

Вікторія Плотнікова

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Україна

Victoria Plotnikova

Precarpathian National University after V. Stefanyk, Ukraine

THE LORD SCENES IN XVI- XVII CENTURY WESTERN EUROPEAN AND UKRAINIAN ENGRAVING : COMPOSITIONAL PARALLELS

***Abstract:** In the article the uniqueness of the religious scene in Western European and Ukrainian engraving are described as a result of comparative analysis of XVI-XVII century artistic memorials of world engraving. Due to the large volume of threads, the great opportunities are opened: the studying of engraving skills by the country, author, typologies, plot, themes, artistic expression of opinion. Some observations on the changing religious scenes are expressed, in connection with the contents of the plots of religious or secular books, comparing biblical illustrations of this or that country in Western Europe with the best achievements of XVI-XVII centuries Ukrainian engraving.*

***Keywords:** engraving, old printed books, Western European engraving.*

ГОСПОДНІ СЦЕНИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ГРАВЮРІ XVI- XVII СТОЛІТЬ: КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАЛЕЛІ

***Анотація:** У статті висвітлюється своєрідність релігійної сцени у західноєвропейській та українській гравюрі як результат порівняльного аналізу мистецьких пам'яток світової гравюрі XVI- XVII століть. Завдяки великому обсягу теми, відкриваються нові можливості: вивчення рівня граверної майстерності за країною, автором, типологією, сюжетом, стилем вираження художньої думки. Висловлені певні спостереження щодо зміни релігійних сцен, у зв'язку сюжету зі змістом книги релігійного чи світського характеру,*

порівняння біблійних ілюстрацій тої чи іншої країни Західної Європи із кращими надбаннями української гравюри XVI- XVII століть.

Ключові слова: *гравюра, стародрук, західноєвропейська гравюра.*

Впродовж століть фахівці в галузі мистецтва активно та всебічно працювали над питанням своєрідності української гравюри і, як наслідок, торкалися різноманітних його аспектів. Проте компаративний аналіз зразків української та західноєвропейської гравюри досі залишається поза науковими зацікавленнями.

Важливість дослідження теми полягає у виявленні паралелей між ідентичними рисами національних надбань української друкованої гравюри та запозиченими композиційними мотивами, сюжетами, стилем гравірування майстрів, котрі працювали в країнах Західної Європи.

В ході опрацювання питання основна увага відведена не лише проблемі запозичених композиційних рішень чи окремих мотивів, що увійшли в складову частину традиційної друкованої книги України, а й у порівнянні творчості майстрів різних періодів, сюжетів, що найчастіше зустрічаються в обох сторін дослідження, вивченні західноєвропейських іконографічних джерел, з метою виявлення національних рис у кожній із представлених культур.

Сьогодні не існує жодної ґрунтовної праці, в якій було б започатковано розв'язання проблеми порівняння українських гравюр із зразками західноєвропейськими. Однак важливим для роботи залишається ряд наукових видань, метою яких є розкриття ідентичності української гравюри. Однією із таких праць є монографія В.Стасенка, присвячена виявленню художніх особливостей галицької гравюри XVII століття. Автор визначає головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Дослідник твердо переконаний у домінуванні у мистецтві гравюри національних рис над західноєвропейськими [6].

Дмитро Степовик на прикладі творчості визначних майстрів української барокової графіки XVI- поч. XVII ст., досліджуючи феномен українського бароко, запевняє, що незважаючи на доступність зв'язків із мистецькими центрами Західної Європи, все ж таки зовнішній фактор поступається творчому підходу майстрів [7].

У наявності в творчості українських книжкових ілюстраторів своєрідних унікальних рис переконаний і Я.Ісаєвич. А.О.В'юнник відзначає позитивним моментом знайомство українських граверів з досвідом західноєвропейського друкарства, й особливо з гравіруванням [3;1].

