

Klaudia Socha

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-7274-404X

Sztuka Wschodu czy Zachodu? Typografia XVII-wiecznych kresowych druków dzieł Łazarza Baranowicza*

Analizy porównawcze druków dawnych są niekiedy jedyną metodą odtworzenia zasobu typograficznego, a zarazem próbą rekonstrukcji sposobu pracy dawnych zecerów. Zawieruchy wojenne i upływ lat usunęły najmniejsze materialne ślady: nie zachowały się wzorniki, cenniki, maszyny czy czcionki. Świadectwem działalności niektórych oficyn pozostały rozproszone i uszkodzone druki, które przetrwały, czasem we fragmentach, w różnych bibliotekach i archiwach. Typograficzny kształt tych artefaktów może, z pozoru, mówić niewiele: ujawniać pewne potknięcia prowincjonalnego warsztatu, stopień zużycia materiału zecerskiego lub nieporadne próby radzenia sobie z większymi wyzwaniami typograficznymi w skromnych ramach posiadanych czcionek i ozdobników. Jednak szersze spojrzenie, spojrzenie pozbawione dzisiejszej perspektywy uformowanej przez przedwojenny modernizm, dążący do oczyszczenia druków z wszystkiego, co „naddane” i „niepotrzebne”

* Artykuł jest rezultatem badań prowadzonych w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki *Polskie wzorce literackie i kulturowe w Rosji na przełomie XVII i XVIII wieku: przypadek Stefana Jaworskiego*, OPUS, UMO-2017/25/B/HS2/00932.

w procesie komunikacji¹, spojrzenie uwzględniające inne pojęcie estetyki, świadome zmian zachodzących przez wieki i osadzone w szerokim kontekście kulturowym, może na podstawie tych ocalałych druków pomóc uchwycić specyfikę kultury materialnej danego czasu i miejsca. Dokładne badanie pozwala ukazać, w jaki sposób niezwykle splót narodów, kultur i religii kształtował druki kresowe, wpływając na ich unikatowość.

1. Styk Wschodu i Zachodu

Tereny Hetmanatu² w drugiej połowie wieku XVII są miejscem styku dwóch kultur: Wschodu i Zachodu³. Widać to wyraźnie w mentalności ludzi kultury tego czasu – często wykształconych na Zachodzie i posługujących się w związku z tym, podobnie jak humaniści zachodni, łaciną jako językiem literackim. Ludzie ci równie często posilkują się jednak polszczyzną, uznając ją zapewne za język bardziej wyrobiony i sprawny niż ich język rodzimy⁴. Zazwyczaj są oni wyznawcami prawosławia i znają doskonale prostą mowę – używają jej na co dzień.

To przenikanie się dwóch kręgów cywilizacyjnych widoczne jest szczególnie w kulturze książki, która łączy cechy zachodnie, takie jak wykorzystywanie języka polskiego, alfabetu łacińskiego, stosowanie europejskich ozdóbek, oraz wpływy wschodnie, jakim podlegają m.in. ilustracje książkowe nawiązujące do sztuki ruskiej, a zwłaszcza, jak to bywa w przypadku druków religijnych, sztuki ikony. W typografii takie zestawienie daje niezwykle efekt.

- 1 Moderniści postulowali funkcjonalne podejście do projektu, niekiedy odrzucając zupełnie ornament i ograniczając środki wyrazu. W ich pojęciu książka dawna i XIX-wieczna cechowała się przerostem formy. Dzisiejsze pojęcie estetyki w dizajnie bardzo często opiera się na tych modernistycznych założeniach, co może zniekształcać odbiór dawnego projektu książki.
- 2 Hetmańszczyzna (ukr. *Гетьманичина*) zw. Wojskiem Zaporoskim (1649–1764) – w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów system autonomicznych rządów terytorialnych w Ukrainie Naddnieprzańskiej [zob. Jakowenko 2011].
- 3 O problemach polityczno-etniczno-językowych pisał już Rostysław Radyszewskij [1996: 5–24].
- 4 Istnieje problem z nazewnictwem języka XVII-wiecznej Ukrainy Naddnieprzańskiej; najczęściej spotyka się określenie prosta ruska mowa.

