

СВІТ АСТРОНОМІЇ В ОБРАЗАХ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Олег СИДОР

Інститут народознавства НАН України

Київ 01032, пр. Свободи, 15

Розглядається питання про відображення в пам'ятках давнього українського мистецтва (передусім – графіки) астрономічної тематики. Наведено інформацію про введення в тематично-сюжетну структуру таких пам'яток зображення небесних світил, про спроби візуально відтворити будову Всесвіту, про зображення приладів, якими користуються при вивченні небесних сфер та вимірюванні часу.

Ключові слова: гравюра, астрономія, небесні сфери

Небесні висоти як символ чистоти і незбагненої досконалості незмінно вабили і не перестають приваблювати погляди і помисли мешканців Землі. Кожна людина по-своєму сприймає небо над головою, і в неї можуть виникати при цьому дуже індивідуалізовані думки, переживання, образи. Тим паче це стосується мистців, що сприймають довколишній світ через призму власного естетичного чуття, яке здебільшого перетворює ніби-то буденні враження на світ художніх образів.

Що стосується загадкової діалогічності внутрішнього світу людини з усім, що пов'язане з небесами, то це стало основою значного й багатоаспектного сегмента духовної культури кожного з народів, що населяють Землю. Сприйняття й осмислення небесних явищ, спочатку міфологізовані, згодом – як сума наукових знань на тому чи іншому рівні їхнього розвитку якоюсь мірою відображені у різних сферах образотворчого мистецтва, в тому числі й українського.

При згадці про небо в думках чи не першими зринають образи небесних тіл, – Сонця, Місяця, зір, планет, – і саме з ними значною мірою пов'язані пласти міфологічних уявлень, релігійних вірувань, фольклорно-поетичної творчості, величезний масив пам'яток

образотворчого мистецтва (як народного, так і професійного), знахідок й епохальних відкриттів і винаходів у ділянках різних наук. Але передусім – астрономії, що прямо чи опосередковано стимулювала появу в світі художньої творчості ряду стійких мистецьких образів – на різних етапах розвитку науки «про небо», починаючи від тих часів, коли єдиним інструментом для стеження за небесними об'єктами було людське око – й дотепер, коли технічна оснащеність цієї науки дозволяє їй те, що зовсім недавно здавалося неможливим і немислимим.

Опоетизовані небесні тіла (в тому числі Земля, та й цілий Всесвіт) мають круглу форму, яка є символом досконалості, і це для людства завжди було ще одним аргументом для того, аби все, пов'язане з небесами, сприймати явищами вищого рангу. Уже стародавні греки й римляни, що закладали основи нової європейської цивілізації, асоціювали зорі, планети та сузір'я з божествами – згідно з віруваннями, що прийшли з древніх релігій Персії та Вавилону¹.

Нерідко подібної значеннєвості надають небесним тілам і християни, відображаючи таку думку й мовою мистецького образу. Зображення Сонця дуже часто символізує



Іл. 1-2. Зображення знаків Зодіаку. Ізборник Святослава. 1073. Арк. 250-зв – 251.

Христа; натяк на це містить пророцтво Малахії (3:20): «Для вас же, що боїтеся імені мого, зійде сонце правди, і в його промінні буде спасіння». Місяць же асоціюється з Пречистою Дівою Марією, що певною мірою визначається словами з «Одкровення» (12:1): «І знамення велике видно було на небі – жінка одягнена в сонце, і місяць під стопами її, а на голові її вінець із дванадцяти зірок». У той же час зорі, що освітлюють темряву нічних небес – символ божественного провідництва чи уподобання.

Якщо говорити про мистецтво українське, то з-посеред інших видів вітчизняної образотворчості аспекти пов'язаності з астрономією (передусім – через зображення небесних об'єктів) найчастіше проявляються у гравюрах – як ілюстративних у книжках, так

і самодостатніх станкових. Мистецтво графіки за специфікою своїх образно-виражальних і техніко-технологічних засобів вислову вважається таким, що здатне, – порівняно з малярством чи скульптурою, – оперативніше реагувати на різні прояви життя суспільства й на його потреби. Тим паче, що це стосується не лише тематичної, змістової грані графічних творів, але й їхніх стильових прикмет і технології виконання естампів. Адже для свого виготовлення вони у більшості випадків потребують менше часу й зусиль, забезпечуючи безпосереднішу їх доступність для багатьох людей, внаслідок можливості надрукувати з кліші (спочатку – дерев'яної, пізніше – й металевої) значну кількість відбитків. В загальній панорамі українського мистецтва графіка відіграє помітнішу роль



Лл. 3. Св. євангелист Лука. Євангелія Остромирова. 1056–1057. Арк. 86-зв.



Лл. 4. Ініціал «В». Євангелія Остромирова. 1056–1057. Арк. 54.

лише з початком регулярного книгодрукування (львівський «Апостол» 1574 р.), бо ж більшість мініатюр вітчизняних рукописних книг попередніх історичних епох переважно належать до ділянки малярства.

Втім, окремі компоненти оздоблення давніх українських манускриптів відзначаються виразно графічним характером, де вирішальне значення має чітка графічна лінія, штрих. Зокрема, до таких рисунків належить зображення знаків Зодіака в одному з найдавніших Києво-руських рукописів, званому під назвою «Ізборник Святослава 1073 року» (іл. 1–2). Цей манускрипт – своєрідна «...богословська енциклопедія... Понад 400 статей кодексу присвячені тлумаченню малозрозумілих слів, а також окремих уривків Святого письма і патристичної літератури»². Зауваже-

но, що внаслідок деяких особливостей вказаних зображень, в них «виразно проступає місцевий колорит»³.

В мініатюрах найдавніших збережених українських рукописів релігійного змісту їх ілюстратори переважно представляли небеса у вигляді невеличкого блакитного сегмента із зорями, розміщуючи його над окремими персонажами – як символ особливої прихильності небес та знак благословення на дії або ж слова того чи іншого святого. Серед інших, це стосується євангелистів, авторів канонізованих (як богонатхненних) євангельських текстів.

Саме такі зображення цих учнів Христових мають дві Євангелії: Остромирова (1056–1057) та Мстиславова (1103–1117), де зі сегмента небес із зорями виглядає відповід-



Іл. 5. Св. євангелист
Лука. Євангелія Мстис-
лавова. 1103–1117. Арк.
69-3в.

ний символ конкретного євангелиста. Попри відмінності, зумовлені особливостями індивідуальної творчої манери малярів, образ св. Луки в обох манускриптах має споріднену загально-композиційну схему (іл. 3–7). Так, при його постаті видно увінчаного німбом вола, що подає святому напіврозгорнутий сувій із текстом Євангелії від Луки. Біля вола

міститься супровідний напис: «Сим образом тельчим Дух Святий явися Луці» (зрозуміло, що цими словами стверджується про богонатхненність євангельських текстів, вибрані ж Богом євангелисти стали ретрансляторами Духа Святого).

Під цим оглядом, на тлі немалої кількості зображень євангелистів у рукописах



*Іл. 6. Св. євангелист
Марко. Євангелія
Мстиславова. 1103–
1117. Арк. 127-зв.*

наступних століть вирізняється мініатюра «євангелист Марко» з Євангелії кінця XVI – поч. XVII ст., що походить з с.Троянівка Маневицького району Волинської обл.⁴ Замість звичного для тієї епохи архітектурно-інтер'єрного середовища при зображенні євангелистів, автор малюнка Євангелії з Троянівки несподівано представляє св. Луку на

тлі всіяного зорями блакитного неба, шатро якого розкинулося над зеленим поземом. Тим самим мініатюра викликає відчуття особливої масштабності художнього образу, в якому євангелист єднає два світи, – небесний і земний, що підкреслено й композиційною будовою, коли його права нога ніби виступає поза межі чітких ліній, якими обведено зобра-



Іл. 7. Св. євангелист Йоан (з Прохором). Євангелія Мстиславова. 1103 – 1117. Арк. 1-зв.



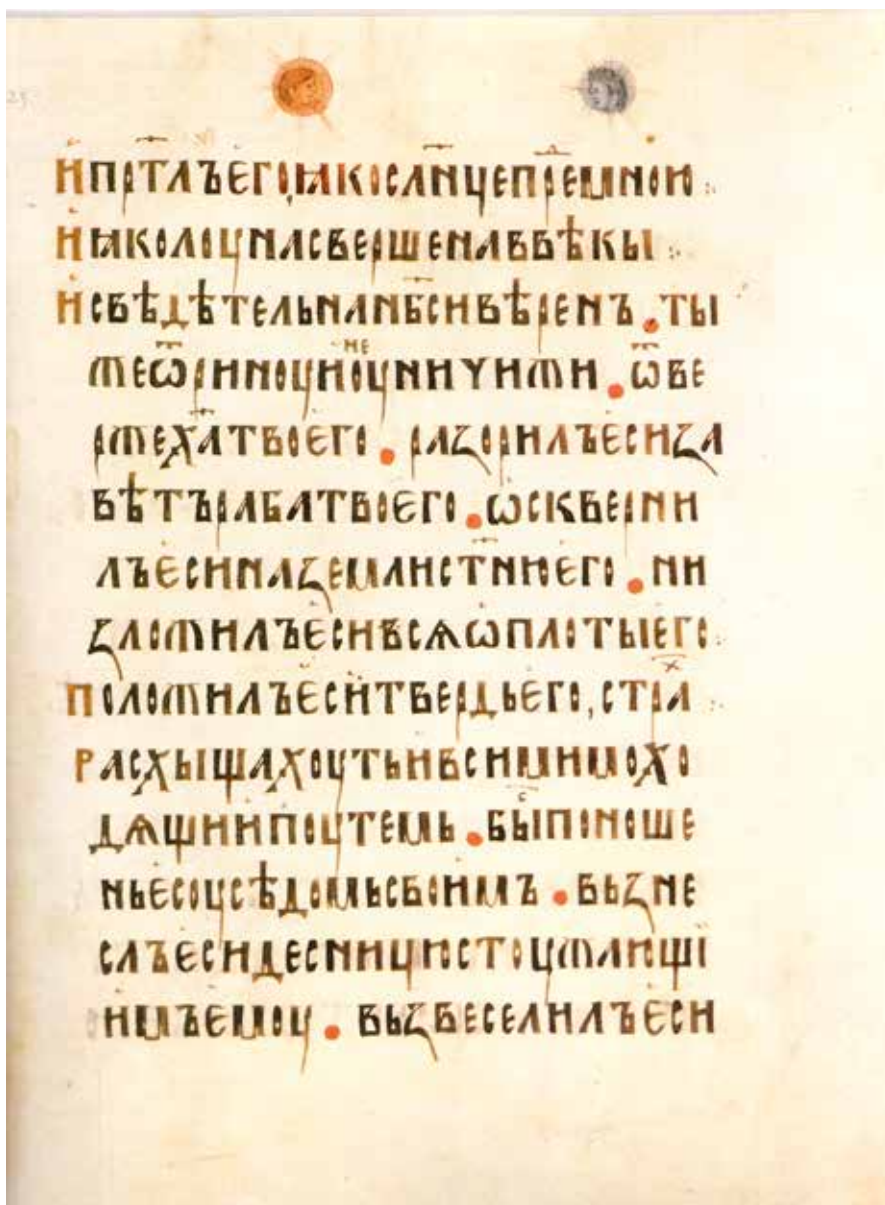
Іл. 8. Св. євангелист Марко. Євангелія з Троянкова. Кін. XVI – поч. XVII ст.

жальне поле малюнка, у бік глядача, до людей, що до них звернене й проповідуване ним Слово Боже (іл. 8). Привертає увагу ще одна деталь: одна із зір на небосхилі наведена не золотистою, а червоною фарбою (можливо, натякаючи цим на зорю, яка провадила трьох царів до новонародженого Ісуса Христа).

З античного світу перейшов у візантійське та західноєвропейське мистецтво звичай представляти Сонце й Місяць в образі округлих антропоморфних ликів, вписаних у коло. Таке (хоч і з деякими модифікаціями) уособлення цих небесних світил набуло значного поширення в мистецькому оздобленні й української книги, спочатку – рукописної, згодом – ілюстрованих стародруків. До різновидів таких зображень належать і два малюночки (Сонце й Місяць – іл. 9) в «Київському псалтирі» 1397 року (арк. 125), які візуалізують слова: «Його потомство триватиме пові-

ки, і престол його передо мною, наче Сонце. Мов Місяць, він стоятиме повіки, як свідок на небі вірний» (Пс.89: 37–38)⁵. Характерно, що на полях сторінок «Київського псалтиря» неодноразово зустрічається й зображення лику Ісуса Христа, також у вигляді невеличкого круглого медальйона чи ікони, ніби на підтвердження думки, що у певних контекстах зображення Сонця треба сприймати за алегорію Спасителя.

В іншому псалмі (Пс.136(135): 7-9) слова «...Витворив великії світила, – бо милість його вічна. / Сонце, щоб днем правило, – бо милість його вічна / Місяць і зорі, щоб правили ніччю, – бо милість його вічна» проілюстровані тут же двома зображеннями – персоніфікаціями Сонця (малюнок виконано різними відтінками червонуваної фарби) й Місяця (блакитнувано-сірювою



Іл. 9. Зображення Сонця й Місяця. Київський Псалтир. 1397. Арк. 125.

фарбою). Ці двоє юних візничих (іл. 10), що мчать на колісницях, – безсумнівно, – є художньо-образною ремінісценцією з античної міфології, чи ширше – культури. Подібні до давньогрецьких чи давньоримських богів (оголені, з німбами довкола голови), візничі бато́гом у правій руці замахуються на тяглових коней (у Сонця) й волів (у Місяця), а в лівій руці тримають впізнавані символи вка-

заних небесних тіл (сферичні форми належного кольору, з активніше виділеним ядром та рідко покладеними лініями променів).

В цьому ж манускрипті важливіші євангельські сцени та окремі постаті доповнені блакитним сегментом неба із зорями (іл. 11–12). Над композицією Богоявлення в такому сегменті – три зорі (алюзія до Триєдиного Бога), зі спрямованими до Христа і Йо-



Іл. 10. Персоніфіковані зображення Сонця й Місяця. Київський Псалтир. 1397. Арк. 188.

ана Предтечі трьома променями, як знаком Господнього благословення (арк. 36-в). Ще наочніше це проявляється в мініатюрі, де над пророком Авакумом сегмент неба містить в собі не лише зорю, але й благословляючу Десницю Божу (арк. 216). Зоря в подібних випадках найчастіше сприймається свого роду представником, вісником Бога. Отож, «Київський Псалтир» 1397 р. та згадані Євангелії

— серед перших в історії українського мистецтва прикладів, коли зображення Сонця, Місяця й Зір (як Господніх творінь) входять у систему мистецького оздоблення спочатку манускриптів, але особливо (в подальшому, з настанням ери книгодрукування) — в книжкову гравюру й естампну графіку.

Ознаки індивідуальної мистецької манери мають зображення євангелиста Йоана



Іл. 11. Божоявлення (зі сегментом неба). Київський Псалтир. 1397. Арк. 36-зв.



Іл. 12. Зображення Небес. Київський Псалтир. 1397. Арк. 166.



Іл. 13. Св. євангелист Йоан (з Прохором) на Патмосі. Євангелія з Хишевичів. 1546. С. 504. Національний музей у Львові (далі НМЛ).

Богослова на сторінках рукописних Євангелій з Хишевич (1546) та невідомого походження, з кінця XVI ст. (іл. 13–14), а також євангелистів Йоана та Марка зі шедевра української рукописної книги – Пересопницької Євангелії (1556–1561) – яскравого зразка мистецтва епохи Ренесансу (іл. 15–16).

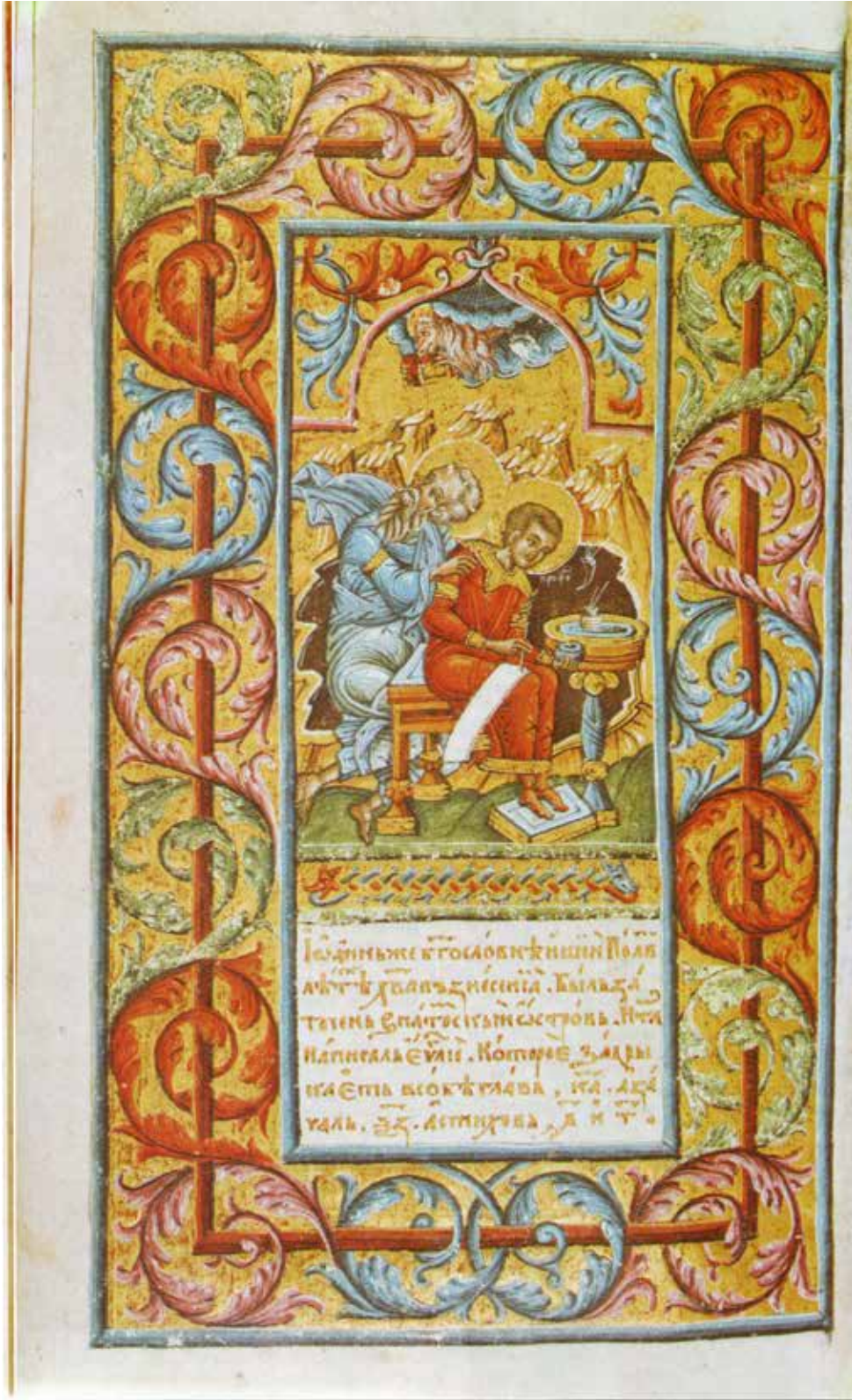
Слід також згадати, що навіяні небесами вищезгадані зображальні мотиви нерідко присутні не лише на сторінках рукописних книг, але й на їх оправах, здебільшого у вигляді карбованого металу, як на верхній палітурці Євангелії 1608 р. з Яворова на Львівщині⁶. На площині цієї палітурки укладено композицію з окремих, карбованих із бляхи компонентів. В центрі її, в бароковому обрамленні – гравійована іконка Розп'яття з пристоячими, довкола – ще сім рельєфних



Іл. 14. Св. євангелист Йоан (з Прохором) на Патмосі. Євангелія. Кін. XVI ст. Зі Стрия. Арк. 226-зв. Львівська національна наукова бібліотека (далі ЛНБ).