Окрім вище згаданих дослідників української гравюри, неможливо не згадати дослідження авторитетних мистецтвознавців, а саме П.Жолтовського, Г.Логвина, В.Свенціцьку, В.Александровича [2;4;5]. Проблема наслідування європейської графіки у світовому мистецтві стала об'єктом дослідження закордонних видань та статей, зокрема голландських, німецьких, англійських, російських та ін. Зразком є праця А.Гамлицького *Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI- нач. XVIII столетий* [13], що торкається проблеми використання творів друкованої гравюри в якості іконографічних зразків. Основна увага дослідника зосереджена на Біблії Піскатора. Саме видання вважається прикладом великої ролі графіки в загальноєвропейському процесі передачі творчих досягнень та художнього досвіду, який супроводжував, а інколи і визначав еволюцію мистецтва.

Завдання у вирішенні поставленого питання полягає у виявленні своєрідних рис, притаманних біблійним сюжетам української та західноєвропейської гравюри, а також у визначенні певних іконографічних впливів, що були внесені у європейське книгодрукування XVI- XVII ст.

Мистецтво біблійних гравюр Західної Європи та України, незважаючи на нерідко схожі іконографічні схеми, все ж розвивалось за різними напрямками. Період часу, що окреслюється часовим проміжком XVI- XVII століть, а також зміна стилів (із ренесансу на бароко), виявились перехідними і у системі мистецьких цінностей. Як зауважує дослідник української гравюри бароко

Д.Степовик, у мистецтві західних країн бароко як мистецтво тривоги,неспокою й дисгармонії заперечувало «усміхнену лагідність» і гармонію ренесансу; в мистецтві ж українському бароко навпаки – продовжило ренесансну гармонію, надавши їй більшої піднесеності [7,11].

На зламі XV- XVII століть під впливом філософії та богослов'я Західної Європи та орієнтації на західноєвропейську іконографію в українському образотворчому мистецтві центральною постаттю композиції Різдва знову стає Христос. Починаючи від XVII століття активно розвивається ідея поклоніння, що відобразилася в популярності іконографічних схем Поклоніння пастирів, Поклоніння волхвів та Поклоніння царів.

Сюжет Різдва Христового знаходить своє відображення у творчості українського гравера періоду бароко Олександра Тарасевича, котрий майстерно опрацьовує біблійні сцени в дусі західноєвропейського мистецтва. Виявляючи бездоганні технічні навички, гру світла і тіні, митець створює свою манеру передачі урочистості настроїв та зображуваних постатей. Із мереживних штрихів виокремлюється пляма світла, акцентуючи увагу на події,що відбувається в центрі композиції. Новонароджене Дитятко освітлює всіх,хто прийшов возвеличити Його появу. Постать пастуха із смолоскипом, заглибленого у тінь,на передньому плані,майже доторкається до краю зображувальної частини, і саме цим рухом запрошує глядача до таємничого дійства. Полум'я смолоскипа своїм рухом заводить погляд у небо, де оспівують хвалу Народженому Спасителю трійко ангелів, що здіймаються під світлом Вифлеємської зорі. У просякнутих сутінками закутках, виокремлюються фігури оточуючих людей, на обличчях котрих прочитується подив і усміх, лагідність і покора, возвеличення та поклоніння (Рис.1).

На противагу таємничій Вифлеємській ночі О.Тарасевича, сцену *Поклоніння пастухів* (лист 9 із серії *Життя Марії*,1503 р.) Альбрехт Дюрер зображає при світлі дня, виявляючи свою прихильність до повсякденного побуту у всіх його деталях [14].

Нашому погляду відкривається фасад будівлі із пошкодженою покрівлею, через отвір якої проникає крихта світла на головних героїв дійства – Богородицю та немовля, котре перебуває в оточенні янголів. Отвір у стелі дому, де зупинилась Свята родина, може нести із собою і символічний зміст, бути знаком поклоніння небу, покірності волі Святого Отця. З іншого боку, ретельно проаналізувавши композицію твору, зауважимо, що відсутність білої плями у покрівлі переважувала б верхній правий кут композиції (Рис.2).

Божа Матір стурбовано схиляється перед новонародженим. Її одіж встеляє землю у витійкуватих складках, властивих творчій манері Дюрера. Вправним володінням технікою гравірування майстер досягає неабиякої досконалості у графічному вираженні. На відміну від своїх українських колег, А.Дюрер виводить сцену Матері та немовляти на перший план. Тим не менше, надзвичайно відчутним є те, що головні зображені є гостями під покрівлею цього дому. Характерним є й те, що у одному і тому ж сюжеті, різні майстри по-різному акцентують увагу на сцені поклоніння. До прикладу, А.Дюрер надає зображенню пастухів лише чверть площини, в той час як у О.Тарасевича надзвичайно мало уваги виділено для сцени Різдва.

