

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДУДНИК ІГОР МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 766:003.349.075](477)"157/164"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КИРИЛИЧНОГО
ДРУКАРСЬКОГО ШРИФТУ
(остання чверть XVI — перша половина XVII століть)**

17.00.07 — дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ І. М. Дудник

Науковий керівник: Міляєва Людмила Семенівна,
доктор мистецтвознавства, професор

ХАРКІВ – 2019

АНОТАЦІЯ

Дудник І. М. Графічні особливості українського друкарського шрифту (остання чверть XVI — перша половина XVII століть) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.07 — дизайн — Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2019.

У дисертаційному дослідженні, виконаному переважно на базі збірки стародруків Національної бібліотеки України ім. Вернадського, вперше комплексно розглянуто і систематизовано шрифти українських стародруків останньої чверті XVI — першої половини XVII століть.

Метою дослідження було створення комплексного уявлення про графічні особливості кириличних шрифтів, застосовуваних у виданнях друкарень, які діяли на території України протягом зазначеного періоду, а саме: Острозької/Дерманської, Стрятинської/Крилоської, львівських Братської та Сльозки, Києво-Печерської, а також мандрівних друкарень.

Оскільки питання про дослідження кириличного друкарського шрифту стоїть на перетині кількох сфер знань: філології і письма, техніки і друкарства, політики і історії ідей, мистецтва і зміни стилів, — досягнення поставленої мети потребувало вирішення кількох важливих завдань, які й виконано під час роботи над дисертацією. Систематизовано літературу з теорії та історії кириличного шрифту, палеографії, розвитку українського друкарства; сформовано історіографію українського кириличного друкарського шрифту; опрацьовано джерельну базу за темою дисертації і окреслено шрифтовий асортимент українських друкарень вказаного періоду; виявлено взаємозв'язки українських друкарень у царині словолитного ремесла; реконструйовано технологічний процес виготовлення шрифтів; проаналізовано контакти з друкарнями суміжних з Україною територій; названо імена авторів шрифтів українських стародруків; визначено термінологічні засади та принципи класифікації українських друкарських шрифтів; з'ясовано місце шрифта

в контексті стародрукованої книжки, проаналізовано принципи текстового набору, акциденцій та типографічного дизайну.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що у ньому вперше виявлено комплекти кириличних шрифтів українських стародруків — і рядкових, і прописних літер; зроблено комплексний огляд українських кириличних друкарських шрифтів останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.; здійснено класифікацію шрифтів за графікою, накресленням, розміром, призначенням; охарактеризовано закономірності типографічного оформлення у виданнях різних друкарень; виявлено місце шрифту у структурі друкованої книжки.

В історіографії наукової літератури, дотичної до теми українського кириличного друкарського шрифту XVI–XVII ст., виділяють два найзначніші періоди. У другій половині 10-х рр. XX ст. створено українську школу з вивчення стародрукованої книжки, ініційовану студіями В. Перетца та публікаціями М. Грушевського, засновано Український науковий інститут книгознавства, який плідно працював протягом 20-х — на початку 30-х рр. XX ст. Чільними діячами цього закладу були П. Попов, С. Маслов, П. Клименко, М. Макаренко, а в Галичині — І. Свенціцький, за підтримки А. Шептицького. Найважливішими книгознавчими працями 1920-х рр., де автори розглядали питання шрифтової графіки української стародрукованої кириличної книжки, стали дослідження Ф. Титова, П. Клименка, І. Свенціцького.

Дослідження кириличних стародруків отримало новий імпульс наприкінці 1950-х рр. з огляду на наближення ювілейної дати — 400-річчя російського та українського друкарства. Протягом 1960–1970-х рр. опубліковано ґрунтовні дослідження, присвячені не лише історії, а й оформленню української стародрукованої книжки. Серед них — праці Є. Немировського, О. Гусевої, Я. Запаска, Я. Ісаєвича.

Основний масив архівних документів, дотичних до історії українського друкарства, видано протягом 1970–1980-х рр.

Для виконання сформульованих завдань застосовано такі методи: системно-історичний, типологічний, компаративістський, а також методи мистецтвознавчого, композиційного та візуально-порівняльного аналізу.

Класифікацію шрифтів здійснено за кількома параметрами: розміром, графікою, типом шрифту, стильовими особливостями. Окремо розглянуто особливості типографічного оформлення видань кожної друкарні.

Надзвичайно важливими для дослідження кириличного друкарського шрифту є питання, що стосуються понять «кирилиця» та «друкарський шрифт», виявлення класифікаційних засад кириличного друкарського шрифту, з'ясування його графемних і конструктивних особливостей, значення шрифту у формуванні композиції кодексних видань, а також у загальній історії видавничо-поліграфічного дизайну.

У площинах «мова — писемність — шрифт» проаналізовано основні трактування терміна «кирилиця» і сформульовано висновок, що найприйнятнішою є така дефініція: кирилиця — абетка, створена в IX ст. для церковнослов'янської мови і протягом XI–XVIII ст. використовувана на території України для старослов'янської та староукраїнської мов і в рукописі, і в друкарському шрифті. Окремо розглянуто кириличні палеографічні терміни «устав», «півустав», «скоропис», «в'язь».

З'ясовано, що розглядати літери кирилиці в тандемі фонема–графема стосовно тієї мови, якою друкували в Україні в XVI–XVII ст. (слов'янська, староукраїнська, проста¹), не є можливим, оскільки, з одного боку, була наявна певна варіативність у звучанні однієї й тієї ж літери (наприклад «ять» могли вимовляти і як «і», і як «е»), з іншого — для однієї й тієї ж фонемі іноді вживали два різні знаки (наприклад для «я» — малий «юс» і йотований «аз»).

Визначено, що деякі літери мали по два або й три накреслення: вузькі та широкі «о» та «с», одно- та триштамбове² «т», 3-подібне та z-подібне «з», два варіанти «ук» і т. ін. Кілька літер кирилиці є, по суті, лігатурами: «ук», «от», йотований «аз».

¹ Тобто тогочасна українська розмовна мова. Цей термін вживає О. Гусева в каталозі «Видання кириличного шрифту другої половини XVI ст.» [55].

² Штамб — основний штрих літери (від нім. Stamm — стовбур).

З'ясовано, що прописні та рядкові літери української друкованої кирилиці мали різне походження. Якщо другі брали витoki в півуставах рукописної книжки та канцелярському рукописі і поступово зближувалися в єдиному півустановно-курсивному напрямку, то перші походять від в'язі та грецької антикви, в яких взаємовпливи відбувалися епізодично.

В історичній ретроспективі розглянуто більшість наявних шрифтових класифікацій: за принципом форми серифів (Ф. Тібодо, М. Вокса та ін.), за принципом нахилу осі (В. Йончева), з огляду на стильові періоди (Р. Брінгхерста), за співвідношенням динаміка–статика (Я. Солпери), об'ємно-колірна (В. Фаворського), а також радянські класифікації (ОСТ 1337 та ГОСТ 3489). Виявлено недосконалість абсолютної більшості цих класифікаційних принципів стосовно кирилиці. Запропоновано підхід, який ґрунтується на виявленні динамічних або статичних ознак певного шрифту, що узгоджується з палеографічними термінами: «скоропис» (рукописний шрифт), «установ» (рисований шрифт).

Детально проаналізовано шрифти видань конкретних друкарень. З'ясовано, що в графіці острозьких шрифтів відображено своєрідне змагання двох напрямків розвитку шрифту — скорописного та півустановного, які походять відповідно від канцелярського письма та від почерків рукописної книжки. Острозькі курсиви були настільки популярні серед сучасників, що ті створювали їх копії в київських та львівських друкарнях.

Організації текстових блоків властива вишуканість вже в перших острозьких виданнях. Шрифт був одним з тих засобів, що вирізняли структурні елементи книжки: титул, зміст, покажчик, передмову, колонтитул, заголовок, примітки.

З'ясовано, що саме в острозькому виданні — «Абетці» (1578) — вперше з'являється такий невідомий раніше у слов'янській книжці (і друкованій, і рукописній) елемент, як титульний аркуш. Титули мали більшість острозьких багатосторінкових видань. Їх шрифтовий дизайн здебільшого скромний: назва та місце видання складено тим самим шрифтом, що й основний текст книжки. Лише в титулі «Біблії» перший рядок назви книжки — «Біблія сир'чъ

книги...» — відбито зі спеціально вирізаної для цього дошки. Але така організація титульного аркуша була для острозьких видань радше винятком. Решта титулів мають набагато скромніше оформлення, і шрифтове, і орнаментальне. Тексти складено тим самим шрифтом, що й основний текст книжки, без будь-яких виділень. Орнаментальні рамки теж складальні, і це один з перших прикладів вживання в українських виданнях не шрифтових складальних елементів як засобу дизайну поліграфічної продукції.

Істотно контрастують зі скромним оздобленням титульного аркуша внутрішня структура книжки та її оздоблення. Вже на зворотах титулу кількох острозьких видань («Абетка», «Псалтир з Новим заповітом» — «Книга Новаго завѣта в неїже на преди псалмы», «Біблія», «Маргарит», «Лямент дому княжат Острозских» та ін.) можна бачити герб видавця або особи, якій це видання присвячено. Герб часто супроводжують вірші на його честь, складені шрифтом меншого розміру (кеглю), ніж основний текст книжки. Те саме стосується й передмов: їх також виконано шрифтом меншого кеглю.

Шрифтами найменшого розміру складено примітки, розміщені на берегах книжок. Шрифт приміток в острозьких виданнях завжди гармоніював зі шрифтом основного тексту. Така особливість властива і виданням 1578–1583 рр., коли в парі вживали більший та менший курсиви, і друкам пізнішого періоду, коли використовували шрифти курсивно-півуставні.

У виданнях Стратинської та Крилоської друкарень виявлено п'ять рядкових шрифтів та два різні за висотою, але схожі за накресленням в'язеподібні прописні. Висловлено припущення, що це саме ті «п'ять видів шрифтів», які замовляв у Кракові Симон Будзина.

Стратинські та крилоські шрифти контрастують за графічними ознаками з острозькими. Якщо більшість острозьких шрифтів беруть витоки в канцелярських почерках і можуть бути зараховані радше до категорії півуставно-скорописних шрифтів, то стратинські та крилоські ґрунтуються на півуставно-уставній графіці і походять напевно від парадного письма рукописної книжки. Особливо виділяється шрифт великого розміру, створений на основі уставної графіки (шрифт «Службника» 1604 р.).

Власники друкарень Федір та Гедеон Балабани намагалися надати своїм виданням парадного, максимально презентабельного вигляду. Про це промовляє кожний елемент типографічного оформлення їхніх видань, в тому й вживання шрифтів.

На титульних шпальтах усіх трьох балабанівських стародруків заголовки виконано у вигляді гравійованих шрифтових композицій, які доповнено складальними шрифтами.

Основні тексти книжок, виданих у Стрятині та Крилосі, складено за принципом: менший шрифт для передмови, більший — для основного тексту. Такі особливості були притаманні й острозьким виданням.

Найгармонійніше шрифтове оформлення має стрятинський «Требник»: прямі півустави, якими складено цю книжку, були скомпоновані у стрункі шпальти, що мають лінійне обрамлення, виконане типографічними лінійками.

Заголовки розділів «Требника» виконано здебільшого прописними літерами, іноді зустрічаються цільногравійовані шрифтові композиції, найчастіше в'язеподібні, хоч можна виявити й певні експерименти — один з гравійованих заголовків здійснено антиквою. Висловлено припущення, що це зроблено під впливом львівських братських видань кінця XVI ст.

Типографською досконалістю вирізняється крилоське «Євангеліє учительне». Основний шрифт книжки, скопійований з московського півустава Івана Федорова, має пару — шрифт з такою ж графікою, але меншого розміру. Так само в парі «працюють» і прописні шрифти: складені ними заголовки на вигляд лаконічні та врівноважені, чи не з ідеальними пропорціями.

Окремо належить зазначити дуже вдале вживання поряд зі шрифтом елементів складального орнаменту в заголовках та колонтитулах. Ті ж такі елементи за певною логікою використано і в компонуванні заставок та кінцівок. Елементи складального орнаменту виявлено ще в острозьких виданнях, але в крилоському «Євангелії учительному» мистецтво типографічного дизайну — на істотно вищому рівні.

Елементи оформлення балабанівських видань наслідували наступні друкарі. Йдеться і про видання Києво-Печерського монастиря, до якого

потрапило обладнання Стратинської друкарні, і про інші стародруки, зокрема видання Арсенія Желиборського, де були скопійовані стратинські оздоби.

Шрифти Львівської братської друкарні й приватних друкарень Михайла Сльозки та Арсенія Желиборського мали кілька графічних варіацій: курсивний, що наслідував острозькі курсиви (і ранні, і пізній); півуставний, що походить з двох джерел — крилоського шрифту й віленського та острозького «євангельських» шрифтів; антиквовий, який є характерною особливістю саме ранніх львівських видань.

Діяльність Києво-Печерської друкарні чітко поділяється на два періоди — 1616–1632 та 1633–1650 рр. — з огляду на такі чинники: істотна зміна складу працівників друкарні та зосередження уваги на виданнях латинським шрифтом.

Охарактеризовано шрифти Києво-Печерської друкарні. Це всі стратинські шрифти, які перейшли до Києва, близька копія острозького курсиву та три оригінальні київські шрифти — два півуставні та один дрібний курсив.

Значення Києво-Печерської друкарні для розвитку дизайну української книжки полягало в істотному вдосконаленні загального оформлення тогочасної книжки. Найпоказовішими в цьому розумінні є оформлення та архітектоніка «Євангелія учительного» (1637) і «Требника» (1646).

Насамперед це зміни в композиції форти. Якщо в титулах українських видань XVI–XVII ст. виразно видно зображення архітектурних елементів, то в «Євангелії учительному» можна бачити лише натяк на них, а в «Требнику» їх взагалі нема.

У текстовій частині титульного аркуша виділяються передусім назви книжок — «Євангеліє» та «Євхологійон», що їх виконано гарними в'язеподібними літерами, об'єднаними орнаментальними елементами. У «Требнику» типографи пішли ще далі — в подібній манері оформлено й внутрішні заголовки на шмуцтитулах. Це перший в історії українського друкарства випадок появи шмуцтитулів як окремих сторінок для початків розділів.

Структурованою та логічною є композиція заголовкових комплексів в обох книжках. Якщо в багатьох попередніх виданнях заголовки були перевантажені

кількістю шрифтів, то у вказаних книжках використано два рядкові та два прописні, при тому їх розмір послідовно зменшено від більшого до меншого.

У композиції внутрішніх сторінок для блоків основного, суцільного, тексту використано півуставні шрифти, а для приміток — дрібні курсивні. Так само, як і в багатьох попередніх виданнях, для типографічного дизайну текстових блоків застосовано додаткові оздоблюванні складальні елементи — складальні лінійки.

Оригінальною особливістю «Євангелія» та «Требника» є композиція заставок фактично як сюжетних ілюстрацій, на відміну від більшості попередніх видань, де заставки були зазвичай орнаментальні.

Розглянуто шрифти видань так званих мандрівних друкарень, а саме: Павла Домжива Лютковича Телиці (працював в Угорцях, Мінську, Четвертні, Луцьку, Чорній); Кирила Транквіліона Ставровецького (Почаїв, Рохманів і Чернігів), а також двох київських приватних друкарів — Спиридона Соболя, що помандрував зі своїм закладом у Білорусь, та Тимофія Вербицького, який їздив в Угро-Волощину.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання опрацьованих матеріалів у підготовці лекційних курсів з історії української графіки та книжки. Результати дослідження також можуть знадобитися як теоретичний та історичний матеріал у навчальному процесі мистецьких освітніх закладів, де є спеціальність дизайнера-графіка. В наші дні проблема витоків українського шрифту, ознайомлення з історичною спадщиною, виявлення особливостей українського шрифтового дизайну та форми знаків — усього того, що може становити оригінальну українську частку в скарбниці світової проектної культури — є особливо актуальною. Дослідження, покликане окреслити історичне підґрунтя українського шрифтового дизайну, детальніше описати початковий період його історії, можуть використати мистецтвознавці та історики дизайну в підготовці лекційних і навчальних програм, а також шрифтові дизайнери-практики у створенні не лише історичних реконструкцій, а й сучасних інтерпретацій шрифтових гарнітур на основі історичної спадщини.

Ключові слова: *шрифтовий дизайн, типографія, кирилиця, курсив, устав, півустав, антиква, графема, історія книгодрукування*

SUMMARY

Dudnyk I.M. Graphic features of Ukrainian typefaces (the last quarter of XVIth–the first half of XVIIth centuries) – Qualification scientific paper as a manuscript.

Dissertation for the degree of candidate in art criticism (Doctor of Philosophy), profile 17.00.07 “Design”, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2019.

The dissertation research was performed mainly on the basis of the collection of early printed books of the Vernads’kyi National Library of Ukraine. This is the first integrated overview and classification of the fonts of Ukrainian books of the last quarter of the XVIth and the first half of the XVIIth centuries.

The objective of research was to form an integrated understanding of the graphic qualities and plastic particularities of Cyrillic fonts used in editions of printing houses which were working on the territory of Ukraine during the above mentioned period. They include the Ostrih/Derman’, Striatyn/Krylos, L’viv Brotherhood and Sl’ozka, Kyiv-Pecherskyi printing houses and travelling printing houses.

The issue of research on the art of Cyrillic type fonts is connected with several areas of science: philology and writing, technique and book printing, politics and the history of ideas, arts and change of styles. Therefore, for the achievement of the desired objective several important issues must be resolved. In the dissertation the literature dedicated to the theory and history of Cyrillic fonts, palaeography, the development of Ukrainian book printing was systematized; the historiography of Ukrainian Cyrillic type fonts was formed; significant work with the database of sources related to the topic of the dissertation was performed and the range of fonts used in Ukrainian printing houses during the period of research was specified; the relationships among Ukrainian printing houses in the matter of letter-founding were established, the contacts with printing houses in the territories neighbouring Ukraine were traced; the names of authors of the fonts in Ukrainian early printed books were established; terminological bases and principles of classification of Ukrainian type fonts were determined; the role of fonts in

the context of early printed books was established, the principles of typesetting, accidents and the art of printing were analysed.

The results received in the process of research represent scientific discovery because here for the first time the sets of Cyrillic fonts of capital and small letters used in Ukrainian early printed books are determined; the complex analysis of Ukrainian Cyrillic type fonts of the last quarter of XVIth and the first half of XVIIth century is performed; the fonts are classified according to the graphics, pattern, size and purpose; the principles of decoration in printing houses depending on particular printing house and edition are summarized; the role of the font in the structure of a printed book is determined.

Two important periods are distinguished in the historiography of academic literature, relating to the topic of Ukrainian Cyrillic type fonts of the XVI-XVII centuries. Ukrainian study of the early printed books began in the first decade of the XXth century; it was initiated by the studies of V. Perets and the publications of M. Hrushevs'kyi. As a result, in the 1920s and 1930s the Ukrainian Academic Institute of Bibliography was formed. Its fruitful work was guided by P. Popov, S. Maslov, P. Klymenko, and M. Makarenko; in Galicia – by I. Ohienko and I. Svetsits'kiy, supported by A. Sheptyts'kyi. The researches of F. Titov, P. Klymenko and I. Svetsits'kiy were the most important academic works of the 1920s; they were dedicated to the fonts of Ukrainian Cyrillic early printed books.

The research of Cyrillic early printed books got a new impulse at the end of the 1950s, during preparations for the celebration of 400 years of Ukrainian and Russian book printing. Profound researches dedicated not only to the history, but to the art of Ukrainian early printed books were published in 1960s-1970s. Among them there were the works of E. Nemyrovskii, A. Guseva, Ya. Zapasko, Ya. Isaevych.

The majority of archive documents related to the history and art of Ukrainian book printing were published in 1970s-1980s.

The method of visual comparative analysis was mainly used to achieve the assigned objectives of research.

The fonts were classified according to several parameters: size, plastic decoration, font type, characteristics of style. The characteristics of typographic decoration of each printing house were examined separately.

The issues related to the concept of Cyrillic and type fonts are extremely important for research of the Cyrillic type fonts; they include determination of principles for classification of Cyrillic type fonts, determination of its graphemic and plastic particularities, of the role of fonts in the environment of the structural elements of the book, in the history of fonts in general and in the history of Ukrainian art.

The main interpretations of the term “Cyrillic” are examined in the context of ‘language – writing – font’. The following conclusion is offered: the most appropriate definition is that “Cyrillic” is the alphabet which was created in the IXth century for religious Slavic language, and which was used during the XI-XVIIIth centuries on the territory of Ukraine for the Old Slavic and Old Ukrainian languages, as for handwriting, so as for type fonts. Cyrillic palaeographic terms, such as ustav, half-ustav, cursive, ornamental script, are examined separately.

It is established that it is not possible to examine the letters in Cyrillic from the point of view of the link “phoneme – grapheme” in context of language used for printing in Ukraine in XVI-XVII centuries (Slavic, Old Ukrainian, common language). It is explained by the facts that, on one hand, the certain variability in sounding of the same letter was evident (e.g., “ѣ” could be read as [i] or [e]), and, on the other hand, two different symbols were sometimes used for the same phoneme (e.g., for “ya” – small “yus” and “yotized” “az”).

It was established that certain letters had two or even three written patterns: slim and wide “o” and “c”, “t” with one stem or three stems, “z” was 3-like and z-like, there were two patterns for “uk”, etc. Some letters in Cyrillic are actually ligatures: “uk”, “ot”, “yotized” “az”.

It is established that capital and small letters in Ukrainian printed Cyrillic had different origins. Small letters derived from half-ustav letters of handwritten books and clerical handwriting, they slowly became closer and closer, developing in half-ustav and cursive direction. Capital letters originate from ornamental script and Greek antique, and there were episodes of their mutual influence on each other.

The main part of existing font classifications was examined from the point of view of historic perspective: according to the principle of serif form (F. Tibodo, M. Vosa et al.), according to the principle of axis inclination (V. Yoncheva), based on the style periods (R. Bringherst), according to the principle of dynamics – statics (Ya. Solperiy), according to the volume and colour (V. Favorskiy), and according to the Soviet classification (OST 1337 and GOST 3489). The deficiency of the main part of these classification principles in case of their application to Cyrillic was revealed. An approach based on the principle of dynamics (handwriting) – statics (art type) is proposed, it correlates with palaeographic terms of cursive — *ustav*.

The fonts used in editions of particular printing houses are analysed in details. It is established that Ostrozkyi graphics reflect the certain competition of two concepts: cursive and half-*ustav*, which originate from office handwriting and the styles of manuscripts. Ostrozkyi cursives were so popular among contemporaries that copies were made in the printing houses of Kyiv and L'viv.

Text blocks are organized with beauty even in the first Ostrozkyi editions. The font was one of those means of expressiveness which defined structural elements of the book: title page, contents, index, introduction, running title, title, and the notes.

It is established that the Alphabet (1578), Ostrozkyi edition, was the first edition having such an element as the title page. It was not known earlier in Slavic books (printed and handwritten). The main part of multi-page Ostrozkyi editions had the title page. The design of the fonts is mainly modest – the title and place of edition are printed in the same font as the main text of the book. Only on the title page of the Bible the first line of the book title “Bible, i.e. the book” was printed from a block specially cut for this purpose. But such organization of the title page was a rare exception for Ostrozkyi editions. Decoration of other title pages with fonts and ornaments is much more reserved. The texts are printed in the same font as the main text of the book, without any highlight. The ornamental frames are also assembled, which is one of the first examples in Ukrainian printed books without using letter forms, but as elements of the design.

The internal structure and decoration of the book are much more sophisticated than the modest decoration of its title page. On the reverse side of the title page of several

Ostrozkyi editions (Alphabet, Psalter with New Testament, the Bible, Margaret, Lament of the house of Ostrozkyi princes, etc.) we see the emblem of the editor or of the person to whom this edition was dedicated. The emblem is often followed by an honorific poem printed in a font of smaller size than the main text of the book. The same pattern is seen in introductions – they are also printed in a font of smaller body-size.

The fonts of the smallest size (body-size) were used to print notes; the notes were placed in the book margins. The font of notes in Ostrozkyi editions was always in harmony with the font of the text. It is observed in editions of 1578-1583, where a pair of large and small cursives was used, and in the later period when cursive and half-ustav fonts were used.

Five lower-case fonts and two handwritten fonts of ornamental type, similar in pattern, but different in height are found in editions of the Striatyn and Krylos printing houses. It is suggested that these fonts are just “the five font types” ordered by Symon Buzyna in Krakov.

The Striatyn and Krylos fonts differ from Ostrozkyi fonts in the graphic features used. The main part of the Ostrozkyi fonts were created on the base of office handwriting; they may be classified as belonging to the category of half-ustav-cursive fonts. Striatyn and Krylos fonts are based on half-ustav and ustav styles and probably originate from formal writing of manuscripts. The large-size font of the Missal (1604), created on the base of ustav graphics, is especially outstanding.

The owners of the printing house, Fedir and Gedeon Balaban, put their efforts into making their editions solemn and very attractive. It is evidenced by each element of typographic decoration of their editions, including the design of the fonts.

The titles of all three Balaban editions are made in the form of engraved font compositions with addition of assembled fonts.

The texts of the books printed in Striatyn and Krylos is arranged according to the following principle: a smaller font was used for introductions, a larger one was used for the main text, as in the Ostrozkyi editions.

The Striatyn Book of devotions has the most harmonic font decoration: this book is printed in straight half-ustav fonts; they are arranged in narrow columns with linear frames. At the present time we call such elements of text composition typographic rules.

Titles of sections in the Book of devotions are printed mainly in lower-case letters, sometimes engraved blocks are used, mainly of ornamental style, but there are some experiments – one of the engraved titles is printed in antique. It is assumed that it was done under the influence of L'viv Brotherhood editions of the end of the XVIth century.

The Krylos Teaching Gospel is marked by typographic excellence. The main font of the book is copied from the Moscow half-ustav font of I. Fedorov. It has a matching font with similar graphics, but of smaller size. Lower-case fonts are also arranged in pairs: the titles printed in such fonts look clear and well-balanced, they seem to have almost ideal proportions.

The suitable use of elements of assembled ornaments together with fonts in the titles and running titles should be noted separately. The same elements are used with great tact and delicacy in composition of head and tail pieces. The elements of assembled ornament were already used in Ostrozkyi editions, but the level of typographic art in the Krylos Teaching Gospel is significantly higher.

The elements of Balaban editions were used by other printing houses in the future. It is true for editions of the Kyiv-Pecherskyi monastery to which the Striatyn printing house was transferred, and for the other editions, in particular, the editions of A. Zhelibovs'kyi which copied the Striatyn decorations.

The fonts of the L'viv Brotherhood printing house and the private printing houses of M. Sl'ozka and A. Zhelibovs'kyi had several design styles. The cursive trend was inherited from Ostrozkyi cursives of early and late periods. The half-ustav trend originated from two sources: the Krylos font, Vilenskyi and Ostrozkyi Gospel fonts. The antique font is a particular feature of early L'viv editions.

The activity of the Kyiv-Pecherskyi printing house is clearly divided into two periods, 1616-1632 and 1633-1650, as a result of the influence of two factors: significant changes in the structure of workers in the printing house and the shifting of focus in font use from Cyrillic to mainly Latin fonts.

The fonts of Kyiv-Pecherskyi printing house are analysed. They include all the Striatyn fonts which came to Kyiv, a close copy of the Ostrozkyi cursive and three original Kyiv fonts: two half-ustav fonts and one small cursive.

The contribution of the Monastery of Caves printing house lay in the significant improvement of the general decoration of the book of that time. The most remarkable in this context are the decoration and design of the Teaching Gospel (1637), and the Book of devotions (1646).

They include primarily the changes in the title-page design. If the architectural, arch-like structure is clearly seen in the title-pages of Ukrainian editions of the XVI – XVIIth centuries, only some of its elements may be noted in the Teaching Gospel. The Book of devotions has no architectural elements at all. A gentle hint of it may be seen in the form of the central arch-like area of the frame, in which the initial book data are printed.

The titles of the Gospel and Euchologion (Book of devotions) are primary and clearly seen among all the text information printed on the title page; these titles are printed in beautiful scripts with ornamental ligatures. The same solution was developed even more by typographers in the Book of devotions – the same fonts are used also for internal titles at half-titles. This is the first case of the use of half-titles as the separate pages at the beginning of sections in Ukrainian books.

The complex design of titles in both books is structured and logical. In many preceding editions the titles were overloaded by the number of fonts, but in these books two capital fonts and two small-letter fonts were used, and their size was gradually decreased from larger to the smaller.

Concerning the font of plain text and typography, it is not possible to track any special innovations in this domain. Half-ustav fonts are used for plain text, and small cursive fonts are used for the notes. Similarly to many previous editions, the plain text of the book is framed in linear frames.

The original solution of the Gospel and the Book of devotions consists in the head-pieces which are actually illustrations of the subject, to distinguish from the majority of preceding editions decorated with ornamental head-pieces.

The fonts of editions of the so-called travelling printing houses were examined, in particular, the fonts of printing house of P. Liutkovych, who worked in the Ugortsi, Minsk, Chetvertyn, Luts'k, Chorna; the fonts of the printing house of K. Stavrovets'kiy, who worked in Pochaiv, Rokhmaniv and Chernihiv; and the fonts of two private

publishers from Kyiv: S. Sobol', who travelled with his printing house to Belarus, and T. Verbyts'kyi, who travelled to the region of Wallachia.

The practical value of the results of the research undertaken consists in the possibility of using materials of this work in development of courses of lectures dedicated to the history of Ukrainian graphics and books. The results of research may also be used as theoretical and historical material in teaching in educational institutions in the area of the arts, in particular, for graphic artists. The issues of sources of Ukrainian fonts, examination of historical heritage, determination of particularities of the Ukrainian art of printing and shape of letters are extremely important at present; they can be an important original Ukrainian contribution to the treasury of world culture. This research aims to clarify a certain period in the history of Ukrainian fonts and to determine the prospects of using this font heritage by art historians and historians of design in preparation of lectures and educational programmes, as well as contemporary font designers in the creation of historical reconstructions and modern interpretation of typefaces, based on historical heritage.

Keywords: *type-design, Cyrillic, cursive, ustav, half-ustav, antique, grapheme, the history of book printing, typography*

**Наукові статті у періодичних фахових міжнародних та
всеукраїнських виданнях:**

1. Дудник І. М. Шрифти острозької друкарні (1578-1612) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2016. №. 4. С. 29–37.
2. Дудник І. М. Шрифти Стрятинської та Крилоської друкарень (1602–1606) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2017. — №. 1. С. 69-85.
3. Дудник І. М. Шрифтові форми антикви в українських кирилівських стародруках кін. XVI — поч. XVII ст. // *Українська академія мистецтв*. Вип. 26. Київ, 2017. С. 246-256.

4. Дудник І. М. Шрифти Львівської братської друкарні 1591—1616 рр. // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 35. Львів, 2018. С. 399-415.
5. Дудник І. М. Теоретичні засади дослідження мистецтва кириличного друкарського шрифту XVI-XVII ст. // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. Голубця О. М. Харків, 2018. №3. С. 46-56.
6. Дудник І. М. Шрифти Києво-Печерської друкарні 1616-1632 рр. // *Молодий вчений*. №6, 2018. — С. 75-79 (РИНЦ, Index Copernicus).
7. Дудник І. Н. Графіка кирилловських курсивов острожських і виленських изданий 80-х годов XVI в. // *Здабыткі: дакументальныя помнікі на Беларусі*. Вип. 20. Минск, 2017. С. 122-133.
8. Дудник І. М. Майстер книги. // *Артанія*. Київ, 2015. №3-4. С. 27-29.
9. Дудник І. М. Пам'яті майстра книги. // *Образотворче мистецтво*. Київ, 2016. №1. С. 112-115.
10. Дудник І. М. Сучасний український шрифтовий дизайн. // *Образотворче мистецтво*. Київ, 2016. №3. С. 14-17.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

11. Дудник І. М. До питання: чи були в друкарні Києво-Печерської лаври шрифти Острозької/Дерманської друкарні? // *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. К.: НАОМА, 2015. С. 54-55.
12. Дудник І. М. Кирилівський шрифт XVI ст: між Римом і Острогом. // *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2015. С. 17-18.
13. Дудник І. М. Шрифти балабанівських друкарень // *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2017. С. 17.

14. Дудник І. М. Мистецтво гравюри і шрифту українських стародруків та творчість Г. Нарбути // *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доп. всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. К.: НАОМА, 2017. С. 8-9.
15. Дудник І. М. Шрифти Львівської братської друкарні 1591–1616 рр. // *П'яти Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2018. С. 16.
16. Дудник І. М. Шрифтові форми антикви в українських кирилівських стародруках кінця XVI — початку XVII ст. // *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття*. Тези доповідей Всеукр. наук. конф-ції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва. 25-28 квітня 2017 р. К.: НАОМА, 2018. С. 83-85.
17. Дудник І. М. Шрифт, як структурний елемент української рукописної та стародрукованої книги XVI-XVII ст. // *Шості Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2019. С. 19-20.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	3
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	12
1.1. Історіографія	12
1.2. Джерельна база та методологія дослідження	37
Висновки до розділу	41
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КИРИЛИЧНОГО ДРУКАРСЬКОГО ШРИФТУ	44
2.1. Взаємовідношення рукописної та стародрукованої книжки	44
2.2. Поняття «друкарський шрифт» та його місце в композиційній структурі книжки	50
2.3. Кирилиця в історії шрифту та у площинах «мова — писемність — шрифт»	55
2.4. Проблема поняття «графема» в контексті дослідження шрифту кириличних стародруків	62
2.5. Класифікація шрифтів рукописної та друкованої кирилиці	72
Висновки до розділу	82
РОЗДІЛ 3. ШРИФТОВИЙ АСОРТИМЕНТ УКРАЇНСЬКИХ ДРУКАРЕНЬ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ	85
3.1. Шрифти Острозької друкарні	85
3.2. Шрифти Стратинської та Крилоської друкарень	103
3.3. Шрифти Львівської братської друкарні й приватних друкарень Михайла Сльозки та Арсенія Желиборського	112
3.4. Шрифти Києво-Печерської друкарні	137
3.5. Шрифти мандрівних друкарень	147
Висновки до розділу	153

ВИСНОВКИ	157
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	163
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	186
ДОДАТОК Б. ІЛЮСТРАЦІЇ	195
ДОДАТОК В. ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ	264

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- БСЭ — Большая советская энциклопедия
- ЛІМ — Львівський державний історичний музей
- ЛНБ — Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України
- НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
- НБУВ — Національна бібліотека України ім. В. Вернадського
- НМЛ — Національний музей ім. Андрея Шептицького у Львові
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности
- ОРЛБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
- РНБ — Российская национальная библиотека
- УНІК — Український науковий інститут книгознавства
- УРЕ — Українська радянська енциклопедія
- ЦНБ НАН Беларуси — Центральная научная библиотека Национальной академии наук Беларуси
- АТУРІ — Association Typographique Internationale (Міжнародна асоціація типографів)

ВСТУП

Актуальність теми. Шрифтова графіка завжди була суттєвою складовою композиції рукописної та друкованої книги, важливим інструментом конструювання інформації. Вже в одній з перших переписаних на території України книжок — «Остромировому Євангелії» — неабияку роль в його художньому оформленні відігравав презентабельний та функціональний уставний шрифт. Протягом кількох століть свого органічного та невимушеного поступу кириличне письмо набуло оригінальних, пропорційно вивірених, естетично досконалих каліграфічних форм, які стали певними взірцями для сучасних шрифтових дизайнерів. До витоків давньої кирилиці зверталися протягом усього XX століття такі видатні шрифтові майстри, як Г. Нарбут, М. Кирнарський, П. Ковжун, Р. Лісовський, В. Хоменко, В. Юрчишин, а в наш час з історичними зразками кирилиці успішно працюють, вдало їх переосмислюючи, В. Чебаник, В. Мітченко, Я. Куць та інші дизайнери-графіки і в Україні, і поза її межами.

Кириличне письмо було взірцем і для українського друкарського шрифту в початковий період його історії. Давні словолитники у створенні комплектів друкарських шрифтів використовували як прототипи графіку півуставних літер старожитніх манускриптів та тогочасний скоропис, доведений до досконалості у шляхетських та гродських канцеляріях. У надрукованих на території України виданнях останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. наявна певна кількість шрифтових гарнітур, що мали добірну та вишукану форму, оригінальну та продуману конструкцію. Цей матеріал не був досі комплексно проаналізований та осмислений. Український друкарський шрифт не став предметом жодної спеціальної праці.

У чималому масиві літератури, пов'язаної з комплексним дослідженням кириличної, і зокрема української стародрукованої книжки, питання шрифту посідає досить скромне місце. З-поміж українських науковців цьому питанню найбільше уваги присвячували І. Свенціцький, Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Графікою

шрифтів кириличних стародруків, епізодично, займалися білоруські, російські, сербські дослідники. Показовими, у цьому плані, є слова російського вченого Є. Немировського: «Історія кириличного шрифту по сей день не написана. Дані палеографії уривчасті, а іноді — відверто суперечливі» [167, с. 329].

Водночас на Заході опубліковано багато статей і книжок щодо латинського шрифту. Останніми десятиліттями надруковано ґрунтовні праці таких відомих дослідників, як Р. Брінгхерст, Г. Ноордзей, М. Юда, перевидано класичні вже праці Я. Чіхольда, А. Фрутігера, Г. Цапфа та ін., у яких кирилиця лишається поза увагою.

Останніми роками в Україні триває дискусія щодо переходу української мови на латинку. Дехто намагається насадити думку, що кирилиця не потрібна, що цю тисячолітню традицію треба відкинути. Відбувається це і з політичних причин, і через недостатнє розуміння взаємопов'язаності явищ у площинах мова — писемність — шрифт, через брак інформації стосовно естетичних вартостей кирилиці, нестачі матеріалів для осмислення графічного розмаїття кириличних шрифтових форм, втілених великою мірою саме в друкарських шрифтах.

Важливо окреслити місце українського друкарського шрифту не лише в історії кирилиці, а й у загальній історії світового шрифтового дизайну. З іншого боку, не менш актуальним є визначення шрифту як естетичної категорії в цілісному явищі українській культурі, а також з'ясування взаємопов'язаності різних підходів до поняття шрифт: лінгвістичного (шрифт — впорядковане зображення знаків певної системи письма), історичного (шрифт — комплект літер для друку), мистецтвознавчого (шрифт — пластичний образ) та дизайнерського (шрифт — інструмент художнього конструювання книжки).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та

відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

Мета дослідження: створення комплексного уявлення про графічні особливості кириличних шрифтів, які були вживані у виданнях друкарень, що діяли на території України протягом останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.

Відповідно до мети в роботі передбачено вирішення наступних **завдань:**

- систематизувати літературу з теорії та історії кириличного шрифту, палеографії, історії українського книгодрукування, сформувані історіографію українського кириличного друкарського шрифту;
- проаналізувати джерельну базу за темою дисертації, окреслити шрифтовий асортимент українських друкарень вказаного періоду;
- виявити взаємозв'язки українських друкарень у царині словолитного ремесла, простежити контакти з друкарнями суміжних з Україною територій;
- впровадити в науковий обіг імена авторів шрифтів українських стародруків;
- визначити термінологічні засади та принципи класифікації українських друкарських шрифтів;
- простежити та охарактеризувати графічні особливості та стильові ознаки зазначених шрифтів;
- з'ясувати місце шрифту в контексті історії стародрукованої книги, проаналізувати принципи текстового набору, акциденцій та типографської майстерності.

Об'єктом дослідження є український кириличний друкарський шрифт останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.

Предметом дослідження є графічні особливості українських друкарських шрифтів вказаного часового відтинку.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 1574 р. — дати виходу першої друкованої книжки на території України — до 1650 р. Кінцева дата дослідження була визначена з таких причин: зміни суспільно-політичної

ситуації на українських землях, обумовленої національно-визвольною війною під проводом Богдана Хмельницького; повною перервою в українському друкарстві у період 1649–1651 рр., тимчасовою конфіскацією Львівської братської друкарні заходами польського уряду 1651 р. Протягом 50-х рр. XVII ст. на території України працювала чи не єдина друкарня, що вживала кирилицю — Києво-Печерська. Тож комплексне дослідження першого, безперервного, періоду історії українського кириличного друкарського шрифту доречно завершувати серединою XVII ст., умовно — 1650 р.

Географічні межі дослідження охоплюють територію, окреслену кордонами сучасної української держави. Розглянуто діяльність Острозької, Стратинської та Крилоської, Києво-Печерської та львівських друкарень.

Методологічну основу дослідження становлять принципи наукової об'єктивності та системності. Для виконання сформульованих завдань застосовано такі методи: системно-історичний, типологічний, компаративістський, а також методи мистецтвознавчого, композиційного та візуально-порівняльного аналізу.

Метод системно-історичного аналізу вжито для огляду літератури з теорії та історії кириличного шрифту, палеографії, історії та мистецтва українського друкарства, завдяки якому серед наявних бібліографічних матеріалів виявлено і систематизовано фрагменти, що стосуються предмета дослідження. Крім того, вказаний метод застосовано для виявлення соціально-культурних обставин, пов'язаних з еволюцією графічних форм українських друкарських шрифтів зазначеного періоду.

Типологічний метод вжито в процесі аналізу друкованих видань досліджуваного періоду для виявлення характеристик шрифту та їх класифікації за розміром, графікою, типом, стильовими особливостями.

За допомогою методу мистецтвознавчого аналізу вивчено візуально-образну мову типографії (мистецтво розміщення шрифту та інших компонентів складання) видань зазначеного періоду, щоб розмежувати стилі ренесанс, маньєризм, бароко.

Метод композиційного аналізу застосовано для вивчення засобів композиційної побудови та прийомів структуризації української рукописної і стародрукованої книжки.

Методи компаративістського та візуально-порівняльного аналізу використано для дослідження шрифтових гарнітур, наявних в українських друкарнях протягом останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що у ньому *вперше*:

- виявлено комплекти кирилических шрифтів українських стародруків, як рядкових, так і прописних літер;
- зроблено комплексний аналіз українських кирилических друкарських шрифтів останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.;
- здійснено класифікацію шрифтів за графікою, накресленням, розміром, призначенням;
- виявлено особливості та прийоми типографії у виданнях різних друкарень;
- з'ясовано імена авторів кількох конкретних шрифтів.

Уточнено:

- термінологічну базу та принципи класифікації кирилических друкарських шрифтів;
- атрибуцію одних і тих самих шрифтів у виданнях різних друкарень (питання шрифтової міграції) та близьких, дуже подібних до них, їх копій (питання наслідування певних прототипів);
- межі стилю бароко в українській друкованій книжці, зокрема стосовно шрифтової графіки та типографії.

Набуло подальшого розвитку:

- вивчення історії комплексного оформлення української стародрукованої книжки;

Особистий внесок автора:

- зібрано і систематизовано матеріал, що стосується шрифтового оформлення українських кириличних стародруків останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.;

- сформовано перелік кириличних шрифтів кожної друкарні, що діяла на території України протягом зазначеного періоду;

- здійснено аналіз графічних особливостей українських друкарських шрифтів

Дисертаційне дослідження виконане самостійно, викладені наукові результати належать дисертанту.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в можливості використання опрацьованих матеріалів у підготовці лекційних курсів у навчальному процесі мистецьких освітніх закладів, де є спеціальність дизайнера-графіка. Результати дослідження також можуть знадобитися як теоретичний та історичний матеріал шрифтовим дизайнерам-практикам у створенні не лише історичних реконструкцій, а й сучасних інтерпретацій шрифтових гарнітур на основі історичної спадщини.

Апробація результатів дослідження. Основні положення й тези дисертаційного дослідження були викладені на вісьмох всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях і на Всеукраїнському науковому семінарі: доповідь «До питання: чи були в друкарні Києво-Печерської лаври шрифти Острозької/Дерманської друкарні?» на Всеукраїнській науковій конференції «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтва» (15 травня 2015 р.); доповідь «Кирилівський шрифт XVI ст.: між Римом і Острогом» на Міжнародній науковій конференції «Третє читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (28 листопада 2015 р.); доповідь «Мистецтво гравюри та шрифту українських стародруків і творчість Георгія Нарбути (за матеріалами неопублікованого дослідження С. Таранушенка)» на Всеукраїнській науковій конференції «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтва (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбути)» (22 квітня 2016 р.); доповідь «До

питання про місце публікації “Ключа Царства Небесного” Герасима Смотрицького» на Міжнародній науковій конференції «Четверті Острозькі читання» (23–24 вересня 2016 р.); доповідь «Шрифти балабанівських друкарень» на Міжнародній науковій конференції «Четверті читання пам’яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (26 листопада 2016 р.); доповідь «Перші латинські шрифти Києво-Печерської друкарні» на Всеукраїнському науковому семінарі «Проблеми освіти й освіченості в ранньомодерній Україні» (Києво-Могилянська академія, 31 січня 2017 р.); доповідь «Шрифтові форми антикви в українських кириличних стародруках кінця XVI — початку XVII ст.» на Всеукраїнській науковій конференції «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності», що відбулася в межах Наукового тижня ФТІМ, присвяченого 100-річчю заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (25–28 квітня 2017 р.); доповідь «Шрифти Львівської братської друкарні 1591–1616 рр.» на Міжнародній науковій конференції «П’яті читання пам’яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (25 листопада 2017 р.); доповідь «Шрифти Андрія Скульського та його діяльність в Угро-Волощині у 1634–1637 рр.» на Всеукраїнській науковій конференції «Шляхи розвитку українського мистецтвознавства та реставрації. До 55-річчя викладацької діяльності Л. С. Міляєвої на кафедрі ТІМ НАОМА» (1–2 червня 2018 р.); доповідь «Шрифт як структурний елемент української рукописної та стародрукованої книги XVI–XVII ст.» на Міжнародній науковій конференції «Шості читання пам’яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (24 листопада 2018 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено в 17 публікаціях, з яких п’ять — у наукових фахових виданнях, затверджених у документах МОН України; одна — у закордонному науковому виданні; одна — у збірнику, зареєстрованому в міжнародних наукометричних базах даних; три — в інших спеціалізованих виданнях і сім — у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (299), додатків. Перший розділ присвячено огляду історіографії та стану джерельної бази. У другому розділі розглянуто методологічні засади дослідження, історію формування шрифтових класифікацій та термінології, а також сучасну проблематику в цій ділянці. У третьому розділі проаналізовано шрифти українських стародруків останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. Загальний обсяг дисертації складається зі 285 сторінок (основний текст — 162 сторінки).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Питання дослідження кириличного друкарського шрифту стоїть на перетині кількох сфер знань: філології і історії письма, техніки і історії друкарства, політики і історії ідей, мистецтва і історії стилів. Обсяг наукової літератури, так чи інакше дотичної до теми дослідження, є досить великий, однак спеціальних наукових праць, присвячених суто українському друкарському шрифту XVI–XVII ст., досі не з'явилося.

Історія дослідження кириличного друкарського шрифту, за словами визначного російського мистецтвознавця Ю. Герчука, видається не дуже багатою: «Історія шрифту, принаймні російського³, абияк перебивається ще й дотепер цілком зовнішніми описами, художня критика його обережно обходить, методики мистецтвознавчого аналізу цього специфічного виду графіки не розроблено. Та й хоч трохи переконливих зразків такого аналізу в нашій літературі набереться абсолютно не багато» [37, с. 25].

Варто зазначити, що студії з національної шрифтової історії опубліковано свого часу в багатьох країнах Європи. Це, зокрема, книжки А. Капра «Мистецтво німецького шрифту» [283], Я. Міддендорпа «Голландський шрифт» [288], В. та О. Йончевих «Давній і сучасний болгарський шрифт» [94], А. Шицгала «Російський друкарський шрифт» [259; 260], М. Юди «Друкарський шрифт у Польщі XV–XVIII ст.» [282], та ін.

Прикметно, що ані в російському, ані в польському дослідженнях українському друкарському шрифту місця не знайшлося. В книжці М. Юди кирилиці не розглянуто взагалі, а у праці А. Шицгала шрифтам стародруків

³ Сказане стосується історії українського шрифту ще більшою мірою, ніж російського.

присвячено лише кілька сторінок — переважно шрифтам видань російського та українського першодрукаря Івана Федоровича [260, с. 14–29].

Студія болгарських дослідників В. та О. Йончевих є досить інформативна завдяки широкому кириличному контексту. Матеріалів з українського друкарського шрифту тут, звісно, годі знайти, але принципи дослідження кириличного шрифту, його конструктивних ознак, викладені у цьому виданні, мають важливе значення для досліджуваної теми.

Для формування цілісної картини історіографії друкарського шрифту варто передусім оглянути історію дослідження всього шрифтового дизайну (зокрема й ті публікації, що стосуються суто латинського шрифту), долучивши праці з історії друкарства, теоретичні дослідження, у яких розглянуто проблему «мова — писемність — шрифт», розвідки, присвячені палеографії, а також літературу про дизайн книжки загалом. Дотримуючись, де це можливо, тематичного принципу, автор дисертації подає свій огляд наукової літератури за хронологією, застосовуючи метод системно-історичного аналізу.

На початку належить зазначити найбільші за обсягом бібліографічні публікації, дотичні до історії та дизайну шрифту. Це передусім праця В. Адарюкова «Бібліографія російських друкарських шрифтів» [1], що складається з двох частин: перелік публікацій зразків шрифтів за період 1842–1923 рр. (242 позиції) і бібліографія книжок та статей, у яких вміщено згадки про шрифти, за період від кінця XVIII ст. до 1923 р. Більшу частину видання присвячено описам шрифтів гражданки⁴, а проте воно важливе для цього дослідження, бо відображає досить повну картину російських публікацій про шрифти XIX і початку XX ст. Досить велику, також переважно російську, бібліографію подав А. Шицгал у другому виданні своєї праці «Російський друкарський шрифт» («Русский типографский шрифт») [260, с. 245–252].

Польськомовну бібліографію добре відображено в колективній праці «Енциклопедія відомостей про книжку» («Encyklopedia wiedzy o książce») [278],

⁴ Гражданка, або гражданський шрифт — створена за вказівкою російського царя Петра I нова абетка з новою графікою літер, запроваджена на противагу кирилиці. Деякі дослідники вважають гражданку прямим продовженням кирилиці.

книжці А. Томашевського «Шелест сторінок. Сентиментальна бібліографія» («Szelest kart. Bibliografia sentymentalna») [298] та у статті К. Сохі «Публікації, дотичні до типографії, видані польською мовою на початку ХХІ ст.» («Publikacje dotyczące typografii wydane w języku polskim na początku ХХІ wieku») [294]. Німецькомовна бібліографія якісно скомпонована у ґрунтовній праці чеського дослідника Ф. Музики «Гарний шрифт» («Die Schöne Schrift») [289]. Найбільше структуровану англomовну бібліографію вміщено у книжці Р. Брінгхерста «Засади стилю в типографії» («The Elements of Typographic Style») [22, 273].

Бібліографії кириличних стародруків присвячено кілька окремих праць. Історію дослідження предмету в колі українських авторів описав Я. Ісаєвич у статті «Українське книгознавство: етапи розвитку» [87], а сам величезний бібліографічний матеріал, що стосується українських стародруків, дослідник подав у списку літератури до книжки «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» [86].

Безперечно, тут треба згадати «Історію українського друкарства» І. Огієнка [183], в якій зібрано бібліографічний матеріал здебільшого ХІХ ст., що охоплює різні аспекти друкарства — і його історію, і оформлення книжки. Матеріал розміщено за друкарнями, у хронологічній послідовності.

Чималий внесок у бібліографію стародруків зробив Є. Немировський, зокрема у працях: «Польські праці з історії книговидавничої справи та друкарства» [171], «Історіографічні нотатки до питання про початок друкарства на Русі» [166], «Нариси історіографії російського першодрукарства» [170], «Праці з історії початків російського першодрукарства у другій половині ХІХ — ХХ століттях» [174].

До дослідження дисертанта дотичний і перший том п'ятитомного видання «Українські письменники. Біо-бібліографічний словник» [239], у якому вміщено огляд діяльності майстрів давньої української культури, зокрема й діячів українського друкарства: Гедеона Балабана, Памва Беринди, Тарасія Земки та ін. У виданні описано передмови та післямови до українських

стародруків, авторами яких були згадані особи. Ці тексти, написані до українських видань останньої чверті XVI — першої половини XVII ст., є одним з найцінніших першоджерел з історії українського друкарства. У повному обсязі передмови та післямови видань Стратинської та Крилоської друкарень опублікував П. Гільтебрандт [39], а Києво-Печерської — Ф. Титов [232].

Іншим цінним першоджерелом є архівні документи, які так чи інакше стосуються друкарських справ. Основний їх масив зібрано в багатотомному виданні «Архив Юго-Западной России» [7; 8] і в збірнику документів «Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI — перша половина XVII ст.)» [187].

Завершуючи огляд бібліографічних публікацій, варто згадати ще два видання, у яких зібрано ґрунтовний бібліографічний матеріал і які були присвячені ювілейній даті російського друкарства — «Чотириста років російського друкарства» [248] та «Книга і друкарство на Україні» [114].

Література, присвячена шрифту, бере початок у теоретичних трактатах епохи Відродження. Першою друкованою працею, де проаналізовано і відтворено пропорції літер, була книжка венеційця Луки Пачіолі «Божественна пропорція» («*Divina proportione*»), що вийшла друком 1509 р. В одному з розділів автор показав спосіб побудови літер капітального⁵ латинського шрифту [202, с. 53]. Протягом першої половини XVI ст. видано кілька таких трактатів, на які не раз вказували дослідники, зокрема Б. Кісін [111, с. 237–239], О. Главса [280, с. 9–30], В. Тоотс [234, с. 32–35] та ін.

На окрему увагу заслуговує праця Альбрехта Дюрера «Керівництво до вимірювання за допомогою циркуля та лінійки», опублікована 1525 р. у Нюрнберзі. Її автор охарактеризував не лише римський, а й готичний шрифт, поширений у друкарстві та книгописанні тодішньої Північно-Західної Європи. Розділи «Керівництва...», де йшлося про шрифт, переклав російською мовою В. Лазурський і опублікував 1981 р. [62].

⁵ Літери так званого капітального латинського шрифту в епоху Відродження проектували за зразками давньоримської епіграфіки, найвідомішими з яких були написи, викарбувані на колоні Траяна в Римі. Пізніше такі шрифти отримали назву антиква.

Протягом XVI і наступного XVII ст. з'явилася не лише низка праць, присвячених побудові шрифтів, а й посібники з каліграфії (йшлося здебільшого про шрифти з заломами⁶ [284, с. 49–57]), альбоми й каталоги найкращих словолитень. Призначення цих альбомів було абсолютно утилітарним: показати замовникові асортимент і дати змогу вибрати шрифт, який припаде до вподоби. Але з часом зразки з цих альбомів почали копіювати і наслідувати менше потужні та провінційні друкарні. Але сказане стосується західного, латинського шрифту, зазвичай антикви. На східних теренах Європи, де користувалися кирилицею, такої літератури нема. Найближчим до теми цього дослідження з-поміж усіх тогочасних книжок є збірник релігійних пісень «Імнологія си ест пѣснословіе... през дѣлатели в типографіи в даруночку низко принесенаа», що їх склали і видали працівники Києво-Печерської друкарні 1630 р. Звідти можна довідатися, що серед інших працівників у друкарні був і «письмоляатель», тобто словолитник [232, с. 236].

Перші зразки друкованих шрифтів вміщено як абетку в навчальних виданнях «Буквар» 1574 р. та «Азбука» 1578 р. (іл. 1.1.1, 1.1.2), а пізніше — у київських виданнях 1620-х рр. як сигнатури. На останніх сторінках книжок Йоана Златоуста «Бесіди на діяння святих апостолів», Авви Дорофея «Поученія», «Служебника» 1629 р. та ін. можна бачити комплекти літер з назвами «Число секстерній или трієрнов», «Типографски Азбуковно Число Книги сіа» та ін.⁷ (іл. 1.1.3, 1.1.4, 1.1.5). А одними з перших видань, присвячених саме кириличному шрифту, були пробні аркуші друкованих абеток, своєрідні зразки шрифтів, зокрема «Абетка глаголівських, кириличних та латинських письмен», видана у Тюбінгемі 1564 р. [55, с. 1196].

⁶ В українській та російській літературі ці шрифти заведено називати готичними. Автори німецькомовних праць наголошують, що таке формулювання не коректне, оскільки шрифти з заломами (Gebrochene Schrift) були поширені до першої половини XX ст. і в різні часи мали ознаки готики, ренесансу, бароко та класицизму. Зокрема, на цьому постійно акцентував у своїх дослідженнях А. Капр.

⁷ За призначенням вказані літери — це список сигнатур (порядкових номерів зошитів блоку книжки), а не зразки шрифтів. Але в контексті вивчення шрифтового мистецтва ці шрифтові комплекти, як і абетки, можуть бути розглянуті як зразки шрифтової графіки.

Можна припустити, що подібні пробні аркуші виходили і в українських друкарнях протягом XVI–XVII ст., але до наших днів жоден з них не зберігся.

Виданий 1710 р. у Москві комплект друкарських літер «Гражданская азбука на п'яти листах» [260, с. 33] має певний стосунок до історії українського шрифту⁸.

Інтенсивне заміщення кирилиці гражданкою відбувалося протягом усього XVIII ст. Дослідження та шрифтові альбоми, що їх видавали на теренах Російської імперії, також були присвячені здебільшого гражданці.

«У шрифтовому мистецтві Західної Європи другої половини XVIII ст. почав панувати стиль, що його визначала чи не найбільша друкарсько-видавнича фірма Дідо» [260, с. 94], яка випустила чимало видань. Так званий новий стиль⁹, започаткований заходами Дідо, удосконалив італійський графік та друкар Д. Бодоні.

Згодом, 1788 р. вийшло друком перше, а 1818-го — друге видання «Типографічного керівництва» Д. Бодоні [276], об'ємної двотомної праці, автори якої теоретично обґрунтували засади використання новостильової антикви, а також подали велику кількість шрифтових зразків для різних мов, зокрема й для російської. Передмову до другого видання опубліковано в російському перекладі у збірнику «Друкарство як мистецтво» 1987 р. [16].

⁸ У 1699–1710 рр. російський цар Петро I запровадив у Росії нову «спрошену та трохи латинізовану кириличну абетку [45, с. 414]» — гражданку. Перша друкарня, що вживала гражданку, почала працювати 1711 р. Директор друкарні М. Аврамов про початок друкарства в Санкт-Петербурзі повідомив таке: «...у Санкт-Петербурзі друкарня почалася 1711 року, і по 1714-й була в будинку моєму з одним верстатом [245, с. 44]». Згодом, 1721 р. була заснована постійна друкарня при Сенаті, а 1727 р. ще одна — при Академії наук [260, с. 117]. Третя друкарня, в якій вживали гражданські шрифти — друкарня Московського університету — відкрилася 1756 р. [260, с. 51]. Врешті, на середину XVIII ст. на всіх теренах поширення кириличної книжки працювали лише три гражданські друкарні: дві в Санкт-Петербурзі й одна в Москві. В. Тредіаковський, який докладно описав процес становлення російського гражданського шрифту, зазначав: «Найголовнішою причиною винаходу нашого гражданського типу було бажання, щоб наші літери зробити, наскільки можливо, подібними до літер нинішніх латинських» [235, с. 76–77].

⁹ Так звана новостильова антиква мала чітко виражені класицистичні ознаки: строгі вертикалі осей, ретельну геометричну побудову, істотний контраст горизонтальних та вертикальних штрихів.

Запроваджені завдяки Дідо та Бодоні класицистичні шрифти панували протягом усього XIX ст. у Франції, Італії, Росії і мали назви від імен їх творців.

На німецьких землях протягом XVI–XVIII ст. найчастіше вживали шрифти з заломами, і тільки наприкінці XVIII ст. почалася дискусія щодо стильових ознак шрифтів з заломами, актуалізована завдяки «Типографічному керівництву» Д. Бодоні. Поштовхом для дискусій, які стосувалися переваг фрактури над антиквою чи навпаки і які тривали протягом усього XIX ст., стала стаття І. Унгера «Спроба творення нового вигляду німецьких літер», опублікована 1793 р. [240].

На території України протягом XVIII ст. паралельно функціонували дві системи письма — кирилиця і гражданка. В тій частині України, яка входила до складу Речі Посполитої, далі розвивалася кирилиця, а в підросійській Україні поступово входила у вжиток гражданка¹⁰.

¹⁰ Перша гражданська друкарня на території України з'явилася 1764 р. у Єлисаветграді [188, с. 4], де вона попрацювала менше ніж рік і була перевезена до Кременчука [188, с. 5]. Протягом другої половини XVIII ст. у Кременчуці діяла ще одна — пересувна друкарня князя Потьомкіна [188, с. 5]. Постійне ж друкарство гражданкою почалося в Україні лише наприкінці XVIII ст.: у 80-х рр. засновано друкарню в Катеринославі, 1793 р. — у Харкові, 1797 р. — у Миколаєві. У друкарні Києво-Печерської лаври перші гражданські шрифти з'явилися 1787 р. [188, с. 8], а «вже 1835 року друкарня мала п'ять сортів тільки російських гражданських шрифтів: мітель, цецеро, корпус, боржуа і петіт (мітель, цецеро, корпус, боржуа і петіт — розміри шрифтів у типографських пунктах. За системою Дідо 1 пункт дорівнює 0,376 мм, мітель — 14 pt, цецеро — 12 pt, корпус — 10 pt, боржуа — 9 pt, петіт — 8 pt) [188, с. 9]».

Новий етап в історії друкарства почався разом з постановням в Україні університетів — Харківського та Київського, при яких були засновані гражданські друкарні. «Діяльність університетів відіграла значну роль у подальшому розвитку видавничої справи на Україні. При найстарішому Харківському університеті виникли перші на Україні літературні об'єднання й клуби, наукові товариства. Тут же широко розгорнулася й видавнича справа й виникли перші видання періодичної преси. У 1804 році з ініціативи В. Каразіна, у Петербурзі було придбано друкарське устаткування й матеріали на суму 3 572 крб. 22 коп. У тому ж 1804 році запрошуються з Петербургу друкар Гек та словолитник Дрегер, які, до речі, й привезли з собою устаткування. Дрегер побудував словолитну піч і ще до відкриття університету відлив 66 пудів 15 фунтів шрифтів. В ці ж роки університет надіслав замовлення лейпцігській фірмі Брейткопфа і Гертеля на суму 9 903 крб. 38 коп. Протягом 1806–1809 рр з Німеччини університетська друкарня одержала 445 матриць, 4 словолитні форми й 240 пудів різних шрифтів», — зазначав С. Петров [188, с. 16]. Не інакше як з західних та російських джерел комплектували й друкарню Київського університету, засновану 1834 р. «У 1836–1838 рр. університет вжив деяких заходів для розширення друкарні. Тоді в московського друкаря С. Селівановського було придбано два друкарські верстати, а також російський, латинський, німецький та польський шрифти. Водночас із Петербурга надійшли російський та французький шрифти» [188, с. 23].

Водночас у перших десятиліттях ХІХ ст., у добу практично тотального панування гражданки в Росії, виникла зацікавленість давньою кириличною книжкою. Це явище було пов'язане з загальноросійським інтересом до історії та минувшини, що його викликала, як вважав О. Пушкін, «Історія держави російської» М. Карамзіна. Відомий російський поет свого часу коментував це так: «Давню Русь, здавалося б, віднайшов Карамзін, як Америку Колумб» [201, с. 278].

Протягом першої половини ХІХ ст. з'явилася ціла низка ґрунтовних бібліографічних видань, присвячених давній книжці кириличного друку. Однією з перших таких праць стало п'ятитомне видання, упорядковане заходами В. Сопікова — «Спроба російської бібліографії», що виходило протягом 1814–1821 рр. [219].

Набуло поширення колекціонування давніх книжок. Про це свідчать каталоги таких збірок: К. Калайдович «Докладний опис слов'яно-російських рукописів, що зберігаються у Москві в бібліотеці графа Федора Андрійовича Толстова» [96]; «Реєстр стародрукованих слов'янських книжок, що є в бібліотеці А. С. Ширяєва», складений заходами власника [253]; П. Строев «Опис стародрукованих слов'яноросійських книжок, що є в бібліотеці московського першої гільдії купця і Товариства історії та старожитностей Російських благодійника Івана Микитовича Царського» [223].

Зацікавленість стародавніми книжками виникла і за межами Російської імперії. У Львові, який під ту пору входив до складу Австро-Угорщини, далі діяло Львівське братство, перейменоване на Ставропігійський інститут, у середовищі якого в другій половині ХІХ ст. зріс інтерес до історії друкарства. Денис Зубрицький, тодішній керівник друкарні Ставропігійського інституту, був одним з перших діячів Галичини, хто почав вивчати історію кириличного друкарства [174, с. 393]. 1836 р., у перекладі польською мовою, була видана

Власне, можна говорити, що від початку ХІХ ст. кирилична шрифтова традиція в Україні була перервана. І хоч Києво-Печерська лавра далі видавала книжки кирилицею, все ж провідного значення ця шрифтова, здебільшого церковна, продукція вже не мала.

праця Д. Зубрицького «Історичні дослідження про друкарні русько-слов'янські в Галичині» [183, с. 89].

Історії українського друкарства присвячували увагу й польські автори. Однією з перших таких праць була книжка Яна Даніеля Гофмана «Про друкарні, що були засновані і розвивалися у Королівстві Польському та у Великому князівстві Литовському, спільно зі спостереженнями, що стосуються літератури та друкарства» [183, с. 37], але справді ґрунтовною та об'ємною працею стала «Історія друкарень у Королівстві Польському та Великому князівстві Литовському, а також у закордонних друкарнях, у яких виходили польські книжки» Єжи Самуеля Бандтке [183, с. 37], що з'явилася 1826 р. Польські автори присвячували увагу кириличному друкарству й пізніше, але здебільшого то були праці загального характеру [171], у яких саме кирилиці відводили не багато місця. Найближчим до нашої теми був шостий том «Друкарень давньої Польщі», який побачив світ 1960 р. і містить огляд друкарства саме на українських землях [286].

Одним з перших досліджень з історії друкарні Києво-Печерської лаври, є розділ у праці митрополита Євгенія (Болховітінова) «Опис Києво-Печерської лаври» [17, с. 311–316], в якому серед загальних відомостей про діяльність друкарні є інформація і про шрифти.

Власне, тодішній митрополит Київський і Галицький Євгеній (Болховітінов) доклав великих зусиль до оснащення друкарні лаври. 1836 р. підготував детальну інструкцію щодо діяльності закладу: «Друкарня, належна Києво-Печерській лаврі, що приносить лаврі дохід, більший за дохід від таких статей, вимагає уважного розпоряджання у своєму діловодстві, якого вона досі не мала. Тому я склав докладну інструкцію» [188, с. 10]. В «Інструкції друкарні Києво-Печерської лаври» є розділ «Про словолитню», де вміщено технічні відомості щодо матеріалу для шрифтів, але не щодо їх графічного вигляду [188, с. 233].

У першій половині ХІХ ст. ще не було спеціальних праць щодо шрифтів кириличних стародруків, що більше, не було комплексних досліджень з історії

кириличного друкарства взагалі. Згодом М. Грушевський написав: «У нас, на стид наш, мало було цікавості і зрозуміння краси нашого друкарського мистецтва — одної з найшановніших рубрик у нашій культурній традиції. З виїмком старого Максимовича от і не пригадую собі в тій хвилі ніякого визначнішого знавця і цінителя нашої старої графіки. Що було зроблено для неї, зроблено виключно росіянами: Сопіков, Каратаєв, Ровінський — се вони скаталогували наші стародруки» [53, с. 239].

М. Грушевський має на думці праці М. Максимовича «Книжкова старовина південноруська» та «Про початок друкарства в Києві, уявного та дійсного» [146, 147], які належало б зарахувати радше до загальноросійських досліджень. Саме про українське книгознавство як самобутнє явище можна впевнено говорити тільки від початку ХХ ст., коли 1907 р. професор Київського університету св. Володимира В. Перетц почав провадити «Семінари російської філології», що їх відвідували такі майбутні українські книгознавці, як С. Маслов, І. Огієнко, О. Грузинський та ін. [50].

Перше видання, присвячене винятково кириличному шрифту, було не бібліографічного, а альбомного характеру — «Зразки слов'яно-руського друкарства з 1491 року» [180]. Видання задумали як багатотомне ще в середині ХІХ ст., власне перший том вийшов 1849 р., у другому томі планували описати «давні видання від 1491 до 1731 року, надруковані в Росії та за кордоном кириличними та російськими літерами» [172, с. 21]. Показово, що вже тоді розрізняли кирилицю (кириличні літери) та гражданку (російські літери). Подібне визначення збереглося в деяких слов'янських мовах (польській, наприклад) до наших днів.

З окремих досліджень другої половини ХІХ ст. варто зазначити такі книжки, що стосуються порушеної теми. Дослідження П. Владимірова «Франциск Скорина» [34] — найфундаментальніше на той час видання, присвячене білоруському першодрукареві. Щодо його шрифту П. Владиміров писав: «Шрифт становить найважливіше та найвидатніше явище мистецтва

типографії» [34, с. 73], але самому шрифту він присвятив лише неповні три сторінки [34, с. 73–74, с. 176].

