

УДК 7.026 : 232.963

Плотнікова В. В.

Інститут мистецтв Прикарпатського
національного університету ім. В. Стефаника

ПАСІЙНІ СЦЕНИ У ГРАВЮРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ МАЙСТРІВ XVI– XVIII СТ.: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Плотнікова В. В. Пасійні сцени у гравюрах західноєвропейських та українських майстрів XVI–XVIII ст.: порівняльний аналіз. У статті висвітлюється своєрідність пасійних сцен у західноєвропейській та українській гравюрі XVI–XVIII століть. Автором виділено основні риси найхарактерніших сюжетів хресної ходи, втіленої в композиціях гравюр майстрів Західної Європи та України. Висловлюються спостереження щодо побудови релігійної сцени, глибокого психологічного наповнення графічного твору та порівняння засобів вираження. Шляхом застосування компаративного аналізу, автором проаналізовано найхарактерніші сюжети хресної ходи, що знайшли своє відображення в композиціях гравюр майстрів XVI–XVIII століть. Зосереджено увагу над образом Страждаючого Спасителя, що формується на вже встановлених іконографічних вимогах, попри очевидні запозичення як із композиційної, так і з технічної сторони, часто зазнавав впливу нетрадиційного художнього самовиявлення творця гравюри. Основу дослідження складає порівняльний аналіз ілюстрацій релігійного змісту, що за своїм наповненням відтворюють найважливішу кульмінаційну сцену гравюр Страсного ряду — Розп'яття Ісуса Христа.

Ключові слова: пасійна сцена, Страсна хода, Розп'яття, гравюра.

Плотникова В. В. Сцены Страстей Христовых в гравюрах западноевропейских и украинских мастеров XVII–XVIII вв.: сопоставительный анализ. В статье освещается своеобразие сцен Страстей Христовых в западноевропейской и украинской гравюре XVI–XVIII веков. Автором выделены основные черты характерных сюжетов крестного пути, воплощенного в композициях гравюр мастеров Западной Европы и Украины. Высказываются наблюдения относительно построения религиозной сцены, глубокого психологического наполнения графического произведения и сравнение средств выражения. Путем применения сравнительного анализа, автором проанализированы характерные сюжеты Страстей Христовых, которые нашли свое отражение в композициях гравюр мастеров XVI–XVIII веков. Внимание сосредоточено над образом Страдающего Спасителя, что формируясь на уже установленных иконографических требованиях, несмотря на очевидные заимствования как с композиционной, так и

с технической стороны, часто подвергался воздействию нетрадиционного художественного самовыражения создателя гравюры.

Основу исследования составляет сравнительный анализ иллюстраций религиозного содержания, которые по своему наполнению воспроизводят важнейшую кульминационную сцену гравюр Страстей Христовых — Распятие Иисуса Христа.

Ключевые слова: крестный путь, Страсти Христовы, Распятие, гравюра.

Plotnikova V. Passion Scenes in Engravings of Western-European and Ukrainian Masters of the 16–18th centuries: a Comparative Analysis. In the article under the title of “Passion Scenes in Engravings of Western-European and Ukrainian Masters of the 16–18th Centuries: a Comparative Analysis” originality of the passion scenes in the Western-European and Ukrainian engraving is described. The basic features of the most characteristic plots of the cross procession embodied in compositions of engravings of Western-European and Ukrainian masters of the 16–18th centuries are distinguished by the author of the article. The basis of the research is a comparative analysis of religious illustrations that by their content reproduce a culminating scene of the engravings of passion circle — Crucifixion of Jesus.

Observations on the construction of a religious scene, deep psychological content of a graphic work and comparison of the expressive means are provided. It should be stressed that the plots on Passion procession were quite popular among Western artists as well as Ukrainian ones.

The author of the article has raised the problem of a comparative analysis of the most typical scenes of the cross procession that were reflected in the engraving compositions of the masters of the 16–18th centuries in Western Europe and Ukraine.

The image of the Suffering Saviour, having formed on the basis of the earlier established iconographic requirements, despite the obvious borrowings on a compositional side as well as technical one was often exposed to unconventional artistic self-expression of the creator's engraving. More often, authors of printed illustrations of religious content have made artistic diversity to express an artistic concept that is now a poorly researched issue. The importance of establishing nationally characteristic features of the Ukrainian engraving of the 16–18th centuries in a comparative analysis to similar by content engravings of artists of Western Europe reveals the relevance of the article.

The aim of the article is to identify and clarify bases of construction of a religious scene of passion circle, deep psychological content of graphic works and compare the expressive means of Western-European and Ukrainian artists of the 16–18th centuries.

Methods. The exploring of the indicated theme is carried by the way of implementation of a comparative analysis that allows to make a comparison in order to identify the characteristic peculiarities of the engraving compositions, artistic interpretations and technological aspects of replication of biblical illustrations.

The results of the research support the idea that observing such scenes researchers draw their close attention to the details, because the engraving composition has often been enriched with additional elements of symbolic meaning. Different household elements are often added into the composition of a work and thanks to that a classic iconographic scheme gets distinctive features.

