

УДК 821.161.2-1.09"16"П.Беринда:76-051

ВІРШ І ГРАВЮРА У РІЗДВЯНІЙ ЗБІРЦІ ПАМВИ БЕРИНДИ: ТОТОЖНІСТЬ СЕНСУ

Юлія СЛИВКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Зроблено спробу розглянути збірку віршів Памви Беринди «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном» 1616 року з погляду співвідносності змісту віршованого тексту й помічених у ній гравюр та графічного оформлення загалом. Таким способом, автора цієї збірки представлено як поета і гравера в одній особі. Спостереження над ілюстраціями, їх зіставлення з віршованим текстом та відповідними словами Святого Письма дають підстави, з одного боку, говорити про тотожність різдвяного сенсу, а з іншого – про особливість його проявлень в різних мистецьких формах. Зроблено висновок, що характер структурно-образної композиції збірки Памви Беринди засвідчує співдію всіх компонентів, спроектовану на процес її багатогранного сприйняття.

Ключові слова: вірш, ілюстрація, гравюра, титульний аркуш, буква, різдвяний сенс, образ книги.

Святе Письмо у час бароко трактували як дух втілений у тексті, що, безумовно, вплинуло на сприйняття образу книги загалом. Ще ніколи не було зосереджено стільки уваги на зовнішній красі та емоційному наповненні – для тогочасних авторів простір книги був сакральним. Алгоричні зображення на фортах, ілюстрації, сюжетні заставки, стилізовані ініціали, орнаментальні прикраси і спеціальний добір шрифтів увиразнювали слово. Навіть найпростіший сюжет автори доповнювали вишуканою оздобою і пишними декоративними формами. Безумовно, таке мистецьке оформлення барокового тексту спрямоване на особливий зоровий ефект.

Книга – унікальний світ, у якому слово співіснує з графічним зображенням. Найяскравішим прикладом взаємодії словесного та графічного образів є емблематичні вірші. Однак, певна річ, треба розрізняти емблему – цілісну символічну композицію – та малюнок, який супроводжує вірш і може існувати незалежно від нього.

Барокова традиція ілюструвати вірші має своє минуле. Януш Пельц зазначив, що ще у стародавніх рукописах поряд із письмовим текстом почали з'являтися гравюри, сильніше чи слабше пов'язані з ним [17, с. 17]. А історію та поетику емблеми він пов'язував із середньовічною геральдичною поезією, вважаючи характерною рисою бароко метафоричність мислення та бачення світу крізь символи речей. Вивчаючи образ книги, Ернст Курціус написав про те, що для середньовіччя було звичним доповнювати текст символічним зображенням [7, с. 348, 384]. Люди епохи Відродження, скеровуючи увагу на гуманістичне гасло «до джерел», для власних творчих починань шукали

натхнення у минулих часах і таким способом наслідували традицію супроводжувати вірш чи напис малюнком.

Українська графіка першої половини XVII століття, якою здебільшого була гравюра на дереві або ж дереворит, – свідчення європейської традиції. Винахід друку на порозі Відродження перед цим видом мистецтва відкрив роки великого процвітання, адже виникнення друкарень зумовило співпрацю граверів і видавців. Причина цього, можливо, полягає в тому, що за своєю художньою силою гравюра є одним із найвдалиших способів зобразити слово, – чорно-білі штрихи надають ілюстрації просторової перспективи. Гравюра багатовимірна, сповнена контрасту та масивності, що є визначальними рисами бароко. Християнство, посилаючись на Старий і Новий Завіт, наповнило її власною символікою.

Про здатність малярського образу впливати на сприйняття літературного твору писав Іван Франко: «Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить – при помочі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, – викликати в нашій душі враження руху...» [14, с. 102].

Володимир Стасенко зауважив, що особливою цільністю відзначаються книги, художнє оздоблення яких виконував один митець [11, с. 28]. У творах таких авторів простежується стильова єдність та цілісність задуму. Мови різних мистецтв спільно стають інструментом у створенні високого художнього образу. На його думку, прикладом такого особливо точного та вдалого оформлення є книга Памва Беринди «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в Їрш Ї для утїхи православним христіаном» 1616 року [11, с. 28], що ілюстрована авторськими гравюрами.

Разом із Володимиром Стасенком на мистецьку діяльність Памва Беринди звертали увагу Григорій Коляда [6], Лідія Ошуркевич [9], Юрій Іванченко [4], Наталія Бондар [3], але розглядали цей аспект творчості у контексті оформлення галицьких книг XVII століття, безвідносно до літератури. Микола Макаренко – мистецтвознавець, дослідник української книги XVI–XVIII століть, який став жертвою сталінських репресій, одним із перших висловив думку про зв'язок художнього оформлення зі змістом твору [8]. З другої половини XX століття Дмитро Степовик та Ярослав Ісаєвич у своїх розвідках актуалізували цю проблему [5; 12].

Завданням статті є вивчити характер оформлення збірки «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в Їрш Ї для утїхи православним христіаном». Поєднання різдвяних віршів Памва Беринди з гравюрами цікавлять нас передусім як дзеркало особливого стану душі та мислення барокового автора.

Техніку граверської, як і друкарської справи, Памво Беринда найпевніше опанував у Стратині, в атмосфері інтересів гуртка Гедеона Балабана. Це доводить ранній авторський цілосторінковий дереворит св. Василя Великого зі «Службника» 1604 року, яким згодом, у 1616 році, Памво Беринда проілюстрував свій різдвяний цикл.