З'явилися книжки, що досліджують мистецтво типографії та історію друкарської справи. Серед них праці І. Каманіна [97], А. Бахтіарова [11], Ф. Булгакова [23], С. Лібровича [138]. Найповніше стан типографської справи на той час дослідив П. Коломін [122]. Його праця починається історією писемності і друкарства, але основну її частину становить опис роботи тодішньої друкарні, технологія виробництва, процес складання шпальт. Для цього дисертаційного дослідження надзвичайно цікавим є розділ «Про складання слов'янським шрифтом» [122, с. 438–450], де автор описав правила верстки шрифтами, стилізованими під давні кириличні, перелічив гарнітури, які ці шрифти імітують, і пояснив правила давньої орфографії.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. в Російській імперії почали видавати низку журналів, присвячених і мистецтву загалом («Искусство и художественная промышленность», «Мир искусства», «Золотое руно»), і конкретно друкарському мистецтву та графіці («Печатное искусство» та «Искусство и печатное дело» [36]). У часописі «Искусство и печатное дело», який видавала протягом 1909–1914 рр. у Києві друкарня С. Кульженка, велику увагу присвячували шрифтовій справі та історії друкарства. Власне, в тому журналі вперше опублікували праці О. Грузинського про шрифти та орнаменти «Пересопницького Євангелія» [52] та Ф. Титова «Нариси з історії руського книгописання та друкарства» [231], що пізніше вийшли окремою книжкою.

Надзвичайно змістовними працями є дослідження того ж таки Ф. Титова «Друкарня Києво-Печерської лаври» [233] та «Додатки до першого тому Друкарні Києво-Печерської Лаври» [232].

Саме праця Федора Титова, незважаючи на деякі неточності та помилкові висновки¹¹, є найґрунтовнішим та найповнішим дослідженням історії друкарні Києво-Печерської лаври та оздоблення її друків і в наш час. Публікація ж тому

¹¹ Зокрема Ф. Титов стверджував, що Стратинську друкарню купив Єлисей Плетенецький ще 1606 р., і вважав прототипами гравюр київського «Анфологіону» 1619 р. «давні київські ікони», тим часом це твердження спростували пізніші дослідники.

«Додатків...» з усіма передмовами та післямовами до лаврських видань періоду 1616–1721 рр. має неоціненне наукове значення і є істотним внеском у справу дослідження кириличних стародруків. Крім того, у «Додатках...» Ф. Титов умістив низку коментарів про шрифти кожного стародруку, дуже важливих для цього дослідження.

Протягом 1910-х рр. видано історичні твори М. Грушевського «Історія України-Руси», «Культурно-національний рух на Україні у XVI–XVII віці», у яких історик чималу увагу присвятив мистецтву книжки, а 1921 р. опубліковано невелику, але надзвичайно змістовну статтю «Українські стародруки» [53]. Великою мірою саме праці М. Грушевського дали поштовх відродженню давньої української шрифтової графіки для її переосмислення та інтерпретації за нових умов вже ХХ ст. «Заразом у графіці починається поворот до старих взірців, бажання надати фізіономію й красу письму (шрифтові), з'являються нові закрої його під старий стиль, імітації старих друкарських оздоб. Наша українська графіка повинна була теж піти сею дорогою; може, б була й пішла, якби не воєнна руїна і пізніша революційна буря. Я принаймні, як кажу, мав в плані кілька видань, які мали розбудити інтерес до нашої старої графіки — до її відродження в нашій новій друкарській продукції. Розуміється, тут мова йде не про саме механічне вживання старих взірців, їх копіювання чи імітування (яке до певної міри було почалось після мого «Культурно-нац[іонального] руху»). Ми не можемо друкувати старими черенками XVII в., ні механічно повторити ці старі оздобы: се має значіння тільки для розбудження інтересу до скарбів нашої старої графіки; але для вжитку нової мусить вона бути відроджена в новій формі, приладженій до сучасної техніки, до сучасних понять краси», — зазначав М. Грушевський [53, с. 241].

Відповідно до настанов М. Грушевського протягом 1912–1913 рр. В. Кричевський виконав обкладинки до його книжок «Культурно-національний рух» та «Ілюстрована історія України», а рік по тому опублікував у київському журналі «Сяйво» статтю «Розуміння українського стилю» [123].

З часописом «Сяйво» у певний період була пов'язана і творчість таких митців, як О. Судомора та П. Ковжун, які, створюючи для цього видання заставки та шрифтові композиції, черпали натхнення в давній українській графіці [236].

Датовані 1914–1915 рр. шрифтові твори Г. Нарбути мають виразний український характер: обкладинки книжок «Малоросійський гербовник», «Герби гетьманів Малоросії», «Товстолеси. Начерк історії роду» та ін. Після переїзду Г. Нарбути до Києва і заснування Української академії мистецтв можна говорити вже про шрифтову школу (Л. Лозовський, Р. Лісовський, М. Кирнарський та ін.), що плідно використовувала надбання давньої кирилиці [12].

Згодом, 1922 р. був заснований Український науковий інститут книгознавства (УНІК), який проіснував до 1934 р. Виходив журнал «Бібліологічні вісті», де друкували статті з історії книжки і книжкової графіки. Чимало праць опубліковано окремими виданнями. Найціннішими для цього дисертаційного дослідження є розвідки П. Попова [192; 194; 195], С. Маслова [149–151; 153], М. Макаренка [144; 145] та П. Клименка [112].

Найближчим до теми дисертації виданням УНІК є, безперечно, «Графіка шрифту Острозької Біблії» П. Клименка, що вийшла друком 1925 р. [112] Досі це єдина наукова праця, присвячена безпосередньо шрифтам українських стародруків.

Історію та наукову діяльність Українського наукового інституту книгознавства коротко розглянули у своїй статті І. Вовченко та І. Каганов [35] і докладно виклала Г. Ковальчук у передмові до бібліографічного збірника УНІК [238].

З російських шрифто- та книгознавців 1920-х рр. належить згадати імена кількох дослідників, але розлогої літератури, присвяченої конкретно шрифту — його історії, еволюції, конструктивним особливостям — ще було обмаль. 1924 р. у передмові до своєї книжки «Бібліографія російських типографських шрифтів» В. Адарюков писав: «На Заході вивченню шрифтів надають великого

значення, тому що шрифти становлять інтерес як пам'ятки прогресу друкарської техніки. В Оксфорді та Лейпцизі є наукові товариства, діяльність яких присвячена винятково вивченню шрифтів. Ми ж досі не маємо історії наших шрифтів, незважаючи на те, що у нас є досить багатий матеріал, що полягає в цілому ряді виданих заходами і приватних, і державних друкарень “Зразків шрифтів”, та багато даних, що містяться в кол[ишньому] Архіві Синоду та в рукописах кол[ишньої] Московської Синодальної друкарні. Що в нас немає ще історії наших шрифтів, в цьому немає нічого дивного, оскільки ми досі не маємо бібліографії з історії друкарства і друкарського мистецтва в Росії, подібно до того, як немає і бібліографії з образотворчого мистецтва. До 1922 р. російською мовою не було жодного спеціального дослідження взагалі про шрифти, і короткі відомості про них були лише в тих нечисленних працях, які пишуть про друкарську справу та історію друкарства. Тільки 1922 р. з'явилася перша книжка, присвячена цьому спеціальному питанню: В. Анісімова “Основи і рисування друкованого шрифту”» [1, с. 3].

Крім названої книжки, того ж року видано ще одну працю В. Анісімова — «Основи книжкового набору» [6], а два роки перед тим — «Короткий нарис розвитку писемності та друкарського мистецтва в Росії» [4].

Паралельно з В. Анісімовим у 1920-х роках працював також російський дослідник М. Щелкунов, який у своїх працях з історії книжки [270; 271] порушував питання друкарського шрифту.

На додаток, серед російських публікацій, присвячених шрифту, варто згадати низку статей у журналі «Поліграфическое производство» [75; 141; 185; 199; 200; 274], здебільшого на тему реорганізації загальносоюзного шрифтового господарства та перспектив формотворення «радянського шрифту».

Дуже високого рівня досягла наука про шрифти та їх історію у 1920-х рр. у Німеччині. Якщо в першому виданні своєї праці «Історія словолитень у Німеччині та суміжних німецькомовних землях» Ф. Бауер зазначав: «...з усього масиву видань, присвячених мистецтву книжки загалом, праць,

присвячених саме шрифтовому мистецтву, ми не знайдемо» [275, с. 4], то у другому виданні 1928 р. подав вже солідну бібліографію. І всі ті праці надзвичайно ґрунтовні. Від середини 1920-х рр. у Німеччині набували популярності ідеї «нової типографії», висловлені в однойменній книжці Я. Чіхольда¹² [250]. Ці ідеї були поширені і на українських землях у творах графіків-конструктивістів.

В радянській Україні, після нетривалого шрифтового ренесансу 1920-х рр., що його започаткували В. Кричевський та Г. Нарбут, шрифтовий дизайн йшов «в ногу» з загальносоюзним. «Як на безперечний мінус належить вказати на те, що укладачі програми дуже захопилися усілякими художніми дисциплінами: рисунок, офорт, автолитографія, ксилографія, історія шрифту і т. ін., присвятивши їм максимум місця. Тут позначився вплив Київського художнього інституту», — писав журнал «Поліграфическое производство» про реорганізацію вищої художньої освіти в Україні [13, с. 23]. Тобто в середині 1930-х рр. вивчення історії шрифту вважали в СРСР «безперечним мінусом». А після ліквідації 1934 р. Українського наукового інституту книгознавства перервалося і дослідження історії книжки.

На західноукраїнських землях, що входили тоді до складу Польщі, дизайнери-графіки П. Ковжун, Р. Лісовський, М. Бутович певний час розвивали нарбутівські традиції [107]. Працювали також і книгознавці. З-поміж тодішніх західноукраїнських видань варто згадати насамперед «Історію українського друкарства» І. Огієнка, видану у Львові 1925 р. [183] Це надзвичайно цінне джерело не втратило актуальності і в наші дні.

Відчутну підтримку дослідженню давнього українського мистецтва надавав митрополит А. Шептицький, під опікою якого працював І. Свенціцький. Кілька досліджень І. Свенціцького присвячено книжковій справі, найціннішим з яких для порушеної теми є книжка «Початки книгопечатання на землях України» [208].

¹² За кілька десятиліть, у 1960-х рр., Я. Чіхольд категорично відкидав ідеї «нової типографії» і наголошував на ролі традицій в оформленні книжки, а вершиною книжкового мистецтва вважав саме оформлення видань XVI–XVII ст. [249]

Протягом 1920-1930-х рр. в СРСР впроваджували проект «латинізації писемності», який передбачав перехід на латинку не лише кавказьких, азійських та далекосхідних народів, а й «тих народів СРСР, які дотепер користувалися російською гражданською абеткою (росіян, східних фіннів)» [133, с. 88]. Але в другій половині 1930-х рр. концепція кардинально змінилася, і писемності всіх народів СРСР, за винятком грузинів та вірмен, були переведені на «російську абетку» [133, с. 88].

Після Другої світової війни питання писемності на латинській основі в СРСР стало неактуальним, тим більше що почалася кампанія боротьби з «безрідним космополітизмом». Є. Немировський так згадував ті часи: «Як безрідних космополітів у Поліграфічному інституті проробляли Абрама Григоровича Шицгала та мистецтвознавця Бориса Михайловича Кісіна. Шицгал, у минулому боксер, витримав, а Кісін невдовзі помер. Подейкували, що він покінчив життя самогубством» [173, с. 35]. Варто зазначити, що саме з ім'ям Абрама Григоровича Шицгала було пов'язане шрифтознавство протягом наступних 40 років. Але у всіх працях А. Шицгала йшлося про гражданський шрифт. Кирилицю ж автор розглядав лише в загальних дослідженнях, присвячених історії стародрукованої книжки.

Треба зауважити, що на середину 1940-х рр. гражданських шрифтів у СРСР було не так багато. До ОСТу 1337 входило лише 13 шрифтових гарнітур. Решта дореволюційних шрифтів знищено як «антихудожні» [215, с. 67]. Врешті, «стандартизація» та «типізація» шрифтового господарства, що розгорнулася в СРСР протягом 1920–1930-х рр., якісного результату не дала, як зазначав Б. Ільїнський [75, с. 48]. Постало питання про розробку накреслень нових, «радянських» гарнітур. Таку роботу започатковано в середині 1930-х рр., і вже у другій половині 1930-х з'явилися одні з перших «радянських» шрифтових гарнітур: 1936 р. — журнальна, а 1939-го — шкільна [215, с. 70]. Дизайну нових шрифтів не перешкодила навіть війна: «В роки Великої Вітчизняної війни Науково-дослідницький інститут поліграфічного машинобудування (НДІПоліграфмаш) розробив два шрифти: нову газетну

гарнітуру і новий шрифт для художньої літератури (не масового характеру). Для створення другого шрифту художник використав переваги шрифтів епохи Петра I», — зазначав Б. Кісін [111, с. 252]. Тобто «радянські» шрифти їх творці проектували за громадянською графічною схемою конструкції літер, не беручи до уваги формотворчих елементів кирилиці.

Робота над дизайном нових шрифтів у СРСР тривала й після війни: про це зазначено в п'ятирічному плані з проектування нових рисунків шрифтів та з освоєння їх виробництва, що його після низки урядових постанов склали в НДІ Поліграфмаші наприкінці 1946 р. [224, с. 1–33]. Крім творчих (розробка рисунків нових шрифтів) та технічних завдань (комплектування передвоєнних шрифтів відповідними кеглями), план передбачав також теоретичне обґрунтування таких понять, як радянський шрифт і писемність, у світлі останніх політичних подій. Виконувати роботу «Графічна основа та розвиток російського громадянського шрифту XVIII–XX ст.» доручили кандидатові мистецтвознавства А. Шицгалу. Науковець, якого вже «проробили» за космополітизм, вбачав витoki російського громадянського шрифту не так у голландській антикві, як у російському скорописному та громадянському письмі [258, с. 21]. Ці тези викладено у ґрунтовному дослідженні «Російський громадянський шрифт» [258], опублікованому 1959 р. Наступна праця А. Шицгала, що вийшла 1974 р. з назвою «Російський друкарський шрифт» [259], була скороченою та цензурованою версією видання 1959 р. Про ідеологічне забарвлення свідчила навіть зміна у назві слова «громадянський» на нейтральніше «друкарський». Відтоді уникали називати сучасну російську кирилицю громадянкою.

Історія формування понять «кирилиця», «громаданка», «абетка» і т. ін. досить тривала, і варта окремого огляду.

Наприкінці XX ст., 1890 р. почалося видання російської версії «Енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона», в якому вміщено визначення понять «абетка» [2], «кирилиця» [140], «громадянський шрифт» [46], але ще немає всього спектру термінів, дотичних до теми кириличного письма та

шрифту. Ще не сформульовано й дефініції термінів кириличної палеографії — в кращому разі є посилання на загальні статті «Абетка» та «Палеографія». Термінологічні лакуни збережено й у наступній, вже суто російській «Великій енциклопедії», виданій протягом 1900–1905 рр.

Визначення понять «кирилиця», «півустав», «в'язь» вміщено в першому виданні «Великої радянської енциклопедії» [101; 191; 143], а декотрих з них — у «Літературній енциклопедії» [100; 102], в якій, до речі, зафіксовано чи не єдину енциклопедичну дефініцію поняття «латинка» [103], на відміну від інших енциклопедій, де наявні лише статті «латинська мова».

В енциклопедіях другої половини ХХ — початку ХХІ ст. більшість термінів, що стосуються порушеної теми, вже фігурували і в загальних, і, тим більше, в тематичних виданнях, основні серед яких такі: російськомовні енциклопедичні словники «Книгознавство» [115] та «Книжка» [113]; польськомовний «Енциклопедія відомостей про книжку» [278]; україномовний «Українська мова» [237] та ін.

Досить солідним є масив літератури, присвяченої взаємовпливам мови усної та мови писемної. Однією з найперших публікацій на цю тему була книжка В. Тредіаковського «Розмова <...> про орфографію російську стару і нову» [235], перше видання якої з'явилося 1748 р. [260, с. 6]. Але детальне дослідження окресленої теми варто починати з праці І. Бодуена де Куртене «Про стосунок російського письма до російської мови» [22], вперше виданої 1912 р. На ідеях Бодуена де Куртене ґрунтувалися пізніші лінгвістичні дослідження протягом усього ХХ ст., зокрема О. Реформатського [205], П. Южного [274], О. Леонтьєва [135] та ін.

Протягом 1960–1970-х рр. у радянській науковій періодиці тривала дискусія, учасниками якої були шрифтові дизайнери та дослідники шрифту і письма С. Телінгатер [228], А. Шицгал [261], Ф. Тагіров [226], що опонували лінгвістам і спиралися здебільшого на праці В. Істріна [88; 90].

В Радянському Союзі наприкінці 1950-х рр. дослідження історії друкарства, передусім кириличного, та естетики стародрукованої книжки

отримали новий імпульс, пов'язаний з ювілейною датою — 400-річчям російського друкарства. 1959 р. з'явився перший випуск збірника «Книжка: дослідження та матеріали», що виходить до наших днів, а 1961-го — перший випуск збірника «Мистецтво книжки». В цих виданнях опубліковано чимало і книгознавчих статей [3; 73; 74; 77; 79; 110; 118; 165; 166; 213; 214], і досліджень, безпосередньо присвячених шрифтовій культурі [44; 131; 132; 181; 190; 225; 228; 249; 256; 257; 261].

Протягом 1973–1983 рр. відбувалися щорічні наукові книгознавчі конференції «Федоровські читання», за матеріалами яких видано збірники з повними текстами доповідей, чи не кожна з яких варта детальної уваги [54; 76; 80-83; 154; 169; 175; 265; 266]. Окремі публікації присвячено близькій до цього дослідження темі — походженню формотворчих елементів шрифтів кирилических стародруків [49-51; 134].

У 1950-х рр. книгознавчі студії розвивали українські дослідники П. Попов [193; 196; 197] та С. Маслов [152], а також І. Каганов [95] і Г. Коляда [116–120], перші праці яких видано у 1920–1930-х рр., але найважливіші для цієї дисертації опубліковано в 1950–1970-х рр.

Комплексне оформлення української книжки (і стародрукованої, і рукописної) у контексті його історичного розвитку плідно досліджував Я. Запаско. Для теми дисертації найціннішими є такі праці науковця: «Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст.» [66], де автор багато уваги присвятив шрифтам стародруків; «Першодрукар Іван Федоров» [69]; «Мистецька спадщина Івана Федорова» [65], де вміщено окремий розділ «Шрифти», у якому докладно проаналізовано графічні ознаки всіх шести шрифтів Івана Федоровича; «Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга» [68]. В останній з переліку праці йдеться про книжку рукописну, а не друковану, але для цього дисертаційного дослідження вона має дуже важливе значення, адже рукописні шрифти стали прототипами друкарських. Крім того, рукописна книжка довго поширювалася паралельно з друкованою, відбувалися їх взаємовпливи.

Я. Запаско, у співавторстві з Я. Ісаєвичем, уклав «Каталог стародруків, виданих на Україні» [70] — незамінне джерело для дослідження української стародрукованої книжки.

Неабияку цінність становлять наукові дослідження Я. Ісаєвича, одного з найкращих та найавторитетніших істориків книжкової культури та друкарства: і публікації, присвячені діяльності українських друкарень [77; 81; 85], і праці про певні періоди українського книговидання [82; 83; 84]. Комплексний виклад історії українського друкарства містить ґрунтовне дослідження Я. Ісаєвича «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» [86], в якому відповідну увагу присвячено шрифтам стародрукованої книжки.

У кожній своїй розвідці чимало місця відводив шрифту знавець поліграфічної техніки Є. Немировський — російський науковець, що вивчав історію кириличних стародруків, серед них і українських. Наукова спадщина дослідника величезна. З повною бібліографією праць Є. Немировського можна ознайомитися в його автобіографічній книжці [173]. Тут варто навести кілька найважливіших для дисертаційного дослідження публікацій [162; 164; 167; 168; 172].

З-поміж праць російських дослідників 1950–1970-х рр., яких цікавила історія українського та білоруського друкарства, належить окремо зазначити публікації А. Зьорнової [72–74], М. Кисельова [110], А. Сидорова [212–215].

Вище вміщено огляд праць науковців, які досліджували стародруковану кириличну книжку загалом, комплексно. Натомість спеціалізованих публікацій, присвячених саме шрифтам кириличних стародруків, обмаль. Вони обмежуються працями П. Клименка [112], Л. Григорчук [49–51] та І. Львовчкіна [134]. Шрифтову графіку давньої кирилиці протягом ХХ ст. далі вивчали традиційно в контексті палеографії та каліграфії.

Кирилична палеографія як наука була сформована в останній чверті ХІХ ст., після публікацій низки палеографічних альбомів, що їх видавали протягом усього ХІХ ст. Одними з перших ґрунтовних палеографічних

досліджень були праці І. Каманіна [97], І. Срезневського [221], Є Карського [105; 106]. Комплексні узагальнення здійснив В. Щепкін у своїй і досі актуальній праці «Підручник російської палеографії», виданій уперше в 1918–1920 рр. [272] Змістовний бібліографічний огляд палеографії як допоміжної історичної дисципліни подано в книжці В. Панащенко [186], натомість автора дисертації цікавить інший аспект цієї проблеми — рукопис як художнє формотворення. Натяки на розгляд письма саме з такого ракурсу можна виявити вже у працях І. Беляєва [14] та О. Грузинського [52], але чітко таку думку висловлено трохи згодом — у книжці Е. Джонсона «Писання, декорування та рисування шрифту» [281]. В ній «Джонсон розкрив і впровадив у практику методи та техніку середньовічного каліграфа, встановив, як середньовічний майстер гострив і тримав у руці своє очеретяне чи пташине перо. Він виявив і впровадив у практику закономірність, що ширина штрихів літер прямо відповідає ширині кінчика пера і що, загостривши перо скошеним зрізом, можна провести ним усі штрихи, починаючи від найтовстішого і закінчуючи волосяним», — зазначав естонський каліграф та дослідник В. Тоотс [234, с. 45].

Саме з естонською школою каліграфії було пов'язане відродження цього мистецтва в СРСР у період після Другої світової війни, коли стало зрозуміло, що проект стандартизації шрифтів, започаткований ще 1928 р., провалився. «На організований у 30-х роках при поліграфічній машинобудівній промисловості Відділ нових шрифтів було покладене завдання — створити нові шрифти для машинного набору. <...> Створити ж нові, досконалі складальні шрифти в потрібній кількості, як показав час, Відділ не зміг», — зазначав 1974 р. В. Максін [148, с. 22]. Розв'язати проблему естетики радянського друкарського шрифту допомогло, зокрема, звернення до каліграфії, щоб використати у графіці друкарського шрифту каліграфічну пластику, а також переосмислення історичних шрифтових форм. Ці тези чітко прозвучали в публікаціях А. Капра «Взаємовідносини між почерком, друкарським шрифтом і каліграфією» [98] та А. Шицгала «Про рукописні традиції

першоджерела сучасного російського друкарського шрифту» [255], а також у книжках естонських каліграфів П. Лухтейна [287] та В. Тоотса [234].

Саме праці В. Тоотса дали поштовх розвиткові каліграфії в СРСР. З'явилися нові книжки, присвячені теорії та практиці каліграфії: «Рукописний шрифт» М. Таранова [227], «Каліграфія для всіх» Л. Проненка [198]. Особливо динамічно теорія каліграфії розвивалася останніми десятиліттями, коли видано змістовні праці таких майстрів каліграфії, як І. Богдеско [15], В. Мітченко [158], П. Чобітько [252].

У другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. друкованому кириличному шрифту присвячували набагато менше праць. Серед них передусім варто зазначити книжку українського дослідника Г. Різника «Письмо і шрифт» [202] (тривалий час то була єдина україномовна монографія з шрифтознавства), дослідження вже згаданого А. Шицгала [258-260] та колективну працю «Книжковий шрифт» [19]. Крім того, належить згадати дві невеликі, але дуже змістовні статті — Б. Валуєнка [31] та Я. Гніздовського [41], які розглянули питання естетики сучасного українського шрифту, порушили проблеми формотворчих елементів конструкції кириличних літер, провели паралелі з давньою кирилицею.

Якщо тезу про паралелі з давньою кирилицею вказані дослідники висловили досить обережно, то В. Чебаник у своїх виступах і публікаціях говорив відкрито якщо не про повернення до давньої кирилиці, то принаймні про використання її найкращих здобутків. В оприлюдненому в 2003–2004 рр. проекті «Графіка української мови» [247], в якому порушено взаємопов'язані проблеми шрифту, лінгвістики, графіки знаків кириличної абетки, В. Чебаник запропонував «повернути кириличний шрифт з його давніми та сучасними ознаками, надати йому форму сучасної європейської пластики з характерною українською мелодикою, бо шрифт є візуальним зображенням мелодії мови» [247, с. 7].

З пластикою давньої кирилиці, здебільшого в її скорописній інтерпретації, активно працював В. Мітченко і як дизайнер-практик, і як теоретик та дослідник [157–160].

У публікаціях В. Чебаника та В. Мітченка відображено намагання переосмислити графіку давньої кирилиці, використати найкращі її здобутки у виробленні сучасної шрифтової пластики, залучити графічні схеми давньої кирилиці до вдосконалення сучасних конструкцій українських літер. Цей концепт контрастує з підходами Ф. Тагірова та В. Лазурського, які на основі найкращих зразків минулого створювали не сучасні шрифтові інтерпретації, а ретельні історичні реконструкції [225; 131].

Протягом двох останніх десятиліть у Росії опубліковано чимало літератури, присвяченої шрифту. Найчастіше це перевидання західних класиків теорії шрифту: Я. Чіхольда [251], Г. Цапфа [246], Е. Шпікермана [267], Р. Брінгхерста [22], Г. Нордзея [179]. І хоч у цих розвідках практично не присвячено уваги кирилиці, проте книжки двох останніх дослідників варто згадати окремо.

У своїй книжці «Штрих. Теорія письма», перше видання якої вийшло 1985 р. [179, с. 7], Г. Нордзей обґрунтував теорію залежності стильових особливостей шрифту, насамперед рукописного, від використаного інструменту письма — широкого чи тонкого пера.

З російським перекладом студії Р. Брінгхерста «Засади стилю в мистецтві типографії» як редактор та автор коментарів попрацював В. Єфимов — один з найкращих російських фахівців у царині шрифтознавства. Р. Брінгхерст побудував свою книжку, перше видання якої вийшло 1992 р. [22, с. 4], за принципом періодизації шрифтів у межах загальних стильових періодів, наголошуючи: «Форми літер — це не тільки наукові об'єкти. Вони належать також і світу мистецтва і беруть участь у творенні його історії. Вони змінювалися з часом так само, як змінювалися музика, живопис і архітектура, і в кожній з цих сфер є корисними ті самі історичні терміни — ренесанс, бароко, неокласицизм, романтизм і т. ін.» [22, с. 142].

Кириличному шрифту відвели чимало місця у своїх працях російські дослідники Ю. Гордон [43], Д. Петровський [189] та А. Кудрявцев [124]. Останній з перелічених авторів обстоював болгарський варіант конструкцій літер кирилиці, концепт якого обґрунтував Ж. Станкулов 1977 р. [222].

В одному з найоб'ємніших російських досліджень останніх десятиліть — багатотомній праці В. Єфимова «Величні шрифти» [63; 64] — увагу зосереджено не на кириличних шрифтах, а на латинських і гражданських.

Окремо варто згадати про літературу, присвячену технічним аспектам проектування шрифтів, видану здебільшого протягом останніх десятиліть. З-поміж російських видань це колективна праця російських авторів «Шрифти. Розробка і використання» [269] та перекладена з англійської книжка П. Карова [104]; з-поміж українських — статті В. Лисенка [139] та О. Хамули, Я. Куця, С. Дідуса [243; 244]; з-поміж польських — переклад підручника іспанських авторів Хосе Скальйоне, Лаури Месегер, Крістобаль Енестроса [293].

У польськомовній літературі з шрифтознавства, виданій протягом останнього десятиліття, фігурують і перекладні твори класиків шрифтознавства Г. Нордзея, Р. Брінгхерста, А. Фрутігера та ін., і оригінальні праці польських дослідників А. Томашевського [298; 299], А. Шидловської та М. Місяка [295].

Досить плідно останніми десятиліттями працюють і білоруські книгознавці, серед яких передусім варто вирізнити праці В. Шматова [262–266] та М. Ніколаєва [40]. Теорію шрифту послідовно виробляє білоруський дизайнер та каліграф П. Семченко [209–211].

Серед українських шрифтознавчих досліджень останніх десятиліть виокремилися два масиви — публікації, присвячені харківській школі акцидентного шрифту [91; 92; 136; 137], та праці львівських авторів, які актуалізують сучасну практику цифрового шрифтотворення [128–130; 243; 244].

Загальний характер мають праці М. Куленка «Графіка шрифту» [126] та «Мистецтво шрифту» [127], але кирилиці XVI–XVII ст. у них відведено не багато місця, на відміну від недавно виданої книжки В. Мітченка «Каліграфія.

Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність» [159]. У дослідженні зібрано і узагальнено великий матеріал, що стосується графіки українського, насамперед рукописного шрифту, зокрема його історичних форм. Треба зазначити, що поза увагою дослідника залишилися проблематика типографії та композиції української стародрукованої книжки, технологічні аспекти виготовлення та конструювання друкарських шрифтів XVI–XVII ст., а також графічні особливості цих шрифтів. Це можна пояснити нинішнім станом дослідження українського друкарського шрифту вказаного періоду, браком у науковій літературі первинної комплексної атрибуції кирилических друкарських шрифтів, застосовуваних у виданнях українських друкарень у XVI–XVII ст. Саме цей аспект є одним з найважливіших у дослідженні дисертанта.

Окремо варто згадати літературу, присвячену проблемам комплексного оформлення книжки, в тому й в історичній ретроспективі. Основний масив цих публікацій припадає на другу половину XX ст., серед них праці О. Сидорова та В. Істріна [215], С. Телінгатера та Л. Каплана [229], С. Добкіна [56], В. Ляхова [142], Б. Валуєнка [25-30]. Оформлення книжки в контексті еволюції її структури аналізували О. Сидоров [212], Л. Владимиров [33] та В. Овчинников [182].

1.2. Джерельна база та методологія дослідження

Джерельна база дослідження має три частини: архівні документи, тексти передмов і післямов до українських видань зазначеного періоду та самі ці видання, а також їх репродукції. Друга і третя є найвагомішими для цього дисертаційного дослідження.

Основою джерельної бази стала збірка стародруків Національної бібліотеки України ім. Вернадського (НБУВ), що містить більшість зі збережених до нашого часу українських стародруків XVI — першої половини XVII ст., а саме: з 26 острозьких видань у збірці НБУВ наявні 14; з 31 видання

Львівської братської друкарні — 15; з 10 кириличних видань приватної друкарні Михайла Сльозки — 6; з 2 видань Арсенія Желиборського — 1; з 60 кириличних видань Києво-Печерської друкарні — 25; з 19 видань мандрівних друкарень — 10; з 3 видань Григорія Балабана — всі 3 [70; 108]. Перелічені видання обстежено *in visu*.

Зі сторінок стародруків з колекції НБУВ знято якісні фотокопії з огляду на два параметри — фіксування всіх шрифтів, наявних у конкретному виданні, та вибірка зображення одного й того ж шрифту на різних сторінках одного видання з різним розтискуванням фарби.

Фоторепродукції зі збірки НБУВ доповнено матеріалами з інших колекцій, найчастіше цифрових: репозиторію ЦНБ НАН Білорусі [204], польської цифрової Бібліотеки Народової [291], цифрової колекції болгарської Національної бібліотеки святих Кирила і Мефодія [161], а також онлайн-архіву Російської державної бібліотеки [206]. Кілька цифрових репродукцій отримано з бібліотеки Упсальського університету завдяки приватному листуванню.

У разі браку зображень, виконаних безпосередньо з оригіналів, використано фотокопії з репринтних видань [177; 184; 217] та репродукції, опубліковані у працях В. Щурата [273], Ф. Титова [232; 233], І. Свенціцького [208], Я. Запаса [65; 66], а також у каталозі О. Гусевої [55], у якому репродуковано передмови та післямови до всіх кириличних видань періоду 1550–1600 рр. у повному обсязі.

Основним каталогом, яким послуговувався автор дисертації, була праця Я. Запаса та Я. Ісаєвича «Каталог стародруків, виданих на Україні» [70], допоміжними — каталог О. Гусевої «Видання кириличного шрифту другої половини XVI ст.» [55] та колективна праця «Кириличні стародруки 15–17 ст. у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського» [108].

Всі зібрані матеріали приведено до єдиного масштабу (за оригінальним розміром) і узгоджено з каталожними даними, які під час дослідження певною мірою уточнено і доповнено¹³.

Внаслідок порівняльного аналізу шрифтів, здійсненого за допомогою комп'ютерних технологій, застосовуючи велике збільшення, беручи до уваги розтискування фарби на різних сторінках, автор дисертації виявив і сформував шрифтовий асортимент кожної друкарні.

Треба зазначити, що іноді було досить проблематично ідентифікувати два подібні шрифти однакового розміру як один і той самий чи як два різні. Оскільки цей аспект є важливий для розгляду питання шрифтової міграції, належить викласти кілька пояснень. Тут можна говорити про кілька градацій:

- одні й ті ж металеві літери, якими надруковано різні видання;
- літери різного відливу, але виготовлені з використанням одних і тих же пуансонів;
- копії шрифтів, тобто літери, виготовлені за допомогою нових пуансонів, але розмір та форма цих літер максимально подібні до прототипу.

Вживаючи словосполучення «різні шрифти», автор дисертації має на думці різну графіку літер (тобто літери, виготовлені за допомогою різних пуансонів), навіть якщо вони одного розміру і відрізняються один від одного лише ледь помітними рисами.

Наступним етапом дослідження було порівняння шрифтового асортименту різних друкарень, а також, на підставі проведення паралелей з подіями, зафіксованими в архівних джерелах, визначення шляхів міграції шрифтових комплектів, а також атрибуція авторів деяких шрифтів.

Відтак автор встановив крайні точки для шрифтів останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. і певні градації для класифікації, передусім за графічними ознаками. Такими точками є, з одного боку, динамічні скорописно-

¹³ Насамперед це стосується кількості використаних шрифтів у певній книжці. В каталогах стародруків заведено подавати основний текстовий шрифт, рахуючи висоту 10 рядків. Іноді, за наявності розлогої передмови, вміщують інформацію про другий шрифт, яким її складено. Інші параметри — шрифти заголовків, підзаголовків, приміток, колонтитулів — у каталогах, на відміну від цього дисертаційного дослідження, не були відображені.

курсивні шрифти, які походять від канцелярського письма, з іншого — статичний, рисований устав, що наслідує парадні літери рукописної книжки. Крім того, проаналізовано пластику кожного шрифту, ознаки виносних елементів, контраст основного та з'єднувального штрихів.

Зафіксовано поєднання комплектів прописних та рядкових літер, проаналізовано їх взаємодію між собою, а також вживання разом з ними капітелі та окремих ініціалів¹⁴.

Завершальним етапом комплексного огляду шрифтів української стародрукованої книжки вказаного періоду був аналіз мистецтва типографії¹⁵ в межах кожного конкретного примірника та узагальнення прийомів типографічного оформлення, характерного і для кожної конкретної друкарні, і для певних періодів. Крім того, виявлено стильові ознаки, притаманні тому чи іншому типу шрифтового оформлення.

Важливою складовою джерельної бази є передмови, післямови та присвяти в українських виданнях досліджуваного періоду. З цими текстами автор дисертації ознайомився і в оригіналах, і в передруках: повні републікації великої кількості цих матеріалів вміщено у працях Ф. Титова [232], Я. Ісаєвича [85], О. Гусєвої [55] та в статті П. Гільтебрандта [39].

Не менше важливим компонентом джерельної бази є архівні документи, дотичні до історії та мистецтва української друкованої книжки, абсолютну більшість яких опубліковано у збірнику «Іван Федоров та його послідовники на Україні» 1975 р. [187] Протягом останніх 40 рр. виявлено кілька нових документів, які доповнюють цей масив [79; 154; 169].

¹⁴ У ролі ініціалів — перших прописних літер тексту глави чи розділу, зазвичай збільшеного розміру — в українських стародруках фігурували і гравійовані зображення, і складальні літери іншого шрифту більшого кеглю.

¹⁵ Типографія (англ. *Typesetting*, рос. *типографика*) — мистецтво розміщення шрифту та інших компонентів складання в межах друкованої сторінки або в просторі друкованого видання. В російській термінології у 1960-х рр. формулювання «типографія» було змінено на «типографіка», щоб відмежувати його від поняття «друкарня». В Україні словосполучення «художество типографії», у значенні шрифтового оформлення, вживають від першої чверті XVII ст. Використання в українських текстах слова «типографіка» є русизмом.

Унікальною подією в царині українського книжкового джерелознавства стала знахідка Я. Ісаєвича: 1977 р. у конвюлоті Бібліотеки Народової у Варшаві, що містив острозькі та київські видання, історик виявив записи ієромонаха Кирила з Замостя [79]. Ті нотатки, зроблені в 40-х рр. XVII ст., є своєрідним літописом українського друкарства. У записах згадано такі імена, як Мелетій Смотрицький, Петро Могила, Тарасій Земка, Памво Беринда, Андрій Скульський, Іван Бережанський та ін. Двоє останніх з переліку мали безпосередній стосунок до виготовлення друкарського шрифту.

Методологія дослідження ґрунтується на принципі наукової системності і охоплює такі методи: системно-історичний, типологічний, компаративістський, а також методи мистецтвознавчого, композиційного та візуально-порівняльного аналізу.

Метод системно-історичного аналізу вжито для огляду літератури з теорії та історії кириличного шрифту, з палеографії, з історії українського друкарства, завдяки якому серед наявних бібліографічних матеріалів виявлено і систематизовано фрагменти, що стосуються предмета дослідження. Крім того, вказаний метод застосовано для виявлення соціально-культурних обставин, пов'язаних з еволюцією графічних форм українських друкарських шрифтів зазначеного періоду.

Типологічний метод вжито в процесі аналізу друкованих видань досліджуваного періоду для виявлення характеристик шрифту та їх класифікації за розміром, графікою, типом, стильовими особливостями.

За допомогою методу мистецтвознавчого аналізу вивчено візуально-образну мову типографії (мистецтво розміщення шрифту та інших компонентів складання) видань зазначеного періоду, щоб розмежувати стилі ренесанс, маньєризм, бароко.

Метод композиційного аналізу застосовано для вивчення засобів композиційної побудови та прийомів структуризації української рукописної і стародрукованої книжки.

Методи компаративістського та візуально-порівняльного аналізу використано для дослідження шрифтових гарнітур, наявних в українських друкарнях протягом останньої чверті XVI — першої половини XVII ст.

Висновки до розділу

На підставі систематизації наукової літератури можна констатувати брак окремого комплексного дослідження, присвяченого українському кириличному друкарському шрифту XVI–XVII ст., а серед не багатьох праць у царині шрифтознавства загалом [124; 126; 127; 159; 202; 259; 260] — відведення цьому питанню досить скромного місця.

У процесі аналізу масиву наукової літератури, дотичної до теми українського кириличного друкарського шрифту XVI–XVII ст., виявлено певні закономірності, основні з яких такі:

- інформація, найближча до предмета цього дослідження, найчастіше міститься в працях, присвячених історії друкарства;
- протягом XIX ст. відбувалося формування зацікавленості кириличною стародрукованою книжкою, виявлення цих видань та їх атрибуція. Лише наприкінці XIX — на початку XX ст. з'явилися праці, присвячені історії книжки, та дослідження з історії писемності;
- у другій половині 10-х рр. XX ст. створено українську школу з вивчення стародрукованої книжки, ініційовану студіями В. Перетца та публікаціями М. Грушевського, пізніше засновано Український науковий інститут книгознавства, який плідно працював протягом 20-х — початку 30-х рр. XX ст. Чільними діячами цього закладу були П. Попов, С. Маслов, П. Клименко, М. Макаренко. В той самий період на західноукраїнських землях давню українську книжку досліджував І. Свенціцький. Там-таки, у Львові, видано ґрунтовне дослідження І. Огієнка. Найважливішими книгознавчими працями 1920-х рр., автори яких розглядали шрифтову графіку української

стародрукованої кириличної книжки, стали дослідження Ф. Титова, П. Клименка, І. Свенціцького;

- дослідження кириличних стародруків отримало новий імпульс наприкінці 50-х рр. ХХ ст. з огляду на наближення ювілейної дати — 400-річчя російського друкарства. Протягом 60–70-х рр. ХХ ст. вийшли ґрунтовні дослідження, присвячені не лише історії, а й процесам художнього формотворення української стародрукованої книжки. Серед них — праці Є. Немировського, О. Гусевої, Я. Запаса, Я. Ісаєвича;

- протягом 1960–1970-х рр. тривала дискусія між дизайнерами-графіками і лінгвістами з приводу співвідношення понять «мова — писемність — шрифт». Думку художників обстоювали у своїх публікаціях А. Шицгал, С. Телінггер, Ф. Тагіров. У той час свої дослідження публікували шрифтові дизайнери-практики В. Тоотс та В. Лазурський, а пізніше, у 1980–1990-х рр. — І. Богдеско, В. Чебанік, В. Мітченко;

- крім українських та російських дослідників, шрифтам кириличних стародруків присвячували увагу закордонні автори А. Томашевський (Польща), В. та О. Йончеви (Болгарія). Західні дослідники кирилицю розглядали у своїх працях епізодично. Винятком можна вважати книжку Р. Брінгхерста, передусім зважаючи на комплексний аналіз друкарського шрифту в Європі та коментарі В. Єфимова;

- питання комплексного оформлення книжки та еволюції її структури порушували О. Сидоров, Л. Владимиров та В. Овчинніков.

Тексти передмов, післямов та присвят опублікували Ф. Титов, Я. Ісаєвич, О. Гусєва. Основний масив архівних документів, дотичних до історії та мистецтва української друкованої книжки, був виданий протягом 1970–1980-х рр.

Більшу частину джерельної бази дослідження становлять стародруки з колекції Національної бібліотеки України ім. Вернадського. Цю основу доповнено матеріалами з цифрових бібліотек Білорусі, Болгарії, Польщі, Росії,

Швеції. В особливих випадках використано репродукції та репринти стародрукованих видань.

Для виконання сформульованих завдань застосовано такі методи: системно-історичний, типологічний, компаративістський, а також методи мистецтвознавчого, композиційного та візуально-порівняльного аналізу.

Треба зазначити, що для дослідження шрифтових гарнітур, наявних в українських друкарнях протягом останньої чверті XVI — першої половини XVII ст., найефективнішим є метод візуально-порівняльного аналізу. Тож переглянуто видання кожної друкарні, знято копії сторінок і визначено комплекти шрифтів, якими ці видання надруковано. Після візуально-порівняльного аналізу, здійсненого за допомогою комп'ютерних технологій, сформовано шрифтовий асортимент кожної друкарні. На підставі порівняння шрифтових комплектів різних друкарень, а також проведення паралелей з подіями, зафіксованими в архівних джерелах, визначено шляхи міграції шрифтових комплектів та авторів деяких шрифтів.

Класифікацію шрифтів здійснено за кількома параметрами: розміром, графікою, типом шрифту, стильовими особливостями. Окремо розглянуто питання закономірностей типографічного оформлення видань кожної друкарні.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КИРИЛИЧНОГО ДРУКАРСЬКОГО ШРИФТУ

2.1. Взаємовідношення рукописної та стародрукованої книжки

Цей розділ має на меті з'ясувати питання, що стосуються понять «кирилиця» та «друкарський шрифт», виявити класифікаційні принципи кириличного друкарського шрифту, з'ясувати його графемні та пластичні особливості, місце шрифту серед структурних елементів книжки, а також у загальній історії шрифту та в історії українського дизайну, дослідити взаємовідношення рукописної та стародрукованої книжки.

Початок друкарства на українських землях традиційно датують 1574 р. — датою виходу львівського «Апостола»¹⁶, але друкована книжка циркулювала в Україні і до цієї дати. Венеційські, віленські, московські та ін. кириличні видання поширювалися на українських землях протягом усього XVI ст., а перші кириличні книжки, що їх надрукував у 1491–1493 рр. Швайпольт Фіоль у Кракові, були призначені для вжитку передусім на православних теренах Речі Посполитої, тобто в Україні та Білорусі [86, с. 91].

Досить довго, протягом XVI–XVII ст. рукописна та друкована книжка поширювалися в Україні паралельно, і якщо перші видання були створені за зразком рукописних, то пізніше вже відбувався зворотний вплив — друкованої книжки на рукописну.

Пам'яток, переписаних на теренах України протягом XI–XV ст., до наших днів дійшло не багато: Я. Запаско в ґрунтовному каталозі «Українська рукописна книга» називає 73 манускрипти [68, с. 125–315]. Більшість цих артефактів походить з Галичини та Волині, але очевидно, що і в Києві

¹⁶ У книгознавчій літературі не раз порушували тему українського друкарства в період до 1574 р. Найповніше це дискусійне питання висвітлено в колективній праці «Початки українського друкарства» [71].

функціонувала потужна школа книгописання: «Разом з відомими книжними пам'ятками, такими як Реймське й Остромирове євангелія, Ізборники Святослава 1073 та 1076 рр., Мстиславове євангеліє та інші, нові епіграфічні знахідки дозволяють по-новому усвідомити значення і роль київської писемності й надалі називати її Київською писемною школою з великої літери», — зазначав С. Висоцький у дослідженні «Київська писемна школа Х–ХІІ ст.» [32, с. 5–6].

Підтвердженням високого рівня київської книжності і після ХІІ ст. є така видатна пам'ятка, як Київський Псалтир 1397 р., що вирізняється і вишуканими мініатюрами, і виразним, графічно досконалим уставним письмом.

Рукописну книжку в ті часи виготовляли кілька окремих фахівців. «Одна особа (scriba) писала текст, інша (rubricator) — заголовки. Ініціали та рисунки також виконувала окрема особа (illuminator) і т. д.», — зазначав стосовно західноєвропейської книжки Б. Кісін [111, с. 30]. Є. Немировський, оглядаючи кириличні пам'ятки, таких фахівців налічував шість: «В одному з рукописів — розкішному Євангелії 1532 р. Пафнутієва-Боровського монастиря — наявний запис, що розкриває прийоми роботи над рукописною книжкою. <...> Запис показує, що над “побудовою” цього Четвероєвангелія працював великий колектив майстрів, до складу якого входили: 1. Доброписець чорнописний — писець, що відтворював основний текст рукопису; 2. Статійний писець — той що відтворював кіноваром в'язь, підрядкові та надрядкові написи, крапки та інший текст, що його потім покривали золотом; 3. Заставковий писець — художник, що малював заставки та ініціали; 4. Живописець іконний — художник, що малював мініатюри; 5. Златописець — майстер, що покривав золотом “статії”, заставки та окремі ділянки мініатюр; 6–8. Золотоковаль, сріблоковаль та сканний¹⁷ майстер — ювеліри, що виготовляли коштовну оправу книжки» [164, с. 111–112].

¹⁷ Скань — вид ювелірної техніки, виготовлення художніх виробів, що нагадують плетене мереживо — напаяний на металеве тло візерунок з тонкого крученого дроту.

Як справедливо зазначав В. Ляхов, «середньовічна книжка в найкращих зразках — прекрасно організована система з розвиненою внутрішньою функціональною структурою елементів, з чітко вираженим конструктивним ладом. Це книжка в повному і високому сенсі. Внутрішню текстову структуру і конструкцію блоку рукописної книжки створювали виходячи з трьох основних принципів: функціонального, що відображає прагнення до зручності читання тексту, технологічного, що відбиває прагнення до доцільності в процесі її виробництва, естетичного, що виражає прагнення до гармонійності та образності. Всі три принципи були взаємопов'язані» [142, с. 41].

Поступово в структурі та оформленні рукописної книжки усталився певний «стандарт»: «Вигляд цих книжок формувався протягом багатьох десятиліть і став майже канонічним. Найменше порушення звичних норм видалося б крамольним», — писав Є. Немировський [164, с. 112]. Далі варто послідовно розглянути «типову» структуру кириличної рукописної книжки.

Оправляли рукописну книжку, так само як і пізніше друковану, в дерев'яні дошки, обтягнуті шкірою. «Титульного аркуша рукописна книжка не знала, і оформленню початкової сторінки присвячували особливу увагу. Провідним елементом в її композиції була ретельно і складно виконана заставка; ініціал займав стосовно неї підпорядковане становище», — зауважував М. Большаков [18, с. 53]. Важливою складовою рукописної книжки вважав заставку і Я. Запаско: «Основним елементом оформлення східнослов'янської, в тому числі й української, книги є заставка» [67, с. 5].

Заставка була одночасно і декоративним, і функціональним компонентом рукописної книжки: вона прикрашала сторінки манускриптів «хрещатими, кружчатими, клітчастими, клинчастими, квітчастими, фрязькими орнаментами» [67, с. 5], а також виконувала роль структурного елементу, яким візуально починався розділ. Таку функцію заставка зберегла і в друкованих кодексах.

«Під заставкою, як правило, на сторінці книги вміщується заголовок, який з XIV ст. перетворюється на складне декоративне письмо — в'язь. Текст починається заголовковою літерою, виконаною переважно червоною фарбою

або золотом і оздобленою відповідними орнаментальними прикрасами», — так структурував елементи рукописних кодексів Я. Запаско [67, с. 5]. Своєю чергою, В. Ляхов називав ці структурні елементи рубрикацією: «Розглядаючи в сукупності всі перелічені елементи, можна легко переконатися в тому, що вони в сумі становлять те, що в наші часи заведено називати рубрикацією. Тут наявні і членування тексту, і співпідпорядкування рубрикаційних елементів за ступенем значущості. В середньовічній книжці були й вищі форми рубрикації — заголовки, в тому й титульний, який розміщували на початковій сторінці книжки» [142, с. 42].

В українській рукописній книжці поступово формується стандарт заголовкового комплексу, що складався з в'язі (перший рядок), другого рядка, написаного літерами більшого розміру і виділеного, як і перший, червоним кольором, та ініціалу. Більшість заголовків українських манускриптів XV ст. мають саме такий вигляд [68, с. 284–317]. За показові приклади тут правлять Євангелія з Перемишля (ЛНБ, МВ 23) та з Волині (НБУВ, ДА/37Л) (іл. 2.1.1, 2.1.2). Засобом виразності рубрикації стає саме графіка шрифту.

Іншим структурним елементом книжки є мініатюри¹⁸. Їх поділяють на дві групи — ілюстрації на окремих сторінках та мініатюри на берегах. Перші були розміщені в Євангеліях як фронтисписи, на яких зображували євангелістів, другі ілюстрували біблійні сюжети. Характерним прикладом другої групи є мініатюри Київського Псалтиря 1397 р. (іл. 2.1.3).

Береги рукописної книжки, які були досить широкими, її творці використовували і для ілюстрацій, і для маргінальних записів — коментарів. Крім того, розмір берегів мав суто ергономічну функцію: «...скриптори того часу дослідним чи логічним шляхом дійшли до встановлення оптимальних для ока співвідношень берегів», — зазначав В. Ляхов [142, с. 41].

Значення берегів збереглося і в друкованій книжці. Коментар часто складали дрібнішим за основний текст шрифтом, який мав курсивний, наближений до рукописного вигляд, тобто явно імітували маргіналії.

¹⁸ Від лат. *minium* (кіновар, цинобра, сурик) — фарба червоного кольору.

«Першодрукарі всіх країн, разом з Йоаном Гутенбергом, у своїх перших творах не додали до зовнішності та конструкції книжки нічого оригінального. Вони, по суті, прагнули відтворити манускрипти», — справедливо завважував В. Ляхов [142, с. 46]. Але ситуація швидко змінювалася: структура друкованої книжки збагачувалася новими елементами.

В 1470-х рр. у Венеції з'явилися перші титульні аркуші: 1476 р. в друкарні Е. Ратдольта [113, с. 637], 1487 — в друкарні Д. Арривабене [163, с. 415].

Поява титульного аркуша пов'язана передусім з необхідністю позначати ті чи інші стоси видрукуваних зошитів: «Комплекти сфальцьованих, але не оправлених зошитів іноді місяцями лежали в друкарнях. Перші аркуші їх бруднилися і зазнавали пошкоджень. Щоб зберегти текст, друкарі почали залишати ці аркуші порожніми», — зазначав Є. Немировський [163, с. 415]. Пізніше на цій сторінці¹⁹ вказували назву книжки, а згодом і інші вихідні дані.

З часом титул або, як тоді казали, форту почали сприймати як певний вхід до книжки, портал до неї. Відповідно до цього розуміння й оформляли титул — у вигляді архітектурної конструкції, арки, оздобленої і орнаментальними елементами, і сюжетними композиціями.

Серед українських видань форта наявна вже в перших острозьких друках: в «Абетці» (1578) титульний аркуш ще досить умовний і нагадує радше інципіти²⁰ рукописної книжки, а в наступному виданні — «Псалтирі з Новим заповітом» (1580) форта має вже класичний архітектурний вигляд.

У XVII ст. титульний аркуш уміщують і в рукописній книжці, і це свідчить про вплив вже друкованої книжки на рукописну. Показовою є форта Службника І. Боярського 1632 р., у композиції якої можна виявити чіткі аналогії з титулом «Анфологіону» (1632), виданого в друкарні Львівського братства [156, с. 195–196].

¹⁹ Вона отримала назву «шмуцтитул» (від нім. Schmutzig — брудний), а згодом просто титул. В наші дні термін «шмуцтитул» має інше значення — внутрішня сторінка книжки, на якій зазначено назву розділу.

²⁰ Тобто початкові слова першої шпальти рукописної книжки, її заголовок (від лат. Incipit liber — починається книжка).

Ще один новий, порівняно з рукописною книжкою, елемент, який з'явився в книжці друкованій — це кінцівка. Кінцівки можна побачити вже в першій книжці, надрукованій на території України — львівському «Апостолі» (1574).

Істотно збільшилася в друкованій книжці кількість ілюстрацій. Вони були розміщені і у вигляді фронтиспісу²¹ (за аналогією до рукописної книжки), і за іншими принципами — в тексті, у ширину шпальти складання і з текстовим обтіканням (такий прийом вперше застосовано в київському «Анфологоні» 1619 р. (іл. 2.1.4)).

Але найважливішими для цього дисертаційного дослідження є зміни в організації текстових масивів і робота зі шрифтом.

«Вже XV ст. — доба інкунабул — вдосконаленням “служб” та елементів надала книжковому тексту більшої чіткості та структурності: з'явилися абзацний відступ, титул, стабілізувалися типи верстки рубрик, ілюстрацій і т. ін., став багатшим арсенал складальних шрифтів, в тому й курсивних», — зазначав В. Ляхов [142, с. 46].

Логіку та виваженість в організації текстових елементів чітко видно вже в українських друках 10–20-х рр. XVII ст. Однією з перших книжок з такими особливостями було львівське видання «Книги о священстві» Йоана Златоуста 1614 р. (іл. 2.1.5).

Заголовок складається з чотирьох рядків, послідовно меншого, в'язеподібного шрифту. Нижче — назви розділу та підрозділу, фланковані складальними декоративними елементами. Блок основного тексту починається з орнаментального ініціалу та шрифту більшого розміру в першому рядку. На берегах книжки — коментарі, виконані меншим, курсивним шрифтом, а також номер глави. Крім того, серед структурних елементів видання вже є колонцифри і колонтитули.

²¹ Крім зображень євангелістів, у друкованій книжці з'явилися зображення отців церкви — Йоана Златоуста, Василя Великого, Григорія Двоєслова (вперше у стрятинському «Службнику» 1604 р.), апостола Луки (у львівському «Апостолі» 1574 р.), св. Каліста (крилоське учительне Євангеліє 1606 р.) та ін.

Відмінним від шрифту основного тексту надруковано панегіричні вірші на честь фундатора видання Олександра Балабана та автора книжки Йоана Златоуста. Типографічне оформлення цих сторінок вирізняється і гарним курсивним шрифтом, і пластикою складання рядків — виключкою, абзацними відступами, завдяки чому вірші набувають урочистого, панегіричного вигляду.

Складання текстів передмов та післямов, панегіриків та присвят шрифтом, відмінним від основного текстового шрифту книжки, є характерною рисою українських видань кінця XVI — першої половини XVII ст. Натомість основний текст складали шрифтом більшого розміру та, часто, прямишого накреслення, у такий спосіб наголошуючи на його пріоритетності. Іноді серед масиву основного тексту робили вставки дрібнішим шрифтом. Такі вставки мали підпорядкований до основного тексту характер: цю особливість можна спостерегти в багатьох українських виданнях, зокрема в київському «Анфологоні» 1619 р. (іл. 2.1.6).

У друкованій книжці, на відміну від рукописної, саме шрифт став засобом структурної архітекtonіки сторінок кодексу, тим засобом виразності, організаційним початком, який готує читача вже з першого погляду до сприйняття відповідної вербальної, текстової інформації.

2.2. Поняття «друкарський шрифт» та його місце в композиційній структурі книжки

Об'єктом дисертаційного дослідження є український кириличний друкарський шрифт останньої чверті XVI — першої половини XVII ст., предметом — графічні особливості українських друкарських шрифтів вказаного періоду. Достоту кожне слово з наведених формулювань потребує пояснення. Що вважати *українським* шрифтом, якими критеріями (географічним, етнічним, мовним) належить послуговуватися, долучаючи той чи інший шрифт до цього масиву? Що таке *кирилиця* (система письма, абетка, шрифт), який стосунок вона має до латинського письма? Яким є визначення

поняття «друкарський шрифт» і які його принципові відмінності від рукописного та гравійованого? І що таке власне *шрифт*, яке місце займає це поняття в площині «мова — писемність — шрифт», а яке — в масиві друкованої книжки?

Більшість сучасних енциклопедій подають два трактування поняття «шрифт» — графічно впорядковане зображення знаків певної системи письма та комплект літер, що відтворюють ту чи іншу абетку [268], [9, с. 224–228]. Перше визначення пов'язане з мовою²²: ми часто вживаємо словосполучення «грецький шрифт», «латинський шрифт», «вірменський шрифт», маючи на думці знаки для певної мови. Другий варіант дефініції стосується саме комплекту знаків тієї чи іншої форми: в наші часи це комп'ютерний файл, у якому ці знаки записано за допомогою цифрових кодів; у другій половині ХХ ст., коли був поширений фотоскладальний спосіб відтворення шрифту, таку функцію виконував плівковий або скляний носій, який містив усі ці знаки; протягом XV — ХХ ст. то був комплект металевих брусків [22, с. 354].

У технології виготовлення друкарського шрифту, яка лишалася незмінною від часів Гутенберга і до початку ХХ ст., можна виокремити такі етапи: обрання прототипу або створення оригінального рисунку літер; гравіювання комплекту металевих брусків з випуклими об'ємами літер на одному з кінців цих брусків — *пуансонів*²³, за допомогою яких в іншому металевому бруску — *матриці* — вибивали заглиблення [299, с. 10]. За допомогою одного комплекту пуансонів можна було виготовити кілька комплектів матриць і для однієї друкарні, і для різних. Шрифти, виготовлені з одних пуансонів, але відлиті з різних матриць відрізняються ледь вловимими деталями і повністю ідентичними не є.

Фахівець, який вирізав пуансони та інші друкарські форми, звався в Речі Посполитій XVI–XVII ст. *форшнайдер*²⁴: саме таке формулювання містить мирова угода між Гринем Івановичем та Іваном Федоровичем [187, с. 50].

²² Цей варіант визначення буде детальніше розглянутий у розділі 2.3.

²³ Для виготовлення пуансонів іноді використовували контрпуансони.

²⁴ Від нім. *Formschneider* — різальник форми, гравер.

Можливо, гравер на українських землях мав також назву ізобразітель: таке визначення подає київська «Імнологія» 1630 р. [232, с. 237] І. Огієнко вважав, що ізобразітель — це гравер [183, с. 266], а Я. Запаско — що це «рисувальник, який готував малюнки для гравюр» [66, с. 19].

Виготовлені таким способом матриці потрапляли до рук іншому фахівцеві, який звався словолитник, або гісер²⁵: таке формулювання зафіксовано в архівних документах [187], або пісьмолеятель — так вказаний цей фах на сторінках київської «Імнології» [232, с. 238]. За допомогою спеціального пристрою — словолитної машини — майстер виготовляв необхідну кількість літер. Ті металеві бруски — літери (черенки²⁶) — і були, власне, комплектом шрифту, або, як тоді казали, письмен чи писем.

Шрифти, або письма тоді класифікували за мовою та за призначенням. «Шрифти у XVI–XVIII століттях (мається на увазі кириличні) розрізняли за назвою книжок, для яких їх виготовляли. Було “письмо псалтирне”, “євангельське”, “трефолойне”, “охтайне” тощо», — зазначав Я. Запаско [66, с. 23].

Відтак комплект шрифту потрапляв до друкарні, де інші фахівці — складальник, типограф, архітипограф — дбали про організацію текстових блоків у шпальти «художеством типографії», як вони самі називали свою роботу²⁷.

У стародруках не завжди були ілюстрації і навіть заставки й кінцівки, але шрифт, певна річ, мусив бути в кожній книжці. У виданні могли застосовувати або один шрифт з комплектом рядкових і прописних літер, або й кілька: серед деяких київських пам'яток в одному виданні налічують від двох до п'яти шрифтів²⁸.

²⁵ Від нім. *Schriftgießer* — ливарник шрифту.

²⁶ Від польського *czcionki* — літери.

²⁷ Таке формулювання можна побачити в передмовах чи післямовах до багатьох київських видань першої половини XVII ст.

²⁸ Наприклад, у книжках «Вірші на жалосний погреб <...> Петра Конашевича Сагайдачного» 1622 р., «Бесіди на 14 посланій апостола Павла» Йоана Златоуста 1623 р. та ін.

Гармонійні та практичні композиції текстових блоків, з одного боку, виконували конкретну функцію — технічно полегшували процес читання, а з іншого — мали викликати суто естетичні враження. Для досягнення цієї мети давні друкарі залучали потужний арсенал дієвих засобів, як-от: формат, з огляду на який добирали відповідний за величиною шрифт; композиція шпальти, де згідно з задумом типографів (іноді — логічно і збалансовано, а іноді — бурлескно та експресивно) розміщували текстові елементи книжки (заголовки, підзаголовки, основний текст, примітки, колонтитули і т. ін.); ініціали та ломбарди — своєрідні «родзинки», які вже були на межі шрифту та сюжетної чи орнаментальної гравюри. Давні друкарі чітко обмірковували структуру книжки, застосовуючи для основного тексту один шрифт, а для передмови та післямови — зовсім інший. Для приміток нерідко обирали курсивний шрифт, щоб він нагадував рукописні маргіналії. Виділення в тексті робили і іншим шрифтом, і капітеллю, залежно від завдання, епохи чи відповідних стильових уподобань і фахівців, і замовників²⁹.

Перед шрифтом ставили завдання створити певне враження від видання. Якщо друкували «Службник» чи «Євангеліє апракос»³⁰, то шрифт обирали, відповідно, великий та урочистий, такий, що апелював до парадного письма рукописної книжки. Якщо ж видавали полемічні чи поетичні твори, то шрифт здебільшого був курсивний і нагадував канцелярське письмо.

Рукописний і друкований шрифти постійно впливали один на одного: перші друкарські шрифти наслідували письмо манускриптів [134], а в середині XVII ст. переписувачі копіювали друкарські літери. З цього приводу А. Капр зазначав: «Друкар у своєму шрифті розвиває традиції рукопису, і при тому рукопису високого, мистецького. Коли ця традиція з плином часу перервалася,

²⁹ У книжці «Апостол», що її надрукував Михайло Сльозка 1654 р. у Львові, вміщено заставку з зображенням чотирьох осіб, яку Я. Запаско назвав «Чотири друкарі». Натомість автор цього дослідження вважає, що на гравюрі зображено двох друкарів і двох замовників. Такі висновки зроблено з огляду на дорожчий одяг замовників, а також на те, що вони ніби обговорюють книжку, яку їм простягають друкарі.

³⁰ Євангеліє апракос — літургійна книжка. У ній, на відміну від Євангелія тетр, тексти розміщено не у звичайному порядку, а згідно з календарними читаннями.

відбувся занепад і друкарського мистецтва. Завданням каліграфа є знову оживити мистецтво типографа і довести його до початкової чистоти та досконалості. <...> Художник шрифту щонайменше мусить мати досвід у мистецтві каліграфії; почерк з використанням широкого пера мотивує форми багатьох літер латинського та кириличного шрифтів» [98, с. 81]. Але незважаючи на ці взаємопроникнення, між рукописним і друкарським шрифтом була принципова різниця, на якій наголошував Е. Кузнєцов: «Складальний шрифт є відмежований від конкретного матеріалу та технології. Вийшовши з рукописних форм, він згодом далі й далі абстрагувався від свого першоджерела і розвивався вже як самостійне явище, давно ставши певною відстороненою чистою геометричною формою.» [125, с. 26].

Варто зробити кілька завваг щодо гравійованого шрифту, яким виконано здебільшого підписи до ілюстрацій. Гравійовані написи є своєрідною проміжною ланкою між рукописним шрифтом, де кожна літера по-своєму індивідуальна, і друкарським, де всі літери уніфіковані. Гравійований шрифт, хоч і наслідує форми друкарського, але передбачає певні особливості для однієї й тієї ж літери, оскільки кожному літеру виконано вручну. Гравійований шрифт не є темою цього дослідження: тут його згадано лише в особливих випадках — коли він має безпосередній стосунок до шрифту друкарського.

Сформулювавши дефініцію поняття «друкарський шрифт», належить з'ясувати, за яким принципом щодо XVI–XVII ст. потрібно визначати коло *українського шрифту*.

Одразу варто відмовитися від етнічної ознаки, оскільки на території України в той час фахово працювали з шрифтами не лише українці-русини, а й молдавани³¹, росіяни³², білоруси³³.

Основною ознакою має бути географічна. Тобто до ареалу українського шрифту потрібно залучити ті шрифти, якими користувалися у друкарнях, що

³¹ За припущенням Г. Коляди, архітепограф Памво Беринда був за етнічним походженням молдаванином.

³² Іван Федорович, як відомо, підписувався як друкар-москвитин.

³³ Автор острозьких шрифтів Гринь Іванович походив з білоруського Заблудова, білоруське походження мали також друкарі Спиридон Соболев та Михайло Сльозка.

діяли на території України в її сучасних географічних межах. У цих друкарнях видавали книжки польською, латинською, грецькою, вірменською, єврейською, церковнослов'янською, староукраїнською і так званою простою мовами [70]. Книжки, видані вірменською та єврейською мовами, яким притаманні особливі форми знаків, не належать до ареалу українського шрифту, хоч, безперечно, є частиною історії українського друкарства. У кодексах, надрукованих на території України польською та латинською мовами, вживали шрифти з заломами та антикву, що їх виготовляли зазвичай у Кракові польські й німецькі гравери та словолитники. Такі шрифти наслідують західну шрифтову традицію, і їх так само можна вважати частиною історії українського друкарства, але ніяк не частиною історії українського шрифту.

Книжки, видані церковнослов'янською, староукраїнською та «простою» мовами, надруковано кирилицею, якою, хоч і в модифікованій у гражданку формі, але все ж послуговується українська мова і в наші дні. Саме кириличний шрифт, на думку автора дисертації, варто вважати українським, залучивши до його аналізу деякі грецькі літери, а надто досліджуючи питання впливу грецького друкарського шрифту на кириличний.

2.3. Кирилиця в історії шрифту та у площинах «мова — писемність — шрифт»

Одним з найважливіших для цього дослідження питань, яке потребує докладної відповіді, є запитання: що таке кирилиця?³⁴

Перша енциклопедія, у якій можна знайти цей термін, — російське видання «Енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона» 1890–1907 рр. [140]. Там зазначено, що кирилиця — це не оригінальна абетка, а лише «видозміна» алфавіту грецького. Взагалі-то, стаття «кирилиця» в згаданій енциклопедії дуже змістовна і, головне, позбавлена пізніших радянських

³⁴ Окремо це питання було розглянуте у відповідній статті автора дисертації [61].

ідеологічних нашарувань. Ще одна цікава теза: у виданні наголошено, що головною відмінністю кириличного уставу від грецького було те, що в кирилиці більше літер. Тобто це твердження наводить на думку, що автори статті під словосполученням «видозміна абетки» мали на думці не зміну форми літер, а зміну їх кількості.

У «Великій енциклопедії» визначення максимально лаконічне: кирилиця — слов'янська абетка [109].

В українській мові як синонім до слова «абетка» вживають слово «азбука» (від назв перших слов'янських літер «аз» та «буки»), а також «алфавіт» (від назв перших грецьких літер «альфа» й «віта»). Але алфавіт (азбука, абетка) — це набір знаків для тої чи іншої мови (мов). Тобто кирилиця є абеткою церковнослов'янської мови. Але не варто поспішати з висновками, не проаналізувавши визначення також радянських енциклопедій.

У першому виданні «Великої радянської енциклопедії» (БСЭ) так само вказано, що кирилиця — слов'янська абетка, графіка літер якої ґрунтується на грецькому уставі. Новацією, порівняно з дореволюційними енциклопедіями, стала інформація про єврейське походження графіки літер «ш» та «ц», а також запровадження поняття «кириличне письмо» для книжок, переписаних за допомогою кириличної абетки [101].

Ще в одному багатотомному виданні 1930-х рр. — «Літературній енциклопедії» — висловлено ту саму тезу, але в чіткішому формулюванні: «кирилиця — візантійський устав, доповнений кількома літерами для позначення звуків слов'янської мови» [102]. А далі в тій-таки статті запропоновано дуже цікаве розмежування кирилиці-абетки і кириличного письма за національними особливостями. Прикметно, що в тій самій енциклопедії є термін «латинка» [103], тимчасом як жодна інша енциклопедія такого формулювання не подає — містить лише поняття «латинська мова».