зображень: вгорі – Сонце (як велика восьмикутна зоря) й Місяць; з боків і знизу – п'ять менших шестикутних зірок (іл. 17). Усі перелічені небесні світила нерідко наявні й на верхніх палітурках ряду інших як рукописних, так і друкованих книг, зокрема – Євангелії почаївського друку (1771 р.)⁷ (іл. 18).

Вказаний образок Розп'яття з пристоячими – приклад дуже розповсюдженої в культурі українського християнства іконографії, яка зустрічається на предметах церковного вжитку, виконаних у різних техніках й у різних форматах. Якраз різні інтерпретації сцени Розп'яття з пристоячими й Сонцем та Місяцем вгорі обабіч хреста (тут вони інколи



Іл. 15. Св. євангелист Йоан (з Прохором) на Патмосі. Євангелія Пересопницька. 1556–1561. Арк. 128-зв.



Лл. 16. Св. євангелист Марко. Євангелія Пересопницька. 1556–1561. Арк. 340-зв.

трактуються як символи Старого і Нового Завіту, або ж – Синагоги та Новозавітної Церкви) стали чи не найпоширенішою темою в масиві ілюстрацій українських стародруків Богослужбового призначення, оскільки це зображення втілює в собі сутність християнського віровчення (цей сюжет аналізує у своєму дослідженні В.Стасенко⁷⁶).

В ідейно-змістовому контексті хрест асоціюється також із вічністю – адже Спаситель своєю жертвою на хресті відкупив грі-



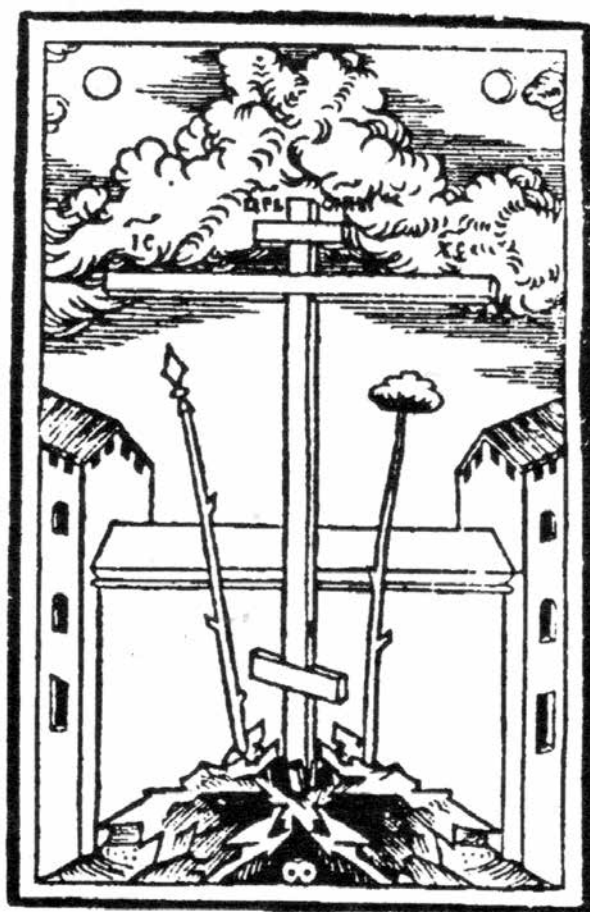
Лл. 17. Верхня палітурка рукописної «Євангелії» 1608 р. з Яворова (Львівщина).

хи світу усього роду людського: як минулих та сучасних, так і майбутніх поколінь. Тим самим хрест співвідноситься зі Сонцем як свого роду джерелом життя, що посиляє своє світло і тепло усім людям, про що в поетичній формі у рядках вірша з так званого Києво-Михайлівського збірника виголошується: «Знаменіє Твоє – крест животворящий, / Царем і народам, як сонце, світающий...»⁸.

У цьому – одна із суттєвих передумов утвердження в різних видах українського мистецтва (малярства, скульптури, графіки) іконографії Розп'яття Христового. Знову ж таки, чи не найширший діапазон його зображень міститься в оформленні стародруків, починаючи вже від 1604 року, коли з дру-



Іл. 18. Верхня палітурка «Євангелії» почаївського друку. 1771.



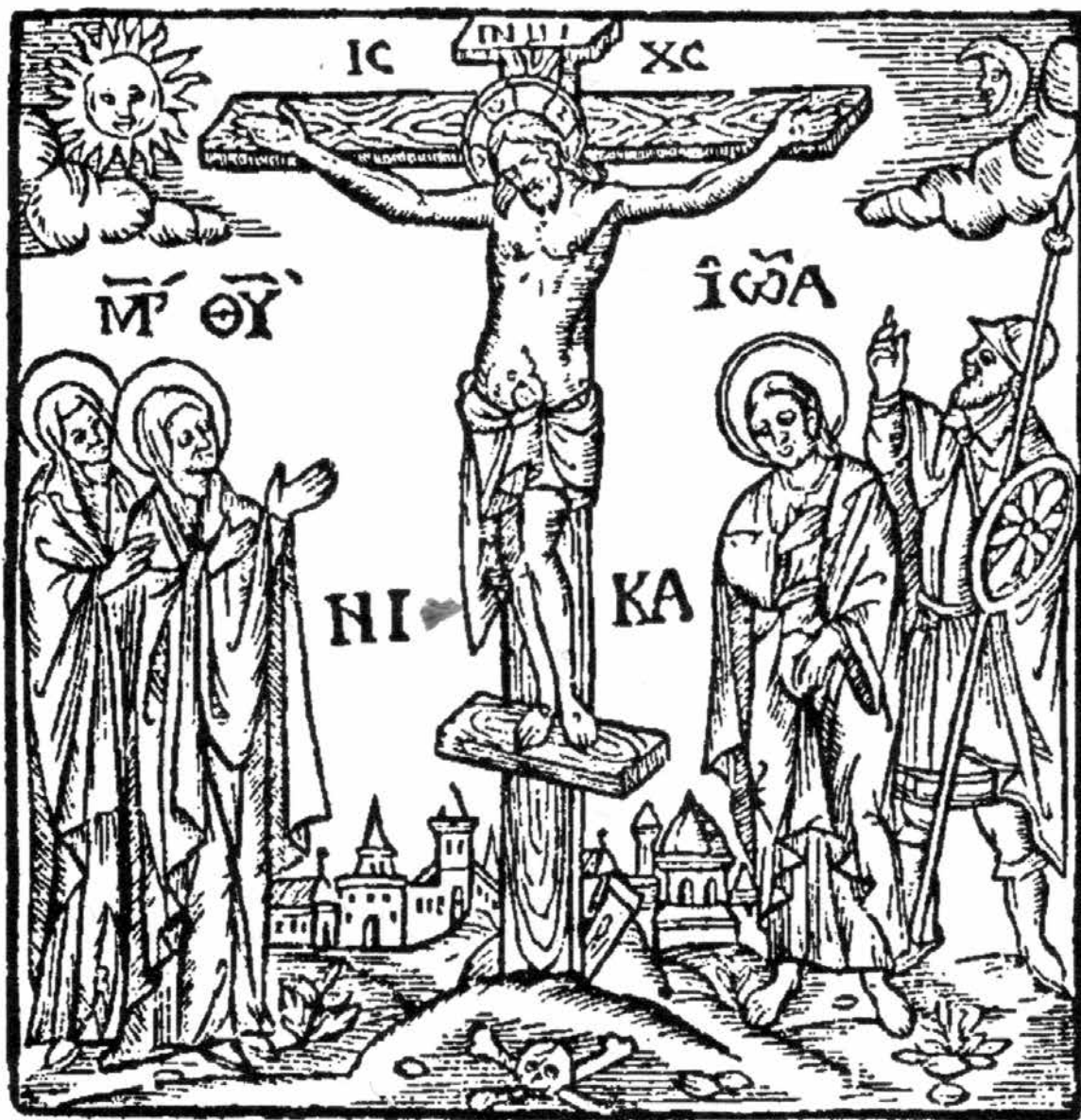
Іл. 19. Хрест на Голгофі – дереворіз з «Октоїха» (Дермань, 1630).

карні Федора Балабана у Стрятині вийшов у світ «Службник», на одній із заставок якого представлено Розп'яття Христове з пристоячими: Пресвятою Богородицею та юним св. Йоаном Богословом. Щоправда, на цій гравюрі обабіч хреста ще немає звичних у подальшому Сонця й Місяця.

Натомість вони з'явилися в іншому фоліанті того ж таки 1604 року – в «Октоїху», видрукованому в монастирі у Дермані. На одному з його дереворізів (іл. 19) стилізовано зображено Хрест на Голгофі, над яким – небеса із густими кучерявими хмарами, що у верхніх кутах гравюри звільнили

місце для Сонця (ліворуч) та Місяця (праворуч; тут і в подальшому найчастіше його зображають як обведений контуром диск, у якому виокремлений серповидний півмісяць), і це – перше їх відтворення в масиві давньої української гравюри.

В сцені «Розп'яття з пристоячими» чи не вперше у Львові вони з'явилися в «Книзі о священстві» (Л., 1614) (іл. 20), а згодом у заставці, яку виконав монограміст «ВФ» для «Тріоді квітної», що вийшла 1642 року у Львові, з друкарні Михайла Сльозки, видання якого відзначаються великою увагою до їх мистецького оздоблення. Згідно ієрар-

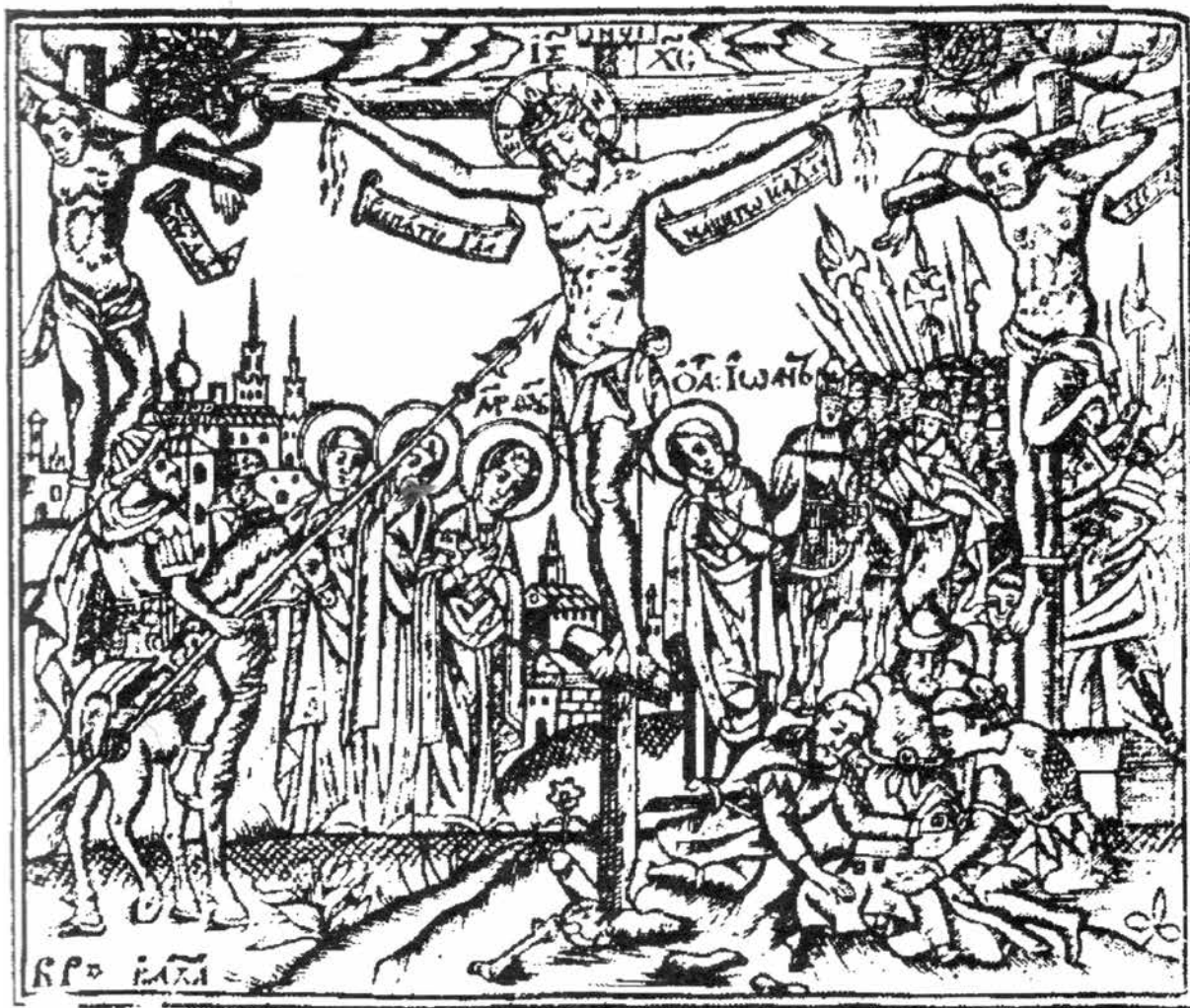


Іл. 20. Розп'яття з пристоячими – дереворіз із «Книги о священстві» (Л., 1614)

хії сторін і місця розташування тих чи інших зображень на площині мистецьких сцен релігійного змісту, Сонце представлено по праву руку Христа, Місяць – зліва від нього, оскільки в давніх віруваннях різних народів саме так орієнтовані добро і зло, позитивне й негативне. Можна згадати й слова євангелиста Матея про картину Страшного Суду: «І

зберуться перед ним усі народи, і він відлучить їх одних від одних, як пастух відлучує овець від козлів; і поставить овець праворуч себе, а козлів – ліворуч»⁹.

Дві вказані гравюри ілюструють два варіанти зі ширшого спектру типологічних відмінностей цього сюжету. На першій із них обабіч Розп'яття представлено по парі при-



Іл. 21. Монограміст «ВР». Розп'яття з пристоячими – дереворіз з «Тріоді пісної» (К., 1631).

стоячих (по праву руку Христа – Богородиця і Марія Магдалина, навпроти – св. Йоан Богослов зі сотником Лонгином), на другій – по одній постаті (найближчі до Спасителя особи – Його мати та улюблений учень – св. Йоан Богослов).

У подальшому, виконуючи композицію «Розп'яття з пристоячими», українські гравери переважно збагачували її новими деталями (додатковими персонажами, архітектурним антуражем у вигляді умовно представлено-го Єрусалиму – як тло для першопланового

зображення), надаючи сцені певного психологічного звучання, від стриманої скорботи – до глибокого драматизму. Це наочно ілюструють такі гравюри, як «Розп'яття» авторства монограміста «ВР» – з «Тріоді квітної» (Київ, 1631; іл. 21), чи – видатного гравера Іллі з «Апостола» (Л., 1639) (іл. 22). Відчуття драматизму посилюється й трактуванням Сонця й Місяця, які нерідко зображені затемненими, відповідно до євангельських слів: «Було вже близько шостої години, і темрява по всій землі настала аж до дев'ятої години,



Іл. 22. Ілля. Розп'яття з пристоячими. 1639 – дереворіз з «Апостола» (Л., 1639).

бо затьмарилося Сонце»¹⁰.

Більше можливостей (передусім – завдяки колористичній гамі темперних фарб) для відтворення цієї символічної й загадкової для людей затьмареності вказаних світил (спричинену, очевидно їх астрономічними затемненнями) мали ікономалярі, зокрема – Ілля Бродлакович, у виконаній ним 1660 року іконі «Розп'яття з пристоячими»¹¹ (іл. 23). На дисках Сонця й Місяця переважає притемнений червоний колір, що асоціюється із цівками крові з грудей, рук та ніг Христа, а верхня частина Розп'яття, як і світила з хмарами над ним, поміщені на виділеній півкруглій площині. Можна припускати, що художник свідомо дає цим півкругом натяк на безмежні простори Всесвіту, трактуючи і світила на ньому як об'ємні небесні тіла.