Така ж гравюра є і у «Службнику» 1620 року, що був перевиданий у Києво-Печерській типографії за участю Памва Беринди. Цікаво, що дощечки з вирізаними гравюрами, на відміну від інших друкарських знарядь, вважалися власністю граверів [6, с. 131]. Саме тому Памво Беринда міг перевезти від Балабанів свої стрятинські дощечки

з гравюрами й використати їх для оздоблення «Книги о священстві», що вийшла 1614 року з його післямовою. Згодом окремими ідентичними гравюрами з різдвяної збірки був проілюстрований «Анфологон» 1619 року, до видання якого Памва Беринду запросив Єлисей Плетенецький. У інших київських виданнях, над якими працював Памво, також присутні стрятинські ксилографії. Лідія Ошуркевич звернула увагу на те, що їх відтиснуто з нових дощок, хоча подібність лаврських і стрятинських зображень настільки велика, що здебільшого їх вважають відтиснутими з одних. Її зіставний аналіз це твердження спростовує [9, с. 37]. Наприклад, на стрятинській ксилографії Йоана Золотоустого на оправі книги у його лівій руці зображено два жуки, а на лаврській – чотири. Це доводить, що для лаврських зображень було вирізано нові дошки. Проте єдність манери й техніки не викликають сумнівів – їх виконував один гравер. І найбільш переконливими є аргументи на користь того, що цим гравером був Памво Беринда. Він міг не брати до Києва свої дощечки у 1617 році, оскільки спершу ця поїздка планувалась як тимчасова. А видаючи 1620 року «Службник» у Лаврській друкарні, для ксилографій вирізав нові, намагаючись по пам'яті відтворити до дрібниць стрятинські. Відносно незалежне становище граверів у суспільстві давало їм можливість переїжджати з міста до міста та працювати відразу для кількох видавців. Дмитро Степовик написав про те, що небагато знайдеться тих, які б усе життя працювали тільки для однієї друкарні [12, с. 5]. Така мобільність майстрів, очевидно, налагоджувала мистецькі контакти та сприяла поширенню найкращих досягнень у граверстві. Наприклад, орнаменти видань у Стрятині, зокрема обрамлення дереворитів святого Григорія Двоєслова і святого Василя Великого зі «Службника» 1604 року, наслідують прикраси венецького видання календаря 1476 року [11, с. 6–7].

Отже, граверство, нав'язане культурними течіями Заходу, в Україні найбільшого поширення зазнало у другій половині XVI століття і з небувалим успіхом та великою інтенсивністю розвивалося в наукових осередках, зокрема у Львові, Острозі, Стрятині, Крилосі та Києві. Володимир Січинський зауважив, що досить висока техніка перших львівських гравюр, так само, як і інших українських гравюр кінця XVI – початку XVII століть, свідчить про те, що тогочасні українські майстри були добре вишколені, вчилися правдоподібно на Заході або мали під рукою найкращі зразки європейського граверства. Втім, так само писав про те, що старі українські гравери не обмежувалися лише копіюванням чужих західно-європейських зразків, але творили і власні, своєрідні за змістом і формою, твори [10, с. 9]. Наприклад, перші датовані українські ксилографії – чотири фронтисписні зображення апостолів початку XVII століття, автором яких вважають Памва Беринду – є копіями гравюр віленського «Євангелія» Петра Мстиславця 1575 року. Наталія Бондар звернула увагу на те, що автор повторив їх до дрібних деталей, але водночас вніс суттєві зміни ренесансного характеру в їхні портретні зображення. Вона назвала їх прикладом органічного поєднання ренесансу та бароко разом з місцевим візантійством та давніми народними традиціями в межах однієї мистецької пам'ятки [3, с. 215].

Ярослав Ісаєвич стверджував, що крилоські ілюстрації та стрятинські орнаментальні прикраси так само не були механічно скопійовані, а перероблені, завдяки чому краще

узгоджуються з елементами оформлення, типовими саме для кириличної книги [5, с. 153]. Володимир Січинський у гравюрах стрятинських і крилоських видань вбачав значний поступ та зробив висновок, що граверська техніка друків Балабана («Службник» 1604 року, «Требник» 1606 року та «Учительне Євангеліє» 1606 року) стоїть на дуже високому рівні, вище від видань острозьких, львівських і навіть пізніших гравюр, аж до 70-х років XVII століття [10, с. 9]. Дмитро Антонович вважав стрятинські видання одним із найвищих досягнень української гравюри доби ренесансу і зазначив, що таким високим рівнем мистецтва книги друкарня повинна завдячувати талановитому й ученому своєму поводитиреві Памвові Беринді [14, с. 342].

Про майстерність перших українських граверів свідчить те, що копії дереворитів стрятинсько-крилоського циклу є не лише в українських виданнях, але й у книгах білоруських та волоських друкарень; зображення Василя Великого й одна з крилоських заставок послужили пізніше зразком і для московських граверів [5, с. 153]. Гравюри чотирьох євангелістів Памва Беринди, які й самі були копіями, пізніше повторно відтворив ієромонах Дорофей для братського видання «Уставу молитов» 1670 року, змінивши легендарних тварин поряд із апостолами.

З цього приводу Дмитро Степовик зазначив, що в усіх друкарнях з приходом Памва Беринди спостерігалось піднесення професіоналізму та загальної культури гравірування, ілюструючи цей висновок майже десятком зображень невідомих авторів або ж одного автора з приміткою «гравер кола Беринди» [12, с. 34]. Аналіз робіт Памва Беринди розкриває певні особливості його художнього почерку, служить підставою для ідентифікації гравюр першої половини XVII століття загалом, які могли й не бути роботами самого Памва Беринди, але представляли його мистецьку школу. Спробу окреслити доробок гравера зробила Лідія Ошуркевич, налічуючи близько ста портретних та сюжетних графічних творів, автором яких вважає Памва Беринду [9]. Наприклад, прикметними для його робіт у зображенні постатей Лідія Ошуркевич назвала глибокі очі з чітко окресленими верхніми та нижніми повіками, ретельно виписані пасма волосся та бороди, видовжене моделювання форм [9, с. 37].