Compositions of artists of the 16–18th centuries are often marked by excessive dynamism, as more often actions of a religious scene develop diagonally. It should be mentioned

that such plots of judgment in the engravers' works in Western Europe involve not only specified people into the mentioned event. The artist often brings even three planes into the composition thereby expanding the field of view of the audience and demonstrating mastery of linear perspective, that is not less important for the engravers of the time.

Symbolism, the artistic activity of Western engravers of the 16–18th centuries were permeated with is a perfect example for Ukrainian artists. However, European artists often created their works of art considering personally in the disclosure of the theme.

Among other artists an interesting and expressive way to artistic self-expression is Hendrick Goltzius' approach marked by informativeness, because for his work of art the artist prepares a text basis from which he draws ways to improve the plot and develop the artistic thought. There appear works of art, framed into an original frame with minor geometrical decor that by means of its location outlines Cross, working in harmony with the plane of an engraving. All fullness of the printed sheet is based on the coexistence of the gray and white, regularity of light and dark planes.

A scene of the "Crucifixion" by such an engraver as Yevstahiy Zavadovskyi resembles the above mentioned Hendrick Goltzius' work of art. The author's particular attention is paid to the composition of the work. The engraver resorts to the accuracy in the portrayal of the cross on which the body undergoes the slightest expression. However, by help of techniques the author creates a sense of Christ's mystical aspiration to the heaven.

Topics on the cross procession were widespread among such Ukrainian artists as Illya, Nicodemus Zubrytskyi, Georgiy, Alexander Tarasevych and others. The basis of their expression is a line, stroke, different in its configuration.

Hans Burgkmair worked on the piece in his characteristic manner of shades of a gray plane and saturation of a stroke. In the master's work of art one cannot find black planes, the artist creates similar effects of dark spots by means of cutting thick strokes on copper plate using cross-hatching. Such a style of drawing often contains a separate task for the viewer to scrutinize a background of the engraving for the "proofreading" details. Probably, this approach was not accidental, because such a way of studying gave comprehension of a religious scene in full. The author, as all his contemporaries, provides a scene with typical European features, introducing Renaissance clothing and contemporary architecture of the city. Very interesting is the depiction of allegorical images of seducers, rather evil spirits, aggravating the event.

Conclusions. Summing up, the main points should be mentioned: the iconography of the plot of "The Crucifixion" and the Passion cycle experienced considerable influence of Western art. However, during the comparative analysis it was observed that Ukrainian engraving had retained the typical characteristic features that marked its peculiarity, namely compositional planning, linear perfection, stroke advantage over spot, orientation to the main event scene. Technological advantages of Western European masters (in comparative perspective) in no way diminish the artistic value of Ukrainian engraving, thus emphasizing its perfection. It is important to distinguish one characteristic feature of the works of art by artists of Western Europe, namely deep psychological content of graphic works. Reproduction of any state of human nature for Ukrainian artists was referred through the dynamics of the figures, the direction of the strokes and their density, clearly delineated format. The results of the research are of great importance to familiarize students of artistic and educational institutions with the art of Ukrainian and Western engraving.

Perspectives of the research of the theme. An important and urgent task is to develop further studying of plots of Passion cycle in order to implement comparative analysis of the research. In the article one of a few plots of Passion cycle is taken into account; complete comprehension of the artistic heritage of engravers of the 16–18th centuries can be made only under further scientific studies of art.

Keywords: Passions of Christ, Passionate procession, the Crucifixion, engraving.

Постановка проблеми. У статті піднята проблема компаративного аналізу найхарактерніших сюжетів хресної ходи, що знайшли своє відображення в композиціях гравюр майстрів XVI–XVIII століть Західної Європи та України.

Образ Страждаючого Спасителя, формуючись на вже встановлених іконографічних вимогах, попри очевидні запозичення як із композиційної, так і з технічної сторони, часто зазнавав впливу нетрадиційного художнього самовиявлення творця гравюри. Все частіше автори друкованих ілюстрацій релігійного змісту вносять мистецьку багатогранність у висловлення художнього задуму, що сьогодні є темою маловивченою. Важливість встановлення національно-культурних рис української гравюри XVI–XVIII століть у порівняльному аналізі із аналогічними за сюжетом гравюрами митців Західної Європи, виявляє **актуальність наукової статті.**

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Порівняльна характеристика означеної теми раніше не належала до сфери зацікавлень українських науковців. У ході дослідження автору знадобилися праці вчених, присвячені проблемам дослідження української та західноєвропейської гравюри: А. О. В'юника [2], П. М. Жолтовського [3], Г. Н. Логвина [4], Е. Л. Немировського [6], В. В. Стасенка [8], Д. В. Степовика [9], О. Макоїди [5].

Мета статті. Виявити та з'ясувати основи побудови релігійної сцени Страсного ряду, глибокого психологічного наповнення графічних творів та порівняння засобів вираження у західноєвропейських та українських митців XVI–XVIII століть.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Робота виконана у відповідності до можливостей використання отриманих результатів дослідження в ознайомленні студентів мистецько-освітніх закладів з історією української та західноєвропейської гравюри.