У третьому (і останньому) виданні «Великої радянської енциклопедії» (1969–1978) виринає знайома теза про «кирилицю — абетку», а також «пом'якшене» формулювання про походження кирилиці від грецького уставу:

«В давній кирилиці — 24 літери грецького унціального уставу і спеціально створені літери, яких нема в грецькій абетці і які потрібні для передачі спеціальних слов'янських звуків» [89]. Там-таки вміщено також розмиту, нічим не пояснену фразу: «Склад і форма літер кирилиці змінювалися». Що мали на думці автори — появу національних особливостей у кирилиці (наприклад, сербська «Ђ», українська «Ґ») чи реформу шрифту, тобто перехід з кирилиці на гражданський шрифт — можна лише здогадуватися. Очевидно, йдеться про реформу, оскільки далі вміщено таке твердження: «...у 1708–10 Петро I впровадив замість півуставу близький до сучасного “гражданський” шрифт». Тут автор дисертації вбачає зміщення акцентів: гражданка — це вже не «змінений за латинськими зразками шрифт» (БСЭ, 1-ше вид.), а «продовження кирилиці». (БСЭ, 3-тє вид.). Крім того, викликає подив змішування палеографічних термінів (півустав), складу абетки (кирилиця) та перебудови графем (реформа — запровадження гражданки).

Тезу про те, що гражданка є покращеною кирилицею, а не іншою абеткою, наполегливо доводив у своїх працях А. Шицгал. Зокрема, у статті «Фонема, графема і шрифт» він зазначав: «Протиставлення кирилиці гражданському шрифту веде до того, що гражданський шрифт розглядають не як новий шрифт, а як нову систему письма, а це явно суперечить фактам» [261, с. 54]. Формулювання «система письма» Шицгал, очевидно, запозичив в Істріна, який наголошував, що система письма — «це впорядковане письмо того чи іншого народу, що склалося історично» [88, с. 50], і визначав такі особливості цього поняття: тип письма (логографічний, морфемографічний, складовий, звуковий та ін.); склад писемних знаків (логографічних, складових, літерно-звукових) та орфографічні принципи [88, с. 50]. Абеткою ж Істріна вважав «сукупність знаків тієї чи іншої системи письма, що мають певне значення і форму і розміщуються у відповідній фонетичній послідовності» [88, с. 50]. Отже, за Істріним, кирилиця і гражданка якраз є різними системами письма, які мають різну орфографію і відмінні абетки не лише за кількістю знаків (в кирилиці — 38,

в сучасній російській гражданці — 33), а й за графікою. При тому йдеться не про шрифтові, а про графемні особливості.

Тезам А. Шицгала опонував Ф. Тагіров, який у статті «Мова, писемність, шрифт» зазначав: «Іноді алфавіти російської графічної основи називають “кириличними” (особливо на Заході), коли не хочуть визнавати зв’язок російської писемності з західною латинкою. Назву “кирилична” стосовно до сучасного російського алфавіту не можна вважати правильною. Російська писемність до Петра I була кириличною. Петро I змінив графічну основу російського алфавіту. Він створив нову, реформовану писемність, відповідну духу щойно народженої культури. Основою для неї стала не тільки кирилична писемність, а й грецька і латинська писемності, а також скоропис і форми знаків прикладної графіки» [226, с. 48].

Не буде зайвим також розглянути визначення терміна «кирилиця» у спеціалізованих енциклопедіях. У «Книгознавстві» годі знайти щось нове, а от у його наступниці — енциклопедії «Книжка», виданій у Росії 1999 р. — вміщено досить коректне формулювання: «На основі кирилиці склалися сучасні болгарська, сербська, російська, українська і білоруська абетки, а в кінці 20-х — 30-х рр. — алфавіти більшості народів СРСР» [113, с. 285].

В енциклопедії «Українська мова» відповідна стаття починається словами: «Кирилиця — одна з найдавніших систем слов’янського письма (азбуки)» [176, с. 251]. У тій публікації навіть чіткіше, ніж в Істріна, наголошено на близькості понять «система письма» і «абетка». Далі у статті вміщено ще одне формулювання, яке перегукується з текстами Істріна: «Протягом історії кирилиці мінявся тип письма. Першим з’явився устав. З 14 ст. поширився півустав» [176, с. 252]. Але якщо тут йдеться про палеографічні терміни, то в Істріна поняття «тип письма» має абсолютно інше визначення.

На подібну неузгодженість у термінах, що стосуються письма і шрифту, звертав свого часу увагу ще Євген Немировський: «Історії кириличного шрифту донині не написано. Дані палеографії уривчасті, а іноді — відверто суперечливі» [167, с. 329]. Здебільшого поділяючи думку і приймаючи

аргументацію В. Істріна, логографічне чи звукове письмо автор дисертації називатиме «типом писемності», а вживаючи палеографічні терміни «установ», «півустанов», «скоропис», дотримуватиметься формулювання В. Німчука і говоритиме про «типи кириличного письма».

Подібну неузгодженість можна виявити і щодо палеографічних термінів. У деяких працях установ, півустанов та скоропис називають почерками, у деяких — різновидами письма, а в деяких — просто письмом. Показовою є цитата з третього видання «Великої радянської енциклопедії» [241]: «Установ — почерк давніх слов'янських рукописів, написаних кирилицею з чітким геометричним рисунком літер. Розрізняють установні почерки різних епох і територій...» Цілком очевидно, що словосполучення «установні почерки» є тавтологією.

Точніше визначення містить книжка Соломона Рейсера «Палеографія і текстологія»: «Почерк — це індивідуальні особливості письма окремої людини. У цьому сенсі установ і півустанов почерку не мають: вони становлять великою мірою рисоване письмо» [203, с. 233]. Аналогічний підхід застосовував і класик палеографії В'ячеслав Щепкін: «У кирилиці ми розрізняємо три різновиди почерків, або три основні *манери* письма: установ, півустанов, скоропис» [272, с. 105].

Отже, видається логічним називати установ, півустанов та скоропис стосовно рукописів — типами письма, а стосовно друкованих зразків — типами шрифту. Відповідно, в межах установного типу письма може бути чимало почерків, а в межах друкованого установу — кілька шрифтів. Своєю чергою, установні почерки та шрифти можна групувати за хронологічними, географічними чи графічними ознаками, але про це йтиметься трохи згодом, після того, як будуть уточнені визначення термінів «установ», «півустанов», «скоропис» та «в'язь».

«Установ, подібно до свого першоджерела — установу візантійського, є письмо повільне та урочисте», — стверджував В. Щепкін [272, с. 106]. Схожі характеристики подають і енциклопедії: «...почерк прямиий, літери симетричні, розміщені на рівній відстані одна від одної» [89], «літери установу склалися з

прямих ліній, правильних кутів та овалів, на протигагу складнішим кривим лініям півуставу» [101].

Отже, ознаки уставу такі: геометричність, симетрія, вертикальність. Устав швидше рисований, ніж писаний, на відміну від півуставу. Тепер варто зупинитися на визначенні терміна «півустав».

У згаданій праці В. Щепкіна зазначено: «Півустав поєднує необхідність зручності письма та чіткості, звідси і його зовнішні прикмети: півустав, взагалі-то, менший та простіший за устав, півустав частіше буває похилим — до початку або до кінця рядка, бо строго вертикальні почерки потребують найбільше часу і ретельності. Вертикальний, або прямий півустав зазвичай не має каліграфічної строгості: окремі його літери бувають прямими тільки більше або менше. Певною мірою літери в півуставі не витримують строго геометричного принципу: прямі лінії допускають певну кривизну, округлі — не мають правильної дуги. Все це результат полегшеного, або спрощеного процесу письма, яке прагне насамперед зручності, а вимогу краси замінює вимога чіткості. Принципу зручності служать і скорочення, але кількість їх буває дуже різною. Зручність, між іншим, потрібно поєднувати з певним прискоренням, але швидкість не є прямою метою півуставу, адже іншою його вимогою є чіткість. Півустав, у якому швидкість процесу письма є істотною, зветься стрімкий півустав. Якщо бажання пришвидшити процес виявляється не лише в простоті начерків, а також у деяких спеціальних запозиченнях зі скоропису, то говорять про півустав, що переходить у скоропис» [272, с. 106]. З іншого боку, за тим-таки Щепкіним, так званий каліграфічний півустав впритул підходить до уставу: «...він більший та ретельніше опрацьований, ніж простий півустав».

Відомий естонський каліграф і теоретик шрифту Віллу Тоотс дав таку характеристику півуставу: «Цей різновид письма світліший та кругліший за устав, літери дрібніші, дуже багато надрядкових знаків. Літери рухливіші та розгонистіші, ніж в уставному письмі, і з багатьма подовженнями. Техніка

накреслення пером з широким кінцем, що відчутно виявилася у письмі уставом, помітна набагато менше» [234, с. 56].

Ознаки півуставу такі: асиметрія, певна кривизна, нахил і наявність скорочень та лігатур. Принципові відмінності півуставу від уставу зображено на іл. 2.3.1.

Ще один тип письма, про який належить сказати, — це скоропис. «Українська радянська енциклопедія» (УРЕ) так визначає цей термін: «...характеризується заокругленим, а пізніше — і зв'язним написанням літер у слові. Давньому скоропису були властиві лігатури, скорочення, винесення окремих літер і навіть сполучень їх над рядком. Скоропис розвинувся з півуставу» [230]. В. Щепкін так пише про скоропис: «...істотного прискорення процесу письма досягають у скорописі особливими прийомами, яких не знають ані устав, ані півустав; ці прийоми письма виразно відображаються на зовнішньому вигляді скорописних літер та їх поєднанні» [272, с. 107].

Варто зазначити, що устав–півустав–скоропис досить тісно переплітаються один з одним, і коли говорити про ті чи інші почерки або друковані шрифти, то напевно іноді буде непросто відрізнити півустав від уставу. З цього приводу влучно висловився вже не раз цитований у цій дисертації В'ячеслав Щепкін: «...усі намагання точно встановити ознаки відмінності уставу, півуставу та скоропису, ґрунтуючись на зовнішності цих трьох різновидів письма, хибують на хиткість; одержані таким способом визначення в різних дослідників істотно розходяться» [272, с. 105]. Крім того, як можна бачити, трьох термінів — «устав», «півустав», «скоропис» — аж ніяк не достатньо для того, щоб описати всі різновиди почерків. Розв'язати цю проблему покликані проміжні терміни: «стрімкий півустав», «уставний скоропис» тощо. Очевидно, що термінологія щодо кирилических рукописних пам'яток потребує поглибленого опрацювання. Ще більше труднощів виникає з термінологією та класифікацією, яка стосується кирилических друкованих шрифтів, де використано мотиви і уставу, і півуставу, і скоропису, модифіковані відповідно до технічних друкарських вимог.

Власне, на основі цих трьох термінів — «устав», «півустав», «скоропис» — і запропоновано вибудувати класифікацію кириличних друкарських шрифтів³⁵.

Проаналізувавши основні трактування терміну *кирилиця*, автор дисертації дійшов висновку, що найбільше прийнятною є така дефініція: кирилиця — абетка, яку створили в IX ст. для так званої церковнослов'янської мови і протягом XI–XVIII ст. використовували на території України як систему письма для старослов'янської та староукраїнської мов у рукописі і в друкарському шрифті.

2.4. Проблема поняття «графема» в контексті дослідження шрифту кириличних стародруків

Протягом охопленому цим дослідженням періоду останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. на території України, паралельно з кириличними виданнями, друкували книжки польською та латинською мовами. Випадки відтворення латинськими літерами текстів староукраїнською мовою авторів дисертації не відомі, якщо вони і траплялися, то були епізодичними. Як вже зазначено вище, польсько- та латиномовні видання не є предметом цього дослідження, але в ньому потрібно порушити принаймні питання форми латинських літер.

Кожна літера і кириличної, і латинської абеток мала свою сталу, впізнавану форму, своєрідний скелет літери, на який накладали графічні та пластичні шрифтові нашарування. Іноді в спеціальній літературі цю форму називають *графемою*. Тут доречно зробити екскурс в історію формування та використання цього терміна.

Низка дослідників [261, с. 54; 22, с. 399] приписують впровадження терміна «графема» І. Бодуєнові де Куртене, посилаючись на його книжку «Про відношення російського письма до російської мови», видану 1912 р. У цій праці термін «графема» вперше вказано на с. 9, але автор вживає його не як

³⁵ Докладніше про це йдеться в розділі 2.5.

новопосталий (тоді належало б його пояснити), а як вже наявний: «Міжлюдське спілкування за допомогою мови йде двома шляхами <...> від графем та інших писано-зорових уявлень до своєрідних фізіологічних праць» [21, с. 9]. Тобто виходить, що науковець послуговується вже відомим терміном. Можна припустити, що Бодуен де Куртене запозичив цей термін у Ф. де Соссюра, але в «Курсі загальної лінгвістики», автором якої є швейцарський дослідник, термін «графема» не фігурує. Натомість де Соссюр користується словосполученням «графічний образ» [220, с. 33]. Напевно, формулювання «графема» вперше вжив саме І. Бодуен де Куртене, але не пояснив докладно його значення.

Дефініцію поняття «графема» містить третє видання «Великої радянської енциклопедії», згідно з яким *«графема — найменша змісторозпізнавальна одиниця письмової мови, що відповідає фонемі в мові усній, наприклад «а», «б» і т. ін. Система графем певної писемності утворює абетку цієї писемності. Від графеми варто відрізнити літеру (букву), відповідну звуку усної мови (наприклад, А, а, а і т. д.), та графічне поєднання (тобто сукупність літер), що їх регулярно використовують у певній писемності для позначення тієї чи іншої фонемі (наприклад, «ch» — «ш» у французькому, «x» у німецькому, «ч» в англійському письмі). Термін «графема» впровадив 1912 р. І. А. Бодуен де Куртене» [254, с. 257]. Цю дефініцію сформулював 1972 р. А. Шицгал, один з учасників дискусії з приводу поняття «графема», у якій дизайнери-графіки певною мірою опонували лінгвістам.*

Дискусія довкола поняття «графема», що тривала у 1960–1970-х рр., виникла ще у 1920-х рр., коли в СРСР почалися два масштабні проекти, безпосередньо пов'язані з писемністю і шрифтом — перехід на латинську абетку та шрифтова стандартизація.

У той період, 1922 р., у СРСР створили нову абетку на латинській основі, яку спочатку призначали для тюрськомовного населення і вперше запровадили

в Азербайджані³⁶ в 1924–1925 рр. [133, с. 88], а пізніше також для народів Кавказу, Середньої Азії, Далекого Сходу.

Протягом другої половини 20-х рр. XX ст. у СРСР на основі латинської абетки виробили алфавіти для досить великої кількості мов, серед них і «для дуже мало чисельних — селькупської, уде та деяких інших; для деяких мов створили багатолітерні та незручні абетки» [133, с. 88].

Ця незручність виявлялася у досить дивній формі більшості знаків, які тільки віддалено нагадували їхні латинські прототипи. Постала абсолютно конкретна проблема — уніфіковане конструювання абеткових знаків для різних мов на основі єдиної, латинської, абетки. Розв'язати цю проблему була покликана теорія графеми, яку на основі ідей І. Бодуена де Куртене розвивав Ф. Тагіров [226, с. 40, 46].

Не погоджуючись з тезою І. Бодуена де Куртене щодо мови й писемності як «чужих одна одній величин» [226, с. 45], Ф. Тагіров зазначав: «...у моїх роботах у викладенні графічних особливостей алфавітів писемність (графема) розглянуто як першу сходинку графічної індивідуальності мови (фонем). Ознайомившись з великою кількістю різноманітних абеток, і з російською, і з латинською, з графічними основами та писемностями різного графічного ладу (вірменською, грузинською, корейською, китайською, деванагарі, гурмукхі, бірманською, старомонгольською, грецькою, єврейською та ін.), беручи участь у праці над створенням писемностей для безписемних народів СРСР та над реформуванням чинних абеток, ми робимо висновок, що писемності є графічними моделями мови» [226, с. 46].

Ці тези Ф. Тагірова, знову ж таки, контрастують з твердженнями І. Бодуена де Куртене, який зазначав: «Російська абетка абсолютно не пов'язана з російською мовою по суті; вона з нею пов'язана тільки завдяки історичній випадковості» [21, с. 39].

³⁶ Маловідомим фактом є те, що в Туреччині перехід з арабського письма на латинську абетку відбувся саме під впливом подібних процесів у сусідньому Азербайджані [133, с. 90].

Що стосується кирилиці, то тут важко погодитися і з першим, і з другим твердженням, оскільки давні русини, маючи у своєму розпорядженні кирилицю та глаголицю, обрали чомусь першу. Було це випадковістю чи закономірністю, наразі відповісти важко. Це питання потребує комплексного окремого дослідження. Що ж до писемності народів СРСР 1920–1930-х рр., то відповідь може бути однозначною: тут велику роль відіграв не так випадок, як волюнтаризм тодішньої радянської влади.

Від середини 1930-х рр. радянський проект з латинізації писемності, що тоді тривав у масштабах усієї країни, почали рішуче згортати: «...в теперішній час (1937) питання абетки переглядають у деяких народів, а надто в тих, що живуть у тісному сусідстві з російським населенням. Так, в 1935–36 вирішили прийняти російську абетку кабардинці. Хоч у них латинський алфавіт і відіграв свою позитивну роль в боротьбі проти арабізму, але надалі виявилось продуктивнішим прийняти російську абетку. В 1937 були вироблені алфавіти на російській основі в ойротів і шорців, а також у всіх малих народів Півночі. Питання абетки переглядають також у карелів, адигейців, чеченців, інгушів та в Дагестані» [133, с. 88].

На початку 1940-х рр. у СРСР абсолютна більшість народів користувалася писемністю на основі російської абетки з додаванням спеціальних знаків, насичених діакритичними особливостями³⁷. І хоч абеткова основа змінилася, все ж проблема графеми нікуди не поділася, її далі намагалися розв'язати, паралельно готуючи інший великий проект — шрифтової стандартизації.

Згодом, 1930 р., в СРСР був впроваджений єдиний шрифтовий стандарт, що обумовлював знищення всіх наявних тоді шрифтів за винятком вказаних шрифтів, що мали 13 гарнітур³⁸ (31 накреслення³⁹) [200, с. 34–35]. «Стандартом

³⁷ Діакритичні знаки — додаткові знаки в деяких алфавітах, що їх ставлять над або під літерою для зміни її звучання. Наприклад, ç, à, ò, é, Å.

³⁸ Гарнітура шрифту — сукупність шрифтів одного рисунка, але різного накреслення (пряме та курсивне), ширини (вузький, нормальний, широкий), насиченості (світлий, тонкий, напівжирний, жирний) та розміру.

³⁹ Накреслення шрифту — варіант рисунка складального шрифту однієї гарнітури, якому (шрифту) властиві єдині стильові особливості рисунка, визначеними пропорціями (вузький, нормальний, широкий), насиченістю (світлий, напівжирний, жирний),

цим декларували низку чудових починань: збагачення новими кеглями стандартизованих гарнітур, виправлення рисунків в окремих різновидах шрифтів, створення нових гарнітур, відповідних до сучасності, і т. ін, і т. ін.» — зазначав три з половиною роки по тому Б. Ільїнський у статті з промовистою назвою «Невдала справа» [75, с. 48].

Наслідком стандартизації стало звуження та знеособлення шрифтової графіки в СРСР. Складність ситуації поступово усвідомили, і з'явилися пропозиції вдосконалити графіку окремих літер [75, с. 48], а також акцентувати на необхідності проектування нових шрифтових гарнітур з оригінальною графікою [199, с. 71].

У середині 1930-х рр. і в другій половині 1930-х створено одні з перших «радянських» гарнітур: 1936 р. — журнальна, а 1939-го — шкільна [215, с. 70], але основну працю над дизайном нових шрифтів провадили в СРСР вже після Другої світової війни.

Доконечна потреба з'ясувати поняття «графема» знову постала щойно в першій половині 1960-х рр., коли був напрацьований певний масив оригінальної шрифтової графіки і виникла необхідність його структурувати.

Вирішити це питання з погляду графіки спробували теоретики шрифтового формотворення І. Большаков, Г. Гречіхо та А. Шицгал у колективній праці «Книжковий шрифт», опублікованій 1964 р.: «Художник шрифту має справу з готовою абеткою літерно-звукового письма, тобто з системою графем. Якщо характер рисунка літери визначає почерк писця чи художник, то графема, як відсторонене поняття, становить скелет літери, який дає нам можливість відрізнити одну літеру від іншої» [19, с. 8–9].

Такий погляд, висловлений винятково з позицій графічного формотворення, так само як і протилежний — з позицій лінгвістики, справедливо критикував В. Істрін: «Необхідно зазначити чималу різницю в розумінні терміна “графема” в лінгвістів та у фахівців з письма та шрифту.

постановкою очка або нахилом знаків (прямий, курсивний, похилий), декоративною обробкою контура знаків (контурний, відтінений).

Лінгвісти зазвичай розуміють графему як аналог фонемі, ігноруючи форму, назву та походження знака. Через це однією й тією ж графемою вважають знаки, що мають у певній системі письма однакове фонематичне значення, навіть якщо вони абсолютно різні за формою, походженням та назвою. <...> Фахівці з письма та шрифту, — навпаки, основною ознакою графемі вважають її типову форму, нерідко ігноруючи її значення» [88, с. 51].

Проблема типографічного погляду полягає в тому, що тут дуже важко провести межу, яка має відділяти поняття «графема» від площин шрифтових — гарнітурних та накреслювальних нюансів. Якщо послуговуватися винятково графікою, то тоді й положення діагоналі літери «N» (більш діагональне чи більш горизонтальне) в різних літерах кирилиці XVI–XVII ст. буде видаватися різними графемами (іл. 2.4.1). З іншого боку, якщо визнати суто лінгвістичний погляд і ігнорувати графіку, то тоді виникають ще курйозніші ситуації, коли не відомо, як розпізнавати ту чи іншу літеру, наприклад «Н» — як латинську («h») чи як гражданську («н»).

«Розуміння графемі тільки як мінімальної структурної одиниці письмової мови, що відповідає фонемі, неприйнятне з трьох поглядів. По-перше, воно абсолютно не застосовне до логографічних, морфемографічних та складових систем письма, оскільки їхні структурні одиниці відповідають не фонемам, а словам, морфемам та складам. По-друге, воно є неточним навіть стосовно літерно-звукових систем, оскільки їхні структурні одиниці також не завжди відповідають фонемам, а нерідко передають їх поєднання (наприклад, російські літери “я”, “ю”, “щ”) або ж окремі ознаки фонем (наприклад, російські літери “ъ”, “ь”). Така розбіжність навіть у літерно-звукових системах структурних одиниць письмової мови (графем) зі структурними одиницями усної мови (фонем) не випадкова. Вона обумовлена специфікою письма як графічного способу передачі інформації, використанням у письмі особливих, графічних, історично сформованих і нерідко відмінних від усної мови структурних одиниць», — зазначав В. Істрін, додаючи, що і винятково за графічною формою не є можливим розпізнати той чи інший письмовий знак [88, с. 52].

У згаданій праці В. Істрін істотно уточнив термін «графема» і визначив це поняття як «структурну одиницю певної системи письма, якій притаманне і її мовне значення, і типова графічна форма» [88, с. 51].

На дефініціях В. Істріна базувалися праці шрифтового дизайнера С. Телінгатера, у яких він обґрунтовував свій проект з уніфікації абеткових графем⁴⁰. Низку матеріалів, присвячених цьому проекту, оприлюднено в 1960-х рр. [226, с. 39]. У наступних роках з'явилася низка публікацій шрифтових дизайнерів та дослідників, які певною мірою зреагували на проект С. Телінгатера і детально розглядали поняття «графема».

У С. Телінгатера графема — це «елемент (“скелетна” форма літер), що зберігається протягом усього розвитку алфавіту» [226, с. 161], у Ф. Тагірова писемність (графема) — це «перший ступінь графічної індивідуалізації мови (фонем)» [226, с. 46]. А. Шицгал здійснив ретельний аналіз наявних трактувань поняття «графема» і в колі лінгвістів, і в колі графіків, зокрема Ф. Тагірова: «Цінність праці Ф. Ш. Тагірова в тому, що він розмежовує три сходинки багатоваріантного графічного вираження фонем. Перший ступінь. Графічне вираження фонем в прописному і рядковому накресленнях (двоваріантне вираження фонем). Другий ступінь. Графічне вираження фонем різними гарнітурами (рисунками) шрифтів, в тому й рукописними (багатоваріантне вираження фонем). Третій ступінь. Графічне вираження фонем різними накресленнями гарнітури — прямим, курсивним, напівжирним (багатоваріантне вираження фонем)» [261, с. 54].

А сам А. Шицгал у своїй праці «Фонема, графема і шрифт» потрактував поняття «графема» так: «Графему стосовно до певної системи письма варто розуміти як мінімальну структурну одиницю письмової мови (скелет чи кістяк письмового знака, без гарнітурних та інших нашарувань), якій притаманні і її мовне значення, і типова графічна форма» [261, с. 55]. Подібну дефініцію

⁴⁰ За словами самого автора, проект був «частиною великого кардинального питання стосовно міжнародної наукової роботи над пошуком спільних графематичних елементів абеток, побудованих на латинській та кирилично-грецькій основах, що мають співвідноситися в кожному конкретному випадку з особливим фонетичним ладом національної мови» [228, с. 159].

містить і його стаття у третьому виданні «Великої радянської енциклопедії» [254, с. 257].

Певне відхилення в бік суто графічної позиції наявне у трактуванні терміна «графема» в «Словнику-довіднику ілюстратора науково-технічної книжки» за редакцією Н. Атабекова: «...графема — типова графічна форма (“скелет” літери, притаманна їй як знаку, що передає той чи інший звук мови, така, що обумовлює розпізнавання літери незалежно від індивідуальних та історичних почерків, а також різних гарнітур шрифту; наприклад, літера “ш” в російському письмі становить три вертикальні риси, з’єднані в нижніх її кінцях. В російському письмі деякі прописні та рядкові літери мають різні графеми, наприклад: Аа, Бб, Ее, Рр, Уу, Фф» [9, с. 34].

Трактуючи термін «графема», автори статті в енциклопедії «Книгознавство», виданій 1982 р., запровадили нове поняття — *алограф*, а саму графему визначили так: це «одиниця системи писемності (літера, складовий чи словесно-складовий знак, ідеограма — залежно від типу письма), що відрізняється за характером і змістом, передаваним від будь-якої іншої одиниці тієї ж писемності. В різних типах тексту (скорописному, складальному, написі, графіті, діловому та офіційному документі, літературній пам’ятці і т. ін.) одна й та ж графема може набирати різних форм — алографів, при тому має зберігати ознаки відмінності від інших графем та однаковість передаваного змісту (напр. Д, д, *д*, на відміну від А, а, *а*, Б, б, *б* і т. п.). Особливим різновидом алографів є прописні літери, що мають одночасно ознаки детермінативів» [48, с. 154].

Викликає подив трактування поняття «графема» не лише в контексті літерно-звукових, а й складових чи ідеографічних систем писемності, адже за І. Бодуеном де Куртене графема (найменша одиниця писемної мови) має відповідати фонемі (найменшій одиниці усної мови).

В енциклопедії «Книгознавство» взято за основу лінгвістичний варіант трактування терміна «графема», чітко висловлений і в дисертації Ж. Станкулова «Сучасні проблеми формоутворення літерних знаків

друкарських шрифтів кириличної системи писемності», захищеній у Московському поліграфічному інституті 1977 р., де з'явилося поняття «вимовема»⁴¹: «Оскільки в усній мові фонема виступає як вимовема (реальна матеріальна категорія, яку можна зафіксувати), в письмовій формі мови аналогом вимовеми є алогограф (реальне графічне зображення літерного знака поза гарнітурними нашаруваннями). Графема як графічний аналог фонем є умовним вираженням будь-якого рисунка алогографа, на чий основі здійснюють ототожнення абсолютно різних накреслень одного літерного знака в шрифтових гарнітурах однієї системи писемності. Конкретний літерний знак, отже, треба розуміти як варіант алогографа з певним гарнітурним накресленням. Він виступає як рядковий, прописний, рукописний чи друкарський і характеризується нахилом, насиченістю, контрастом, щільністю (пропорціями), стилістичними або почерковими особливостями» [222, с. 8–9].

Наступницею «Книгознавства» була енциклопедія «Книжка», видана 1999 р., але в ній немає нової інформації, а наявна лише точна копія статті з попереднього видання енциклопедії [113, с. 178].

Сучасне визначення, усталене серед шрифтових дизайнерів, містить довідник російської корпорації «ПараТайп», де сказано, що графема — це «одинаця системи писемності (літера, знак), відмінна за характером рисунка та за передаваним змістом від будь-якої іншої одиниці цієї ж писемності. Схема побудови, “скелет” літери чи знака, що відрізняє його від інших літер (знаків) абетки, незалежно від гарнітури, накреслення та ін. Одна і та ж графема може набирати різних конкретних форм (алогографи чи гліфи), але має зберігати ознаки відмінності від інших графем» [47].

У цьому визначенні видно, по суті, повернення до трактування А. Шицгала 1972 р. Ще тоді науковець стверджував, що «теорія графем до останнього часу недостатньо розроблена» [261, с. 54]. Можна констатувати, що так само вона не розроблена і нині.

⁴¹ В оригіналі «произнема (реальная материальная категория, которую можно зафиксировать)» [222, с. 8].

У лінгвістиці досі спираються на засади розуміння графеми, що їх запропонував І. Бодуен де Куртене, але сам науковець докладного визначення не сформулював. Що більше, в його праці наявні певні протиріччя. З одного боку, автор наголошує на відповідності графеми фонемі, з іншого — вказує на принципову відмінність між мовами усною і писемною [21, с. 39]. Врешті, сучасна лінгвістична версія в енциклопедії «Українська мова» має такий вигляд: «...графема — найменша смислорозрізнявальна одиниця писемної мови, що відповідає фонемі в усному мовлені. Термін “графема” увів 1912 р. І. Бодуен де Куртене у праці “Об отношении русского письма к русскому языку”. Систему графем певної писемності становить її алфавіт. На письмі графеми виступають у чотирьох різних формах вираження (алографах) залежно від стилю, місця у словах чи реченні тощо: друковані й рукописні, великі й малі. В українській мові розрізняють 33 графеми. Літери з діакритичними знаками й, і, ї є самостійними графемами. Деякі алографи мають варіанти довільного використання: д і *д*, т і *т*. Вибір цих варіантів у друкованому тексті залежить від типу обраного шрифту, а в рукописному від характеру індивідуального письма — почерку» [237, с. 119].

Наведене визначення свідчить про невиробленість теорії графем і вносить у неї більше плутанини, ніж ясності. Чомусь виникає дублювання понять «абетка» і «система графем». У статті сказано, що «в українській мові 33 графеми», але коректніше буде сказати, що в сучасній українській абетці 33 літери, яким відповідають 33 графеми. Наступне спірне твердження стосується «чотирьох форм вираження». Якщо прийняти теорію алографів як правильну, то їх може бути набагато більше, бо їх кількість фактично необмежена.

Не витримує критики фраза про залежність варіантів алографів від вибору того чи іншого шрифту. Якраз навпаки: автор шрифту у процесі його створення обирає той чи інший варіант алографа. Шрифт проектують для відтворення мови, а не навпаки.

Врешті, автор дисертації вважає, що єдина можливість розв'язати проблему поняття «графема» — визнати дефініцію В. Істріна як найоптимальнішу і взяти до уваги наявність двох варіантів визначення, графічного та лінгвістичного. З огляду на особливості кирилиці, застосовуваної в Україні протягом XVI–XVII ст., тут варто висловити кілька міркувань.

Абетка для церковнослов'янської мови, якою є кирилиця, налічувала 43 літери, 24 з яких були візантійського (грецького) походження, а 19 були спроектовані додатково для позначення слов'янських фонем [89].

Розглядати літери кирилиці в тандемі фонема — графема стосовно тієї мови, якою друкували в Україні протягом XVI–XVII ст. (слов'янська, староукраїнська, проста), не є можливим, оскільки, з одного боку, була наявна певна варіативність у звучанні однієї й тієї ж літери (наприклад, літеру «ять» могли вимовляти і як «і», і як «е»), з іншого — для однієї й тієї ж фонемі іноді вживали два різні знаки (наприклад, для «я» — малий «юс» і йотований «аз»).

Деякі літери мали по два або й три накреслення: вузькі та широкі «о» та «с», одно- та три штабове «т», 3-подібне та z-подібне «з», два варіанти «ук» і т. ін. Кілька літер кирилиці є, по суті, лігатурами: «ук», «от», йотований «аз».

Прописні та рядкові літери української друкованої кирилиці мали різне походження. Якщо рядкові літери взяли витоки в півуставах рукописної книжки та канцелярському рукописі і поступово зближувалися в єдиному півустановно-курсивному напрямку, то прописні літери походили від в'язі та грецької антикви, у яких взаємовпливи відбувалися епізодично.

З огляду на сказане автор дисертації вважає, що застосовувати теорію графеми до української друкованої кирилиці було б доцільно не в її лінгвістичному, а саме в графічному трактуванні.

2.5. Класифікація шрифтів рукописної та друкованої кирилиці

Відомий російський шрифтовий дизайнер-шрифтознавець Володимир Єфимов свого часу в приватній розмові зазначав: «...загальноживаної

класифікації шрифтів немає... класифікація шрифтів — нескінченна тема, тим більше що в кожного вона своя. Тому найкраще скласти власну».

Автор дисертації вважає за доцільне запропонувати таку схему, в яку вкладалися б і наші, кириличні шрифти, і антиква, і шрифти з заломами та ін. Водночас стоїть на позиції, що не варто надто віддалятися від найпоширеніших класифікацій, відомих на сьогодні.

За стереотипними уявленнями, усі шрифти поділяються на карбовані (serif) та некарбовані (sans serif)⁴². Такий принцип класифікації справедливо застосовувати лише для пари антиква–гротеск. Насправді питання набагато складніше.

Навіть якщо говорити лише про текстові складальні шрифти, то треба розглядати і шрифти з заломами (готичні), що їх зазвичай використовували для текстів у Центральній Європі до середини ХХ ст., і наші кириличні шрифти, й дотепер застосовуваними для великих масивів текстів, зокрема релігійних. Не можна лишати поза класифікацією і складальні шрифти, що імітують рукопис: вони фігурували і в ХVІ ст., а останнім часом дедалі більше набувають поширення та популярності. Не варто забувати й про декоративні чи модульні шрифти.

Не дивно, що класифікація за формою карбів є недосконалою, а на сьогодні ще й застарілою, адже вона була однією з перших спроб шрифтової класифікації взагалі.

Класифікацію шрифтів за карбами вперше запропонував 1923 р. французький дослідник Френсіс Тібодо у своїй книжці «Друкована літера» («La Lettre d'Imprimerie») [296, с. 470–471].

У розділі «Роль карбів у визначенні родини шрифтів» дослідник зазначав, що «карб є основою для класифікації», і поділив шрифти на чотири великі родини: l'antique (стародавні) — шрифти некарбовані, які автор виводив

⁴² В російській науці вживають термін «шрифты с засечками». Оскільки вживання слова «зарубка» є калькою з російської, дослідники намагаються впровадити український відповідник — карб, але вживання цього терміна неусталене.

з фінікійських(!) і як приклад навів шрифти гротескові та декоративні; l'egyptienne (єгипетські) — шрифти з товстими чотирикутними карбами, що за твердженням автора «були взяті з грецьких і втілені у друкарських шрифтах на початку XIX ст.»; le romain Elzevir (антиква Езельвіра) з класичними трикутними карбами; le romain Didot (антиква Дідо) — шрифт з горизонтальними, прямими, тонкими карбами, з прикладами класицистичної антикви, її жирного та декоративного варіантів (іл. 2.5.1).

Цю класифікацію, звісно, критикували пізніші дослідники, зокрема В. та О. Йончеви у книжці «Давній і сучасний болгарський шрифт»: «Підгрупа італійських шрифтів (за Тібодо) входить до родини єгипетських. Але як можна їх об'єднувати лише за ознакою подібності чотирикутної кінцівки? Ці шрифти мають абсолютно різну конструкцію. Не можна для класифікації брати за основу додаткові елементи, якими є карби [94, с. 149]». Натомість Йончеви виробили власну схему шрифтової класифікації.

Свою класифікацію, опубліковану 1982 р. [94], В. та О. Йончеви створили за ознакою положення осі літери, що узгоджувалося з контрастністю. Така класифікація також добре корелювалася з логікою руху широкого пера (іл. 2.5.2).

Згідно з цією класифікацією, шрифти можна поділити на чотири групи:

1. *Осі немає.* Сюди належать шрифти, що їх фахівці звикли називати некарбованими або гротесками, але лише ті, ширина всіх штрихів котрих однакова. Цікаві відомості подають автори щодо витоків шрифтів цього типу: вони походять ще з давніх епіграфічних написів, а їх відродження на початку XIX ст. було пов'язане з винаходом літографії та потребою появи чітких шрифтів без дрібних деталей. Напевно, Йончеви мають слушність, адже в німецькій мові гротесковий шрифт зветься Steinschrift (Stein — камінь). Сюди ж належать і так звані єгипетські шрифти.

2. *Вісь вертикальна.* Прямі, статичні шрифти і карбовані, і некарбовані, а також шрифти типу кларедон.

3. *Вісь похила.* До цієї групи належать шрифти і друкарські (ренесансна антиква, курсив), і рукописні.

4. *Вісь горизонтальна.* Прямі шрифти з товстими горизонтальними штрихами, так звані італійські шрифти та рустика.

Поза цією системою координат залишилися шрифти з заломами. За логікою класифікації, вони мали б бути в групі 2, але в низці наведених прикладів готичних шрифтів немає.

Загалом протягом 1950–1980-х рр. вироблено чимало класифікацій, але всі вони, на відміну від системи Йончевих, по суті не відходили від системи Ф. Тібодо, оскільки ґрунтувалися на принципі форми карбів. Одну з таких систем, яка нічим особливим не вирізнялася серед решти подібних, взято за основу як класифікацію Association Typographique Internationale (АТҮРІ). Йдеться про систему М. Вокса.

Французький дизайнер і теоретик шрифту Максиміліан Вокс 1954 р. вдосконалив класифікацію Тібодо [94, 151]. Кількість родин шрифтів зросла з чотирьох до дев'яти: Humanes (антиква старого стилю, гуманістична антиква); Gerales (ренесансна антиква); Reales (барокова антиква); Didones (Дідо+Бодоні — класицистична антиква); Mecanes (брускові шрифти); Lineles/Simplices (некарбовані шрифти); Incises (гравійована антиква, варіанти антикви); Manuaries (рукописні шрифти); Scriptes (каліграфічні шрифти).

Класифікацію АТҮРІ (іл. 2.5.3) затвердили 1962 р., але справді міжнародною вона не стала. Британська (BS 2961) та німецька (DIN 16518) класифікації мають власні особливості.

Основною відмінністю британської класифікації (British Standards Classification of Typefaces) від попередньої є наявність у ній шрифтів з заломами [285, с. 323]. Решта ж категорій відрізняються лише назвами. Принцип, покладений в основу класифікації, той самий — карб, хоч тут чималу увагу присвячено також історичній ретроспективі: Old Face (шрифт старого стилю); Venetian Roman (венетійська антиква); Transitional Type Face (перехідний шрифт); Modern Face (шрифт нового стилю); Display Type Face;

Egyptienne Antiqua Face (єгипетський шрифт); Sans Serif Face (некарбований шрифт); Decorated Type Face (декоративний шрифт); Gothic Type Face (готичні шрифти).

Цю класифікацію запропонував 1960 р. Джеймс Мозлі, а 1967-го вона стала Британським класифікаційним шрифтовим стандартом (British Standards Classification of Typefaces).

Німецька класифікація [285, с. 323] (іл. 2.5.4) має подібні риси, але чітко поділяє шрифти на три великі групи — антиква, шрифти з заломами, нелатинські шрифти: Antiqua (прямі світлі шрифти) — Renaissance–Antiqua, Übergangs–Antiqua, Klassizistische Antiqua, Varia/Freie Antiqua, Schriftenblock/Linearantiqua/Block, Serifenlose/Linear–Antiqua, Schreibschriften/Schreibformen; Gebrochene Schriften (шрифти з заломами) — Gotisch, Rundgotisch, Schwabacher, Fraktur, Kurrent; Nichtlateinische Schriften (нелатинські шрифти) — Griechisch, Kyrrillisch, Hebräisch, Arabisch, Sonstige fremde Schriften.

Цікаво, що в німецькій мові у поняття «Antiqua», яке зазвичай у колі англomовних дослідників означає «карбований шрифт» (serif), вкладають радше інший сенс — «прямий світлий шрифт». У німецькій класифікації до антикви входять і карбовані, і некарбовані шрифти. Ще одною незвичною відмінністю німецької класифікації є наявність двох розділів рукописних шрифтів — Schreibschriften (писаний шрифт) та Kurrent (скоропис), що походять, відповідно, з антиквових та готичних історичних форм [285, с. 323].

Трохи згодом до класифікації АТУРІ також був доданий розділ з нелатинськими шрифтами (іврит, кирилиця тощо), який отримав назву «іноземні шрифти». Чи доречно користуватися такою класифікацією в Україні чи Болгарії — питання відкрите.

Інший підхід до шрифтової класифікації — на основі стильових періодів — запропонував у 1990-х рр. канадський дизайнер і шрифтознавець Роберт Брінгерст [22].

«Форми літер — не лише наукові об'єкти. Вони належать також до світу мистецтва і беруть участь у творенні його історії. Вони з часом змінюються, так

само як змінюється музика, живопис та архітектура, і в кожній з цих сфер доречно вживати ті ж історичні терміни: ренесанс, бароко, неокласицизм і т. ін.» [22, с. 142], — зазначав Роберт Брінгхерст у своїй книжці «Засади стилю у типографії» і поділяв шрифти на 13 груп, відповідно до стильових періодів у мистецтві: ренесанс; курсив; маньєризм; бароко; рококо; неокласицизм; романтизм; реалізм; геометричний модернізм; ліричний модернізм; експресіонізм; елегічний постмодернізм; геометричний постмодернізм (іл. 2.5.5).

Така класифікація є виправдано логічною, але не надто раціональною. На початку ХХ ст. еволюція мистецтва допровадила до величезного розмаїття напрямків і стилів, а така обставина, безперечно, неабияк впливає на формування шрифтового дизайну. Поділові на стилі Брінгхерст відводить фактично чверть місця у своїй класифікації, але навіть у такому разі вона не охоплює не всі типи та види шрифтів. Чому дослідник оминув шрифти футуризму та дадаїзму? Чому не звернув уваги на регіональні форми стилю модерн — німецький югендстиль та віденську сецесію? І головне: чому Брінгхерст розглядає лише антикву? Чому ігнорує ту групу шрифтів з заломами, яка на початку ХХ ст. мала риси вже не так готичні, як модерні? Як приклад тут доцільно навести шрифт Петера Беренса, що його (шрифт) Л. Бхаскаран у своїй книжці «Дизайн і час. Стилi та напрямки в сучасному мистецтві та архітектурі» [24, с. 61] визначив як зразок югендстилю (іл. 2.5.6).

У класифікації Брінгхерста нетривалому періодові початку ХХ ст. присвячено більше уваги, ніж кільком попереднім століттям. Доречно та логічно у стильовому контексті ренесансу, бароко та класицизму розглянути й відповідні шрифтові форми. Намагання ж підігнати ті чи інші зразки шрифтів під періоди рококо чи романтизму видаються в Брінгхерста трохи штучними.

Кардинально інший підхід до класифікації презентували чеські дослідники 1979 р. на книгознавчій конференції у м. Кестхей (Угорщина). Вона ґрунтувалася на принципі: динамічний (рукописний) — статичний (рисований) шрифт [218, с. 21]. Шрифт, характер якого встановлювали за такою ознакою,

відносили до однієї з восьми груп: динамічна антиква; перехідна антиква; статична антиква; лінійний карбований шрифт; лінійний статичний некарбований шрифт; лінійний конструйований некарбований шрифт; лінійний динамічний некарбований шрифт; лінійна антиква.

У кожній з груп створювали підгрупи, і врешті увесь комплекс шрифтів замикали в певне коло, у такий спосіб усуваючи хиби інших класифікацій, передусім проблему так званої додаткової групи, до якої раніше скидали всі ті різноманітні шрифти, що не підпадали під визначені категорії (іл. 2.5.7).

Динамічна та лінійна антиква в цій класифікації стоять поряд, але уособлюють два різні підходи: писаний (карбовані шрифти) та рисований (конструйовані шрифти) спосіб творення шрифту. Так само на протилежному боці спектру містяться лінійний некарбований та лінійний карбований шрифти. В цій класифікації є певна логіка, яку можна виявити в масиві шрифтів, доданих до неї як приклади.

Але хибою цієї класифікації є її орієнтація винятково на латинську традицію. І хоч сюди увійшли і антиквові, і ламані шрифти, проте тут не знайшлося місця для шрифтів кириличних.

Першою радянською класифікацією шрифтів став ОСТ 1337 [113, с. 257], що був вироблений у другій половині 1930-х рр. і ґрунтувався на згадуваній вже праці Тібодо.

Пізніше, 1946 р., ОСТ 1337 замінили ГОСТом 3489 [260, с. 229], який базувався на тому ж принципі форми карбів, що його запропонував Тібодо, і практично не відрізнявся від попередньої класифікації (іл. 2.5.8).

Недосконалість класифікації була очевидна, і наприкінці 1960-х рр. підготували нові ГОСТи (3489.1–3489.38), затверджені 1972 р. [260, с. 229]. Змінилася структура груп, яких було вже шість (замість чотирьох) і до яких долучили сьому, додаткову: рублені шрифти (Плакатна, Рублена, Давня [рос.: Древняя], Букварна, Агат); шрифти з ледь помітними карбами (Телінгатера, Жовтнева [рос.: Октябрьская]); медієвістичні шрифти (Літературна, Баніковська, Лазурського, Ладога); звичайні шрифти (Звичайна [рос.:

Обыкновенная], Бодоні, Єлизаветинська, Кузаняна, Байконур); брускові шрифти (Балтика, Хоменко, Реклама); нові малоконтрастні шрифти (Шкільна, Бажанівська, Академічна, Піскаревська, Кудряшова); додаткова група.

В цій класифікації годі шукати струнку логіку. Наприклад, абсолютно не зрозуміло, чому гарнітуру Хоменко зарахували саме до групи брускових шрифтів. Чому не до групи шрифтів з ледь помітними карбами? Та й самі карби мають форму, яку назвати брусковою можна лише дуже умовно.

Незрозумілим та нез'ясованим лишається питання назв груп, зокрема «Звичайні шрифти». Чому тоді всі інші незвичайні? А хіба є для сучасної людини звичайними контрастні шрифти епохи класицизму? Чому шрифти, що імітують ренесансну антикву, названо «медієвістичними» (середньовічними)? Невже люди, які виробляли ту класифікацію, не розуміли, що епоха ренесансу настала після середньовіччя? Крім того, термін «медієвістичні» заведено застосовувати до власне готичних шрифтів. Навіщо створювати ще більшу плутанину і множити вже наявні протиріччя?

Подібні думки з приводу радянської класифікації висловлював і В. Єфимов. Ще 1985 р., у післямові до праці А. Шицгала «Російський друкарський шрифт» дослідник зазначив: «Однак не можна не зазначити, що класифікація ГОСТу багато в чому не повна. <...> Класифікація ГОСТу не бере до уваги історичного шляху розвитку шрифтової форми [260, с. 230]».

Так чи інакше, а недосконала радянська класифікація вже відійшла в минуле. Їй відведено стільки місця в цій дисертаційній праці лише тому, що вона досі впливає на українське шрифтознавство, оскільки фахівці в Україні й досі користуються здебільшого літературою, виданою в СРСР. На жаль, досить часто трапляються випадки повторення всіх тих помилок і дотримання стереотипів, які були поширені в радянські часи. Нерідко в дослідників не виникає бажання зацікавитися темою глибше і хоч би в загальних рисах ознайомитися з альтернативними поглядами на проблему. Але найсумніше те, що в Україні немає класифікації, яка була б побудована на фундаменті кирилиці. Українські фахівці сліпо наслідують ті класифікації, що їх виробили

користувачі латинки, віднісши кириличні шрифти до групи «іноземних шрифтів».

Втім, протягом ХХ ст. були спроби створити шрифтові класифікації і з позицій кирилиці. Напевно, першою шрифтовою класифікацією, яка виникла на теренах поширення кириличної книжки і яку виробив користувач кирилиці, стала система В. Фаворського. 1923 р., на засіданні Комісії з вивчення мистецтва книжки науковець виголосив доповідь з назвою «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом» [242, с. 530], у якій вперше виклав свою теорію «об'ємно-кольорової» класифікації шрифтів за такими типами: об'ємний, об'ємно-кольоровий, силуетний, скелетний.

Класифікація Фаворського (іл. 2.5.9) ґрунтується на образно-просторовому світосприйнятті художника і може бути цікава лише як приклад нестандартного підходу до відомої проблеми. Але й тут видно переважання латинської графічної традиції над кириличною. А власне кирилична класифікація походить з палеографії і стосується більше рукопису, для виготовлення якого використовували устав, півустав, скоропис, в'язь.

У трактуванні цих чотирьох термінів кириличного рукопису спостерігаємо два абсолютно різні підходи: історичний (устав, півустав) та графічний (скоропис, в'язь). Якщо ж розглядати не рукописні, а друковані шрифти, то принцип «устав — старіший, півустав — новіший» застосовувати не доцільно. Тут радше варто оперувати іншими поняттями: динаміка (півустав) — статика (устав).

Напевно, ще більше статичною є в'язь, яка буває настільки декоративною, що практично переходить в орнамент. Тим часом скоропис, навпаки, є найдинамічнішим шрифтом. Друкований скоропис є досить близьким до рукопису, і може відповідати латинському поняттю «курсив». Але іноді справа ускладнюється тим, що той чи інший кириличний шрифт важко класифікувати за вказаними чотирма категоріями. Так само як у палеографії розрізняють поняття «похилий устав» чи «стрімкий півустав» і навіть «уставний скоропис»,

у сфері друкованого кириличного шрифту належало б запровадити більше ступенів градації.

Врешті, градацію можна здійснювати за такими ознаками:

- *історична* (устав, півустав, скоропис)

За хронологією, усталеною в палеографії, панування уставу датують XI–XIV ст. Згодом, від XV ст., переважали півустав і скоропис, хоч деякі пам'ятки були писані уставом і в XV, і в XVI ст. [68, с. 63–89] Отже, на початку кириличного друкарства уставне письмо вже майже відійшло в минуле, але ознаки уставу були притаманні багатьом друкарським шрифтам і в XVI ст., і в пізніші епохи, і навіть збереглися в нинішній.

У другій половині XVI ст. у друкованій кирилиці з'явилися шрифти, що мали ознаки скоропису (видання Острозької та Віленської друкарні Мамоничів).

- *стильова* (середньовіччя, ренесанс, маньєризм, бароко, класицизм)

Протягом XVI–XVII ст. на українських землях поширювалися ренесансні, маньєристичні та барокові традиції. Від середини XVII ст. панівним став стиль бароко.

- *графічна* (форма кінцівок, контраст вертикальних і горизонтальних штрихів)

Безперечно, для кирилиці не підходить латинський принцип форми (наявності/браку) серифів. Він і для латинських шрифтів може бути застосований лише до антикви. Тепер до всіх провідних західних класифікацій додано групи рукописних шрифтів і шрифтів з заломами. Тут автор дисертації погоджується з В. та О. Йончевими, які вважають форму карбів ознакою другорядною [94, с. 149]. Натомість набагато важливішою особливістю є контраст вертикальних і горизонтальних штрихів, оскільки вона впливає на характер шрифту.

- *характерна* (кут нахилу осі літери, динаміка–статика, виносні елементи)

Визначити кут нахилу осі літери іноді буває дуже непросто, а надто коли йдеться про кирилицю першої половини XVII ст. Послугуватися принципом

нахилу осі, що його запропонував В. Йончев [94, с. 152–153], у такому разі недоцільно. Натомість варто застосовувати підхід, який виробили чеські дослідники [218]: динаміка (рукописний) — статика (рисований), що узгоджується з палеографічними термінами «скоропис» — «устав».

Для класифікації шрифтів давньої кирилиці належить визначити найстатичніший і найдинамічніший шрифти, а потім встановити між ними певні градації.

За зразок найстатичнішого автор дисертації бере шрифт чорногорської друкарні Д. Црноєвича (кінець XV ст.). Цей шрифт (іл. 2.5.10а) створено під впливом антикви, але, на відміну від динамічної (ренесансної) антикви, де вісь літери була похилою, в чорногорському шрифті вісь проходить чітко вертикально. Цікаво що в самій антикві така вертикаль з'явилася набагато пізніше. Основні штрихи літер є також вертикальні, виносних елементів — мінімум. Всі ці особливості зумовлюють певну статичність та рисовану геометричність літер.

Найбільш «рукописний» друкований шрифт, виявлений під час дослідження, — це літери віленської друкарні Мамоничів (друга половина XVI ст.), що імітують канцелярський скоропис (іл. 2.5.10б).

Автор дисертації пропонує такі класифікаційні ступені градації: курсив, півустав з елементами скоропису, півустав, прямий півустав, похилий устав. Ознаки шрифтів, які підпадають під ті чи інші градації виявляються не лише у графіці конкретних літер⁴³, а і у типографії шпальт та рубрикації.

Висновки до розділу

Розглянувши взаємовпливи рукописної та друкованої книжки і процеси формування їх структури, визначивши поняття «друкарський шрифт», «кирилиця», «писемність», «графема», проаналізувавши системи класифікації шрифтів, можна зробити такі висновки:

⁴³ Детальніше про це йдеться в розділі 3.

– рукописна книжка була прототипом книжки друкованої і за структурою, і за шрифтовою графікою. Найдавніші стародруки успадкували форму манускриптів і майже повністю її відтворювали. Але досить швидко друкована книжка збагатилася новими засобами виразності, передусім — графікою шрифтів. Заголовки та підзаголовки, колонтитули та коментарі, основний та додатковий тексти були тими елементами друкованої книжки, в яких провідну роль відігравала пластика шрифту. В стародруках, на відміну від рукописів, саме шрифт став засобом архітекtonіки сторінок книжки, тим засобом виразності, організаційним початком, який готує читача до сприйняття відповідної вербальної, текстової інформації;

– друкарський шрифт в українських виданнях вказаного періоду використовували для відтворення текстів церковнослов'янською, староукраїнською і так званою простою мовами. Абеткою для цих мов була кирилиця, що складалася з 43 літер. Кожна літера мала свою сталу графему, а також по кілька варіантів алографів, які часом істотно відрізнялися один від одного графічно. Такі відмінності можна пояснити і використанням різних прототипів друкарських шрифтів (тут йдеться про два різні джерела — канцелярське письмо шляхетських та гродських канцелярій і парадне письмо рукописної книжки), і традиційною для кирилиці варіативністю літер у межах однієї шрифтової гарнітури. Графіка деяких літер української кирилиці сформувалася під певним впливом шрифтів з заломами (готичних) та, особливо, грецьких. Саме кириличний шрифт, на думку дисертанта, варто вважати українським, у його вивченні належить брати до уваги також деякі грецькі літери, а надто якщо стоїть завдання проаналізувати вплив грецького друкарського шрифту на кириличний;

– теорію графем доцільно застосовувати для дослідження українського друкарського шрифту в її графічному, а не лінгвістичному трактуванні. Розглядати літери кирилиці в тандемі фонема–графема стосовно тієї мови, якою друкували в Україні у XVI–XVII ст. (слов'янська, староукраїнська, проста) не є можливим, оскільки, з одного боку, була наявна певна варіативність у звучанні

однієї й тієї ж літери (наприклад, «ять» могли вимовляти і як «і», і як «е»), з іншого — для однієї й тієї ж фонемі іноді вживали два різні знаки (наприклад, для «я» — малий «юс» і йотований «аз»). Деякі літери мали по два або й три накреслення: вузькі та широкі «о» та «с», одно- та триштамбові «т», 3-подібне та z-подібне «з», два варіанти «ук» і т. ін. Кілька літер кирилиці є, по суті, лігатурами: «ук», «от», йотований «аз». Прописні та рядкові літери української друкованої кирилиці мали різне походження. Якщо рядкові літери брали витoki в півуставах рукописної книжки та канцелярському рукописі і поступово зближувалися в єдиному півустановно-курсивному напрямку, то прописні походили від в'язі та грецької антикви, у яких взаємовпливи відбувалися епізодично. З огляду на викладене автор дисертації вважає, що теорію графем у дослідженні українського друкарського шрифту доцільно застосовувати саме в її графічному, а не лінгвістичному трактуванні. За графічним принципом запропоновано здійснювати й одне з класифікаційних розмежувань українських друкарських шрифтів;

– через недосконалість нинішніх шрифтових класифікацій їх майже неможливо застосовувати до стародрукованих шрифтів. Найприйнятнішим для кириличного друкарського шрифту XVI–XVII ст. є класифікаційний принцип динаміка–статика. Належить визначити крайні класифікаційні точки: динаміка (рукописний шрифт) — статика (рисований шрифт), що узгоджуються з палеографічними термінами «скоропис» — «установ». Між цими крайніми точками автор дисертації пропонує встановити кілька класифікаційних градацій, а саме: курсив, півустанов з елементами скоропису, півустанов, прямий півустанов, похилий установ.

РОЗДІЛ 3

ШРИФТОВИЙ АСОРТИМЕНТ УКРАЇНСЬКИХ ДРУКАРЕНЬ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

3.1. Шрифти Острозької друкарні (1578–1612 рр.)

В українському та російському книгознавстві заведено поділяти історію діяльності Острозької друкарні на два періоди — «федоровський» та «післяфедоровський» [66, с. 81], [78, с. 34]. Для теми цього дисертаційного дослідження такий поділ має певне значення, оскільки в історії шрифтового дизайну Острозької друкарні теж чітко можна вирізнити два часові відтинки — 1578–1583 та 1588–1612 рр. Протягом першого періоду як основні шрифти в друкарні вживали здебільшого дрібні курсивні, протягом другого — курсивно-півуставний та великий півуставний. Безперечно, пертурбації зі шрифтовим асортиментом зумовила зміна провідних працівників друкарні, діяльність яких варто розглянути докладніше.

Процес заснування друкарні князя Костянтина Острозького почався не пізніше ніж у березні 1575 р. Саме таке датування має «Скарга Михайла Джуси з Дермані у луцькому гродському уряді на київського воєводу князя Василя-Костянтина Острозького за звільнення його [Джуси] з посади управителя монастиря в Дермані та призначення на це місце Івана Федорова» [187, с. 24]. З цієї скарги можна зробити висновок про початкові плани організації друкарні саме в Дермані, а не в Острозі. І хоч Іван Федоров кілька років виконував обов'язки управителя монастиря, проте напевно клопотався й про організацію друкарні, принаймні, у кількох судових документах 1577 р. він фігурує саме як друкар.

Можна припустити, що 1575–1576 рр. — це той період, протягом якого за кошти Івана Федорова в Лавріна Пилиповича навчався «малярства, столярства, форшнайдерства, вирізування на сталі літер та інших речей, а також

друкарства» [187, с. 50] Гринь Іванович, якого Федоров «пізніше залучив до свого мистецтва і друкарні» [187, с. 45]. Щоправда, І. Огієнко вважав що «Іван Хведорович віддав на 2 роки в науку до Львівського маляра Лавріна Пилиповича свого хлопця Гриня Івановича» 1578 р. [183, с. 79], але з цією датою не можна погодитися, оскільки 1580 р. «Біблія» була вже майже надрукована. Коли ж тоді «пізніше» залучав Іван Федоров Гриня Івановича до друкарні? Крім того, 1578 р. в Острозі видано «Абетку», у якій вперше з'явилися п'ять нових шрифтів. Ці шрифти не могли з'явитися пізніше ніж 1577 р., отже, або їх автором був не Гринь Іванович (тоді про які шрифти йдеться в мировій угоді з Іваном Федоровим від 26 лютого 1583 р.? [187, с. 47–52]), або навчання відбувалося раніше, ніж припускає Огієнко — протягом 1575–1576-го або навіть 1572–1573 рр.

Щодо інших працівників Острозької друкарні в початковий період її діяльності збереглося обмаль інформації. Архівні джерела повідомляють лише ім'я Василя Лосятинського [187, с. 26], якого 1575 р. названо слугою друкаря Івана Федорова. А сам Федоров у кількох документах [187, с. 37, с. 40] названий «служником його милості князя воєводи київського», тобто Василя-Костянтина Острозького.

Як вважають деякі науковці [121, с. 63], Острозький запросив Федорова саме для друкування «Біблії». З цим можна погодитися, зважаючи на початок друкування «Біблії» раніше за «Псалтир з Новим заповітом» (цей факт переконливо довела А. Зьорнова [72, с. 97]). Після «Біблії» в Острозі Федоров не друкував більше нічого, і в березні 1582 р. повернувся до Львова [86, с. 125]. Але наступного, 1583 р. (не раніше ніж 28 квітня) вийшло друком «Послання Костянтинові Острозькому...» патріарха Єремії, і, як вважали В. Лук'янченко та О. Гусєва [55, с. 677], саме в Острозі, так само, як ще один твір Єремії — «Послання до руського (у каталозі Запасака та Ісаєвича — православного) населення», появу якого О. Гусєва датувала вже 1584 р. [55, с. 678] Отже, після від'їзду Івана Федорова курсивні шрифти лишилися в Острозі, і їх використовували для виготовлення книжок. Але оскільки ними надруковано

лише два невеликі видання і пізніше ті шрифти в Острозі вже не з'являлися, можна припустити, що Іван Федоров вивіз пуансони та матриці тих шрифтів до Львова, а для виготовлення «Послання...» 1583 та 1584 рр. вжито літери попередніх відливів.

Керівником Острозької друкарні 1586 р. став Василь Суразький [187, с. 274], а 1588 р. вийшла друком його книжка «О единой истинной православной вѣре». Атрибуція цього видання, яке не має вихідних даних, ґрунтується на тотожності його шрифтів зі шрифтами пізніших острозьких книжок, таких як «Маргарит» 1595 р., «Книжица [у 10 розділах]» 1598 р. та ін. Саме 1598 р., як вважають упорядники збірника «Іван Федоров і його послідовники на Україні» [187, с. 274], Суразького змінив на посаді керівника друкарні Дем'ян Наливайко.

Каталог Я. Запаска та Я. Ісаевича налічує 26 острозьких видань, що збереглися до наших днів [70, с. 25–36]. Автор дисертації оглянув в оригіналах (відділ стародруків НБУВ), електронних копіях чи репродукціях усі острозькі видання. Після ретельної фіксації всіх шрифтів кожного з цих видань складено асортимент шрифтів Острозької друкарні, яких назбиралося 17.

Московський півустав (ним надруковано «Апостол» і «Часовник», пуансони Іван Федоров вивіз з Москви до Литви) є шрифтом обох заблудівських видань, а також львівських «Апостола» і «Букваря». Тут варто наголосити: всі шість названих видань надруковано одним-єдиним шрифтом — московським півустановом (іл. 3.1.1). Але вже у першому острозькому виданні — «Абетці» 1578 р. — поряд з цим шрифтом (згодом його використовували в багатьох острозьких виданнях) з'явилися п'ять нових шрифтів: два грецькі і три кириличні (іл. 3.1.2).

Таке враження, що дві пари кириличного та грецького шрифтів є певним комплектом: вони мають однаковий розмір (50 мм і 42 мм), ними складено паралельні тексти, а графіку деяких кириличних літер, як видається, запозичено з грецьких.

На іл. 3.1.2 добре видно, що складання кирилицею не дуже гарне саме через намагання типографів зберегти дослівну відповідність грецькому тексту.

Більшим острозьким курсивом пізніше складено основний текст острозької «Біблії», тому цей шрифт, як ніякий інший, привернув велику увагу дослідників. Зокрема, Я. Ісаєвич свого часу зазначив: «Нові, “напівкурсивні” острозькі шрифти розроблені з урахуванням графіки літер рукописів середини XVI ст. і півуставно-скорописного письма українських ділових документів третьої чверті XVI ст. З білорусько-українським канцелярським письмом, яке зазнало впливу ренесансного курсиву, острозькі шрифти зближують насамперед загальні засади побудови: спрощеність літер і їх напівкурсивність, певна уніфікація товщини штриха» [84, с. 77].

Якщо в літерах московського півуставу між основними та сполучними штрихами видно чималий контраст, то в острозьких курсивах (а надто в меншому шрифті) товщина штрихів майже однакова. Але комбінація нахилів цих штрихів у поєднанні з вдалим пропорціями виносних елементів створює враження набагато більшої стрімкості та динаміки, ніж у монотонному московському шрифті. Такий погляд висловив і Є. Немировський: «Нахил у різних літерах аж ніяк не однаковий. Зокрема, штрихи літер «б», «н», «п» більше наближаються до вертикалі, ніж штрихи літер «т» чи «ш». Вертикальні штрихи деяких літер трохи вигнуті — у верхній частині їх нахил більший» [168, с. 37–38]. П. Клименко вважав основний шрифт острозької «Біблії» «півуставним зі скорописними елементами», а проте зауважив: «Шрифт Львівсько-Заблудівський, подібний до шрифту Московського Апостола, в основній своїй конструкції є так само півуставним, але має далеко більше літер уставних і зовсім не має літер скорописно-півуставних. Загальний характер графіки літер в “Апостолах” відзначається більшою простолінійністю і гострокутністю, ніж у Острозькій Біблії» [112, с. 15]. Наочно порівняти графіку московського півуставу та більшого острозького курсиву можна за допомогою іл. 3.1.3.

Хоч як дивно, але більший острозький курсив використано після острозької «Біблії» лише у трьох виданнях. Ним надруковано основні тексти двох послань патріарха Єремії 1583 р. та «Ключ царства небесного» Г. Смотрицького 1587 р., відтак у жодному острозькому виданні автор дисертації цього шрифту не виявив. Натомість вже у виданні наступного, 1588 р. — «Книжици о єдиной істинной православної вѣре» В. Суразького видно новий шрифт. «Він трохи більший, малюнок чіткий, у ньому менше скорописних елементів, ніж у шрифті Біблії, хоч загальним накресленням подібний до нього» [66, с. 83]. Цей шрифт (іл. 3.1.4), розмір якого 16 пунктів (10 рядків = 60 мм), прийшов на зміну більшому острозькому курсиву і фігурував у 12 з 16 наступних острозьких та дерманських видань. Але прикметно, що пізніше для цього шрифту відлили нові, додаткові літери (наприклад, асиметричну «т»), які надали йому більш скорописного вигляду (іл. 3.1.4).

Надзвичайно цікавим є менший острозький курсив, висота літер якого становить близько 10 пунктів (10 рядків = 42 мм). Завдяки розмірові графіка літер цього шрифту лаконічніша, ніж у його більшого напарника. З одного боку, помітна певна геометричність: однакова товщина основних і сполучних штрихів, правильні кола в літерах «о» (широкому), «ь», «б»; з іншого, завдяки виносним елементам і напливам округлих частин деяких літер (особливо це помітно в літері «с») шрифт справляє враження курсивного (іл. 3.1.5).

Цей шрифт видно вже у першому острозькому виданні — «Абетці» (1578), його використано як основний у «Псалтирі з Новим заповітом» (1580) та як шрифт приміток у «Біблії» (1581) і «Ключі царства небесного» Г. Смотрицького (1587), але його немає в наступних острозьких виданнях. Натомість з'являється інший шрифт такого ж розміру, дуже подібний, але все-таки інший. Вперше цей новий дрібний шрифт фігурував у примітках «Книжици о єдиной істинной православної вѣре» В. Суразького (1588), а згодом — і в наступних острозьких виданнях (іл. 3.1.6).

Згадані шрифти дуже подібні: деякі літери цілком ідентичні, деякі відмінні ледь помітними деталями («р», «в», «ять»), а деякі, як-от літери «х» чи «з» (при тому в обох накресленнях), відрізняються досить помітно. Також літерам нового шрифту притаманний певний контраст між основними та сполучними штрихами.

Через надзвичайну подібність цих двох дрібних шрифтів може виникнути припущення, що це один і той самий шрифт, а невелику різницю між ними зумовлено різним розтискуванням фарби, однак принципова відмінність графіки деяких літер нашо́вхує на думку, що це все-таки два різні шрифти.

З меншим острозьким курсивом сталася така сама історія, що й з більшим: книжку Смотрицького 1587 р. надруковано ще старими шрифтами, а видання 1588 р. з творами Суразького — вже новими. Але річ у тому, що місце видання і книжки Смотрицького, і творів Суразького точно не відоме: його дослідники встановили гіпотетично саме через тотожність з острозькими шрифтами. Реконструкцію тих подій спробував свого часу здійснити Я. Ісаєвич. Історик писав: «Є підстави для припущення, що не в Острозі, а у Вільнюсі вийшов друком написаний “в академії острозькій” збірник, який містив полемічні твори Герасима Смотрицького “простою” мовою, — “Ключ царства небесного” та “Календар римський новий”» [86, с. 130]. І далі зазначав: «Якщо ж збірник Смотрицького надрукований таки в Острозі (в ньому, крім шрифтів, що перейшли до Вільнюса, були і шрифти, якими в 90-х роках друкували в Острозі), то сталося це не відразу після 1587 р., а значно пізніше» [86, с. 130].