Наприкінці XVII століття граверство починає існувати самостійно, коли гравюри виконані на окремих аркушах. Наталія Бондар зауважила, що явище розповсюдження паперових естампних зображень, як і граверство, було запозичене із Заходу – Німеччини та Польщі [3, с. 213]. Також вона наголосила, що зародження естампної гравюри як окремого виду мистецтва насамперед пов'язане із постаттю Памва Беринди [3, с. 227]. Серед видань, що вийшли під його керівництвом, – «Святці Києво-Печерської лаври (1628–1629)» – найдавніша відома українська гравійована книга.

Збірка віршованих декламацій Памва Беринди «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа в ЇршѢ для утіхи православным христіаном» 1616 року – невелика брошура з пронумерованими сторінками по 24 рядки тексту на кожній. Їх нумерація ведеться за допомогою літер А, Б, В, Г та Д в поєднанні з цифрами. На сьогодні останні сторінки (29–31) брошури у єдиному львівському примірнику втрачено [1].

Традиційно більшість друків XVII–XVIII століття починалися з форти – гравірованого титульного аркуша із символіко-алегоричним зображенням, яке обрамлювало

розлогу назву твору. Такий вихідний аркуш Микола Макаренко назвав обличчям книги та свічадом висловлених у ній ідей [8, с. 6–8]. Дмитро Степовик розглянув пишні форти як художній вступ до змісту твору [12, с. 66].

Титульний аркуш різдвяної збірки Памва Беринди виконаний у вигляді архітектурного порталу – багато оздобленого входу у будівлю. Тут це півкругла лаконічна арка, вбудована у стіну та подекуди задекорована листковим ліпленням, з п'єдесталом і двома класичними колонами. Юрій Іванченко зауважив, що ця романська арка повторює арку над головним входом собору на Княж-горі у Крилосі [4, с. 61]. У просвіті арки видрукувана назва «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа вЪршѢ» із підзаголовком «для утѢхи православным христіаном», яким Памво Беринда, поперше, адресує вірші широкій громаді, та, по-друге, пояснює призначення твору – «для утѢхи», тобто душевного задоволення. Нижче розташовані вихідні дані – місце, назва друкарні та час видання.

Треба наголосити, що використання на форті арки притаманне усім стрятинським книгодрукам, у виданні яких Памво Беринда брав участь. У цьому випадку форта декларує назву та особливу тематику віршів – «На Рожество Господа Бога і Спаса нашого Ісуса Христа», а за нею вже відкривається текст. Входом-аркою автор ніби запрошує до сакрального місця народження Спасителя, дає читачеві унікальну можливість зазирнути і побачити дещо таємне, спостерігати за усіма подіями святої ночі, стати поруч ясел свого Сотворителя. Композиційна структура декламації, що передбачає виступ восьми отроків, допомагає трактувати арку на титулі і як завісу театру, де ось-ось розпочнеться різдвяне дійство.

За титульним аркушем подано вірш-присвяту «До превелебного в. Христъ его святителское милости кир Іереміи Тисаровского, епископа лвовского, и прочая, пана моего милостивого». Текст присвяти надрукований дрібнішим, аніж основний, шрифтом. Очевидно, так автор хотів наголосити, що вона не пов'язана безпосередньо зі змістом твору та існує поза ним. Памво Беринда з традиційною бароковою формулою авторського самоприниження підносить Тисаровському вірші на свято Різдва. Топос скромності прочитується вже у самій назві присвяти, в межах якої автор використав три різні розміри шрифту. Найменшим із них надруковано кінцеві слова «...пана моего милостивого», у яких опосередковано зазначено особу автора.

Сторінка з присвятою, як і всі наступні, прикрашена вузькою рамкою по усьому периметрові з невеликими крапками всередині. Рамка першої сторінки найбільш строката з усіх: відстань між крапками, що є елементом орнаменту, трапляється різною, а кути виступають за її межі. Останній рядок сторінки зі словами «Недостойний Іеромонах Памво Беринда типограф» перериває це обрамлення. Можна припустити, сторінку оздоблювали рамкою вже з надрукованими на ній віршами. Обрамлення могло бути відтиснутим вручну та розробленим спеціально для різдвяної збірки, використаним уперше, адже з кожною наступною сторінкою майстерність його виконання зростає. До останнього аркуша декоратор вже цілком опанував техніку відтиску. Крім естетичної функції, ці рамки звертають увагу читача на деякі важливі маргіналії, бо глоси, примітки і заголовки певних частин тексту у збірці Памва Беринди розташо-

вані поза нею. Рамка є межею віршового простору; те, що поза нею, має допоміжний характер.

Буквиця або ініціал – початкова гравірована літера, яких загалом у збірці є чотири – розпочинає текст присвяти. Техніка її виконання у присвяті істотно відрізняється, наприклад, від буквиці, що розпочинає пролог різдвяних віршів, простотою та стриманістю. Ініціал ніби вказує на автономність присвяти та звертає увагу читача на початок тексту. Початкова літера «В» не прописана чітко, а стилізована під візантійський рослинний орнамент, що своїми листками виходить за межі контурів. Літера й орнамент розчиняються одне в одному і їх неможливо розділити. Така форма буквиці спонукає читача шукати зв'язок з текстом і найперше семантично увиразнює початковий рядок: «В Христа збавителя дня того народженьє». У такому контексті використання рослинного орнаменту можна інтерпретувати як символ життя – народження Месії. Водночас існує зв'язок із подальшим змістом присвяти.