Виклад основного матеріалу дослідження. Книжкова гравюра, що не потребувала деталізації розповіді та логічних зупинок на всіх сценах Страстей, переважно дидактичні функції у книзі першочергово належали тексту, а не зображенню, – деякі Пасійні епізоди упускала. Відчуваючи єдність зображення й тексту, органічність оздоб у виданні, художники давньої книги вміло збалансовували об'єм тексту та зображення. Вони обмежували відображення Страсних сцен у стародрукованій книзі, добиваючись тим художньої цілісності видання, його вишуканої архітектоники.

Саме функціональністю книги можна пояснити скорочення ряду сцен Страсного циклу від Тайної вечері до Розп'яття у гравюрі, порівняно з іконописом, в якому сцени «Моління», «Поцілунок Іуди», «Суд Анни та Кайяфи», «Відречення Петра», «Суд Пилата», «Розкаяння та смерть Іуди», «Суд Ірода», «Пилат вмиває руки», «Бичування», «Наруга», «Коронування терновим вінком», «Шлях на Голгофу», «Пригводження до хреста», «Підняття хреста» у повніший чи коротший редакції з'являються чи не у кожному Страсному ряді іконостасу, на окремих іконах Страстей з клеймами. Іноді кількість сюжетів тут збільшувалася чи зменшувалася, деякі епізоди додатково об'єднувалися чи ділилися на кілька окремих. Незважаючи на жорсткий відбір, більшість із перелічених сюжетів у галицькій гравюрі все ж представлена хоч би кількома зразками [8: 256].

Тема «Страстей Христових» знайшла відображення у творчості західноєвропейських майстрів, серед яких можна відзначити Лукаса Кранаха Старшого (1472–1553), Луку Лейденського (1494–1533), Хендріка Гольціуса (1558–1617), Лукаса Ворстермана (1595–1675), Клода Меллана (1598–1688), Ганса Буркмайра (1473–1531) та ін.

Гравюри із циклу «Страсті Христа», виконані нідерландським гравером Лукою Лейденським 1509 року в доволі незвичній манері, адже вся зображувальна частина дій обмежена замкнутим контуром кола. Графічні тондо діаметром 28,5 см, вміщують всі події на хресному шляху Ісуса [10].

Сюжет «Молитва на Оливній горі» привернув увагу Лукаса Кранаха Старшого, в результаті чого ним був створений дереворит розміром 39x28,2 см, що в повному обсязі відтворює одну із початкових сцен Страстей Христових [11].

Серія «Страстей Христових» у виконанні голландського майстра Х. Гольціуса вміщує мабуть всі зупинки Спасителя на Його хресному шляху. Дивлячись навіть на сцену одягання терного вінця, що була такою глузливою, яскраво виражено невимовну людська пиху, що заручилась із невинно засудженим Ісусом [12]. Постає Христа м'яко посаджена в мури приміщення. Його легкість і зосередженість не зустрічається з поглядом Прокуратора. Закляклі руки, немов зодягнені в невидимі кайдани, є символом підкореності, усвідомлення правди. Композиція динамічна, адже її дія розвивається по діагоналі. Зауважимо, що подібні сцени засуду у художників Західної Європи, не відбуваються лише за причетних до події людей. Художник вводить у композицію нерідко і три плани, цим самим розширюючи поле зору та демонструючи знання лінійної перспективи, що не менш важливо для майстрів гравюри того часу.

Місцем продовження дій хресної ходи служила гора Голгофа, де смертним ложем великої жертви став твердий хрест. Очевидно, що цій сцені передували й інші, одною із яких є та, де розлучений натовп юрбється поруч із розп'ятими. Спокій, терплячість і страждання передають гравюри голландського майстра Хендріка Гольціуса [13].

Автор зосереджує увагу на людях, котрі прийшли на гору Голгофу як на місце, де задовільниться бажання натовпу. Серед виділених художником персонажів, погляд приковують зовсім не ошатно вдягнені вельможі, котрі із надмірною жестикуляцією засуджують розп'ятих розбійників, а схвилювано скорботні постаті єрусалимських жінок у центрі композиції, котрі вмиваються сльозами, з молитвою зводять руки під хресним деревом. Автор блискуче справився із завданням, зобразивши грішника, що не розкався, з опущеною головою, у тіні хреста Спасителя. Х. Гольціус чітко визначається з освітленням площини гравюри, де темна пляма неба підтримує світлі білі та півтінь. Майстерно опрацьовано і деталі одяг, з надзвичайною скрупульозністю художник вдається до аналізу психологічних рис портретованих. Струменисто знизу вверх римські воїни зводять списи, на одному з яких губка, змочена оцтом. Грішник, котрий в останні хвилини агонії вибирає хресною дорогою дорогу в небо, благально та з надією споглядає на Христа. Ритм ліній тла зашмареного неба посилюється, вирує, обривається.

Художнику вдається знайти гармонію в поєднанні спілкування людей, що ще хвилину тому вигукували «Розпни» та смиренністю, що зависла в буремних хмарах в розкритих обіймах смерті.