Ще категоричніше стверджував Ігор Мицько: «...після 1581 р., і аж до безсумнівно точно датованого острозького стародруку В. Великого “Книги о постничестві” 1594 р. [острозька] друкарня не діяла» [155, с. 43].

Стосовно дати видання «Ключа царства небесного» немає підстав не довіряти повідомленню Добровського: «Те, що означене видання вийшло у світ в 1587 р. — про це є пряма вказівка в “Антології” Діпліца (вид. 1631 р.), де на останній сторінці говориться, що першим руським богословом південно-західної Русі є той, хто видав у 1587 році “Ключ царства небесного”; ім’я ж

його (автора) легко пізнає той, хто вміє читати арабською, — при чому, на берегах виставлені ініціали цього імені — Г. Д. С.» [42, с. 14]. Тож автор дисертації погоджується з усталеним в історії друкарства датуванням — 1587 р., але щодо місця видання (або коректніше — друкування) виникає багато запитань. Одержати відповіді на них можна спробувати за допомогою аналізу шрифтового асортименту віленських і острозьких друкарень, наявного в них до 1587 р.

Варто завважити, що питання міграції шрифтів не раз розглядали дослідники, але повний комплексний аналіз шрифтового асортименту зазначених друкарень так і не був здійснений. Наприклад, у ґрунтовній праці Якіма Запаска «Мистецька спадщина Івана Федорова» вказано шість шрифтів Острозької друкарні «федоровського періоду» [65, с. 160–162], хоч насправді їх сім. Ігор Мицько у свої книжці «Острозька слов'яно-греко-латинська академія» стверджував, що «шрифти, які надалі в Острозі зникли, зустрічаються у вільнюських друках» [155, с. 43]. Але, на жаль, не вказав, які саме шрифти мав на думці. Продовжуючи працю шановних попередників, автор спробує деталізувати це питання.

Тут належить зробити дві невеликі завваги. Перша — стосовно поняття «шрифт стародрукованої книжки» і тотожності шрифтів у різних виданнях. В цьому розумінні можна говорити про кілька градацій:

- одні й ті самі металеві літери, якими надруковано різні видання;
- літери різного відливу, але виготовлені з використанням одних і тих же пуансонів;
- копії шрифтів, тобто літери, створені за допомогою нових пуансонів, але розміром та формою максимально подібні до прототипу.

Вживаючи словосполучення «різні шрифти», автор дисертації матиме на думці різну графіку літер (літери, виготовлені за допомогою різних пуансонів), навіть якщо вони одного розміру і відрізняються ледь помітними нюансами.

І друга заввага: розглядаючи всі шрифти певного видання (навіть якщо це лише один рядок, складений відмінним від інших шрифтом), автор дисертації

розмежовуватиме комплекти прописних та рядкових літер. На цю думку навело вживання одного й того ж комплекту прописних літер разом з більшим і меншим острозькими курсивами. Але про це йдеться далі, а спершу варто розглянути всі острозькі шрифти, вживані до 1587 р.

Безперечно, саме в Острозі протягом 1578–1587 рр. видано «Абетку», «Псалтир з Новим заповітом» з покажчиком до неї, «Хронологію» Андрія Римші та «Біблію». Ці книжки мають вихідні дані: рік і місце видання. Вже в першому острозькому виданні — «Абетці» 1578 р. — наявний майже весь шрифтовий асортимент Острозької друкарні: московський півустан, більший та менший острозькі курсиви, обидва грецькі шрифти (іл. 3.1.2). Про всі ті шрифти згадував Яким Запаско. Але є в «Абетці» ще один шрифт, який дослідник оминув. Ним складено лише один рядок, але цей шрифт фігурує і в пізніших виданнях (іл. 3.1.7). Ще один острозький шрифт періоду 1578–1587 рр. — великий півустан, застосований у «Біблії» (іл. 3.1.8). Про нього йдеться трохи далі, а тут вміщено огляд шрифтів, якими надруковано «Ключ царства небесного».

Основним шрифтом книжки є більший острозький курсив (10 рядків = 50 мм, це відповідає приблизно 14 пунктам, або ж pt). Для приміток використано менший острозький курсив (10 рядків = 42 мм, 10 pt). З обома цими шрифтами, як і в острозькій «Біблії» вжито один і той самий прописний шрифт. Ця особливість начебто підтверджує той факт, що книжку надруковано в Острозі. Але після 1581 р. у виданнях, точно атрибутованих як острозькі, ці шрифти не фігурують. Натомість ці шрифти виявлено у віленських виданнях, зокрема у «Граматиці» 1586 р. (іл. 3.1.9), а також у львівських виданнях, починаючи вже з першого видання братської друкарні «Грамоти» патріарха Єремії 1591 р. (іл. 3.1.10). Отже, наявність у «Ключі...» острозьких курсивних шрифтів про місце видання не свідчить: книжку могли надрукувати і в Острозі, і у Вільні, і навіть у Львові. Так само склалося й з московським півустановом Івана Федорова (10 рядків = 85 мм, 22 pt): він фігурує і в острозьких, і у віленських, і у львівських виданнях. Але якщо порівняти літери цього

шрифту в «Ключі...» та «Біблії», то можна побачити, що для друку «Ключа...» радше виготовили дуже точну копію московського півуставу: це видно, наприклад, по краплі в літері «к» та по вертикальних серифах літери «т» (рис. 3.1.11). Отже, якщо в острозькій «Біблії» для півуставного шрифту використано пуансони, що їх Іван Федоров привіз з Москви, то у «Ключі...» — копію цього шрифту. Ця обставина нібито вказує на те, що книжку надруковано не в Острозі, але для переконливого висновку цієї інформації замало. Тому варто розглянути решту шрифтів книжки «Ключ царства небесного».

Подібна ситуація склалася і з великим півуставом (приблизно 32 pt), який фігурує і у віленських, і в острозьких виданнях. Цей шрифт використали вже у віленському «Євангелії» 1575 р. У книжках, виданих в Острозі, великий півустав постійно вживали починаючи від 1594 р., але ще в острозькій «Біблії» є кілька рядків, складених цим шрифтом (іл. 3.1.8). Тож наявність у «Ключі царства небесного» великого півуставу також не допомагає з'ясувати питання про місце друкування книжки.

Інша річ, коли йдеться про останній з використаних у цьому виданні шрифтів — середній півустав (18 pt), яким складено в книжці лише один рядок (іл. 3.1.7). Цей шрифт не фігурує в жодному острозькому виданні (у цьому автор дисертації переконався, розглянувши весь шрифтовий асортимент Острозької друкарні), але наявний у кількох віленських стародруках, зокрема в «Катехизисі» Петра Канизія (1585) та «Збірнику поученій» (1585). Автор цього дослідження ретельно порівняв літери «Ключа царства небесного» та двох згаданих віленських видань (іл. 3.1.12) і дійшов висновку, що це один і той же шрифт.

Зважаючи на те, що з п'яти шрифтів, якими надруковано «Ключ царства небесного», чотири зустрічаються і в острозьких, і у віленських виданнях, а п'ятий — лише у віленських, можна зробити висновок, що книжку Герасима Смотрицького «Ключ царства небесного», підготовану в Острозі, надруковано радше у Вільні. Така практика у 80-х рр. XVI ст. не була винятковою. Так само 1586 р. «видрукувана у місті Віленським “Граматака” Псевдо-Дамаскіна», що

вийшла «з газофілакії славного града Острога» (іл. 3.1.9). Отже, в той час в Острозі працювало видавництво, яке готувало книжки, а у Вільні — заклад, що їх друкував. Друкарські взаємозв'язки Острога і Вільна протягом останніх десятиліть XVI ст., безперечно, потребують дальших досліджень, але виходять за межі цієї праці.

Ще один текстовий шрифт (його, проте, нерідко вживали як заголовковий), також якось пов'язаний з Вільном — великий острозький півустав. Вперше цей шрифт (до речі, саме як заголовковий) використано ще в «Біблії», а як шрифт основного тексту — у «Книзі о постничестві» Василя Великого 1594 р.⁴⁴ «Її надруковано тим самим шрифтом, що й віленське “Євангеліє” Петра Мстиславця; заставки та ініціали взято з віленських “Євангелія” та “Псалтиря”, а гравюра із зображенням Василя Великого стилістично близька до віленських гравюр Мстиславця», — писав Я. Ісаєвич [86, с. 130]. Шрифт дуже великий, його кегль становить близько 32 пунктів, а за графічною схемою конструкції літер він абсолютно тотожний московському півуставу (іл. 3.1.13).

Вище викладено особливості застосування текстових шрифтів, тобто призначених для складання основного тексту книжки. У нинішньому розумінні кожний такий шрифт мусить мати комплект рядкових і комплект прописних літер. У друкарнях XVI–XVII ст. такого принципу дотримувалися не завжди. Іноді один і той самий комплект прописних літер використовували з кількома різними комплектами рядкових, а іноді й окремо, сам по собі, для складання заголовків. Попередні дослідники чомусь майже не звертали уваги на цю особливість. Так, у книжці Я. Запаска «Мистецька спадщина Івана Федорова», яка претендує на вичерпність дослідження охопленого періоду, серед шести острозьких шрифтів 1578–1583 рр. не названо одного зі шрифтів, що фігурує в «Абетці» 1578 р. (іл. 3.1.14). Цей в'язеподібний шрифт виявлено в «Абетці» у заголовку лише на одній сторінці. Згодом його літери використано як прописні для більшого острозького курсиву в «Хронології» Андрія Римші, «Біблії» та інших острозьких виданнях, а ще пізніше трохи модифіковані літери

⁴⁴ У розділі 3.4 цей шрифт розглянуто як «євангельський».

цього шрифту вжито як прописні для середнього острозького курсиву. Пізніше цей шрифт використовували і окремо, для написання заголовків, наприклад, в «Апокрисисі» 1598 р. Щоправда, говорити про якусь чітку регламентацію застосування прописних шрифтів в Острозькій друкарні досить важко. В'язеподібний шрифт фігурує і разом з більшим курсивом, і з середнім напівкурсивом. Так само прописні (а іноді навіть рядкові!) шрифти московського та острозького півуставів могли бути вжиті з будь-яким шрифтом: тоді вони мали вигляд ініціалів (іл. 3.1.15).

Але були також «типові» комплекти прописних і рядкових шрифтів, де друкарі найчастіше одночасно використовували московський та острозький півустави; середній острозький напівкурсив зазвичай поєднували з прописним в'язеподібним, прописний курсивний — і з більшим, і з меншим курсивом (іл. 3.1.16). У цьому питанні автор дисертації не може погодитися з думкою Є. Немировського про те, що «малий острозький шрифт має і прописні літери, відлиті на той же кегль» [168, с. 38]. Кегль прописних літер узагалі проблематично вирахувати, особливо з огляду на використання їх із різного кеглю рядковими.

Таким був асортимент кириличних шрифтів, якими надруковано видання Острозької друкарні (іл. 3.1.17). Дерманську друкарню автор цього дослідження схильний вважати філією Острозької, оскільки у всіх трьох виданнях, що вийшли у Дермані протягом 1602–1604 рр., використано шрифти, які раніше можна було побачити в острозьких виданнях.

Що ж до походження графічної схеми острозьких шрифтів, то тут виявлено своєрідне змагання двох напрямків розвитку — скорописного (походить від швидкого канцелярського письма) та півуставного шрифту (витоки бере в урочистому письмі рукописної книжки). На думку автора дисертації, на окрему увагу заслуговує курсивний шрифт друкованої кирилиці, а надто якщо розглянути його комплексно, залучивши до аналізу курсивні гарнітури інших кириличних друкарень XVI–XVII ст., насамперед віленських,

київських і львівських. Передусім належить дослідити віленські курсиви (інші будуть розглянуті у відповідних розділах дисертації далі).

Перші курсивні шрифти В. Шматов датував 1585 р.: «Мамоничі перші почали вживати курсивний шрифт («Збірник повчань» 1585 р.)» [263, с. 61]. З таким твердженням можна погодитися лише частково: Мамоничі справді 1585 р. стали першими серед білоруських друкарів, хто вживав курсивний шрифт (іл. 3.1.18), але в історії всієї друкованої кирилиці цей шрифт був другим. Першими за хронологією були курсиви Острозької друкарні, наявні вже в острозькій «Абетці» 1578 р. (іл. 3.1.2). Я. Ісаєвич охарактеризував ці шрифти так: «Нові, “напівкурсивні” острозькі шрифти розроблені з урахуванням графіки букв рукописів середини XVI ст. і півуставного-скорописного письма українських ділових документів третьої чверті XVI в. З білорусько-українським канцелярським письмом, яке відчуло вплив ренесансного курсиву, острозькі шрифти зближують, в першу чергу, загальні основи побудови: спрощеність букв і їх напівкурсивність, певна уніфікація товщини штриха» [84, с. 77].

Тут належить зробити екскурс у розділ 2 цієї дисертації і ще раз докладно розмежувати поняття «курсив», «скоропис», «півустав».

Термін «курсив» походить від латинського *cursivus*, що в перекладі означає «побіжний». У наш час термін має два значення: скорописний почерк латинського і грецького письма; накреслення друкарського шрифту [113, с. 355]. «Скоропис» є відповідником першого значення терміну «курсив», але застосовують його здебільшого до рукописної кирилиці, оскільки це один з чотирьох основних палеографічних термінів, поряд з уставом, півуставом та в'яззю [272, с. 40, 105].

Півустав — письмо книжне, певною мірою більше рисоване, ніж писане. С. Рейсер стверджував: «Почерк — це індивідуальні особливості письма окремої людини. У цьому сенсі устав та півустав почерку не мають: вони становлять великою мірою рисоване письмо» [203, с. 233]

Між скорописом і півуставом, як зазначав В. Щепкін, є чимало перехідних форм: «Півустав, у якому прискорення процесу письма є дуже відчутне, зветься побіжним півуставом. Якщо бажання прискорити процес письма виявляється не лише в простоті почерків, а й у певних спеціальних запозиченнях зі скоропису, то говорять про півустав, що переходить у скоропис»[272, с. 107].

Тому, для більшої ясності, автор дисертації називатиме друковані шрифти курсивом, а рукописні — скорописом. Оскільки півустави співіснували паралельно і в рукописному, і в друкованому варіантах, у цьому дослідженні вони фігуруватимуть як «рукописний півустав» і «друкарський півустав». Розмежовуючи друкований півустав і курсив, можна сформулювати такі критерії: повільно — швидко, статика — рух, монотонність — різноманітність, подібність шрифту рукописної книжки — близькість до канцелярського письма.

Отже, найбільше характерними курсивними шрифтами є віленський, меншою мірою — острозькі. Далі вміщено огляд графіки цих шрифтів і хронології їх появи в стародруках.

Торкаючись питання про появу кириличних курсивів, належить згадати твердження В. Єфимова: «Перший кириличний курсив нарізав у Римі Робер Гранжон 1583 року. Перший курсив в Росії з'явився тільки близько 1734 року в друкарні Академії наук у Санкт-Петербурзі» [22, с. 304]. Залишаючи за межами цього дисертаційного дослідження другу частину твердження, автор докладніше зупиниться на «римській» версії.

На початку 80-х років XVI століття Р. Гранжон, який виконував замовлення Римської конгрегації пропаганди віри, справді виготовив кириличний шрифт, яким 1583 р. надруковано книжку «Сума науки християнського чесного на учителя богослова Петра Канізія» [55, с. 679–689]. Але в цьому виданні не виявлено курсивних шрифтів, їх нема і в пробному аркуші кириличного шрифту, надрукованого рік перед тим [55, с. 647]. Можливо, помилка виникла через те, що того ж року в Римі вийшло ще одне

видання книжки Канізія слов'янською мовою, але латинським шрифтом. У цьому виданні справді є курсив (іл. 3.1.19).

Найімовірніше, Р. Гранжон не виготовляв кириличних курсивів, але все ж опосередковано мав стосунок до їх появи. Цей надзвичайно цікавий епізод докладно описав свого часу Є. Немировський [169, с. 153–156]. Далі подано короткий переказ цієї історії.

Близько 1582 р. папський нуцій Антоніо Поссевіно планував організувати в Кракові друкарню, де мав намір видавати книжки, зокрема й кирилицею. Саме для цих потреб Поссевіно отримав з Рима вже згаданий пробний аркуш кириличного шрифту. Цей аркуш Поссевіно продемонстрував Костянтинові Острозькому як найновіше досягнення римських граверів. Князь Острозький сприйняв шрифт досить скептично і, своєю чергою, показав Поссевіно острозьку «Біблію», шрифт якої, на думку князя, був прийнятніший для русинів. Що більше, Острозький запропонував Поссевіно надіслати до Рима свого шрифтового майстра, який допоміг би римським граверам виготовити справді якісний кириличний шрифт.

Хто ж був тим шрифтовим майстром, який служив у князя Острозького? Я. Ісаєвич [78, с. 77] і Є. Немировський [169, с. 154–155] вважають що ним міг бути Гринь Іванович — ймовірно, автор острозьких і віленських курсивів.

Всі відомі дослідникам факти про Гриня Івановича містяться у двох архівних документах: «Свідчення художника Лаврентія Пилиповича про навчання у нього Гриня Івановича з Заблудова і скарга друкаря Івана Федорова на Гриня Івановича» [187, с. 44–45] та «Угода друкаря Івана Федорова з художником Гринем Івановичем з Заблудова про відливання шрифтів для друкарні» [187, с. 47–52]. З цих документів, датованих 1582 і 1583 рр., відповідно, випливає, що Гринь Іванович походив з Заблудова, два роки навчався за гроші Івана Федорова у львівського художника Лаврентія Пилиповича «малювання, столярної справи, форшнайдерства (гравюри на дереві), вирізування на сталі літер і інших речей, а також друкарської справи». Згодом (очевидно, на початку 1582 р.) Гринь Іванович, без відома свого

мецената, перебрався до Вільна, де виготовив для Кузьми Мамонича «два види руського шрифту». У мировій угоді 1583 р. Гринь Іванович взяв на себе зобов'язання доробити для Івана Федорова «той шрифт, який почав», а «другий шрифт, який вже зробив», — «виправити, якщо це буде необхідно».

Автора дисертації особливо цікавлять два питання: які саме шрифти створював Гринь Іванович для Івана Федорова та Кузьми Мамонича і чи міг він (Гринь Іванович) бути автором острозьких і віленських курсивів, як припускала свого часу А. Зьорнова [74, с. 181]. Щоб дати відповіді на ці запитання, належить проаналізувати шрифти острозьких і віленських видань кінця 70-х — 80-х рр. XVI ст.

Як згадано вище, вже в першому острозькому виданні — «Абетці» 1578 р. використано практично весь шрифтовий асортимент друкарні: московський півустав (10 рядків = 85 мм), два курсиви (10 рядків = 50 мм і 42 мм), два грецькі шрифти на той же кегль і в'язеподібні прописні літери шрифту, який пізніше застосовано в «Біблії» разом з курсивом більшого розміру, але тільки на початку глав. У середині текстових блоків вжито інші прописні літери, які мають більшою мірою курсивний характер і дуже гармонійно поєднуються з рядковими і більшого, і меншого розміру.

У наступному виданні, в «Біблії», виявлено ще один шрифт — великий півустав (10 рядків = 127 мм), яким складено лише два рядки. А найчастіше вживаними шрифтами в острозьких виданнях того періоду були саме курсиви. Варто розглянути їх детальніше (іл. 3.1.20).

Графіка рядкових літер більшого і меншого острозьких курсивів є практично ідентична. Досить компактні за формою, деякі літери мають два і більше накреслень. Варіанти «т», «ять», «ъ» цілком «рукописні» на вигляд. Штамби літер, на відміну від півустанову, не є строго паралельними: завдяки цій особливості складанню притаманний вільний, розкутий характер, водночас без найменшого натяку на недбалість.

Надзвичайно цікавими є форми прописних літер острозького курсиву, що їх вжито і з більшим, і з меншим рядковими шрифтами. Враження

«найживіших» справляють літери «А», «В», «М», «Т» і, особливо, «К», що «крокує». У літер «Г», «І», «П» нижні частини штампів загинаються ліворуч, цим підсилюючи їхній курсивний, динамічний характер. Цікава графіка літери «Н»: тут штампби вигнуті в обидва боки і схожі на своєрідні зигзаги. Трохи випадають з гарнітури літери «Р» і «Ч»: досить статичні, вони мають деякі риси уставу.

Більший острозький курсив виявлено також у віленських виданнях починаючи від 1586 р. — в «Граматиці» Псевдо-Дамаскіна, «Діалектиці» Спангенберга та в наступних книжках. У «Збірнику повчань», який вийшов рік перед тим, фігурує новий, абсолютно оригінальний курсивний шрифт, який, порівняно з острозькими, на вигляд динамічніший і більшою мірою «скорописний». Вживаний у багатьох наступних віленських виданнях, цей курсив став не тільки своєрідною шрифтовою візитною карткою друкарні Мамоничів, а й одним з найцікавіших шрифтів друкованої кирилиці. Доцільно розглянути цей шрифт детально (іл. 3.1.21).

Передусім привертає увагу велика кількість виносних елементів, і горішніх (верхніх) — у літерах «б», «в», «ж», «ъ», «ять», і долішніх (нижніх). Особливо ефектними є розчерки виносних елементів літер «д», «з», «ф», «ц». Шматов зазначав властивий курсиву нахил праворуч: «Основні штрихи літер кириличного курсиву (як, до речі, і латинського) мають нахил праворуч — ця особливість також наближає їх до почерків (скоропису) білоруських рукописів» [263, с. 64]. Дослідник також акцентував увагу на новаторстві курсиву щодо півуставу: «Завдяки курсиву, значення якого першими оцінили Мамоничі, кириличні стародруки отримали нові риси, що дозволили майстрам книжки вирішувати такі завдання, які півуставу були не під силу» [263, с. 64].

Справді, кириличний курсив не справляв того одноманітного враження статичності, яка була характерна для друкованого півуставу. Динамічні розчерки виносних елементів та варіантність багатьох літер ніби передували естетиці бароко, яка вже формувалася на Заході. Крім того, використання друкованого шрифту, який імітує канцелярські почерки, видавалося особливо

доречним у виданнях законодавчого характеру, наприклад, у «Статуті Великого князівства Литовського».

Після тієї недовгої, але надзвичайно яскравої сторінки історії кириличного друкованого шрифту, якою є поширення острозького і віленського курсивів, на українських та білоруських землях почали переважати латинські шрифти, що мали форми готики та антикви. Як з жалем зазначав 1629 р. у своєму «Екзетезисі» Мелетій Смотрицький, «письмо скорописне зникає, яке для прав литовських і руських нам [вживати] належить» (іл. 3.1.22). Іронія тут відчутна в тому, що ці слова надруковано польською мовою готичним шрифтом. Такими були реалії пізнішого періоду, натомість у цьому дисертаційному дослідженні належить вказати ще на деякі особливості шрифтового асортименту Острозької друкарні.

Розмежування шрифтів за графічними ознаками півустав/курсив — не єдина можлива градація. Острозькі шрифти можна поділяти за розміром та призначенням, на такі групи:

- малі шрифти (10 pt), якими складали або основні тексти книжок невеликого формату, або примітки;
- текстові шрифти (14 pt, 16 pt), що їх використовували для складання основного тексту більшості видань;
- великі шрифти (22 pt, 32 pt), якими послуговувалися для складання і основного тексту книжок, і заголовків;
- прописні шрифти (острозький прописний курсив, в'язеподібний заголовковий), що їх вживали не лише як прописні, паралельно з рядковими, а й окремо, для складання заголовків.

Організації текстових блоків, яку тоді називали «художеством типографії», а тепер називають «типографією книжки», була притаманна вишуканість вже в перших острозьких виданнях. Я. Запаско стверджував: «Українська стародрукована книга мала досить складну композиційну будову, яка була підпорядкована двом вимогам: по-перше, забезпечити зручність користування, щоб читач легко орієнтувався в тексті і, по-друге, зробити книгу

твором мистецтва в повному розумінні цього слова. Обидві вимоги дотримувано в нерозривній єдності, і більшість елементів стародрукованої книги одночасно є засобами і технічного, і художнього оформлення» [66, с. 27]. Саме шрифт став одним з тих засобів виразності, що вирізняли ці структурно-композиційні елементи. Такими структурними елементами були: титул, зміст, покажчик, передмова, колонтитул, заголовок, примітки. У науковій літературі, присвяченій українській стародрукованій книжці, розглядали здебільшого шрифт основного тексту, а шрифтам інших структурних елементів присвячували не багато уваги. В цій дисертації автор охарактеризує шрифтові особливості кожного з названих структурних елементів острозьких видань.

Прикметно, що саме в острозькому виданні — «Абетці» 1578 р. — вперше з'явився такий невідомий раніше у слов'янській книжці (і друкованій, і рукописній) елемент, як титульний аркуш [66, с. 29]. Титули мали більшість острозьких багатосторінкових видань. Їх шрифтовий дизайн здебільшого скромний: назву та місце видання складено тим же шрифтом, що й основний текст. Лише в титулі «Біблії» наявні певні акциденції: перший рядок назви книжки — «Бібліа сирѣч книги...» — відбито зі спеціально вирізаної для цього дошки. Літери цього напису імітують в'язь, використовувану для заголовків ще в рукописній книжці, але в «Біблії» автор шрифту вже відходить від орнаментальності в'язі на догоду зручності читання. Закінчення назви книжки — «...ветхаго і новаго завета по язика словенску» — виконано складальним шрифтом, але більшого розміру, ніж наступний текст. Гравійовану і складальну частини назви об'єднано червоним кольором. Дальший текст — чорного кольору та шрифтом меншого кеглю — має вигляд підзаголовка. В самому низу титулу таким же шрифтом надруковано дату видання.

Але така організація титульного аркуша була для острозьких видань радше винятком. Решта титулів мають набагато скромніше оформлення, і шрифтове, і орнаментальне. Написи, як зазначено вище, складено тим самим шрифтом, що й основний текст книжки, без будь-яких виділень. Орнаментальні рамки теж є складальні і правлять за один з перших прикладів вживання в

українських виданнях не шрифтових складальних елементів як засобів дизайну поліграфічної продукції.

Помітно контрастують зі скромним оздобленням титульного аркуша внутрішня структура книжки та її оздоблення. Вже на зворотах титулу кількох острозьких видань («Абетка», «Псалтир з Новим заповітом», «Біблія», «Маргарит», «Лямент дому княжат Острозских» та ін.) вміщено герб видавця або особи, якій видання було присвячене. Герб часто супроводжують вірші на його (її) честь, складені шрифтом меншого розміру, ніж основний текст. Те саме стосується й передмов: їх також складено шрифтом меншого кеглю.

Шрифтами найменшого розміру (кеглю) складено примітки, розміщені на берегах книжок. Шрифт приміток в острозьких пам'ятках завжди гармоніював зі шрифтом основного тексту. Така особливість властива і виданням 1578–1583 рр., коли в парі вживали більший та менший курсиви, і друкам пізнішого періоду, коли використовували шрифти курсивно-півуставні.

Шрифтовий дизайн заголовків можна поділити на два типи за такими ознаками: використання рядкових шрифтів великого кеглю та формування заголовка з прописних шрифтів. Для цих потреб найчастіше використовували так званий заголовковий в'язеподібний шрифт, а також прописний курсивний.

У виданнях пізніших українських друкарень, а надто у Львівській братській, розвинувся другий тип формування заголовка — з прописних шрифтів. У братських виданнях майстри творили кількарівневі, субпідрядні шрифтові конструкції, що виконують функцію заголовків. Вони мають усі ознаки виваженого та грамотно побудованого «художества типографії» з використанням і нових львівських, і запозичених острозьких шрифтів⁴⁵.

3.2. Шрифти Стратинської та Крилоської друкарень (1602–1606)

Стратинські та крилоські шрифти, графіка яких походить від уставу та півуставу рукописної книжки, відчутно контрастують зі шрифтами Острозької

⁴⁵ Детальніше про це йдеться в розділі 3.3.

друкарні, що беруть витоки здебільшого в канцелярських почерках і мають півуставно-скорописний характер.

Дослідники минулих років оцінювали шрифти видань балабанівських друкарень досить неоднозначно⁴⁶. Григорій Коляда стверджував: «Обидва стрятинські видання виділяються типографською досконалістю починаючи зі шрифту» [116, с. 157]. Яким Запаско дотримувався іншого погляду: «...архаїчні форми письма не дали доброго вигляду стрятинським шрифтам» [66, с. 95]. Як вже завважено раніше, стрятинських видань до нашого часу дійшло лише два — «Службник» і «Требник». Третє видання Балабанів, що збереглося до сьогодні, — «Євангеліє учительне» — надруковано в іншій друкарні, Крилоській [70, с. 34]. На матеріалі вказаних трьох видань далі вміщено огляд шрифтового асортименту цих двох друкарень.

Першою за хронологією почала діяти друкарня у Стрятині. Щодо дати початку її роботи є різні версії. І. Огієнко вважав, що «Деся 1602 р. Гедеон таки “породих дух желанія”, — заснував друкарню в Стрятині» [183, с. 166]. Г. Коляда припускав, що організаційні роботи відбулися трохи раніше: «Початковий період організації Стрятинської друкарні, в першу чергу як видавництва, треба означити періодом між 1597 та 1599 р.» [116, с. 154]. Погоджуючись з думкою про те, що підготовчі роботи почалися в 1597–1599 рр., автор дисертації вважає, що час початку роботи Стрятинської друкарні — січень 1602 р., оскільки такий факт наводить Симон Будзина, організатор друкарні: «До львівських гродських уряду і книг особисто прийшов друкар, чесний Симон Будзина і поскаржився на всечеснішого отця в Господі Христі Гедеона Балабана, львівського, галицького і кам’янець-подільського єпископа, що він минулого 1602 року, в місяці січні склав з ним умову про друкування церковних книжок слов’янською мовою» [187, с. 130]. Далі в цій скарзі вміщено надзвичайно цікаві відомості стосовно теми дисертації — про шрифти: «Владика забрав у Стрятині його [Будзини] власну друкарню, а також

⁴⁶ Окремо бібліографія питання оглянута у статті автора дисертації, присвяченій Стрятинській і Крилоській друкарням [58].

в Кракові, у ремісника, замовлені для себе [друкаря] інші літери, вирізані на сталевих штемпелях, для п'яти [видів] шрифту» [187, с. 130]. Тут виникає два запитання: хто міг бути тим краківським ремісником і які це були п'ять видів шрифту?

Даючи відповідь на перше запитання, треба звернутися до книжки Анджея Томашевського «Словолитники в Польщі» [299], у якій зібрано всі наявні відомості про ремісників, що виготовляли шрифти на теренах Речі Посполитої в XVI–XX ст. Згідно з довідником А. Томашевського, наприкінці XVI — на початку XVII ст. у Кракові працював лише один гравер пуансонів, Конрад Форстер. І хоч А. Томашевський прямо не стверджував, що К. Форстер вирізав пуансони стрятинських шрифтів, але зазначив: «Окрім латинських шрифтів — антиквових та готичних, Форстер вирізав і відливав також кириличні та грецькі» [299, с. 46]. Можна припустити, що саме в К. Форстера замовляв «п'ять видів шрифтів» Симон Будзина. Для отримання відповіді на запитання, що саме то були за шрифти, належить дослідити стрятинські видання.

У «Служебнику» (1604) наявні чотири шрифти — два прописні та два рядкові (іл. 3.2.1), які складають, відповідно, два комплекти. Обидва прописні шрифти мають схожу графіку літер: вона вказує на те, що прототипом прописних літер була в'язь. Істотно вирізняються лише літери «В», «Є», «М», «О», «С», «Ч» (іл. 3.2.2), а решта такі подібні між собою, що їх можна легко сплутати, тим більше, що відмінність у розмірі зовсім невелика: висота очка меншого прописного шрифту — 6,5 мм, більшого — 7,5 мм. Крім розміру, шрифти відрізняються один від одного також контрастом між основними й сполучними штрихами: у шрифті заввишки 7,5 мм цей контраст більший. Ще одна характерна відмінність між прописними стрятинськими шрифтами: шрифт на 6,5 мм більшою мірою округлий, а на 7,5 мм — радше декоративний.

Прописні шрифти у стрятинських виданнях вживали й окремо — для заголовків і в комплекті з рядковими в тексті. Рядкових шрифтів у «Служебнику» також два: менший, яким надруковано передмову, та більший, що ним складено основний текст.

Спершу варто розглянути другий шрифт, що його Яким Запаско охарактеризував так: «Основний текст надруковано створеним у Стрятині шрифтом, літери якого досить великі (висота очка 5 мм). У створенні цього шрифту стрятинські друкарі чомусь вдалися не до сучасного їм друкарського та рукописного півуставу, а взяли за основу літери українського письма старішого малюнка — уставного типу. Ясна річ, архаїчні форми письма не дали доброго вигляду стрятинським шрифтам. Літери вийшли не досить стрункі, основні штрихи важкуваті, в рядку літери прямокутного накреслення тісняться, а круглого накреслення — мають надмірні прогалини. Вади цього шрифта, мабуть, бачили й самі друкарі, бо з двох наступних балабанівських друків він вжитий лише в Требнику» [66, с. 95]. Іншу думку стосовно мистецької вартості цього шрифту мав Іван Огієнко: «Шрифти розкішні, великі, особливо Служебника (т. зв. євангельський); шрифти ці трохи нагадують Хведорівські, але зроблені не з них, — їх зроблено на зразок давнього київського уставу» [183, с. 168]. Подібну характеристику дав і П. Гільтебрандт: «...він [шрифт] — великий (приблизно 12 пунктів на “очко”) так званий “євангельський”, не московського, трохи увігнутого ліворуч типу, він з характером строго витриманим, давнішого (з огляду на рисунки деяких літер: “м”, “ч”, “з”, “ф”, “ц”, “ж”) уставу» [39, с. 5]. Отже, дослідники одноголосно визначили основний текстовий шрифт стрятинського «Служебника» як устав. Варто розглянути цей шрифт детальніше.

За каталогом Запаска та Ісаєвича, розмір 10 рядків цього шрифту дорівнює 124 мм [70, с. 33]. І хоч деякі дослідники пропонували інші принципи вимірювання, все ж автор дисертації послуговуватиметься традиційним книгознавчим розміром 10 рядків і іноді, де це доречно, перераховуватиме цей розмір у типографські пункти (висота великого уставу дорівнює 32 pt). Це досить «жирний», насичений шрифт з різким контрастом між основним та сполучним штрихами. Літери прямі, досить статичні. Привертають увагу симетричні «м» та «ч», притаманні якраз уставу (іл. 3.2.3).

Разом з великим уставом у «Службнику» використано прямий півустав меншого розміру: ним складено передмову. Розлогіх коментарів щодо цього шрифту в літературі не знайдено, коротку заувагу виявлено лише в П. Гільтебрандта: «Дрібним (приблизно 8 пунктів на “очко”) шрифтом складено одинадцять сторінок першої пагінації і останні три другої» [39, с. 5]. Той самий шрифт використано як основний у «Требнику» (1606): «Основний шрифт Требника — однаковий зі шрифтом передмови в Службнику (тобто “очко” близько 8 пунктів). У Требнику є також й інший шрифт, що мало відрізняється від основного: “очко” у нього однакове (8 пунктів), але він світліший, тобто тонший» [39, с. 13]. Тут, звісно, можна говорити про пару шрифтів світлий — напівжирний (іл. 3.2.4). Розмір цієї пари за каталогом Запаска та Ісаєвича — 10 рядків = 90 мм [70, с. 33], а в переведенні на типографські пункти — 24 pt.

Вказану пару шрифтів автор дисертації охарактеризував би як прямий півустав: нахилу майже немає, але немає й симетричних, типово уставних літер. Загалом графіка літер цієї пари шрифтів, за невеликими винятками («м» та «ч»), ідентична графіці великого уставу.

Дуже цікавий світлий, малоконтрастний шрифт. Він, як і його жирніший, більшою мірою контрастний «напарник», має серифи, на відміну від великого уставу, де вони майже непомітні. Цей світлий шрифт цілком міг би бути виконаний і в меншому кеглі.

Четвертий стрятинський шрифт трапляється в колонтитулах «Требника» (1606). Розмір 10 рядків цього шрифту виміряти проблематично, не згадали цього шрифту і Запаско та Ісаєвич у своєму каталозі, але його зауважив П. Гільтебрандт: «Є [у Требнику] ще й третій різновид шрифту (дрібніший та вужчий)» [39, с. 13]. Автор дисертації визначив розмір цього шрифту: 18 pt. За графічними ознаками це типовий півустав (іл. 3.2.5).

Отже, у стрятинських виданнях виявлено чотири рядкові шрифти, з якими вживали два комплекти прописних (іл. 3.2.6). З прямим світлим півуставом

виявлено кілька прописних літер («Б», «Г», «Ф», «Ю»), а також як прописні використано власне рядкові літери великого уставу (іл. 3.2.7).

Паралельно з «Требником» протягом 1606 р. в іншій друкарні, що належала Гедеонові Балабану, — крилоській, друкували «Євангеліє учительне» [70, с. 34]. «Навіщо знадобилася йому ця друкарня — важко сказати. Адже він був, судячи з його передмов і післямов до обох стрятинських видань, повним господарем і в друкарні свого племінника» [116, с. 162], — зазначав Г. Коляда. Це питання досі лишається відкритим, але, з огляду на шрифти крилоського видання, розмежування зі стрятинською друкарнею, можливо, не було аж таким чітким. Я. Ісаєвич вважав, що «шрифти крилоського Євангелія нагадують шрифти братської друкарні, що дозволяє припустити участь львівських майстрів в організації друкарства в Крилосі» [86, с. 149]. Далі як аргумент дослідник навів скаргу Гедеона Балабана на братчиків, які не віддавали пуансонів, що лишилися після смерті Симона Будзини [86, с. 149]. Цю скаргу опубліковано у вже згадуваному збірнику документів «Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні» [187, с. 136–137] і датовано 28 січня 1605 р. Я. Ісаєвич стверджував, що оскільки «дальших скарг в архіві немає, отже, слід гадати, сторони погодилися» між собою [86, с. 149], тож цілком можливо, що пуансони на початку 1605 р. повернулися до Гедеона Балабана, і наново відлитими шрифтами в Крилосі почалося друкування «Євангелія учительного».

До цієї гіпотези підштовхнула подібність шрифту крилоських «погрішеній или помилок» у виданні «Євангелія учительного» зі шрифтом колонтитулів стрятинського «Требника». На цю схожість свого часу звернув увагу П. Гільтебрандт: «Трапляється в ньому [“Євангелії учительному”] і шрифт вужчий, подібний до третього різновиду шрифту Требника: ним складено всі цитати “на брезі”, погрішення і 9–13 та 16–17 рядки заголовка» [39, с. 34].

Автор дисертації прискіпливо порівняв шрифти в обох книжках і дійшов висновку, що це, найімовірніше, шрифти різного відливу з одних і тих самих пуансонів. Хоч висловлювати таку думку безапеляційно не варто, адже для

порівняння збереглося дуже мало матеріалу, крім того, сторінки мають дуже різне розтискування фарби, а все ж, беручи до уваги однакову висоту літер, ідентичність накреслення практично всіх літер, варто припустити, що це шрифт з одних і тих самих пуансонів. Далі вміщено докладний розгляд літер цього шрифту (іл. 3.2.8).

Загалом літери шрифту «Требника» на вигляд більші на частку міліметра, але таке враження може виникати через більше розтискування фарби, бо колонтитули надруковано зазвичай червоною фарбою, яка має більшу схильність до розтікання. А за графікою літери цілком ідентичні, хоч і мають ледь помітні відмінності, можливо, через нюанси відливів. Дуже характерні літери «з» та «м»: така подібність між ними не трапляється в жодній іншій парі шрифтів. Якщо це не один і той самий шрифт, то крилоський дрібний півустав — дуже точна копія стрятинського дрібного півустава, який вжито в «Требнику» лише подекуди. Особливого сенсу копіювати стрятинський дрібний півустав не було. Інша річ, коли йдеться про основний шрифт крилоського «Євангелія учительного». Цілком очевидно, що він наслідує московський півустав Івана Федорова, яким складено, зокрема, заблудівське «Євангеліє учительне». Навіть на перший погляд видно, що це два подібні, але різні шрифти (іл. 3.2.9). Федоровський трохи більший, основні штрихи трохи вигнуті, істотніший загальний нахил праворуч. Особливо помітною є різниця в літерах «д», «з», «о», «ять». У літер «к» є різні форми крапель, у «л» — різні вигини лівих ніжок, у «т» — різної довжини лівий вертикальний сериф і т. ін.

Окремо треба вказати на ще одну особливість шрифтів давньої кирилиці — вживання в межах того самого шрифту різних накреслень кількох літер: «о» та «с» різної ширини, «д» з ніжками різної довжини, різні «з» та «у». Ці пари фігурували майже у всіх шрифтах, але іноді в деяких виданнях друкарі відмовлялися від одного з варіантів тої чи іншої літери. У процесі порівняння автор цього дослідження намагався брати до уваги одні й ті самі накреслення. Різні графеми одних і тих самих фонем церковнослов'янської мови — тема окремого дослідження.

Тепер варто повернутися до шрифтів крилоського «Євангелія учительного» (іл. 3.2.10). Два рядкові шрифти становлять певний комплект: графіка літер подібна, і шрифти добре поєднуються між собою. З рядковими використано два комплекти прописних — меншого та більшого розмірів. Якщо більший прописний є близьким до в'язеподібних стрятинських прописних, то менший, завдяки своїй невеликій контрастності та помітному кернінгу, справляє враження стрункого та оригінального шрифту (іл. 3.2.11).

Отже, таким є огляд усіх складальних шрифтів книжок, виданих у Стрятині й Крилосі (іл. 3.2.6, іл. 3.2.10).

У стрятинських та крилоських виданнях виявлено п'ять рядкових шрифтів: великий устав 32 pt, світлий прямий півустав 24 pt, напівжирний прямий півустав 24 pt, малий півустав 16 pt (трапляється і в стрятинському «Требнику», і в крилоському «Євангелії учительному») та середній півустав 22 pt. З рядковими вжито різні за висотою та схожі за накресленням в'язеподібні прописні шрифти. Можна висловити припущення, що це саме ті «п'ять видів шрифтів», які замовляв у Кракові Симон Будзина.

Ще одна заввага: стрятинські та крилоські шрифти контрастують за графічними ознаками з острозькими. Якщо більшість острозьких шрифтів беруть витoki в канцелярських почерках і можуть бути зараховані радше до категорії півустановно-скорописних шрифтів, то стрятинські та крилоські ґрунтуються на півустановно-установній традиції і походять напевно від парадного письма рукописної книжки.

Безперечно, Балабани дбали про те, щоб їхні видання мали парадний, максимально презентабельний вигляд. Про це промовляє кожний елемент типографічного оформлення книжок, зокрема й шрифти.

На титульних шпальтах усіх трьох балабанівських видань заголовки виконано як гравійовані шрифтові композиції, які доповнено складальними шрифтами.

Основні тексти виданих у Стрятині та Крилосі книжок складено за принципом, застосовуваним і в острозьких виданнях: менший шрифт — для передмови, більший — для основного тексту.

Основному шрифту стрятинського «Службника» — великому уставу — трохи затісно в межах формату ін-кватро, і тут належить погодитися з твердженням Я. Запаса, що «занадто великий для цього формату шрифт знижує художньо-технічне оформлення книги» [66, с. 95]. Але варто взяти до уваги, що Балабани планували й видання інших книжок, зокрема «Євангелія», яке, очевидно, друкували б ін-фоліо. Такий висновок можна зробити з формату гравюр, які зображують євангелістів і були вирізані в одній з друкарень Балабанів [116, с. 155]. Саме у формат фоліо плавно вписувався б стрятинський великий устав.

Набагато гармонійніше шрифтове оформлення, порівняно зі «Службником», має стрятинський «Требник», надрукований також у четверту частку аркуша. Прямі півустава, якими складено цю книжку, скомпоновано у стрункі шпальти, що мають лінійне обрамлення. Такі елементи складання тепер звуться типографічними лініями.

Заголовки розділів «Требника» виконано здебільшого прописними літерами, іноді вжито цільногравійовані шрифтові композиції, найчастіше в'язеподібні, хоч здійснено й певні експерименти: в одному з гравійованих заголовків використано антикву. Можна припустити, що це зроблено під впливом львівських братських видань кінця XVI ст., але у стрятинських виданнях антикву вжито також у гравійованих ініціалах «Службника» і «Требника», прототипами яких є подібні зображення в «Біблії» Плантена [116, с. 159]. Тож у цьому випадку, напевно, йдеться про наслідування не лише грецької антикви львівських видань, а й латинських літер західноєвропейських книжок⁴⁷.

Що ж до єдиного крилоського видання — «Євангелія учительного», то воно вражає типографською досконалістю. Основний шрифт книжки,

⁴⁷ Детальніше шрифтові форми антикви розглянуто в розділі 3.3.

скопійований з московського півуставу Івана Федорова, має пару — шрифт з такою ж графікою, але меншого розміру. Так само в парі працюють і прописні шрифти: складені ними заголовки на вигляд лаконічні та врівноважені і, здається, чи не з ідеальними пропорціями (іл. 3.2.11).

Окремо треба вказати на дуже вдале вживання, поряд зі шрифтом — у заголовках та колонтитулах — елементів складального орнаменту. Ці ж елементи з надзвичайним смаком і тактом використано і в komponуванні заставок та кінцівок. Елементи складального орнаменту виявлено ще в острозьких виданнях, але у крилосьькому «Євангелії учительному» типографічне мистецтво — на істотно вищому рівні.

Тож не дивно, що елементи оформлення балабанівських видань наслідували наступні друкарі. Це стосується і видань Києво-Печерського монастиря, до якого потрапило обладнання стрятинської друкарні, і інших стародруків, зокрема видань Арсенія Желиборського, у яких скопійовано заставки зі стрятинського «Требника».

3.3. Шрифти Львівської братської друкарні й приватних друкарень Михайла Сльозки та Арсенія Желиборського

Львів посідає особливе місце в історії українського друкарства. Саме у Львові 1574 р. надруковано перші на українських землях книжки — «Буквар» і «Апостол». Протягом початкового періоду українського друкарства Львів став своєрідним центром, з яким тісно контактували інші осередки: острозький, стрятинський та крилосьький, а також київський. Важливим завданням є визначити місце Львівської братської друкарні в історії українського шрифту, виявити особливості шрифтів львівських видань, проаналізувати їх мистецькі особливості і простежити взаємозв'язки з шрифтовим господарством інших друкарень вказаного періоду⁴⁸.

⁴⁸ Тобто 1591-1650 рр. Період 1591-1616 рр. детально розглянутий в окремій статті автора дисертації [60].

Першим складальним (друкарським) шрифтом, що з'явився на українських землях, був півуставний шрифт, який Іван Федоров привіз з Москви. Цим єдиним шрифтом, що містив комплект прописних та рядкових літер (іл. 3.3.1), надруковано всі московські та заблудівські видання Івана Федорова, а також обидва львівські, що вийшли друком 1574 р. В «Апостолі» також наявний ціліногравійований напис (іл. 3.3.2), літери якого «розміром і кроєм нагадують майбутній острозький шрифт» [84, с. 55].

Острозькі курсиви, як і інші острозькі шрифти, детально розглянуто у відповідній статті автора дисертації [57], натомість питання міграції шрифту з Острога до Львова потребує внесення уточнень.

«Ще у 1579 р. Іван Федоров віддав 140 книг і якусь частину друкарні львівському євреєві Ізраєлеві Якубовичу в заставу за борг 411 золотих», — зазначав Я. Ісаєвич [86, с. 139]. Але шрифти в заставу, очевидно, віддані не були, оскільки саме в той час ними друкували острозькі видання. Можна припустити, що шрифти заставлено 1583 р., після повернення Івана Федорова до Львова.

Процес викупу друкарні тривав від 1585-го [187, с. 80] по 1597 р. [86, с. 140], але 1590 р. «міщани відразу одержали “інструменти всі”, за що дали хирограф — боргову розписку на 1 500 золотих» [86, с. 140], і 17 січня 1591 р. побачив світ перший братський друк.

Протягом 1591–1593 рр. у Львові з'явилося чотири видання: «Грамота» патріарха Єремії, «Просфонима», «Аделфотис. Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка» і «О христіанском благочестіи» Мелетія Пігаса [70, с. 29-30]. Всі пам'ятки надруковано острозькими шрифтами — кириличними і грецькими (іл. 3.3.3-3.3.6). Грецькі шрифти вичерпно проаналізовано в статті М. Кисельова [110], що ж до кириличних шрифтів, яких два — більший (10 рядків = 51 мм) та дрібніший (10 рядків = 40-42 мм), то з їх появою у вказаних виданнях пов'язані два питання. Перше: як саме ті ж таки шрифти з'явилися у віленських виданнях 1585 р. — «Катехизисі» Петра Канизія та «Збірнику

поученій»? І друге: які шрифти виготовляв для львівської друкарні краківський словолитник Конрад Форстер?

Спершу варто торкнутися другого питання. Спираючись на архівні джерела, Я. Ісаєвич зазначав, що «Шимон Шимонович (Шимонович, Симонід) 13 грудня 1593 р. писав Янові Замойському, що Форстер виготовляв шрифти для краківських, вроцлавських і франкфуртських друкарень, додаючи: “ним виготовлена русько-грецька друкарня, яка є тут у Львові”» [86, с. 140]. Але відомо, що всі чотири львівські видання 1591–1593 рр. надруковано винятково острозькими шрифтами. Інших видань того періоду, крім цих чотирьох, у яких могли б бути використані інші шрифти, в бібліографії не зафіксовано. То ж про які шрифти йдеться в листі Шимоновича? Я. Ісаєвич припускав, що то були шрифти «очевидно, для доповнення федоровських» [86, с. 140], але ж у листі згадано «русько-грецьку друкарню».

Ще сміливіше припущення зробив Іларіон Свенціцький: «Мабуть грецькі і слов'янські черенки для Адельфотіса дістали вони [Братство] від Конрада Форстера, який правдоподібно доставив і черенок для Острозької Біблії» [208, с. 62]. Тож питання участі Конрада Форстера у творенні львівського шрифту лишається відкритим, але привертає увагу ще такий цікавий факт, що за кілька років якийсь краківський словолитник виготовляв шрифти для стрятинської друкарні Гедеона Балабана [187, с. 130]. Згідно з довідником Анджея Томашевського, наприкінці XVI — на початку XVII ст. у Кракові працював лише один гравер пуансонів — Конрад Форстер [299, с. 46]⁴⁹.

У розв'язанні іншої проблеми — появи острозьких шрифтів у віленських виданнях 1585 р. — запитань не менше. Частина федоровської друкарні продали до Вільна Сенько Корунка та Сачко Сенькович, але сталося це не раніше ніж 1588 р. [187, с. 90-95]. Можна припустити, що копії острозького курсиву зробив Гринь Іванович, який 1582 р. відвідував Вільно і виконав для Кузьми Мамонича «два види руського шрифту» [187, с. 50]. Ця гіпотеза потребує перевірки — ретельного порівняння літер острозького та віленського,

⁴⁹ Докладніше про це йдеться в розділі 3.2.

а також, напевно, і львівського шрифтів. Але оскільки всі примірники віленських видань, у яких вжито острозький курсив, є поза межами України, це справа наступного часу, тим більше що до львівського шрифтового господарства вона лише дотична.

Тепер варто повернутися до шрифтів львівських видань. За період 1594–1608 рр. у бібліографії зафіксовано чотири видання [70, с. 32–34], які до нашого часу не дійшли. 1609 р. побачили світ дві книжки — «О воспитанії чад» Йоана Златоуста та «Часослов». Доцільно розглянути шрифти цих стародруків детальніше (іл. 3.3.7, іл. 3.3.8).

В обох виданнях як основний вжито півуставний шрифт розміром 10 рядків = 60–61 мм. Яким Запаско коментує його дуже коротко: «Обидві книжки <...> видрукувані новим шрифтом, в стилі федорівського “Апостола”, середнього розміру (2,5 мм), з очком, ледь нахиленим вправо» [66, с. 90-91]. Детально порівнявши цей шрифт зі шрифтами, наявними в попередніх українських виданнях, автор дисертації дійшов висновку, що це той самий шрифт, яким складено колонтитули стрятинського «Требника» та післямову крилоського «Євангелія учительного» (іл. 3.3.9).

Ярослав Ісаєвич вважав, що шрифти крилоського Євангелія нагадують шрифти братської друкарні, що дозволяє припустити участь львівських майстрів в організації друкарства в Крилосі» [86, с. 149]. Як аргумент дослідник навів скаргу Гедеона Балабана на братчиків, які не віддавали пуансонів, що лишилися після смерті Симона Будзини [86, с. 149]. Скаргу опубліковано у вже згадуваному збірнику документів «Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні» [187, с. 136—137] і датовано 28 січня 1605 р. Ісаєвич стверджував, що оскільки «дальших скарг в архіві немає, отже, треба думати, сторони погодилися» між собою [86, с. 149], тож цілком можливо, що пуансони на початку 1605 р. повернулися до Г. Балабана, а після його смерті, 1607 р., знову перейшли до братства. Ці та інші суперечки Балабана з братством, так само як жвава участь львівського єпископа в організації викупу друкарні Івана Федорова, наводять на думку, що братство і Балабан замовляли

шрифти в Конрада Форстера разом, а Симон Будзина був посередником у цій справі. Втім, цілком можливо, що до Конрада Форстера послідовно зверталися кілька разів. З огляду на сказане, а також на той факт, що, власне, у Кракові надруковано перші книжки кириличним шрифтом, логічно було б ретельніше вивчити львівсько-краківські друкарські зв'язки XVI–XVII ст. Таке дослідження свого часу здійснив польський дослідник Едвард Ружицький [292], але його праця, крім вказаних вище відомостей, додаткової інформації стосовно кириличних шрифтів цього періоду не містить.

Ще один шрифт, який трапляється у виданнях 1609 р. — дуже дрібний курсив (іл. 3.3.7, іл. 3.3.8). Цього шрифту, вжитого у примітках до книжки Златоуста та в «Часослові», дослідники чомусь не згадували, але він вартий уваги хоч би тому, що є найменшим з-поміж усіх тогочасних українських шрифтів: висота очка тут — 1,3 мм, тимчасом як у дрібному острозькому, на який цей курсив, до речі, дуже схожий — очко заввишки 1,5 мм. Висоту 10 рядків цього найдрібнішого шрифту можна визначити у наступному львівському виданні — «Книзі о священстві» Йоана Златоуста (1614). Ця величина становить 40–42 мм. Разом з дрібним курсивом у «Часослові» вжито новий прописний шрифт (висота очка 3,5 мм), але оскільки його літери трапляються в книжці епізодично, цей шрифт варто розглянути трохи нижче, де йтиметься про наступні братські видання, в яких його застосовувано частіше.

Згодом друкарня на кілька років перервала свою діяльність, а пізніше, протягом 1614–1616 рр., випустила п'ять книжок: «Книга о священстві» Йоана Златоуста, «Собор в богоспасаемом граді Вілні бившій», «Плач албо лямент по зестю з світа сего... Григорія Желиборского», «Псалтир» та «На рожство вѣршѣ для утѣхи православным христіаном» Памва Беринди [70, с. 36–38]. Ці видання найменше досліджено у шрифтовому аспекті: його не розглядають ні Запаско, ні Ісаєвич, хоч саме в цей період у друкарні відбувається певне пожвавлення. Переїздить зі Стрятина Памво Беринда, а 1614 р., як зазначив Свенціцький з посиланням на «Архив ЮЗР»: «З'єднало Львівське Братство

“Матвія Кгисарчика ляти літери по 16 зл. за центнар”» [208, с. 62]. Про Матвія згадав також Яким Запаско [66, с. 22], але й він лише дав посилання на архівне джерело.

У самому ж цитованому архівному документі — переліку витрат Львівського братства за 1614 р. — є запис: «Матвіа кгисарчика, в друкарни зедналисмо центнар ляти літер за злотих 16» [7, с. 344]. Очевидно, що «кгисарчик» — це не прізвище, а вказівка на учня чи сина гісера⁵⁰, але для позначення саме цієї конкретної особи автор дисертації, слідом за І. Свенціцьким, вживатиме слово Кгисарчик як прізвище львівського словолитника Матвія.

У «Книзі о священстві», крім рядкових більшого та меншого острозьких курсивів, які, як і раніше у львівських виданнях, вжито з острозьким прописним курсивним шрифтом та з антиквою, наявний також і менший крилоський півустан, а також більший крилоський півустан (прописні та рядкові шрифти), що з'явився у львівському виданні вперше (іл. 3.3.10). До того ж у «Книзі о священстві» широко застосовано новий прописний шрифт, який вперше використано в «Часослові» (1609). Цей витончений за пропорціями та вишуканий за пластикою шрифт (іл. 3.3.11) має надзвичайно цікаві, майже орнаментальні літери, зокрема «Т», «У», «М». Його вживали для заголовків та як прописний з дрібним шрифтом (іл. 3.3.12). Як вже зазначено вище, цей шрифт близький до дрібного острозького за накресленням і майже однаковий за розміром. Але має й відмінності.

У львівському шрифті округлі літери («є», «о», «с») вужчі, ніж в острозькому; менше нахилені праворуч; літери «б», «ь», «ъ», «ять» більше кутасти, тимчасом як в острозькому шрифті більше округлі; кінці хвостиків літер «ц», «щ» загнуті ліворуч, а в острозькому — праворуч і т. ін. В обох шрифтах кілька літер («д», «з», «о», «т», «у», «ь», «ъ», «ять») мають по два або більше варіантів накреслень. У львівському шрифті з'явився скорописний варіант літери «в» — у формі прямокутника, якого не було в острозькому

⁵⁰ Від німецького Gießer — ливарник.

шрифті, хоч скорописні форми там теж фігурували, наприклад, «т» з одним плечем (іл. 3.3.13).

Разом з «Книгою о священстві» 1614 р. друкували невелику брошуру «Собор в богоспасаємом граді Вілні бившій», де наявні ті самі шрифти, що й у попередніх виданнях. Єдина заввага: у брошурі для заголовків вжито великі прописні літери (висота очка 11 мм), які раніше (у книзі «О воспітанії чад», зокрема) використано для складання ініціалів.

У наступних львівських виданнях — «Плач албо лямент...», «Псалтир» та «На рожство вѣршѣ...» — нових шрифтів не виявлено. В цих книжках зазвичай використано крилоські більший та менший півустава.

Після 1616 р. в діяльності Львівської братської друкарні настала ще одна тривала перерва — до 1630 р.

Отже, в 1591–1616 рр. Львівська братська друкарня працювала нерівномірно. Тимчасова зупинка протягом 1594–1613 рр. наклала відбиток і на шрифти, використовувані у виданнях різних періодів активності друкарні. Якщо видання 1591–1593 рр. складено острозькими курсивами та антиквою, то книжки 1609–1616 рр. — здебільшого крилоськими півуствами. 1609 р. з'явився новий шрифт, подібний до дрібного острозького курсиву. Цей факт, а також та обставина, що після 1593 р. острозькі курсиви у львівських виданнях майже не фігурували, наштовхує на думку, що новий шрифт виготовили на заміну острозькому, мабуть, через те, що братство не мало пуансонів острозьких шрифтів або їх втратило, а без них воно не могло виливати новий запас літер для наступних видань.

Хто ж був автором нового шрифту — Конрад Форстер чи Матвій Кгисарчик? Точно відповісти на це запитання, спираючись на документи, наразі не можливо, тож автор дисертації лише схиляється до думки, що пуансони різав Форстер, а літери (за допомогою і щойно виготовлених пуансонів, і тих, що їх вже мало братство у своєму розпорядженні) виливав Кгисарчик.

Проблема визначення авторства шрифтів є однією з найважливіших у цьому дисертаційному дослідженні. Архівні джерела подають імена кількох

майстрів, які виготовляли шрифти, але не завжди можна зрозуміти, про яке саме ремесло йшлося — гравіювання пуансонів чи словолитництво. Також досить складно встановити, які саме шрифти виготовляв той чи інший майстер. Це можна зробити лише ретельно порівнявши всі шрифти кожної книжки, а також провівши паралелі з тогочасними подіями, пов'язаними з друкарством і відображеними в численних архівних документах, зокрема в актах судового процесу 1639–1640 рр. проти Андрія Скульського, що начебто видавав книжки без дозволу міського уряду. Позивачами у тій справі були члени Львівського братства Альберт Слончковський та Костянтин Мазапета [187, с. 172–195]. Саме з іменами Андрія Скульського та його товариша Михайла Сльозки пов'язане львівське друкарство 1630–1650 рр.

Скульський, так само як Сльозка, працював у всіх трьох українських друкарнях зазначеного періоду: у приватній Сльозки, єпископській Желиборського, Львівській братській, яка до того ж, не найменшою мірою саме завдяки Скульському, відновила роботу після перерви 1617–1629 рр.

Фінансову допомогу для відновлення братської друкарні надавав молдавський воєвода Мирон Могила-Бернавський, і на знак подяки за це 1630 р. там видали книжку віршів на його честь — «Вірші з трагедії Христос пасхон Григорія Богослова» [70, с. 51], автором якої, як припускають, був Андрій Скульський [70, с. 51]. Крім того, Скульський працював і як управитель відновленої друкарні. Під його керівництвом вийшли й інші братські видання того періоду: «Октоїх» (1630), «Розмишляне о муці Христа Спасителя нашего...» Йоаникія Волковича (1631) та «Анфологіон» (1632). Ці книжки надруковано шрифтами ще попередніх видань (іл. 3.3.14-3.3.16).

У 1633 р. до Львова переїхав Михайло Сльозка, який, як вважав Я. Ісаєвич, навчався друкарського ремесла у Вільні, а потім у Києві [86, с. 211]. Очевидно, саме Скульський ознайомлював Сльозку зі справами братської друкарні. Так чи інакше, але наступні братські видання надруковано вже під керівництвом Сльозки.

Книжки 1633–1635 рр. до наших днів не дійшли, тож аналізувати можна лише видання наступного, 1636 р. — «Євангеліє», у якому з'явився новий шрифт (іл. 3.3.17). На такий факт вказав Я. Запаско: «Для цього видання спеціально виготовлено новий шрифт. Він точно імітує півуставне письмо львівських рукописних “Євангелій” кінця XVI — початку XVII ст. Очко літер видовжене, виносні елементи, горішні і долішні, також подовжені, накреслення букв трохи нахилене. Висота літер чимала — 5 мм. Таким шрифтом основний текст в українській книзі ще не складали» [66, с. 136].

Я. Ісаєвич вважав великий півустав «Євангелія» 1636 р., як і саму книжку, певним еталоном для наступних видань: «Євангеліє 1636 р. стало зразком для наступних видань цієї найважливішої в богослуженні книжки. Вони друкувалися тими самими великими шрифтами (які так і називали — “євангельськими”⁵¹), набиралися рядок у рядок за першодруком, прикрашалися ілюстраціями, відбитими з тих самих дощок» [86, с. 205]. Оглянемо цей шрифт детальніше (іл. 3.3.18).

Висота шрифту, за параметрами, запровадженими у книгознавстві, становить 10 рядків — 125 мм [70, с. 57], за типографською системою Дідо — 33 pt, тобто це фактично малий канон або подвоєна терція⁵², висота очка⁵³ — майже 5 мм. Той шрифт (досить великого розміру) був призначений не так для того, щоб полегшувати читання, як для того, щоб мати презентабельний вигляд у книжках великого формату.

Літери видовжені, трохи похилені праворуч, при тому основні штрихи трохи вигнуті дугою. Контраст між горизонтальними і вертикальними

⁵¹ Євангельським у XVII ст. називали великий пишний шрифт. В угоді 1662 р. між Львівським братством і словолитником Дмитром Кульчицьким йдеться про виготовлення «євангельського», «псалтирного», «трефолойного» та ін. шрифту [8, с. 353].

⁵² За традицією, яку запровадили в друкарство близько 1785 р. французькі типографи Дідо, величину шрифту вимірюють у пунктах (1 пункт = 0,376 мм). Шрифт завбільшки 32 пункти зветься малий канон, або подвоєна терція.

⁵³ Видиме зображення літери, її відбиток на папері. Для металевого шрифту — та частина літери, що виступає, стикається з папером і містить зображення літери або іншого знака, на яку накладають фарбу і з якої потім здійснюють відбиток. У цьому дисертаційному дослідженні висоту очка виміряно у межах базових ліній, тобто без урахування виносних елементів.

штрихами досить великий. Нижні виносні елементи в літерах «з», «р», «х», «щ» — однакової довжини, яка становить майже 5 мм, тобто фактично дорівнює розмірові очка. Верхні виносні елементи менші. Їх мають літери «у» та «ять». Літера «ф» має і верхній, і нижній виносний елемент, але він не такий довгий, як у інших літер. Загалом, складається враження що літера «ф» походить не з цього шрифту, бо пластикою вона не поєднується з рештою літер.

Кілька літер — «д», «є», «з», «с», «у» — мають по два, а «о» — три варіанти накреслення. Звук [йа] позначають і «юсом» малим, і йотованим «азом».

У всіх літерах чітко видно пов'язаність з рукописом (а надто яскраво — у графіці літери «ж»), але справедливо стверджував Е. Кузнєцов: «Правильно побудований алфавіт — це система, всі частини якої строго залежать одна від одної, в якій індивідуальне замінюється спільним, видове — родовим. Кожен член цієї спільноти, навіть відсторонений від неї, несе на собі відбиток належності до системи: в цьому його сила» [125, с. 192]. Далі запропоновано згрупувати літери «євангельського» шрифту за типовими графічними формами (іл. 3.3.19).

Основним модулем цього шрифту, його «молекулою» є літера «і», що становить прямий основний штрих⁵⁴ у чистому вигляді. Два штабми, з'єднані тонким горизонтальним штрихом, утворюють групу прямокутних літер — «п», «н», «и», «ц», а три штабми — групу квадратних «ш» та «щ».

Похилені⁵⁵ штабми утворюють трикутні літери — «а», «л», «д», що мають пропорції прямокутника, і «м», «ж» та малий «юс», що тяжіють до квадрата. Так само квадратні пропорції має і частина літер округлої форми — «о», «с», «є». Водночас у шрифті наявні дублікати цих літер конденсованої форми. До цієї групи долучено літери «р» та «ю».

⁵⁴ Поширений також термін «штабм» — від нім. Stamm — стовбур.

⁵⁵ Оскільки весь шрифт має певний нахил праворуч, автор дисертації послуговуватиметься поняттями «умовно прямі» та «умовно діагональні штрихи».

Центром наступної групи, до якої за принципом коротких вертикальних штрихів⁵⁶ належить зарахувати літери «г», «б», «ять», «т», «ъ», безперечно, є літера «ять», у яку, як у поліграмі⁵⁷, вкладаються всі вказані літери.

І остання група, до якої умовно входять три літери — «ч», «в», «к». Для накреслення цих літер використано основний штрих та один чи кілька додаткових, різної форми. Цікаво, що в цьому шрифті, як і в більшості шрифтів давньої кирилиці, літери «б» та «в» принципово відрізняються одна від одної і ніяк не можуть бути об'єднані в одній групі. Набагато більше паралелей — між графікою літер «в» та «к» (іл. 3.3.19).

Решта літер — «у», «х», «з», «омега» — позасистемні, їх не можна ані зарахувати до жодної з перелічених груп, ані об'єднати між собою. Найцікавішу та найдинамічнішу форму і серед цих літер, і в усьому шрифті має z-подібний варіант «з».

Незважаючи на таку систематизацію, у шрифті можна відчутти «рукописну» пластику, особливо помітну в літерах «ж», «є» широке, «омега». Спираючись на твердження Я. Запаса про те, що шрифт «точно імітує півуставне письмо львівських рукописних “Євангелій” кінця XVI — початку XVII ст.», доцільно розглянути шрифти цих манускриптів.

Найповнішим виданням, де каталогізовано і репродуковано рукописні книжки, що походять з території України, є фундаментальна праця Я. Запаса «Українська рукописна книга» [68]. Ретельно дослідивши в ній манускрипти другої половини XVI — першої половини XVII ст., автор дисертації не виявив літер, які були б достатньою мірою подібні на шрифт львівського «Євангелія» 1636 р. Півустави львівських, та й інших українських рукописних книжок вказаного періоду — здебільшого прями, переповнені архаїчними елементами, як-от симетричне з провислою перемичкою «м», «ч» — чаша тощо. Найближчими за графікою до «євангельського» шрифту виявилися півустави львівського Євангелія кінця XVI ст. [68, с. 385–387] та яворівського Євангелія

⁵⁶ В російській мові вживають термін «шрифты с вертикальной засечкой». Див. примітку 42.

⁵⁷ Поліграма — конструктивна схема для побудови групи літер. Поліграмою є накладення однієї на одну літер, подібних за конструкцією.

1608 р. [68, с. 407–408], але й вони далекі від того, щоб їх можна було назвати прототипом друкарського «євангелського» шрифту (іл. 3.3.20, 3.3.21).

До 1636 р. в Україні Євангелій не видавали⁵⁸, але на суміжних землях — литовських і московських — вийшло кілька видань цієї книжки. Так, у «Євангелії», що його надрукував 1606 р. у Москві Онисим Радишевський, виявлено шрифт, який збігається зі шрифтом львівського «Євангелія» 1636 р. (іл. 3.3.22).

