослідник слов'янської бароккової культури, «становлять собою значну естетичну та історико-культурну цінність, гіпнотично впливаючи на емоції шанувальників, відіграють вирішальну роль у долях і репутаціях авторів»³⁶. Утім лише документальні свідоцтва, і тільки вони, могли б слугувати підтвердженням факту дотичності П. Беринди до мистецької праці, зокрема гравірування. Таких, однак, бракує. Ще В. В. Стасов висловлював слушну думку, що монограма П. Беринди та його сигнет належать друкареві, а не граверові³⁷. Характерно, що монограму та сигнет П. Беринди знаходимо на сторінках видань, у підготовці котрих він брав участь, безвідносно до якихось образотворчих мотивів — безпосередньо серед набраних текстів. Монограми й сигнети використовували починаючи з інкунабул численні європейські друкарі³⁸, відомі монограми вітчизняних (згадана монограма ТЛЗ). Своім сигнетом позначав свої видання І. Федоров, про зв'язок якого з гравюрною працею немає відомостей³⁹. Нарешті, подібним сигнетом (сонце з місяцем) користувався Ф. Скорина, котрі зустрічаємо в гравюрах, що

прикрашають його видання. Доведено, що виконавцем гравюр він не був⁴⁰. Об'єктивною в даному випадку є думка вченого: «Визначаючи вірогідність впливу Беринди на художнє рішення» окремих видань, немає «достеменних доказів того, що він був і гравером-різьбярем»⁴¹.

На окрему увагу заслуговує питання соціального функціонування «лаврських листків». Здавна усталилася думка, що призначалися вони для «розповсюдження серед богомольців шляхом дарової роздачі чи продажу»⁴². Таким способом поширювалася і переважна більшість народних картинок у Західній Європі⁴³. Але серед продукції цього типу на Заході існувала група естампів, що призначалися не масовому споживачеві. Маються на увазі гравюри, тексти до яких складені не національною мовою, а латиною, тобто були зорієнтовані на споживача освіченого. Зокрема подібні естампи, як і «Біблії бідних», розраховані були передусім на неможливих проповідників, як допоміжний матеріал у їх проповідницькій діяльності⁴⁴. Уявляється, що подібним було й основне призначення «лаврських листків». Дещо пізніше естампи, видані Печерською друкарнею, готувалися з метою масового розповсюдження. Найбільш ранні були розраховані на ведення релігійної пропаганди серед населення України в умовах гострого протистояння конфесій. У відповідальній ролі проповідників, очевидно, виступали учні Києво-братської школи, згодом студенти Могилянської колегії та академії, відомі як «мандровані дяки»⁴⁵.

Про те, що «лаврські листки» переважно були розраховані на освіченого споживача, промовляє складність змісту окремих композицій. Тексти, що супроводжували зображення переважно були складені церковно-слов'янською мовою. На той час вона переставала бути доступною пересічному читачеві, перетворившись серед православної людності на предмет і ознаку «високої» освіченості, якоюсь мірою перебираючи на себе ту роль, яку латинська мова відігравала у католицькому середовищі⁴⁶. Не кожному освіченому читачеві було під силу розшифрувати криптографічні написи, вміщені під окремими дереворізами⁴⁷. Слід думати, що подібних до «лаврських листків», на той час видань було більше. Але й ті нечисленні твори значною мірою збагачують наше уявлення про культурне життя Києва кінця першої чверті XVII ст.

Валентин ФОМЕНКО

Київ

¹ Див.: *Снегирев И.* О протонародных изображениях // Труды О-ва любит. рос. словесности. — 1824. — Ч. 4. — Кн. 10. — С. 125; *Його ж.* Лубочные картинки русского народа в Московском мире. — М., 1861.