Кульмінацією Страсного циклу стає Розп'яття. Образ відкупної за гріхи людства смерті Божого Сина завжди був центральним у всьому християнському мистецтві. Навіть перші християни, які не зображали «Розп'яття», зверталися до цієї теми через алегорію чи сюжети Старого Заповіту: «Жертвоприношення Авраама», «Даніїл у рові з левами», «Дари землі Ханаанської». Тільки після Вселенського Собору 692 року, що відмінив алегоричні зображення Розп'яття, почала активно укладатися його, знайома й популярна потім в Україні, «класична» іконографія з фігурою Христа. Композиція опирається на євангельські тексти та відомості апокрифічного Євангелія Никодима.

Попри все багатство іконографічних вирішень сцени «Розп'яття» умовно можна поділити на кілька основних типів. Найдавніша схема так званого сирійського типу вимагала лаконічності викладу, тому згідно з нею зображали тільки пару Пристоячих — праворуч від Христа Марія Діва, ліворуч — Іоан Богослов. Причому їх скорбні жести могли бути більш чи менш динамічними. Саме ця класична візантійська схема відома за мозаїками Хозіос Лукас у Фокиді (поч. XI ст.) та Софії Київської [1: 146]. В Україні Розп'яття сирійського типу здобули велику прихильність і книжкова гравюра зокрема, галицька, це яскраво засвідчує [8: 261].

Пробитими цвяхами руками і ногами, Спаситель стає одним цілим із хресними раменами. Схиливши на хресті голову, віддано і беззвучно довершує відкуплення гріхів світу. Таким постає Господь у гравюрі Хендріка Гольціуса. Морок, що охопив небо, не завмер в очікуванні воскресіння, а вирує в хмарному сплетінні, клубках смертного передчуття. Автора зацікавила в цій біблійній сцені лише історія

смерті Боголюдини, адже не зустрічаємо поруч Спасителя і двох інших розбійників, з котрими Він вів розмову про спасіння душі. Господь сміливо і смиренно вмирає на хресті, змучене обличчя під тягарем тернового вінця безсило опущене на Матір [14].

Пристоючи, а це Марія, Іоан та Магдалина, на самоті оплакують Спасителя. Тут вже відшуміла юрба тих, хто прагнув розіпнути невинного, забулись слова наруги, якими встелявся Його шлях. Зараз тишу площини гравюри порушують зронені сльози плакальниці, руки котрої обвивають хрест. Споглядаючи твір Х. Гольціуса, мимоволі згадуються слова, мовлені священослужителем церкви «Ось Древо хресне, на якому зависле Спасіння світу». Художник має на меті зацентувати всю увагу на постаті Христа, виводячи сцену розп'яття на перший план, чому ще сприяє низька лінія горизонту.

Під потемнілим небом та закритим обличчям Сонця, вмирає розп'ятий Цар Всесвіту. Мати й Учень під Хрестом. Свята Марія в розпачі витирає сльози, її обличчя пронизане скорботою. Іоан зводить вверх свій погляд на Страждаючого Христа, приймає волю Спасителя, стаючи Сином Його Матері. Сльози скорботи бринять в очах Магдалини, котра не відводить погляду від Христа, помираючого людства на хресному дереві. Автор майстерно виводить усі деталі, його увага прикута до жестів зображених, їх психологічного настрою та значущості сцени.

Часто, розглядаючи сцену «Розп'яття», дослідники вважають особливо необхідним звернути увагу на деталі, які у час бароко відіграють дедалі важливішу роль. Рідко в яку композицію не вводилося додаткових елементів чи символічних предметів — багатозначних алегорій. Христа, як правило, розп'ятого на чотири цвяхи, щораз частіше зображають у терновому вінку. Наприкінці XVII століття спостерігається чітка тенденція ускладнювати композицію. До неї охоче вводяться побутові елементи, а класична схема трактується дедалі життєвіше [8: 268–269].

Дуже рідкісним, а радше, не властивим українській гравюрі, наповненням є образ Господа Ісуса в агонії із Зарваницької парафіяльної церкви. Можна припустити, що цей невеликий твір церковного мистецтва датується 1742 роком, і зберігся в розмірі 13,5 сантиметрів по вертикалі та 8,5 по горизонталі. Автор зобразив розп'ятого Христа, поруч з Котрим закликали у проханні про зцілення четверо людей. Варто зауважити, що вони є не тими, кого зазвичай зображають довкола Спасителя. «Образ Господа Ісуса Христа Страждаючого у Зарваницькій, чудесами та багатствами сяючій, іконі» (оригінальна назва «*Wizerunek obrazu Pana Jezusa Konającego w Cerkwi ParocMalnej Zarwanickiej na Podolu Cudami Słynącego, od W. Atanazego Szeptyckiego, Metropolity Calej Rusi roku 1742 apróliowanego*») супроводжує молитву до Розп'ятого Спасителя, в словах якої знаходимо роз'яснення зображених на тлі гравюри. Під хрест, де Господь розкрив свої всемогутні руки, щоб обійняти тих, хто потребує Його ласк, у цих чотирьох особах до Нього прийшли всі осліплені,