Зрозуміло, що широкий діапазон зображень, в основі яких – Страсна Дорога Спаси-

теля, в українському мистецтві найповніше реалізований у монументальних (як за розмірами, так і щодо кількості епізодів терпінь Христа), багаточастинних іконах Страстей Господніх. Але їх смисловим та оптичним центром незмінно залишається сцена Розп'яття Христового, і серед його іконографічних компонентів – Сонце й Місяць. Серед прикладів таких ікон, що відображають два масиви українського сакрального мистецтва (професійного і народного) – композиції з Хишевич (1647 р.) (іл. 24 а,б), Батятичів (друга третина XVII ст.) (іл. 25) та Дністрика Головецького (1637 р.). Як свідчить напис на останній іконі, її автором є маляр Стефан (іл. 26 а,б).

Слід згадати, що іконографія Розп'яття з пристоячими (й зі Сонцем та Місяцем) зустрічається і на ряді предметів церковно-літургійного вжитку інших категорій. Йдеться про воздух 1750 р.¹², як також про



Іл. 23. Бродлакович Ілля. Розп'яття з пристоячими. 1660. Дерево, темпера. Закарпаття. Приватна збірка



Іл. 24-а. Страсті Христові. 1647. Хишевичі. Дерево, темпера.



24-б. Страсті Христові (фрагмент). 1647. Хишевичі.



Іл. 25. Розп'яття з пристоячими (фрагмент багаточастинної ікони Страстей Господніх). Друга третина XVII ст. Дерево, темпера. Церква Собору Пресвятої Богородиці в с. Батятичі (Львівщина).



26-а. Стефан маляр. Страсті Христові. 1736. З церкви у Дністрику Головецькому (Старосамбірщина).



26-б. Стефан маляр. Страсті Христові (фрагмент).



Іл. 27. Антимінс митрополита Київського Ясона Смогоржевського (підписаний 1785 р.). Полотно, друк (мідерит).

ряд антимінсів, одним із яких є майстерно виконаний мідерит єпископа Ясона Смогоржевського (іл. 27).

Повертаючись до визначеної гравюри майстра Іллі, слід зауважити, що тут до цих двох головних світил додано й багато зір, що через густоту і нерівномірність розташування посилюють відчуття загальної тривоги у цій сцені, й тому загальна композиція, зі зображенням великого міста на дальньому плані, набуває особливої значимості та сили художнього вислову, що певною мірою перегукується з поетичними рядками Даміана Наливайка:

*Кресте, господствуй десь во всем мірі
Тобою християне сіяют в вірі...*

*...В жилища мя небесная с святыми
ти всели*

*І вічних благ причастієм душу мою
взвесели*¹³.

Рідкісну щодо матеріалу виготовлення сцену «Розп'яття з пристоячими» (де відтворені також Сонце і Місяць), виконану в техніці тиснення на шкірі (з використанням золочення) має на собі верхня палітурка виданого 1681 р. у Львові «Службника» (іл. 28).

Не завжди автор гравюри із зображеннями Сонця чи зір думав про них як про фізичні небесні тіла. Однак навіть у тих випадках, коли вони в якомусь конкретному зображенні мали суто емблематичну функцію, у глядача таких малюнків хоч би мимохіть виникали асоціації з небесними просторами, які уже на вищому рівні досліджує астрономія як наука. Згодом простежується



Іл. 28. Розп'яття з пристоячими. Верхня дошка оправи «Служебника» (Л., 1681). Шкіра, тиснення, золочення. НМЛ.

вже осмислене бажання зобразити не лише об'єкти наукових інтересів дослідників неба, а й їхні інструменти, які самі по собі можуть набувати символічного значення, слугуючи впізнаваним атрибутом того чи іншого персонажа, особливо – алегоричних постатей.

Візуальним і смисловим центром на гравюрі «Новозавітна Тройця» («Апостол». – Л., 1696) першорядного майстра Никодима Зубрицького є споріднене з іконографією «Свята Софія – Премудрість Божа» зобра-

ження Бога-Отця з Христом-Емануїлом та Голубом-Святим Духом – на веселці серед хмар, в оточенні ангельських хорів (іл. 29). Ця група поєднує небеса (з Сонцем і Місяцем) та Землю (Бог-Отець торкається ногами земної кулі, помережаної контурами тверді й води). Правий край композиції відтворює земну дійсність – уклаклого Соломона, що ніби представляє небесам зведений ним храм (про що свідчить відповідний напис). Щоправда, Н.Зубрицький не був би сином сво-



Ил. 30. Ініціал «И» (зі сюжетом «Сотворення світу») – з «Триоді квітної» (Л., 1642). Національна бібліотека ім.Вернадського (далі НБУВ).



Ил. 31. Ініціал «И» (з мотивами сотворення світу) – з «Триоді пісної» (К., 1627). НБУВ.



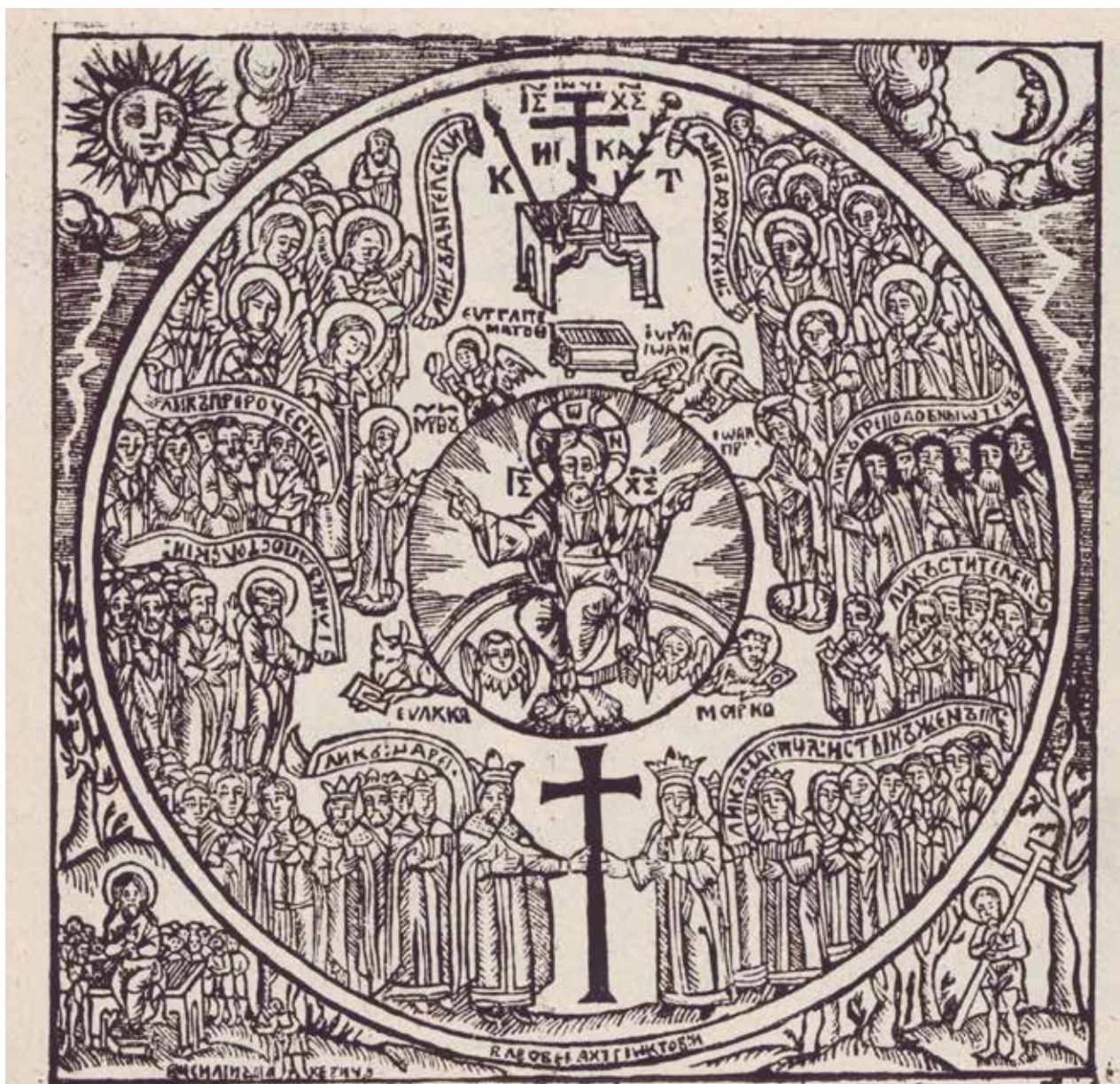
Іл. 32. Христос з учнями («Пророцтво») – дереворіз із «Євангелія» (Л., 1636).

украшена» (Тріодь пістна. – К., 1627; іл. 36, 37) тощо.

При зображеннях Пресвятої Діви Марії (іл. 38–40) гравери у певних сюжетах нерідко зверталися до Місяця (неповного) й зір. У переважній більшості випадків йдеться про сюжет Непорочного зачаття, коли юна Пречиста Діва стоїть на Місяці, а навколо Її голови – німбоподібний вінок із дванадцяти зір. Такий же варіант зображення (більше характерного для західно-європейського мистецтва), над Землею, у хмарах, властивий для сцени Вознесіння Богородиці, інколи може трактуватися як Її Успення, і часто присут-

ній в ілюстративному ряду до Богородичного Акафіста.

Бароково-ускладненою композицією відзначається гравюра Никодима Зубрицького «Успення Богородиці» (Євангелія учительне. – Унів, 1699; іл. 41). В її образній мові сконденсовано виявлені стильові ознаки бароко, що прочитується і в динаміці багатофігурних зображень, і в поєднанні «земної» та «небесної» частин композиції (власне традиційної іконографії сцени Успення – з сюжетом Вознесіння та коронування Її Христом у небі), й у введенні в сюжетний контекст події зі Священної історії хоч і фрагментарно, але



Лл. 33. Ушакевич Василь. Собор всіх святих – дереворіз із «Триоді квітної» (Л., 1663).

реалістично зображеної будівлі Успенської церкви з вежею Корнякта у Львові. До варіантів іконографії цього сюжету Н.Зубрицький звертався неодноразово.

Можна згадати, що сучасник Зубрицького, видатний маляр Йов Кондзелевич привніс інші нюанси в інтерпретацію цьо-

го сюжету. На іконі Успення Богородиці з уславленого Манявсько-Богородчанського іконостасу (1698–1705) він представив Христа, що тримає символічне зображення душі усопшої Богородиці, яку супроводжують чотири ангели з одягом Пречистої (синій хітон та червоний мафорій) та її символами-атри-



Іл. 34. Листвиця св. Йоана Листвичника – дереворіз із «Триоді пісної» (К., 1627).

бутами (півмісяцем та зоряним вінком) (іл. 42 а,б). Драматизмом настрою відзначається одна з пізніх робіт Кондзелевича – «Розп'яття з пристоячими» 1737 р., створена для неіснуючої нині церкви на Черчичах (тепер – в межах Луцька) (іл. 43).

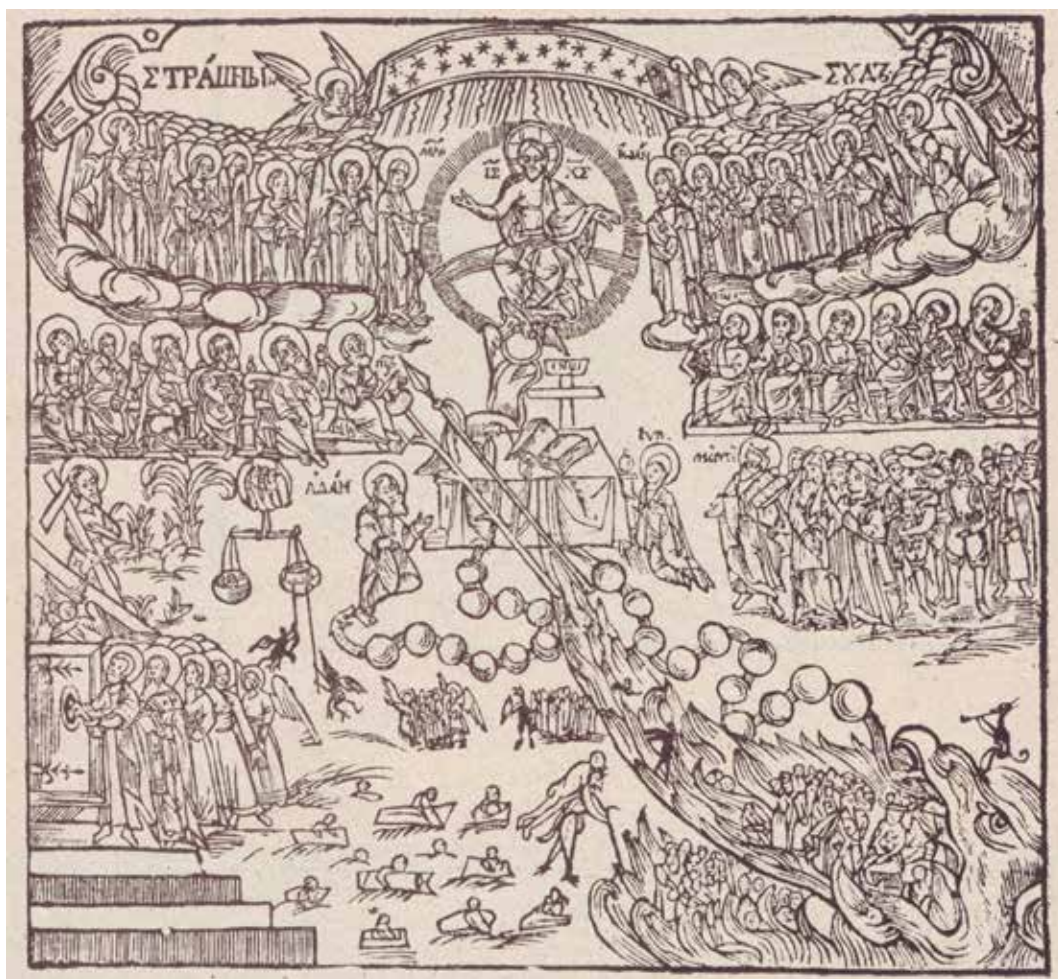
Іконографія Пресвятої Діви Марії з ознаками Непорочного Зачаття (Місяць та зорі) привертала увагу багатьох мистців, як рангу Кондзелевича, так і менш професійних, до яких належав якийсь капрал Костян-

тин, якому передання¹⁴ приписує двобічну ікону «Пієта / Непорочне Зачаття (Вознесення Діви Марії)» (іл. 44 а,б).

Згадка про іконостас роботи Кондзелевича привертає увагу до аналогічного шедевра української мистецької культури з протилежної частини України. Мова йде про не менш величавий іконостасний ансамбль у Великих Сорочинцях на Полтавщині, створений у період між 1727–1732 рр. для новозбудованого гетьманом Данилом Апосто-



Іл. 35. Заставка «Христос-Пантократор» – дереворіз з «Акафистів» (Л., 1699).



Іл. 36. Страшний Суд – дереворіз із «Тріоді пісної» (К., 1627).



Іл. 37. «Чистота, аки дівиця приукрашена» – дереворіз із «Триоді пісної» (К., 1627).



Іл. 38. Реклинський Іван.
«Богородице-Діво». – Чер-
нігів, 1707.

лом Спасо-Преображенського храму¹⁵. У цій грандіозній привіттарній відгороді поєднано три іконостаси, й на кількох іконах Ісус Христос на них (на центральних іконах Деїсусних рядів й на площинах намісних ікон Богородиці з Дитям) тримає земну сферу з краєвидом (іл. 45, 46). Слід відмітити, що подібний мотив присутній в уже згадуваних

т.зв. «Кужбушках» (збірці графіки, яку використовували при своїй праці малярі в Києво-Лаврській ікономалярні) (іл. 47).

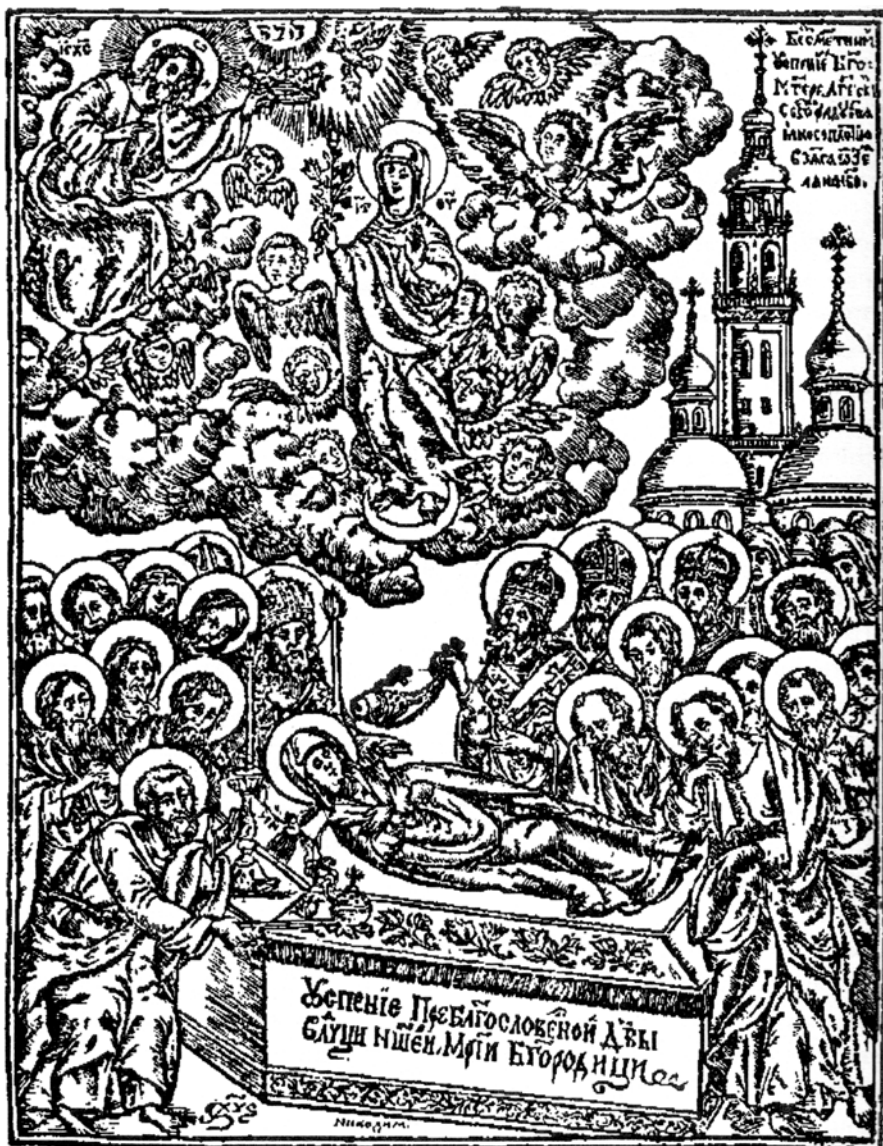
Обидва вказані іконостасні ансамблі засвідчують, що в такій значимій для українського мистецтва його ділянці, як церковна привіттарна відгорода (іконостас) сконденсовано ключових для його розуміння ідей-



Іл. 39. Геронтій. Богоматір. – 3 «Акафістів і канонів» (К., 1754).