Памво Беринда підніс Єремії Тисаровському вірші на свято Різдва як «малий колос убогого жнива могого». Образ врожаю – один із ключових якраз у львівських віршах раннього бароко. Можливо, саме тому в Памва Беринди перша буквиця книги є рослиною: як зерно проростає із землі, так і духовна праця проростає «малим колосом».

Назва «На Рожество Христово вѣршѣ», яка засвідчує початок декламації після присвяти, обрамлена непоказними, але й не випадковими елементами декору – зірками з колом і крапкою всередині. В українській народній традиції цю зірку називають «повна рожа». Такий символ здавна популярний в українській вишивці та іконографії Богородиці. Коло з крапкою всередині зірки порівнюють з жіночим лоном, у якому зароджується і виношується нове життя, тому цю зорю називають ще Зіркою Матері. У виборі такої окраси для назви віршів простежується семантичний зв'язок з їх змістом: в особі Діви Марії Син Божий втілюється, поєднав небо і землю, Бога і людину.

Декламація Памви Беринди, учителя братської школи, розподілена на вісьмох учнів, – пастухів, які перші поклонилися новонародженому Ісусові. Назву першої з цих частин – пролог – Памво Беринда так само пообіч оздоблює рослинним орнаментом, що нагадує стебло з листками й колосками, які схиляються до землі. Ця краса початку віршів промовиста: слухач або читач скористається авторським жнивом.

У буквиці, якою починається текст прологу, проглядають контури літери «Х» на тлі лику святого: над головою – німб, у ногах – квіти. На жаль, стан гравюри не дає змоги достеменно розпізнати всі елементи. На разі не можна нічого стверджувати, а робити лише певні припущення щодо цього зображення.

Зважаючи на те, що буквиця розпочинає слово «Христос-збавитель», а тогочасні гравери часто намагалися візуально відобразити семантику першого слова у буквиці, можливо, саме Ісус є тією святою особою. Крім того, видається, що у лівиці – книга: так часто змальовували Христа в іконографії. Позаду лика видніються лінії двох крил, що може свідчити про присутність ангела у події Різдва або ж про ангельську природу постаті. Образ архангела Гавриїла є у віршах Памви Беринди, хоч і не згаданий у пролозі, який відкриває буквиця. А ще особа на тлі ініціалу подібна до старця, одягненого як священнослужитель. Цей одяг нагадує сакос – православний єпископський фелон. До

XVIII століття в українській церкві константинопольські єпископи надягали його лише тричі на рік: на Великдень, П'ятидесятницю та Різдво Христове. Можливо, постать з буквиці – львівський єпископ Єремія Тисаровський, до візиту якого була написана декламація. Ще у присвяті Памво Беринда наділив його високими чеснотами, то чи не міг німбом святого – у гравюрі? На перший погляд ймовірність такого обоження Єремії Тисаровського здається суперечливою. Але у присвяті Памво Беринда пише:

Кролевеперськіє пана [Христа] свѣта почтили,
Жегось троякими подарки привѣтили.
Зъ миром, зъ кадилом и зъ злотомго витаючи,
Богом и чловѣком Христа визнаваючи.
А иж я, нендзный, злота и сребранѣ маю,
О то, чим могу, тымтя, пане мой, витаю.
Пане милостивый и отче превелебный,
Пастыру добрый...

У цих рядках прочитується паралель між Єремією Тисаровським та Ісусом Христом: як мудреці зі Сходу вітали Месію з приходом на світ, так Памво Беринда обдаровує єпископа своєю декламацією.

Постать з буквиці так само може бути святим Андрієм Первозваним. Підставою для такого припущення є те, що традиційно з косим хрестом у вигляді літери «Х», як бачимо на гравюрі, в іконографії зображують саме Андрія Первозваного. Хрест у такому вигляді називають Андрієвським, адже, за легендою, саме на такому був розп'ятий святий. Пам'ять святого церква вшановує якраз напередодні різдвяного циклу.

Різдвяна збірка Памва Беринди містить шість гравюр, однак лише дві прикрашають декламацію отроків. Варто звернути увагу на наповнення цих ілюстрацій – поклоніння пастирів та поклоніння мудреців. Обидві сцени акумулюють і підпорядковуються єдиній ідеї різдвяних віршів, яку один за одним висловлюють отроки у своїх виступах:

Бог вѣгльѣ тум показалься нам на збавеньє.
Монарха превысокій, вьлюдохнизким ся стал...;
Христос нынѣ для нас рачил ся народити,
Всѣ ж ему за то хотѣмовдячными быти.

Отже, ці ілюстрації особливі, оскільки ними Памво Беринда графічно та контрастно витлумачує сенс Різдва – покоритись та поклонитись новонародженому Спасителеві світу, як убогі пастушки та величні царі зі Сходу. Гравер використав свій шанс цілісно й одночасно змалювати те, що декламація відкриває поступово з промовою кожного наступного отрока. Між ілюстраціями різдвяної збірки та літературним твором простежується стильова єдність, вони є кадрами мізансцен, які фіксують найбільш кульмінаційні моменти розвитку фабули. Якщо у пролозі йдеться про радість Христового народження, а вустами сьомого отрока автор оповідає про прихід мудреців зі Сходу, то й ілюструє текст відповідними гравюрами. Поезія стала зображенням, а зображення – поезією. Але парадоксально, що у цій фрагментарності є цілісність, притаманна лише

ілюстрації. Книжкова гравюра Памви Беринди – це не лише, так би мовити, переклад літературного твору на мову візуального мистецтва. У фокусі обидвох гравюр декламації – тема поклоніння, якою ілюстрації одна за одною створюють атмосферу твору. Хоча література та пластичне мистецтво й володіють різними інструментами, все ж слово стає видимим образом, і вони як дві системи знаків покликані привернути увагу читача до однієї й тієї ж ідеї.