Częstokroć w tej samej drukarni wydawane były druki łacińskie i cyrylicie, co może świadczyć o tym, że jej pracownicy sprawnie posługiwali się obydwoma alfabetami i składali w obu językach, bądź też o tym, że byli wyspecjalizowani w składzie tekstów określonego rodzaju. Co ciekawe, każdy z tych typów druków (łacińskich i cyrylicich) łączył się z odpowiednim typem dekoracji. To rozróżnienie stylów jest dość interesujące ze względu na specyfikę druków cyrylicich, zachowujących w swym składzie tradycje rękopiśmienne. Dotyczy to nie tylko typu pisma: czcionki cyrylicie bardzo długo utrzymywały klasyczny dukt cyrylicy reprezentowany przez półustaw, a także swoiste kształty tytułów. Co więcej, mimo reformy Piotra I, który osobiście zaangażował się we wprowadzenie nowego kroju pisma nawiązującego do prostoty alfabetu łacińskiego, to właśnie w drukach religijnych tradycja ta przetrwała najdłużej. Warto o tym pamiętać, w sztuce książki tradycja jest bowiem czynnikiem bardzo silnym, trudnym do odgórnego wyeliminowania, szczególnie w przypadku książek związanych z tak skryzalizowaną dziedziną życia społecznego, jak religia, a zwłaszcza liturgia⁵. Właśnie dlatego druki cyrylicie mają bliski związek także z tradycyjnym malarstwem religijnym. Ryciny uzupełniające, lub wręcz ilustrujące druki religijne (czasem także o innej tematyce), zwykle nie odbiegają stylistycznie i tematycznie od klasycznej ikony ruskiej. Należy przy tym zaznaczyć, że to oddziaływanie było obustronne [Deluga 2000: 150].

Oscylację pomiędzy Wschodem i Zachodem dostrzec można również w twórczości Łazarza Baranowicza – autora piszącego w dwóch językach i wydającego swoje dzieła w szacie graficznej czerpiącej z tradycji obu kultur. Widać przy tym pewną zależność: niektóre rozwiązania typograficzne były wyraźnie preferowane w drukach polskojęzycznych, a inne można uznać raczej za typowe

- 5 Forma książki drukowanej rozwijała się na kanwie wcześniejszych wzorów rękopiśmiennych, które stopniowo ewoluowały w kierunku nowocześniejszych rozwiązań. Najdłużej tę klasyczną postać zachowywały druki religijne, zwłaszcza liturgiczne, co widać m.in. w różnych obrządkach chrześcijańskich. Katolickie księgi liturgiczne były dość długo wytwarzane ręcznie, mimo wprowadzenia druku, a ich drukowane wersje zachowywały układ i dekorację rodem ze średniowiecza (np. motyw ukrzyżowania w mszałach). Również cerkiewne druki liturgiczne zachowały układ, dekorację, a nawet pismo naśladujące księgi rękopiśmienne.

dla kręgu książki cyrylickiej, choć oczywiście zdarzają się dzieła łączące obydwie estetyki.

2. Baranowicz jako człowiek, duchowny i pisarz

Łazarz Baranowicz (ur. 1616 lub 1620) [zob. Kopzo 2015: 679–686] pochodził z Małej Rusi. Kształcił się w Kijowie, a następnie na polskich uczelniach (kolegia jezuickie w Wilnie i Kaliszu⁶). W latach 40. XVII stulecia był mentorem w Akademii Kijowskiej, a w roku 1650 został rektorem kolegium i ihumenem kijowskiego klasztoru brackiego. W 1651 roku opuścił kolegium i przebywał w klasztorach: kijowsko-kirylowskim, kupiatyckim i diatłowickim, zachowując tytuł ihumena⁷. W trudnym politycznie czasie wojen Chmielnickiego odgrywał dość istotną rolę polityczną. Przewodniczył m.in. wyborowi nowego metropolity kijowskiego po śmierci Sylwestra Kossowa (1657), starając się przy tym utrzymać kruchą równowagę między podporządkowaniem duchowieństwa małoruskiego patriarsze moskiewskiemu a zachowaniem niezależności stanu duchownego [ЛАЗАРЬ (Баранович) 1914: 40–43].

W tymże roku 1657 Baranowicz został wyświęcony na biskupa czernihowskiego przez Gedeona, metropolitę sułczyńskiego, a następnie otrzymał od metropolity kijowskiego Kossowa dokument upoważniający do objęcia metropolii. Badacze interpretują to jako świadomą decyzję: w obliczu choroby Kossowa (która wkrótce okazała się śmiertelna) Baranowicz zwrócił się do Gedeona, by nie przyjmować święceń z rąk patriarchy moskiewskiego [Baranowicz Łazarz (hasło) 1935: 18].