Іл. 40. Ікона «Марія – Цариця Небесна (з історією Ризи пресвятої Богородиці)». Кін. XVII – поч. XVIII ст. Яворівщина.



Іл. 41. Зубрицький Никодим.
Успення Богородиці (з Її
Вознесенням і Коронуван-
ням). 1696. З «Євангелії
учительної» (Унів, 1696).

но-змістових та мистецько-естетичних аспектів. Якщо храм – місце зустрічі людини з Богом, то іконостас у храмі – наочне відображення дороги людства до Триєдиного Бога, а тим самим – і до спасіння кожної людини, купленого ціною крові Ісуса Христа: Розп'яття переважно завершує такий архітектурно-мистецький ансамбль. Зображальні компоненти цієї привіттарної відгороди (а це переважно малярські ікони) ілюструють це сходження, починаючи від епізодів та персонажів Ста-

розовітної історії (здебільшого – на пределлах намісних ікон), через ключові для історії християнства новозавітні сюжети (празничний ряд), найближчих учнів і послідовників (разом із Пресвятою Богородицею та Передвісником Спасителя Йоаном Предтечею) – у Деїсісно-апостольському чині, – і до ряду пророків, які у своїх натхненних небесами візіях передбачали появу Месії – Царя Всесвіту.

Іконостас церкви Святого Духа в с.Гукливному (Воловецького району на За-



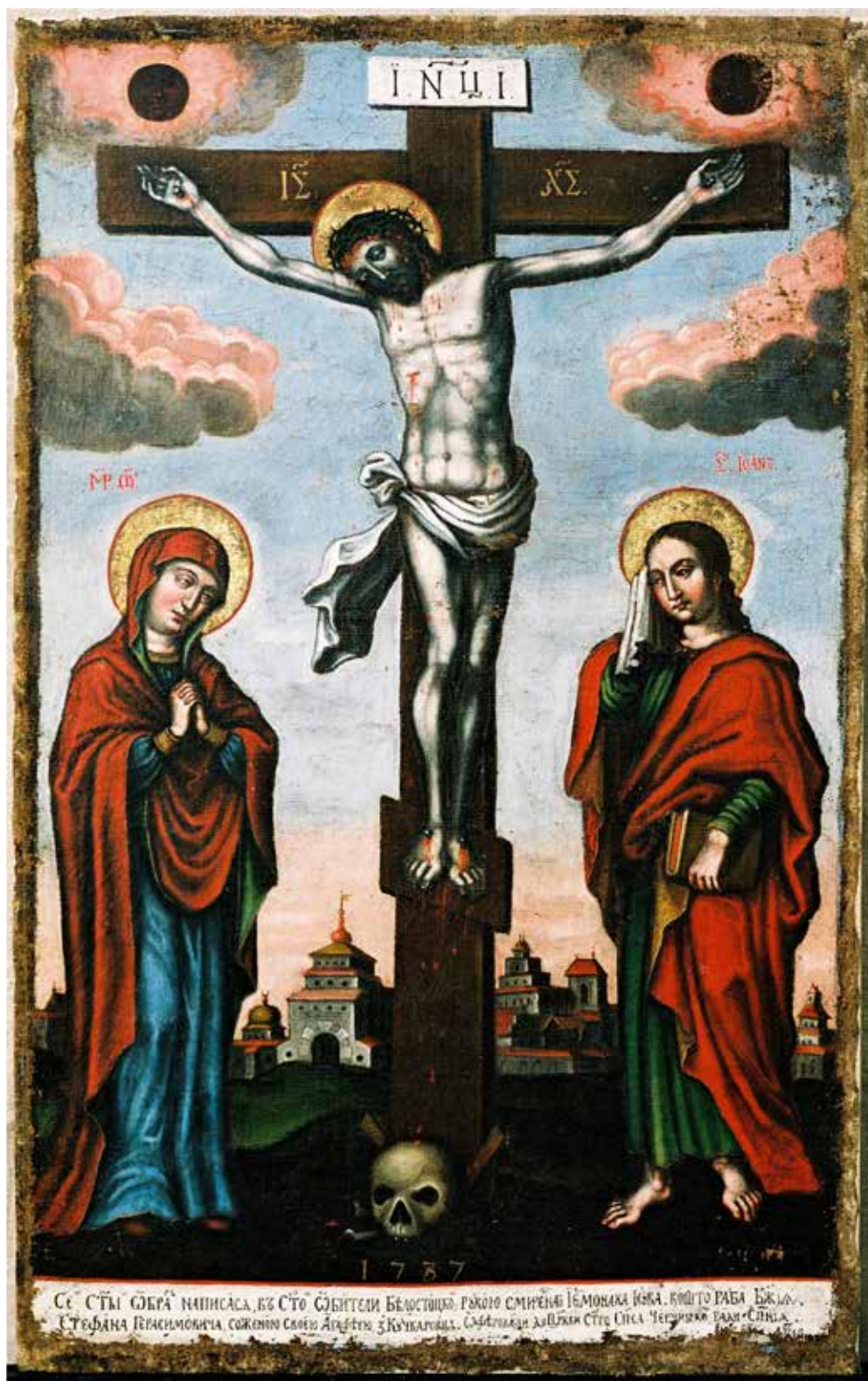
Іл. 42-а. Кондзелевич Йов. Успення Богородиці – з Манявсько-Богородчанського іконостасу. 1705. Дерево, темпера.

карпатті; на таблиці над царськими воротами іконостасу – дата, що прочитується як 1770-? рік) не є винятком. Незвичним є те, що укладена з відповідних компонентів шестиярусна привіттарна відгорода завершується не загальноприйнятою площинною іконою,

а просторовою композицією. У її складі – прикрашений різьбою хрест з малярським Розп'яттям, обабіч хреста – дві невеликі ікони з цілофігурними зображеннями пристоячих Богородиці та Йоана Предтечі, а над раменами хреста – різьблені круги з проме-



Іл. 42-б. Кондзелевич Йов. Успення Богородиці (фрагмент).



Іл. 43. Кондзелевич Йов. Розп'яття з пристоячими. 1737. Полотно, олія.



44-а, б. Костянтин – капрал. Пієта / Непорочне Зачаття (двостороння ікона). 1803. Полотно, олія. Церква Собору Пресвятої Богородиці в с. Бусовисько, Львівщина

нями довкола. На цих дисках – представлені у вигляді людських ликів уособлення Сонця і Місяця (цей останній – як вузький, серповидний профіль чоловіка, а перед ним – п'ятикутна Зоря)¹⁶ (іл. 48).

Мотив Розп'яття Господнього нерідко є іконографічною основою збережених вотивних (виконаних як подяка небесним силам за отриману ласку: одужання від хвороби, народження дитини, успішного завершення якоїсь важливої для замовника такого мистецького образу справи тощо), як також – епітафійних ікон. У подібних випадках центральне зображення (Розп'яття з пристоячими, або ж без них) супроводжують адо-ративні постаті у вигляді портретних зображень однієї особи, чи цілої родини, й тоді такі малярські твори фактично є своєрідни-

ми сімейними портретами. Вони складають чисельну групу в масиві українського іконо-малярства, передусім XVII–XVIII ст.¹⁷, й на декотрих із них обабіч хреста наявні відтворення Сонця й Місяця. Як приклад, можна назвати хоч би твори, що тепер зберігаються в колекції НМЛ: «Розп'яття з пристоячими і родиною донаторів» (XVII ст., з Мельничного на Турківщині), двостороння епітафійна ікона «Розп'яття зі Стефаном Комарницьким / Собор Пресвятої Богородиці» (1697, зі с. Ботелка Вижня на Турківщині) (іл. 49), «Розп'яття з пристоячими й зі шляхетською родиною» (кін XVII ст., з Мельничного на Турківщині) (іл. 50), «Розп'яття з донаторським портретом родини Матковських» (1720–1730-ті рр.; автор – Марко Шестакович; з Івашковець на Турківщині) (іл. 51).



Іл. 45. Богородиця з Дитям (намісна ікона в іконостасі Преображенської церкви у Великих Сорочинцях).
Кін. 1720 – поч. 1730-х рр.



Іл. 46. Деїсний Триморфон (Христос-Вседержитель з Богородицею та Йоаном Предтечею). Центральна ікона Деїсно-апостольського ряду привітальної відгороди Преображенської церкви у Великих Сорочинцях). Кін. 1720–поч. 1730-х рр.



Рис. 47. Ісус Христос – Пантократор. XVIII ст. Папір, олівець. (З «Кужбушків» майлярні Києво-Печерської Лаври).

Сприймавши од Візантійської імперії й засвоївши, – разом із Володимировим хрещенням, – не лише постулати християнського віровчення, але й значний і багатогранний корпус культурно-мистецьких здобутків та наукових знань, Київська Русь-Україна упродовж різних етапів своєї історії органічно сприймала їх, нерідко тою чи іншою мірою адаптуючи до своїх традицій та місцевих обставин суспільно-громадського життя. Зокрема, йдеться про класичну спадщину античності та здобутки європейської культури епохи Ренесансу, особливо якщо пам'ятати, що провідні українські мистці-графіки XVII–XVIII ст. здобували професійний вишкіл у відомих європейських центрах граверства і книгодрукування, передусім – німецьких.

Об'єктивні реалії духовної культури

Київської Русі уже найдавніших періодів історії засвідчують ознайомленість зі світом грецької античності, і найпереконливіші прояви цього простежуються від кінця XVI ст., коли на українських землях активно поширюються світоглядні основи Європейського Відродження, яке значною мірою відродило інтерес до античності та засвоєння його здобутків, і коли, – властиво, – тут і починається регулярне книгодрукування, з розробленою при цьому, продумано організованою системою мистецького оздоблення місцевих стародруків, спочатку – у Львові (продовжуючи справу покійного вже Івана Федорова, при церкві Успення Пресвятої Богородиці працювала друкарня Братства), трохи згодом – й у Києві, а за ними – у Чернігові, Уневі, Новгород-Сіверську, Почаєві...

1615 року стараннями тодішнього архимандрита Києво-Печерської Лаври Єлисея Плетенецького при цьому монастирі почала працювати друкарня, що стало одним із суттєвих чинників формування у Києві важливого релігійно-культурного й науково-інтелектуального осередка. Тим паче, що того ж року в Києві також заснували громадсько-релігійне братство, і невдовзі при ньому почала діяти школа, в якій були як нижчі класи (де вивчали граматику), так і вищі, де викладали поетику, риторику, філософію.

Наступний рівень такої системи освіти явила собою Київська Лаврська школа (чи – колегіум), заснована 1631 року архимандритом цієї чернечої обителі Петром Могилою. На відзначення цієї, – як виявилось у подальшому, – епохальної події було створено поетичну збірку-панегірик «Євхаристеріон, або Вдячність Петру Могилі» (вийшов із друку 1632 р., упорядник – Софроній Почаський). Авторами вміщених у ньому творів були учні школи. Вірші першої частини («Гелікон то єст сад умієтности») присвячені вільним наукам, серед них – й Астрономії, яка «учить бігів [рухів – О.С.] небесних». Ав-



Іл. 48. Верхня частина іконостасу церкви Святого Духа в с. Гукливому (Закарпаття).

тор вірша «Астрономія» Михайло Голубинський стверджує, що «Астролог біг сонячний в Зодіаці знає» і що «щасливіший є від інших астроном, бо він перший пізнав Бога в тілі». Нема сумніву, що в цьому київському середовищі знали імена Миколая Коперніка та Галілео Галілея, й були ознайомлені з основними положеннями їхніх революційних на той час праць. Друга частина збірки має назву «Парнас», і вірші в ній названі іменами дев'яти грецьких муз, серед них також і Уранії, під опіку якої античні вчені віддавали якраз астрономію.

Митрофан Довгалецький, який сто років пізніше провадив курс поетики у Києво-Могилянській академії, говорить про неї, що «Уранія – муза, яка спрямовує розум і пам'ять людей до руху небесних сфер, спо-

нукає досліджувати небо та зорі і старанно їх досліджує, визначає всю земну кулю», і додає: «Про неї так пише Овідій: / Стала заводити спокій всесвітній Уранія-муза: / Жодного звуку тепер ти не почувеш ніде.»¹⁸

Розглядаючи різні поетичні метри (розміри) та поширені в епоху бароко прийоми писемно-графічного, напівпиктографічного укладання віршованих рядків, М.Довгалецький у своїй «Поетиці» нагадує читачам (очевидно, й слухачам, які слухали його лекції), що можна теж писати вірші, застосовуючи астрономічні знаки. Для наочності він вводить у текст своєї праці дванадцять знаків для позначення місяців (як образотворчі, так і лінійно-графічні), як також і для семи планет (Сонце, Місяць, Марс, Меркурій, Юпітер, Венера, Сатурн)¹⁹.



Іл. 49. Двостороння епітафійна ікона «Розп'яття зі Стефаном Комарницьким / Собор Пресвятої Богородиці». 1697. Зі с. Ботелка Вижня на Турківщині. НМЛ.

Зміст його «Поетики» переконує: вказаний курс лекцій, що його читав цей професор студентам, суттєво причинився до формування високоосвічених людей, знайомих зі спадщиною європейської культури, зокрема – й греко-римської античності. Збережений донині авторський рукописний примірник «Поетики» має за титульний аркуш один із відбитків (мідерит), мистецьки оздобленої, барокового характеру рамки для розміщення в ній прина-

гідних написів. Автором цієї роботи був один із вихованців Києво-Могилянської Академії, Григорій Левицький. Він став відомим художником, набуваючи досвіду, зокрема, у Європі, але фундаментом для його мистецького становлення була все ж таки Києво-Могилянська Академія. З-посеред її студентів вийшли, зокрема, й відомі згодом гравери Інокентій Щирський і Данило Галяховський.

Тим паче, що програма навчального



Іл. 50. Розп'яття з пристоячими і з шляхетською родиною. Кін. XVII ст. Зі с. Мельничного на Турківщині. НМЛ.

процесу спочатку в Братській школі, а згодом і в Києво-Могилянському колегіумі (що за деякий час набув рангу Академії), окрім звичних для того часу дисциплін із циклу «семи вільних наук», передбачала й заняття із рисування. «Колишній студент Академії І.Тишковський згадує: «... рисування було обов'язковим майже для всіх, починаючи від шкільних вправ і до фігур та ландшафтів штрихом, тушшю й фарбами». В другій поло-

вині XVIII ст. рисування викладали І.Фальківський, І.Петрусеви́ч, К.Соколовський та інші»²⁰. Не дивно, що з цього середовища вийшло немало естетично чутливих людей, в яких поєднання із отриманими тут знаннями класичних мов, античної міфології та літератури, як також і основами точних наук, сформувало покоління будівничих української культури нової історичної епохи.

Інтелектуальний потенціал київського



Лл. 51. Шестакович Марко. Розп'яття з донаторським портретом родини Матковських. 1720–1730-ті. З Івашиковець на Турківщині. НМЛ.

культурно-інтелектуального середовища й технічні можливості друкарні Києво-Печерської Лаври не просто забезпечили успішну підготовку та випуск у світ великої кількості книг. Зусилля тогочасних богословів, учених, письменників, лексикографів поєдналися в цьому процесі з творчим натхненням ху-

дожників та майстерністю типографів. То ж високий рівень мистецького оздоблення передусім київських і львівських стародруків (їх мали за орієнтири й інші осередки книгодрукування на землях України), як наслідок результативної праці майстрів вітчизняної школи графіки XVII–XVIII ст., виявився

великим здобутком української культури – в контексті культури загальноєвропейської.

Апеляції до персоніфікованих у спадщині Давньої Греції та Риму міфологічних постатей Уранії та інших муз, відомих на той час планет і семи «вільних наук» (серед них – й Астрономії) тощо сприяли ширшому введенню цих персонажів до творчого арсеналу художників, які успішно використовували їх уже як мистецькі образи в тому чи іншому зображальному ряді. Зокрема, це стосується такого жанру графіки, як академічні тези («конклюдії»), які часто, у техніці мідериту, друкували до диспутів на різні теми з тих чи інших наукових дисциплін. Вони проводилися у Києво-Могилянській школі регулярно, і видрукувана до таких подій теза мала вигляд багато оздобленого фігуративними й декоративними елементами, більшого за розміром, графічного аркуша, примірники якого могли бути використані не лише як афіші, але й як підносні подарункові гравюри.

Порівняно з книжковою ілюстрацією, самодостатні панегіричні друки вирізняються значно багатшою образною мовою, складнішими алегоричними й асоціативними підтекстами. Дослідник давньої української графіки Д. Степовик констатує, що «одну з перших гравюр до тез виконав вихованець Києво-Могилянського колегіуму Павло Баранецький. Київська тезова гравюра розвинулася на межі XVII і XVIII ст.»²¹. Одним із перших українських художників, що працювали в цій ділянці графічного мистецтва, був Олександр Тарасевич, майстер широкого кола інтересів і великого творчого потенціалу, що залишив по собі значиму мистецьку спадщину в різних жанрах графіки. Серед неї – і зразки академічної тези до наукових диспутів, як також і панегірики (зрештою, панегіричний характер мали й згадані «тези»), в яких унаочнена й озайомленість автора із питаннями тогочасної науки, в тому числі – й у ділянці астрономії.