У книжковій гравюрі найархаїчніші зразки «Різдва Христового» можна знайти лише у київських зразках, зокрема, єдина композиція, де Богородиця розміщена лежачою на тлі печери, – серед акафістів у «Тріоді пісній» (К.,1627) [8,228]. Найдавнішими за духом виявилася заставка до «Анфологіону» (Л.,1638) [8, 117] та ілюстрація до «Апостола» (Л.,1639) [8,344], при тому слід відзначити їхню безумовну спорідненість. Обидві композиції ілюструють «Поклоніння пастирів». Христа в обох гравюрах зображено сповитим, у зубчастому сьайві, Богородиця сидить побіч Немовлятка, Йосип з капелюхом у руках, схвильовано відходить від Марії. На обох гравюрах присутні зображення фрагментів архітектури повітки та міста на задньому плані, зображення осла та вола, постатей двох пастухів. Попри деяку стилістичну відмінність у трактуванні зображень, анонімну й наївнішу в «Анфологіоні» та підписану дієвіше в «Апостолі» припустимим є обидві гравюри віднести до творів одного

майстра – гравера Іллі. Образ Божої матері в обох композиціях заслуговує пильнішої уваги. Богородиця тут зображається такою, що сидить. Подібна іконографія була характерною для епізоду «Поклоніння», а не Різдва [6, 215-216].

Своєрідним вирішенням теми Різдва Христового є книжкові ілюстрації, виконані для «Часослова» (Л., 1609), а саме «Різдво Христове» та «Поклоніння Волхвів», що належать граверу Памво Беринді.

Обидва дереворізи Памви Беринди сміливо можна зарахувати до шедеврів української книжкової ілюстрації. Це перші галицькі гравюри Різдва зафіксували значний прорив до нової стилістики із певним збереженням традиційних схем. Доволі типовим технічним прийомом Памви Беринди, ґрунтованим на традиційній розробці образу в тогочасному українському образотворчому мистецтві, була побудова першопланової ледь театралізованої композиції. Наприклад, несподіваним для «Різдва» початку XVII століття є трактування образу Немовляти у «Поклонінні пастирів»: народженого Христа зображено не сповитим, а повністю оголеним. Також незвичайно представлено Богородицю - навколішки і з молитовно складеними руками, що надавало образу поглибленої експресії та містичної адоративності. Значно частіше Діву Марію у позі поклоніння та з руками, складеними до молитви, зустрічаємо у західноєвропейському мистецтві, там ця схема відома під назвою «Madre Pia» [11, 194-195]. Богородицю, що стоїть навколішки перед народженим Христом зображає серед творів ще один талановитого гравер Н.Зубрицький, у заставці до «Ірмологіону» (Л., 1700) [9, 100]. (Рис.3)

Іконографічна схема *Поклоніння волхвів*, авторства нідерландського художника Хендріка Гольціуса (1558-1617), представляє зображення Богородиці з немовлям на тлі убогої печери, до входу якої прямує натовп усіх бажаючих побачити Новонародженого Спасителя [14]. Автор, подібним розташуванням фігур немовби утворює коло, яке замикається сценою зустрічі Ісуса з Царем, котрий в поклоні підносить свої долоні для уділення божественного благословення (Рис.4). За виразами облич людей, зображених у

цій довгій процесії, можна прочитати покору та пошанування, безмовну розмову і навіть втому від подоланого шляху. Автор виступає бездоганим «графічним психологом», котрий із сяйва струменистих штрихів здобуває надзвичайно цікаві психологічні портрети. Сяйво зорі, щедро всіяної дрібним промінням від центру, під прямим кутом досягає печери та зникає, цим самим лише ледь помітно освітлюючи одягу Богородиці та Дитяти.