Другу сторінку прологу прикрашає перша гравюра, яка змальовує ніч Різдва. Володимир Стасенко пише про те, що іконографічна сцена з Богородицею та святим Йосипом, зображеним на тлі стаєнки розроблялась від давніх часів, зокрема, і у візантійському мистецтві [11, с. 218]. Гравійована ілюстрація Памва Беринди особлива тим, що не тільки допомагає ясніше уявити місце події, а й дає підстави називати Памву Беринду майстром деталі – вона відтворює характери та доповнює біблійні образи поетичної декламації.

Центром композиції є новонароджений Ісус Христос у яслах, подібних до царського трону. Справа від Нього зображено Богородицю – навколійки перед своїм дитям з молитовно складеними руками. Спокійні риси її обличчя промовляють: «Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно з словом твоїм!» (Лк. 1: 38). Широкий німб над схиленою у покорі головою над Ісусом свідчить про велику святість і ніби є нагородою за ангельську чистоту Марії та глибоке смирення перед сповненням Слова Божого.

Зліва від Ісуса – зняковілий Йосип поважного віку з густою пишною бородою, який наче й не сміє подивитися на Месію в яслах, на самого Господа. Над ним, як і над Пречистою Дівою, височіє німб, але його ликові надано певної нерішучості. Погляд названого батька відведений від Христа та спрямований донизу на одного з малих пастушків, що, здається, саме прийшли вітати Ісуса. В особі Йосипа гравер зобразив не тільки індивідуальну, а й світову драму. Він є уособленням людства, яке часом теж сумнівається у божественності Христа. Графічний образ Йосифа відображено й у віршах, хоча він згаданий коротко, як і у Святому Письмі. Гравери й іконописці так само часто не помічають цього старечого образу, увагу здебільшого спрямовують до одного всепоглинаючого центру – народження від Діви. Однак можна стверджувати, що саме образів Йосипа на гравюрі Памва Беринди властива найбільша психологізація. Автор, звертаючись з привітанням до нього, написав: «І ты, о старче Іосифе, збыть трвожливый, / В повъреном клейнотѣ боязливый...». Памво Беринда так само згадує про його тверду віру в Бога та послух. Невипадково змальовує Йосипа-старця як боязливого та стривоженого чоловіка, адже у Святому Письмі сказано, що, будучи людиною праведною, дізнавшись про вагітність Марії, Йосиф злякався та хотів таємно відпустити її, але Ангел Господній заспокоїв його: «Йосипе, сину Давидів, не бійся прийняти Марію, дружину свою, бо зачате в ній – то від Духа Святого. І вона вродить Сина, ти ж даси Йому ймення Ісус, бо спасе Він людей Своїх від їхніх гріхів» (Мт. 1: 19–21). У віршах Йосипа іменують сторожем тайн («Строжу великих таин бозского зряженя, / Слуго невымовного его нароженья»).

Новонародженого Ісуса зігрівають своїм диханням осел і віл. Ще старозавітний пророк Ісаїя передбачив цю картину: «Віл знає господаря свого, а осел – ясла пана свого.

Ізраїль нічого не знає, народ мій не розуміє» (Іс. 1: 3). У віршах Памва Беринди це звучить так: «... У котрых вол и осел съ покорою стоять / И надъ Израїля лѣпше ся бога боять».

Для гравюри з поклонінням пастирів характерна перспектива: з яскині на передньому плані, де відбувається Різдво Христове, крізь арку видніються пагорби з пастухами та їх отарою. Над ними з неба зноситься ангел, який сповіщає про народження Ісуса. Він зусібіч огорнутий променями світла, що нагадують різдвяну зірку. Цей біблійний епізод оповідає один із отроків у передісторії до приходу пастушків у Вифлеєм. Ілюстрація є інформативно насиченою, адже гравер одночасно змальовує події, що відбувалися на відстані та у різних просторових планах, майстерно поєднує промови п'яти отроків в одну гравюру, не спотворюючи змісту декламації. Окрім того, аркоподібний вхід на першій ілюстрації перекликається із титульним аркушем, оформленим у такому ж стилі: читачеві вже з прологу вдається зазирнути крізь арку та стати свідком тайни Різдва.

Володимир Стасенко, розглядаючи цю різдвяну гравюру в своєму дослідженні, пише: «... дереворіз Памва Беринди сміливо можна зарахувати до шедеврів української книжкової ілюстрації. Ці перші галицькі гравюри Різдва зафіксували значний прорив до нової стилістики із певним збереженням традиційних схем» [11, с. 216–217]. Так само зауважив, що у композиції Памва Беринди, окрім звичних тогочасних елементів в образотворчому мистецтві, простежується власне авторський стиль. Наприклад, несподіваним для початку XVII століття є інтерпретація образу Немовляти: новонародженого Ісуса зображено не сповитим, а оголеним [11, с. 217].