О.Тарасевич набув високої фахової май-

стерності у знаному європейському центрі граверства і книгодрукування, у м.Аугсбурзі, найвірогідніше – в майстерні відомих гравєрів Кіліанів²². Як засвідчує його подальший життєвий шлях, студії у знаному інтелектуальному центрі Європи сприяли не лише суто професійному вишколу О.Тарасевича. Він, після подальшого кількарічного перебування у Вільно, повернувся в Україну людиною широкого світогляду, ознайомленим із різними аспектами життя європейського суспільства, в тому числі – й досягненнями у сфері культури, передусім – образотворчого мистецтва.

Працюючи ще у Вільні, мистець 1675 року виконав титул до опублікованих Т.Білевичем тез наукового диспуту «Три філософії: мислення, природи, моралі» (ці три категорії втілені у трьох алегоричних жіночих постатях) (іл. 52). 1683 року там само О.Тарасевич вигравірував тезу наукового диспуту про будову Всесвіту. За патрона цієї події організатори вважали тодішнього митрополита Київського Унійної Церкви Кипріяна Жоховського, про що в зображальній структурі свідчить його портрет у верхній частині аркуша (іл. 53). Але переважну частину його площини займає монументально потрактована карта Всесвіту, згідно домінуючих тодішніх уявлень – ще геоцентрична. Його будова представлена в десяти концентричних кругах, кожен із яких має зображення, що відповідають вогню, земній тверді, океанським водам, атмосфері, сферам вітрів, небесних знаків, небесних тіл (Сонце, Місяць і п'ять планет), знаків Зодіаку, вод, дванадцяти брам.

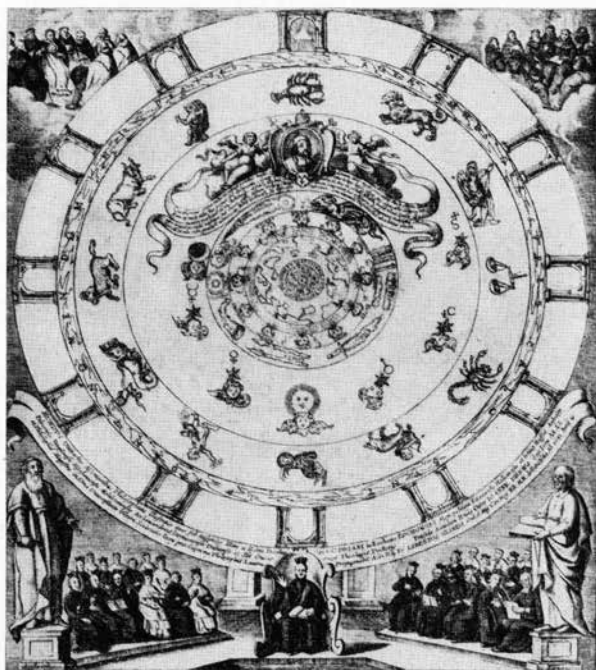
Прикладом введення в образну канву поширених тоді панегіричних гравюр астрономічної атрибутики слугують і виконані О.Тарасевичем уже в Києві два мідерити 1688 року, присвячені митрополитові Київському Варлаамові Ясинському. В них художник винахідливо використовує емблематичні підтексти трьох знаків з герба цього



Іл. 52. Тарасевич Олександр. Титул до публікації Т.Білевича «Три філософії: мислення, природа, мораль» (тези наукового диспуту). 1675. Мідерит.

архиєрея – півмісяця, двох шестикутних зірок, а також – стріли (іл. 54). Подібне збагачення внутрішньої змістовності образної мови художнього твору – одна з визначальних ознак мистецтва бароко. Тим паче, що одна із вказаних гравюр («Арктика і Антарктика») (іл. 55) наочно демонструє барокову алегоричність чи не кожного із зображаль-

них елементів, в тому числі – й постаті Геракла, на плечах якого спочиває сфера світу²³ (алюзія на великий тягар відповідальності Варлаама Ясинського за долю Київської Церкви і на його роль у ній). На ній – не лише згадані гербові елементи, але й пояс екліптики зі знаками Зодіаку на ньому. Причому, символічний знак Діви випускає зі свого



Іл. 53. Тарасевич Олександр. Теза наукового диспуту про будову Всесвіту (Вільно). 1683. Мідерит.



Іл. 54. Тарасевич Олександр. Титул панегірика на честь митрополита Варлаама Ясинського (Київ, 1691). Мідерит.



Портрет Варлаама Ясинського. На гербі – Місяць та зорі. Мідьорит А.Щирського, 1707 р.



Іл. 55. Тарасевич Олександр.
«Арктика і Антарктика»
(титул панегірика на честь
митрополита Варлаама Ясин-
ського. – Київ, 1690). Мідерит.

лука монументальну стрілу, що походить з герба Ясинського, але й акцентує значенність для астрономічно-календарних реалій місяця вересня, як часу, коли розпочинається церковно-літургійний рік.

В українській графіці XVII–XVIII ст.

неодноразово фігурує земна куля на творах відомих і менше знах мистців. Над мистецьким оздобленням створеної Лаврентієм Крщоновичем (особою, близькою до архієпископа Чернігівського Лазаря Барановича) поеми «Redivivus Phoenix» («Воскреслий



Іл. 56. Л.Крценович, І.Щирський. Фенікс на земній кулі. 1683. Мідерит. НБУВ.

Фенікс», 1683), разом із її автором працював також І.Щирський. Окреме видання цього твору панегіричного характеру з'явилося на прославу Лазаря Барановича. Така мета зумовила й барокову пишноту змісту поеми та образного ладу ілюстративного циклу, один із елементів якого – композиція «Фенікс на земній кулі» (іл. 56), де зображення нашої планети підкреслює масштабні картини, що постають за ускладненими поетичними тропами й суголосними до них образотворчими засобами вислову.

І.Щирський є автором і циклу ілюстрацій до поеми Симеона Яворського «Echo glosu wolajacego na puszczy» («Відлуння голосу, що волає в пустелі»; 1689), приуроченій до початку гетьманату Івана Мазепи. Ілюстрації (іл. 57 а,б) мають передусім емблематичний характер, з наскрізним, – у кількох місцях тексту, – використанням елементів герба нового гетьмана – зірок та Місяця. В ілюстрації «Парад планет» до них приєднане й Сонця, завдяки чому створюється цілісна картина небес. Багатогранність внеску



57-а, б. І.Щирський. «Парад планет»; Небесні світила (з ілюстрацій до поеми Стефана Яворського «Echo glosu ...»). 1689. Мідерити.

Івана Мазепи в різні ділянки суспільно-політичного і культурного життя тогочасної України алегоричною мовою відображена у присвяченій гетьманові гравюрі-панегірику авторства Івана Мигури (іл. 58).

На графічній тезі академічного диспуту з філософії (1713), на честь київського митрополита Йоасафа Кроковського, його постать акцентує оптичний і змістовий центр цього мистецького твору (іл. 59). Правіше від нього – група студентів на тлі будівлі Академії, лівіше – група жіночих постатей-алегорій наук, в тому числі – й Астрономії, про що свідчать зібрані біля їхніх ніг прибори для наукових досліджень, в тому числі – й армілярна сфера²⁴. В цьому конкретному випадку це не сприймається даниною бароковій поетиці. Митрополит Йоасаф Кроковський належав до ряду тих українських архієреїв, яким дійсно були притаманні не просто наукові зацікавлення, але й бажання особисто причинитися до практичної співучасті у реалізації тих чи інших заходів щодо розвитку науки в Україні. Доречно згадати тут, що Кроковський, зокрема, здобував освіту й у

Римі, і тому був обізнаний зі станом астрономічної науки у Європі.

Під цим оглядом вирізняються і кілька робіт згаданого Г.Левицького. Серед іншого, він був автором і титульного аркуша до «Апостола» (К., 1737), де під заголовним текстом цього видання, у бароковому картуші представлено небесні простори зі Сонцем, Місяцем та зорями (іл. 60), але тут передусім слід згадати також і виконані ним гравюри-панегірики відомим сучасникам. Ілюстрацією цього є кілька аркушів, зокрема – підносна панегірична гравюра на честь архимандрита Києво-Печерської Лаври Романа Копи (1730-ті рр.), у зображальному просторі якої (у лівій половині аркуша) один із двох ангелів, що підтримують мантию Богородиці, другою рукою тримає овальний медальйон, на якому – Сонце та зорі (іл. 61). Цьому ж майстрові належить авторство збагачених алегоричними підтекстами двох аркушів із тезами на честь іншого настоятеля Лаври, І.Негребецького – до диспуту, що відбувався 1738 р., а також – на честь митрополита Київського Рафаїла Заборовського – до диспуту в 1736 р.



Іл. 59. Теза академічного диспуту з філософії, присвяченого митрополитові Київському Йоасафові Кроковському. 1713. Мідерит.

Перша із названих тез (іл. 62 а,б) відображає уже зрілий етап розвитку цього жанру вітчизняної станкової графіки. Цей твір відзначається характерними ознаками мистецтва бароко, з його цілісною композицією – у поєднанні з динамічними та сповненими але-

горичних підтекстів деталями. Одна з алегоричних жіночих постатей, що стоїть ліворуч, біля будинку Лаврської друкарні, лівою рукою підтримує модель семиколонної будівлі (символ Софії – Премудрості Божої),²⁵ а в правій має трубку-телескоп (іл. 62 б). Цей



Іл. 60. Левицький Григорій. Титульний аркуш до «Апостола» (К., 1737). НМЛ.

персонаж вважають персоніфікацією Мудрості²⁶. Телескоп же в її руці може свідчити, що однією з ознак мудрості вважали й обізнаність в ділянці астрономії. Алюзією до небесних сфер є й атрибути іконографії Непорочного зачаття: вінок із дванадцяти зірок та півмісяць. Щоправда, останній має тут подвійну значинність, будучи й елементом герба Негребецького.

Одне з вищих досягнень в жанрі мистецьких панегіриків, створених українськи-

ми граверами – теза на честь митрополита Київського Рафаїла Заборовського (1739). На цьому аркуші (іл. 63 а,б,в), нижче оточеного персоніфікованими постатями портрета Заборовського, розташовано картуш із текстовою інформацією про очікуваний афішований диспут, обабіч якого – майстерно виконані зображення жіночих постатей, що уособлюють філософію, медицину, поезію й астрономію²⁷ (іл. 63 б, 63 в). Остання представлена зі звичними для неї атрибутами – книгою і телескопом, через який вона дивиться у небо.

Подібно до цієї, й інші гравюри багаті внутрішнім змістом й образними свідченнями про повагу художника до вчених, людей розумової праці, засвідчують інтерес до їхнього середовища, до інструментарію їхньої діяльності. До цього прошарку суспільства чи не найближче стояли мистці, тим паче ті, хто бував у Європі, а нерідко поєднував свою суто професійну працю з навчанням молоді, обов'язками в друкарні чи в монастирі.

Отримавши в стінах Могилянської Академії (а то й в університетах Європи), ґрунтовну на той час освіту, представники вищого духовенства Київської Церкви нерідко виявляли інтерес до точних наук, ба більше – провадили дослідну роботу в тій чи іншій сфері. До них належав не лише митрополит Р. Заборовський. Прикладом таких був і Феофан Прокопович, котрий упродовж 1705–1716 рр. викладав у Києво-Могилянській Академії риторiku, пітику, арифметику, геометрію, філософію та богословію, а останні п'ять років ще й очолював Академію, і незмінно «... прагнув дати природним явищам наукове пояснення. З цією метою він звертається до наукового експерименту і використовує мікроскоп, телескоп, армілярну сферу»²⁸.

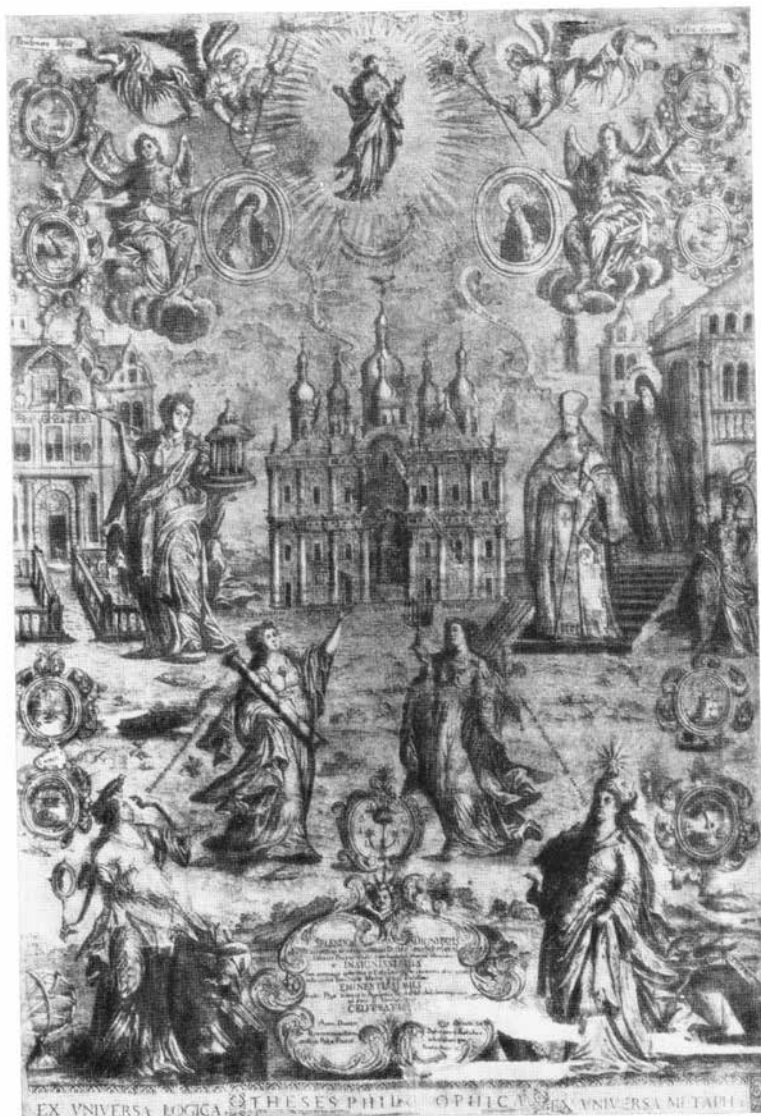
Відомо, що немало приладдя для занять науково-природничими науками доставив до Києва викладач Академії Іван Фальківський, що 1783 р. заснував при її бібліотеці перший



Іл. 61. Левицький Григорій. «Покрова» (Панегірик на честь архимандрита Києво-Печерської Лаври Романа Копи). 1740. Мідерит.

фізичний кабінет. Серед його обладнання були земні й астрономічні глобуси, армілярна сфера, повітряна помпа, електрична машина, телескоп, астролія, барометр тощо²⁹. То ж художники, а особливо графіки, мали можливість адекватно відтворювати подібний інструментарій на своїх роботах, що й демонструє цілий ряд творів, передусім – станкової графіки.

Мабуть, одним із еталонів для тодішнього масового уявлення про вчену людину була доволі часто вживана в ілюстраціях іконографічна схема монументалізовано портретованих постатей чотирьох євангелістів (переважно у численних виданнях «Євангелії») та св.Іоана Дамаскина. Вперше одна з таких гравюр (іл. 64) використана у виданні «Св.Василій Великий. Книга о постничестві»



Іл. 62-а,б. Левицький Григорій. Академічна теза диспуту на честь архимандрита Києво-Печерської Лаври І.Негребецького). 1738. Мідерит.

(Остріг, 1594). Щоправда, ім'я євангелиста усунули з дереворитної кліші, аби перейменувати зображеного на св.Василія Великого (хоч і не в архиєрейських ризах), який сидить в умовному інтер'єрі, де видно (і якраз це для нас тут важливо) пісковий годинник. Пізніші подібні гравюри, замість умовностей щойно згаданої, дають певне уявлення про реалії тогочасного повсякденного життя (відтворення сучасного для гравера інтер'єру з його архітектурною конструкцією та устат-

куванням, набором меблів, письмового приладдя). Гравери зображають євангелистів як людей розумової праці: в міському інтер'єрі за столом сидить апостол-євангелист Лука, записуючи до книги слова Євангелія свого авторства (монограміст «ТТ», 1624); на столі – чорнильниця, загострені пера, а також – механічний годинник (іл. 65). Циферблати годинників на різних гравюрах бувають як із римськими, так і з арабськими цифрами. Поряд із таким, частіше відтворюваним у



Іл. 63-а,б,в. Левицький Григорій. Академічна теза диспуту на честь митрополита Київського Рафаїла Заборовського). 1736. Мідерит.



7. 9-67



мистецтві приладом для визначення часу, відомий гравер Євстахій Завадовський, виконуючи на початку 1680-х років подібне зображення (іл. 66), біля євангелиста Йоана приміщує замість механічного більш архаїчний, ближчий до світу астрономії сонячний годинник з вертикальним циферблатом (Євангелія, Львів, 1690).

Подібне можна сказати і про ще рідкісний тоді компас – прилад для визначення сторін світу, який також з'являється у творах мистецтва. Розвиток картографії й усе зростаючий потік прочан до святинь Києва спричинили появу серед ілюстрацій до одного з видань «Києво-Печерського патерика»

(К., 1661) двох планів-мап з печерами преподобних Антонія Печерського й Теодосія Печерського (автори гравюр – монограміст «ТЧ» та видатний український мистець Ілля) (іл. 67), на яких для кращої орієнтації читача-глядача зображено й тодішній компас.

Згаданий Ілля – художник, який у своїй великій мистецькій спадщині зумів домогтися відчуття особливого, дійсно біблійно-вселенського розмаху художнього образу, що постав як результат його глибокого проникнення в змістову масштабність відповідних текстів й суголосного до них, вкладеного автором у гравюри емоційного напруження.