² Див.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. — Т. 3 — 5. — СПб., 1881; *Стасов В. В.* Собр. соч. — Т. 2. — СПб., 1894. — С. 27 — 28, 172, 664; *Сахаров И.* Обзорение славяно-русской библиографии. — Т. I. — СПб., 1849. — № 203; *Каратаев И.* Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. — Т. I. — СПб., 1883. — С. 385 — 386; *Голубев С. Т.* Библиографические замечания о некоторых старопечатных церковно-славянских книгах преимущественно XVI и XVII столетий // Тр. Киев. дух. акад. — 1876. — № 2. — С. 378 — 382; *Мяслов С. И.* Гравированные листки Киево-Печерской типографии. — Варшава, 1910; *Тітов Хв.* Матеріали для історії книжної справи на Україні у XVI — XVIII ст. — К., 1926. — С. 182 — 184.

³ Див.: *Соломина В.* Древние памятники русской ксилографии // Искусство. — 1990. — № 3. — С. 66 — 68; *Якунина Л. И.* О трех курганных тканях // Тр. Гос. ист. музея, 1940. — С. 147 — 158.

⁴ Див.: *Дрвган М. Д.* Українська декоративна різьба. — К., 1970. — С. 182.

⁵ Див.: *Кісь Я. П.* Промисловість міста Львова у період феодалізму. — Львів, 1968. — С. 155.

⁶ Див.: *Крип'якевич І.* До історії львівської гравюри в XVII ст. // Бібліологічні вісті. — 1927. — № 1. — С. 81; *Ісаєвич Я. Д.* Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. — Львів, 1975. — С. 15 — 16, 33; *Заласко Я. П.* Першодрукар Іван Федоров. — Львів, 1964. — С. 36.

⁷ Див.: *Крип'якевич І. П., Луцк Р. Я., Максименко Ф. П.* Народні гравюри XVII ст. // Укр. мистецтвознавство. — К., 1971. — Вип. 5. — С. 150, 153 — 155; *Попов П.* Ксилографічні дошки Лаврського музею. — К., 1927. — С. 4 — 7.

⁸ *Клименко П.* Українські ритодруки // Бібліологічні вісті. — 1924. — № 1 — 3. — С. 125.

⁹ Див.: *Леман И. И.* Гравюра и литография. — СПб., 1913. — С. 23.

¹⁰ Див.: *Немировский Е. А.* Возникновение книгопечатания в Москве: Иван Федоров. — М., 1964. — С. 142 — 145.