Ostatecznie na biskupa kijowskiego wybrano Dionizego Bałabana, biskupa łuckiego, który po ugodzie hadziackiej poddał się królowi polskiemu. Baranowicz był raczej zwolennikiem Moskwy – został nawet mianowany na administratora metropolii kijowskiej. Łudził się, że car pozwoli na elekcję i wyświęcenie metropolity

6 Kształcenie w szkołach jezuickich było stałą praktyką; z tego modelu edukacji korzystali także inni: Symeon Połocki, Stefan Jaworski, Teofan Prokopowicz czy Barlaam Jasiński [zob. Łużny 1984: 57].

7 Biogram autorstwa Larysy Dowiej, w druku.

przez patriarchę konstantynopolskiego, ale szybko się rozczarował: Moskwa zażądała, by metropolia kijowska poddała się carowi, a administratorem został biskup mścisławski Metody.

Później Baranowicz uprawiał politykę całkowitej uległości wobec cara: brał udział w sądzie nad Nikonem w czasie synodu moskiewskiego w 1663 roku (podpisał akt ekskomuniki), ponoć zabiegał też o podniesienie biskupstwa czernihowskiego do rangi arcybiskupstwa – z nadzieją, że będzie ono zależęć od patriarchy carogrodzkiego, a nie moskiewskiego. I choć rzeczywiście tak się stało, powrócił niezadowolony, a ze względu na swą polityczną słabość nie odgrywał już znaczącej roli w rozgrywkach między Kozakami i Moskwą.

Baranowicz angażował się rozwój archidiecezji czernihowskiej – zakładał oraz restaurował kościoły i klasztory. Chciał utworzyć w Czernihowie szkołę na wzór Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego, jednak projekt ten nie powiódł się ze względów finansowych. Był wielkim propagatorem kultury słowa: jako inicjator powstania dwóch drukarni dbał o możliwość szerokiego rozpowszechniania tekstów drukowanych zarówno w języku cerkiewnosłowiańskim, jak i polskim. W pewnym sensie zmuszał więc zecerów do składania tekstów w dwóch językach, co wymagało większego wysiłku.

Był także płodnym autorem – piszącym po polsku i po rusku [Niedźwiedz 2004: 93–94; Romanowski 2016: 8–11]. Warto podkreślić, że w jego twórczości widać wyraźny rys wykształcenia jezuickiego. Występował również jako pisarz polemiczny.

Zmarł 3 września 1693 roku i został pochowany w katedrze w Czernihowie [Kop30 2015: 679].

3. Czernihów jako ośrodek drukarski

Początki drukarstwa w Czernihowie wiążą się z działalnością wędrownego kaznodziei – Kiryłły Trankwiliona Stawrowieckiego, który w 1626 roku przywiózł do miasta drukarnię wędrowną. Korzystał z niej później, gdy został archimandrytą klasztoru czernihowskiego. Oficyna ta nie miała jednak wielu osiągnięć wydawniczych i najprawdopodobniej została zniszczona w czasie powstania Chmielnickiego.

Poważniejsza działalność drukarska w tym mieście łączy się już ściśle z osobą Baranowicza [Орієнко 1925: 334–340]. Choć przyjął on święcenia biskupie 8 marca 1657 roku, nie mógł od razu objąć diecezji czernihowskiej, gdyż urzędował tam jeszcze biskup Zosim Prokopowicz. Baranowicz obrał więc za swoją siedzibę Nowogród Siewierski, gdzie w miejscowym klasztorze Przemienienia Pańskiego potwierdził swoją katedrę biskupią. Nawet po śmierci Prokopowicza nadal mieszkał w Nowogrodzie, lecz wkrótce zauważył, że jego diecezja potrzebuje nowej drukarni.

Początkowo drukował swoje dzieła w innych miejscach, głównie w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej, ale było to kosztowne i wydłużało znacznie sam proces wydawniczy. Z tego powodu pierwszą drukarnię założył w Nowogrodzie i dał ją w zarząd Siemionowi Jalińskiemu. Biskup nie był jednak zadowolony z pracy oficyny. Nie najlepiej oceniał też współpracę z Jalińskim, gdyż pracownik ten zwykł samodzielnie decydować o większości spraw⁸.

Po przeprowadzce do Czernihowa Baranowicz utracił możliwość drukowania swoich dzieł w Nowogrodzie i był skazany na korzystanie z usług drukarni peczerskiej, co generowało dodatkowe koszty. Zapewne dlatego postanowił założyć własną oficynę przy siedzibie biskupiej. Wymagało to jednak uzyskania przywileju. Baranowicz starał się o niego w roku 1675, przy okazji wizyty hetmana Iwana Samojłowicza, jednak bez rezultatu. Nadal musiał więc drukować w Nowogrodzie (kupił nawet w tym celu czcionkę łacińską).