Дослідники про нього пишуть: «Ілля –

СВѢТЪІН ВАСІЛІІН ВЕЛІКІІН



Іл. 64. Св. Василій Великий (а фактично – один з євангелістів) – з «Книги о постни́честві» (Остріг, 1594). Дереворіз.

мистець-філософ пристрасної вдачі та бурхливої уяви, він наділений дивовижним за силою безпосередности відчуттям стихії природи у всяких її виявах на небі й на землі, відчуттям неба, за яким таїться космос, відчуттям світла й темряви»³⁰. Сказане можна проілюструвати хоч би двома його дереворитами із великого циклу ілюстрацій до незреалізованого видання Біблії, над яким він працював упродовж 1645–1649 рр.³¹

Це гравюри «Покарання Ахана за крадіж» (Кн. Ісуса Навина, 7:1-26) і «Здобуття



Іл. 65. Монограміст «ТТ». Євангеліст Лука (з книги «Іоанн Златоуст. Бесіди на діяння апостолів». – К., 1624). Дереворіз.

міста Ай» (Кн. Ісуса Навина, 8:1-28), і якраз у них важливе ідейно-змістове та художньо-формальне значення відведено зображенню Сонця, в якому уособлено Господа (іл. 68 а,б). А в гравюрі «Увірування Савла» майстер Ілля поряд із сонцевидним сяйвом Ісуса Христа, помістив і Сонце астрономічне (іл. 69). Таким чином, драматичні колізії зафіксованих на них подій відбуваються перед лицем Господнім ликом, який щоразу має інші нюанси виразу.

Бога, уособленого в образі Сонця, пред-



Лл. 66. Завадовський Євстахій.
Євангеліст Йоан – з «Євангелії» (Л., 1690).

ставляли і в календарних гравюрах. Перший із нині відомих, що був створений українським художником-графіком, ілюстративний цикл окремих дванадцяти «календарних» мідеритів, в зображальну структуру яких введені й відповідні знаки Зодіаку, з'явився у Віленському виданні «Rosarium et Officium

V. Mariae Virginis...» (1677) (іл. 70). Його виконав Олександр Тарасевич; з найраніших підписів гравера впливає, що він тоді творчо працював в м.Глуську.

Вказані мідерити (іл. 71, 72) засвідчують належний професіоналізм молодого мистця. Отримавши завдання художньо оздо-



Іл. 67. Ілля. Дальні печери – з «Києво-Печерського патерика» (К., 1661). Дереворіз.

бити вказану книгу, О.Тарасевич не оминув нагоди використати при цій роботі астрономічно-календарну тематику, яка була однією зі сюжетно-зображальних ліній у мистецькій практиці європейського культурного життя. Цілком імовірно, що О.Тарасевич, триваліший час перебуваючи в Аугсбурзі, міг бачити або принаймні чути про роботи великого німецького художника епохи Відродження Альбрехта Дюрера (1471–1528), в сфері науково-творчих інтересів якого була й космологія, що прочитується у філософському

підтексті його творів, серед іншого – й графічних (приміром, офорт «Меланхолія»).

Можна також згадати, що серед визначних явищ європейського мистецтва, у яких зафіксовано астрономічно-астрологічну (або, вужче – календарну) тематику, слід згадати передусім розкішні манускрипти, оздоблені надзвичайної краси мініатюрами, що їх упродовж 1405–1416 рр. на замовлення герцога Жана Беррійського виконали брати Поль, Жеаннекен і Ерманн Лімбург, або ж – створений художниками Франческо Косса і



Іл. 68-а. Ілля. Покарання Ахана за крадіж – з ілюстрацій 1645–1649 рр. до Біблії. Дереворіз.

Козімо Тура упродовж 1476–1484 рр. – стінопис палацу Скіфанойя в італійській Феррарі, що відзначається багатством ускладненого внутрішнього змісту³².

Що ж стосується згаданого циклу гравюр роботи Тарасевича, то здається, що джерелом інспірації для нього могли слугувати якісь мистецькі твори (рисунки, або ж гравюри) голландських майстрів, оскільки на користь такого припущення свідчать загальна сценографія зображених сцен, архітектурний стафаж і ландшафти, типажі та одяг

персонажів. Засади застосованої О.Тарасевичем композиційної побудови визначають панорамність цих картин та їх чітку геометричну перспективу: перший план акцентує укрупнене зображення дерева, будівлі чи групи персонажів, а дальні плани з мініатюрними об'єктами губляться в глибині просторів. Панівне місце на площинах цих гравюр займають при верхньому краї знаки Зодіака, з відповідним написом.

Жанр календарно-зодіакальних графічних творів в українській гравюрі XVII–XVIII



Іл. 68-б. Ілля. Здобуття міста Ай – з ілюстрацій 1645–1649 рр. до Біблії. Дереворіз.

ст. далеко не вичерпується згаданими роботами О.Тарасевича. До календарних гравюр відноситься й ілюстрація з «Апостола» (К., 1695), загальні обриси якої вписані в овал, проте власне календарно-знакові зображення закомпоновані в округлу площину посеред-

ні овалу. Вздож зовнішньої смуги гравюри – звернені до Бога слова з псалма 74 (73): 16–17, де йдеться про діла Господні для народу: «Твой єсть день і твоя єсть ніч / Ти совершил єси зарю і сонце, // Ти сотворил єси вся преділи земля / літо і весну ти сотворил єси».



Іл. 69. Ілля. Увірування Савла по дорозі в Дамаск. Дереворіз.

Рідкісна особливість її образної мови – наголос на всесильності Бога, символічно представленого у вигляді сяючого Сонця з двома благословляючими руками обабіч (іл. 73).

Щоправда, автор гравюри, здається, припустився певної неузгодженості при розміщенні символічних атрибутів літа (колосся спілої пшениці) й осені (дозрілий виноград), які слід було поміняти місцями – задля поєднаності їх із відповідними знаками місяців у річному часовому колі.

Треба відзначити, що в іншому варіанті подібної композиції з порами року в київському ж виданні «Ірмологіона» (1698) такої неузгодженості вже нема (іл. 74). Не виключено також, що представлення Господа у вигляді Сонця з двома благословляючими

руками могло у когось асоціюватися з ересю, через що у вказаному стародруку 1698 р. його замінило звичне поясне зображення Ісуса Христа в хмарах, котрий подібно ж благословляє обіруч (відомий також варіант подібної композиції, але уже з Богом-Отцем, у книзі «Акафисти і канони». – К., 1749) (іл. 75). Тим паче слід пам'ятати про посилюваний уже тоді тиск Московської Церкви на Київську митрополію – з метою уніфікувати до своїх норм будь-які прояви хоч би й позірної самотності в різних ділянках церковного життя на українських землях.

Про подібні ситуації може свідчити пізніша історія єдиної уцілілої відбитки мідерита Лавріна Тимченка «Покайтеся і віруйте...» (1771), кліша й уже віддруковані



Лл. 70. Тарасевич Олександр.
Титульний аркуш до видання
«Rosarium...» (Вільно, 1677).

примірники якого за присудом Духовного Собору Києво-Печерської Лаври було знищено, на виконання указу московського Синоду від 1767 р., що суворо приписував «наиприлежнейшее смотрение, дабы нигде

св. образов непристойными изображениями писано не было, и ежели где что окажется, оное пресекать»³³. Зрозуміло, що таку реакцію на гравюру Тимченка могли викликати передусім такі деталі, як модель світу (з



Іл. 71. Тарасевич Олександр. «Вересень» (з ілюстрацій до видання «Rosarium...»).



Іл. 72. Тарасевич Олександр. «Жовтень» (з ілюстрацій до видання «Rosarium...»).



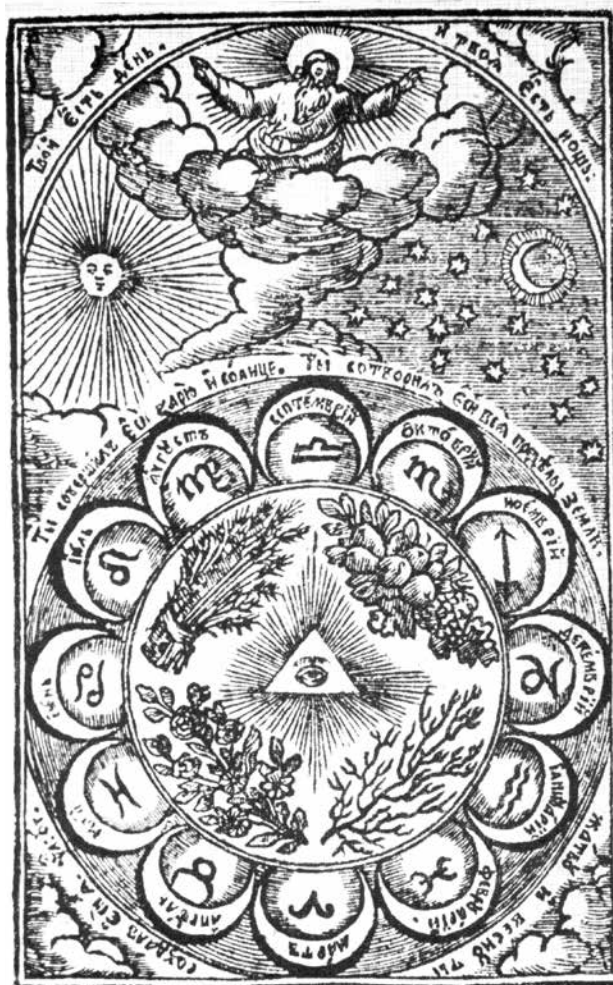
Іл. 73. Календарна гравюра (зі Сонцем у центрі) – з «Апостола» (К., 1695).



Іл. 74. Календарна гравюра (із благословляючим Ісусом Христом) – з «Ірмологіона» (К., 1698).

вогненним ядром посередині, довкола якого – концентричні небесні сфери зі Сонцем, Місяцем, зорями) в лівій руці Спасителя, замість традиційно-звичної «держави», особливо ж – символ Пресвятої Тройці у вигляді триєдиного лику в небесах над головою Христа (іл. 76).

Титульний аркуш до видання «Труби на дні нарочитії празників...» (К., 1674) є рідкісним прикладом, коли на форті стародруку, переважно релігійного змісту, є сюжети календарного характеру (іл. 77). Отже, в кутках цієї гравюри зображені уособлення чотирьох вітрів (в образі людських ликів, що дмуть за-



Іл. 75. Календарна гравюра (зі знаками зодіаку) – з «Акафистів і канонів» (К., 1749).

кучерявленими масами повітря), а тим самим – чотирьох сторін світу. Поряд із ними, вгорі – батьки Діви Марії Йоаким і Анна, внизу – по одному ангелові. Св.Йоаким несе чашу й величезне виногроно (його в цьому випадку слід трактувати не лише як знак Причасття, але й як символ осені). Анна в лівій руці тримає широку чашу-жаровню з язиками полум'я (натяк на зиму з її холодами, коли треба грітися біля вогню). Ангели в нижніх кутах зайняті сільськогосподарськими роботами: той, що зліва – копає лопатою землю



Лл. 76. Тимченко Л. Ісус Христос.
1771. Мідерит.

(символ весни), другий – стоїть із серпом біля незжатої лану (літо). А обабіч площини для заголовка книжки, поміж щільно розташованими погрудно зображеними святими, яким приділений той чи інший день у церковному календарі, містяться і знаки Зодіака.

До активнішого розвитку астрономічно-календарної тематики в давній українській графіці XVIII ст. спонукала практика

випуску в світ річних календарів як окремих друків. В друкарні Києво-Печерської Лаври перше відоме нині таке видання на 1714 рік з'явилося наприкінці 1713 р., що, правда, воно було оздоблене лише скромною графічно-декоративною заставкою на титульному аркуші.

Натомість «Календар или місяцеслов на літо 1721» (К., 24.XII.1720) містить у собі ви-



Іл. 77. Титульний аркуш до книги Л.Барановича «Труби словес проповідних на дні нарочитих празників...» (Чернігів, 1674). Дереворіз.

конані монограмістом «Г» чотири гравюри, на кожній із яких – аллегорична жіноча постать, що символізує котрусь із чотирьох пір року («о зимі», «о весні», «о літі», «о осені»). Кожна з цих великомасштабних постатей – у відповідній одежі й на тлі адекватного цієї порі року краєвиду, в який на другому плані закомпонована мініатюрна сценка властивих для цієї пори сільськогосподарських занять: рубання дров для опалення житла; весняна оранка; косовиця і жнива; збір винограду. Органічним доповненням до цих ідилічних сцен сприймаються й зодіакальні знаки одного з місяців, який вважали найвідповіднішим для виконання тих чи інших сезонних робіт, візуально відтворених на цих гравюрах. В цьому конкретному випадку такими знаками є козоріг (грудень), овен (березень), рак (червень) і терези (вересень)...

Показовий склад цього видання: після таблиць місяцеслова поміщено кілька статей, запозичених із польського видання «Прогностик на рок... 1721», у яких, зокрема, подано різні передбачення на наступний рік. І хоча напочатку у віршованому зверненні «Читателеви» йде мова про непевність прогнозів астрологів, далі під заголовком «Типографи – читателем» київські видавці наперед просячи у читачів календаря вибачення за можливі неточності передбачень, подають їх у підрозділах: «О зачатті і отмене літа», «О поведенні різних сонцов» (тут йде мова про покровительство Сонця і планет Сатурна, Юпітера, Марса, Венери та Меркурія над людьми різного стану, занять, віку і характерів), «О затменіях в сем году», «О четырех временах года», «О плодородіи», «О наводненіи», «О пожарах», «О различных болезнях».

Аналогічний склад й оздоблення мали також і видрукувані в типографії Лаври календарі на 1727 і 1728 рр., в яких до попередніх гравюр було додано ілюстрацію із зображенням фігури чоловіка зі знаками зо-

діака. Крім того, назва календаря на 1728 р. мала розширене текстове уточнення: «... Указующий затмения солнечная, місячния рождения, полный місяц и четверть с прогностиком, течение луны в зодиаках на всякий день. Такожде часы солнечного восхода и захода, долгоденствие и долгонощие ведлуг елевации или ширины 50 градусов, учиненный».

Подібного характеру підрозділи мав і «Календар ... на 1731»: «Хронологія історій достопамятних», «Із'явлення знаків», перелік місяців, «Прогностик на 1731 р.», «О зимі і її уставленію», «О весні і її уставленію», «О літі і єго уставленію», «О осені і її уставленію», «О затминіях», «О владілиці сего года», «О войні ілі покої», «О плодородіи земнем», «Дні виборніи ... к сіянію сім'ян, к приціпленію дерев».

«Календар или місяцеслов на літо 1733» (К., 1732) на титулі-форті (іл. 78) оздобили земною кулею з лініями меридіанів і паралелей. На ній – чіткі контури земної тверді, в оточенні вод океану, по якому плавають кораблі. Нижче земної кулі – картуш із назвою видання; з боків і вгорі – симетрично розташовані п'ять постатей; знизу зліва – і за годинниковою стрілкою: аллегоричні постаті зими, весни, Хроноса з пісковим годинником і косою³⁴, літа й осені. Зима – в образі старого чоловіка, що гріє руки над вогнем, інші пори року – у вигляді жінок з відповідними атрибутами (весняні квіти; серп і зжатиий ним сніп; вінок з осіннього листя; зібрані овочі й фрукти).

Про творчий підхід авторів подібних календарних гравюр, про прагнення мистців урізноманітнити і загально-композиційне, й конкретно-зображальне їх наповнення свідчить і майстерна гравюра, продумано організована у вигляді своєрідного обрамлення. Завдяки цьому її можна було використовувати і для інших видань цієї категорії, вставляючи відповідну назву у вільний простір посередині зображального поля.

Чотири кути цього поля відведені для

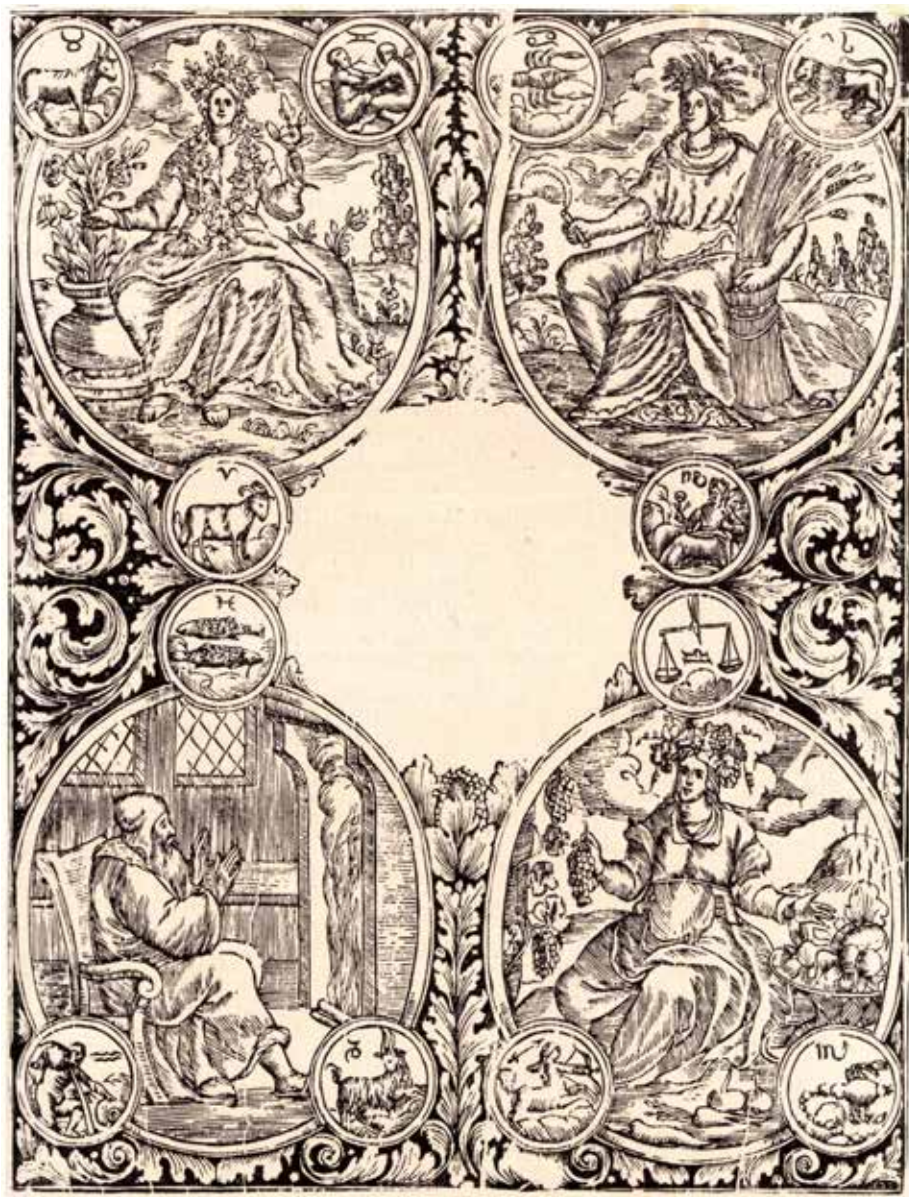


Іл. 78. Титульний аркуш до «Календаря или місяцеслова на літо 1733» (К., 1732).