Радишевський прибув до Москви з Волині [162, с. 20], де міг працювати в Острозькій друкарні. Певним підтвердженням цієї гіпотези є наявність такого самого шрифту в острозьких виданнях — «Книзі о постничестві» Василя Великого 1594 р., «Часослові» 1602 р. та ін. (іл. 3.3.23). Як припускала свого часу А. Зьоронова, цей шрифт міг завезти до Острога Петро Мстиславець або один з його учнів [73, с. 106].

Справді, вже в першому віленському виданні Петра Мстиславця — «Євангелії» 1575 р. — можна побачити наш шрифт. Це другий шрифт, з яким працював Петро Мстиславець: у Москві та Заблудові він, разом з Іваном Федоровим, друкував одним-єдиним шрифтом, висота якого була меншою за «євангелський», а графіка подібною (іл. 3.3.24). Як стверджував Є. Немировський, графіка шрифту перших видань Івана Федорова та Петра Мстиславця походить від московського півуставу XV–XVI ст. [164, с. 228]. Як приклад дослідник навів сторінку рукописного Апостола 1540-х рр. (іл. 3.3.25). Своєю чергою, графіка цих літер походить від одного з тирновських⁵⁹ почерків, який, за твердженням В. Щепкіна, «став найулюбленішим каліграфічним почерком найкращих великоросійських писців, прищепився в новгородській школі Макарія, а в Москві — в школі Грозного і через неї перейшов у друковані церковні книжки» [272, С. 127–127]. Твердження В. Щепкіна у спеціальній статті намагався спростувати

⁵⁸ У Крилосі 1606 р. надруковано «Євангеліє учительне», але саме Євангелій тетр до 1636 р. на території України кирилицею не видавали.

⁵⁹ Велике Тирново — місто в Болгарії, яке в XIV–XV ст. було визначним центром рукописної книжності.

І. Львовчкін, але його аргументи виявилися непереконаливими [134, с. 111–113]. Посилаючись на твердження А. Соболевського про істотний вплив південнослов'янської писемності на російську в XV ст. та про епізодичність таких впливів у XVI ст., Львовчкін дійшов висновку про помилковість тез Щепкіна. Але ж взірцями для тогочасних шрифтових дизайнерів могли бути не лише рукописи саме XVI ст., а й раніші манускрипти.

Варто зазначити, що всі згадані приклади «євангельського» шрифту — з віленського, московського та львівського Євангелій, а також з острозьких видань — це різні шрифти, що збігаються за розміром та формою, але мають ледь помітні відмінності в пропорціях, контрасті між основним та додатковим штрихами (з огляду на розтискування фарби) та у графіці окремих літер (іл. 3.3.26а- іл. 3.3.26г).

Львівський шрифт є найбільше видовжений за загальними пропорціями літер, а в московському шрифті відчувається найменший контраст між основним та додатковим штрихами: ця особливість створює враження світлішого, легшого шрифту. Видно, що московський шрифт новий (літери не збиті), а якість друку — на найвищому рівні.

Всі три шрифти відрізняються від свого першоджерела — віленського шрифту — ледь помітними, але досить істотними нюансами у формах елементів деяких літер.

У московському шрифті найхарактернішими є відмінності в літері «г»: основний штрих трохи вигнутий внизу праворуч, чим створює оптичну компенсацію, і літера стоїть чітко вертикально, тимчасом як в інших шрифтах через прямий штабб літери оптично «завалюються» праворуч. Натомість не надто вдалим є конфігурація літери «о»: її гострі кінцівки абсолютно нічим не підтримані у графіці інших літер, і, як наслідок, «о» трохи випадає з загального ряду літер цього шрифту. Відмінності видно також у літерах «м» (перемичка з'єднана не в самому низу, а трохи вище) та «щ» (виносний елемент трохи загнутий ліворуч, на відміну від віленського шрифту, де він чітко прямий).

Що ж до острозького шрифту, то тут найхарактерніші відмінності виявлено в літерах «к» (літера ширша, ніж в інших шрифтах), «щ» (виносний елемент загнутий ліворуч⁶⁰), «у» (петля більша, ніж в інших шрифтах), «ъ» та «ять» (малі вертикальні штрихи більші, ніж в інших шрифтах).

У львівському шрифті відмінностей ще більше: вужча «з», верхній діагональний штрих літери «к» прямий (в інших шрифтах вигнутий), вужче «р», прямий верхній виносний елемент «у» (в інших шрифтах вигнутий), майже прямі діагоналі малого «юса» (в інших шрифтах, знову ж таки, вигнуті), а також інша форма літери «ф».

Вказані особливості дають підстави говорити не про різні відливи чи розтискування фарби, а саме про різні шрифти, які походять від графіки літер віленського «Євангелія» 1575 р.

Крім наведених копій шрифтів в українських стародруках виявлено ще одну — у «Часослові», що його надрукував Тимофій Вербицький 1625 р. у Києві. Цей шрифт є такий самий за розміром та подібний за графікою до «євангельського», але в нюансах ще більше відрізняється від охарактеризованих шрифтів (іл. 3.3.26д).

Варто згадати про ще один випадок вживання в Україні шрифту, який І. Огієнко називав «євангельським», але який відрізняється від вказаних вище за графічною схемою конструкції літер. Йдеться про великий устав стрятинського «Служебника» 1604 р. «Шрифти розкішні, великі, особливо Служебника (т. зв. євангельський); шрифти ці трохи нагадують Хведорівські, але зроблені не з них, — їх зроблено на зразок давнього київського уставу», — зазначав І. Огієнко. Так, справді, шрифт стрятинського «Служебника» ґрунтується на графіці уставу і не є подібний до розглянутих «євангельських» шрифтів, а одержав таку назву в праці І. Огієнка через певну пишність і презентабельність, що є ознаками «євангельського» шрифту.

⁶⁰ У складанні кириличних стародруків автор дисертації виявив такий прийом: обрізання виносних елементів літер у тому разі, якщо вони конфліктували між собою або з діакритичними знаками, з якими вони перетиналися в міжрядковому просторі. В острозьких та львівських виданнях, крім того, привернув увагу й інший прийом: виготовлення варіантів літер з нижніми виносними елементами, загнутими ліворуч.

Отже, наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. в друкарнях, які користувалися кирилицею, був сформований певний еталон великого урочистого шрифту, який назвали «євангельським». За його основу взято шрифт віленського «Євангелія» 1575 р., який ретельно копіювали. Своєю чергою, віленський шрифт походить від півуставу тирновських почерків.

В Україні, після того як одну з копій цього шрифту використали у львівському «Євангелії» 1636 р., усталився певний стандарт, якого дотримувалися в наступних виданнях «Євангелія» — 1644 р. та пізнішого часу.

Хто був автором цього шрифту — Скульський, Сльозка чи хтось інший, наразі визначити не можливо, документальних даних на цю тему не знайдено. Не відомо, чи Михайло Сльозка взагалі вмів виготовляти шрифти. Натомість відомо напевно, що Андрій Скульський опанував таке ремесло: про це свідчать згадані архівні джерела.

Інформації про Андрія Скульського до 1630 р. дослідники не виявили. Не відомо, хто він був за походженням, де навчався друкарства й словолитництва.

Перші документальні дані про друкаря датовано груднем 1631 р. : це заява Скульського у львівському війтівському уряді про його борг 70 злотих іншому друкареві — Степанові Мокрянському [187, с. 152–153]. У цьому документі немає навіть натяку на друкарство чи словолитництво, зате пізніші архівні матеріали, у яких згадано ім'я Скульського — судові справи 1639–1640 рр. — дають можливість реконструювати друкарську та словолитну діяльність майстра протягом 1632–1638 рр.

З цих матеріалів — скарги Альберта Слончковського та Костянтина Мазапети на друкаря Андрія Скульського і його відповідей обвинувачам впливає, що в середині 30-х років XVII ст. Скульський друкував книжки в Угро-Волощині. Дату початку цієї праці можна визначити лише приблизно в межах 1633–1635 рр., а закінчення — точніше. В одному з документів 1640 р. сказано, що Скульський повернувся до Львова «перед 1638 роком», тобто, ймовірно, 1637-го.

В Угро-Волощині, у Довгополі, очевидно, за участю Андрія Скульського 1635 р. видано «Требник» [86, с. 212], принаймні шрифти, якими надруковано книжку, подібні до тодішніх львівських півуставів (іл. 3.3.27), але не тотожні їм. Жодного помітного впливу ці шрифти на українське видання не здійснили, тож поїздку Андрія Скульського тут детально розглядати не доцільно⁶¹.

Повернувшись до Львова і організувавши разом з Михайлом Сльозкою приватну друкарню, Андрій Скульський здав 1638 р. Сльозці в оренду «п'ять видів шрифту» [187, с. 194], які можна виявити, проаналізувавши шрифти його кириличних видань 1640-х рр. Належить зауважити, що від самого початку діяльності друкарні Михайло Сльозка мав і латинські шрифти, які він купив разом з друкарнею в Яна Шеліги [86, с. 226].

Кириличні видання друкарні Михайла Сльозки 1638 р. до нашого часу не дійшли [70, с. 59], а шрифти книжок наступних років автор дисертації розгляне детальніше: їх він ідентифікував п'ять — три півустава та два курсиви. Півустанні — це шрифти братської друкарні, серед яких і «євангельський» (іл. 3.3.28), але на нього у виданнях Сльозки можна натрапити не часто. Натомість інші два півустава вжито для основного тексту більшості видань. Також досить широко застосовано курсивні шрифти, відмінні і від братських, і від київських та острозьких, хоч з тими мають найбільше спільного (іл. 3.3.29). Очевидно, саме з пізніх острозьких курсивів і скопійовано шрифти Сльозки.

Якимись оригінальними графічними особливостями згадані шрифти не вирізняються, можна лише вказати на ювелірну делікатність дрібного курсивного шрифту — тонкого та чіткого. Натомість загальношрифтове оформлення видань Михайла Сльозки є одним з найкращих тогочасних зразків «художества типографії».

Передусім варто наголосити на витонченому компонуванні заголовкових комплексів, що дуже вдало поєднуються з орнаментальними гравійованими та

⁶¹ Я. Ісаєвич зазначав [86, с. 212], що в Довгопільській друкарні Матвія Басараба працював також київський друкар Тимофій Вербицький, але і його діяльність у Волощині досить важко пов'язати з тогочасними шрифтами українських друкарень.

складальними заставками, а іноді елементи цих заставок гармонійно вплітаються в заголовок, як-от в «Апостоли» 1639 р. Використовуючи кілька різних шрифтів, творці книжки структурували заголовок і могли провадити читача від головного до другорядного (іл. 3.3.30). Втім, треба визнати, що іноді друкар аж надто захоплювався шрифтовими рішеннями, в такий спосіб призводячи до певного хаосу (іл. 3.3.31).

Оформлення основного тексту є насичене капітеллю, що нагадує типографічні композиції тогочасних київських видань (тут доречно акцентувати на кореляції з гіпотезою Я. Ісаєвича, який припускав, що Михайло Сльозка, перш ніж переїхати до Львова, працював у друкарні Києво-Печерської лаври [86, с. 211]).

Відкритим лишається питання про те, які саме п'ять видів шрифтів здав в оренду Михайлові Сльозці Андрій Скульський, адже у приватних виданнях Сльозки оригінальних шрифтів було лише два — курсивні. Решта ж — три півустави — це шрифти братської друкарні. З цього приводу можна висловлювати різні припущення, аж до сумнівів у свідченні Андрія Скульського на суді, але автор дисертації воліє почекати, аж поки будуть знайдені нові дані, які дали б змогу внести хоч якісь уточнення.

Певний період Михайло Сльозка працював паралельно і у своїй приватній друкарні, і у братській. Як зазначав І. Огієнко, «29 червня 1634 р. Братство знову прийняло Сльозку до себе на управителя» [183, с. 131], і вже наступного, 1644 р., друкар виготовив два братські видання — «Євангеліє» та «Октоїх», які є стереотипними передруками попередніх видань.

Але 1648 р. Михайло Сльозка офіційно відмовився від угоди 1643 р., і припинив співпрацю з братством [86, с. 220].

Наступним братським друком був «Анфологіон» 1651 р., відтак у діяльності друкарні настала перерва до 1663 р., а видання того періоду виходять за хронологічні межі цього дослідження.

Окреме місце в українському шрифтовому дизайні XVI — початку XVII ст., зокрема серед шрифтів друкарні Львівського братства, займає

антиква. Це питання потребує окремої уваги. Серед кількох поглядів на проблему належить виділити основні три: антикви в кириличних стародруках майже не вживали; антикву використовували як складову грецького шрифту; антиква була предтечею гражданської реформи кириличного шрифту. Необхідно виявити оптимальний, найближчий до дійсності варіант, а також зрозуміти логіку взаємодії антикви з традиційними кириличними півуставно-скорописними шрифтовими формами.

Друкарська антиква, що виникла в другій половині XV ст. на території Італії [48, с. 84–85], протягом наступного століття поширилася також у Франції та Голландії. У Німеччині та Польщі в XVI–XVII ст. вживали здебільшого шрифти з заломами [282], [284]. На українських та білоруських землях, поряд з антиквою та шрифтами з заломами для латино- та польськомовних видань, для слов'янської мови використовували півуставно-скорописні шрифтові форми, що спиралися на давню кириличну традицію. Але наприкінці XVI ст. в українських виданнях з'явилася антиква, яку вживали поряд з кириличними шрифтами.

У книжках, надрукованих в Україні кирилицею протягом XVI — першої половини XVIII ст., використано шрифтові форми здебільшого півуставно-скорописного характеру. Епізодично траплявся устав, а прописні літери деяких шрифтів мали ознаки в'язі. Втім, у тогочасному українському друкарському шрифті виявлено не лише ці чотири різновиди кирилиці, які походять ще з рукопису. В останній чверті XVI — на початку XVII ст., у період становлення українського друкарського шрифту, у добу пошуків та експериментів з'являлися несподівані, але досить цікаві рішення. Одним з таких рішень було використання, разом з кирилицею, антиквових шрифтових форм⁶².

Проаналізувавши шрифтовий асортимент друкарень, що діяли на території України в означений період, а саме: Острозької, Львівської братської,

⁶² Шрифтові форми антикви в українських стародруках розглядались автором дисертації в окремій статті [59].

Стрятинської та Крилоської, автор дисертації зафіксував вживання антикви в таких виданнях:

- «Азбука» (Острог, 1578);
- «Псалтир з Новим заповітом» (Острог, 1580);
- «Біблія» (Острог, 1581);
- «Лікарство на оспалий умисл чоловічий» (Острог, 1607);
- «Просфонима» (Львів, 1591);
- «Грамота» патріарха Єремії (Львів, 1591);
- «Аделфотис. Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка» (Львів, 1591);
- «О христіанском благочестіи» Мелетія Пігаса (Львів, 1593);
- «Книга о священстві» Йоана Златоуста (Львів, 1614);
- «Требник» (Стрятин, 1606);
- «Євангеліє учительне» (Кринос, 1606).

Отже, абсолютно всі українські друкарні того часу вживали антикву. Варто розглянути ці шрифти детально у виданнях кожної друкарні.

Вже в першому острозькому виданні — «Абетці» 1578 р. — наявні два грецькі шрифти, прописні літери яких мали форми антикви (іл. 3.1.2). Під пильним поглядом видно, наскільки різною є графіка прописних та рядкових літер, при тому ця особливість притаманна не лише острозьким, а й західноєвропейським грецьким шрифтам. Для розуміння цієї абсолютно різної пластики треба зробити невеликий відступ і пригадати історію виникнення антикви.

Перші зразки гуманістичного мінускула — праобразу антикви — О. Горфункель датував 1397–1406 рр. [44, с.80]. Але якщо прототипом для рядкових були літери каролінзького мінускула, який італійські гуманісти помилково вважали античним письмом [189, с. 611], то основою для прописних були написи, викарбувані на давніх римських будівлях. «В накресленні прописних літер були використані елементи капітального письма епітафічних пам'ятників», — стверджував О. Горфункель [44, с. 84].

Цікаво, що М. Різник вважав назву «антиква» доречною лише щодо прописних літер: «Слід зауважити, що вживаний до шрифтоливарного комплексу літер XV ст. термін «антиква» з історичного боку є не зовсім точним. Конструйовані Лукою Пачіолі, Дюрером, Торі та іншими майстрами часу Відродження заголовкові літери за зразками римського епіграфічного письма складали, як відомо, абетку маюскульних літер. Але шрифтоливарний комплект, названий тут антиквою, виступає в складі заголовкових та рядкових (тобто мінускульних) літер» [202, с. 56].

Формування прописних та рядкових літер латинської антикви відбувалося паралельно, протягом усього XV ст. В. Тоотс зазначав, що «відповідно до маюскулів капітального письма вільні кінці штампів мінускулів також були забезпечені серифами» [234, с. 25].

Що ж до грецького друкарського шрифту, то він пройшов не такий тривалий у часі шлях розвитку, як латинський. Та, власне, й самих грецьких шрифтів протягом XV — першої половини XVI ст. фігурувало не так багато: у венеційських виданнях Альда Мануція, римських Антоніо Бладо та паризьких Робера Етьєна [110, с. 175]. В «Органоні» Арістотеля (1495), у якому вперше серед видань Мануція використано грецький шрифт [113, с. 397], видно поєднання рядкових літер, які походять від рукописного грецького курсиву, з прописними типової антикви (іл. 3.3.32). Подібне, трохи еkleктичне, поєднання властиве й пізнішим грецьким шрифтам, зокрема й острозькому.

Антикву в острозьких виданнях, як вже зазначено вище, вживали винятково для прописних літер грецького шрифту. Таких шрифтів у друкарні було два — більший (висота очка 3,5 мм) та менший (близько 2,5 мм). Щодо наявності комплексу літер меншої антикви можуть виникнути сумніви, адже дрібним грецьким шрифтом (10 рядків = 42 мм) складено лише чотири рядки в «Абетці», один у «Псалтирі з Новим заповітом» та сім у «Біблії», і у всіх трьох виданнях зафіксовано тільки дві грецькі прописні цього шрифту — «Δ» і «Τ». Проте антикву такого розміру несподівано виявлено у виданні 1607 р. «Лікарство на оспалий умисл чоловічий» (іл. 3.3.33). Але, мабуть, це не той

самий шрифт, що у виданнях 1578–1581 рр., оскільки він має певні відмінності в літерах та загальних пропорціях: шрифт «Лікарства...» вужчий. Також варто взяти до уваги, що 1602 р. князь Костянтин Острозький, звертаючись до Львівського братства з проханням надіслати йому грецький шрифт, зазначав: «...а на той час іж літер готових грецьких не маю» [187, с. 127]. Отже, 1607 р. то був вже інший, новий шрифт, але такого самого розміру. Більша ж антиква фігурує на кількох сторінках «Біблії», а в «Абетці» — повний комплект її літер (іл. 3.3.34).

Якщо в Острозькій друкарні антикву використовували для прописних літер грецького шрифту, то у Львівській братській та Крилоській друкарнях антиквові прописні літери іноді вживали разом з кириличними рядковими. Саме в такий спосіб застосовано антикву в усіх чотирьох виданнях Львівської друкарні у перший період її існування — у 1591–1593 рр. — та у крилоському «Євангелії учительному» 1606 р. (іл. 3.3.35). Тож автор дисертації змушений не погодитися з твердженням М. Кисельова про вживання грецьких прописних літер разом з кириличними рядковими у львівських виданнях як про «єдиний свого роду феномен» [110, с. 192].

Наявність антикви у Крилоській друкарні не викликає подиву, адже кілька років перед тим Гедеон Балабан придбав латинську друкарню Анджея Мондровича [187, с. 137]. Ідею ж використання антикви для прописних літер у тексті, складеному кирилицею, очевидно, запозичено з львівських видань. Належить розглянути шрифти цих видань детальніше.

У львівських виданнях 1591–1593 рр. антикву вжито для таких потреб: для прописних літер грецького тексту, для прописних кириличного тексту, а також для назв розділів і підрозділів грецькою та церковнослов'янською мовами (іл. 3.3.36).

У друкарні застосовували два антиквові шрифти, які, безперечно, мають острозьке походження (про це свого часу зазначав М. Кисельов [110, с. 176]). Більший шрифт (3,5 мм) у повному комплекті фігурує в «Граматичі» (іл. 3.3.37), а дрібний шрифт (2,5 мм) автор дисертації зібрав у комплект

з різних сторінок цієї книжки (іл. 3.3.38), але про тотожність його з острозьким можна говорити лише гіпотетично, оскільки для порівняння немає достатньої кількості матеріалу з острозьких видань.

Найцікавішим явищем, на думку дисертанта, є вживання антикви в кириличних текстах, а особливо у словах церковнослов'янською мовою. Для цього використовували літери грецької антикви, що позначали ідентичні звуки церковнослов'янської мови, а за браком таких літер добирали подібні за графікою. Показовим є приклад з літерою «іпсилон», яку вживали для звуку «ч» (іл. 3.3.36), очевидно, через її подібність до форми уставного «Ч» — «чаша».

Принципи використання літер грецької антикви у слов'янських текстах докладно описано у статті М. Кисельова [110, с. 196], але тільки для двох складальних шрифтів. Дослідник зауважив: «Привертають увагу деякі заголовки дуже великими літерами, мабуть, не відлитими, а створеними випуклою гравюрою на металі або ж цілими рядками. Вони не можуть належати до жодної литої абетки тому, що в різних місцях висота літер є різна, то 7 мм, то 6,5 мм, то 6 мм; крім того, видно різницю в рисунку» [110, с. 190]. Проте докладно цих літер не розглянув. І хоч темою цього дослідження є саме складальні шрифти, а не гравійовані, його автор все-таки охарактеризує згадані літери, передусім з огляду на їх надзвичайне місце в історії українського шрифту: йдеться про перший випадок проектування літер кириличної абетки на основі графіки антикви.

Детально вивчивши в «Граматиці» заголовки великого розміру (іл. 3.3.39), автор дисертації дійшов висновку, в якому погоджується з твердженням М. Кисельова: це справді не складальний шрифт, а повністю вигравіювані написи. Тепер варто розглянути літери кирилиці, які не мали аналогів у грецькій антикві і які були спроектовані.

Найпростіше авторам шрифту було створити літеру «Ять»: тут, безперечно, використано елементи «В» і «Г». Цілком органічний вигляд має «Зело»: можливо, цю літеру скопійовано з якоїсь конкретної латинської «S».

Трохи дивує завузька форма «С» та «Є», адже ці літери можна було досить просто узгодити за об'ємом з «О». «Ч» — чашу виконано у традиційній уставній формі. І, нарешті, дуже незвична й непропорційна «Д» яскраво демонструє проблемність (знайому багатьом дизайнерам і дотепер) виносних елементів.

Факти вживання антикви в кириличних стародруках зафіксовано ще у виданнях Стратинської друкарні Федора та Гедеона Балабанів: у «Служебнику» та «Требнику» ініціали мають форму антикви. Тут використано також не складальні, а гравійовані шрифти. Як зазначав свого часу Григорій Коляда, ініціали скопійовано з «Біблії» Плантена [116, с. 159]. Крім того, антиква наявна у «Требнику» у вигляді одного гравійованого рядка (іл. 3.3.40).

Складальна ж антиква з'явилася знову 1614 р. на сторінках львівського видання «Книга о священстві» Йоана Златоуста. Це ті самі два шрифти острозького походження. У кириличних книжках, виданих після 1614-го і до 1632 р., дисертант не виявив антикви. Щоправда, на титульному аркуші київської «Аполлеіа апології книжки» (1628) слово «АПОЛЛЕІА» надруковано антиквою. Як видається, це не складальний шрифт, а повністю гравійований напис (різні літери «А»), але початкові літери слів «апології книжки», мабуть, були частиною складального шрифту (іл. 3.3.41).

Належить з'ясувати питання про причини появи антикви в кириличних стародруках кінця XVI — початку XVII ст., яке, на думку автора дисертації, не було «спробою реформувати церковнослов'янський кириличний шрифт», як стверджували свого часу М. Кисельов [110, с. 194] та Я. Запаско [66, с. 89]. Використання антикви (власне, грецьких прописних літер) було радше намаганням наблизити вигляд кирилиці до грецьких літер і в такий спосіб підвищити, так би мовити, їхній статус (а не просто «підкреслити глибину впровадження грецької мови до шкільної освіти», як наголошував Григорій Коляда [117, с. 207]; про цю глибину свідчив вже сам факт наявності грецької мови у львівському друкарстві). Вживання антикви стало одним з елементів

послідовного впровадження тези про піднесення слов'янської мови до рівня латинської та грецької. Як відомо, актуалізації такого завдання сприяв єзуїт Петро Скарга, видавши полемічний трактат «Про єдність церкви Божої», у якому відмовляв слов'янській мові у праві зрівнятися з грецькою та латиною.

Належить також наголосити, що розглядати антикву кириличних стародруків винятково як частину грецького шрифту — означає застосовувати хибний підхід, адже антикву вживали і з кириличними літерами у слов'янських текстах, і саму по собі у слов'янських підзаголовках.

З іншого боку, не є коректним називати ці випадки «предтечею громадянської реформи», оскільки літер власне кирилиці якраз не модифікували, а вживали їх, поряд з антиквою, у їхній традиційній формі (чи не єдиний виняток — літера «Д» у гравійованому рядку «Граматики»). Доречнішою видається теза про символічне підвищення статусу слов'янської мови через її візуальне наближення до грецької: про це ніби натякає назва одного з львівських видань — «Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка» (іл. 3.3.42).

Вживання антикви в кириличних стародруках, виданих в Україні наприкінці XVI — на початку XVII ст., не було епізодичним: у кожній друкарні, що діяла на території України, була наявна антиква. Йдеться і про складальні шрифти, і про повністю гравійовані написи. Складальних шрифтів було два — більший (3,5 мм) та дрібніший (2,5 мм). Ці шрифти використовувано в Острозькій (для грецьких текстів) та Львівській братській друкарні (і для грецьких, і для церковнослов'янських текстів). Також окремі літери антикви виявлено у крилосьькому «Євангелії учительному» (6 та 7,5 мм). Істотного впливу на український шрифтовий дизайн XVII ст. форми антикви не мали, хоч деякі їхні елементи можна побачити в окремих шрифтах, здебільшого львівських видань XVII ст.

Ще однією львівською друкарнею аналізованого періоду була друкарня єпископа Арсенія Желиборського, де видано лише дві книжки — «Требник» (1645) і «Зобраніє короткоє науки о артикулах віри» Петра Могили та Ісайі

Трофимовича Козловського (1646). Друкарня Желиборського 1646 р. була перевезена зі Львова до Унева, де дала початок учнівській монастирській друкарні [183, с. 142].

Шрифти видань Арсенія Желиборського близькі за графікою і до шрифтів братської друкарні, і до київських півуставних шрифтів⁶³. Це два подібні між собою півустава, вищий з яких контрастніший та похиліший (іл. 3.3.43).

У друкарні Арсенія Желиборського працював Андрій Скульський, який, очевидно, виготовляв і шрифти. На тему графіки шрифтів цієї друкарні та типографії її видань мало що можна додати до вже сказаного, але щодо загального оформлення книжок варто зробити дві важливі зауваги.

Перша заувага: кожна сторінку оформлено рамками зі складальних елементів. Такий прийом був не новий: серед львівських видань автор дисертації вперше його зафіксував у «Соборі...» (1614, братська друкарня), а серед київських — у «Служебнику» (1629). Але у «Требнику» Арсенія Желиборського (1645) ці складальні рамки виконано надзвичайно вишукано. Це, безперечно, свідчить про смак і типографа, і видавця.

Друга заувага: у виданні Арсенія Желиборського скопійовано майже повний комплект заставок стрятинського «Требника», але якість копій відчутно поступається оригіналові і технікою, і рисунком, і гармонією балансу чорного і білого. І. Огієнко стверджував, що в передмові до «Требника» Арсенія Желиборського «знаходимо укрите ворогування проти Петра Могили» [183, с. 141]. Можливо, саме з цієї причини книжку складено шрифтами, що нагадують більше київські, ніж львівські, а також оформлено заставками, які копіюють стрятинські і які на той час були в Києві, куди перевезено обладнання Стрятинської друкарні.

Мистецтво гравюри українських стародруків виходить за межі предмету дисертаційного дослідження, але варто зазначити, що цей випадок свідчить не

⁶³ Як відомо, для перших видань Києво-Печерської друкарні використано стрятинські шрифти. У книжках 1620 р. вперше застосовано вже оригінальні київські шрифти. Докладніше про це йдеться в розділі 3.4.

так про конкуренцію, як про своєрідні творчі змагання в царині друкарства, які виявлялися і в графіці дереворитів, і в пластиці шрифту.

Шрифти львівських друкарень, насамперед братської, наприкінці XVI — в першій половині XVII ст. мали кілька пластичних варіацій: курсивний, що наслідував острозькі курсиви (і ранні, і пізній); півуставний, що походить з двох джерел — крилоського шрифту й віленського та острозького «євангельських» шрифтів; антиквовий, який є характерною особливістю саме ранніх львівських видань.

3.4. Шрифти Києво-Печерської друкарні

Основою Києво-Печерської друкарні, яка почала функціонувати 1616 р., стали матеріали Стратинської друкарні Федора та Гедеона Балабанів, придбані у спадкоємців коштом архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького⁶⁴.

Діяльність Києво-Печерської друкарні протягом 1616–1650 рр. тривала неперервно, але чітко поділяється на два періоди — 1616–1632-й та 1633–1650 рр. з огляду на такі чинники: істотна зміна складу працівників друкарні, зміщення акцентів щодо вживання шрифту з кирилиці на латинські друки.

За період 1616–1632 рр. у Києво-Печерській друкарні видано 35 книжок [66, с. 38–54]. То були і об'ємні фоліанти, і невеличкі брошури, а також аркушеві видання.

У першому київському виданні — «Часослові» 1616 р. — вжито шрифти Стратинської друкарні Федора та Гедеона Балабанів, які викупив свого часу архімандрит Києво-Печерського монастиря Єлисей Плетенецький [233, с. 70]. Стратинських шрифтів у «Часослові» три рядкових (великий устав стратинського «Служебника» та два комплекти прямих півуставів зі

⁶⁴ Ф. Титов свого часу наполягав на ранішій даті початку діяльності Києво-Печерської друкарні — 1606 р. [233, с. 72], але це твердження спростували абсолютна більшість пізніших дослідників.

стрятинського «Требника») і два комплекти прописних літер, виявлених в обох стрятинських виданнях.

Федір Титов охарактеризував шрифти «Часослова» так: «Книга надрукована шрифтом уставним (висота літер = 3 мм), на початку статей вживаний крупний уставний шрифт (вис. = 10 мм). <...> Цитати були набрані на берегах таким дрібним шрифтом, що в одних місцях його прочитати було дуже складно, а в інших взагалі не можливо» [232, с. 5]. Тут Ф. Титов говорить про два з трьох згаданих стрятинські шрифти, а також про ще один — шрифт, використаний на берегах «Часослова». У стрятинських виданнях цього шрифту не виявлено. Зважаючи на дуже невеликий розмір (близько 1 мм) та невелику кількість наявних літер, стверджувати про питомі елементи в їх графіці проблематично. Видно, що шрифт, подібний до інших стрятинських шрифтів, має і прописні, і рядкові літери (іл. 3.4.1).

У «Часослові» привертає увагу досить цікаве рішення — складання слів прописними літерами, але з прописними більшого розміру для перших літер. За приклад править напис «Єлисей Плетенецькій» (іл. 3.4.2), де початкові літери фактично є ініціалами. Прикметно, що такий прийом застосовано в друках Франциска Скорини, зокрема в «Біблії» (іл. 3.4.3).

Також не надто типове вживання прописних літер зафіксовано у стрятинських друках, наприклад, у «Требнику», де всередині тексту, складеного прямим півуставом, виявлено рядкові літери великого уставу як прописні. Тут доречно згадати дискусію 20-х рр. ХХ ст., коли дослідники обговорювали питання прописних і рядкових літер як проблему двох різних абеток. Учасники дискусії абсолютно серйозно порушували питання про те, щоб скасувати прописні літери взагалі⁶⁵.

⁶⁵ У 1920-х рр. у Німеччині виникла суперечка між прибічниками традиційної готики, гуманістичної антикви та новітніх гротесків. «В німецькій поліграфії йде боротьба проти консерватизму в оформленні, проти прибічників традицій. Цю боротьбу провадять прибічники нового типографського оформлення, в суперечці між прибічниками антикви проти фрактури, за скасування прописних», — зазначено в одній з дискусійних статей, опублікованих у журналі «Полиграфическое производство» [141, с. 48]. Ідею складання без прописних літер з ентузіазмом підхопили в СРСР: «... з доповіддю на нараді виступив товариш Щелкунов, який вважає за можливе здійснення нової реформи, внаслідок якої ми

У наступних київських стародруках — «Візерунку цнот...» Олександра Митури (1618) та «Анфологіоні» (1619), крім згаданих стрятинських шрифтів, наявний ще один комплект прописних та рядкових літер, що дуже нагадує острозький курсив. Ф. Титов не зауважив цього шрифту у «Візерунку...» і охарактеризував його вже як шрифт «Анфологіону», де його теж використано: «Починаючи зі стор. 321, і особливо зі стор. 372, для позначення святих, що святкуються у відомі дні (крім тих, служби яких є в Анфологіоні), та для прологів вживається дрібний курсивний (висота літер = 2 мм) шрифт» [232, с. 26].

Гіпотезу про острозьке походження київського курсиву свого часу спростували інші дослідники. Зокрема, Яким Запаско зазначав, що цей шрифт «і малюнком трохи грубіший, проте дуже подібний [до острозького], і деякі автори беззастережно називають його острозьким» [62, с. 115]. Дисертант погоджується з цим твердженням: це різні, хоч і дуже близькі шрифти (іл. 3.4.4). Схожість можна пояснити свідомим копіюванням острозьких шрифтів. Про зацікавленість киян острозькою друкарською спадщиною свідчить архівний документ — «Скарга друкаря Тимофія Вербицького з Києва у луцькому гродському суді на пана Лавріна Бучайського за нанесення йому побоїв у Острозі» [187, с. 146]. Тимофій Вербицький на той час був працівником Києво-Печерської друкарні — «мастером художества печатного», як вказано у післямові до «Бесід» Йоана Златоуста 1623 р. [86, с. 173], і, очевидно, їздив до Острога саме у друкарських справах.

З'явилися зміни у складанні стрятинським прямим курсивом. Рядки вже не є такими рівними, як у стрятинському «Требнику». Можливо, це стало наслідком недостатньо високої кваліфікації київських друкарів. Але ж відомо, що над «Анфологіоном» вже працював Памво Беринда [118, с. 129]. Автор

отримаємо колосальну економію і в часі, і в папері, і в металі. Тепер 5% самого лише металу лежить мертвим капіталом, головню у вигляді прописних, що їх у складанні вживають не так часто» [185, с. 46]. Крім популярної тоді в СРСР тези про економію, на обговорення висунули також проблему конструктивної різниці між прописними і рядковими літерами: «...різниця між прописними і рядковими в російській абетці є лише в трьох літерах (А–а, Б–б, Е–е)» [185, с. 46].

дисертації припускає, що певну кривизну рядків створили навмисно, щоб надати текстові «рукописного» вигляду. На цю думку наштовхнуло збільшення кількості надрядкових літер, яке, безперечно, створює ефект скоропису. Ще одна цікава новинка цього шрифту: поява літери «т» абсолютно іншої конструкції, асиметричної, такої, що виходить за межі рядка (іл. 3.4.5). У стрятинських виданнях фігурувала лігатура «ТВ», у якій літера «Т» мала подібну форму. Але самої асиметричної «т» в стрятинських книжках не виявлено. Варто додати, що конструкція лігатури «ТВ», найімовірніше, була запозичена з венеційських чи південнослов'янських видань (іл. 3.4.6).

Подібне асиметричне «т» з верхнім виносним елементом зафіксовано і в київському курсиві: цю літеру використовувано паралельно з триштамбовим «т» (іл. 3.4.7). Взагалі, багато літер цього шрифту мають виносні елементи: долішні («д», «з», «р», «у», «х», «ц», «щ»), горішні («т», «у» [інший варіант], «ять», твердий знак), в обидва боки («ф»). Виносні елементи наявні ледь не в половині літер давньої абетки, на відміну від сучасної кирилиці (гражданки), де виносні елементи є лише в чотирьох літерах: «б», «р», «у», «ф». А хвостики літер «ц» і «щ» виносними елементами можна називати лише умовно. Певною мірою саме така невелика кількість виносних елементів у сучасній кирилиці⁶⁶ спонукає сучасних дослідників шрифту до коментарів на кшталт: «...вона [сучасна кирилиця] майже наполовину складається з нецікавих, млявих за конструкцією, схожих один на одного, як спини в черзі, знаків» [43, с. 9].

Окремо належить згадати про комплект прописних літер київського курсиву, які є не менш цікавими, ніж рядкові. Передусім варто зазначити, що прописні літери цього шрифту виступають за межі рядка і вгору, і вниз, а це абсолютно оригінальне рішення, до якого вдалися, як і з загинанням кінцівки літер «И», «Н», «П», «Г», звісно ж, для підсилення ефекту рукопису.

⁶⁶ Проблему виносних літер сучасної кирилиці/гражданки своєрідно вирішили у середині ХХ ст. в Болгарії — здійснили шрифтову реформу, наслідком якої стала зміна конструкції деяких рядкових знаків болгарської абетки [94, с. 147]. В конструкціях літер «в», «д», «ж», «з», «к» були створені виносні елементи.

Неймовірно цікава прописна «Е» чудово перегукується графічно з рядковою «з», а літери «А» та «В» — прозорий натяк на шрифти Франциска Скорини.

Я. Запаско появу в київських виданнях ще двох шрифтів датував 1620 р.: «Створено і вилито два основні лаврські шрифти, трохи відмінного малюнка. В меншому, призначеному переважно для допоміжних статей, висота 10 рядків становить 60 мм, розмір очка — приблизно 2,5 мм, літери трохи загострені, мають форму видовженого прямокутника, в рядку прилягають одна до одної. В другому висота 10 рядків — 80 мм, очка — 3 мм, воно ширше, між літерами є значні прогалини, основні штрихи мають стриману, з чітко зрізаними закінченнями форму. Літери цих шрифтів трохи нахилені вправо» [66, с. 117].

Ці два шрифти (іл. 3.4.8), очевидно, справді були створені як пара. Вони подібні за накресленням, а крім розміру вирізняються також насиченістю. Їх можна класифікувати як півуставні: для курсиву вони надто стрункі. Певною мірою ці київські шрифти перегукуються з парою стрятинських прямих півуставів (іл. 3.4.9). Менший київський півустав автор дисертації вперше виявив у виданнях 1620 р. («Служебник», «Номоканон», «Книга о вірі» Захарії Копистенського), а більший — тільки у «Бесідах» Йоана Златоуста 1623 р.

Цікавішими є прописні літери, що на відміну від рядкових, мають карби, особливо помітні в літері «Т», де ці карби на вигляд такі ж, як у брускових шрифтах ХІХ ст. Винятковою є графіка літери «А», яка, на відміну від прописних літер інших уставних та півуставних шрифтів, не є рисована, а повторює форму рядкової «а» (іл. 3.4.10).

У книжці, виданій два роки по тому — «Толкованії на Апокаліпсис» Андрія Кесарійського — вперше серед видань Києво-Печерської друкарні з'являються інші, не кириличні, шрифти — грецький та фрактуроподібний шрифт з заломами (іл. 3.4.11). І хоч датою початку друкарства латинським шрифтом у Києві вважають 1632 р., однак латинські шрифти були наявні в лаврській друкарні вже 1625 р.

Наступного, 1626 р., у Києво-Печерській друкарні побачили світ «Київські ксилографічні листки» — перші одношпальтові видання друкарні. В одному

з них — «Житті преподобного Памви» — фігурує новий шрифт (іл. 3.4.12). Цей шрифт менший за курсивний, але більший за той, що його використано ще в Часослові 1616 р. Дрібний шрифт «Життя...», на відміну від шрифту приміток «Часослова», досить добре читабельний. Він має і рядкові, і прописні літери, але в деяких місцях як прописні вжито літери курсивного шрифту.

У «Ксилографічних листках» фігурує ще один новий шрифт — тайнопис на основі глаголиці (іл. 3.4.13), що його використовували і в наступних виданнях. Ці літери вживав Памво Беринда, який шифрував таким тайнописом своє ім'я та посаду: «Памва Берында протосигнел иерусалимский» (титул «єрусалимський» він отримав від Патріарха Феофана 1620 р., а в часи Петра Могили, у 1626–1629 рр., відкрито це демонструвати було не дуже доречно). В. Німчук так аргументував вживання тайнопису: «Насправді ж П. Беринда вжив криптограми з етичних міркувань. Тайнописом він надрукував запозичене тодішньою українською мовою з польської слово замтузь «будинок розпусти» (польське *zamtuz*, *zantuz* з німецького *Schandhaus*)» [173, с. 32]. Ці слова стосуються вже іншого видання — «Лексикону славенороського» 1627 р., укладачем і друкарем якого був той-таки Памво Беринда. Нових шрифтів у цьому виданні не виявлено.

Нових шрифтів не зафіксовано і в наступних виданнях друкарні зазначеного періоду. Єдиний виняток — антиква на титульному аркуші книжки «Аполлеіа апології книжки» 1628 р. (іл. 3.4.14). У пам'ятці фігурує антиква двох розмірів: більший шрифт, яким складено слово «Аполлеіа» (хоч, можливо, це не складальний шрифт, а повністю вигравійований напис), менший шрифт (великі літери у словах «Апології Книжки»). Другий — це, безперечно, вже складальний шрифт, який за розміром збігається зі стрятинською антиквою, вживаною ще в «Требнику» 1606 р. Літера «А» схожа і за формою, а літера «К» — інша.

Пізніше антиква з'явилася на титульному аркуші «Євхарістиріону» 1632 р. Йдеться про прописні літери грецької антикви, що їх від початку 30-х років

XVII ст. вживали на титулах київських видань досить часто, при тому і кириличних, і латинських.

Що ж до авторів київських шрифтів, то тут можна назвати ім'я словолитника Леонтія Ієрусалимовича. «При печерській друкарні був і свій словолитник у особі Леонтія Ієрусалимовича, що підписався під Імнологією письменником. Звідси зрозуміло, що при печерській друкарні в той час була вже своя словолитня, в якій виливали новий шрифт, користуючись для цього матрицями та пуансонами, які були придбані, напевно, ще архімандритом Єлисеєм Плетенецьким, при купівлі Стратинської, а можливо, й інших західно-руських друкарень», — зазначав Ф. Титов [233, с. 217].

Надзвичайно ретельно підходили київські типографи до організації текстів на шпальтах, до конструювання заголовкових комплексів, заставок, розміщення ілюстративного матеріалу. За яскравий приклад правлять шпальти «Анфологіону»: для цього видання формату фоліо стратинські заставки, зроблені під кварто, були замалі, і щоб вирівняти ці заставки по ширині складання, київські типографи приєднали до них додаткові елементи такої ж висоти (іл. 3.4.15). І це не був поодинокий випадок: аналогічні композиції можна спостерігати по всьому об'єму книжки.

Про комплексний підхід київських друкарів до мистецтва типографії, до цілісної конструкції кодексу свідчить оформлення «Книги о вірі» Захарії Копистенського. Видання має надзвичайно продуману структуру: по всій книжці видно складальну рамку, над нею — колонтитул, з боків — примітки, а також місце для маргіналій. Кожний розділ починається заставкою, після якої містяться заголовок і підзаголовок, відтак йде основний текст, першою літерою якого є ініціал. Завершується розділ кінцівкою.

Дуже продуманою була робота з прописними літерами в київських виданнях. Назви частин складено прописними, розділів — рядковими літерами. Такою ж логікою та органічністю вирізнялася структура основного тексту. Окремі рядкові літери київських шрифтів мають кілька накреслень, наприклад, одне не виходить за межі базових ліній, а інше має виносний елемент. Київські

типографи віддавали перевагу саме формам з виносними елементами. Що більше, часто використовували прописні літери на початку звичайних іменників усередині речень, тобто в таких словах, які належало б писати з рядкових літер. Завдяки такому принципу текстура шпальти набувала досконалої збалансованості та гармонійності. Особливо це помітно в київському курсиві, типографія якого більше мережева, ніж його прототипу — острозького курсиву (іл. 3.4.16).

Окремо належить згадати про виявлення в типографічному оформленні київських видань виразних рис стилю бароко. На це вказує вживання і капітелі, і прописних літер на початку звичайних іменників усередині речень, тобто в таких словах, які потрібно писати з рядкових літер.

Капітеллю виділяли імена дуже шанованих осіб: короля, патріарха, митрополита. Паралельно часто вживали прописні літери. Безперечно, велика літера — то стиль Епохи, данина Часу, перші вияви великого Стилю, який поступово витісняв з української типографії ренесансові та маньєристичні ознаки.

Тут дуже доречно буде порівняти два подібні тексти, а саме панегіричні вірші з «Біблії» (Острог, 1581) та «Бесід на діяння святих апостолів» (Київ, 1624). На сторінці острозького видання дуже типова для епохи ренесансу типографія — стрункі, чітко вивірені рядки, що своїм збалансованим ритмом створюють відчуття злагодженості та гармонії, а шрифти ніби вишикувалися на урочистий парад. Абсолютно інше враження справляє шпальта київського видання: тут вирують емоції, хтось дзвінко вигукує окремі слова, а іноді й цілі фрази, море літер колихається на хвилях рядків (іл. 3.4.16).

Свого часу відомий радянський шрифтовий дизайнер і теоретик шрифту С. Телінгатер зазначав: «...письмова мова ані найменшою мірою не відповідає точно мові усній і не може замінити живу усну мову. Звукова, усна мова наділена такими рисами, як тонкість нюансів окремих звуків, багатообразне звучання їх, складні взаємовідношення від сусідства з іншими звуками і т. ін.» [228, с. 157]. Безперечно, погоджуючись з цими тезами, автор дисертації вважає

за потрібне наголосити, що друкований текст київських видань має конкретне емоційне забарвлення, зумовлене грамотно розставленими типографічними акцентами.

Експресії типографії київським курсивом досягнуто певною мірою також завдяки частому вживанню прописних літер, зокрема й у тих словах, що їх раніше писали з рядкових: Трон, Рицер, Любов, Наука і нарешті —Типографія! Це цілком барокова ознака, яка виникла саме в часи Контрреформації, як зауважив А. Капр: «Спочатку з прописної літери почали писати слова Бог і Пан, згодом Папа, Імператор, Єпископ, Церква, Князь. Вірнопідданські вислови у присвятах та післямовах книжок епохи бароко також сприяли перенасиченню німецького шрифту прописними літерами. Тим самим впровадження написання іменників з прописних літер було своєрідним результатом Контрреформації» [99, с. 96].

Треба зазначити, що київський та острозький курсиви — це два дуже близькі між собою шрифти (деякі дослідники вважали їх одним і тим же шрифтом), але наскільки інші враження справляють ці дві шпальти, часова відстань між якими становить менше ніж пів століття. Від початку XVII ст. в Україну почало проникати барокове мистецтво, яке поширювали на українських теренах передусім єзуїти, і шрифтова типографія в київських виданнях 1620-х рр. стала першими паростками цього стилю, який за пів століття посів панівне місце в українському мистецтві.

Межа 1632–1633 рр. була для друкарні Києво-Печерської лаври визначальною. Тоді змінилося керівництво друкарні, оскільки 1632 р. померли два її чільні діячі — Памво Беринда і Тарасій Земка. Того-таки року митрополитом Київським став Петро Могила, а вже наступного, 1633 р. з Києво-Печерської друкарні вийшло перше видання польською мовою, надруковане, відповідно, шрифтами з заломами. Пізніше таких видань і видань, у яких вжито також латинський шрифт, з'являлося дедалі більше. Водночас тривало й друкування книжок кирилицею.

Протягом 1633–1650 рр. з лаврської друкарні вийшло 18 кирилических книжок [70, с. 48–70]. Нових кирилических шрифтів у цих виданнях автор дисертації не виявив. У цей період увага київських друкарів, якщо йдеться про шрифт, чимраз більше зосереджувалася на польсько- та латиномовних виданнях, яких тоді надруковано 17 назв [70, с. 55–70]. У кирилических виданнях далі вживали півуставні та курсивні шрифти попереднього періоду. Натомість істотно вдосконалили загальне оформлення книжки. Найпоказовішими в цьому розумінні є оформлення та архітектура⁶⁷ «Євангелія учительного» (1637) і «Требника» (1646).

На той час, тобто на середину 30-х рр. XVII ст. в українських друкарнях сформувалася певна структура друкованого фоліанта, що складалася з титульної сторінки або форти (за твердженням М. Макаренка, вона мала «могутні архітектурні форми: класичні фронти на пілястрах, на струнких стовбах, півкруглі арочки, в провітах яких друкують вітійовату титулатуру книжки» [145, с. 8]); герба та епіграми на нього особи, на кошти якої надруковано книжку; одної або двох передмов; основного тексту, поділеного на розділи, розмежовані заставками та заголовковими комплексами; післямови, а також, іноді, покажчика та переліку «погрішеній», тобто помилок.

Таку сталу структуру мають обидві названі книжки, водночас тут можна побачити й деякі новаторські рішення, що були делікатно окреслені в «Євангелії учительному» та абсолютно чітко виявилися в «Требнику».

Насамперед йдеться про зміни в композиції форти. Якщо в титулах українських видань XVI–XVII ст. чітко видно архітектурну конструкцію, то в «Євангелії учительному» виявлено лише її окремі елементи. Тут, за влучним висловом М. Макаренка, «основна архітектурна форма полягає тільки в розміщенні мас, а самі маси (що почасти утворюються архітектурними деталями, а здебільшого цілком орнаментальними), де беруть участь речі побутові, рослинні, абстрактні форми, людські постаті та погруддя, — різкі

⁶⁷ Доречність формулювання «архітектура книжки», що його вперше вжив Л. Гессен [38], обґрунтували свого часу В. Фаворський [242, с. 60] та Б. Валуєнко [29, с. 15].

[145, с. 15]. У «Требнику» ж взагалі немає ніяких архітектурних зображень. Як ледь вловимий натяк на них можна розцінювати лише схожу на арку форму центрального отвору, в якому розміщено вихідні дані книжки.

У текстовій інформації титульного аркуша виділяються передусім назви книжок — «Євангеліє» і «Требник», виконані гарними в'язеподібними літерами, що їх майстри друкарства об'єднали між собою орнаментальними елементами (іл. 3.4.17). У «Требнику» типографи пішли ще далі: в подібній манері виконали і внутрішні заголовки на шмуцтитулах. Це, до речі, перший в історії української книжки випадок використання шмуцтитулів як окремих сторінок для початків розділів.

Структурованою та логічною в обох книжках є композиція заголовків як субпідрядних акцидентних комплексів. Якщо в багатьох попередніх виданнях заголовки були перевантажені кількістю шрифтів, то у вказаних книжках друкарі використали два рядкові та два прописні, при тому їх розмір послідовно зменшували (іл. 3.4.18).

Що ж до шрифту основного тексту та його типографії, то тут особливих новацій виявити не вдалося. Для суцільного тексту використано півуставні шрифти, для приміток — дрібні курсивні. Так само, як і в багатьох попередніх виданнях, для типографічного дизайну текстових блоків застосовано додаткові оздоблюванні складальні елементи — складальні лінійки.

Оригінальною особливістю «Євангелія» та «Требника» є вирішення заставок фактично як сюжетних ілюстрацій, на відміну від більшості попередніх видань, де заставки були здебільшого орнаментальні. І хоч ілюстративний матеріал та гравюра не є предметом цього дисертаційного дослідження, все ж варто вказати на цю новацію в контексті оформлення книжки.

3.5. Шрифти мандрівних друкарень

В історію українського книговидання XVII ст. увійшли кілька друкарень, які умовно можна назвати мандрівними. Власне, «мандрівною друкарнею до

певної міри була й друкарня Івана Федорова» [120, с. 59], що стала першим видавничим підприємством на території України. Всі московські, заблудівські та львівські видання Івана Федорова надруковано одним і тим же півуставним шрифтом, який розглянуто в розділах 3.1 та 3.3. У цій частині дисертаційного дослідження автор зосередить увагу на шрифтах видань Павла Домжива Лютковича Телиці (працював в Угорцях, Мінську, Четвертні, Луцьку, Чорній), Кирила Транквіліона Ставровецького (Почаїв, Рохманів і Чернігів), а також двох київських приватних друкарів — Спиридона Соболя, що помандрував зі своїм закладом у Білорусь, та Тимофія Вербицького, який їздив в Угро-Волощину.

Павло Люткович та Кирило Ставровецький почали працювати як видавці одночасно, 1618 р. То був період, коли Острозька, Стратинська та Крилоська друкарні вже припинили свою діяльність, а в роботі Львівської братської настала тривала перерва. Єдиною чинною тоді друкарнею була Києво-Печерська, яка почала працювати 1616 р.

З видань Павла Лютковича до наших днів дійшло п'ять книжок [70, с. 38–49], виданих протягом 1618–1629 рр. на території України, і одна, надрукована в Білорусі [120, с. 59]. Йдеться про «Събраніе вькратце словес» та «Апостоли і Євангелія» (Угорці, маєток Олександра Шептицького), «Казанье на чиненю памяти по зелом его милости пану Александрови Федоровичу Шептицкому» (Мінськ), «Псалтир» (Четвертня, куди Павло Люткович разом зі своїм помічником Сильвестром прибув на запрошення Григорія Четвертинського), «Лямент по святобливе зошлом... Іоаннѣ Василевичу» Давида Андрєсвича (Луцьк), «Часослов» та «Діалог» С. Решки (новозаснований монастир у с. Чорна, де Павло Люткович став ігуменом і де 1634 р. скінчив свій земний шлях) [120, с. 59–60].

Після смерті Павла Лютковича Сильвестр передав друкарню луцькому монастирю, де 1640 р. надруковано «Апостоли і Євангелія». Дальша доля друкарні не відома.

У виданнях Павла Лютковича вжито чотири шрифти (іл. 3.5.1а, іл. 3.5.1б): два півуставні (10 рядків = 70 та 92 мм) та два дрібніші шрифти (10 рядків = 50 та 64 мм), які класифікувати досить проблематично. З одного боку, вони начебто схожі на інші українські курсиви, але насправді істотно відрізняються і від острозьких, і від львівських та київських.

Передусім йдеться про нахил: «курсиви» видань Павла Лютковича є майже прямі, тимчасом як усі інші українські мають відчутний нахил праворуч. Крім того, літери «е» та «с» виконано правильними півовалами, натомість у всіх інших українських шрифтах, навіть у прямих стрятинських півуставах, півовали цих літер вирізняються асиметричністю.

У літерах видань Павла Лютковича можна спостерегти певну геометрію, що особливо яскраво виявилася у правильному колі широкого «о» (іл. 3.5.2). Порівняно зі шрифтами інших українських друкарень, шрифти Лютковича відійшли найдалі від своїх рукописних прототипів і є, так би мовити, найбільше пробудованими друкарськими шрифтами. Виняток становлять варіанти літер «ять» та «ъ» з верхніми виносними елементами.

Відкритим залишається питання про походження цих шрифтів, адже в жодному українському шрифті не виявлено настільки виразної геометрії, хоч близьке до кола «о» зафіксовано в деяких шрифтах Острозької та Києво-Печерської друкарень.

Свого часу Я. Запаско стверджував, що «Люткович не мав доброго художника для оформлення своїх книг» [66, с. 146], і з цим можна погодитися: гравюр у виданнях Павла Лютковича не багато, а типографічне оформлення досить просте. Але графіка самого шрифту, як вже зазначено вище, надзвичайно цікава.

Мандрівним видавцем був і Кирило Транквіліон Ставровецький, який свої видання «Зерцало богословії», «Євангеліє учительне» та «Перло многоцінное» надрукував у Почаєві, Рохманові та Чернігові, відповідно, 1618, 1619 та 1646 рр. [70, с. 38–39, с. 68].

У книжках «Зерцало богословії» та «Євангеліє учительне» використано три шрифти: два півустава з епізодичними вкрапленнями скорописних літер, як-от «т» з одним плечем, і дрібніший, курсивний, шрифт, подібний до київського та пізнього острозького (іл. 3.5.3).

Після тривалої перерви, 1646 р. Кирило Ставровецький видав ще одну книжку — «Перло многоцінне», яка вийшла друком у Чернігові. Деякі дослідники [120, с. 63], [86, с. 119] вважають, що то була абсолютно нова друкарня, оскільки «всі друкарські матеріали відрізняються від тих, що застосовувалися в Почаєві чи Рохманові» [86, с. 119]. Я. Запаско також зазначив, що книжка «Перло многоцінне» була «видрукована новим шрифтом» [66, с. 148]. Доцільно розглянути цей шрифт детальніше (іл. 3.5.4).

Основний шрифт видання — півустиав середнього розміру (10 рядків = 63 мм), дуже схожий на київський півустиав початку 1620-х рр. такого ж розміру (іл. 3.5.5). У чернігівському шрифті, так само як і в київському, часто фігурують «т» з одним плечем та прописні літери в середині речень. Але самі шрифти все-таки різні: відмінності помітні і в тому-таки «т», і в інших літерах.

У книжці «Перло многоцінне», крім згаданого шрифту, наявні ще декілька — дрібний шрифт, яким складено підзаголовки, та два прописні шрифти, вжиті для заголовків та назв розділів (іл. 3.5.6). Надзвичайно цікавим є малий прописний шрифт: він має відчутний присмак антикви, на відміну від більшості прописних шрифтів кирилиці, які нагадують розріджену в'язь.

Я. Ісаєвич висловлював цілком слушну думку, що Кирило Ставровецький не друкував свої книжки сам, а виступав радше як видавець. Друкарем його видань 1618–1619 рр., вважав історик, міг бути Тимофій Вербицький [86, с. 200].

Ім'я Тимофія Олександровича Вербицького вперше зафіксовано в післямові до книжки «Бесіди на 14 посланій апостола Павла» Йоана Златоуста, надрукованій у Києві 1623 р. Тут Вербицького названо «мастером художества печатного».

Крім того, збереглися два архівні документи 1625 р. Перший — «Скарга друкаря Тимофія Вербицького з Києва в луцькому гродському суді на пана Лавріна Бучайського за нанесення йому побоїв у Острозі» [187, с. 146], яка свідчить про поїздку Вербицького до Острога, очевидно, для придбання матеріалів Острозької друкарні⁶⁸. Другий документ — це «Акт продажу козаком Йосифом Путивцем двору з будівлями у києві друкареві Тимофієві Вербицькому» [187, с. 147], у якому Вербицький названий не лише друкарем, а й «товаришем войска його королівської милості запорозького!» [187, с. 148].

Згаданий будинок у Києві Тимофій Вербицький купив для облаштування в ньому приватної друкарні, де протягом 1625–1628 рр. з'явилися два видання «Часослова», «Буквар» та «Псалтир» [86, с. 181].

Видання Вербицького, згідно з каталогом Запаса та Ісаєвича [70, с. 43–47], надруковано чотирма шрифтами. Один з них — різновид євангельського шрифту, про який вже згадано раніше⁶⁹. Ще два — типові півустава (іл. 3.5.7, іл. 3.5.8). Четвертого шрифту (10 рядків = 62 мм), який за каталогом Запаса та Ісаєвича мав би бути в другому виданні «Часослова», автор дисертації не виявив. У примірнику НБУВ Кир. 980, який вдалося оглянути, наявний лише шрифт 10 р. = 82 мм: ним надруковано всю книжку. Але, оскільки примірник не має початкових сторінок, де, напевно, була передмова, можна припустити, що саме там містився вказаний у каталозі шрифт.

На початку 1630-х рр. Тимофій Вербицький виїхав у Волощину для організації друкарні. Його зусиллями, а також, напевно, за участю Андрія Скульського, який у той час перебував у Волощині, 1635 р. у місті Кимполунзі (Довгополі) вийшов друком «Требник», що після майже півстолітньої перерви в румунському друкарстві, завдяки українським майстрам набув і українського вигляду, як зазначали Г. Коляда [119, с. 222] та Я. Ісаєвич [86, с. 182].

⁶⁸ Як вважав Я. Ісаєвич [2002, с. 181], то була вже не перша поїздка Вербицького до Острога з такою метою, оскільки, як виявила О. Гусєва [54, с. 81–82], у «Часослові» 1625 р. використано відбитки з дощок Острозької друкарні.

⁶⁹ Розділ 3.3, с. 130–136.

Український вплив на оформлення довгопільського «Требника» відчутний і в ініціалах, що копіюють стрятинські, і у використанні дошки з заставкою, подібною до острозької (іл. 3.5.9а, іл. 3.5.9б). Автор дисертації з'ясував, що і шрифт цієї книжки абсолютно тотожний одному з українських, конкретніше — київському півуставу 1620-х рр. (іл. 3.5.10).

Довгопільський шрифт відлито, очевидно, з нових матриць: на це вказує відмінність кута деяких літер, хоч форма лишилася повністю тотожною. Крім того, у шрифті зафіксовано набагато менше варіантів однієї й тієї ж літери, не виявлено варіанту скорописного «т» з одним плечем. Така особливість надає складанню, виконаному цим шрифтом, рис певної консервативності.

Тотожність довгопільського шрифту та київського півуставу ще більше впадає в око, якщо поряд з ними розглянути шрифт чернігівського «Перла многоцінного», який має дуже подібні елементи до перших двох і збігається з ними за розміром, але відрізняється накресленням багатьох літер. Найбільше ці відмінності помітні в літерах «д», «з», «к», «м», «о», «т», «ч», «щ» (іл. 3.5.5, іл. 3.5.10) та в загальному характері шрифту: він прямиший.

Після поїздки у Волощину Тимофій Вербицький повернувся до Києва, але його дальша друкарська доля не відома [86, с. 182].

Ще одним мандрівним друкарем, який працював у Києві та Кутеїні (Білорусь), був Спиридон Соболев. З його київської приватної друкарні протягом 1628–1630 рр. вийшли друком такі книжки: «Лимонар», «Мінея общая», два видання «Октоїха» та «Апостол» [70, с. 46–51].

Київські видання Спиридона Соболева надруковано двома півуставними шрифтами — більшим (10 р. = 82 мм), який збігається зі шрифтом, використовуваним у виданнях Тимофія Вербицького, та дрібнішим (10 р. — 62 мм), подібним до першого за графікою (іл. 3.5.11).

З особливою вишуканістю вжито прописні літери як капітелі. Якщо в інших тогочасних виданнях, і братських, і лаврських, висота капітельних літер виходить за межі базових ліній, то у книжках Спиридона Соболева їх висота

чітко збігається з основним розміром рядкових літер (іл. 3.5.12), як, власне, практикували західноєвропейські друкарі.

Висновки до розділу

У діяльності українських друкарень останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. виявлено і спільні риси, і певні особливості, притаманні шрифтовій графіці. Формотворчі закономірності шрифтових гарнітур тої чи іншої друкарні великою мірою залежали від прототипів, що їх обирали типографи: парадне письмо рукописної книжки, канцелярський почерк, грецька антиква чи вже друкарські, більш ранні шрифти і українських, і інших кириличних видань.

Острозька друкарня, що була першим українським постійним видавничим підприємством, по суті, започаткувала шрифтовий дизайн в Україні. Безперечно, важливим імпульсом стала приватна діяльність Івана Федорова, що завіз в Україну московський півуставний шрифт, формотворчі елементи якого вплинули на дальший розвиток української шрифтової графіки, а надто львівської. Не менш важливу роль відіграв і «євангельський» шрифт Петра Мстиславця, копія якого вперше з'явилася на українських теренах саме у виданнях Острозької друкарні, а пізніше його дублювали у Львівській братській та в київській друкарні Тимофія Вербицького.

Але московський та віленській півустави є впливом зовнішнім, безпосередньо ж історію українського шрифтового дизайну логічно було б починати від курсивних шрифтів Гриня Івановича, які вперше використано в острозькому виданні «Абетки» 1578 р. За десять років, 1588-го, в острозьких друках вжито вже нове накреслення курсивного шрифту.

Острозькі курсиви копіювали і широко вживали такі потужні тогочасні друкарні, як Львівська братська та Києво-Печерська, а також деякі інші друкарні.

Власне, у графіці острозьких шрифтів чітко виявляється своєрідне змагання двох напрямків розвитку шрифту — скорописного (формується на базі швидкого канцелярського письма) та півустановного (витоки бере в рукописній книжці). На думку автора дисертації, найцікавішими є курсивні варіанти острозьких шрифтів, оскільки саме вони стали оригінальним витвором працівників друкарні, на відміну від шрифтів, які походять від московського та віленського півустановів, тобто є запозиченими.

За графічними ознаками з острозькими шрифтами контрастують стрятинські та крилоські шрифти. Якщо більшість острозьких шрифтів, як вже зазначено вище, були створені на базі канцелярських почерків і можуть бути зараховані радше до категорії півустановно-скорописних шрифтів, то стрятинські та крилоські ґрунтуються на півустановно-установній основі і походять напевно від парадного письма рукописної книжки.

Феноменальним явищем в історії шрифту, яке не повторюється в жодній іншій українській друкарні, є стрятинський установний шрифт, який бере витоки, безперечно, саме в українських почерках, адже рукописні книжки, виготовлені на території України, були насичені архаїзмами і мали виразну установну графіку. Натомість московський та віленський півустанови походять від тирновських почерків, зазнаючи впливу традицій, що склалися в московських скрипторіях.

Стрятинський великий устав істотно вплинув на графіку й інших стрятинських шрифтів, які автор дисертації класифікував як прямі півустанови. Цей вплив відчутний і в конструктивних елементах окремих літер, і в загальному характері шрифту: чіткий ритм, основні штрихи з ледь помітними серифами, різкий контраст між основним та додатковим штрихами.

Всі стрятинські шрифти перейшли до Києво-Печерської друкарні, де протягом 1616–1620 рр. були у вжитку тільки вони, а на початку 1620-х рр. з'явилося кілька нових шрифтів, очевидно, вже київського походження. Власне, шрифтове господарство Києво-Печерської друкарні означеного періоду складалося з таких шрифтів: стрятинських уставу, двох прямих півустановів та двох прописних шрифтів; київських курсиву, двох півустановів та двох дрібних

шрифтів. Епізодично друкарі використовували грецькі та латинські шрифти — антикву та шрифти з заломами.

Шрифтова організація шпальт, їх композиція, яку в той час називали «художеством типографії», завдяки київським друкарям досягла нового якісного рівня.

Типографічне оформлення острозьких видань було стримано простим і водночас по-ренесансному витончено лаконічним. У стрятинських виданнях акцент зроблено на вишуканих гравюрах заставок та ініціалів, у яких використано мотиви антверпенських та венеційських видань. Діяльність Львівської братської друкарні, яка працювала нерівномірно, можна поділити на три окремі періоди, які мали свої особливості. Працівники ж Києво-Печерської друкарні вивели комплексне оформлення своїх видань на високий рівень вже в перші роки функціонування друкарні. Зважений та структурований підхід видно вже в «Анфологоні» 1619 р., особливо в «Бесідах...» Йоана Златоуста 1623 та 1624 рр., а якісно новий підхід до типографічного, комплексного оформлення — в «Євангелії учительному» 1637 р. та «Требнику» 1646 р.

Видання Львівської братської друкарні першого періоду її діяльності (1591–1593 рр.) надруковано острозькими курсивами, книжки 1609–1614 рр. — крилоським півуставом, а також новим дрібним курсивом, подібним до ранніх острозьких, але меншого розміру.

У період 1630–1650 рр. паралельно з братською друкарнею у Львові працювало приватне підприємство Михайла Сльозки. Обидві друкарні користувалися одними й тими ж півуставними шрифтами, що збереглися ще з попередніх періодів діяльності братської друкарні. Єдиний новий шрифт цього періоду — великий півустав, так званий євангельський шрифт.

Шрифти видань мандрівних друкарень були тісно пов'язані зі словолитними майстернями Києва та Львова, а також, можливо, Вільна, але детальний аналіз віленських шрифтів виходить за географічні межі цього дисертаційного дослідження.

Показовим є порівняння трьох шрифтів: київського півуставу, шрифту довгопільського «Требника» та «Перла многоцінного», яке засвідчує, що два перші шрифти тотожні, а третій, попри всю його подібність до київського, відмінний. Це наочно підтверджує дієвість методу політерного порівняльного аналізу, який у цьому дисертаційному дослідженні застосовано вперше.

ВИСНОВКИ

Здійснений науковий аналіз історіографії та джерельної бази, особливостей розвитку графічних ознак українського друкарського шрифту останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. дає змогу як підсумок сформулювати такі висновки:

1. Систематизовано літературу з теорії та історії кириличного шрифту, палеографії, історії та мистецтва українського друкарства, дизайну стародрукованої книжки. Виявлено, що основний масив літератури, яка стосується українського друкарського кириличного шрифту, був напрацьований протягом XX ст. і охоплює дослідження, присвячені історії друкарства та оформленню стародруків. Українська школа, ініційована студіями В. Перетца та публікаціями М. Грушевського, сформувалася на початку XX ст. Як наслідок, невдовзі в Києві засновано Український науковий інститут книгознавства, який плідно працював протягом 1920-х — початку 1930-х рр. Чільними діячами цієї інституції були П. Попов, С. Маслов, П. Клименко, М. Макаренко, а в Галичині — І. Огієнко та, за підтримки А. Шептицького, І. Свенціцький. Найважливішими книгознавчими працями 1920-х рр., у яких йдеться про шрифтову графіку української стародрукованої кириличної книжки, були дослідження Ф. Титова, П. Клименка, І. Свенціцького, а пізніше, наприкінці 1950-х — у 1970-х рр. — Є. Немировського, О. Гусевої, Г. Коляди, Я. Запаса, Я. Ісаєвича. В історіографії українського друкарського шрифту визначено цінність наукового доробку палеографів (І. Каманіна, І. Срезневського, Є. Карського, В. Щепкіна) і монографічних досліджень шрифтових дизайнерів та каліграфів (В. Тоотса, В. Лазурського, І. Богдеско, В. Чебаника, В. Мітченка). Сформовано найповнішу історіографію українського кириличного друкарського шрифту, що охоплює праці, присвячені різним аспектам порушеної проблеми, як-от: кирилична абетка, історія друкарства, технологічні особливості словолиття,

шрифтова графіка, класифікаційна проблематика, шрифт у композиційній структурі книжки.