одержимі німим духом, споганені проказою тіла і душі цього світу. Гравюра «Розп'яття Господа Ісуса Христа Страждаючого в чудотворній Іконі в Зарваниці» несе в собі дух народного примітивізму. Попри створений всіма намаганнями автора віртуозний графічний штрих, мистець не вдається до удосконалення анатомічних рис, а зосереджує увагу на деталях, що інформують глядача. Мабуть, найбільш вдало гравер зображує чоловіка, що обтяжений німотою. Із його вуст з волі Бога виривається летючий дракон. Поруч змальовано прокаженого, котрий у безвиході розводить руки, відкинувши палиці, очі сліпого зтягнуті пов'язкою, та молільник, що вклякає перед хрестом. Молитва, ілюстрацією до якої є вказаний твір, була укладена Митрополитом Атаназієм Шептицьким у 1742 році та вміщувала наступні слова: «О все милостивий Ісусе! Ти зволив приходячим ту і посіщаючим Тебе в цій святій іконі темним прозріти: просвіти й мене світлом Твоєї ласки, щоби м'як міг пізнати всі мої гріхи. Ти сотворив еси німим уста: дай і мені, онімівшому соромом і злобою, щоби м'як совершенно сокрушенням серцем виповів всі мої гріхи. Ти очистив прокажених та тілі, очисти ж і мою душу, споганену болотом гріха».

Зображення Розп'ятого Господа не було випадковим у храмі Зарваниці, адже у 1740 році туди був принесений чудотворний образ Розп'ятого Спасителя, який згодом в 1742 році був коронований львівським митрополитом Атаназієм Шептицьким. За переказами у Зарваниці відбулось чудесне об'явлення чудотворної ікони Ісуса Христа селянину Степану Рисану. Згодом Атаназій Шептицький приїжджав зі Львова в Зарваницю, щоб пересвідчитись про почесну появу ікони Розп'ятого Христа [7: 13]. Зважаючи на те, що тоді, як і сьогодні, храм Зарваницької Матері Божої був переповнений паломниками, важливим завданням було розповсюдження молитви, чому сприяла техніка друку. Ці два аркуша, на яких вміщувалось зображення та текст молитви, з'єднувались в єдине ціле тільки паперовою смужкою, що надавало їм вигляду стародавнього буклету, який був за змістом і наповненням зрозумілим та доступним простому люду, на увагу якого він і був розрахований.

Сцена «Розп'яття» авторства гравера Євстахія Завадовського своєю композицією нагадує вище згаданий твір Х. Гольціуса. Щоправда, зображені персонажі є більш статичними, їх силуети виділяються на тлі білого неба. Хоч композиція українського митця підкреслено спокійна і врівноважена, хрест із Розп'ятим мовби викреслений під лінійку, а тіло без надмірного прогину мало експресивне, але дивовижна гра світлих і темних плям творить нестримне містичне стремління Христа до неба. Відчуття цілеспрямованого руху вгору настільки природне, що дивним видається говорити про якийсь технічний художній прийом, хоч він, без сумніву, є. Дві темні плями неба, симетрично виходячи з обох верхніх кутів композиції, органічно поєднуються з горизонтальною балкою, м'яко переходять одна

в другу по руках Розіпнутого. Вертикальна балка, не обмежена зверху, виходить за рамки твору, залишаючи внутрішні логічні лінії незамкнутими. Пристоячих Богородицю та Іоана виконано ледь слабше: в їхніх постатях не відчувається легкості. Чітко проявлені на білому тлі неба контрастні постаті геометрично правильні, силует їх штучний, не ускладнений «випадковими» заламами [8: 262].

Гравюри українських майстрів вмщують не лише сцени «Розп'яття», а й інші, що супроводжували хресний шлях. Як підтвердження факту, знаходимо твори давніх майстрів літургійного характеру. «Тріодь квітня» 1631 року вмщує сцени «Чудесен суддя судим», «Бичування», «Христос у Каяфі», «Христос у Пилата».

Тема Христових страждань знайшла відголосся і в творчості Никодима Зубрицького, зокрема в гравюрах «Несіння хреста» та «Христос на Голгофі».

Аналізуючи творчість українських та західноєвропейських митців гравюри, відзначимо, що українські майстри дуже часто позбавляли сцену від надмірних деталей. Основу їх сюжетів зазвичай становить возвеличення події, постаті Спасителя, образ Котрого найчастіше вибудовується із ліній та штрихів. Чорні плями на українських гравюрах є рідкістю, то ж все оточення, що доповнює найважливішу сцену, зазвичай щедро рясніє штрихом.

Спокійне та врівноважене «Розп'яття» майстра Георгія у «Євангелії» не аскетичне, не вихолощене, не «знакове». Оживляючи канонічну сцену, дотримуючись класичної іконографії, художник зміг уникнути штучності та театральності. Це ще більше підсилюється посталями персонажів, їх рухами, що вже не застигли і, хоча ще ледь картинні, але життєві. Смирено склала на грудях руки Богородиця, співчутливо-делікатно її плеча ззаду торкається Марія Магдалина. Занурений у свої думки Іоан промовисто приклав праву руку до серця, а ліву — опустив. Скорбного погляду від тіла Розп'ятого не відводить сотник Лонгин. Одночасно експресії нема, не бачимо гострого протиставлення мас, ліній, світла й тіні [8: 265–266].