Гравюра *Святе сімейство*, автором якої є французький гравер Клод Меллан (1598-1688), дещо вирізняється особливою композицією [14]. Найімовірніше, що саме така подача біблійного сюжету у восьмикутнику із чотирма наріжниками була продиктована структурою книги, оздобленням до якої він слугував (Рис.5). Автор відкриває нашому погляду три плани. На першому плані зображено Марію із Дитятком Ісусом, котрий незважаючи на свій вік, вже вправно стоїть на ногах. Звертаючись до самого образу малого Ісуса в першу чергу привертає увагу вираз Його обличчя, що зовсім позбавлений дитячої безтурботності, в ньому прочитується заглиблення в таємницю, або можливе неприйняття великої місії, в майбутньому покладеної на Нього. Праворуч від них автор зображує дерев'яний ящик із швацьким приладдям, серед якого зустрічаються і символічні речі, наприклад голки та наперсток. Мимоволі виникає асоціація необережного з ними поводження, а з іншого боку, можливо, це тонка паралель із кров'ю, пролитою Ісусом Христом.

У цьому оточенні Матір та Дитя виглядають звичними для лаштунків, у які їх поселяє автор. Зображені без німбів, як атрибутів святості, що ще більше підкреслює вираження земної дороги Бога, Бога-Людини. Позаду Ісуса на землі лежить хрест, що ще не так схожий на знаряддя смерті, а радше улюблену річ, відкинуту напризволяще. За прочиненою завісою чітким силуетом вирізняється постать Св. Йосипа за роботою.

Клод Меллан, навіть у такий, здавалось би, простий спосіб, зміг звести до глибокого символізму своє зображення Святого Сімейства. На третьому плані, автор немовби завершує думку всього твору. Тут зображено чоловіка, що оре ріллю, жорстоко поганяючи коней. Батіг у цій сцені відіграє роль

середньовічного символу страждань. Завдяки густоті штрихів, якою автор заповнює площину, зображену за Марією та Дитям, К.Меллан створює чіткий контраст білої та чорної плями, штриха та крапки, прямої та хвилястої лінії. Як згадувалось раніше, завдяки оригінальному вирішенню композиції, автор вводить у прямокутну площину і зображення, що носять пояснювальний характер до зображеного.

Німецький гравер Ганс Буркгмайр (1473-1531) показує зустріч Святої родини з Святими Йоакимом та Анною (дереворит, 1512 р.). Автор, як і решта майстрів Західної Європи переносить сцену народження Ісуса в околиці своєї країни [14]. Цим пояснюється і вибір ним ошатних одяг, не властивих часовому періоду появи Христа (Рис.6).

Зображення *Святого сімейства* у виконанні нідерландського майстра Хендріка Гольціуса [14], відзначається зосередженням уваги на постатях Св.Йосипа, Марії та Немовляти Ісуса. Х.Гольціус веде, здавалось би, нарізування штрихів по колу, і це яскраво видно у верхній частині роботи, на найбільш округлих ділянках людського тіла. Художнику вдалось передати динамічність фігур, завдяки чому виникає враження, що сама гравюра не є самостійним твором, а лише фрагментом певної композиції (Рис.7).

Ганс Бальдунг (1584-1545) у творі *Святе сімейство з Св.Анною та Св.Йоакимом* будує композицію за принципом чотирикутника: три фігури зображуються внизу (ближче до центру), та дві завершають її зверху. У центрі композиції немовля Ісус, котрого підтримують з обох сторін – зліва – Матір, а справа – Свята Анна [14].

На фоні архітектурного пейзажу, немов завмираючим у розмові із Св.Йоакимом, з топірцем стоїть Св.Йосиф. Автор володіє лінійною перспективою, чого не можна сказати про повітряну, звертаючи увагу на пейзажний фон, що не дає відчуття перебування зображуваних постатей в іншій вимірній площині (Рис.8).

Порівнюючи кращі зразки української гравюри із західноєвропейськими, можна зауважити хід мистецьких думок, що був притаманний українським

майстрам. Сцени Різдва в українській гравюрі впродовж тривалого часу створили довкола себе атмосферу святості та невимовної щирості. З-під різця майстра, незважаючи на матеріал з яким він працює (дерево чи металева пластина), виринають надзвичайно колоритні твори, які неможливо віднести до творчості будь-яких інших майстрів. Ця ідентична українська святковість, «графічне срібло» у сценах Христового народження часто борються із західноєвропейською буденністю своїми ритмами, фактурами, лаконічністю, відкритістю площини, легкою зумисністю сцени. Фігури в українських гравюрах *Різдво Христове. Поклін волхвів* живуть у своїй неповторній реальності, де довколишній світ такий же близький, як і небесний, де небо і земля торжествують у його величності штриху.