Друга гравюра є окрасою промови сьомого отрока, у якій ідеться про прихід мудреців. Володимир Стасенко написав про те, що цей сюжет, розвинений в епоху Ренесансу у Західній Європі, був однак рідкісним у східнохристиянському і, зокрема, давньоруському малярстві; не був він поширеним і у галицькій гравюрі [11, с. 216]. Бачимо, що на тлі стаєнки зображено Йосипа та Богородицю, яка сидить, тримаючи на колінах новонародженого Ісуса. Володимир Стасенко зазначив, що такого змалювання Діви Марії у цій сцені вимагає візантійський посібник з іконопису «Єрмінія» Діонісія із Фурни, який містить канонічні правила щодо стилістичного та символічного зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих, апостолів, пророків [11, с. 218]. Можливо, ця книга була джерелом релігійного граверства Памва Беринди, адже за всіма його творами пластичного мистецтва простежується обізнаність із тогочасними живописними традиціями, особливо візантійськими. На небі над яскинею височіє ясна шестипроменева Вифлеємська зірка, подібна до комети, – неодмінний атрибут сцени поколоніння волхвів. Навчені зорею, перед Святим сімейством – три волхви-астролати, один із яких – старець з довгою бородою та непокритою головою – навколішки підносить Ісусові свій дар. Позаду, дивлячись один на одного, два інших зі своїми дарами у руках. За одежею мудреці-звездослужителі більш подібні до царів. У віршах цих астрологів автор за тридцятью короною, часто називаючи королями («Въ Теофаніи Христовум кролеве пришли / И, ведлугкометы, ввертепѢ царя наши»), хоча євангеліст Матвій ні словом не обмовився щодо їх царської належності. Розкішна одежа трьох мудреців істотно відрізняється, що спонукає глядача розмірковувати про те, що вони є правителями різних частин світу. Образ наймолодшого з царів доповнено шаблею.

Попри те, що всі дари мудреців важко ідентифікувати, у руках одного з волхвів добре видно амфору, очевидно, золоту. З цього приводу Святе Письмо каже: «Відчинивши скарбниці свої, піднесли Йому свої дари: золото, ладан та смирну» (Мт. 2: 11). Вустами сьомого учня автор тлумачить символіку подарованого:

Смирною, якъ смертельного, Христа почтили
И презъ ню въскресенієєго значили
И злото, якъ кролеви, было теж отдано
Презъ що царство єго было фігуровано
Ліван теж и тотъ, якъ богу, офѣровали
И несмертельность єго презень выражали.

Таким способом автор услід за Святим Письмом наголосив, що Ісус є Цар, Бог і Людина. Золото – це царський дар, який показує, що Ісус був Людиною, але народився, щоб бути Царем (золоту амфору на гравюрі тримає у руках мудрець у царській короні); ладан – це дар священникові, оскільки Ісус прийшов стати новим Учителем і дійсним Первосвященником (мудрець, що зображений навколішки перед Ісусом одягнений у багатий плащ, подібний до фелону); смирна – дар тому, хто повинен померти і воскреснути, оскільки смирну вживали для бальзамування тіла померлого. Цей дар відсилає до майбутньої жертви Христа, адже одним із епізодів Страстей Господніх, які увінчалися Розп'яттям, буде умивання ніг Спасителя миром, а перед похованням його тіло теж буде помазано ним. Зважаючи на цей символізм, Дмитро Чижевський розглядав дари Христові як емблеми у різдвяних віршах Памва Беринди [16, с. 216].

Гравюра зі сценою поклоніння мудреців не вміщена у текст, як попередня, а розташована по центру аркуша, перериваючи його. Вона так само прямокутна, а простір по кутах зображення задекоровано чотирма повними рожами, такими ж, як назву «На Рожество Христово вѣршѣ». Посередині між верхніми на нижніми «Зірками Матері» з обидвох боків – лики херувимів або серафимів, які ще можна побачити в одному з найдавніших зображень Ісуса Христа «Господь Пантократор», яке представляє Його як Небесного Царя і Суддю: Бог-Вседержитель сидить на престолі з численними херувимами й серафимами довкола. Про ці ангельські чини неодноразово йдеться у віршах: «Котрый бовѣм на херувимох почивает, / Тотъ въ вертепѣ и яслехъ тутъ перебуваетъ»; «И самый тотъ, зо всѣхъ першій, чин херувимскій, / Єстьєсь бовѣм ты страшный, творче серафимскій». Мабуть, ангельську присутність у часі Різдва Памво Беринда хотів відтворити ще й графічно.

Епілог декламації відкриває буквиця «К», що, спершу здається, стилізована рослинним орнаментом подібно до тієї, з якої розпочинається пролог. Однак, придивившись, можна побачити, що її основа – відкрита й перевернута вертикально на ліве ребро книга, над якою здіймається птах, крильми утворюючи бічні згини літери. Ця образно-текстова емблема може натякати на біблійну основу сюжету. Останнє слово епілогу «Амїнь» оздоблено так само, як і початкова назва віршів, що свідчить про системність оформлення декламації та завершення першої частини збірки.

Друга частина книжечки «На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа» складається з віршів «На Стефана первомученика», «На Обрізання Господне»,

«На плач Василя Великого» та «На Богоявлення або Явище Бога». Вони приурочені до біблійних подій, які разом є святами різдвяного циклу, але не цілком відповідають хронології у брошурі.

Одразу після декламації Памво Беринда помістив у збірці вірш «На Стефана Первомученика», назву якої вже традиційно з обох сторін декорує рослинним орнаментом, використовуючи дуже схожий елемент схиленого додолу стебла, але замість колосків, як у назві прологу, тут бачимо пишну квітку. Згодом у вірші Памво Беринда порівняв:

Яксь паякьной рожѣ квѣтям посыповати,
Так єст Стефана хвалами короновати.