- ¹¹ Див.: *Коляда Г. И.* Памво Беринда — архитипограф // Книга — Сб. 9. — М., 1964. — С. 126.
- ¹² Див.: *Стасов В. В.* Собр. соч. — Т. 2. — С. 645; *Коршунов В.* Афанасий Филипович. — Минск, 1965. — С. 106.
- ¹³ Див.: *Німчук В. В.* Життя та творчість Памва Беринди у світлі нових досліджень // Пит. східнослов. лексикографії XVII ст. — К., 1979. — С. 6 — 29.
- ¹⁴ Див.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. — Т. 4. — С. 717 — 720.
- ¹⁵ Див.: *Порфирьев И.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. — Казань, 1874. — С. 64, 134, 234.
- ¹⁶ Див.: *Франко І.* Апокрифи и легенды. — Т. 2. — Львів, 1899. — С. XI — XIII.
- ¹⁷ Порів.: *Сяпунов Б. В.* Некоторые сюжеты русской иконописи и их трактовка в пореформенное время // Культ. и иск. России XIX в. — Л., 1985. — С. 144 — 145.
- ¹⁸ Див.: *Буслав Ф. И.* Сочинения. — Т. 2. — СПб., 1910. — С. 145 — 146.
- ¹⁹ Див.: *Жолтовський П. М.* Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI — XVIII ст. — К., 1958. — С. 139 — 142.
- ²⁰ Див.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. — Т. 4. — С. 643 — 646.
- ²¹ Див.: *Тітов Хв.* Матеріали. — С. 173 — 186; *Карабинов И.* Постная триодь. — СПб., 1910.
- ²² Див.: *Петров Н.* О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога. — К., 1875.
- ²³ Див.: *Білецький О. І.* Збір. праць. — Т. I. — К., 1965. — С. 156 — 159.
- ²⁴ Див.: *Ісіченко Ю. А.* Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. — К., 1990; *Зернова А. С.* Белорусский печатник Спиридон Соболев // Книга. — Сб. 10. — М., 1965. — С. 128 — 129, 133 — 135, 145.
- ²⁵ Див.: *Пшеничний Е.* Захарія Копистенський і культурно-просвітницький гурток Єлисея Плетенецького // Українське барокко. — К., 1993. — С. 144 — 153.
- ²⁶ Див.: *Горський В. С.* Святі Київської Русі. — К., 1994. — С. 128.
- ²⁷ Див.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. — Т. 5. — С. 4; *Журов А. П., Третьякова Е. М.* Гравюра на дереве. — М., 1978. — С. 94.
- ²⁸ Див.: *Либман М. Я.* Социальный фактор в атрибуции памятников изобразительного искусства // Музей. — 7. — М., 1987. — С. 30; *Shestak A.* Master Prints as Visual Massage. // Art News — N. Y., 1972. — N 2. — P. 30 — 33.
- ²⁹ Див.: *Попов П.* Початки друкарства у слов'ян // Бібліологічні вісті. — 1924. — № 1-3. — С. 157 — 162; *Петкович С.* Перекло ілюстрація штампаним кнѣгама Божидава Вуковича // Зб. за лях. уметн. — 12. — Нови Сад. — 1976. — С. 121 — 134.
- ³⁰ Див.: *Мураро М.* Различные фазы византийского влияния в Венеции в XIV веке // Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М., 1973. — С. 421 — 427.
- ³¹ Див.: *Талбот Райс Д.* Три Синайских горы // Там же. — С. 172 — 178.
- ³² Див.: *Тітов Хв.* Матеріали. — С. 178.
- ³³ Там же. — С. 252.
- ³⁴ Див.: *Тітов Хв.* Матеріали. — С. 179.
- ³⁵ Див.: *Заласко Я. П.* Мистецтво книги на Україні XVI — XVIII ст. — Львів, 1971. — С. 295; *Тітов Хв.* Матеріали. — С. 175 — 176; *Харламович К.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. — Казань, 1914. — С. 81; *Исавич Я. Д.* Преемники первопечатника. — М., 1971. — С. 65.
- ³⁶ Див.: *Илюшин А. А.* Проблема барочной поэтической антропонимии // Барокко в славянских культурах. — М., 1972. — С. 220.
- ³⁷ Див.: *Стасов В. В.* Собр. соч. — Т. 2. — С. 37.
- ³⁸ Див.: *Функе Ф.* Книговедение. — М., 1982. — С. 57.
- ³⁹ Див.: *Коляда Г. І.* Друкарський знак Івана Федорова // Українська книга. — К.-Х., 1965. — С. 185-193.
- ⁴⁰ Див.: *Шматаў В. Ф.* Партрэт Францыска Скарыны // Спадчына Скарыны. — Мінск, 1989. — С. 191 — 195.
- ⁴¹ Див.: *Исавич Я. Д.* Преемники. — С. 35.
- ⁴² Див.: *Тітов Хв.* Матеріали. — С. 184.
- ⁴³ Див.: *Кристаллер П.* История европейской гравюры XV — XVIII века. — М., 1939. — С. 26; *Marti i Perez J.* Katalanische Volksdruckgrafik: Die Golgs. // Volkskunst. — München, 1990. — N 1. — S. 31-35.
- ⁴⁴ Див.: *Нессельштраус М.* Немецкие ксилографические картинки XV в. // Проблемы развития зарубежного искусства. — Л., 1974. — Вып. 4. — С. 31 — 40.
- ⁴⁵ *Шевчук М.* Кілька зауважень до проблеми так званого «низового» барокко // Українське барокко. — К., 1993. — С. 136 — 142.
- ⁴⁶ Див.: *Робинсон А. Н.* Зарождение концепции авторского стиля в украинской и русской литературах конца XVI — XVII века // Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.) — М., 1971. — С. 55 — 56.
- ⁴⁷ Див.: *Унбегаун Б.* Русская тайнопись XVII века // Временник о-ва любителей книги. — Т. 4. — Париж, 1938. — С. 81-86.