2. Проаналізовано джерельну базу за темою дисертації, сформовану здебільшого на основі збірки стародруків Національної бібліотеки України ім. Вернадського. Опрацьовано тексти архівних документів, дотичних до історії українського друкарства, а також тексти передмов і післямов до українських видань вказаного періоду. Окреслено шрифтовий асортимент друкарень, що працювали на території України протягом останньої чверті XVI — першої половини XVII ст., а саме: ідентифіковано чотири курсивні та два півуставні шрифти Острозької друкарні; один уставний та два півуставні шрифти Стратинської; два півустава Крилоської; два курсивні та два півуставні Києво-Печерської; два півуставні шрифти Львівської братської друкарні; курсивний шрифт друкарні Михайла Сльозки; 12 півуставів мандрівних друкарень.

3. Виявлено взаємозв'язки українських друкарень у царині словолитного ремесла та шрифтових запозичень. З'ясовано, що в Острозькій, а також у Стратинській та Крилоській друкарнях вжито оригінальні шрифти. До перелічених у попередньому пункті комплектів шрифтових гарнітур належить додати такі запозичення: острозькі курсиви, використовувані у Львівській братській друкарні на початковому етапі її діяльності, а також малий крилосьький півустанов, що перейшов до неї пізніше; півуставні шрифти Львівської братської друкарні, які застосовував Михайло Сльозка; всі стратинські шрифти, що потрапили до Києво-Печерської друкарні. З'ясовано, що деякі шрифти були скопійовані з раніших прототипів. Зокрема, київський курсив є копією острозького, чернігівський шрифт Кирила Ставровецького — київського півустанову і т. ін.

Досліджено контакти з друкарнями суміжних з Україною територій. Виявлено, що для низки «євангельських» шрифтів, вживаних в українських друкарнях, за зразок правив шрифт віленського «Євангелія» 1575 р., а шрифт довгопільського «Требника» 1635 р. є ідентичним київському півустанову. Порівняльний аналіз київського півустанову та шрифту довгопільського

«Требника», а також шрифту чернігівського «Перла многоцінного» є показовим — засвідчує тотожність перших двох шрифтів, а також те, що третій, попри всю його подібність до київського, має певні відмінності. Наведений факт наочно підтверджує дієвість методу політерного порівняльного аналізу, який у цьому дисертаційному дослідженні застосовано вперше.

4. З'ясовано такі імена авторів шрифтів українських стародруків:

Гринь Іванович, 1582 р. виготовив у Вільні для Кузьми Мамонича «два види руського шрифту», а після повернення до Острога 1583 р. зобов'язався доробити для Івана Федорова «той шрифт, який почав», а також «другий шрифт, який вже зробив», «виправити, якщо це буде потрібно». Цю інформацію містять конкретні архівні документи;

Конрад Форстер, ймовірно, виготовляв стрятинські та крилоські шрифти. За свідченням стрятинського друкаря Симона Будзини, саме «в Кракові, у ремісника, замовлені для себе [друкаря] інші літери, вирізані на сталевих штемпелях, для п'яти [видів] шрифту». Оскільки наприкінці XVI — на початку XVII ст. у Кракові працював лише один гравер пуансонів — Конрад Форстер, можна припустити, що саме він був автором стрятинських та крилоських шрифтів;

Матвій Кгисарчик, який працював словолитником у Львові в першій чверті XVII ст., зокрема 1614 р. виготовляв для Львівського братства запас літер;

Леонтій Ієрусалимович — київський словолитник, який підписався як «письмолятель» у колективному творі працівників лаврської друкарні «Імнологія си ест пѣснословіє» (1630).

5. Визначено термінологічні засади та принципи класифікації українських друкарських шрифтів. Після детального огляду наявних у світі шрифтових класифікацій сформульовано три підходи до класифікації кириличних друкарських шрифтів: історичний, графічний та характерний. На їх підставі визначено оптимальний для давньої кирилиці класифікаційний принцип: динаміка (рукописний) — статика (рисований), що узгоджується з палеографічними термінами «скоропис» — «устав». Між цими двома

крайніми точками запропоновано такі градації: курсив, півустав з елементами скоропису, півустав, прямий півустав, похилий устав.

6. Досліджено і охарактеризовано графічні особливості та стильові ознаки українських кириличних друкарських шрифтів останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. Виявлено і спільні риси, і особливості, притаманні шрифтовій графіці певної друкарні. Острозький осередок, що був першим постійним українським друкарським підприємством, по суті, дав початок шрифтовому мистецтву в Україні, оскільки московський та віленський півустави були впливом зовнішнім. Безпосередньо ж історію українського шрифтового дизайну логічно було б починати від курсивних шрифтів Гриня Івановича. Острозькі курсиви копіювали і широко вживали такі потужні тогочасні друкарні, як Львівська братська та Києво-Печерська, а також деякі інші друкарні. За графічними ознаками з острозькими шрифтами контрастують стрятинські та крилоські шрифти. Якщо більшість острозьких шрифтів були створені на основі канцелярських почерків і можуть бути зараховані радше до категорії півустановно-скорописних шрифтів, то стрятинські та крилоські ґрунтуються на півустановно-установній графіці і походять напевно від парадного письма рукописної книжки.

Встановлено, що феноменальним шрифтовим явищем, яке не повторюється в жодній іншій українській друкарні, є стрятинський установний шрифт, який бере витoki, безперечно, саме в українських почерках, адже рукописні книжки, виготовлені на території України, були насичені архаїзмами і мали виразну установну графіку. Натомість, з'ясовано, що московський та віленський півустави походять від тирновських почерків.

Вказано, що типовим явищем більшості українських друкарських шрифтів було насичення їх варіантами літер, що імітують рукописні, а також лігатурами, виносними елементами, надрядковими знаками і літерами. Така особливість притаманна і курсивним, і півустановним шрифтам.

7. Визначено місце шрифту в контексті історії друкарства. В друкованій книжці, на відміну від рукописної, саме шрифт став засобом структуризації,

тим засобом виразності, який готує читача вже з першого погляду до сприйняття відповідної вербальної, текстової інформації. З'явився абзацний відступ, титул, стабілізувалися типи верстки рубрик, ілюстрацій і т. ін. Типографічне оформлення острозьких видань було стримано простим і водночас по-ренесансному витончено лаконічним. У стрятинських виданнях акцент зроблено на вишуканих гравюрах заставок та ініціалів, у яких використано мотиви антверпенських та венеційських видань. Діяльність Львівської братської друкарні, яка працювала нерівномірно, можна поділити на три окремі періоди, кожен з яких мав свої особливості. Працівники ж Києво-Печерської друкарні піднесли комплексне оформлення своїх видань на високий рівень вже в перші роки її роботи. Зважений та структурований підхід до типографічного оформлення виявлено вже в «Анфологоні» 1619 р., а особливо — в «Бесідах...» Йоана Златоуста 1623 та 1624 рр.

Зафіксовано вияви стильових особливостей у шрифтовому дизайні українських видань, які можна бачити у вживанні і капітелі, і прописних літер на початку звичайних іменників усередині речень.

Зазначено, що в останній чверті XVI ст. в типографічному оформленні українських видань відображаються ренесансні (пізніше маньєристичні) риси, а від початку XVII ст. в Україну проникає мистецтво бароко, яке поширювали на українських теренах передусім єзуїти. Перші паростки епохи бароко, яка за пів століття стала панівною в українському мистецтві, помітні вже у шрифтовому дизайні київських видань 1620-х рр., а якісно новий підхід до типографічного оформлення — в «Євангелії учительному» 1637 р. та «Требнику» 1646 р.

Доведено, що друкарські шрифти в українських кириличних виданнях останньої чверті XVI — першої половини XVII ст. функціонували не ізольовано, а мали аналогії зі шрифтами суміжних з Україною територій, де використовували кирилицю. Водночас шрифтам українських видань були притаманні певні особливості, самобутня та приваблива графіка, завдяки якій,

зокрема, вдалося сформувати цілісну та продуману структуру української стародрукованої книжки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адарюков В. Я. Библиография русских типографских шрифтов. Москва : Гос. изд-во, 1924. 106 с.
2. Азбука // Энциклопедический словарь / под ред. : И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского ; изд. : Ф. А. Брокгауз [Лейпциг], И. А. Ефрон [Санкт-Петербург]. Санкт-Петербург, 1890. Т. 1. С. 206–208.
3. Александрова А. О композиционном синтезе книжного формообразования // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1993. Сб. 66. С. 100–111.
4. Анисимов В. И. Краткий очерк развития письменности и типографского искусства в России. Санкт-Петербург : [б. и.], 1920. 89 с.
5. Анисимов В. И. Основы и рисование печатного шрифта. Петроград : Гос. изд-во. 1922. 70 с.
6. Анисимов В. И. Основы книжного набора. Петербург : Гос. изд-во, 1922. 48 с.
7. Архив Юго–Западной России, издаваемый Комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал–губернаторе. Ч. 1, т. 11. Киев : Тип. Император. ун-та св. Владимира Акц. о-ва печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, 1904. 772 с.
8. Архив Юго–Западной России, издаваемый Комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал–губернаторе. Ч. 1, т. 12. Киев : Тип. Император. ун-та св. Владимира Акц. о-ва печ. и изд. дела Н. Т. Корчак-Новицкого, 1904. 748 с.
9. Атабеков Н. Словарь-справочник иллюстратора научно-технической книги. Москва : Книга, 1974. 284 с. : ил.
10. Бауэр Ф. Книга как создание печатника: формат бумаги, набора и печати, а также шрифт. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1926. 92 с.

11. Бахтиаров А. История книги на Руси. Санкт-Петербург : Тип. и хромофотогр. А. Трантель, 1890. 280 с.
12. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград : Искусство, 1985. 240 с.
13. Бельман Н. Украинский полиграфический институт // Полиграфическое производство. Москва, 1931. № 9/10. С. 23.
14. Беляев И. С. Практический курс изучения древней русской скорописи XV–XVIII столетий. Москва : Синодальная тип., 1907. 84 с.
15. Богдеско И. Каллиграфия. Санкт-Петербург : Агат, 2006. 176 с.
16. Бодони Д. О письменности и книгопечатании // Книгопечатание как искусство. Москва, 1987. С. 59–84.
17. Болховитинов Е. А. Описание Киево–Печерской лавры // Вибрані праці з історії Києва. Київ, 1995. 486 с.
18. Большаков М. В. Декор и орнамент в книге. Москва : Книга, 1990. 160 с.
19. Большаков М. В., Гречихо Г. В., Шицгал А. Г. Книжный шрифт. Москва : Книга, 1964. 312 с.
20. Брега Г. С., Колибанова К. В. Перетц Володимир Миколайович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2011. Т. 8 : Па — Прик. С. 140.
21. Бодуен де Куртенэ И. Об отношении русского письма к русскому языку. [Репринт. изд.]. Москва : Либроком, 2012. 138 с.
22. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. Москва : Изд. Д. Аронов, 2006. 432 с.
23. Булгаков Ф. Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1889. Т. 1 : С истории изобретения книгопечатания по XVIII век включительно. 365 с. : ил.
24. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. Москва : Арт-родник, 2005. 256 с.
25. Валуенко Б. В. Выразительные средства набора // Книга как художественный предмет. Москва, 1988. Т. 1. С. 23–176.

26. Валуенко Б. В. Выразительные средства набора в книге. Москва : Книга, 1976. 128 с.
27. Валуенко Б. В. Наборный титул и рубрики книги. Киев : Техніка, 1967. 128 с.
28. Валуенко Б. В. Пути развития искусства технической книги на Украине // Рукопись–художественный редактор–книга. Москва, 1985. С. 220–237.
29. Валуенко Б. В. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 216; 128 с. : іл.
30. Валуенко Б. В. Композиція видання: Мистецтво зовнішнього оформлення книги. Київ : НМК ВО, 1992. 98 с.
31. Валуенко Б. В. Сучасний український шрифт [гарнітура В. Хоменка] // Мистецтво. 1968. № 6. С. 35–36.
32. Висоцький С. О. Київська писемна школа Х–ХІІ ст. Львів ; Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коця, 1998. 248 с.
33. Владимиров Л. И. Всеобщая история книги. Москва : Книга, 1988. 312 с.
34. Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык. Санкт-Петербург : Тип. Император. Акад. наук, 1888. 414 с.
35. Вовченко И., Каганов И. На заре украинского советского книговедения (Украинская книговедческая периодика 20-х годов) // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1972. Сб. 23. С. 142–160.
36. Галактионов И. Журналы печатного дела // Искусство и печатное дело. Киев. 1910. № 6/7. С. 301–303.
37. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. Москва : Книга, 1989. 240 с.
38. Гессен Л. И. Архитектура книги. Москва ; Ленинград : Гос. науч.-тех. изд-во, 1931. 440 с.
39. Гильтебрандт П. Балабан Гедеон и его три книги: Служебник, Требник, Учительное Евангелие // Русская историческая библиотека / изд. Император. Археогр. комиссией. Петербург, 1903. Т. 19, кн. 3 : Памятники полемической литературы в Западной Руси. С. 3–49 (Примеч.).

40. Гісторыя беларускай кнігі / пад ред. М. В. Нікалаева. Мінск : Беларус. Энциклапедыя імя Петруся Броўкі, 2009. Т. 1 : Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага. 424 с.
41. Гніздовський Я. Декілька думок про наш друкарський шрифт // Нотатки з мистецтва. Філадельфія, 1969. № 9. С. 5–10.
42. Голубев С. Предисловие // Архив Юго-Западной России. Киев, 1887. Ч. 1. [Акты о церковно-религиозных отношениях в Юго-Западной Руси (1322–1468 гг.)], т. 7 : Памятники литературной полемики южно-русцев с латино-униатами. С. I–XVI.
43. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. Москва : ИздАл, 2012. 594 с.
44. Горфункель А. Готика и антиква. Знаковый смысл шрифтов в раннем книгопечатании // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1994. Сб. 69. С. 79–95.
45. Гражданская азбука // Большая энциклопедия : словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / под ред. С. Н. Южакова. Санкт-Петербург, 1902. Т. 7. С. 414.
46. Гражданский шрифт // Энциклопедический словарь / под ред. : И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского ; изд. : Ф. А. Брокгауз [Лейпциг], И. А. Ефрон [Санкт-Петербург]. Санкт-Петербург, 1893. Т. 9-а. С. 511.
47. Графема [Электронный ресурс] // Справочник ПараТайп. URL: <https://www.paratype.ru/help/term/terms.asp?code=350> (дата звернення: 02.08.2018).
48. Графема // Книговедение : [энцикл. слов.] / гл. ред. Н. М. Сикорский. Москва, 1982. С. 154.
49. Григорчук Л. Иван Федоров и распространение на Украине новгородско-московского типа вязи // Федоровские чтения-1983. Москва, 1987. С. 187–194.

50. Григорчук Л. Книжные шрифты и дипинти произведений украинского искусства XIV–XV вв. // Федоровские чтения-1978. Москва, 1981. С. 115–125.
51. Григорчук Л. Надписи на произведениях украинской живописи и шрифт изданий Ф. Скорины // Федоровские чтения-1980. Москва, 1984. С. 68–79.
52. Грузинский О. С. Пересопницкое Евангелие как памятник искусства эпохи Возрождения в Южной России в XVI в. // Искусство. 1911. № 1. С. 1–48.
53. Грушевський М. С. Українські стародруки // Твори : у 50 т. Львів, 2009. Т. 9. С. 239–242.
54. Гусева А. А. Взаимосвязи украинских типографий конца XVI — начала XVII вв. (проблема миграции типографских материалов) // Федоровские чтения, 1973. Москва, 1976. С. 78–99.
55. Гусева А. Издания кирилловского шрифта второй половины XVI века : сводный кат. Москва : Индрик, 2003. Кн. 1/2. 1356 с.
56. Добкин С. Редактору и автору об оформлении книги. Москва : Книга, 1971. 272 с.
57. Дудник І. Шрифти острозької друкарні (1578-1612) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / за ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2016. №. 4. С. 29–37.
58. Дудник І. М. Шрифти Стратинської та Крилоської друкарень (1602–1606) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / За ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2017. №. 1. С. 69-85.
59. Дудник І. М. Шрифтові форми антикви в українських кирилівських стародруках кін. XVI — поч. XVII ст. // Українська академія мистецтв. Київ, 2017. Вип. 26. С. 246-256.
60. Дудник І. М. Шрифти Львівської братської друкарні 1591—1616 рр. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 35. Львів, 2018. С. 399-415.

61. Дудник І. М. Теоретичні засади дослідження мистецтва кириличного друкарського шрифту XVI-XVII ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / За ред. Голубця О. М. Харків, 2018. №3. С. 46-56.
62. Дюрер А. О шрифте: Отрывок из третьей книги трактата «Наставление к измерению...» / пер. В. В. Лазурского. Москва : Книга. 1981. 48 с.
63. Ефимов В. Великие шрифты. Шесть из тридцати. Книга 1. Истоки. Москва : ПараТайп, 2007. 184 с.
64. Ефимов В. Великие шрифты. Шесть из тридцати. Книга 2. Антиква. Москва : ПараТайп, 2007. 224 с.
65. Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів : Вища шк., 1974. 224 с.
66. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1971. 312 с.
67. Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. 183 с. : іл.
68. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: українська рукописна книга. Львів : Сяйво, 1995. 480 с. : іл.
69. Запаско Я. П. Першодрукар Іван Федоров. Львів : Каменярь, 1964. 112 с.
70. Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1 (1574–1700). Львів : Вища шк., 1981. 136 с. : іл.
71. Запаско Я., Мацюк О., Стасенко В. Початки українського друкарства. Львів : Центр Європи, 2000. 222 с. : іл.
72. Зернова А. Начало книгопечатания в Москве и на Украине. Москва : Тип. библиотеки им. В. И. Ленина, 1947. 105 с.
73. Зернова А. Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1964. Сб. 9. С. 77–111.
74. Зернова А. Типография Мамонычей в Вильне (XVII век) // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1959. Сб. 1. С. 167–221.

75. Ильинский Б. Неудавшееся дело // Полиграфическое производство. Москва, 1933. №8/9. С. 48–50.
76. Исаевич Я. Д. Иван Федоров и возникновение книгопечатания на Украине // Федоровские чтения-1973. — Москва, 1976. С. 12–27.
77. Исаевич Я. Д. Издательская деятельность Львовского братства в XVI–XVIII веках // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1962. Сб. 7. С. 199–238.
78. Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. Москва : Книга, 1981. 192 с.
79. Исаевич Я. Д. Новые материалы об украинских и белорусских книгопечатниках первой половины XVII в. // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1977. Сб. 34. С. 149–154.
80. Исаевич Я. Д. Новый документ об Иване Федорове // Федоровские чтения-1978. Москва, 1981. С. 5–12.
81. Исаевич Я. Д. Острожская Библия как памятник межславянских культурных связей // Федоровские чтения-1981. Москва, 1985. С. 12–22.
82. Исаевич Я. Д. Острожская типография и ее роль в межславянских культурных связях (послефедоровский период) // Федоровские чтения-1978. Москва, 1981. С. 34–46.
83. Исаевич Я. Д. Типография Михаила Слезки и ее роль в межславянских культурных связях // Федоровские чтения-1973. Москва, 1976. С. 42–58.
84. Исаевич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів : Вища шк., 1983. 156 с.
85. Исаевич Я. Д. Літературна спадщина Івана Федорова. Львів : Вища шк., 1989. 191 с.
86. Исаевич Я. Д. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2002. 520 с.
87. Исаевич Я. Д. Українське книгознавство: етапи розвитку // Вісник Львівського університету. Львів, 2006. Вип. 1. С. 7–19.

88. Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. Москва : Наука, 1965. 600 с.
89. Истрин В. А. Кириллица // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва, 1973. Т. 12. С. 180–181.
90. Истрин В. А. 1100 лет славянской азбуки. Москва : Наука, 1988. 192 с.
91. Іваненко Т. Емоційний потенціал акцидентного шрифту // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2011. № 4. С. 14–16.
92. Іваненко Т. Прояви зооморфних мотивів у сучасному акцидентному шрифті // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2007. № 6. С. 59–84.
93. Історія українського правопису XVI–XX століт : хрестоматія / упоряд. : В. В. Німчук, Н. В. Пуряєва. Київ : Наук. думка, 2004. 582 с.
94. Йончев В., Йончева О. Древен и съвременен български шрифт. Софія : Български художник, 1982. 420 с.
95. Каганов І. Українська книга кінця XVI — XVII століть. Нариси з історії книги. Харків : Вид-во Книжкової палати УРСР, 1959. 144 с.
96. Калайдович К. Ф. Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайнаго советника, сенатора, двора его императорскаго величества действительнаго каммергера и кавалера графа Федора Андреевича Толстова / издали К. Калайдович и П. Строев ; с палеографическими таблицами почерков с XI по XVIII век. Москва : В тип. С. Селивановскаго, 1825. LXVII, [3], 811, [7] с.
97. Каманин И. Палеографический изборник : материалы по истории южно-русского письма в XV–XVIII вв. Вып. 1. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1899. 19 с., 81 табл.
98. Капр А. Взаимоотношения между почерком, печатным шрифтом и каллиграфией // Рукописная и печатная книга. Москва, 1975. С. 79–85.
99. Капр А. Эстетика искусства шрифта. Москва : Книга, 1979. 124 с.

100. Каринский Н. Вязь // Литературная энциклопедия : в 11 т. / отв. ред. Фриче В. М. [Москва], 1929. Т. 2. С. 340–342.
101. Каринский Н. Кириллица // Большая советская энциклопедия : в 65 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт. Москва, 1936. Т. 32. С. 393–394.
102. Каринский Н. Кириллица // Литературная энциклопедия : в 11 т. Москва, 1931. Т. 5. С. 216–217.
103. Каринский Н. Латиница // Литературная энциклопедия : в 11 т. Москва, 1932. Т. 6. С. 76–77.
104. Каров П. Шрифтовые технологии. Описание и инструментарий. Москва : Мир, 2001. 454 с.
105. Карский Е. Ф. Из лекций по славянской кирилловской палеографии, читанных в Императорском Варшавском университете. Варшава : Тип. Варшав. учеб. округа, 1897. 173 с., 24 табл.
106. Карский Е. Ф. Очерк славянской кирилловской палеографии. Варшава : Тип. Варшав. учеб. округа, 1901. 532 с.
107. Каталог виставки сучасної української графіки / упоряд. і ред. П. Ковжуна. Львів. 1932. 104 с.
108. Кириличні стародруки 15–17 ст. у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського : [каталог] / уклад. : Н. П. Бондар, Р. Є. Кисельов, за участю Т. М. Росовецької ; заг. ред. Г. І. Ковальчук. Київ : [б. в.], 2008. 232 с., 44 арк. іл.
109. Кириллица // Большая энциклопедия : словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / под ред. С. Н. Южакова. Санкт-Петербург, 1902. Т. 10. С. 750.
110. Киселев Н. Греческая печать на Украине в XVI веке // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1962. Сб. 7. С. 171–198.
111. Кисин Б. М. Графическое оформление книги. Москва : Гизлегпром, 1946. 408 с.
112. Клименко П. Графіка шрифту в Острозькій Біблії. Київ : Укр. наук. ін-т книгознавства. 1925. Т. 1. 23 с.

113. Книга : энциклопедия / под ред. В. Жаркова. Москва : Большая российская энциклопедия, 1999. 780 с.
114. Книга і друкарство на Україні / за ред. П. М. Попова. Київ : Наук. думка, 1965. 316 с.
115. Книговедение : энцикл. слов. / гл. ред. Н. М. Сикорский. Москва : Советская энцикл., 1982. 664 с. : ил.
116. Коляда Г. И. Балабановские друкарни // Книга и графика. Москва, 1972. С. 152–166.
117. Коляда Г. И. Книгоиздательство львовского братства в XVI веке // Ученые записки Объед. пед. и учительского ин-та им. Т. Г. Шевченко. Филологическая серия. Сталинабад, 1952. Вып. 1. С. 193–212.
118. Коляда Г. И. Памво Берында–архитипограф // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1964. Сб. 9. С. 125–140.
119. Коляда Г. И. Украинско–румынские книгопечатные связи в области книжной орнаментики // Проблемы рукописной и печатной книги. Москва, 1976. С. 204–227.
120. Коляда Г. И., Ісаєвич Я. Д. Друкарська справа на західноукраїнських землях (XVI–XVIII ст.) // Книга і друкарство. Київ, 1965. С. 42–69.
121. Кралюк П., Тороняк Р., Пасічник І. Острозька Біблія в контексті української та європейської культур. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2006. 124 с.
122. Краткие сведения по типографскому делу / сост. Петр Коломнин. Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1899. 612 с.
123. Кричевський В. Розуміння українського стилю // Хроніка-2000. Київ, 1994. Вип. 1/2. С. 161–165.
124. Кудрявцев А. Эволюция шрифтовой формы. Москва : Ин-т журналистики и лит. творчества, 2007. 456 с.
125. Кузнецов Э. Взаимоотношения наборного и рисованного шрифта // Советская графика. Москва, 1984. Вып. 8. С. 190–194.
126. Куленко М. Графіка шрифту. Київ : Вид-во КНУБА, 2004. 192 с.

127. Куленко М. Мистецтво шрифту. Книга перша. Київ : Альтерпрес, 2011. 140 с.
128. Куць Я. Український друкарський шрифт. Шляхи його становлення та розвитку // Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи : наук.-практ. зб. Львів, 2002. С. 166–169.
129. Куць Я. Й. Українські друкарські шрифти: шляхи становлення та розвитку // Поліграфія і видавнича справа. 2002. № 39. С. 166–169.
130. Куць Я., Хамула О. Своїй мові — свою букву // Друкарство. 2006. № 5. С. 49–52.
131. Лазурский В. Анализ шрифта Остромирова Евангелия // Искусство книги. Москва, 1987. Вып. 10. С. 223–234.
132. Лазурский В. Прекрасная книга о прекрасном искусстве // Искусство книги. Москва, 1961. Вып. 2. С. 238–240.
133. Латинизация письменности // Большая советская энциклопедия : в 65 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт. Москва, 1938. Т. 36. С. 88–90.
134. Левочкин И. В. К вопросу о возникновении рисунка русских первопечатных шрифтов // Федоровские чтения-1983. Москва, 1987. С. 110–114.
135. Леонтьев А. А. Некоторые вопросы лингвистической теории письма // Вопросы общего языкознания. Москва, 1964. С. 70–79.
136. Лесняк В. Акцидентный шрифт. Харьков : Колорит, 2004. 140 с.
137. Лесняк В. Модернистские и постмодернистские шрифты. Харьков : Колорит, 2006. 148 с.
138. Либрович С. Ф. История книги в России со снимками с древних рукописей, образцами первопечатных книг и позднейших редких изданий, портретами, копиями картин, гравюр и пр. и пр. [Ч. 1. С древнейших времен и до конца XVII столетия]. Санкт-Петербург ; Москва : Т-во М. О. Вольф, 1913. 224 с. : ил.
139. Лисенко В. Цифрові шрифти // Друкарство. Київ, 1999. № 1. С. 8–13.

140. Лось И. Кириллица // Энциклопедический словарь / под ред. : И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского ; изд. : Ф. А. Брокгауз [Лейпциг], И. А. Ефрон [Санкт-Петербург]. Санкт-Петербург, 1895. Т. 15. С. 111–113.
141. Львов В. Без прописных // Полиграфическое производство. 1930. № 6/7. С. 48.
142. Ляхов В. Очерки теории искусства книги. Москва : Книга, 1971. 256 с.
143. М. А. Вязь. // Большая советская энциклопедия : в 65 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт. Москва, 1929. Т. 14. С. 127.
144. Макаренко М. Мистецтво книжки // Бібліологічні вісті. Київ, 1924. № 1–3. С. 94–100.
145. Макаренко М. Орнаментація української книжки XVI–XVIII ст. Київ, 1925. 76 с.
146. Максимович М. О. Книжная старина южнорусская // Вибрані українознавчі праці. Київ, 1994. С. 300–338.
147. Максимович М. О. О начале книгопечатания в Киеве, мнимом и действительном // Вибрані українознавчі праці. Київ, 1994. С. 309–344.
148. Максин В. Книжный шрифт // Творчество. 1974. № 1. С. 21–23.
149. Маслов С. Друкарство на Україні в XVI–XVIII ст // Бібліологічні вісті. 1924. № 1–3 (5–7). С. 31–67.
150. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків, I–VIII. Київ : УНІК, 1925. 84 с.
151. Маслов С. І. Етюди з історії стародруків, IX–X // Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія: з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності. Київ, 1927. С. 698–719.
152. Маслов С. І. Кирилл Транквиллион-Ставровський и его литературная деятельность. Киев : Наук. думка, 1984. 246 с.
153. Маслов С. І. Українська друкована книга XVI–XVIII ст. Київ : ДВУ, 1925. 76 с.
154. Мацюк О. Я. Новые документы о типографе Спиридоне Соболе // Федоровские чтения-1973. Москва, 1976. С. 59–66.

155. Мицько І. Острозька академія (1576–1636). Київ : Наук. думка, 1990. 192 с. : іл.
156. Міляєва Л. С., Дудник І., Останіна А. Знову про «Архієрейський Служебник-Требник» 1632 р. // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матеріали XXIV міжнар. наук. конф., присвяч. 350-річчю від дня народж. Йова Кондзелевича, м. Луцьк, 17–20 жовт. 2017 р. : наук. зб. Луцьк, 2017. Вип. 24. С. 195–203.
157. Мітченко В. С. Абетка української мови: формотворчий аналіз // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. пр. / НАОМА. Київ, 2016. Вип. 25. С. 77–85.
158. Мітченко В. С. Естетика українського рукописного шрифту. Київ : Грамота, 2007. 207 с. : іл.
159. Мітченко В. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність. Київ : Laugus. 288 с. : іл.
160. Мітченко В. С. Формоутворюючі елементи літер як чинник розвитку українського скоропису // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. пр. / НАОМА. Київ, 1998. Вип. 5. С. 115–120.
161. Национална библиотека «Св. св. Кирил и Методий» [Електронний ресурс]. URL: <http://82.147.128.134/sp/public/view> (дата звернення: 14.09.2018).
162. Немировский Е. Л. Анисим Михайлов Радишевский. Москва : Наука, 1997. 152 с.
163. Немировский Е. Л. Большая книга о книге. Москва : Время, 2010. 1086 с.
164. Немировский Е. Л. Возникновение книгопечатания в Москве. Москва : Книга, 1964. 404 с.
165. Немировский Е. Л. Искусство русской печатной книги // Искусство книги. Москва, 1968. Вып. 5. С. 232–247.
166. Немировский Е. Л. Историографические заметки к вопросу о начале книгопечатания на Руси // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1962. Сб. 7. С. 239–263.

167. Немировский Е. Л. История славянского кирилловского книгопечатания XV — начала XVII века. Т. 1. Возникновение славянского книгопечатания. Москва : Наука, 2003. 536 с.
168. Немировский Е. Л. Начало книгопечатания на Украине: Иван Федоров. Москва : Книга, 1974. 224 с.
169. Немировский Е. Л. Новый документ о Петре Тимофееве Мстиславце // Федоровские чтения-1982. Москва, 1987. С. 33–40.
170. Немировский Е. Л. Очерки историографии русского первопечатания // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1964. Сб. 8. С. 5–44.
171. Немировский Е. Л. Польские труды по истории книгоиздательского дела и книгопечатания // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1962. Сб. 6. С. 255–266.
172. Немировский Е. Л. Славянские издания кирилловского (церковнословянского) шрифта 1491–2000 гг. Инвентарь сохранившихся экземпляров и указатель литературы. Т. 1. (1491–1550). Москва : Знак, 2009. 584 с.
173. Немировский Е. Л. Страницы воспоминаний : автобиблиография. Москва : Наука, 2005. 306 с.
174. Немировский Е. Л. Труды по истории русского первопечатания во второй половине XIX — XX веках // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1964. Сб. 9. С. 389–437.
175. Немировский Е. Л. 400 лет историографии русского и украинского первопечатания // Федоровские чтения-1973. Москва, 1976. С. 35–41.
176. Німчук В. В. Кирилиця // Українська мова : енциклопедія / за ред. : В. М. Русанівського, О. О. Тараненко [та ін.]. Київ, 2004. С. 251–252.
177. Німчук В. Лексикон славенороський Памва Беринди / підгот. тексту і вступ. ст. В. Німчука. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 272 с.
178. Новый алфавит // Литературная энциклопедия : в 11 т. Москва, 1934. Т. 8. С. 139–142.
179. Ноордзей Г. Штрих. Теория письма. Москва : Изд. Д. Аронов. 2013. 86 с.

180. Образцы славяно-русского книгопечатания с 1491 года : альбом / [сост. Сахаров И. П.]. Санкт-Петербург : Общественная польза, 1891. 67 ил., табл.
181. Овинк Г. Мода в шрифтовом дизайне // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1991. Сб. 62. С. 98–105.
182. Овчинников В. Історія книги. Еволюція книжкової структури. Львів : Світ, 2005. 422 с.
183. Огієнко І. Історія українського друкарства. Київ : Либідь, 1994. 448 с.
184. Острожская азбука Ивана Федорова : исследование, словоуказатель / подгот. факс. изд., исслед. памятника Е. Л. Немировского ; словоуказ. А. М. Молдована. Факс. изд. Москва : Книга, 1983. 160 с.
185. Павлов И. За единый алфавит // Полиграфическое производство. Москва, 1930. № 6/7. С. 46–47.
186. Панашенко В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. Київ : Наук. думка, 1974. 112 с.
187. Першодрукар Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI — перша половина XVII ст.) : зб. док. / упоряд. : Я. Ісаєвич, О. Купчинський, О. Мацюк, Е. Ружицький. Київ : Наук. думка, 1975. 344 с.
188. Петров С. О. Книги громадянського друку, видані на Україні : каталог. Харків : Ред.-видавн. від. Книжкової палати УРСР, 1971. 296 с.
189. Петровский Д. Зримый глагол. Кн. 3. Каллиграфическая история Руси и Западной Европы. Санкт-Петербург : Химиздат, 2016. 704 с.
190. Пискарев Н. Роль и значение художника в создании шрифта // Искусство книги. Москва, 1962. Вып. 3. С. 131–144.
191. Полуустав // Большая советская энциклопедия : в 65 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт. Москва, 1940. Т. 46. С. 208.
192. Попов М. П. Слов'янські інкунабули київських бібліотек // Бібліологічні вісті. Київ, 1924. № 1–3. С. 150–166.
193. Попов П. Книгопечатание в Киеве XVII в. // 400 лет русского книгопечатания. Москва, 1964. С. 85–98.

194. Попов П. М. Друкарство, його початок в Європі XV–XVI вв. / Укр. наук. ін-т книгознавства. Київ : Держвидав України, 1925. 74 с.
195. Попов П. М. Початки друкарства у слов'ян. Київ : УНІК, 1924. 40 с.
196. Попов П. Осередки книгодрукування на східній Україні XVII–XVIII століть // Книга і друкарство на Україні. Київ, 1965. С. 70–107.
197. Попов П. Роль Києва в історії книгодрукування (XVII–XVIII ст.) // Українська книга. Київ ; Харків, 1965. С. 173–184.
198. Проненко Л. И. Каллиграфія для всех. Москва : Книга, 1990. 248 с.
199. Проскурнин Н. С прописными или без прописных? // Полиграфическое производство. Москва, 1931. №9/10. С. 66–72.
200. Проскурнин Н. Стандартизация рисунков шрифтов // Полиграфическое производство. Москва, 1930. № 4. С. 33–35.
201. Пушкин. А. С. Карамзин // Собрание сочинений : в 10 т. / под общ. ред. Д. Благого [и др.]. Москва, 1962. Т. 7. С. 276–279.
202. Різник М. Г. Письмо і шрифт. Київ : Вища шк., 1978. 152 с.
203. Рейсер С. А. Палеографія и текстология нового времени. Москва : Просвещение, 1970. 336 с.
204. Репозиторий ЦНБ НАН Беларуси [Електронний ресурс]. URL: <http://library.basnet.by> (дата звернення: 14.09.2018).
205. Реформатский А. А. Лингвистика и полиграфия // Письменность и революция. Москва, 1933. Вып. 1. С. 45–48.
206. Российская государственная библиотека [Електронний ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/catalog> (дата звернення: 14.09.2018).
207. Сахаров И. Образцы славяно-русского книгопечатания с 1491 года. Санкт-Петербург : Общественная польза, [1891?]. 67 с. : іл.
208. Свенціцький І. Початки книгопечатання на землях України. Жовква : В печатні монастиря чина св. Василя, 1924. 240 с. : іл.
209. Семчанка П. Мелодыграфія. Мінск : Артія Групп. 2008. 56 с.
210. Семченко П. Мелодии каллиграфа. Минск : Польша, 1993. 208 с.

211. Семченко П. Основы шрифтовой графики. Минск : Вышэйшая школа, 1978. 96 с.
212. Сидоров А. А. История оформления русской книги. Москва : Книга, 1964. 392 с.
213. Сидоров А. А. Русская наборная обложка XVII–XIX вв. // Искусство книги. Москва, 1968. Вып. 5. С. 248–260.
214. Сидоров А. Искусство книги, как синтез // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1972. Сб. 25. С. 50–65.
215. Сидоров А., Истрин В. Основы оформления советской книги. Москва : Искусство, 1956. 502 с.
216. Сказания о начале славянской письменности / под ред. З. В. Удальцовой. Москва, 1981. 200 с.
217. Смотрицкий Г. Ключ Царства Небесного / НАНУ ; Ін-т укр. мови ; Житомирський держ. ун-т ім. І. Франка ; Північноукр. діалектологічний центр ім. проф. М. В. Никончука ; Нац. ун-т «Острозька Академія» ; відп. ред. В. Німчук. Житомир : Полісся, 2005. 122 + 44 с. + факс. копія.
218. Солпера Я. Систематизация типографских шрифтов в Чехословакии // ИнтерПрессГрафик. 1980. № 2. С. 20–24.
219. Сопиков В. С. Опыт российской библиографии. Ч. 1–5. Санкт-Петербург : В тип. императ. театра, 1814–1821. 312 с. + 472 с. + 475 с. + 527 с. + 232 с.
220. Соссюр Фердинанд де. Курс общей лингвистики / ред. : Ш. Балли, А. Сеше. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
221. Срезневский И. Славяно-русская палеография XI–XIV вв. Лекции, читанные в Императорском Санкт-Петербургском университете в 1865–1880 гг. Санкт-Петербург : Тип. В. С. Балашова, 1885. 261 с.
222. Станкулов Ж. Современные проблемы формообразования буквенных знаков печатных шрифтов кирилловской системы письменности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.05 / Моск. полигр. ин-т. Москва, 1977. 24 с.

223. Строев П. М. Каталог славяно-русских рукописей, принадлежащих московскому первой гильдии купцу и Общества истории и древностей российских благотворителю Ивану Никитичу Царскому. Москва : Тип. С. Селивановского, 1836. [4], 78 с.
224. Тагиров Ф. К вопросу о состоянии и перспективах развития шрифтового дела в СССР // Бюлетень техн.-экон. информ. / НИИ полигр. машиностроения. Москва, 1954. № 40. С. 1–33.
225. Тагиров Ф. Ш. Остромирово Евангелие и создание нового шрифта // Искусство книги. Москва, 1961. Вып. 2. С. 223–228.
226. Тагиров Ф. Ш. Язык, письменность, шрифт // Проблемы рукописной и печатной книги. Москва, 1976. С. 38–52.
227. Таранов Н. Рукописный шрифт. Львов : Вища шк., 1986. 160 с.
228. Телингатер С. Б. О графемах алфавита // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1965. Сб. 11. С. 156–166.
229. Телингатер С. Б., Каплан Л. Е. Искусство акцидентного набора. Москва : Книга, 1965. 226 с.
230. Тимошенко П. Д. Скоропис // Українська радянська енциклопедія : [в 12 т.]. 2-ге вид. / гол. ред. М. П. Бажан. Київ, 1983. Т. 10. С. 235.
231. Титов, Ф.И. Очерки по истории русского книгописания и книгопечатания. Вып. 1. Русское книгописание XI–XVIII вв. Киев : Тип. С.В. Кульженко, 1911. [2], 46, [1] с., 26 л. факс. : 74 рис. [Отд. отт. из журн. «Искусство и печатное дело» за 1910 г.].
232. Титов Ф. Приложения к первому тому исследования заслуженного профессора протоиерея Федора Титова: Типография Киево-Печерской Лавры. Исторический очерк. (1606–1616–1721). Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1918. 546 с. : ил.
233. Титов Ф. Типография Киево-Печерской Лавры. Исторический очерк (1606–1616–1916 гг.) / сост. проф. протоиерей Федор Титов. Т. 1. (1606–1616–1721 гг.). Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1916. 504 с.

234. Тоотс В. Современный шрифт. Москва : Книга, 1966. 272 с.
235. Третьяковский В. К. Сочинения. Санкт-Петербург : А. Смирдин, 1849. Т. 3. 276 с.
236. Удріс І. Роль української періодики початку ХХ століття у формуванні концепції історії вітчизняного мистецтва // Образотворче мистецтво. 2002. № 1. С. 23–25.
237. Українська мова : енциклопедія / за ред. : В. М. Русанівського, О. О. Тараненко [та ін.]. Київ : Українська енциклопедія, 2004. 824 с.
238. Український науковий інститут книгознавства (1922–1936) / передм. Г. Ковальчук ; наук. ред. В. І. Попик ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : Академперіодика, 2015. 688 с.
239. Українські письменники : біобібліогр. слов. / упоряд. Л. Махновець. Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1960. Т. 1 : Давня українська література (ХІ–ХVІІІ ст.). 980 с.
240. Унгер И. Ф. Попытка создания нового вида немецких литер // Книгопечатание как искусство. Москва, 1987. С. 45–50.
241. Устав // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Москва, 1977. Т. 27 С. 121
242. Фаворский В. Литературно–теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. 588 с.
243. Хамула О., Дідусь С. Аспекти та проблеми зручності сприйняття шрифту // Комп'ютерні технології друкарства : зб. наук. пр. 2007. № 18. С.234–238.
244. Хамула О., Куць Я., Дідусь С. Основи творення кириличних шрифтів // Квалілогія книги. 2009. № 2. С. 10–18.
245. Хрестоматия по истории русской книги, 1964–1917 / [сост. Л. А. Веризова]. Москва : Книга, 1965. 380 с.
246. Цапф Г. Философия дизайна : избр. ст. и лекции о каллиграфии, шрифтовом дизайне и типографике. Москва : ИздАл, 2014. 258 с.

247. Чебаник В. Графіка української мови. Абетка. Каталог. Київ : [б. в.], 2004. 48 с.
248. 400 лет русского книгопечатания / [сост. Н. И. Сахаров]. Москва : Наука, 1964. Т. 1. 664 с.
249. Чихольд Я. Значение традиций в типографском искусстве // Искусство книги. Москва, 1970. Вып. 6. С. 120–128.
250. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера. Москва : ИздАл, 2011. 246 с.
251. Чихольд Я. Облик книги. Москва : ИздАл, 2009. 226 с.
252. Чобитько П. П. Азбуковник. Азбука древнерусского письма. Санкт-Петербург ; Москва : Гимназия св. Василия Великого, 2008. 112 с.
253. Ширяев А. С. Реестр скоропечатных славянских книг, находящихся в библиотеке А.С. Ширяева. Москва : [б. и.], 1833. 162, 34 с.
254. Шицгал А. Г. Графема // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Москва, 1972. Т. 7. С. 257.
255. Шицгал А. Г. О рукописных традициях первоисточника современного русского типографского шрифта // Рукописная и печатная книга. Москва, 1975. С. 68–79.
256. Шицгал А. Г. Рисунок шрифта и его применение в книге // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1962. Сб. 6. С. 90–102.
257. Шицгал А. Г. Русские шрифты Дидо (Особенности графики и их применение в русской дореволюционной и советской книге) // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1963. Сб. 8. С. 168–176.
258. Шицгал А. Г. Русский гражданский шрифт (1708–1958). Москва : Искусство, 1959. 280 с.
259. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения. Москва : Книга, 1974. 208 с.
260. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения. Москва : Книга. 1985. 256 с.

261. Шицгал А. Г. Фонема, графема и шрифт // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1972. Сб. 24. С. 51–58.
262. Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагодзяў. Мінск : Навука і тэхніка, 1984. 184 с.
263. Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. Москва : Книга, 1990. 208 с.
264. Шматаў В. Ф. Мастацтва беларускіх старадрукаў 16–18 ст. Мінск : Тэхналогія, 2000. 132 с.
265. Шматов В. Ф. Художественное наследие и традиции Ивана Федорова и Петра Тимофеева Мстиславца в белорусской книжной графике XVI–XVII вв. // Федоровские чтения, 1983. Москва, 1987. С. 195–205.
266. Шматов В. Ф. Художественно-типографские особенности виленских изданий Франциска Скорины // Федоровские чтения-1982. Москва, 1987. С. 49–59.
267. Шпикерман Э. О шрифте. Москва : ПараТайп, 2005. 192 с.
268. Шрифт (Type, Lettering) [Электронный ресурс] // Справочник ПараТайп. URL: <https://www.paratype.ru/help/term/terms.asp?code=350> (дата звернення: 02.08.2018).
269. Шрифты. Разработка и использование / Барышников Г., Бизяев А., Ефимов В. [и др.]. Москва : Эком, 1997. 291 с.
270. Щелкунов М.И. Искусство книгопечатания в его историческом развитии. Москва : Изд. Моск. ин-та журналистики, 1923. 216 с.
271. Щелкунов М.И. История, техника, искусство книгопечатания: 330 иллюстраций и приложений. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1926. 479 с. : ил.
272. Щепкин В. Н. Русская палеография. Москва : Наука, 1967. 224 с.
273. Щурат В. «Христос пасхон». Львівські віршовані діяльоги з 1630 р. // Записки НТШ. Львів, 1913. С. 137–178.
274. Южный П. Революция в нашей орфографии // Полиграфическое производство. 1928. № 10. С. 19–22.

275. Bauer F. Chronik der deutschen Schriftgießereien. Frankfurt am Main : [s. n.], 2011. 148 s.
276. Bodoni G. Manuale tipografico. Parma : Presso la vedova, 1818. T. 1/2. 618 p.
277. Bringhurst R. Elementarz stylu w typografii. Krakow : d2d, 2013. 464 s.
278. Encyklopedia wiedzy o książce / pod red. A. Birkenmajera. Wrocław [etc.] : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971. 2876 s.
279. Frutiger A. Człowiek i jego znaki. Krakow : d2d, 2010. 296 s.
280. Hlavsa O. Typograficka pisma latinkova. Praha : Statni nakl. techn. lit., 1960. 496 s.
281. Johnston E. Writing & illuminating & lettering. London : Publ. by John Hogg, 1917. 510 p.
282. Juda M. Pismo drukowane w Polsce XV–XVIII wieku. Lublin : Wydaw. Uniw. Marii Curie-Sklodowskiej, 2001. 420 s.
283. Kapr A. Deutsche Schriftkunst. Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1955. 282 s.
284. Kapr A. Fraktur: Form und Geschichte der gebrochenen Schriften. Mainz : Verlag Hermann Schmidt, 1993. 248 s.
285. Kapr A. Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben. Dresden : Veb Verlag der Kunst, 1971. 468 s.
286. Kawecka-Gryczowa A., Korotajowa K., Krajewski W. Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII w. Zeszyt 6. Małopolska — ziemie Ruskie. Wrocław ; Krakow : Zakład Narodowy im. Ossolinskich : Widaw. Pol. akademii nauk, 1960. 306 s.
287. Luhtein P. Laisulega kirjutadaud alfabeete. Tallin : Kirjastus kunst, 1977. 16 s., 32 tabl.
288. Middendorp J. Dutch Tupe. Rotterdam : 010Publishers, 2004. 320 p.
289. Muzika F. Die Schone Schrift. T.1/2. Praga : Artia, 1964–1965. 704 + 672 s.
290. Noordzij G. Kreska. Teoria pisma. Krakow : d2d, 2014. 88 s.
291. Polona [Electronic resours]. URL: <https://polona.pl> (дата звернення: 14.09.2018)

292. Rożycki E. Związki Lwowa z Krakowem w dziedzinie produkcji i rozpowszechniania książek od XV do XVII w. // Biuletyn biblioteki Jagiellonskiej. R. 37. Nr. 1/2. Warszawa ; Krakow : Panst. wydaw. nauk., 1987. S. 111–133.
293. Scaglione J., Meseuger L., Henestrosa C. Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu. Krakow : d2d, 2013. 144 s.
294. Socha K. Publikacje dotyczące typografii wydane w języku polskim na początku XXI wieku — przegląd subiektywny // Acta Poligraphica. 2013. № 2. S. 49–75.
295. Szydłowska A., Misiak M. Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce. Kraków : Karakter, 2015. 200 s.
296. Thibaudeau F. La Lettre d’Imprimerie. Paris : Bureau de l’édition, 1921. 698 p.
297. Tomaszewski A. Architektura książki: dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów. Warszawa : Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego, 2011. 157 s.
298. Tomaszewski A. Szelest kart. Bibliografia sentymentalna. Warszawa : Ogme, 2011. 200 s.
299. Tomaszewski A. Giserzy czczonek w Polsce. Warszawa : Ogme, 2009. 144 s.

ДОДАТОК А
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 1.1.1. Абетка. Фрагмент сторінки «Букваря» (Львів, 1574)
- 1.1.2. Абетка. Фрагмент сторінки «Абетки» (Острог, 1578)
- 1.1.3. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Бесід на діяння святих апостолів» Йоана Златоуста (Київ, 1624)
- 1.1.4. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Поученій» Авви Дорофея (Київ, 1628)
- 1.1.5. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Службника» (Київ, 1629)
- 2.1.1. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Перемишль, кінець XV — початок XVI ст. (ЛНБ, МВ-23)
- 2.1.2. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Волинь, кінець XV — початок XVI ст. (НБУВ, ДА/37Л)
- 2.1.3. Ілюстрації на берегах. Фрагмент сторінки рукописного Псалтиря, Київ, 1397 р. (РНБ, ОЛДП, F-6)
- 2.1.4. Верстка ілюстрацій з текстовим обтіканням. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, 1619)
- 2.1.5. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки «Книги о священстві» Йоана Златоуста (Львів, 1614)
- 2.1.6. Текстові вставки дрібнішим шрифтом. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, 1619)
- 2.3.1. Принципові відмінності між уставом і півуставом
- 2.4.1. Різні положення діагоналей літери «N» в українських кириличних друкарських шрифтах кінця XVI — початку XVII ст. та абсолютна тотожність прописних гражданського «н» і латинського «h».
- 2.5.1а. Шрифтова класифікація Френсіса Тібодо
- 2.5.1б. Шрифтова класифікація Френсіса Тібодо (російський переклад В. Кісіна)
- 2.5.2. Шрифтова класифікація Василя та Ольги Йончевих
- 2.5.3. Шрифтова класифікація АТУРІ
- 2.5.4. Шрифтова класифікація Альберта Капра
- 2.5.5. Шрифтова класифікація Роберта Брінгхерста

- 2.5.6. Шрифт Пітера Беренса, 1902, югендстиль
- 2.5.7. Шрифтова класифікація Яна Солпери
- 2.5.8а. Шрифтова класифікація ОСТ 1337
- 2.5.8б. Шрифтова класифікація ГОСТ 3489
- 2.5.9. Шрифтова класифікація Володимира Фаворського
- 2.5.10а. Шрифт видань венеційської друкарні Божидара та Вінченцо Вуковичів
- 2.5.10а. Курсивний шрифт видань віленської друкарні Мамоничів
- 3.1.1. Московський півустав, 22 pt, 10 рядків = 85 мм. Фрагмент сторінки «Апостола» (Москва, 1564)
- 3.1.2. Більший і менший острозькі курсиви та більший і менший острозькі грецькі шрифти. 10 рядків = 50 і 42 мм (приблизно 14 і 10 пунктів відповідно). Фрагмент сторінки «Абетки» (Острог, 1578)
- 3.1.3. Московський півустав та більший острозький курсив. Фрагмент сторінки «Біблії» (Острог, 1581)
- 3.1.4. Середній острозький напівкурсив (16 pt). Фрагменти сторінок з «Книжици о единой істинной православної вѣре» Василя Суразького (Острог, 1588) та «Лікарства на оспалий умисл чоловічий» (Острог, 1607)
- 3.1.5. Менший острозький курсив (10 рядків = 42 мм). Фрагмент сторінки видання «Псалтир з Новим заповітом» (Острог, 1580)
- 3.1.6. Малі острозькі курсиви з видання «Псалтир з Новим заповітом» (Острог, 1580) та «Книжица [у 10 розділах]» (Острог, 1598)
- 3.1.7. Курсивно-півуставний шрифт 18 pt (посередині, вгорі — московський півустав, внизу — острозький більший курсив). Фрагмент сторінки з книжки Герасима Смотрицького «Ключ царства небесного» (Острог або Вільно, 1587)
- 3.1.8. Великий півуставний шрифт (другий та третій рядки згори). Фрагмент сторінки «Біблії» (Острог, 1581)
- 3.1.9. Острозький курсив. Сторінка «Граматики слов'янської» Псевдо-Дамаскіна (Вільно, 1586)
- 3.1.10. Острозький курсив. Фрагмент сторінки «Грамоти» патріарха Єремії (Львів, 1591)

- 3.1.11. Порівняння півуставних шрифтів з книжок «Ключ царства небесного» (вгорі) та «Біблія» (внизу)
- 3.1.12. Порівняння півуставно-курсивних шрифтів з книжок «Ключ царства небесного» (1587), «Катехизис» Петра Канизія (1585) та «Збірник поученій» (1585)
- 3.1.13. Великий острозький півустав. Фрагмент сторінки з «Книги о постничестві» Василя Великого (Острог, 1594)
- 3.1.14. В'язеподібний острозький прописний шрифт. Фрагмент «Абетки» (Острог, 1578)
- 3.1.15. Рядкова літера московського півустава, що її вжито як ініціал з рядковими літерами малого острозького курсиву. Фрагмент сторінки «Апокрисису» (Острог, 1598)
- 3.1.16. Прописні літери острозького курсиву, що їх вжито з рядковими літерами меншого острозького (10 pt) і більшого острозького курсиву (14 pt). Фрагменти сторінок «Псалтиря з Новим заповітом» (Острог, 1580) та «Біблії» (Острог, 1581)
- 3.1.17. Зведена таблиця кириличних шрифтів, використовуваних в Острозькій та Дерманській друкарнях протягом 1578–1612 рр.
- 3.1.18. Віленський курсивний шрифт. Фрагмент сторінки «Збірника поученій» (Вільно, 1585)
- 3.1.19а. Сторінка з видання «Суми...» Петра Канизія, надрукованого латинським шрифтом (Рим, 1583)
- 3.1.19б. Сторінка з видання «Суми...» Петра Канизія, надрукованого кириличним шрифтом (Рим, 1583)
- 3.1.20. Острозькі курсиви: малий рядковий шрифт (10 pt = 42 мм), більший рядковий шрифт (10 pt = 50 мм) та літери прописного шрифту
- 3.1.21. Віленський курсив: рядкові (10 pt = 79–80 мм) та прописні літери
- 3.1.22. Фрагмент сторінки «Екзетезису» Мелетія Смотрицького (Львів, 1629)
- 3.2.1. Шрифти стрятинського «Служебника» (1604)
- 3.2.2. Прописні літери стрятинського «Служебника» (1604)

- 3.2.3. Рядковий уставний шрифт стрятинського «Службника» (1604): 10 pt = 124 мм, 32 pt
- 3.2.4. Світлий та напівжирний прямі півустави 1604 р. (10 pt = 90 мм, 24 pt)
- 3.2.5. Світлий прямий півустав (24 pt) та малий півустав (16 pt) стрятинського «Требника» (1606)
- 3.2.6. Зведена таблиця шрифтів стрятинських видань
- 3.2.7. Вживання прописних літер з рядковими світлого прямого півустанову: літера «а» великого рядкового уставу, використана як прописна, та прописна «Ю», відмінна від основних стрятинських прописних шрифтів
- 3.2.8. Дрібний півустав крилоського «Євангелія учительного» (угорі) та стрятинського «Требника» (унизу)
- 3.2.9. Московський півустав Івана Федорова (угорі) та більший півустав крилоського «Євангелія учительного» (унизу)
- 3.2.10. Зведена таблиця шрифтів крилоського «Євангелія учительного»
- 3.2.11. Шрифти крилоського «Євангелія учительного» (1606)
- 3.3.1. Півустав Івана Федорова (абетка, зібрана з літер московського «Апостола» 1564 р.)
- 3.3.2. Фрагмент сторінки львівського «Апостола» (1574) зі шрифтом — попередником острозького курсиву
- 3.3.3. Шрифти «Грамоти» патріарха Єремії (1591): більший та менший острозькі курсиви як рядкові та антиква як прописні
- 3.3.4. Шрифти «Граматики» (1591): острозькі курсиви та антиква
- 3.3.5. Шрифти «Просфоними» (1591): більший острозький курсив, антиква та грецький шрифт
- 3.3.6. Шрифти з книжки «О христіанском благочестіи» Мелетія Пігаса (1593): більший і менший острозькі курсиви та антиква
- 3.3.7. Шрифти з книжки «О воспитанії чад» Йоана Златоуста (1609): крилоський півустав та львівський курсив
- 3.3.8. Шрифти «Часослова» (1609): крилоський півустав та львівський курсив
- 3.3.9. Порівняльна таблиця півустанову з крилоського та львівського видань

- 3.3.10. Більший та менший крилоські півустасти у «Книзі о священстві» Йоана Златоуста (1614)
- 3.3.11. Новий прописний шрифт (унизу), вжитий як підзаголовок у «Книзі о священстві» Йоана Златоуста (1614)
- 3.3.12. Вживання в'язеподібного прописного шрифту разом з дрібним львівським курсивом. Фрагмент сторінки «Книги о священстві» Йоана Златоуста (1614)
- 3.3.13. Порівняльна таблиця острозького та львівського дрібних курсивів
- 3.3.14. Фрагмент сторінки «Октоїха» (Львів, 1630)
- 3.3.15. Фрагмент сторінки з книжки «Розмишляне о муці Христа Спасителя нашего...» Йоаникія Волковича (Львів, 1631)
- 3.3.16. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Львів, 1632)
- 3.3.17. Фрагмент сторінки «Євангелія» (Львів, 1636)
- 3.3.18. Львівський «євангелський» шрифт
- 3.3.19. Літери львівського «євангелського» шрифту, згруповані за типовими графічними формами
- 3.3.20. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Львів, кінець XVI ст. (ЛІМ, Рук № 22)
- 3.3.21. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Яворів, 1608 р. (НМЛ, Рк. 182 (4485))
- 3.3.22. Фрагмент сторінки «Євангелія» (Москва, 1606)
- 3.3.23. Фрагмент сторінки «Часослова» (Острог, 1602)
- 3.3.24. Фрагмент сторінки «Євангелія» (Вільно, 1575)
- 3.3.25. Фрагмент сторінки рукописного Апостола, 1540-ві рр. (ОРЛБ)
- 3.3.26. «Євангелські» шрифти книжок: а) «Євангеліє» (Львів, 1636); б) «Часослов» (Острог, 1602); в) «Євангеліє» (Москва, 1606); г) «Євангеліє» (Вільно, 1575); д) «Часослов» (Київ, 1625)
- 3.3.27. Фрагмент сторінки «Требника» (Довгополе, 1635)
- 3.3.28. Фрагмент сторінки «Октоїха» (Львів, друкарня Михайла Сльозки, 1640), де використано «євангелський» шрифт

- 3.3.29. Порівняльна таблиця півуставних та курсивних видань Михайла Сльозки і львівських та острозьких курсивних шрифтів
- 3.3.30. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки «Апостола» (Львів, друкарня Михайла Сльозки, 1639)
- 3.3.31. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки «Тріоді цвітної» (Львів, друкарня Михайла Сльозки, 1642)
- 3.3.32. Грецькі венеційські шрифти. Фрагмент сторінки «Органону» Арістотеля (Венеція, друкарня Альда Мануція, 1495)
- 3.3.33. Грецький шрифт у книжці «Лікарство на опалий умисл чоловічий» (Острог, друкарня Костянтина Острозького, 1607)
- 3.3.34. Більша острозька антиква. Фрагмент сторінки «Абетки» (Острог, друкарня Костянтина Острозького, 1578)
- 3.3.35. Вживання антиквових прописних літер з кириличними рядковими. Фрагмент сторінки «Євангелія учительного» (Кринос, друкарня Гедеона Балабана, 1606)
- 3.3.36. Вживання антикви у львівських братських виданнях. Сторінки «Граматики» (Львів, 1591)
- 3.3.37. Грецька абетка. Сторінка «Граматики» (Львів, друкарня братства, 1591)
- 3.3.38. Складальна антиква, вжита в острозьких та львівських виданнях
- 3.3.39. Цільногравійовані написи, що мають форми антикви. Фрагменти з львівської «Граматики» (1591)
- 3.3.40. Цільногравійований напис зі стрятинського «Требника» (1606)
- 3.3.41. Фрагмент титулу видання «Аполлеіа апології книжки» (Київ, друкарня лаври, 1628)
- 3.3.42. Титул видання «ГраMATика» (Львів, 1591)
- 3.3.43. Шрифти друкарні Арсенія Желиборського. Фрагмент сторінки «Требника» (Львів, 1645)
- 3.4.1. Фрагмент сторінки «Часослова» (1616). Основний текст і колонтитул складено стрятинськими шрифтами, примітки — новим шрифтом

- 3.4.2. Приклад вживання ініціальних літер разом з прописними. Фрагмент сторінки «Часослова» (1616)
- 3.4.3. Приклад вживання ініціальних літер разом з прописними. Фрагмент сторінки «Біблії» (Прага, друкарня Франциска Скорини, 1517)
- 3.4.4. Літери київського та острозьких курсивів
- 3.4.5. Лігатури в стрятинському прямому півуставі. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, друкарня лаври, 1619)
- 3.4.6. Лігатури у венеційському шрифті. Фрагмент сторінки «Требника» (Венеція, друкарня Божидара Вуковича, 1538)
- 3.4.7. Київський курсив. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, друкарня лаври, 1619)
- 3.4.8. Київські півустави. Фрагмент «Бесід на діяння святих апостолів» Йоана Златоуста (1624)
- 3.4.9. Стрятинські прямі півустави. Фрагменти сторінок «Требника» (1606)
- 3.4.10. Київський прописний шрифт. Фрагменти сторінки «Бесід на діяння святих апостолів» Йоана Златоуста (1624)
- 3.4.11. Грецький і готичний шрифти. Фрагмент сторінки «Толкованія на Апокаліпсис» Андрія Кесарійського (1625)
- 3.4.12. Дрібний шрифт у виданні «Житіє преподобного Памви (1626)
- 3.4.13. Глаголичний тайнопис. Фрагмент видання «Житіє преподобного Памви» (1626)
- 3.4.14. Антиква на титулі видання «Аполлеіа апології книжки» (1628)
- 3.4.15. Додаткові елементи до стрятинських заставок. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (1619)
- 3.4.16. Київський та острозький курсиви. Фрагменти сторінок з книжок «Бесіди на діяння святих апостолів» Йоанна Златоуста (Київ, 1624) та «Біблія» (Острог, 1581)
- 3.4.17а. Фрагмент форти «Євангелія учительного» (Київ, друкарня лаври, 1637)
- 3.4.17б. Фрагмент форти з «Требника» (Київ, друкарня лаври, 1646)
- 3.4.18. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки «Требника» (Київ, друкарня лаври, 1646)

- 3.5.1а. Сторінка з книжки «Апостоли і Євангелія» (Угорці, друкарня Павла Лютковича, 1620)
- 3.5.1б. Розгорт книги «Казання на смерть О. Шептицького» (Мінськ, друкарня Павла Лютковича, 1622)
- 3.5.2. Курсивний шрифт видань Павла Лютковича
- 3.5.3. Шрифти книжок «Зерцало богословії» (Почаїв, 1618) та «Євангеліє учительне» (Рохманів, 1619), що їх надрукував Кирило Транквіліон Ставровецький
- 3.5.4. Фрагмент сторінки книжки «Перло многоцінне» (Чернігів, друкарня Кирила Транквіліона Ставровецького, 1648)
- 3.5.5. Порівняльна таблиця шрифту книжки «Перло многоцінне» та київського півуставу 1620 р.
- 3.5.6. Шрифти, що їх вжито для заголовків та підзаголовків у книжці «Перло многоцінне» (Чернігів, друкарня Кирила Транквіліона Ставровецького, 1648)
- 3.5.7. Фрагмент сторінки «Часослова» (Київ, друкарня Тимофія Вербицького, 1625)
- 3.5.8. Фрагмент сторінки «Букваря» (Київ, друкарня Тимофія Вербицького, 1627)
- 3.5.9а. Заставка з «Требника» (Довгополе, 1635)
- 3.5.9б. Заставка з «Требника» (Острог, 1606)
- 3.5.10. Порівняльна таблиця шрифту з «Требника» (Довгополе, 1635) та київського півуставу 1620 р.
- 3.5.11. Фрагмент сторінки «Октоїха» (Київ, друкарня Спиридона Соболя, 1629)
- 3.5.12. Фрагмент сторінки «Лимонаря» (Київ, друкарня Спиридона Соболя, 1628)

ДОДАТОК Б
ІЛЮСТРАЦІЇ



1.1.1. Абетка. Фрагмент сторінки «Букваря» (Львів, 1574)



1.1.2. Абетка. Фрагмент сторінки «Абетки» (Острог, 1578)



1.1.3. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Бесід на діяння святих апостолів» Йоана Златоуста (Київ, 1624)



1.1.4. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Поученій» Авви Дорофея (Київ, 1628)



1.1.5. Перелік сигнатур. Фрагмент сторінки «Службника» (Київ, 1629)



2.1.1. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Перемишль, кінець XV — початок XVI ст. (ЛНБ, МВ-23)



2.1.2. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки рукописного Євангелія, Волинь, кінець XV — початок XVI ст. (НБУВ, ДА/37Л)



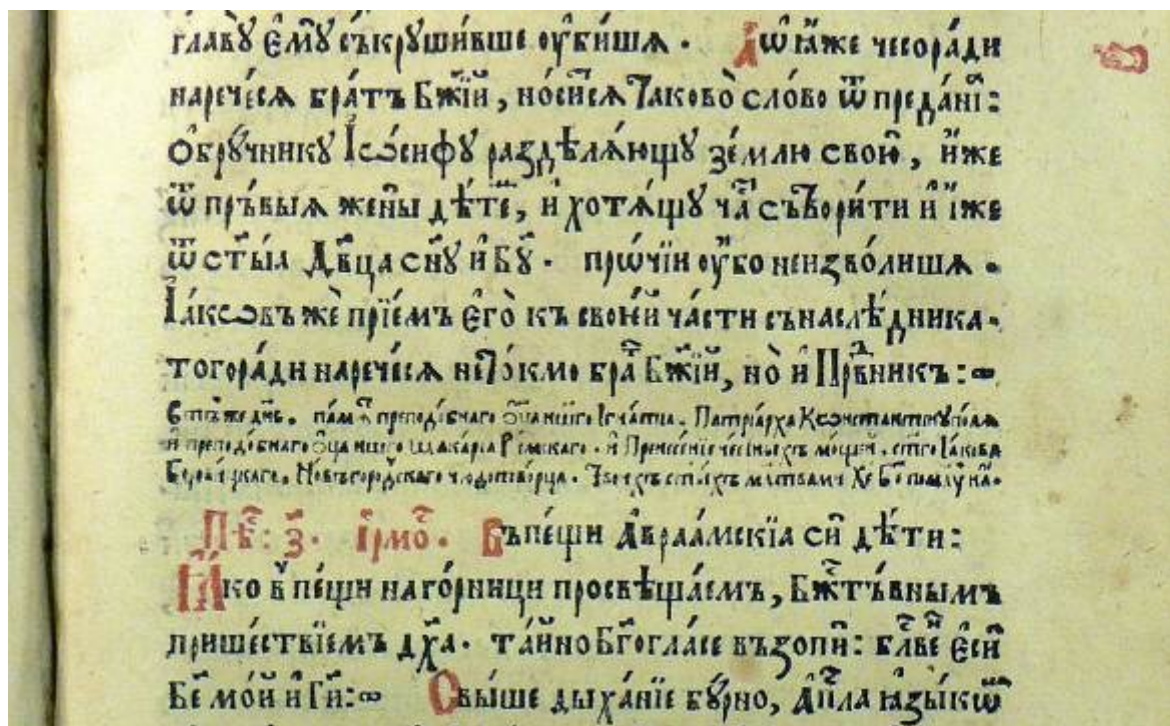
2.1.3. Ілюстрації на берегах. Фрагмент сторінки рукописного Псалтиря, Київ, 1397 р. (РНБ, ОЛДП, F-6)



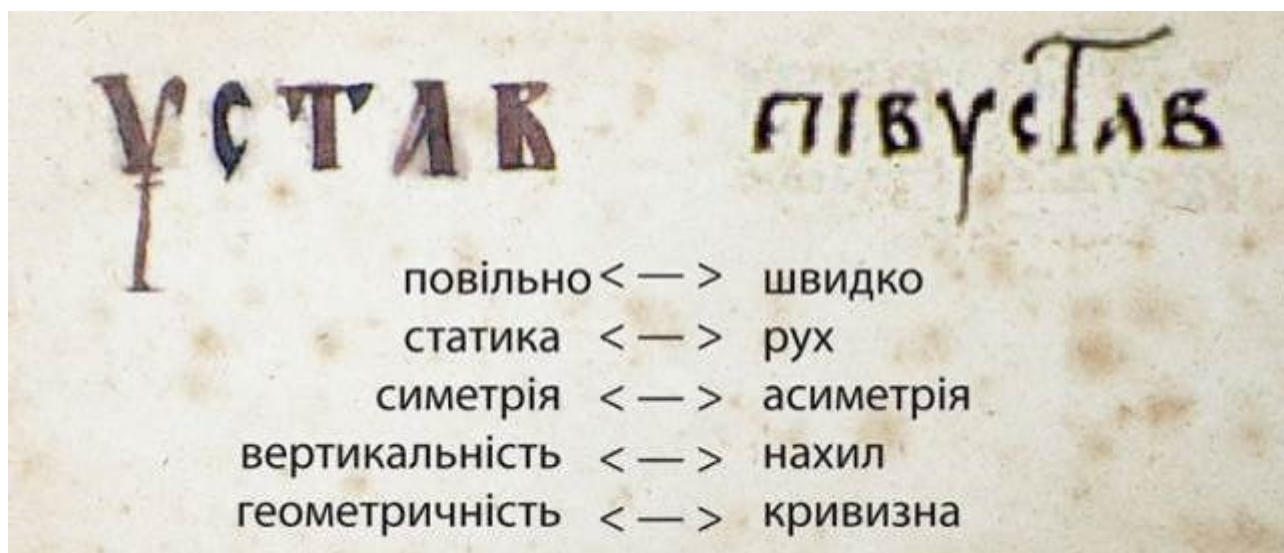
2.1.4. Верстка ілюстрацій з текстовим обтіканням. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, 1619)



2.1.5. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки «Книги о священстві» Йоана Златоуста (Львів, 1614)



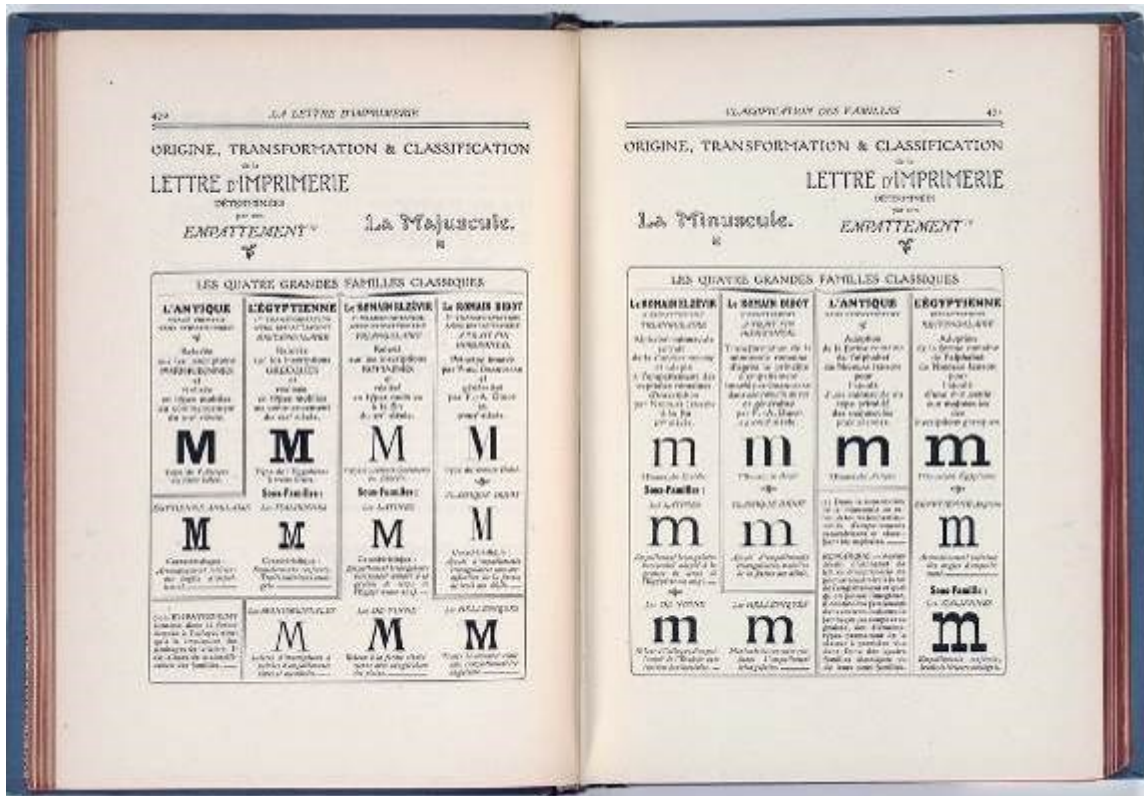
2.1.6. Текстові вставки дрібнішим шрифтом. Фрагмент сторінки «Анфологіону» (Київ, 1619)



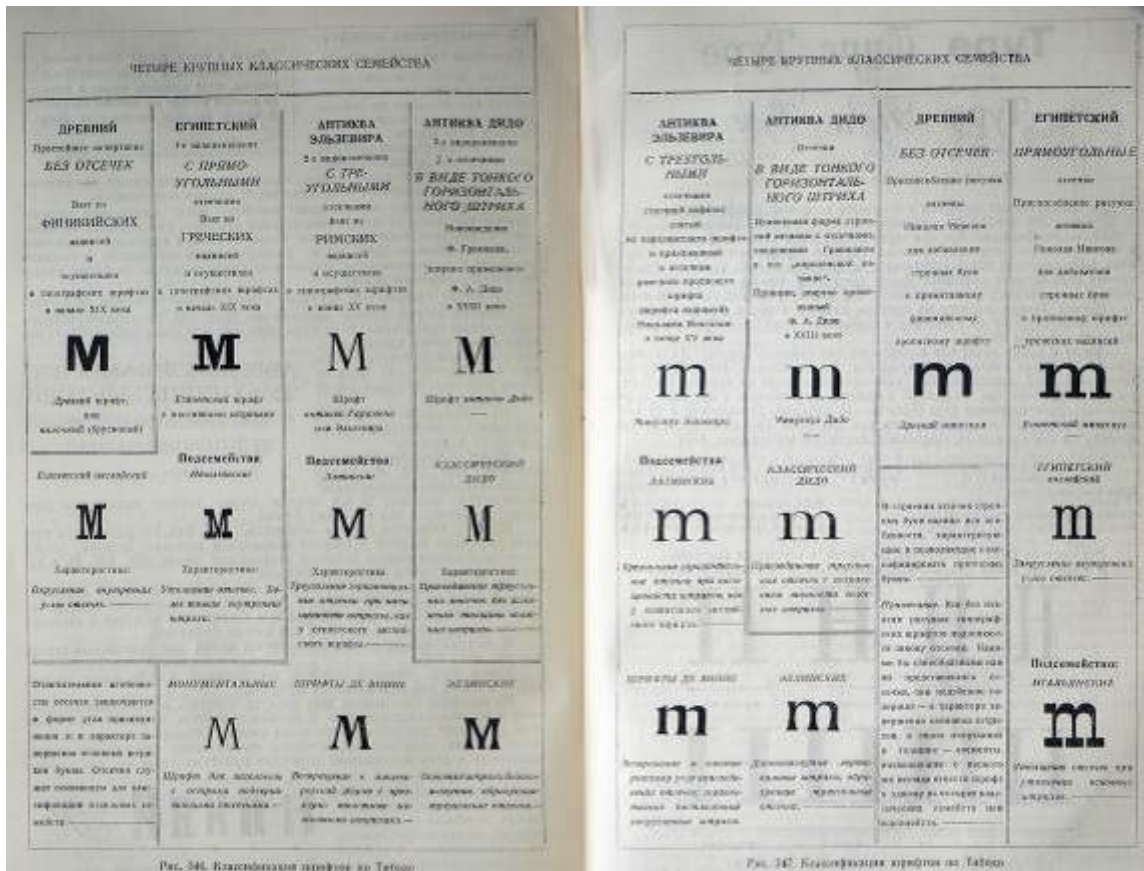
2.3.1. Принципові відмінності між уставом і півуставом



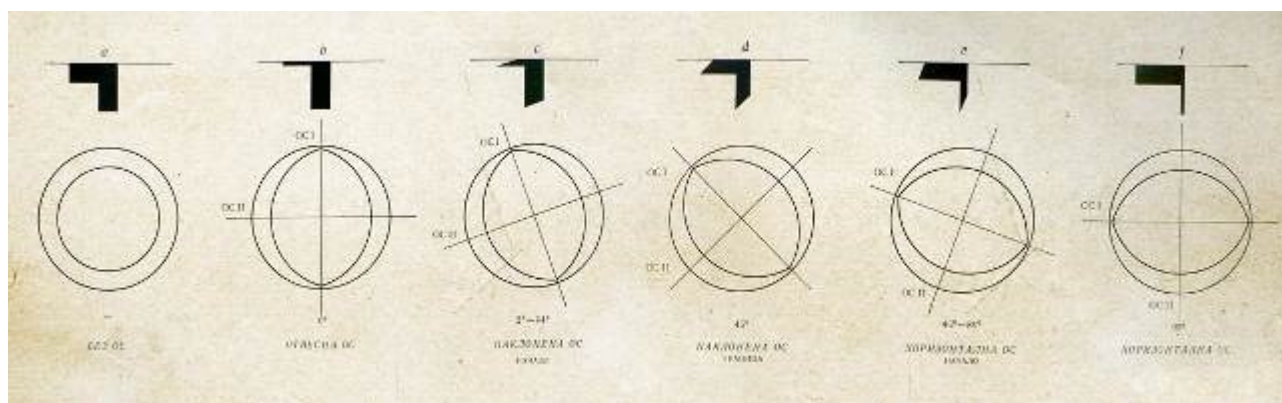
2.4.1. Різні положення діагоналей літери «N» в українських кириличних друкарських шрифтах кінця XVI — початку XVII ст. та абсолютна тотожність прописних гражданського «н» і латинського «h».