Вірш на честь святого торкається, здавалось би, несподіваної для Різдва теми страждань і проілюстрована гравюрою побиття Стефана. Втім, так автор продовжує різдвяну тему, адже пам'ять першомученика церква вшановує на третій день Різдва Христового. Гравюрі-ілюстрації надано динамічності та руху. Святий Стефан зображений навколішки посеред розгніваного натовпу, який зусібіч закидає його камінням, яке так само лежить на землі. Памво Беринда з біблійної оповіді бере образ мужнього проповідника-борця. У той час, як люди довкола підіймають над Стефаном руки, щоб закаменувати на смерть, він, з німбом-короною над головою, покірно здіймає свої руки до густих хмар, крізь які пробиваються ясні промені, ніби дозволяючи натовпові продовжувати, ніби приймаючи таку Божу волю:

Христос зь wysokości Стефана коронуєт,
Котрого то народ жидовскій каменуєт.

Розпізнати тематику наступного вірша найперше можемо не за назвою, адже Памво Беринда не виносить її, як звично перед початком самого тексту, а за особливостями декору аркуша. Знову бачимо чотири повних рожі, які повертають читача власне до теми Різдва Христового, та гравюру, вміщену під першими трьома рядками вірша по центрі сторінки. Заголовок «На Обрѣзаніє Господне» розділений на дві частини та розташований вертикально побіч ілюстрації. На гравюрі зображено хронологічно найближчу важливу подію після Різдва – Господнє Обрізання. Центральними постатями є Ісус Христос, якого тримає преподобий Симеон у шатах священника, та Богородиця. Великим білим престолом храму автор відмежовує від них решту персонажів у глибині гравюри, тим самим надаючи їм другорядної ролі. Памво Беринда розпочав свій короткий вірш словами: «Христос, ся народивши, наше всѣх збавеньє, / Человек власный, а не якоє приведеньє», наголошуючи на тому, що у народженні Він прийняв образ людини, а в обрізанні виявляє ще більше смирення і, безгрішний, обрізається за законом, немов грішник. Обрізання в Старому Завіті було встановлено як образ хрещення й символ очищення від первородного гріха. На першому плані, на краю престолу бачимо кошик з двома птахами. Володимир Стасенко припустив, що це голуби і зазначив, що цей знак, описаний апостолом Лукою як символ очищення та прихильно сприйнятий у час раннього Ренесансу, засвідчує Божу присутність [11, с. 226]. Обрізанням, яке прийняв

Ісус, Він починає Свої страждання за нас, які закінчить словом «Звершилось!» (Ін. 9: 30) на хресті і помре. Цю ідею вірша Памво Беринда дуже тонко втілив у змалюванні Пречистої Діви, яка навколішки молитовно складає руки до Сина, а Ісус зворушливо простягає до Неї лівицю, обоє наділені німбами Саме з часу пролиття першої крові Христа починається співтерпіння Богородиці.

Наступний вірш «Зь Євангелія на обрѣзаніє Господне» має підзаголовок «...на приклад дѣтем христіаньским» дрібнішим шрифтом, який пояснює його призначення та концентрує виховну ідею твору. Памво Беринда починає вірш безпосереднім звертанням до дітей та вже з першого слова просить: «Присмотрѣтсюту збавителеви, о дѣти, / И еголѣта на приклад хотѣтемѣти». На гравюрі до цього вірша зображений євангельський епізод про дитинство Ісуса, коли батьки взяли Його дванадцятирічного до Єрусалимського храму: «Як дні свята закінчилися, вернулись вони додому, а Ісус лишився на розмову з учителями Закону. Йосип та мати його не знали того» (Лк. 2: 42–43). У центрі ілюстрації посеред храму сидить на Господньому троні Ісус, склавши руки благословляти. Нижче довкола нього – сім книжників. Усю драматичність сюжету автор відобразив антитезою спокою та впевненості Христа з недовірою та подивом книжників; ніби чогось шукаючи у писанні, ніби впевнюючись у правді Його слів. При вході до храму за німбами, що ледь торкаються один одного, можна розпізнати батьків малого Ісуса, які довго шукали Його: «... як вгледіли, то здивувались: “Дитино, чому Ти нам так зробив?.. з журбою шукали Тебе”» (Лк. 2: 48). Особливо біблійні слова добре прочитуються у вказівному жесті Йосипа. Марія ж з усміхом склала свої на грудях.

Теоретично учні Памва були приблизно такого ж віку – у братській школі хлопчики навчалися з дванадцяти років. Цей вірш є своєрідним педагогічним прийом виховання за аналогією, а євангельський образ малого Ісуса з гравюри – взірцем для наслідування:

Творець пан, створенє своє поважаючи
Нам всѣм вь той мѣрѣ приклад добрыйсь себе подал,
Абы кождый зь вас учтивость родичом отдал,
И на науцѣ вь весь вѣк свій молодой стравил...

З обох сторін гравюри традиційно для ілюстрації з Ісусом автор розташував чотири повні рожі, а поміж ними – ще один елемент орнаменту, близький за стилем до буквиці вірша, останньої у збірці.

Завершує книжечку фронтиспісна гравюра святого Василя Великого. Очевидно, нею розпочинався наступний вірш «Зь ляменту над Васи́лієм Великим», але у львівському примірнику ці сторінки втрачено. З огляду різдвяної збірки Памво Беринди Антоніні Сичевської [13] зрозуміло, що загалом вірші містили шість гравюр, остання з яких – зображення Василя Великого, отже, на втрачених сторінках був надрукований лише текст віршів «На Святого Оеофанія альбо Богоявлення» та звернення автора «До чительника».