алегоричних постатей пір року, що образно-стилістично споріднені з вищезгаданими алегоріями календаря 1733 р. Однак тут, враховуючи потребу компактніше вмістити зображення в округлих площинах у кутах аркуша, художник представляє ці чотири постаті сидячими, вдало доповнивши кожен з них трьома медальйонами з приналежними до

конкретних пір року знаками Зодіаку (іл. 79).

З-посеред менше знаних фактів календарної тематики українського мистецтва перших десятиліть XVIII ст. можна вказати на відповідні композиції у монументальному настінному малярстві каплиці Введення Богородиці в храм, розташованої на емпорі церкви св. Юра в Дрогобичі. На чотирьох па-



Іл. 79. Гравюра для використання до титульного аркуша календаря. XVII ст.-?

русах-пендентивах 1711 року було намальовано сценки, що ілюструють характерні заняття людей в умовах конкретної пори року, з пояснювальними написами. На одній із них, що присвячена літній порі (іл. 80), представлено збирання врожаю яблук (з написом: «Літо врве ябка»).

Слід згадати також ім'я пов'язаного з Галичиною відомого мистця Юрія Шимоно-

вича-Семигиновського, який брав участь в оздобленні палацу у Вілянові під Варшавою, помістивши в настінних розписах алегорії пір року (іл. 81). Немало українських графіків успішно працювали поза Україною (зокрема – у Москві й Петербурзі), куди привносили нові творчі ідеї, демонструючи високий професійний вишкіл. Це передусім Михайло Карновський, Григорій Тепчегорський, Ми-



Іл. 80. Алегорія літа (фрагм. стінопису каплиці на емпорі церкви св.Юра в Дрогобичі). 1711.

хайло Стекловський, Іван Любецький, які працювали над оформленням книг різного характеру, календарів, виконували підносні та панегіричні гравюри, тези. Короткотривало перебували і виконували різні замовлення у Москві Л.Тарасевич та І.Щирський.

Виконане Михайлом Карновським (працював у Москві від 1697 р.) художнє оформлення виданої у Москві 1703 року «Арифметики» Л.Магницького на титульному аркуші (іл. 82) має модернізовані образи Піфагора й Архімеда, в оточенні численних атрибутів, у тому числі й вимірювальних приладів (якими користувалися астрономи), глобуса, армілярної сфери (останню

тримає театралізовано представлений Архімед – як уособлення математичних наук й астрономії; біля нього на землі – Земний глобус з корабликом на його північному полюсі). На двох вклеєних ілюстраціях роботи того ж Карновського з великою точністю й чистотою виконання зображені армілярна сфера та компас (іл. 82 а,б).

Іван Стекловський в часі перебування у Москві працював і над гравюрами української тематики. Зокрема, одна з них присвячена Опанасові Миславському, де на дальньому плані видніють київські храми, а над Миславським зображено сферу з планетами і зорями. Можна цілковито погодитися з дум-



Іл. 81. Шимонович-Семигиновський Юрій. Алегорія весни (фрагмент стінопису палацу у Вілянові під Варшавою). 1680-ті рр.



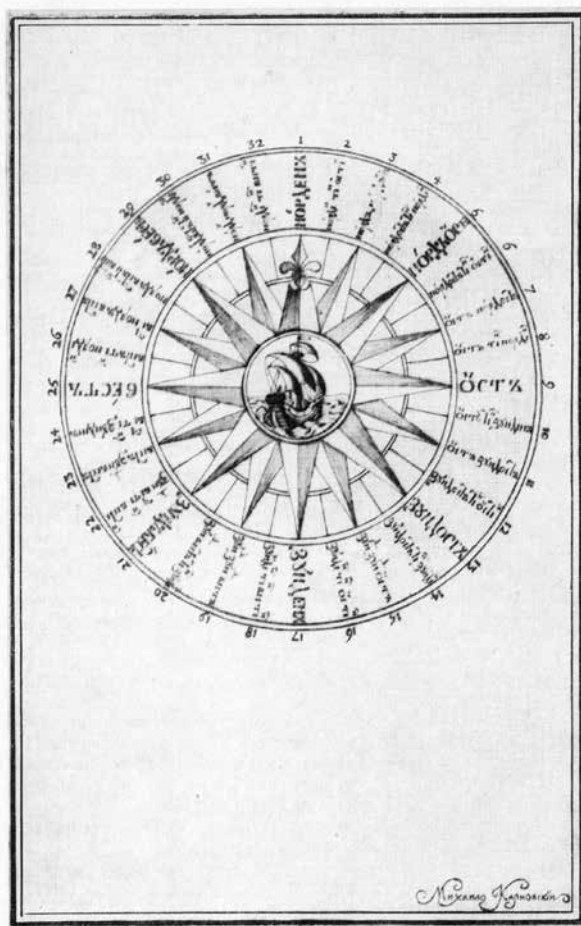
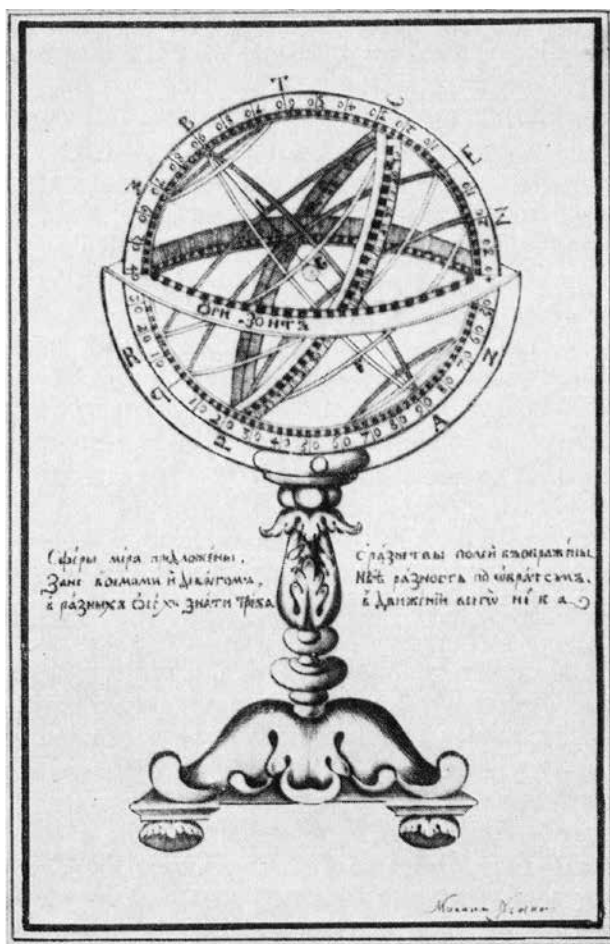
Іл. 82, 82 – а, б. Карновський Михайло. Титульний аркуш (фрагмент) та ілюстрації до «Арифметики» Л.Магницького (Москва, 1697).

кою, що «...Подібні сцени та образи не тільки дають уявлення про теми наукових диспутів у Київській академії, а й про спробу митців засобами образотворчого мистецтва витлумачити ті чи інші космогонічні вчення...»³⁵.

Образотворчі мотиви, пов'язані з астрономією (чи ширше – з природничими науками) проявляються і в деяких культурно-мистецьких пам'ятках, що вийшли з рук людей, що не були професійними художниками, проте виявили себе авторами цікавих артефактів. В контексті нашої теми йдеться про рукопис «Географія і Космографія», що

його сформував у с. Жуки на Полтавщині Василь Заньківський, і який складається з трьох частин: Географії, Космографії та Історії зруйнування Єрусалиму³⁶. 1727 року Заньківський переписав першу з них («Географія, или краткое із'явление о крузі земном і разділенії всіх частей его, которіє государства в коєждо части обрѣтаются...»); 1729 р. – другу (і третю-?), яка містить загальні відомості з астрономії, метеорології, геології³⁷ і якій передує мистецьки оздоблений титульний аркуш (іл. 83).

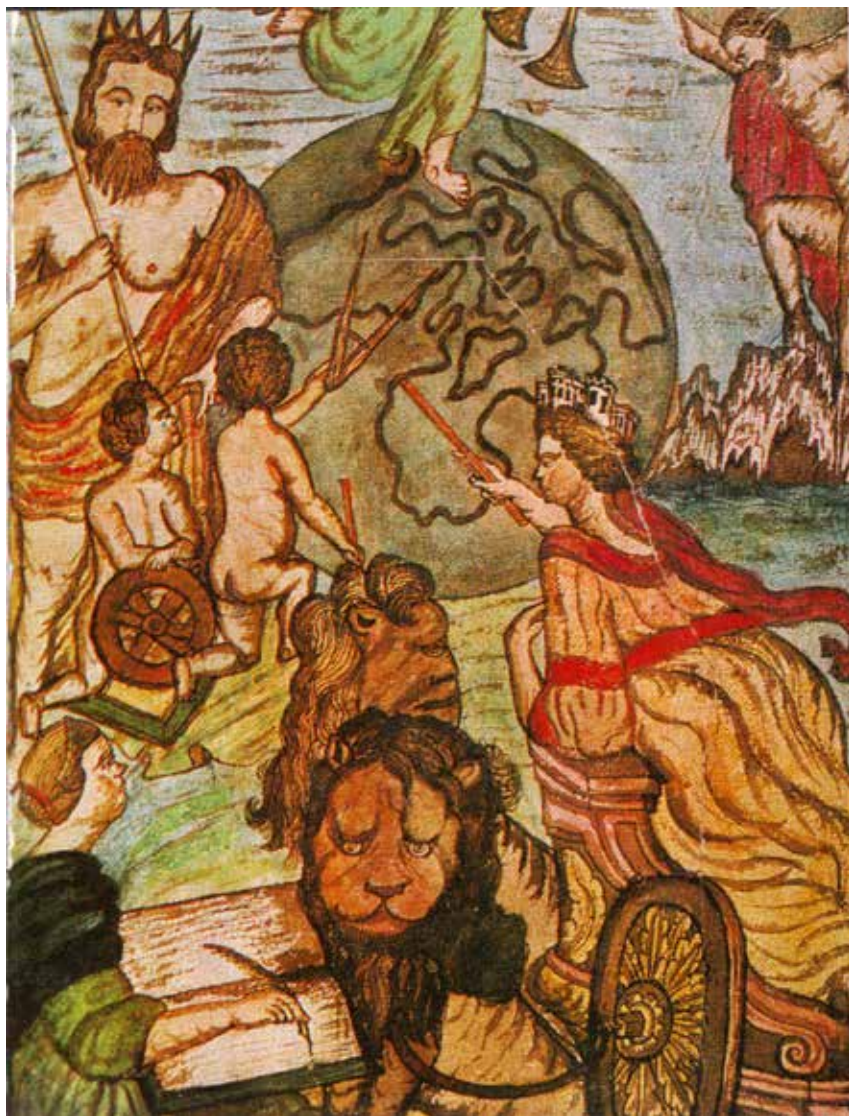
На цьому малюнку, в центрі компози-



ції, на тлі панорамного краєвиду з небом, горами і водами, представлено земну кулю, довкола якої – ряд персонажів. Серед них – давньогрецька богиня, правителька всієї природи Кібела (на колісниці, запряженій левами), Атлас (стоячи на соіменному собі гірському хребті, підтримує на плечах небо-схил), правитель моря Нептун(?), персоніфікована Географія(?), що ніби зі слів Кібели робить записи у фоліанті... Один із путті провадить циркулем виміри на земній сфері, помережаний лінією кордонів поміж сушею і водами (в другій руці він тримає телескоп-?, подобу якого має й Кібела). Малюнок приваблює не лише фіксацією уявлень, – хоч і міфологізованих, – про світобудову, але й

містить в собі відчутну нотку людської індивідуальності, авторську інтонацію, не позбавлену гумору, і це пом'якшує певні професійно-технічні прорахунки художника.

Мабуть не без впливу творів книжкової та станкової графіки окремі мотиви, безпосередньо чи опосередковано пов'язані зі сферою астрономії, проникають у той час і в українське монументальне малярство. Зокрема, на бокових гранях склепіння вівтарної частини церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі виконано в 1613–1636 рр. стінопис, що представляє небесні сфери, вінцем яких є хори серафимів – як доповнення до наявного тут сонячного диска й півмісяця (іл. 84). Дрогобич відомий ще одним своїм хра-



Іл. 83. Титульний аркуш із укладеного В.Заньківським рукопису «Географія і Космографія». 1727.

мом – церквою св.Юра, у якій на інтер'єрних гранях восьмерика теж збереглися розписи з елементами астрономічної тематики (іл. 85).

Так само й на склепіннях дерев'яних церков Закарпаття малярі XVII–XVIII ст. логічно вводили зображення зір та крилатих ангелів. Тим паче, що ангели могли бути представленими на хмарах – як ознаках небесних висот. Ідейним та оптичним центром подібних композицій були Господні сюжети (образ Новозавітної Тройці підкреслює собою

композиційне ядро малярського оздоблення центральної частини храму в с. Колодному, а Богородиці-Знамення – в його святилищі).

Подібними міркуваннями керувався й автор стінопису в церкві у Середньому Водяному, де на склепінні храму вірних (центральної частини церкви, де перебувають молільники в часі Богослужень) відтворено найпоширеніше уявлення про небо як місце перебування Бога – Новозавітної Тройці, що коронує Діву Марію, і де зображено й ство-



Іл. 84. Малярський розпис склепіння вітаря у церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі.



Іл. 85. Розпис інтер'єрних граней купола каплиці Введення Пресвятої Богородиці у церкві св. Юра в Дрогобичі.

рені Вседержителем небесні світила (Сонце, Місяць, зорі). Так само й на поверхні коробового склепіння церкви в Олександрівці (Закарпаття) зоряне небо доповнене вінком хмар і сонмом херувимів.

Ця ж тенденція прослідковується на прикладі системи художнього оздоблення однієї з вершинних пам'яток українського монументального мистецтва свого часу (1720–30-ті рр.) – Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Вгорі на західному пілоні південно-західного опорного стовпа храму представлено композицію, що ілюструє третє прошення Господньої молит-

ви («Отченашу»): «...Нехай буде воля Твоя як на небі, так і на землі...». На її тлі зображено небесні сфери у вигляді семи смуг. У найширшій центральній – Сонце, в нижній – звернений ріжками донизу Місяць, в решти – по одній великій зорі. Зорями всіяний і темний сегмент неба праворуч вгорі.

На площинах підпружних арок автори іконографічної програми цього стінопису та її виконавці-художники помістили алегоричні зображення семи Таїнств Церковних, де також опосередковано можна говорити про астрономічні мотиви. Тріада з цих Таїнств, розташованих в овальних обрамленнях на

південній арці, представляє Хрещення (його символізує Сонце над безмежними водами), Миропомазання (ковчег на водах), Подружжя (дві руки в потиску). Небо із Сонцем, Місяцем і зорями представлені й на склепінні паламарні цього храму.

Безпосередня взаємозалежність прочитується між ще однією парою зображень у графіці й монументальному малярстві. Так, із Лаврської друкарні вийшов «Патерик или Отчник Печерський...» (К., 1661), де є й цілосторінкова ілюстрація «Вінець Пресвятої Богородиці, зложений зі звiзд, в них же імена ігуменів і архимандритів Печерських, просіявших от первоначальников Антонія і Феодосія, аки от Солнца і Луни по ряду исчисляются». В центрі окресленого двома лініями овалу – цілофігурна постать Богородиці-Знамення – як Цариці небесної. Обабіч неї в круги Сонця й неповного Місяця вписані, відповідно, погрудні зображення преподобних Антонія й Теодозія (іл. 86). В межах означеного овалу, на цільй його площині, всі інші Печерські ігумени й архимандрити – у вигляді багаточисленних восьмикутних зірок, у кожній з яких – відповідне ім'я. Згодом, в процесі відновлювальних робіт після нищівної пожежі в Лаврі 1718 р., вказана гравюра стала прообразом для розмальовування одного з плафонів у лаврському головному храмі – Успенському соборі.

У зв'язку з важливістю мистецького осередка, яким була Києво-Печерська Лавра, слід відзначити, що серед масиву гравюр і рисунків, які використовували у своїй творчій практиці художники, що працювали у лаврській малярні, були й аркуші, що слугували практичним матеріалом при виконанні образів астрономічної тематики. Такими є рисунки з пророком Даниїлом (на столі біля нього стоїть модель армілярної-? сфери), алегорією геометрії (іл. 87), св. Ієронімом (у кімнаті, де він працює, висить при стіні пісковий годинник) (іл. 88), портретом астро-

нома-? (нижче його зображення – армілярна сфера) (іл. 89), уже згаданий рисунок Христа-Вседержителя, що тримає земну сферу з пейзажним мотивом³⁸.

Серед прикладів використання зображальних мотивів, що дотичні до сфери астрономії – рельєф на дзвоні 1780 р., з Хлібичина на Івано-Франківщині³⁹. Він представляє собою цілофігурну постать Пресвятої Діви Марії, що стоїть на земній сфері, попираючи ногами змія. При її лівій стопі – півмісяць, навколо голови – зоряний вінок (іл. 90 г).