До прикладу, візьмемо гравюру Іллі *Різдво Христове. Поклін пастирів до Апостола* (1639). Сцена Різдва за тональністю різко контрастує із площиною твору, що зображує поклін простолюдних пастирів. Ймовірно, такий підхід був використаний автором не випадково, адже складність розуміння народження Христа одвічно була присутня у свідомості людей XVI- XVII століть. Театральність властива гравюрі *Різдво Христове. Поклін волхвів* 1619 р. із *Анфологіону*. У мисленні художника світ Бога був возвеличеним через світ площини гравюри – це просте багатство, невимушена радість і «оторжествлення» моменту зустрічі Бога з людиною.

Несиметричність проявляється у композиції Памви Беринди *Поклоніння волхвів* із видання *Часослов* 1609 року. Автор відкриває сцену поклоніння народженому Христу. Навколішки, перед Христом, схилився в поклоні Каспар, а позаду нього стоять Мельхіор та Вальтазар. Кожен із королів тримає дари: золото – знак поваги до Царства Христа, ладан – признання Божественності Христа, миро - пророцтво смерті Христа.

Часові рамки та погляди тогочасного суспільства внесли у західноєвропейську композицію гравюри, присвячену Господнім сюжетам, відкритість у способі вираження думки. Зважаючи на той факт, що деякі зображувальні Біблії були доступнішими за інші, все ж багато людей мали

можливість купити, якщо не всю ілюстровану Біблію, то хоча б окремі відбитки з неї. Саме нідерландське книгодрукування відоме великою кількістю гравюр та офортів, що вміщували сюжети із Старого та Нового Заповітів. Лукас ван Лейден, котрого вважають батьком Голландського книгодрукування, відіграв досить видатну новаторську роль у змальовуванні подібних тем. Гравюра із сценою «Поклоніння волхвів» 1513 р. це вражаючий приклад здатності уяви художника у поєднанні із ретельним моделюванням та монументальним зображенням фігур [12,193] (Рис.9,10).

Українські майстри попри відданість сюжетам Різдва, Поклонінню волхвів та Святої родини, завжди не байдуже ставились до декоративного прикрашання своїх творів, роблячи його нерідко частиною композицій богослужбових книг. До прикладу, гравюра Никодима Зубрицького *Різдво Христове* (1700) із *Ірмологіону* має за складову частину декоративну раму, що заповнена зображенням янголів, пастухів, котрі на музичних інструментах виграють хвалу Господу, а у нижній площині рами один до одного туляться ягнятка (Рис.11). Така декоративність в українській релігійній книзі нерідко була пов'язана із оздобленням заставок, кінцівок, фронтисписів і господні сюжети часто ставали заручниками невеликих форматів площини, з якої розпочиналась чи завершувалась книга. Західноєвропейська ж гравюра із часто рівним та ниткоподібним краєм зазвичай говорить про свою самостійність та відношення до тексту, але і в той час про неприв'язаність до книги, яку ілюструє.

Ще одна характерна особливість української гравюри в деякій психологічній недовомленості. Якщо ж західноєвропейські гравери пробуджують у рисах облич зображених певні живі людські почуття та, виносячи головним аспектом твору оповідний характер, то українські майстри гравюри у систему зображуваних предметів вводять стрічки-картуші, на яких наносять текст. Це яскраво втілено у гравюрі Семена Ялинського *Різдво* у київських *Акафістах* 1674 року [10,192] (Рис.12). Аналогії з мистецтвом Західної Європи стосуються передусім способу трактування персонажів, зміст же сцени лежить у цілком іншому семантичному полі [6,222].