Цікавою за своїм плануванням є гравюра Н. Зубрицького «Христос на Голгофі» (із «Акафістів» 1699 року). Автор втілює образ Страждачого Ісуса Христа, Чие тіло похилилось під тягарем хреста. Основу виражальних засобів складає лінія і штрих, щоправда різний за своєю конфігурацією. Никодим Зубрицький, вибравши для твору формат близький до квадрату, вдало розмістив у ньому динамічну постать Спасителя. Штрихове наповнення гравюри урізноманітнене намаганнями автора зімітувати структуру дерева на поверхні хреста.

Гостро емоційне «Розп'яття» в «Апостоли» 1639 року виконане майстром Іллею. Хрест із розп'ятим на ньому Сином Божим різко відокремлено від решти композиції. Великі групи людей, серед яких губляться і позитивні герої, і негативні, по трактовано цільними масами, що лежать на певній відстані від Христа, ніби протиставляється Йому. У гравюрі вирішується далеко не декоратив-

не питання, а філософське. Композиція театральна «роздерта» навпіл, мов євангельська завеса у храмі. Гравюра із «Апостола» особливо підкреслює винятковість Христа, цінність Його викупної жертви [8: 267–268].

Сюжет Ганса Буркмайра «Розп'яття» за своєю насиченістю сміливо конкурує із творами українських майстрів. Естамп 1527 року, що зображує кульмінаційний сюжет пасійного ряду, виконаний у техніці деревориту, дійшов до наших днів у складеному вигляді із восьми частин, зіставляючи які автор отримав гравюру розміром 95×67 см. Проте, така деталь у виконанні твору не применшує мистецької вартості гравюри, та попри все вражає бездоганною технічною манерою виконання. Композиція, виконана Гансом Буркмайром, показує трьох розп'ятих [15]. Центром композиції виступає постать роз'ятого Христа. Традиційний сюжет ілюструє фрагмент Євангелія від Луки (Луки 23:44–49).

Ганс Буркмайр працював над твором у властивій йому манері відтінків сірої площини та насиченості штриха. У творі майстра не знаходимо чорних площин, подібний ефект темної плями художник створює шляхом густого нарізування штрихів по мідній пластині, використовуючи перехресне штрихування. Така манера малюнку несе нерідко окреме завдання для глядача вдивлятися у тло гравюри для «вичитування» деталей. Ймовірно, такий підхід був не випадковим, адже подібне вивчення дарувало осягнення релігійної сцени в повному обсязі. Автор, як і всі його сучасники, надає сцені притаманних європейських рис, вводячи ренесансний одяг та архітектуру тогочасного міста.

Дуже цікавим є зображення алегоричних зображень спокусників, радше злих духів, що обтяжують цю подію. На хресному дереві Ісуса, по ліву руку Спасителя, сидить творіння зла, що своєю подобою нагадує нечистого з хвостом змії чи дракона. А ще нижче поруч із нерозказаним розбійником пролітає подібне чудовисько, в пащі якого гине людина. На противагу цим негативним персонажам, душу розказяного грішника в клубках небесної завіси забирає янгол. Дуже помітною є відмінність, на якій автор хоче зосередити увагу глядача, і криється вона в зображенні тіл померлих на хресті. Постать грішника-розбійника, котрого розп'яли ліворуч від Христа, динамічна, піддана нещадному знуцанню, що відчутно у пошматованій сорочці (її ж не бачимо на іншому засудженому). Його тіло огидне, відверто спотворене і не таке струнке, як на двох інших зображених. Бачимо, як крізь глибокі рани прозирають кістки померлого. Можливо, це була спроба вирізнити вже тоді популярний сюжет «Розп'яття» з-поміж інших, або провести паралель між діяннями людини на землі та наслідками, з якими їй прийдеться зустрітись у майбутньому.

Споглядаючи гравюру, виникає враження роздертої завіси неба, тло якої проживає затьмарення та роз'яснення водночас. Хмари неначе відходять від рук Христа, симетрично відгалужуючись від хресних рамен. Тло неба, а особливо хмар, навіть

обтікає нерозкаяного грішника. Пляма білого, що умовно роз'єднує «площину» мертвих та живих, порушена зображеннями дерев, що вириваються із листяних пагорбів та кущів. Надмірне захоплення деталями дозволяє розгледіти на другому плані навіть найменше віконце, що свідчить

про вмилу реалізацію художнього задуму. Гравюра, що доповнювала літургійну книгу, вміщує і текст, пов'язаний із зображеною сценою. Подібна манера бере свій початок від ілюстрування книг релігійного змісту в графічній традиції Іоанна Піскатора.

Символізм, яким пройнята творчість західноєвропейських граверів XVI–XVIII ст., є чудовим прикладом для українських митців. Щоправда, європейські творці дуже часто діяли в створенні мистецького твору з особистих міркувань у розкритті теми. Подібно до Г. Буркмайра, свої ілюстративно-алегоричні композиції створює і вище згаданий Хендрік Гольціус. Особливістю твору майстра є вмиле поєднання літургійного тексту та зображувальної частини.