Окрім цього, є й ряд інших прикладів, які дозволяють говорити, що майстри людвисарства (відливництва із міді та бронзи) не оминали увагою подібних мотивів, дотичних до світу астрономії (іл. 90). Вже у XV–XVI ст. традиція людвисарства мала свою історію як у Галичині, так і на землях Волині. Одне із підтверджень останнього – дзвін 1566 р. із Зимненського монастиря біля Володимира-Волинського. Окрім написів та орнаментального фриза, він має і фігуративний декор: на площині його плаща – зображення воскреслого Христа й апокаліптичної Богородиці у променистому сьйві. Вказане рельєфне оздоблення дзвона має ренесансно-врівноважений характер.

В першій половині XVII ст. у львівському художньо-ремісничому середовищі знайми були людвисари брати Каспар й Андрій Франке – як автори мистецьки оздоблених дзвонів та гармат. Вважається, що Каспар виконав також і скульптуру архангела Михаїла, що прикрашала будівлю королівського арсеналу у Львові⁴⁰. Він же відлив серію однотипних гармат під назвами знаків Зодіака⁴¹.

Немало пам'яток художнього відливництва залишив після себе львівський людвисар Федір Полянський, серед яких і дзвін «Кирило», виготовлений ним 1783 р. для т.зв. Вежі Корнякта – дзвіниці Успенської церкви у Львові. Цей дзвін, у той час один із найбільших (вага – бл. 300 пудів) в Галичині,



Іл. 86. Гравюра «Вінець Пресвятої Богородиці, зложений зі зізд...». З «Патерика или Отечника Печерського...» (К., 1661).

оздоблено відносно широким орнаментальним фризом, а також барельєфним фігуративним зображенням – цілофігурною постаттю Пресвятої Богородиці⁴², з рисами іконографії Непорочного Зачаття (іл. 90 а,б). Відповідно, вона стоїть на півмісяці, увінчана вінком із зір (що є звичним у подібних випадках), а в

правій руці тримає лілею – символ непорочності, тобто – в образності Апокаліптичного видіння євангелиста Йоана (як і на згаданому дзвоні Зимненського монастиря). Відповідно, вона стоїть на півмісяці, увінчана вінком із зір (що є звичним у подібних випадках), а в правій руці тримає лілею – символ непороч-



Іл. 87. Алегорія Геометрії. Рисунок (з «Кужбушків» малярні Києво-Печерської Лаври).



Іл. 88. Святий Ієронім. Рисунок (з «Кужбушків» малярні Києво-Печерської Лаври).



Лл. 89. Портрет астронома-? Рисунок (з «Кужбушків» малярні Києво-Печерської Лаври).

ності, а праворуч згори на неї сходять Святий Дух у вигляді голуба.

Бароковий характер загальної композиції цього зображення посилено не лише енергійною ліпкою його пластичних мас, але й рухами постаті й трактуванням складок одягу. В них виразно прочитується властива для цього стилю, більшою чи меншою мірою виражена патетика художнього образу. Тут це прочитується в динамічності форм і рухів, вкладеної майстром у їх діагональні уклади: лінія правої руки Пресвятої Диви має продовження у нахилі голови й акцентується голубом і променями, що сходять на неї; протилежну діагональ намічає складка плаща Диви Марії⁴³. Слід відзначити, що цей відливник неодноразово приміщував на дзвонах своєї роботи зображення Пресвятої Богоро-

диці на півмісяці (на двох дзвонах 1753 р. для годинникового устаткування ратуші в Кам'янці-Подільському; 1754 – для церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Щирці; 1764 – до костела в с. Михайлівці, тепер – Польща; 1766 – для латинської катедри в Перемишлі).

Той же сюжет на вищезгаданому дзвоні з с. Хлібичина демонструє у своїх пластичних ознаках уже наступний етап історико-стильової еволюції європейського мистецтва. Фронтальна постать Пречистої Диви Марії представлена у складній позі та розвороті тіла, з різноспрямованими рухами рук, голови, то ж порівняно із «Кирилом», образний характер цього рельєфа відзначається ознаками уже рокової стилістики, в чому переконує й вигадливість орнаментальних мотивів, нервові лінії та форми бг-нок одягу...

Окрім Львова, провідними осередками ливарної справи на західноукраїнських землях упродовж XVII – першої пол. XIX ст. були Броди, Перемишль та Покуття⁴⁴, як і Самбір, Розділ, Підгірці тощо⁴⁵. Саме у Бродях в XIX ст. працював Антон Станке, з майстерні якого вийшли кілька відомих сьогодні дзвонів, серед іншого – з 1832 р., виявлений в Гусятинському повіті. Плащ цього дзвона також прикрашає майстерне зображення Непорочного Зачаття (іл. 90 в), а вздовж нижнього краю дзвона – авторський напис: «Von Anton Stanke gegossen Brody anno 1832».

Вказані мотиви використовували і майстри конвісарства (виливання посуду та церковних виробів з олова) в декоруванні своїх виробів із широким діапазоном використання. Про цю ділянку художнього промислу ще сучасник І.Мазепа, Климентій (Зиновійв-?) у своєму вірші писав: «...Также не безпотребни, вимъ, и конвисарі, / що роблять до церквей сосуди и лихтарі, / И келюхи, и звѣзды, и всякие крести, / в котрихъ часомъ случаетъ попомъ и тайни нести...»⁴⁶

Здебільшого будучи далекими від на-



а



б



в



г

Іл. 90. Мотиви астрономії в людвисарстві: а-б) Полянський Федір. Дзвін «Кирило» (1783 р.) і барельєф на ньому; в) Станке Антоній. Дзвін 1832 р. з Гусятинщини; г) Рельєф на дзвоні 1780 р. з Хлібичина.



Лл. 91. Свічник-трійця (зі знаками Сонця й Місяця). 1839-? З Брустурів (на Косівщині). З колекції Володимира Вітрука.

укових диспутів і теоретико-астрономічних знань, майстри українського народного мистецтва зберігали й передавали з покоління в покоління давні традиції виготовлення різних виробів народної творчості, й ці традиції включали в себе емпіричний досвід багатьох поколінь. В нього входили й певні іконографічні формули, що домінували у так званому «високому» мистецтві, й може навіть не завжди усвідомлене дотримання тих чи інших норм, зумовлених календарними закономірностями.

Наприклад, на чільній стороні одного з так званих «колядницьких» ручних різьбле-

них хрестів (XVIII-? ст.; зі Скиту Манявського-? на Івано-Франківщині; колекція Івана Гречка–Львів) бачимо те ж саме, звичне у давній гравюрі, Розп'яття з пристоячими і з Сонцем та Місяцем обабіч нього.

В колекції, сформованій львівським збирачем Володимиром Вітруком, зберігається поліхромований, з рельєфною різьбою свічник-трійця 1839-? року з Брустурів на Косівщині. Він має на собі (по центру) Розп'яття, а обабіч хреста, уже на бічних раменах – Сонце й Місяць (іл. 91 а,б). Корпуси інших двох однотипних свічників (1882; XIX ст.) оздоблені круглим ликом Сонця-? зі сво-



Іл. 92. Свічник-трійця (зі знаком Сонця та семилицником). 1882. Гуцульщина. З колекції Володимира Вітрука.

східними променями-пелюстками (іл. 92). Їх є сім: мабуть, ця кількість збереглася у таких виробках здавна, й вона була зумовлена якоюсь календарною обставиною (тиждень має сім днів; щороку лише сім місяців є сприятливим часом для проведення сільськогосподарських робіт тощо).

З більшою упевненістю про подібну мотивацію можна говорити стосовно двох

свічників-трійць XIX ст., з цієї ж колекції, що походять також із Гуцульщини (з Брустурів і Яворова). В їхньому корпусі у вигляді круглого обруча – антропоморфний лик «сонця» зі стилізованими променями, яких налічується дванадцять. Тобто, у цьому випадку напевно можна сумніватися, що це пов'язано з дванадцятьма періодами щорічного циклу (тим паче, що на звороті є поширений в орнаментиці солярний знак – шестигранник, розділений на шість секторів). Можливо, такі трійці використовувалися під час якихось ритуальних обрядів упродовж циклу Різдвяних свят, коли Сонце піднімається з кожним днем усе вище (іл. 93 а,б).

Стосовно творів народного мистецтва, у яких так чи інакше відображена висвітлювана тут тематика, то вони належать не тільки до тих видових підгруп, зразки яких щойно представлено. Їх перелік продовжує й кераміка (гуцульська кахля 1837 р., на якій дещо несподівано зображення Сонця поєднано з образом св.Миколая) (іл. 94) та своєрідно інтерпретований мотив Страшного Суду – на гуцульській же іконі на склі. (іл. 95).

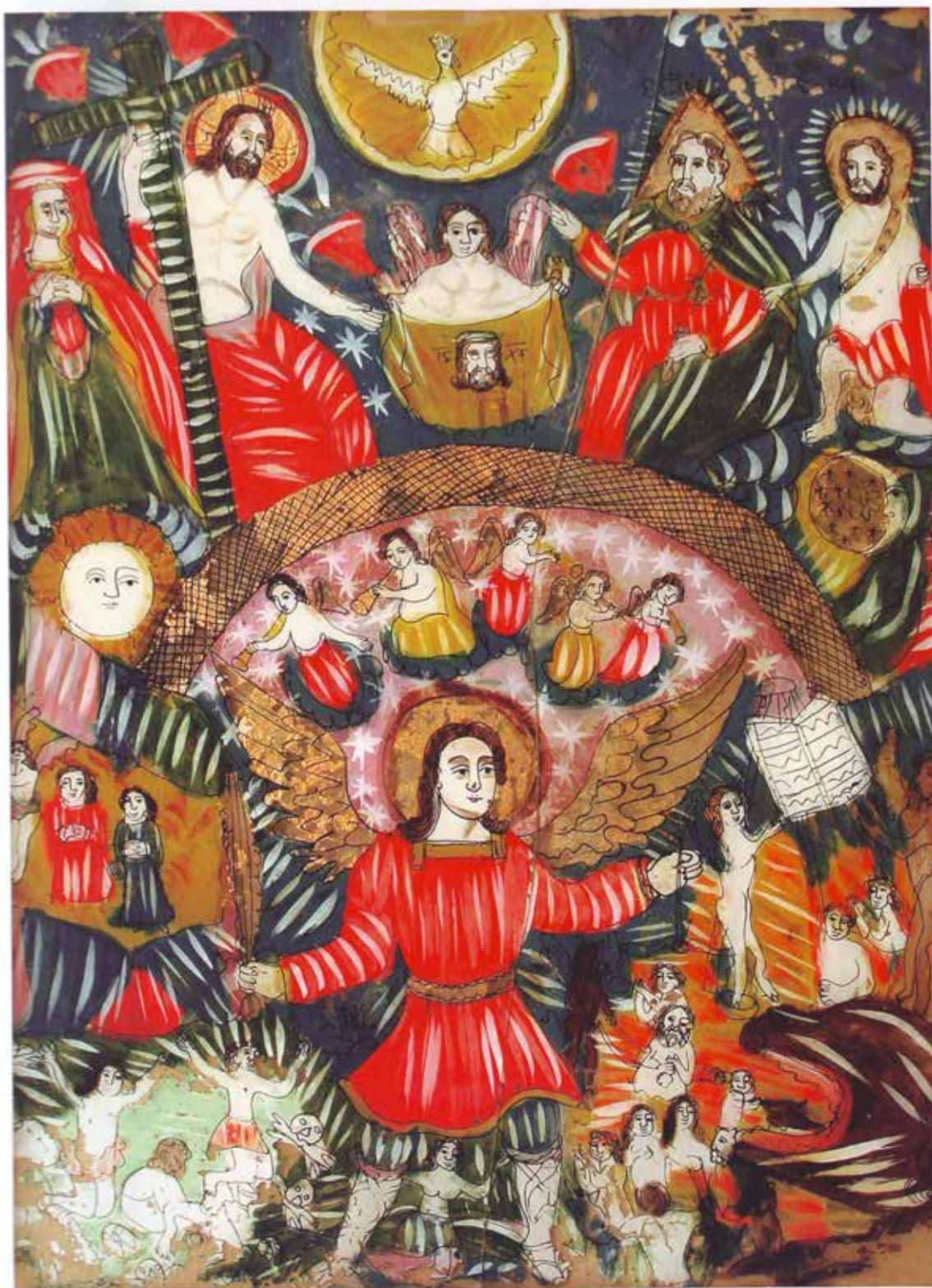
Таким чином, вищевказані приклади відображення в творах образотворчого мистецтва тематики, пов'язаної з небесними тілами й окремими, дотичними до астрономії відомостями, свідчать, що й пам'ятки мистецтва упродовж уже тривалого часу виконували стосовно цього певну пізнавальну й загально-освітницьку функцію. Серед іншого, вони віддзеркалювали й окремі грані тогочасних уявлень про світобудову, систему обліку часу, давали пояснення до репертуару певних умовно-символічних позначень тих чи інших абстрактних понять і формулювань, зокрема – й дванадцяти періодів щорічного циклу.



Іл. 93-а,б. Свічник-трійця (з алегоричним знаком Сонця). ХІХ. З Яворова (на Гуцульщині). З колекції Володимира Вітрука.



Іл. 94. Гуцульська кахля зі зображеннями св. Миколая та Сонця. 1837. Гуцульщина.



Іл. 95. Страшний Суд. ХІХ ст. Скло, олія. З Гуцульщини.

- ¹Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – Москва, 1999. – С. 243.
- ²Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів: Світ. – 1995. – 480 с., іл. (с. 19)
- ³Там само. – С. 21.
- ⁴Зберігається в Харківській науковій бібліотеці (ХНБ, №819173).
- ⁵Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [олдп F 6]. – Москва, 1978.
- ⁶Зберігається в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького (Рк-182/4485)
- ⁷Зберігається в Музеї книги і друкарства України (СД-205, СБ-11)
- ⁷⁶Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К., 2003. – С. 261-271
- ⁸О кресті Господнім // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. / Упор. В.Колосова, В.Крекотень. – К., 1978. – С. 108
- ⁹Мат. 25: 32–33.
- ¹⁰Лука 23: 44–45.
- ¹¹Репр. див.: Давня українська ікона із приватних збірок: Упорядник й автор вступної статті О.Сидор. – К., 2003. – Гл. 59.
- ¹²Історія Українського мистецтва. – Т. 3. – К., 2011. – С. 921.
- ¹³Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. / Упорядники В.Колосова, В.Крекотень. – К., 1978. – С. 154.
- ¹⁴Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К., 1983. – С. 140.
- ¹⁵Пор.: Сидор О. Іконостас у Великих Сорочинцях // Народне мистецтво (Київ). – ч.3-4, 2009 / ч.1-2, 2010. – С. 132–145; Дорофійенко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. Альбом. – К., 1910. – 168 с.
- ¹⁶На супровідній репродукції видно, що згадані рельєфи Сонця й Місяця обабіч Розп'яття помилково поміняно місцями, про що свідчать як повороти ликів Сонця й Місяця, так і саме розташування цих зображень.
- ¹⁷Пор.: О.Сидор. Портрет і портретність в українській іконі // Народознавчі зошити (Львів). - №3-4' 2004. – С. 464–482.
- ¹⁸Митрофан Довгалецький, Поетика (Сад поетичний). – К., 1973. – С. 83.
- ¹⁹Там само. С. 257–258.
- ²⁰Хижняк З.І. Києво-Могилянська Академія. – К., 1988. – С. 129.
- ²¹Степовик Д.В. Олександр Тарасевич. – К., 1975. – С. 39.
- ²²Пор.: Степовик Д.В. Олександр Тарасевич. – К., 1975. – 136 с.
- ²³Доречно згадати, що на титулі видання «Fredro Andrzej Maksymilian / Vir consiliimonitis ethicorum...» (Львів: Єз. колеґіум, 1730) ліворуч представлено Геракла з палицею у правій руці; лівою він підтримує на плечі небо.
- ²⁴Хижняк З.І. Києво-Могилянська Академія. – К., 1981. – С. 99
- ²⁵В біблійних «Приповідках» царя Соломона є слова: «Мудрість собі будинок збудувала, й витесала сім стовпів до нього» (Припов. 9: 1).
- ²⁶Фоменко В. Григорій Левицький і українська гравюра. – К., 1976. – С. 40.
- ²⁷Там само. – С. 42.
- ²⁸Хижняк З. Києво-Могилянська Академія. – К., 1981. – С. 74.
- ²⁹Там само. – С. 102.
- ³⁰Сакович А. Библия Или, Киев, 1645 – 1649 // Панорама искусств. – № 6. – Москва, 1983. – С. 335–346.
- ³¹Пор.: Степовик Д. Київська Біблія XVII ст. – К., 2001.
- ³²Пор.: Варбург Аби. Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифаної в Ферраре // Варбург Аби. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 192–223.
- ³³Попов П. Матеріали до словника українських граверів. – К., 1926. – С. 114–116.
- ³⁴Я.Запаско помилково назвав цього персонажа крилатим генієм з косою і світильником (Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Львів, 1971. – С. 210)
- ³⁵Степовик Д. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі. – К. 1975. – С. 121.
- ³⁶Запаско Я. Мистецькі рукописні пам'ятки України. – Л., 1997. – С. 53–54. Рукопис зберігається у Центральній науковій бібліотеці Харківського державного університету (№ 1426с).
- ³⁷Там само. – С. 54.
- ³⁸Див.: Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – К., 1982. – С. 36, 51, 95, 194, 222.
- ³⁹Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. – К., 1973. – С. 69.
- ⁴⁰Там само... - С. 29.
- ⁴¹Там само... - С. 56.
- ⁴²Жолтовський П.М. Художнє лиття... - С.
- ⁴³Там само. – С. 122–123.
- ⁴⁴Там само... - С. 62.
- ⁴⁵Жолтовський П. Колокола на Україні // Колокола. История и современность. – Москва, 1985. -
- ⁴⁶За: Модзалевський В. До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвисарів) // Збірник секції мистецтв – І. – К., 1921. – С. 22.