У засобах виразності українська гравюра впізнавана за своєю сріблястістю штриха та акуратністю, з якою, незважаючи на нерідко технологічний бік створення твору, автором опрацьовано найскладніші технічно моменти. Не варто вважати, що лінія у гравюрі є хаотичною, невідконтрольною, адже вона чітко окреслена своїми межами, формами, які заповнює. Західноєвропейські автори відносились до гравірування пластин надзвичайно віртуозно, і навіть інколи при спогляданні того чи іншого твору, виникає відчуття, що представлений твір щонайменше є начерком, твором оригінальної графіки. Така самовідданість авторів у творенні, нерідко відводила ілюстративну гравюру від рамок книги.

Українські майстри для відтворення сюжетів відводять зображенню головних сцен частіше лівий кут композиції, в той час як мистці країн Західної Європи надають перевагу зображувати їх у центральній частині гравюри. Силою натиску штрихів, їх щільністю, нерідко оперують українські гравери, не роблячи різниці у планах, що присутнє у їх іноземних колег. Властива українцям лаконічність, у європейських граверів замінена ускладненою драматичністю в зображенні деталей, зокрема у складках одяжі, атрибутиці, аксесуарах та ін.

Манера втілювати простоту зображення із царською величчю, заслуговує на увагу та пошанування. Довгий шлях майстрів у передачі господніх сцен, був не лише бажанням донести для простих людей звістку в такий оригінальний спосіб, а й самоутвердитись у ролі не просто декоратора богослужбової книги XVI- XVII століть. Тому, порівнюючи твір того чи іншого майстра, зіставляємо їх майстерність, кмітливість та перш за все розум ясного усвідомлення, пропущений через призму церковних канонів та людського зацікавлення.

Bibliography and Notes

1. В'юник А.О. *Графіка : Гравюра XVI – першої половини XVIII ст.* / Історія українського мистецтва : В 6 т. – К. 1967. – Т.2. – С.337 – 374
2. Жолтовський П.М. *Графіка* // Історія українського мистецтва. В 6 –ти томах.-Т.3.- К.: Голов.ред.УРЕ, 1968.– С.284 – 318

3. Ісаєвич Я.Д. *Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні* / Я.Д.Ісаєвич. – Львів: Вища школа,1983
4. Логвин Г.Н. *З глибин : Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст.* / Г.Н.Логвин . – К., – 1990. – 407 с.
5. Свенціцька В.І. *Українська гравюра XVII – XIX ст.* // Нар.творчість та етнографія . – 1965. - № 5
6. Стасенко В. В. *Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу:* Моногр./ В.В.Стасенко. – Укр.акад.друкарства, Львів. акад. мистец.- К.: Вид.центр «Друк»,2003.- 2003. -334 с. – Бібліогр.: с.314-325.- укр.
7. 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.
8. *Украинские книги кирилловской печати XVI - XVIII вв.:* Кат.изд.,хранящихся в Гос.б-ке СССР им.В.И.Ленина.Вип.1.1574 г.– І половина XVII века / Сост. Т.Н.Каменева, А.А.Гусева.- Москва:Библиотека им. В.И.Ленина,1976
9. *Украинские книги кирилловской печати XVI - XVII вв.:* Кат.изд., хранящихся в Гос. б-ке СССР им.В.И.Ленина. Вип.2.ч.2. Львовские,новгород-сиверские, черниговские,уневские издания 2-й половины XVII в. / Сост. А.А.Гусева, И.М.Полонская. - Москва: Библиотека им. В.И. Ленина,1990
10. *Украинские книги кирилловской печати XVI - XVII вв.:* Кат.изд., хранящихся в Гос. б-ке СССР им.В.И.Ленина.Вип.2.Т.2.Киевские издания 2-й половины XVII в./ Сост. А.А.Гусева, Т.Н.Каменева, И.М.Полонская. - Москва: Библиотека им. В.И. Ленина,1981
11. Холл Джеймс. *Словарь сюжетов и символов в искусстве.* – Москва: Крон-пресс,1996

12. Lamberigts M., den Hollander A.A. *Lay Bibles in Europe 1450-1800* / M.Lamberigts, den Hollander A.A.: Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium. – 2007. – 198
13. Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий.
http://www.krotov.info/spravki/essays_bible/varia/piskator.html
14. *The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online. Web.*
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>