Ілюстрація до «Алегорій християнської віри» вміщує сюжет, що не був звичним та рідко зустрічався [16]. В центрі форти, утвореної фрагментами із біблійних послань, художник зображає розп'ятого Христа. Біля підніжжя хресного дерева бачимо алегоричну постать Справедливості (жінку із мечем, закутану в пелос), Віри, в руках котрої зменшена копія розп'яття, та Сатану. Дія, що вчиняється біля Христа, може мати назву як «зважування чаші» або «цінність чаші». В руках Справедливості (далі слідуватимемо за їх алегоричними назвами) терези, на яких з одного боку чаша, що наповнюється струменистими потоками крові із обох рук Спасителя, проколеного боку та ніг, а з іншого — шальки із святими письменами та скрижалями віри. Але найцікавіше, що перед тим, як потрапити на шальку із чашею чи святими атрибутами, свята кров Господа виливається в посудину, а радше в серцевидну порожнину, а вже з неї продовжує свій рух у вказаному вище напрямі. Напис, що читаємо поруч із зображенням Віри, є фрагментом біблійного послання до Римлян, якого знаходимо у Новому Заповіті: «Справедливість Бога через віру в Ісуса Христа для всіх, хто вірує, бо нема різниці» (Послання до Римлян 3: 22).

Поруч образу Сатани вчитуємось в слова, що їх використовує автор; цього разу це Євангеліє від Іоанна, 14 розділ, 30 вірш: «Небагато говоритиму вже з вами, надходить бо князь світу цього. Щоправда, у мені не має він нічого». У цій цілосторінковій біблійній ілюстрації все її наповнення перейняте темою жертвоприношення, адже у овальних медальйонах зустрічаємо зображення приношення в жертву бика та ягняти. Увінчує сцену фрагмент I Послання Ап. Петра, 1: 18: «Він забажав нас породити словом правди, щоб ми були немов первістками його створінь».

Голландського майстра Хендріка Гольціуса вирізняє з-поміж інших майстрів творчий підхід, який можна назвати інформативним, адже своєму

мистецькому творінню художник знаходить текстове підґрунтя, звідки черпає шляхи вдосконалення сюжету та розвитку художньої думки. Обрамлення композиції у своєрідну рамку із незначним геометризованим декором, що своїм розташуванням окреслює хрест, гармонійно співпрацює з площиною гравюри. Вся наповненість листа (друкованого аркуша) побудована на співіснуванні сірого та білого, розміреності світлих та темних площин.

Іншою композицією Х. Гольціуса, що за своїм плануванням нагадує попередню є «Страсті Христові» із «Алегоричних сцен з життя Христа» [17]. Центр сторінки складає відкрита композиція, що зображує Христа із дерев'яним хрестом. Сидяча постать Спасителя вписана в правий нижній кут гравюри. Зображений хрест виходить за край формату, цим самим підкреслюючи динамічність сцени. Погляд Ісуса звернений в лівий кут гравюри і виникає враження, що Христос лише опустився на каміння для перепочинку, а з іншого боку, може показувати й те, що передувало подібному Його становищу. Поруч із написом, що увіччує вказаний мотив, у картуші розміщено півциркульне зображення сцени зради Юдою Ісуса, паралельно до якого у дзеркальному відображенні видніється сцена жорстокого прибивання до хреста. Верхній лівий кут бачився художникові доречним для відображення сцени прийняття чаші на Оливній горі, де перед своїми страстями Ісус перебував на розмові зі Своім Отцем.

Сцену «Бичування Христа» художник зображує одразу після символічного зображення терезів. Знесилений, з опущеною головою Спаситель, Котрий підданий людській невдячності, терпить жорстоке поводження.

Перше падіння під хрестом – сцена, відтворена гравером Х. Гольціусом, у лівому нижньому кутку. Страсті Христа, в яких проживаємо засудження на страту, увіччання терновим вінцем, а також розп'яття на хресному дереві, теж знайшли своє відображення у творі майстра. Вони розміщені паралельно по вертикалі до вже раніше згадуваних сюжетів.

Цікавим і досить неординарним є введення рослин та тварин у твір релігійного змісту. Символи терезів та меча, що розміщені паралельно по обидва боки гравюри, вписані в кола, що слугують неначе панцирем, з-під якого проглядається анатомічно схоже на черепаху, або на ящірку, тільце.

Як і в першій, так і в другій композиції, спосіб використання подібної форти вдало об'єднує сюжет, відтворений автором, чим підвищує його цінність як мистецького твору.

Тема засудження зла та знування з'являється у творах українських митців, зокрема Олександра Тарасевича у другій частині містерій молитовника Полубинського. У заставках «Бичування» та «Наруга над Христом» драматизм самої дії загострюється тим, що екзекуторам дано негативні характеристики, наприклад, горбунові, що показує язика. Привертають увагу на обох гравюрах постаті в турецьких ха-

латах і тюрбанах. Вони не беруть участі у розправі, але, судячи із жестів, дають якісь вказівки. Ця ілюстрація відображає сцену з книжниками та старійщинами, які зібралися в домі Каяфи. До катувань вони ставляться байдужно, як до звичної праці.