2.5.1a. Шрифтова класифікація Френсіса Тібодо



2.5.1б. Шрифтова класифікація Френсіса Тібодо (російський переклад В. Кісіна)



2.5.2. Шрифтова класифікація Василя та Ольги Йончевих

Classification internationale A. TYP. I	Groupe I Humanes	ABCDEFGHIJK abc
	Groupe II Garaldes	ABCDEFGHI abc
	Groupe III Réales	ABCDEFGHIJK abc
	Groupe IV Didones	ABCDEFGHI abc
	Groupe V Mécanes	AaBbCcDdEeF
	Groupe VI Linéales	ABCDEFGHIJ abc
	Groupe VII Incises	ABCDEFGHIJKL
	Groupe VIII Scriptes	<i>Aa Bb Cc Dd Ee</i>
	Groupe IX Manuaires	AaBbCcDdEeFfG
	Groupe X Fractures	A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
	Groupe XI Classification DIN Formes étrangères	הַפְּלִשְׁתִּים לְטוֹשׁ

2.5.3. Шрифтова класифікація АТҮРІ

Englische Bezeichnungen	Vorschlag Maximilian Vox	Vorschlag Aldo Novarese	Deutsche Klassifikation
Old Face	Humanes	Lapidari	Renaissance-Antiqua
Venetian Roman	Geraldes	Veneziani	
Transitional Type Face	Reales	Transizionaldi	Übergangs-Antiqua
Modern Face	Didones	Bodoniani	Klassizistische Antiqua
Display Type Face	Incises	Fantasia	Varia (Freie Antiqua)
Egyptienne/Antiqua Face	Mecanes	Egiziani	Serifenbetonte Linearantiqua (Block-
Sans Serif Face	Simplices	Lineari	(Serifenlose) Linear-Antiqua [Antiqua]
Calligraphic Type Face	Scriptes	Scritti	Schreibschriften (Schreibformen)
Decorated Type Face	-	Ornati	-
Gotic Type Face (Textur)	Medieles	Mediaevali	Gebrochene Schriften (Gotisch)
(Rotunda)	-	-	(Rundgotisch)
(Schwabach)	-	-	(Schwabacher)
(Fraktur)	-	-	(Fraktur)
			(Kurrent)
			Nichtlateinische Schriften
			(Griechisch)
			(Kyrillisch)
			(Hebräisch)
			(Arabisch)
			(Sonstige fremde Schriften)

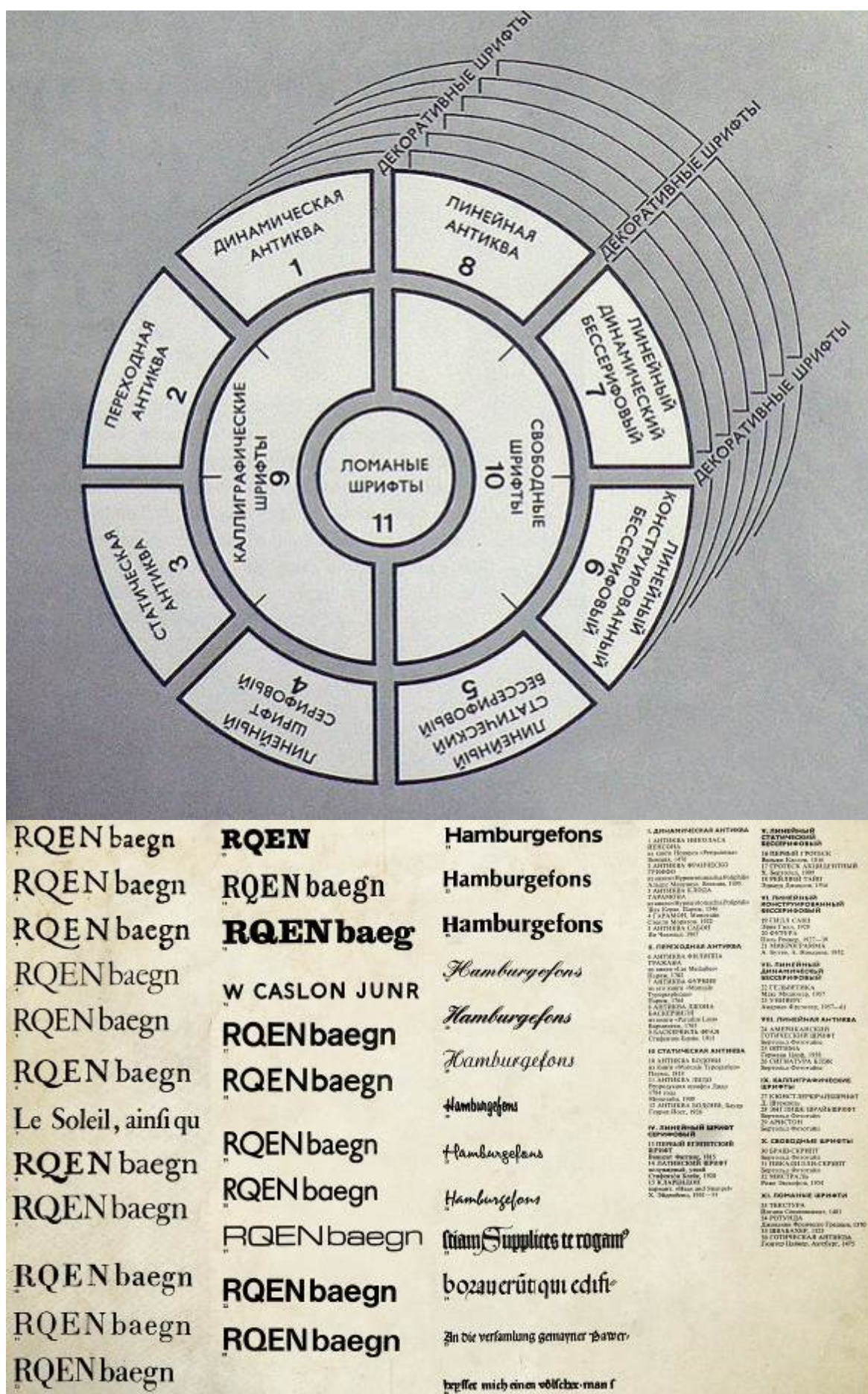
2.5.4. Шрифтова класифікація Альберта Капра



2.5.5. Шрифтова класифікація Роберта Брінгхерста

abcdefghijklmnopqrst
uvwxyz ð&
ABCDEFGHIJKLMNOR
PQRSTUVWXYZ
1234567890

2.5.6. Шрифт Пітера Беренса, 1902, югендстиль



2.5.7. Шрифтова класифікація Яна Солпери

Характерные графические особенности	1-й тип	2-й тип		3-й тип	4-й тип
		Французский вариант	Английский вариант		
Контраст между основными и соединительными штрихами. Форма засечек					
Концевые элементы круглых и полукруглых букв					

Рис. 350. Классификация шрифтов Научно-исследовательского института Огиза

2.5.8а. Шрифтова класифікація ОСТ 1337

В качестве важнейших графических признаков, на основе которых шрифты подразделяются на группы, используются такие наиболее простые для наблюдения признаки, как контрастность шрифта (отношение между основными и соединительными штрихами), наличие и форма засечек.

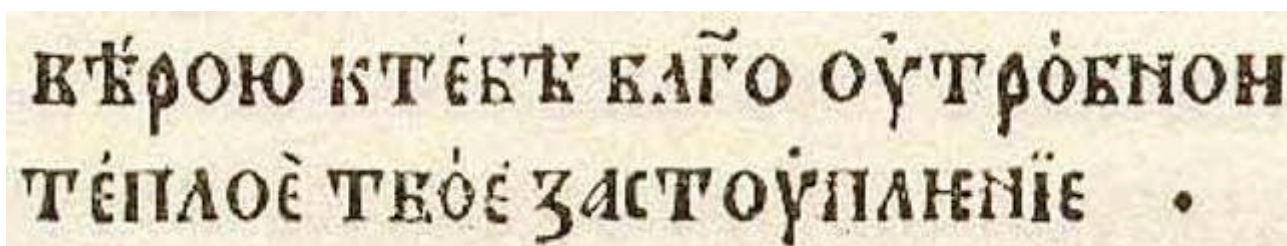


Рис. 8. Графические признаки пяти основных групп шрифта: а — первой, б — второй, в — третьей, г — четвертой, д — пятой

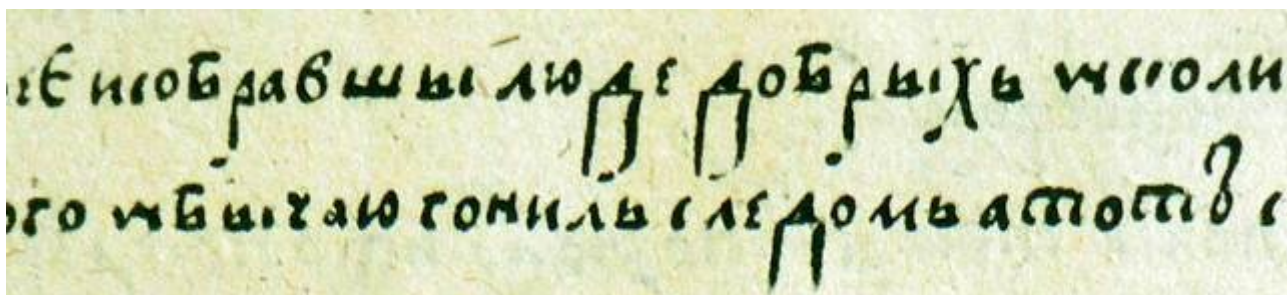
2.5.8б. Шрифтова класифікація ГОСТ 3489



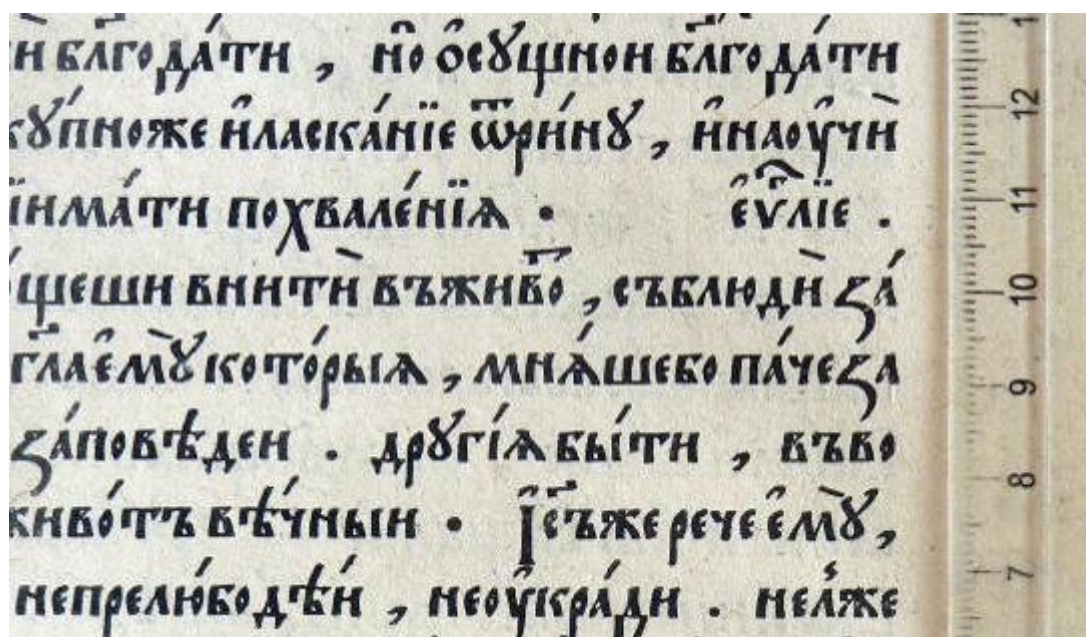
2.5.9. Шрифтова класифікація Володимира Фаворського



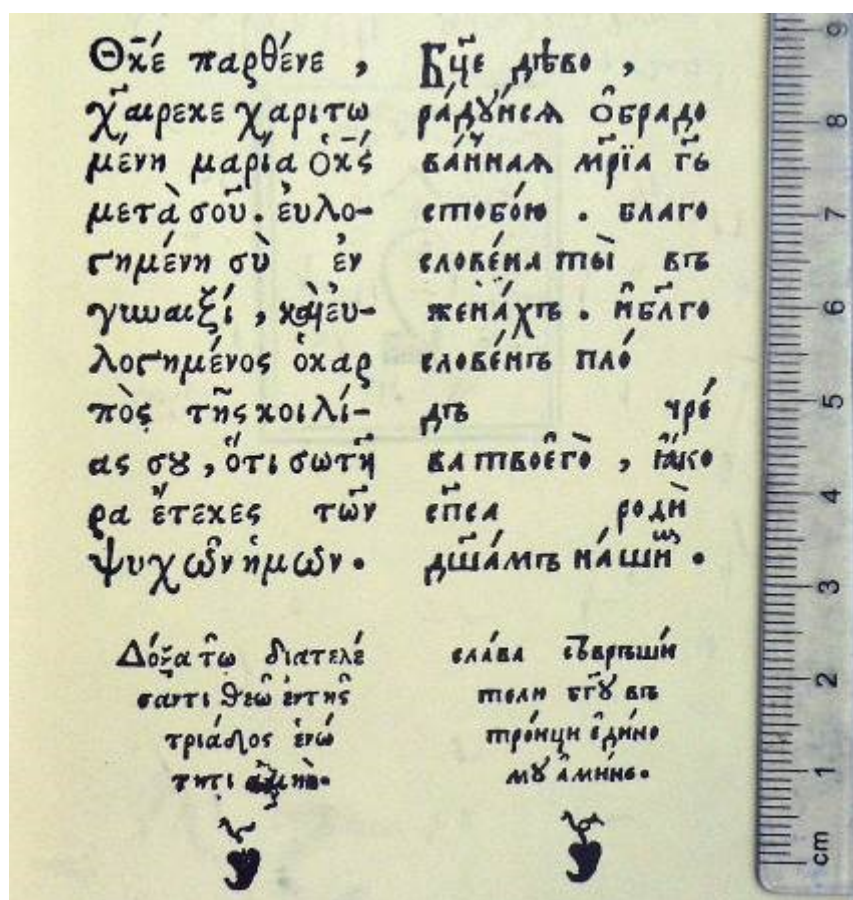
2.5.10а. Шрифт видань венеційської друкарні Божидара та Вінченцо Вуковичів



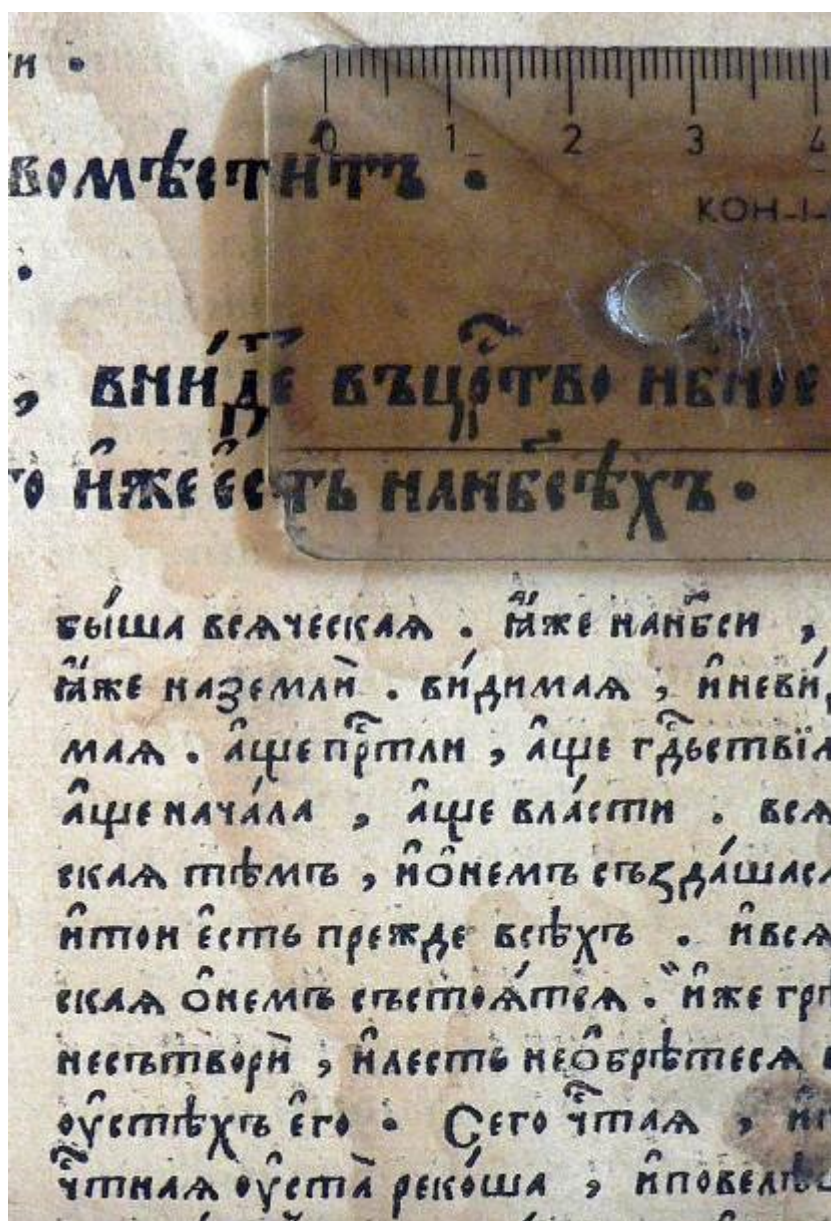
2.5.10а. Курсивний шрифт видань віленської друкарні Мамоничів



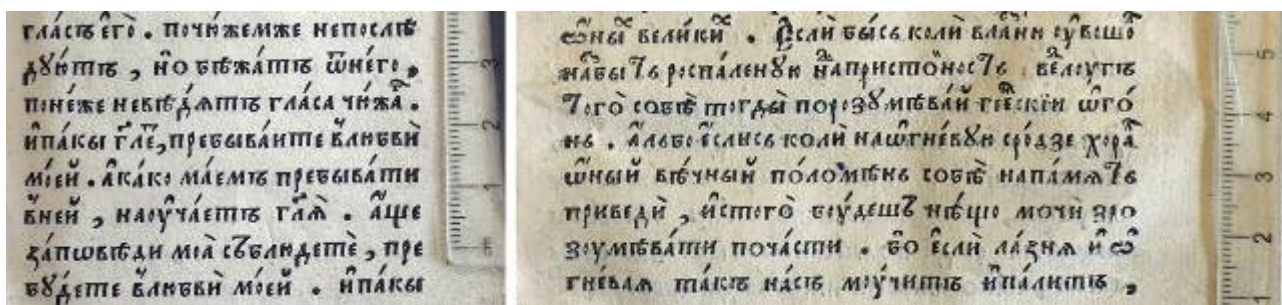
3.1.1. Московський півустан, 22 pt, 10 рядків = 85 мм. Фрагмент сторінки «Апостола» (Москва, 1564)



3.1.2. Більший і менший острозькі курсиви та більший і менший острозькі грецькі шрифти. 10 рядків = 50 і 42 мм (приблизно 14 і 10 пунктів відповідно). Фрагмент сторінки «Абетки» (Острог, 1578)



3.1.3. Московський півустав та більший острозький курсив. Фрагмент сторінки «Біблії» (Острог, 1581)



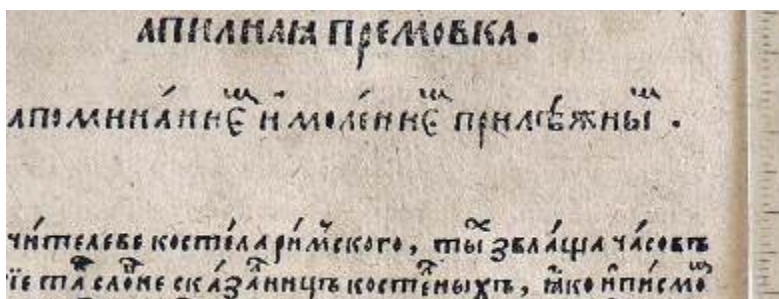
3.1.4. Середній острозький напівкурсив (16 pt). Фрагменти сторінок з «Книжици о единой істинной православной вѣре» Василя Суразького (Острог, 1588) та «Лікарства на оспалій умисл чоловічий» (Острог, 1607)



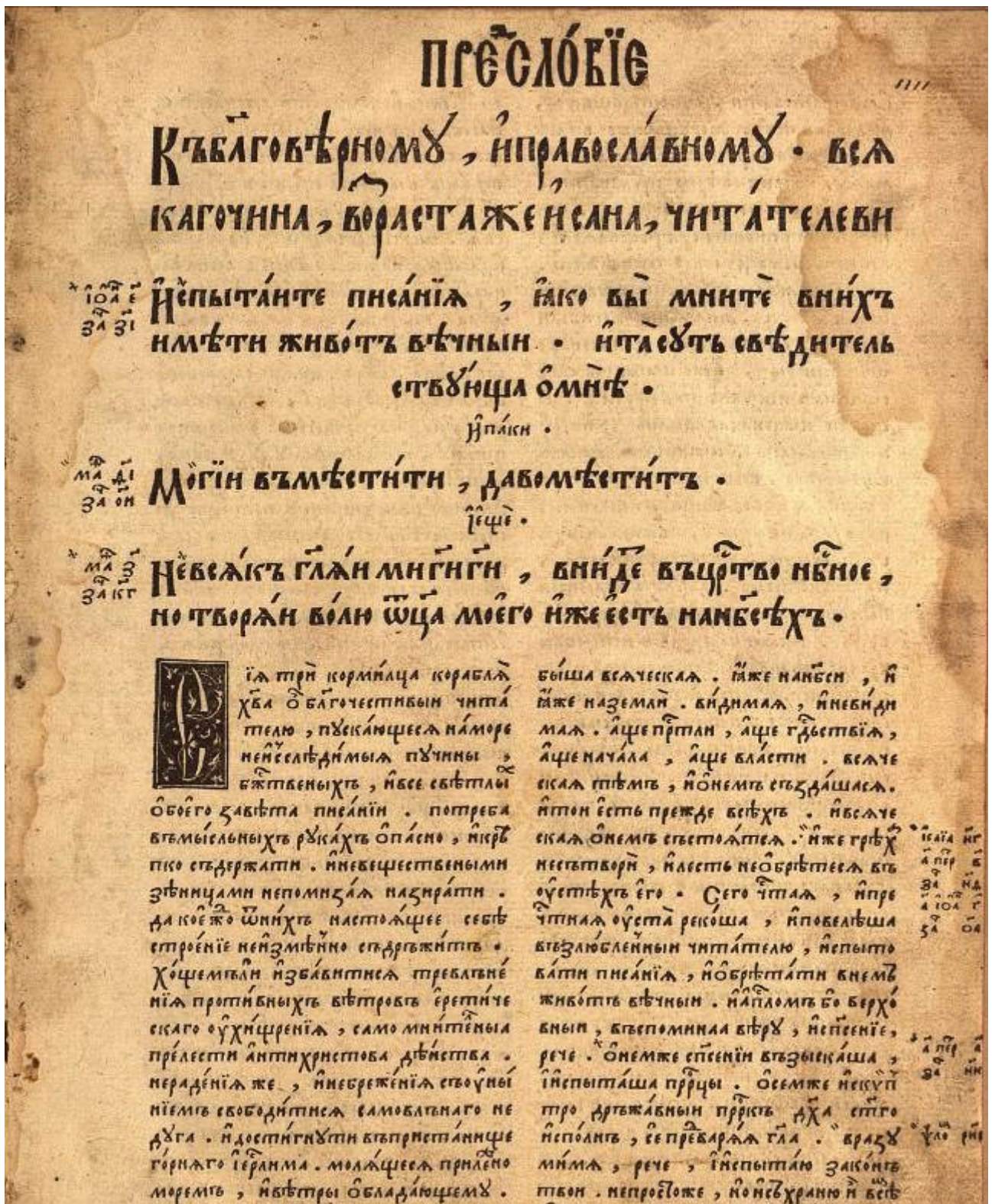
3.1.5. Менший острозький курсив (10 рядків = 42 мм). Фрагмент сторінки видання «Псалтир з Новим заповітом» (Острог, 1580)



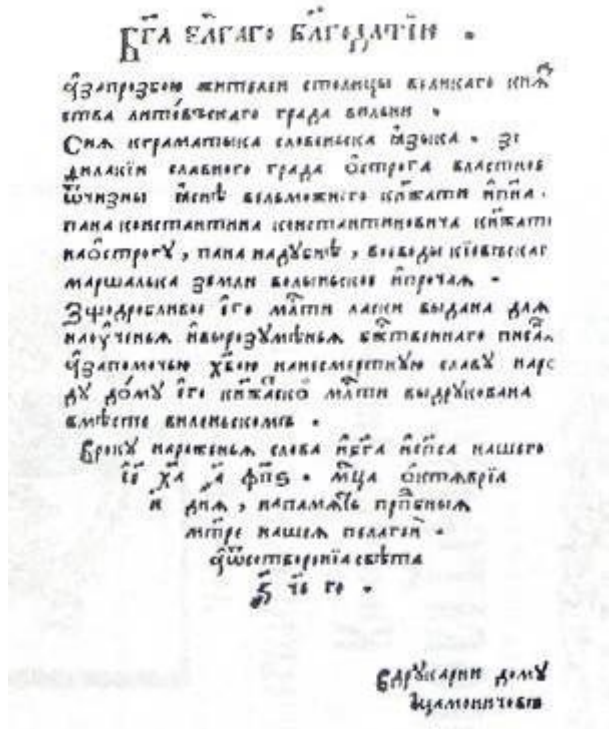
3.1.6. Малі острозькі курсиви з видання «Псалтир з Новим заповітом» (Острог, 1580) та «Книжица [у 10 розділах]» (Острог, 1598)



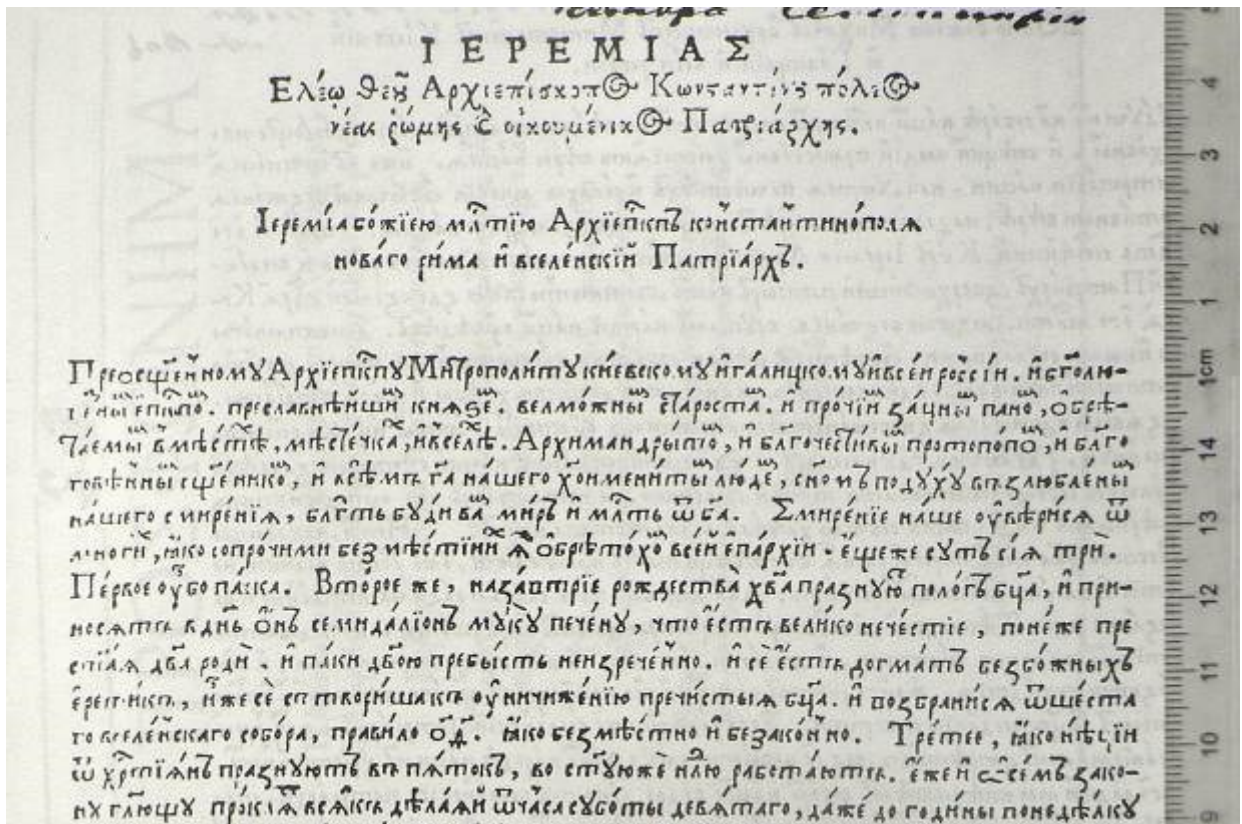
3.1.7. Курсивно-півуставний шрифт 18 pt (посередині, вгорі — московський півустав, внизу — острозький більший курсив). Фрагмент сторінки з книжки Герасима Смотрицького «Ключ царства небесного» (Острог або Вільно, 1587)



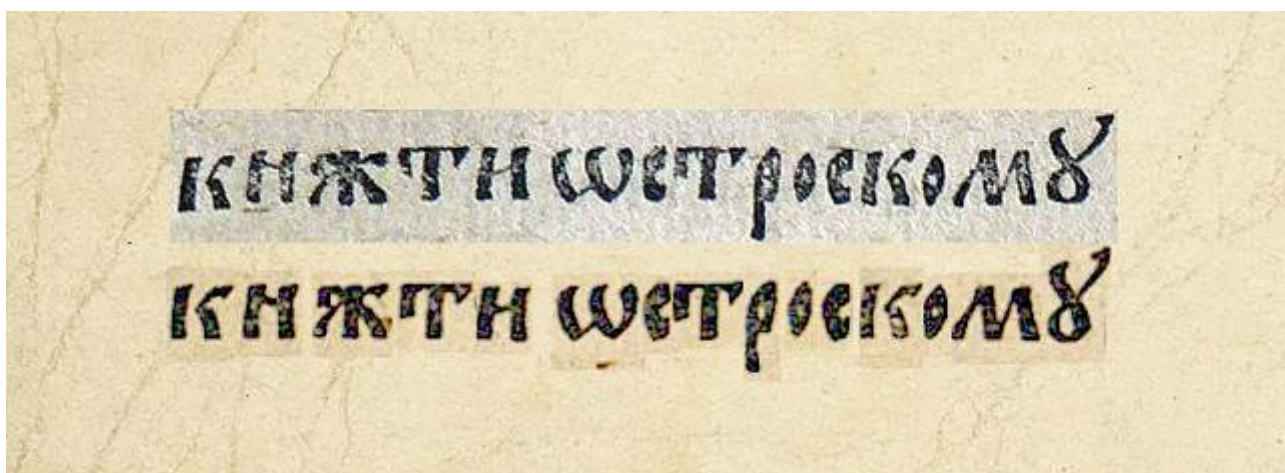
3.1.8. Великий півуставний шрифт (другий та третій рядки згори). Фрагмент сторінки «Біблії» (Острог, 1581)



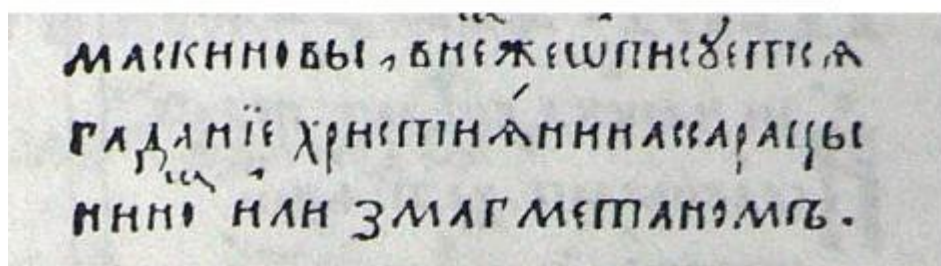
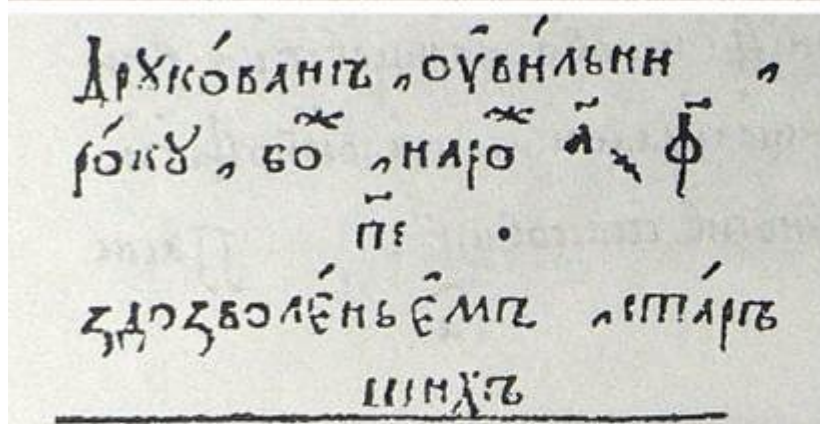
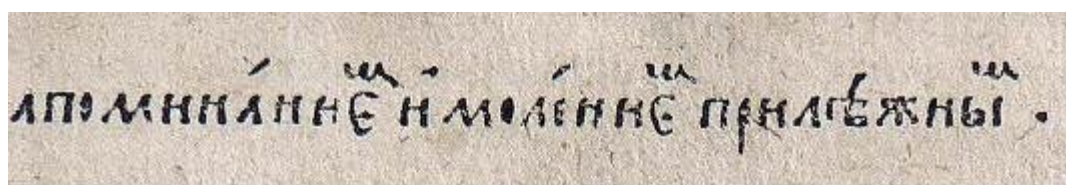
3.1.9. Острозький курсив. Сторінка «Граматики слов’янської» Псевдо-Дамаскіна (Вільно, 1586)



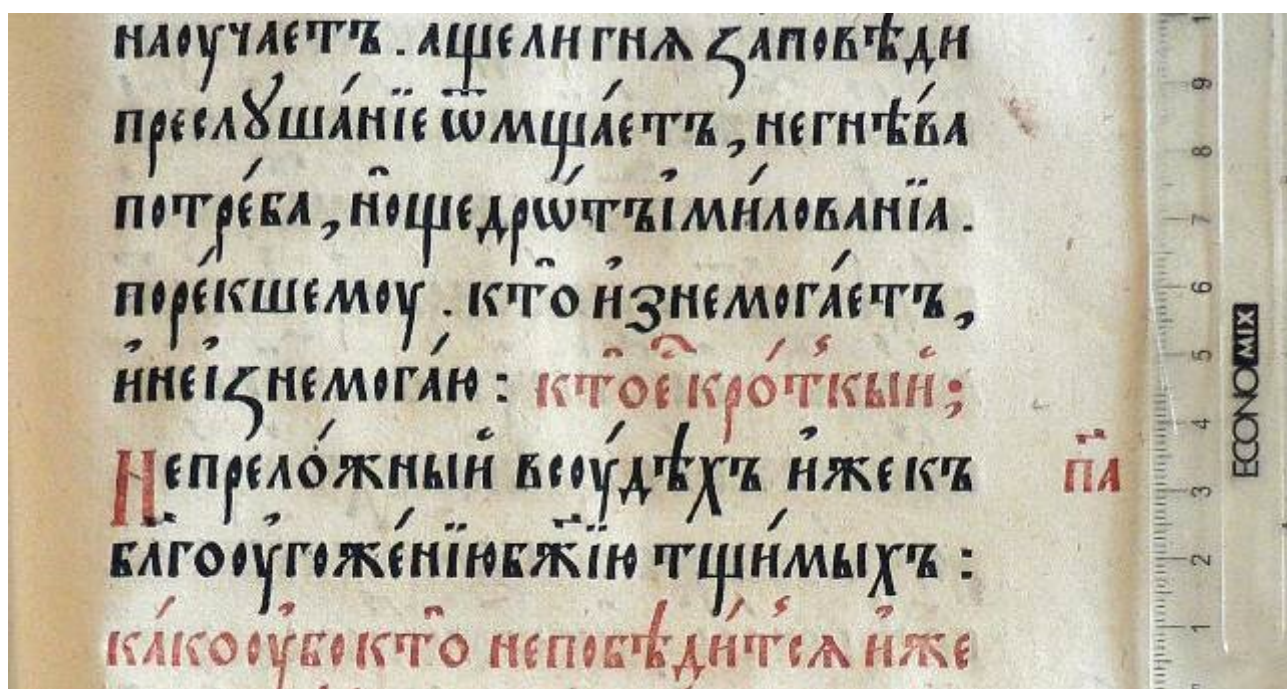
3.1.10. Острозький курсив. Фрагмент сторінки «Грамоти» патріарха Єремії (Львів, 1591)



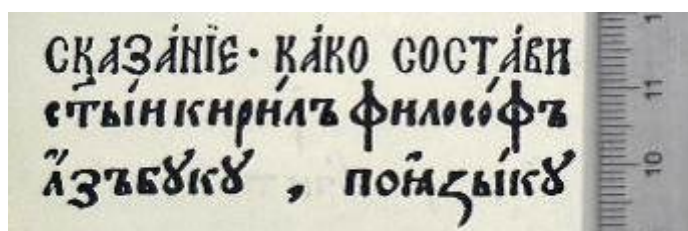
3.1.11. Порівняння півуставних шрифтів з книжок «Ключ царства небесного» (вгорі) та «Біблія» (внизу)



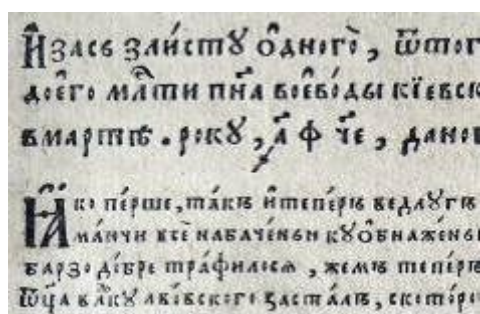
3.1.12. Порівняння півуставно-курсивних шрифтів з книжок «Ключ царства небесного» (1587), «Катехизис» Петра Канізія (1585) та «Збірник поученій» (1585)



3.1.13. Великий острозький півустав. Фрагмент сторінки з «Книги о постничестві» Василя Великого (Острог, 1594)



3.1.14. В'язеподібний острозький прописний шрифт. Фрагмент «Абетки» (Острог, 1578)



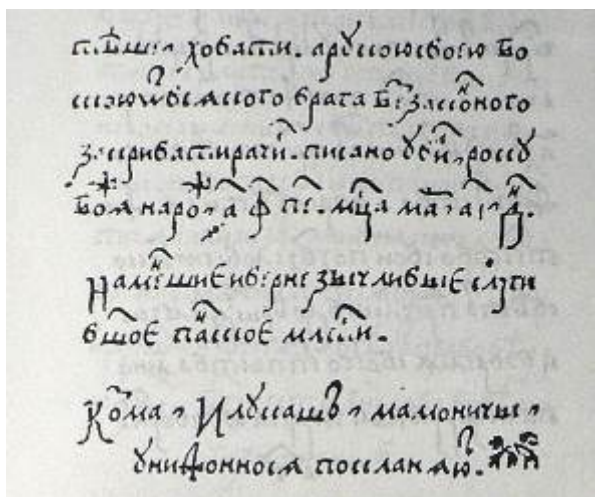
3.1.15. Рядкова літера московського півуставу, що її вжито як ініціал з рядковими літерами малого острозького курсиву. Фрагмент сторінки «Апокрисису» (Острог, 1598)



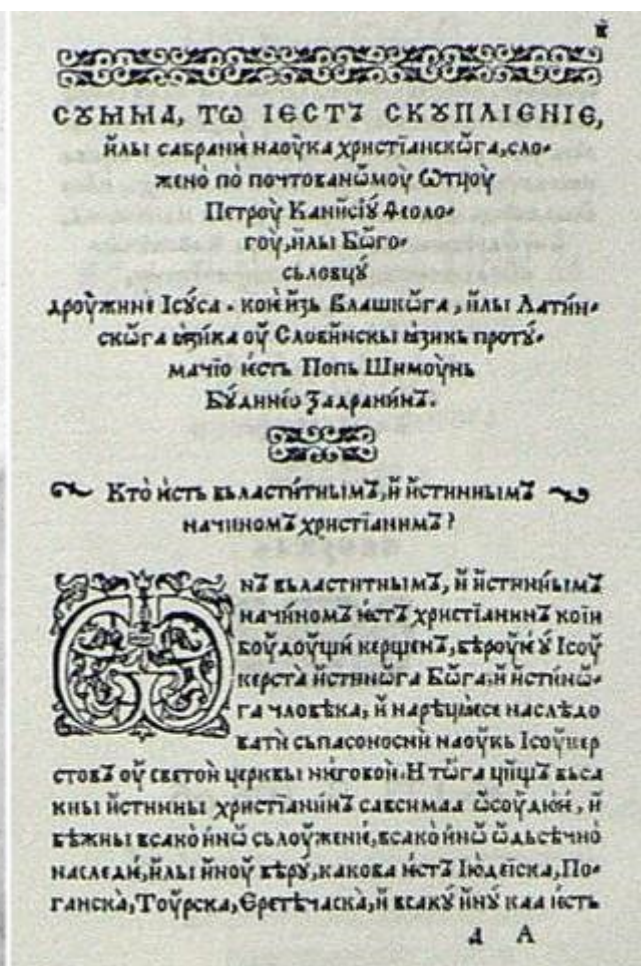
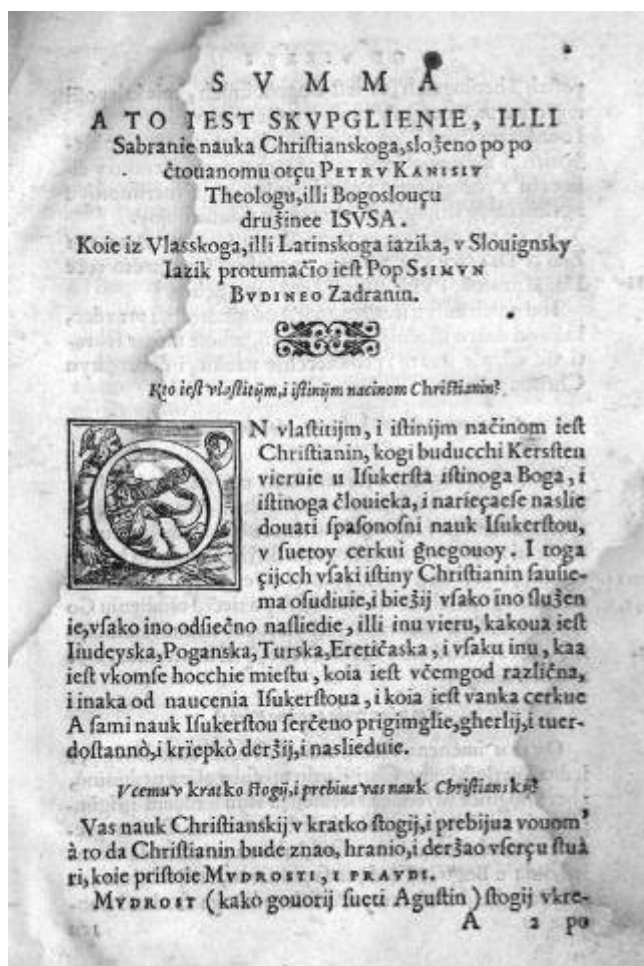
3.1.16. Прописні літери острозького курсиву, що їх вжито з рядковими літерами меншого острозького (10 pt) і більшого острозького курсиву (14 pt). Фрагменти сторінок «Псалтиря з Новим заповітом» (Острог, 1580) та «Біблії» (Острог, 1581)

московський півустав І. Федорова. Прописні			}
московський півустав І. Федорова. Рядкові	22 pt		
острозький курсив. Прописні			}
острозький курсив більший. Рядкові	14 pt (міттєль)		
острозький курсив менший. Рядкові	10 pt (корпус)		
острозький курсив менший (варіант). Рядкові	10 pt (корпус)		
острозький заголовковий в'язеподібний. Прописні			}
середній острозький напівкурсив. Рядкові	16 pt (терція)		
острозький півустав великий. Прописні			}
острозький півустав великий. Рядкові	32 pt (мал. канон)		
острозький курсивно- півуставний. Рядкові	18 pt (парангон)		

3.1.17. Зведена таблиця кириличних шрифтів, використовуваних в Острозькій та Дерманській друкарнях протягом 1578–1612 рр.



3.1.18. Віленський курсивний шрифт. Фрагмент сторінки «Збірника поученій», (Вільно, 1585).

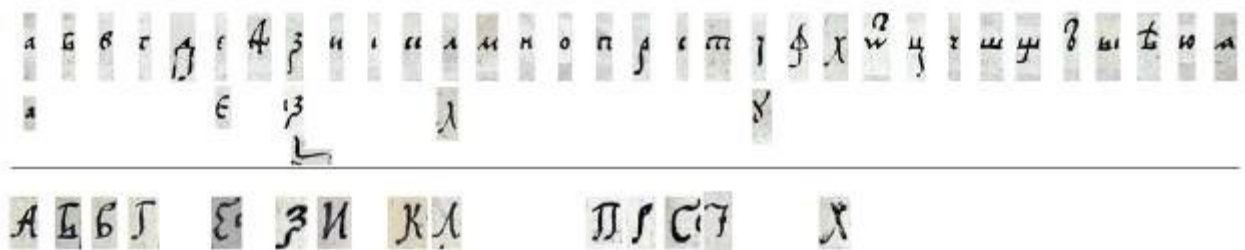


3.1.19а. Сторінка з видання «Суми...» П. Канизія, надрукованого латинським шрифтом. (Рим, 1583)

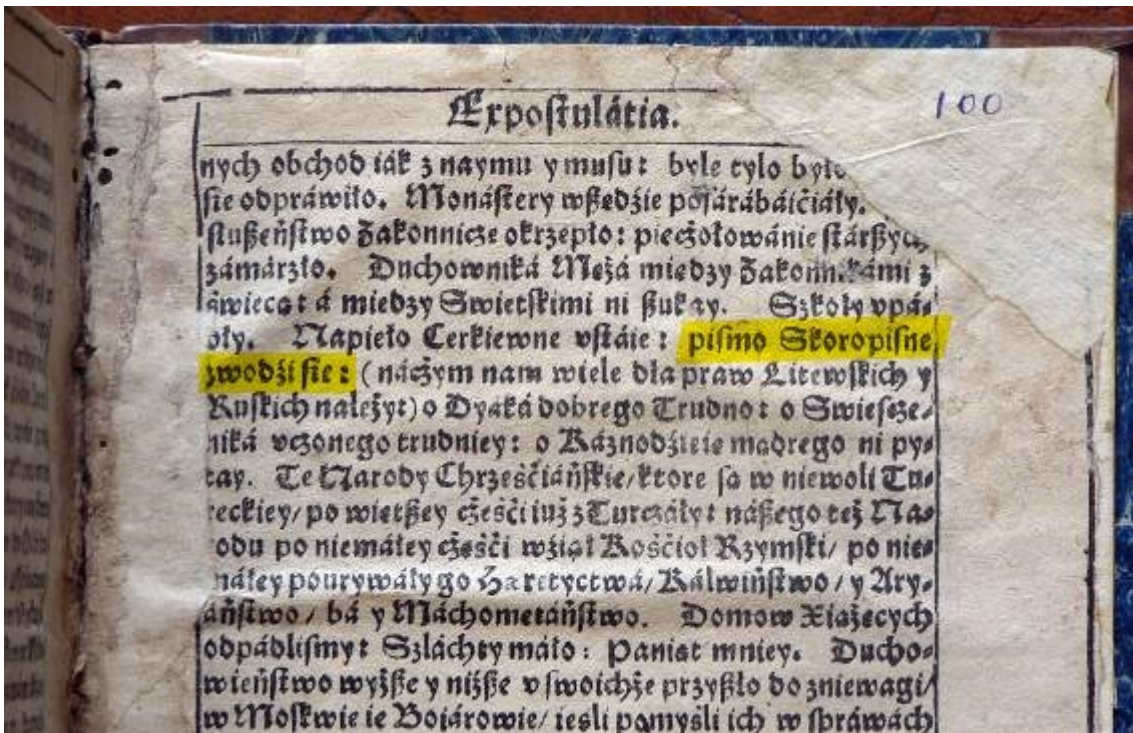
3.1.19б. Сторінка з видання «Суми...» П. Канизія, надрукованого кириличним шрифтом. (Рим, 1583)



3.1.20. Острозькі курсиви: малий рядковий шрифт (10 р. = 42 мм), більший рядковий шрифт (10 р. = 50 мм) та літери прописного шрифта.



3.1.21. Віленський курсив: рядкові (10 р. = 79-80 мм) та прописні літери



3.1.22. Фрагмент сторінки «Екзетезису» Мелетія Смотрицького (Львів, 1629)



3.2.1. Шрифти стрятинського Служебника 1604 р.



3.2.2. Прописні літери стрятинського Служебника 1604 р.



3.2.3. Рядковий уставний шрифт стрятинського Службника 1604 р. (10 р. = 124 мм, 32 pt)



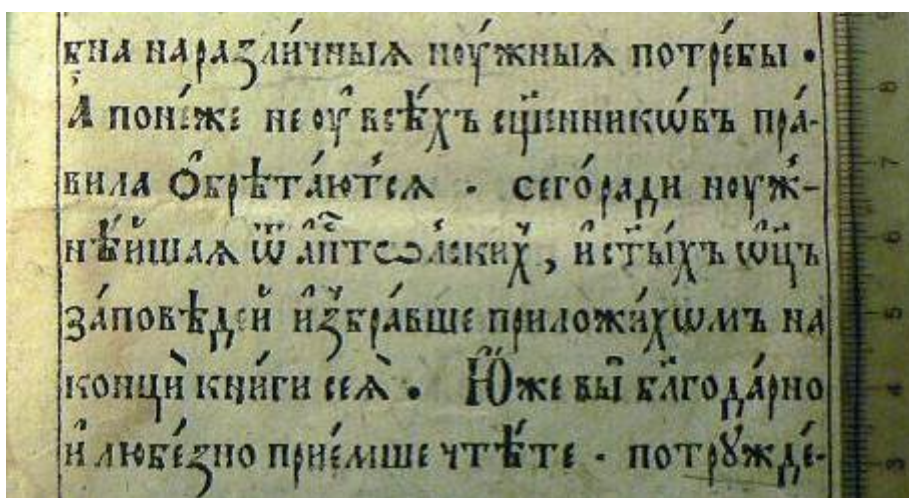
3.2.4. Світлий та напівжирний прямі півустави 1604 р. (10 р. = 90 мм, 24 pt)



3.2.5. Світлий прямий півустав (24 pt) та малий півустав (16 pt) стрятинського Требника 1606 р.

ПРОПИСНІ	в'язеподібний середній	6,5 мм	А Б В Г Д Е
	в'язеподібний більший	7,5 мм	А Б В Г Д Е
ПІВУСТАВ	малий	16 pt	А Б В Г Д Е
	прямий середній	24 pt	А Б В Г Д Е
	прямий середній напівжирний	24 pt	А Б В Г Д Е
УСТАВ	великий	32 pt	А Б В Г Д Е

3.2.6. Зведена таблиця шрифтів стрятинських видань



3.2.7. Вживання прописних із рядковими світлого прямого півуставу: літера -а- великого рядкового уставу, що використовується як прописна, та прописна Ю, відмінна від основних стрятинських прописних шрифтів



3.2.8. Дрібний півустав крилоського Учительного Євангелія (угорі) та стрятинського Требника (унизу)



3.2.9. Московський півустанов І. Федорова (угорі) та більший півустанов крилоського Учительного Євангелія (унизу)

Рядок в ПРОПИСНІ	в'язеподібний малий	4 мм	А Б В Г Д Е Ж З Н І К Л М Н О П Р Е Т ъ
	в'язеподібний середній	6,5 мм	А Б В Г Д Е Ж З Н І К Л М Н О П Р Е Т ъ
	півустанов малий	16 pt	А Б В Г Д Е Ж З Н І К Л М Н О П Р Е Т
	півустанов середній	22 pt	А Б В Г Д Е Ж З Н І К Л М Н О П Р Е Т У

3.2.10. Зведена таблиця крилоського Учительного Євангелія



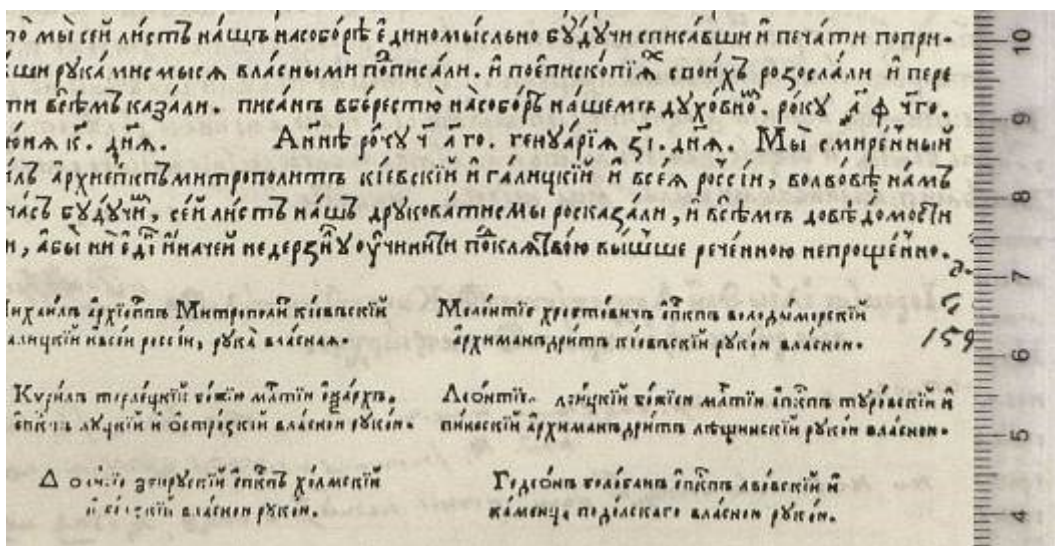
3.2.11. Шрифти крилоського Учительного Євангелія 1606 р.



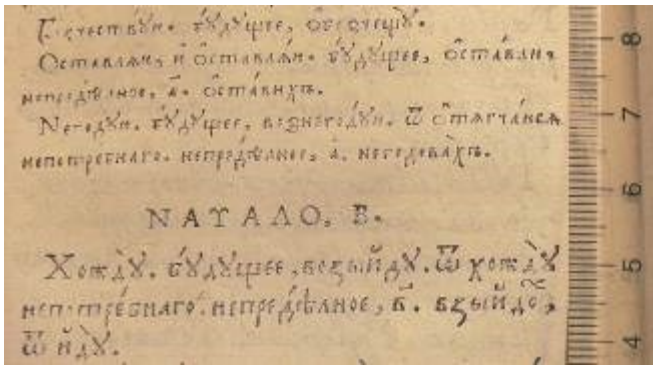
3.3.1. Півустав І. Федрова (абетка зібрана з літер московського «Апостола» 1564 р.)



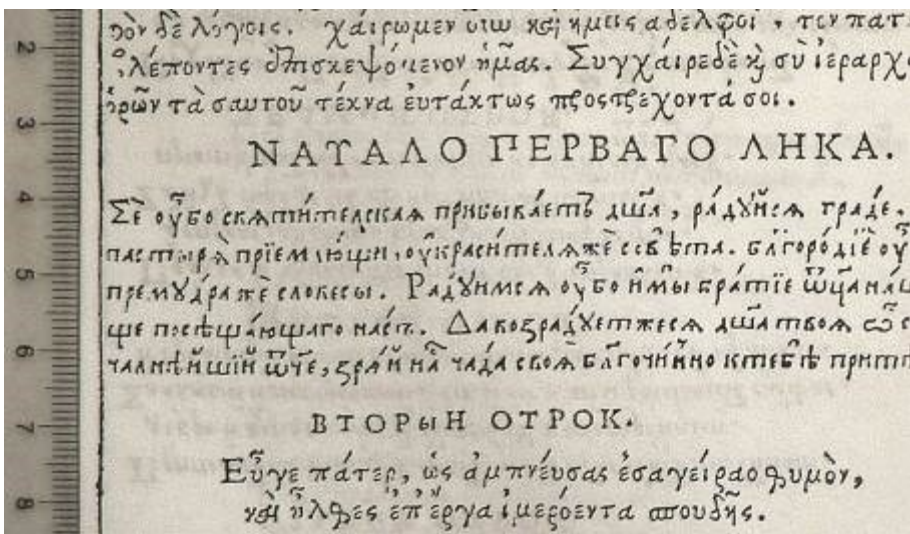
3.3.2. Фрагмент сторінки львівського «Апостола» 1574 р. зі шрифтом-попередником острозького курсиву.



3.3.3. Шрифти «Окружної грамоти патріарха Єремії», 1591 р.: більший та менший острозькі курсиви у якості рядкових та антиква у якості прописних.



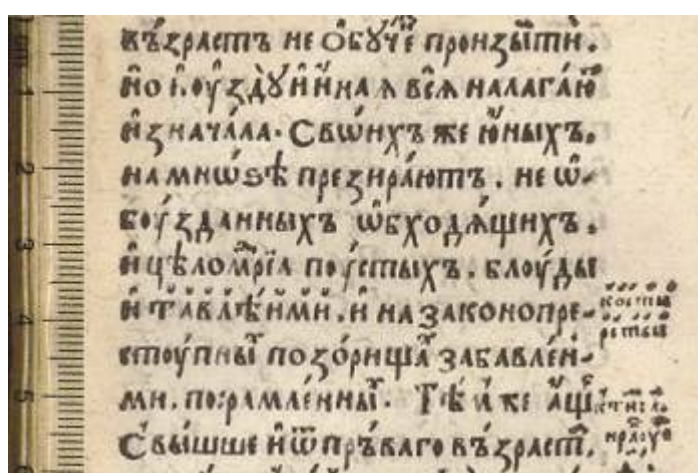
3.3.4. Шрифти «Граматики» 1591 р.: острозькі курсиви та антиква.



3.3.5. Шрифти «Просфоніми» 1591 р.: більший острозький курсив, антиква та грецький шрифт.



3.3.6. Шрифти книги «О християнском благочесті» Мелетія Пігаса, 1593 р.:
 більший і менший острозькі курсиви та антиква.



3.3.7. Шрифти книги «О воспитаніи чад» Іоана Златоуста, 1609 р.: крилоський
 півустав та львівський курсив.



3.3.8. Шрифти «Часослова», 1609 р.: крилоський півустав та львівський курсив.