На останній цілосторінковій гравюрі бачимо святого Василя Великого, ім'я якого автор прописав у просторі щедро вирізьбленої аркової рамки. Святий сивобородий старець у ризах архієрея стоїть на завітчаному пагорбі, тримаючи у лівій руці Святе Письмо, пальці правої складені до благословення. Гравюра ілюструє вірш, що передає

смуток і плач за померлим Василієм Великим, прославляє його добрі справи на утвердження християнської віри. Дмитро Степовик пише про те, що позем – ділянка землі з рельєфними вигинами та впадинами, на якій ростуть окремо один від одного соковиті тужаві кущі, як на гравюрі Василя Великого, в однофігурних композиціях є символом земної служительської діяльності зображеного [12, с. 38–39]. Про євангелістів та Отців Церкви з гравюр Памва Беринди він зауважив: «...це старці далеко не богатирського тілесного складу. Вони немічні плоттю, але в них проникливі погляди. Це типи облич мудреців-аскетів. У них худі, жилаві, інтелігентні руки. Лише по відкритих частинах тіла можна здогадатись про кощаві постаті, задрапіровані до самих ніг довгими фелонями... рука утримує важку книгу в окладі без жодного видимого зусилля та порушення рівноваги. Постаць наче прикипіла до землі» [12, с. 37].

Як зазначалося раніше, усі гравюри різдвяної збірки могли існувати самостійно, незалежно від літературного твору. Однак важливим є те, що разом із літературним твором вони набувають нового значення: спрямовують процес читання, ведуть читача за собою та розкривають ідеї віршів. Разом із фортою, графічними шрифтами, стилізованими буквицями та іншими не менш істотними прикрасами, які часто читач не помічає, вони спонукають розмірковувати над змістом тексту, образно витлумачують його. Книжкові ілюстрації втілюють віршоване слово, відчувають його найменші порухи та роблять видимим. Промовистим прикладом цього є один із знакових моментів різдвяної історії – побиття немовлят у Вифлеємі за наказом Ірода. Цей епізод міг стати основою для ілюстрації декламації. Однак автор у промові восьмого отрока, якому на згадку спадає сумна доля дітей, пише:

Иле що ест радостного, ту вспоминаю,
А що бы до взрушена жалю, опускаю,
Що при той же справе презь Ирода стало;
О тых тамь мордырствах не хочу вспоминати,
Не хотячи вас на тоть день зафрасовати...

Отже, оформлення Памва Беринди не просто відповідає його віршованій мові, а підкоряється їй. За допомогою яскравих зорових асоціацій гравюри інтерпретують метафорику сенсу та віддзеркалюють її. А системність прикрас збірки не тільки доводить її мистецьку вагомість, а й свою доречність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Беринда П.* На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном / П. Беринда. – Львів, 1616. – 31 с.
2. *Біблія* : Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [пер. І. Огієнка]. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 1995. – 296 с.
3. *Бондар Н.* До історії побутування книжкових ілюстрацій у якості самостійних естампних гравюр наприкінці XVI–XVII ст. / Наталія Бондар // *Рукописна та книжкова спадщина України*. – Київ, 2005. – Вип. 10. – С. 212–231.

4. Іванченко Ю. Графіка Києва XVI–XVII століть / Юрій Іванченко // Мистецтво України. – 2012. – Вип. 12. – С. 56–70.
5. Ісаєвич Я. Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.
6. Коляда Г. Памво Беринда – архитипограф // Книга. Исследования и материалы. – Москва. – 1964. – Сб. 9. – С. 125–140.
7. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 750 с.
8. Макаренко М. Орнаментація української книжки XVI–XVII століть. – Київ, 1926. – 66 с.
9. Ошуркевич Л. Памво Беринда и первые иллюстрированные издания на Украине / Лидия Ошуркевич // Народная гравюра и фольклор в России в XVII–XIX в. / Лидия Ошуркевич. – Москва, 1976. – С. 34–56.
10. Січинський В. Історія українського гравєрства XVI–XVIII століття. – Львів, 1937. – 94 с.
11. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу: Монографія / Володимир Стасенко. – Київ : Вид. центр «Друк», 2003. – 334 с.
12. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть : Еволюція образної системи / Д. Степовик. – Київ : Наукова думка, 1975. – 331 с.
13. Сычевская А. Памва Беринда и его Вирши на рождество Христово и другие дни / А. Сычевская // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – Киев, 1912. – XXIII, вып. I. – 63 с.
14. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31.
15. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упоряд. С. Ульяновська ; вст. ст. І. Дзюби. – Київ : Либідь, 1993. – 594 с.
16. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – Київ : Обереги, 2003. – 576 с.
17. Pelc J. Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych / Janusz Pelc. – Kraków : TA i WPN Universitas, 2002. – 413 s.

*Стаття надійшла до редколегії 30.01.2017
Прийнята до друку 22.02.2017*

VERSE AND ENGRAVING IN CHRISTMAS COLLECTION BY PAMVO BERYNDA: IDENTITY OF SENSE

Yuliya SLYVKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

The article attempts to study the collection «On the Birth of Our Lord and Savior Jesus Christ verses for the consolation of the Orthodox Christians» by Pamvo Berynda, published in 1616 from the point of view of correlation between the contents of the versed text along with the engravings and the artwork in general. Thus, the author of this collection is viewed as both a poet and an engraver. Observations of illustrations, their correspondence between the versed text and respective words from the Scripture provide reasons to state the identity of the Christmas sensation on the one hand and the peculiarity of its manifestation in different

artistic forms – on the other hand. The conclusion drawn shows that the character of structure and image composition of Pamvo Berynda's collection proves integrity of all the components, aimed at the process of its diversified perception.

Keywords: verse, illustration, engravement, top page, initial, Christmass sensation, book image.