Намагання по-своєму відгукнутися на проблему добра і зла помітне і в гравюрі «Шлях на Голгофу». Релігійні фанатики і римські воїни зображені тут як негативні персонажі. Мілітарні строї римського крою недолуго звисають на кривоногих присадкуватих постатях. Шлеми із страусовим пір'ям та позакочовані колошви на «лицарях» дають у сукупності доволі карикатурний типаж.

Завершується страсний цикл гравюрою «Розп'яття», яка композицією схожа на тогочасні малярські твори на цей сюжет. Жінки віддалені від центра на рівновеликі відстані. Їхні задрاپіровані в довгі плащі постаті явно читаються на тлі рівномірно розтягнутого по лінії горизонту єрусалимського краєвиду. Симетрична будова постатей першого плану посилюється двома дугастими хмарами, що звисають над Єрусалимом обабіч розп'ятого Христа. «Розп'яття» композиційно нагадує українські ікони на цей сюжет [9: 158–159].

Висновки. Підсумовуючи, слід зауважити головні моменти: іконографія сюжету «Розп'яття», а також страсного циклу, зазнала значного впливу західноєвропейського мистецтва. Проте, в ході порівняльного аналізу, українська гравюра зберегла за собою характерні властиві риси, що відзначають її особливість, а саме композиційне планування, лінійна завершеність, перевага штриха над плямою, зорієнтованість на головну подію сюжету. Технологічні переваги (у порівняльному аспекті) західноєвропейських майстрів в жодному разі не применшують мистецької вартості української гравюри, цим самим підкреслюючи її досконалість. Важливо виокремити одну характерну особливість творів митців Західної Європи, а саме глибоке психологічне наповнення графічних творів. Відтворення того чи іншого стану людської природи для українських майстрів давалося через динаміку в постатях, напрямі штрихів та їх густоту, чітко окреслений формат.

Перспективи дослідження даної теми. Важливим та актуальним завданням є розвиток подальшого вивчення сюжетів страсного ряду, з метою реалізації компаративного аналізу дослідження. В статті взято до уваги одні з небагатьох сюжетів пасійного циклу, повне ж осягнення мистецького доробку граверів XVI–XVIII ст. можливе лише за подальших мистецтвознавчих наукових розвідок.

Література:

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. — СПб.: Аксиома, Мифрил, 1995.
2. В'юник А. О. Графіка: Гравюра XVI — першої половини XVIII ст. / А. О. В'юник // Історія українського мистецтва: в 6 т. — К. 1967. — Т. 2. — С. 337–374.
3. Жолтовський П. М. Графіка / П. М. Жолтовський // Історія українського мистецтва: в 6-ти томах. — К.: Голов. ред. УРЕ, 1968. — Т. 3. — С. 284–318.

4. Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI — XVIII ст. / Г. Н. Логвин. — К., 1990. — 407 с.
5. Макоїда О. Пасійні сюжети у ранньохристиянський період: генезис та особливості трактування / О. Макоїда // Мистецтвознавство '13. — Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва. Інститут народознавства НАНУ, 2013. — С. 91–102.
6. Немировский Е. Л. Начало славянского книгопечатания / Е. Л. Немировский. — М.: Книга, 1971.
7. Погорецький В. До стіп Зарваницької Матері Божої. Нарис / В. Погорецький. — Тенюпіль: ТАЙП, 2003. — 48 с.
8. Стасенко В. В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу: монографія / В. В. Стасенко; Укр. акад. друкарства, Львів. акад. мистец. — К.: Вид. центр «Друк», 2003. — 334 с. — Бібліогр.: с. 314–325. — укр.
9. Степовик Д. В. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський / Д. В. Степовик. — К.: ТОВ Видавництво «Кліо», 2013. — 495 с.: іл.
10. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336253?rpp=30&pg=1&ft=lucas+van+leyden+Christ+before+Annas%2c+from+the+Circular+Passion&pos=1>. Дата звернення 05.11.2015.
11. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336241?rpp=30&pg=1&ft=lucas+cranach+the+elder&pos=23>. Дата звернення 05.11.2015.
12. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/353862?rpp=30&pg=8&ft=hendrick+goltzius&pos=238>. Дата звернення 05.11.2015.
13. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398205?rpp=30&pg=9&ft=hendrick+goltzius&pos=249>. Дата звернення 05.11.2015.
14. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398473?rpp=30&pg=9&ft=hendrick+goltzius&pos=262>. Дата звернення 05.11.2015.
15. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/336207?rpp=30&pg=2&ft=burgkmair%2c+hans&pos=40>. Дата звернення 05.11.2015.
16. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398478?rpp=30&pg=9&ft=goltzius%2c+hendrick&pos=265>. Дата звернення 05.11.2015.
17. The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online [Електронний ресурс] // New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015: [веб-сайт]. — Режим доступу: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398424?rpp=30&pg=9&ft=goltzius%2c+hendrick&pos=257>. Дата звернення 05.11.2015.