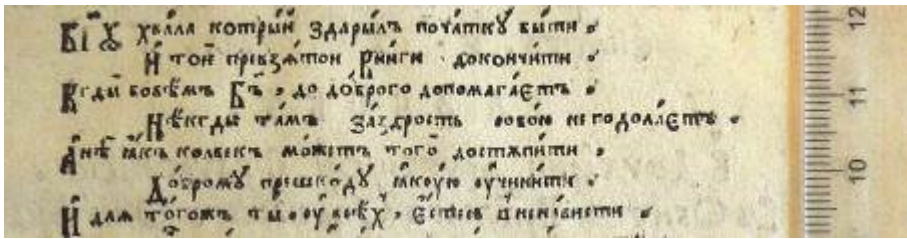
3.3.9. Порівняльна таблиця півуставу з крилоського та львівського видань.



3.3.10. Більший та менший крилоські півустави у «Книзі о священництві»
І. Златоуста, 1614 р.



3.3.11. Новий прописний шрифт (внизу) вживаний у якості підзаголовка у «Книзі о священництві» І. Златоуста, 1614 р.



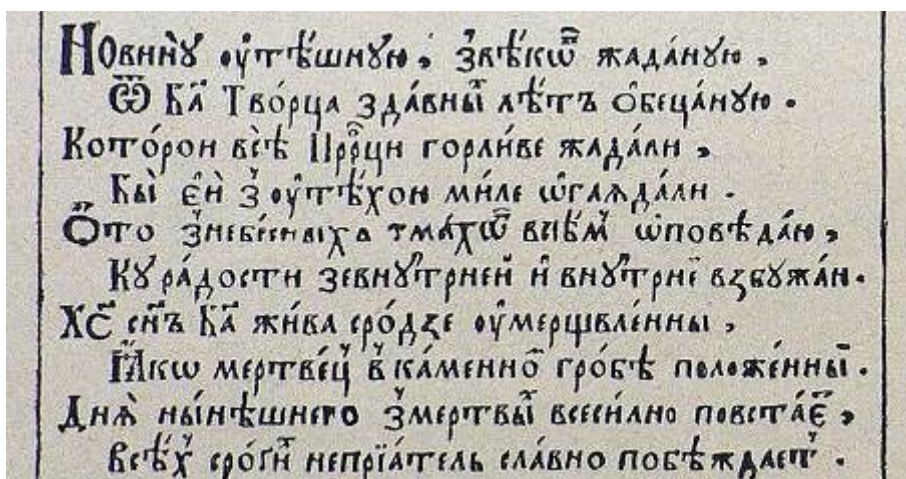
3.3.12. Вживання в'язеподібного прописного шрифту разом з дрібним львівським курсивом. Фрагмент сторінки «Книги о священництві» І. Златоуста, 1614 р.



3.3.13. Порівняльна таблиця острозького та львівського дрібних курсивів.



3.3.14. Фрагмент сторінки книги «Октоїх», Львів, 1630 р.



3.3.15. Фрагмент сторінки книги «Розмишляне о муці Христа Спасителя нашего...» Й. Воловича, Львів, 1631



3.3.16. Фрагмент сторінки книги «Анфологійон», Львів, 1632

МОЖЕТЪ ПРИЛОЖИТИ ВОЗРАСТУ
 СВОЕМУ ЛАКОТЬ ЕДИНЪ; И ВО ОДЕ-
 ЖДИ ЧТО ПУЧЕТСА; СМОТРИТЕ
 КРИНЫ СЕЛНЫА, КАКШ РАСТУТЪ;
 НЕ ТРУЖАЮТСА, НИ ПРЯДУТЪ.
 ГЛЮЖЕ ВАМЪ, ЯКО НИ СОЛОМСОНЪ
 ВЪ ВСЕЙ СЛАВѢ СВОЕЙ ОБЛЕЧЕСА ЯКО
 ЕДИНЪ ВО СНУХЪ. ЯЩЕЖЕ ТРАВУ
 СЕЛНЮ ДНЕСЬ ЕЩЕ, И ОУТРО ВЪ ПЕЩУ
 ВМѢТЛЕМЮ, БГЪ ТАКО ВО ДѢЛА-
 ЕТЪ: НЕ МНШГО ЛИ ПАЧЕ ВАЕ МАЛО-
 ВѢРН. **Н**Е ПУЧЕТСА ОУБО ГЛЮЩЕ
 ЧТО ЯМЫ, НИ ЧТО ПІЕМЪ, НИ

3.3.17. Фрагмент сторінки книги «Євангеліє», Львів, 1636



3.3.18. Львівський «євангелський» шрифт



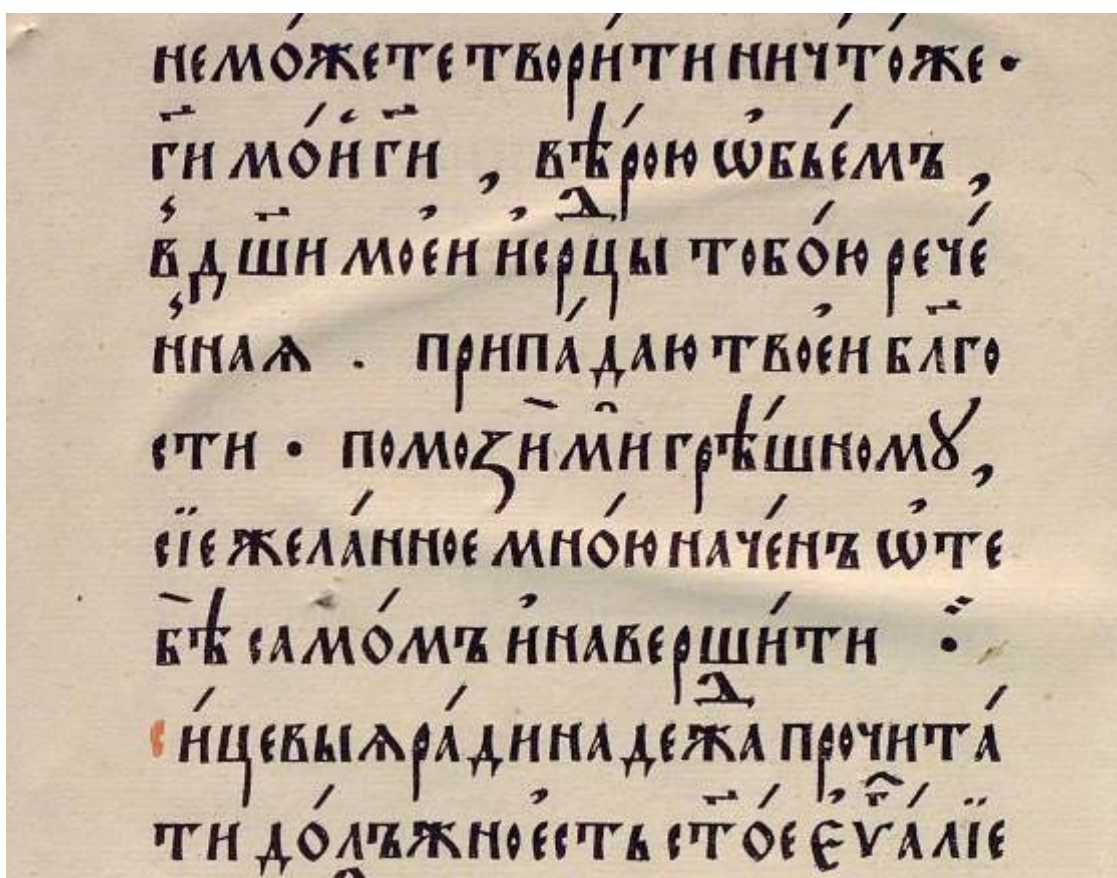
3.3.19. Літери львівського «євангелського» шрифту, згруповані за типовими графічними формами



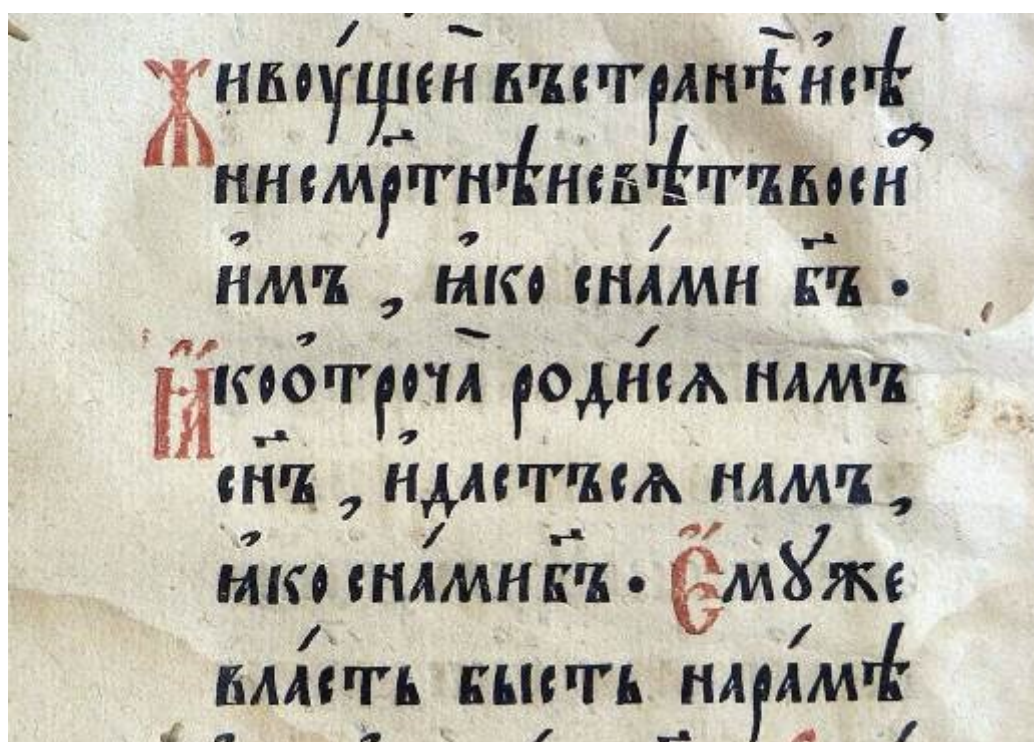
3.3.20. Фрагмент сторінки рукописного «Євангелія», Львів, кін. XVI ст.
(ЛІМ, Рук №22)



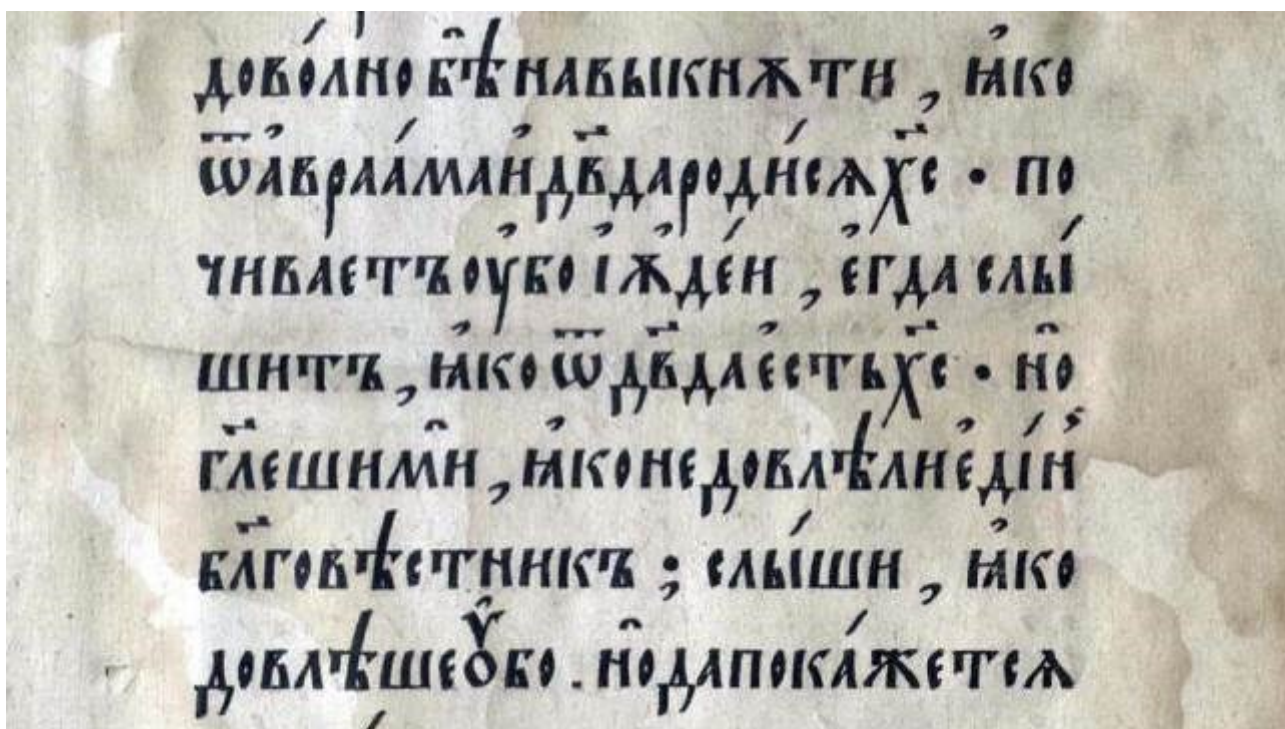
3.3.21. Фрагмент сторінки рукописного «Євангелія», Яворів, 1608 р.
(НМЛ, Рк. 182 (4485))



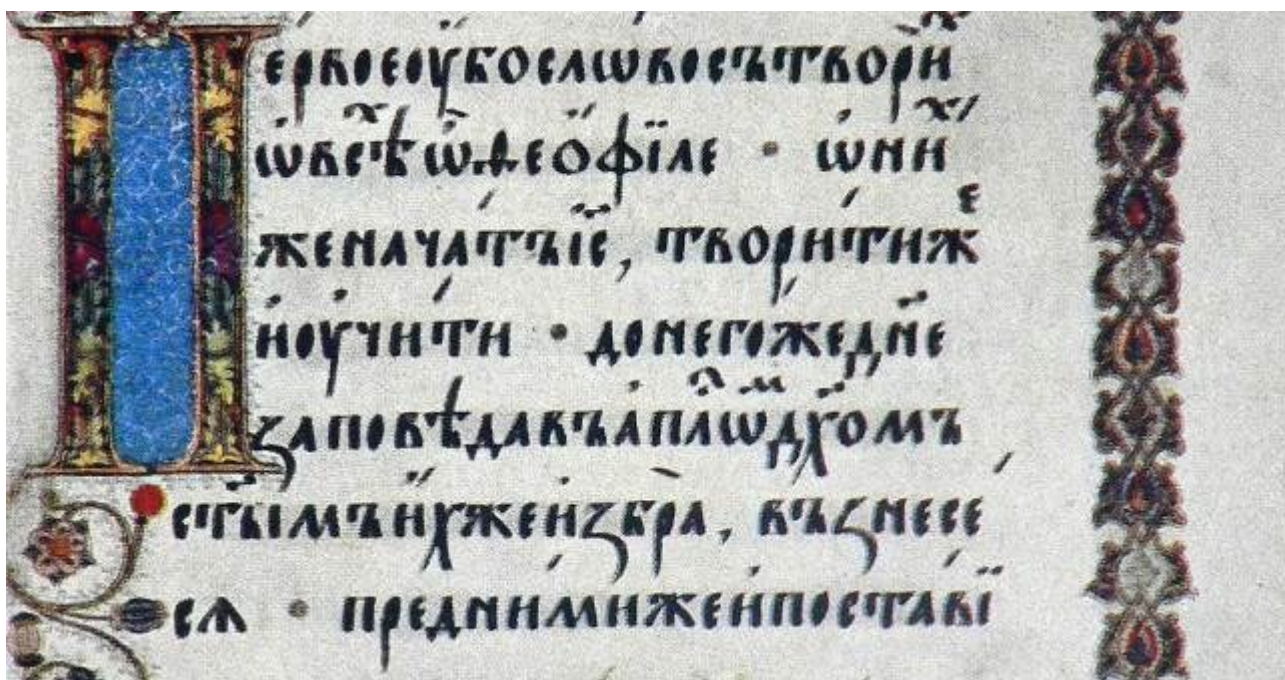
3.3.22. Фрагмент сторінки книги «Євангеліє», Москва, 1606 р.



3.3.23. Фрагмент сторінки книги «Часослов», Остріг, 1602 р.



3.3.24. Фрагмент сторінки книги «Євангеліє», Вільно, 1575 р.



3.3.25. Фрагмент сторінки рукописної книги «Апостол», 1540-ві рр. ОРЛБ



3.3.26. «Євангелієські» шрифти книг: а) Євангеліє, Львів, 1636; б) Часослов, Остріг, 1602; в) Євангеліє, Москва, 1606; г) Євангеліє, Вільно, 1575; д) Часослов, Київ, 1625



3.3.27. Фрагмент сторінки книги «Требник», Довге поле, 1635 р.



3.3.28. Фрагмент сторінки книги «Октоїх» (Львів, Друкарня М. Сльозки, 1640 р.) де використаний «свангельський» шрифт

Апостол (Львів, Сльозка, 1639) 10 р. = 62 мм

а) 

Апостол (Львів, Сльозка, 1639) 10 р. = 82-83мм

б) 

Октоїх (Львів, Сльозка, 1640) 10 р. = 62 мм

в) 

Номоканон (Львів, Сльозка, 1646) 10 р. = 50 мм

г) 

Граматика (Львів, Братство, 1591) 10 р. = 42 мм та 10 р. = 51 мм

д) 

е) 

Острозькі курсиви 10 р. = 42 мм та 10 р. = 50 мм

є) 
 ж) 

3.3.29.а-ж. Порівняльна таблиця пцвуставних та курсивних видань М. Сльозки та львівських і острозьких курсивних шрифтів.



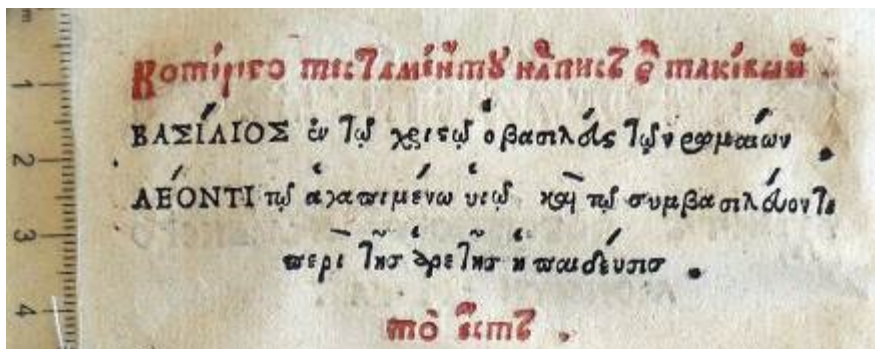
3.3.30. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки книги «Апостол», Львів, Друкарня М. Сльозки, 1639 р.



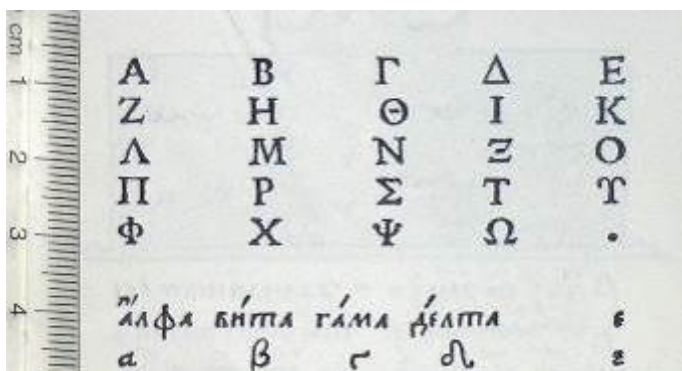
3.3.31. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки книги «Тріодь цвітна», Львів, Друкарня М. Сльозки, 1642 р.



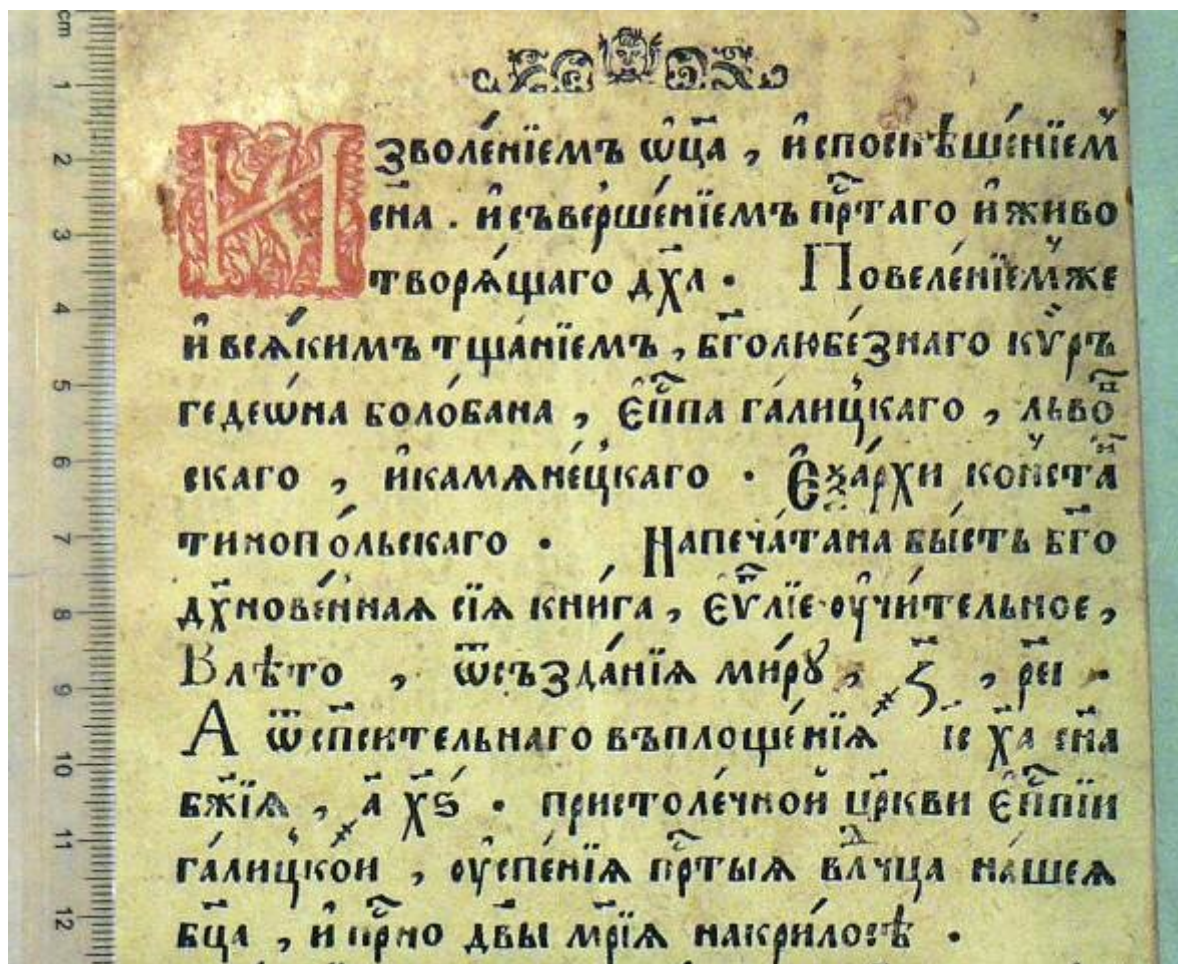
3.3.32. Грецькі венеціанські шрифти. Фрагмент сторінки «Органона» Аристотеля. Венеція, друкарня А. Мануція, 1495



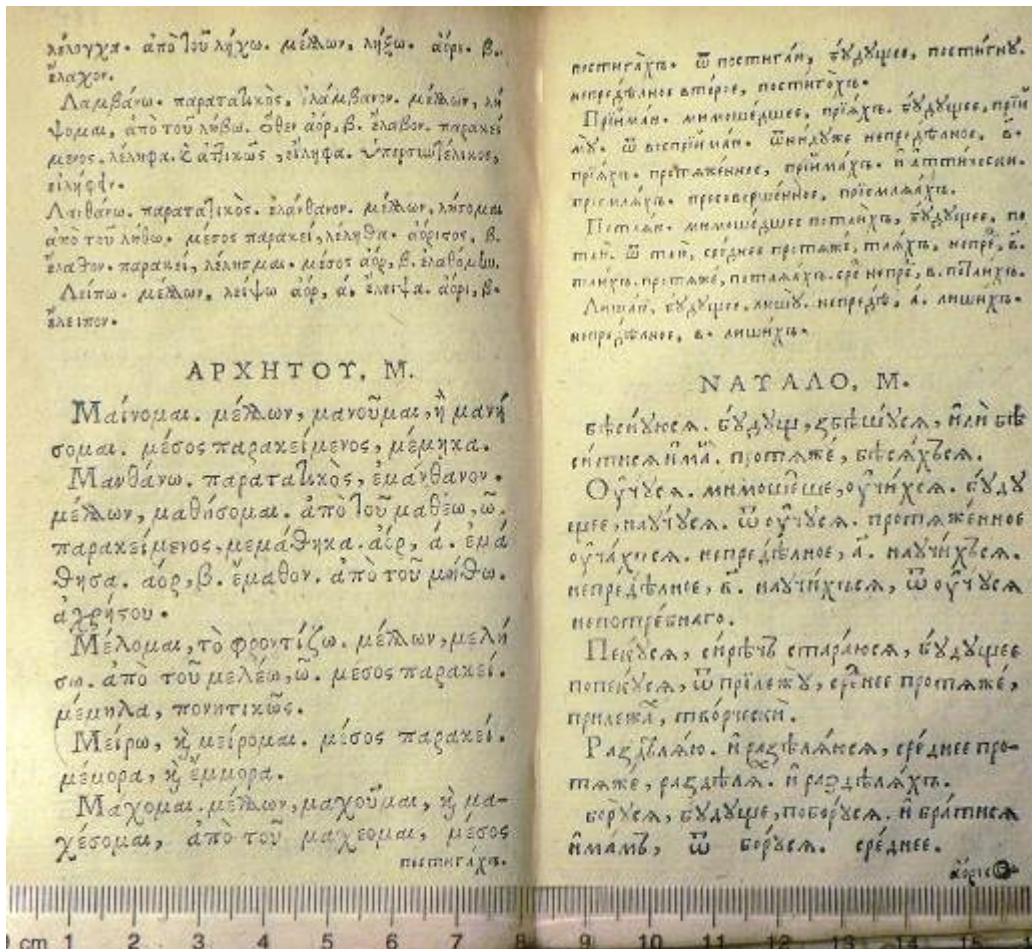
3.3.33. Грецький шрифт у книзі «Лікарство на опалій умисел чоловічий». Острог, друкарня К. Острозького, 1607



3.3.34. Більша острозька антиква. Фрагмент сторінки «Абетки». Острог, друкарня К. Острозького, 1578



3.3.35. Вживання антиквових прописних з кирилівськими рядковими. Фрагмент сторінки «Учительного Євангелія». Крилос, друкарня Г. Балабана, 1606



3.3.36. Вживання антикви у львівських братських виданнях. Сторінки «Граматики», Львів, 1591

ΠΗΣΕΜΕΝΑ		ΓΡΕΥΚΙΗ.	
Α	α	άλφα,	Алфа л.
Β	β	βήτα,	Вѣта в.
Γ	γ	γάμμα,	Гамма г.
Δ	δ	δέλτα,	Делта д.
Ε	ε	εψιλόν,	Еψιλόνηтв ε.
Ζ	ζ	ζήτα,	Зѣта 53.
Η	η	ητα,	Ητα η.
Θ	θ	θήτα,	Θήта θ.
Ι	ι	ιώτα,	Ιωта ι.
Κ	κ	κάψα	Кѣпа κ.
Λ	λ	λάμβδα	Ламбда λ.
Μ	μ	μυ	Μυ μ.
Ν	ν	νυ	Νυ η.
Ξ	ξ	ξί	Ξι ξ.
Ο	ο	ομικρόν	Омикρόνηтв
Π	π	πί	Πι
Ρ	ρ	ρῶ	Ρω
Σ	σ	σίγμα	Σιγμα σ.
Τ	τ	ταυ	Ταφ τπ.

3.3.37. Грецька абетка. Сторінка з «Граматики». Львів, друкарня братства, 1591

≡ Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

≡ Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

3.3.38. Складальна антиква, вживана в острозьких та львівських виданнях.

≡ ΠΕΡΙ ΡΗΜΑΤΟΣ Ω ΓΛΑΓΟΛΉ:~

≡ ΠΕΡΙ ΑΝΤΩΝΥΜΙΑΣ Ω ΜΕΓΕΤΟΗΜΕΝΗ.

≡ ΠΕΡΙ ΠΡΟΘΕΣΕΩΣ Ω ΠΡΕΛΛΟΣΤ.

≡ ΠΕΡΙ ΑΡΘΟΥ. Ω ΡΑΖΛΗΥΙΗ.

≡ ΠΕΡΙ ΟΝΟΜΑΤΟΣ Ω ΗΜΕΝΗ:~

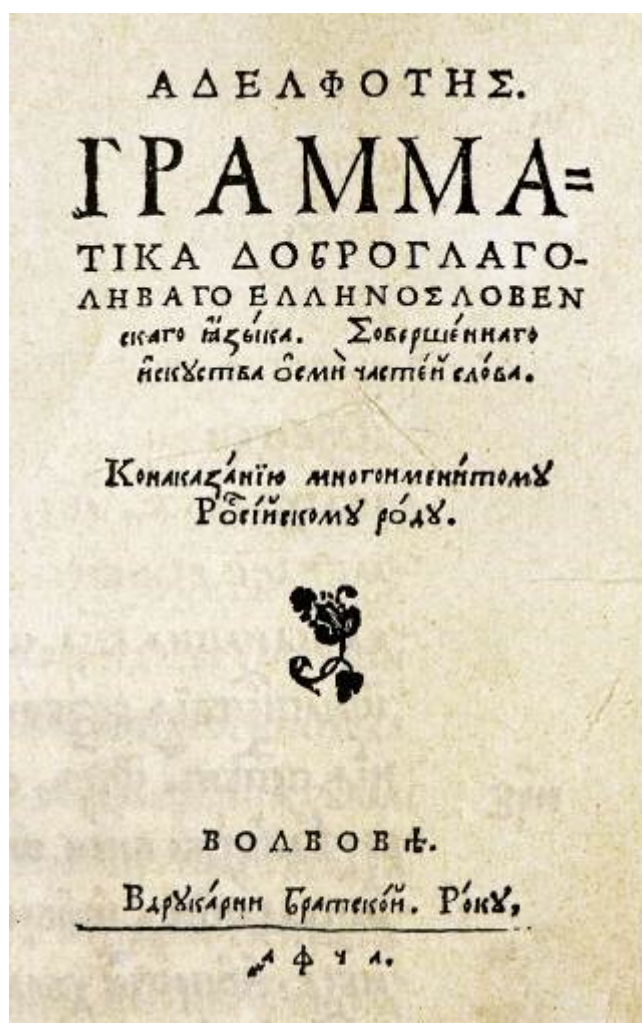
3.3.39. Цільно-гравійовані написи, що мають форми антикви. Фрагменти з львівської «Граматики» 1591 р.



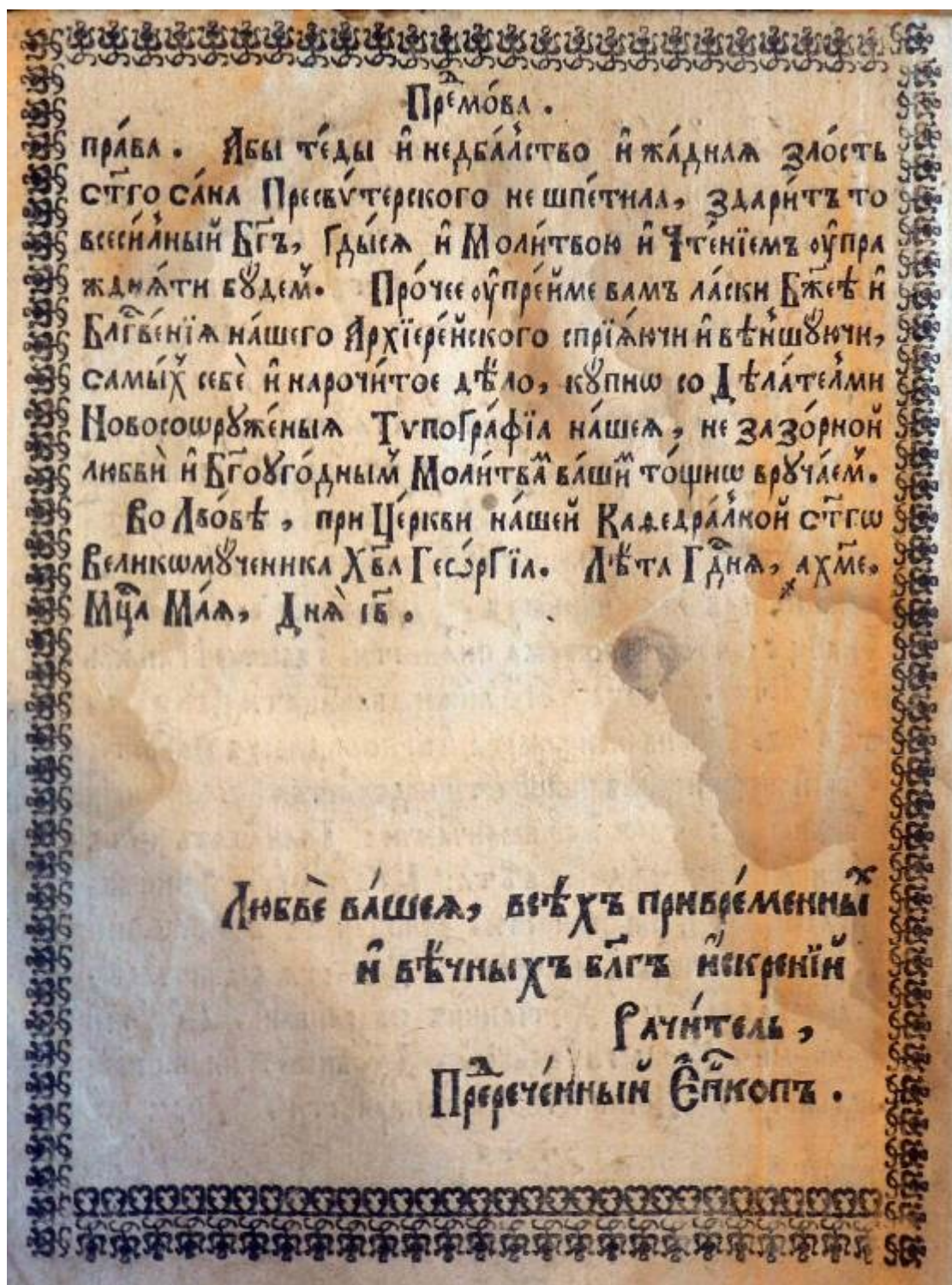
3.3.40. Цільно-гравійований напис зі стрятинського «Требника» 1606 р.



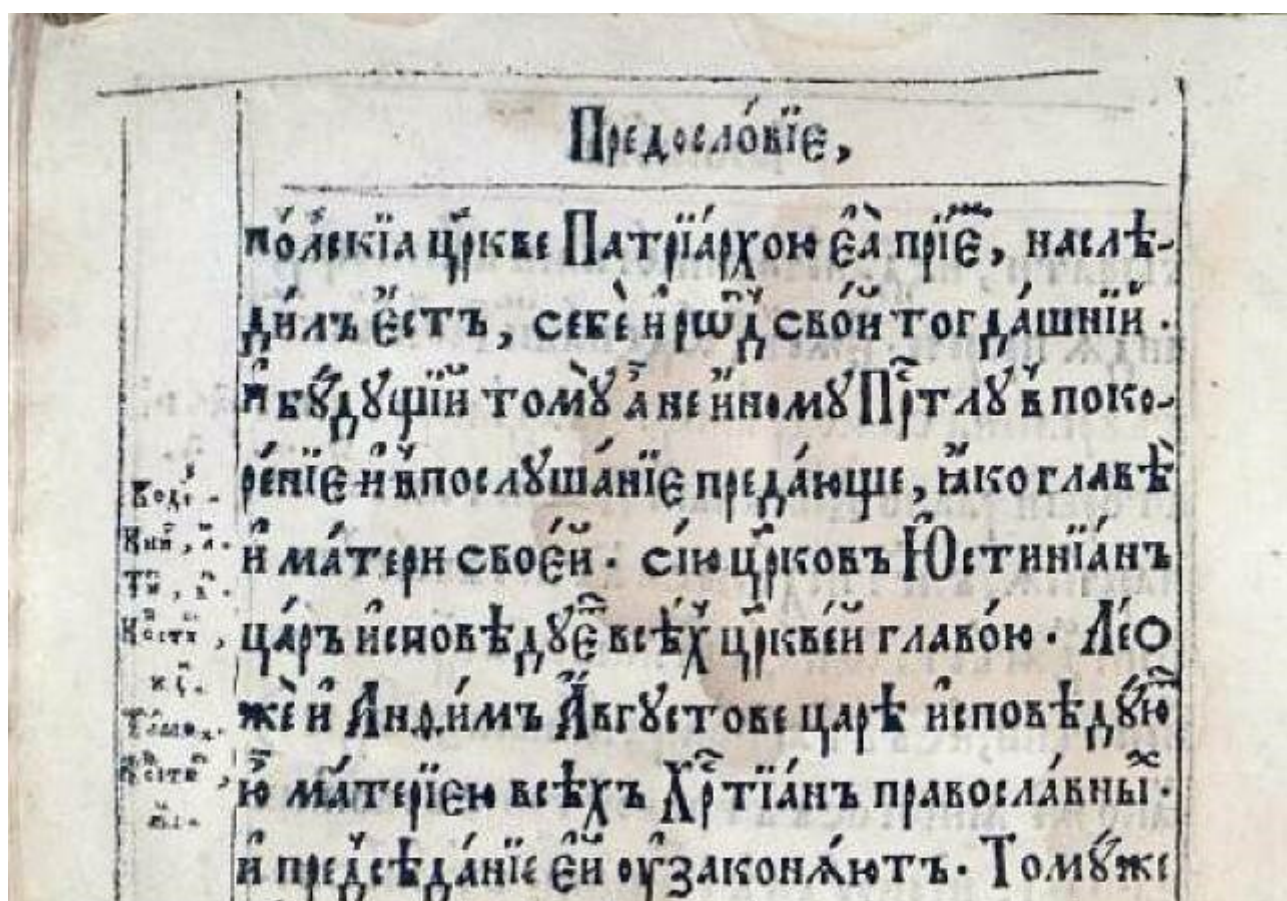
3.3.41. Фрагмент титулу видання «Аполелія апології книжки». Київ, друкарня лаври, 1628



3.3.42. Титул книги «Грамати́ка», Львів, 1591



3.3.43. Шрифти друкарні А. Желібовського. Фрагмент сторінки книги «Требник», Львів, 1645 р.



3.4.1. Фрагмент сторінки «Часослова» 1616 р. Основний текст і колонтитул набрані стрятинськими шрифтами, примітки — новим шрифтом.



3.4.2. Приклад вживання ініціальних літер разом з прописними. Фрагмент сторінки «Часослова» 1616 р.



3.4.3. Приклад вживання ініціальних літер разом з прописними. Фрагмент сторінки книги «Біблія», друкарня Ф. Скорини, Прага, 1517 р.

Київський курсив



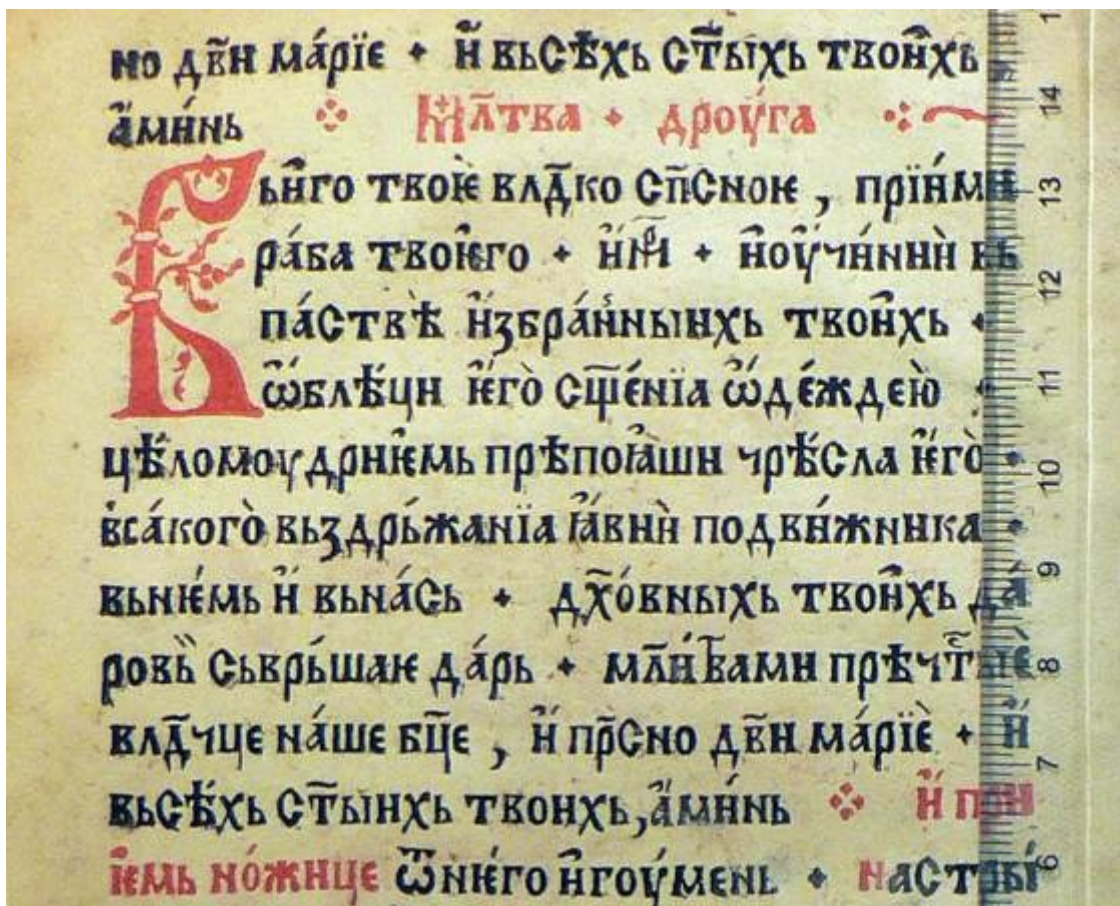
Острозькі курсиви



3.4.4. Літери київського та острозьких курсивів



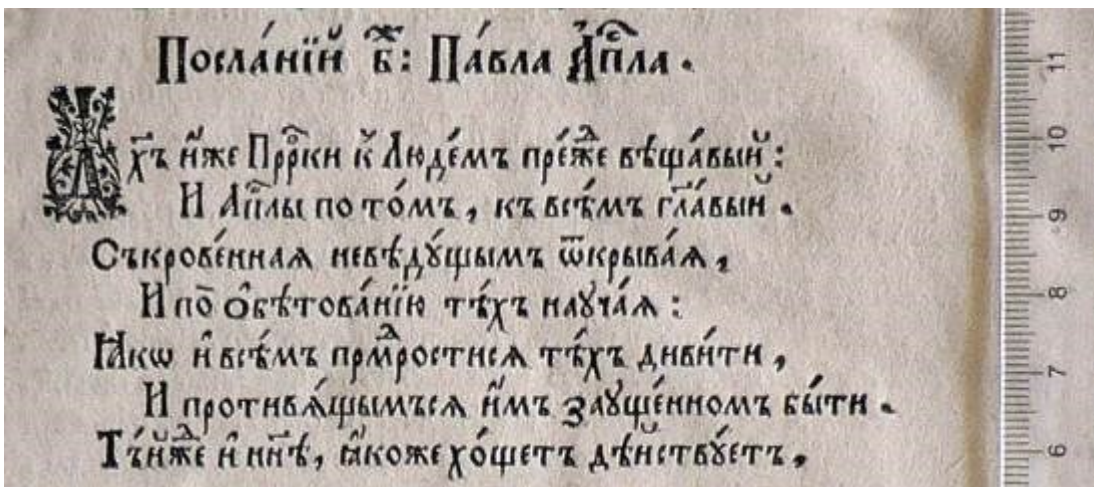
3.4.5. Лігатури в стрятинському прямому півуставі. Фрагмент сторінки книги «Анфологїон», Києво-Печерська друкарня, 1619 р.



3.4.6. Лігатури у венеціанському шрифті. Фрагмент сторінки книги «Требник», друкарня Б. Вуковича, Венеція, 1538 р.



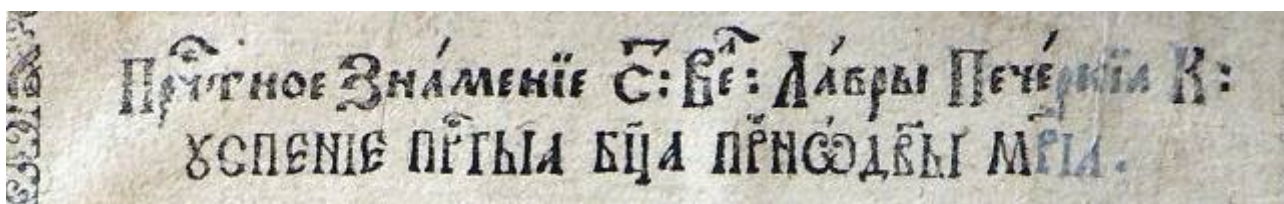
3.4.7. Київський курсив. Фрагмент сторінки книги «Анфологійон», Києво-Печерська друкарня, 1619 р.



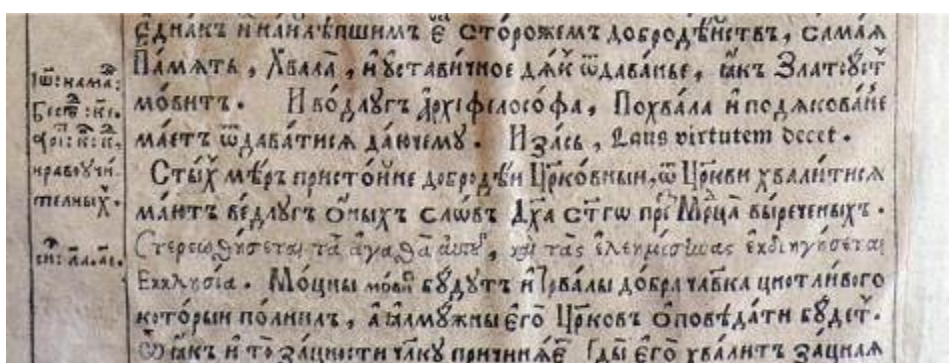
3.4.8. Київські півустава. Фрагмент книги І. Златоуста «Бесіди на діяння святих Апостолів», 1624 р.



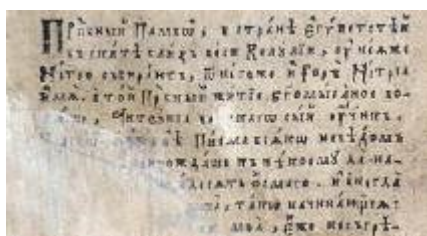
3.4.9. Стратинські прямі півустава. Фрагменти сторінок з «Требника», 1606 р.



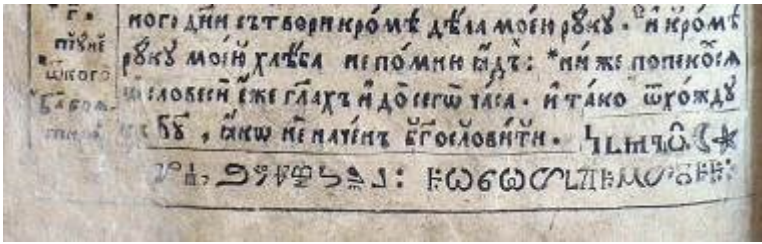
3.4.10. Київський прописний шрифт. Фрагменти сторінки з книги І. Златоуста «Бесіди на діяння святих Апостолів», 1624 р.



3.4.11. Грецький і готичний шрифти. Фрагмент сторінки книг А. Кесарійського «Толкованіє на Апокаліпсис», 1625 р.



3.4.12. Дрібний шрифт у виданні «Житіє преподобного Памви», 1626 р.



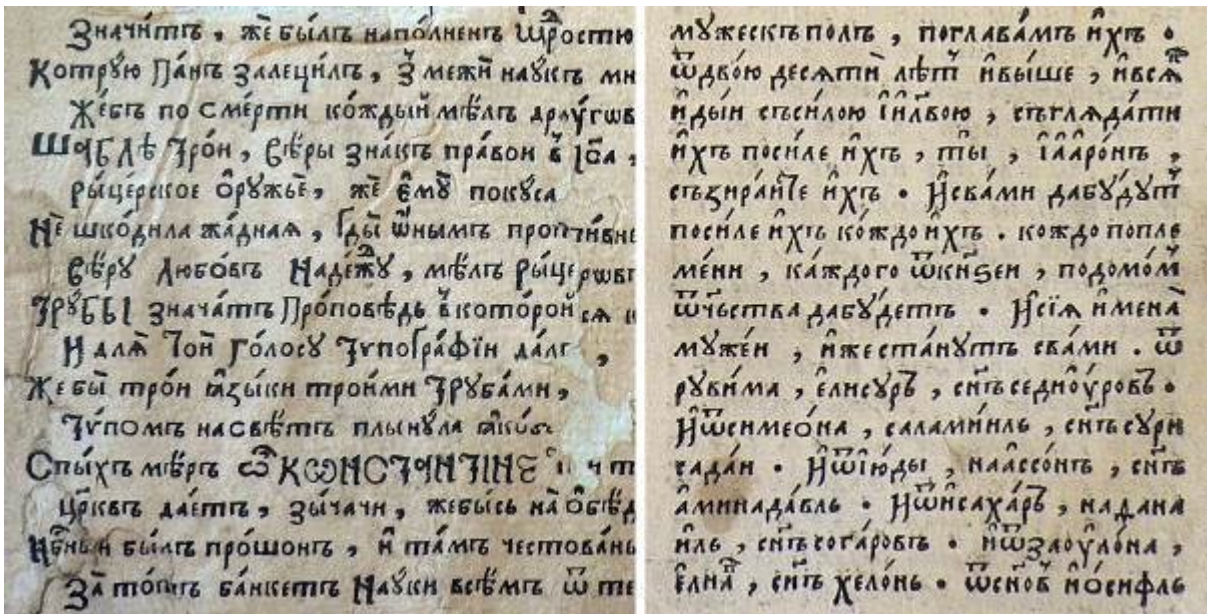
3.4.13. Глаголичний тайнопис. Фрагмент видання «Житіє преподобного Памви», 1626 р.



3.4.14. Антиква на титулі видання «Аполлеіа апології книжки», 1628 р.



3.4.15. Додаткові елементи до стрятинських заставок. Фрагмент сторінки «Анфологіону», 1619 р.



3.4.16. Київський та острозький курсиви. Фрагменти сторінок з книг «Діяння св. Апостолів» (Київ, 1624) та «Біблія» (Остріг, 1581)



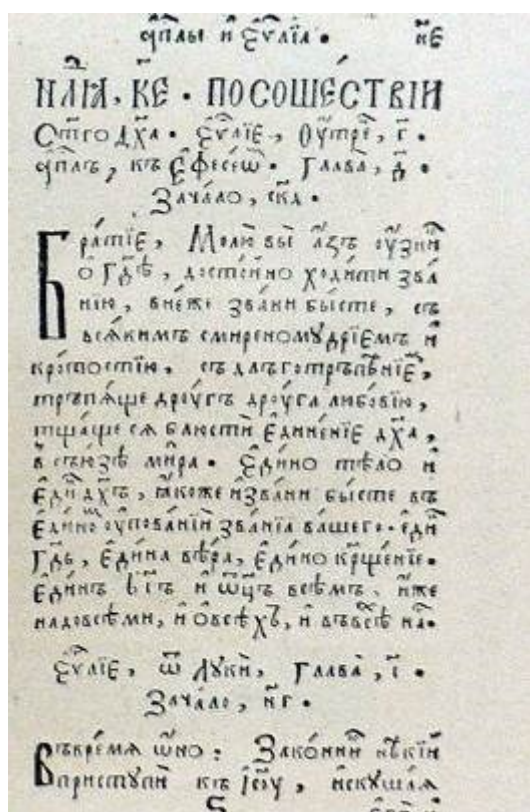
3.4.17a. Фрагмент форти книги «Свангеліе учительне», Києвл-Печерська друкарня, 1637 р.



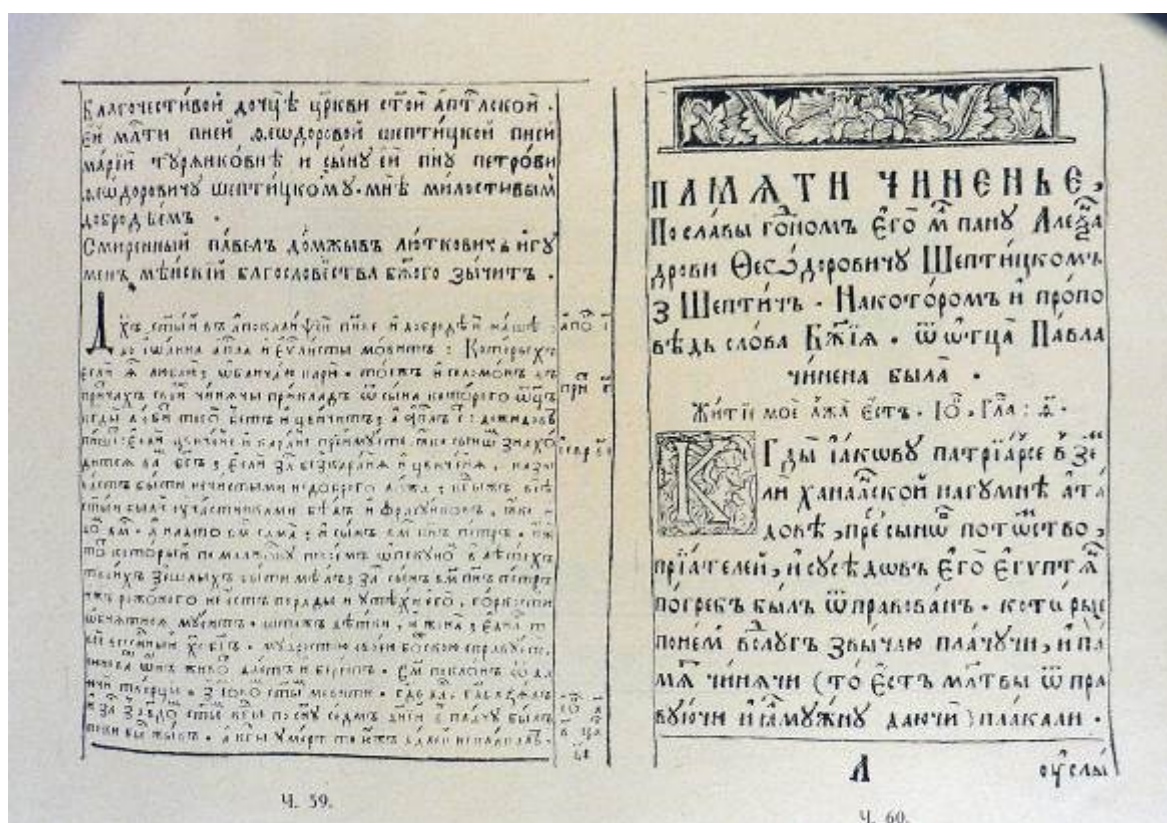
3.4.176. Фрагмент форти книги «Требник», Києвл-Печерська друкарня, 1646 р.



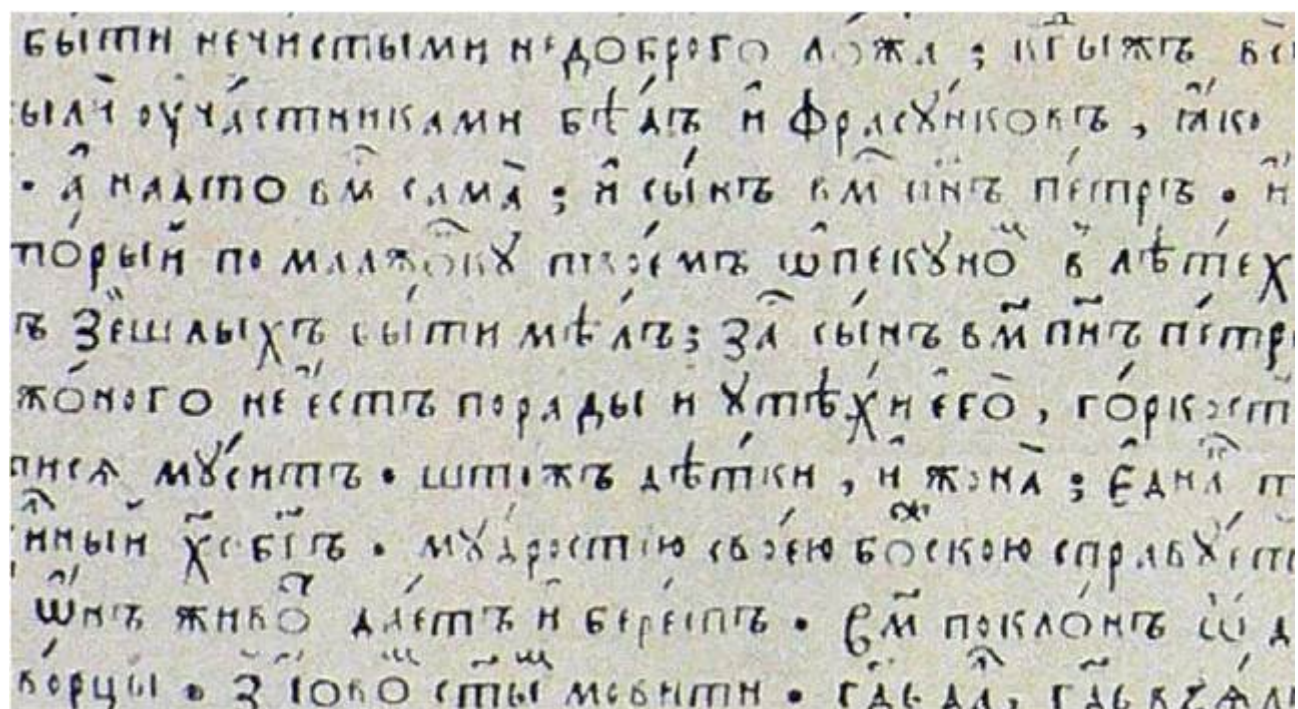
3.4.18. Заголовковий комплекс. Фрагмент сторінки книги «Требник», Київ-Печерська друкарня, 1646 р.



3.5.1a. Сторінка книги «Апостоли і Євангелія», друкарня П. Лютковича, Угорці, 1620 р.



3.5.16. Розгорт книги «Казання на смерть О. Шептицького», друкарня П. Лютковича, Мінськ, 1622 р.



3.5.2. Курсивний шрифт видань П. Лютковича

Зерцало богословіі (1618, Ставровецький) 10 р. = 53 мм



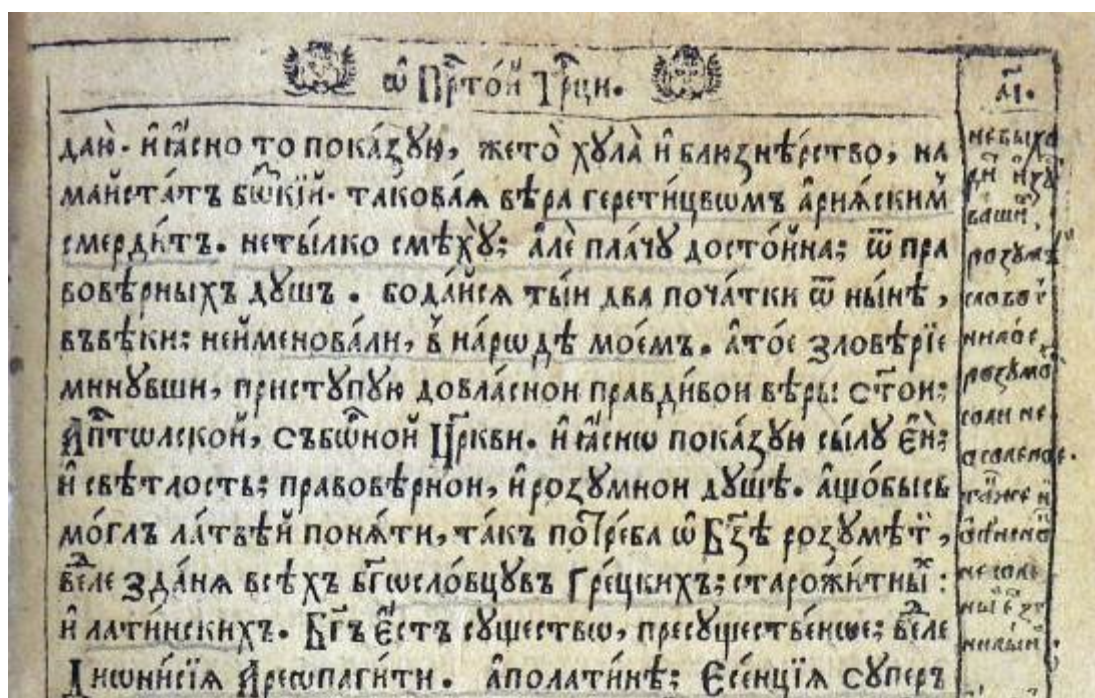
Зерцало богословіі (1618, Ставровецький) 10 р. = 62 мм



Євангеліє учительне (1619, Ставровецький) 10 р. = 83 мм



3.5.3. Шрифти книг «Зерцало богословіі» (1618, Почаїв) та «Євангеліє учительне» (1619, Рохманів), видрукуваних К. Транквіліоном Ставровецьким.



3.5.4. Фрагмент сторінки книги «Перло многоцінное», 1648, Чернігів, друкарня К. Транквіліона Ставровецького.

Півустав 10 р. = 61 мм (Довге поле, 1635)



Півустав 10 р. = 65 мм (Київ, Посланія І. Златоуста 1624)



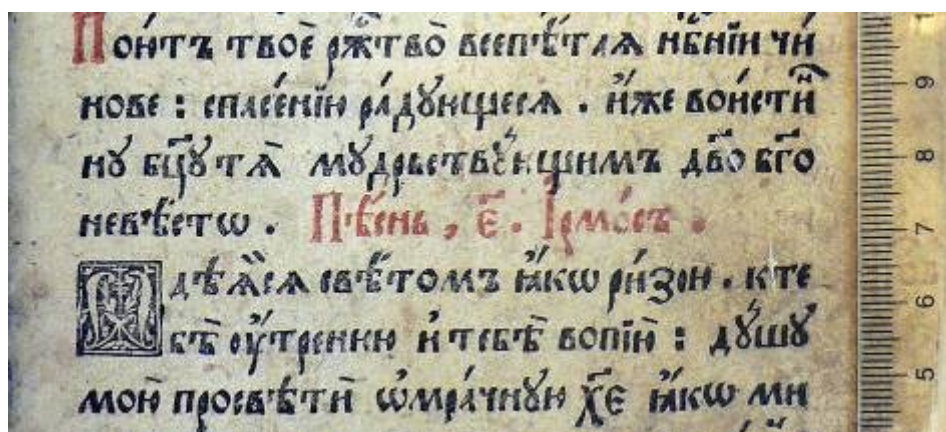
Півустав 10 р. = 65 мм (Чернігів, Перло многоцінное, 1648)



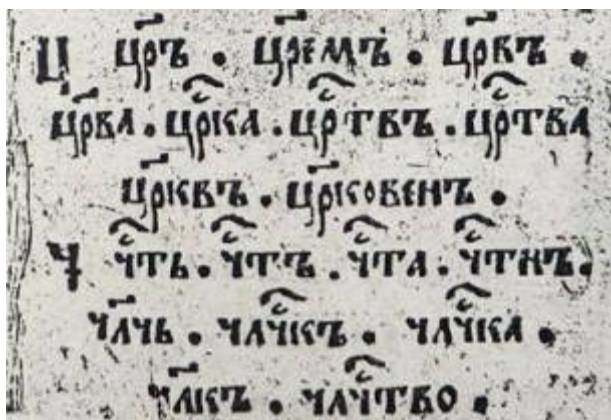
3.5.5. Порівняльна таблиця шрифту книги «Перло многоцінное» та київського півуставу 1620 рр.



3.5.6. Шрифти що вживалися для заголовків та підзаголовків у книзі «Перло многоцінное», 1648, Чернігів, друкарня К. Транквіліона Ставровецького.



3.5.7. Фрагмент сторінки книги «Часослов», 1625, Київ, друкарня Т. Вербицького



3.5.8. Фрагмент сторінки книги «Буквар», 1627, Київ, друкарня Т. Вербицького



3.5.9a. Заставка з книги «Требник» (Довге поле, 1635)



3.5.96. Заставка з книги «Требник» (Острог, 1606)

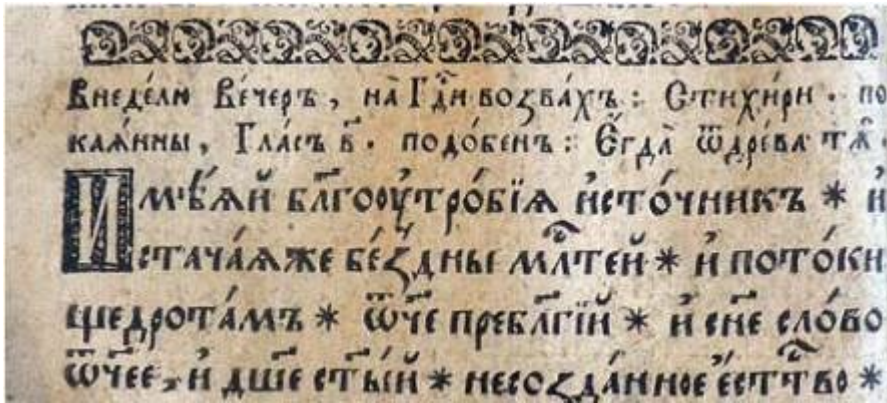
Півустав 10 р. = 61 мм (Довге поле, 1635)



Півустав 10 р. = 65 мм (Київ, Посланія І. Златоуста 1624)



3.5.10. Порівняльна таблиця шрифту книги «Требник» (Довге поле, 1635) та київського півуставу 1620 рр.



3.5.11. Фрагмент сторінки книги «Октоїх», Київ, друкарня С. Соболя, 1629 р.



3.5.12. Фрагмент сторінки книги «Лимонар», Київ, друкарня С. Соболя, 1628 р.

ДОДАТОК В

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ
РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукові статті у фахових міжнародних та всеукраїнських виданнях:

1. Дудник І. М. Шрифти острозької друкарні (1578 1612) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2016. №. 4. С. 29–37.
2. Дудник І. М. Шрифти Стратинської та Крилоської друкарень (1602–1606) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. В. Я. Даниленка. Харків, 2017. №. 1. С. 69-85.
3. Дудник І. М. Шрифтові форми антикви в українських кирилівських стародруках кін. XVI — поч. XVII ст. // *Українська академія мистецтв*. Київ, 2017. Вип. 26. С. 246-256.
4. Дудник І. М. Шрифти Львівської братської друкарні 1591—1616 рр. // *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 35. Львів, 2018. С. 399-415.
5. Дудник І. М. Теоретичні засади дослідження мистецтва кириличного друкарського шрифту XVI-XVII ст. // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / За ред. Голубця О. М. Харків, 2018. №3. С. 46-56.
6. Дудник І. М. Шрифти Києво-Печерської друкарні 1616-1632 рр. // *Молодий вчений*. 2018, №6. С. 75-79 (РИНЦ, Index Copernicus).
7. Дудник И. Н. Графика кирилловских курсивов острожских и виленских изданий 80-х годов XVI в. // *Здабыткі: дакументальныя помнікі на Беларусі*. Минск, 2017. Вип. 20. С. 122-133.
8. Дудник І. М. Майстер книги. // *Артанія*. Київ, 2015. №3-4. С. 27-29.
9. Дудник І. М. Пам'яті майстра книги. // *Образотворче мистецтво*. Київ, 2016. №1. С. 112-115.
10. Дудник І. М. Сучасний український шрифтовий дизайн. // *Образотворче мистецтво*. Київ, 2016. №3. С. 14-17.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

11. Дудник І. М. До питання: чи були в друкарні Києво-Печерської лаври шрифти Острозької/Дерманської друкарні? // *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. К.: НАОМА, 2015. С. 54-55.
12. Дудник І. М. Кирилівський шрифт XVI ст: між Римом і Острогом. // *Треті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2015. С. 17-18.
13. Дудник І. М. Шрифти балабанівських друкарень // *Четверті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2017. С. 17.
14. Дудник І. М. Мистецтво гравюри і шрифту українських стародруків та творчість Г. Нарбута // *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства*. Тези і матеріали доп. всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. К.: НАОМА, 2017. С. 8-9.
15. Дудник І. М. Шрифти Львівської братської друкарні 1591–1616 рр. // *П'яті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2018. С. 16.
16. Дудник І. М. Шрифтові форми антикви в українських кирилівських стародруках кінця XVI — початку XVII ст. // *Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні XX століття*. Тези доповідей Всеукр. наук. конф-ції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва. 25-28 квітня 2017 р. К: НАОМА, 2018. С. 83-85.
17. Дудник І. М. Шрифт, як структурний елемент української рукописної та стародрукованої книги XVI-XVII ст. // *Шості Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: НАОМА, 2019. С. 19-20.