Gdy Baranowicz poważnie chorował, duchowieństwo kijowskie modliło się o jego powrót do zdrowia. Wówczas zobowiązał się do oddania klasztorowi peczerskiemu drukarni wartej dwa tysiące złotych. Później jednak szybko zapomniał o tej obietnicy. Działalność oficyny nowogrodzkiej oceniał coraz gorzej, a po pożarze w 1679 roku ostatecznie postanowił przenieść ją do Czernihowa. Wraz z warsztatem przeniósł się także jego zarządca, Siemion Jaliński (który ponoć specjalnie przygotowywał się do tej

8 Tatiana Niliwna Kamienieva twierdzi, że Jaliński nie był drukarzem, lecz grawerem, co poświadczają sygnowane drzeworyty użyte w kijowskim wydaniu zbioru *Трубы словес проповідних на нарочитых дни* [zob. Каменева 1974: 174].

pracy w Wilnie). Prócz niego w oficynie zatrudnieni byli także wileński drukarz Łukasz oraz rytownik z Kijowa Konstantyn [Ситий 2011: 12–14]. Przypuszczalnie w drukarni pracował również poeta Jan (Iwan) Wieliczkowski, autor *Wierszy do Łazarza Baranowicza* (Czerńiów 1684). Być może relacje z oficyną (a na pewno z Baranowiczem) nawiązał on wcześniej, jeszcze w Nowogrodzie. Dokument z 7 września roku 1679 roku (*Пункта на споряженья друкарне*) [Лазаревский 1886: 574–575] wymienia „towarzysza niezbędnego” wchodzącego w skład „towarzyszy sztuki typograficznej”, „potrafiącego pisać po polsku i literami ruskimi”. Wnioskowano, by zatrzymać Wieliczkowskiego w pracy, a żeby to osiągnąć, oferowano mu możliwość sprzedaży części nakładu na własny użytek [zob. *До питання про...* 2024].

4. Druki Baranowicza

Baranowicz, jak już wspomniano, drukował swoje dzieła w różnych oficynach, najczęściej w zależności od miejsca zamieszkania. Początkowo publikował głównie w Kijowie, gdzie ukazały się następujące tytuły: *Меч духовний* (*Duchowy miecz, jest czasownik Boży, który ma pomóc walczącemu Kościołowi*, wydany z ust Chrystusa 1666, 1686); *Apollo chrześcijański opiewa żywoty świętych* (1670); *Żywoty świętych* (1670); *Lutnia Apollinowa każdej sprawie gotowa* (1671); *Трубы словес проповідних на нарочитыя дни...* (*Trąbki słów kaznodziei* 1674) oraz *Плач о прставленіі Алексея Михайловича* (1676). W Nowogrodzie Siewierskim wydrukował: *Слово на благовіщення* (*Słowo do Zwiastowania Najświętszego Theotokos* 1674); *Слово на св. троїцю* (*Słowo o św. Trójcy* 1674); *Слово на воскресеніє* (*Słowo o zmartwychwstaniu Chrystusa* 1675); *Филар wiary y grunt prawdy* (1675); *Nowa miara starey wiary, Bogiem udzielona* (1676); *Księga rodzaіu* (1676); *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł* (1676) i *Zodiak w Narodzeniu Pańskim* (ok. 1676). Stosunkowo najmniej opublikował Baranowicz w Czernihowie: drugie wydanie *Nowej miary starey wiary, Bogiem udzielonej* (1679); *Слово на пізтво* (*Słowo na narodziny Chrystusa* 1682); *Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć* (1680); *W wieniec Bożej Matki ss. oyców kwiatki* (1680); *Благодать і істина* (*Łaska i prawda*

1683) oraz *Naiaśniejsza nieba y ziemie, Carica Panna Matka Panna Marya* (1683) [zob. Запаско, Дмитрович 1981].

To imponujący zbiór tekstów o tematyce religijnej, ale niejednorodnym charakterze – od dzieł poetyckich przez polemiczne do kaznodziejskich [zob. Марушек 2015]. Ich szata graficzna zależała oczywiście od zasobów danej drukarni. Warto przy tym zauważyć, że teksty te różnią się także ze względu na wybrany język, a co za tym idzie i alfabet. Rozbieżności te nie są tylko powierzchowne, wynikają bowiem z odmiennych założeń estetycznych stosowanych w drukach wschodnich i zachodnich. Są jednak również punkty styczne, gdyż drukarstwo kresowe wypracowało własny unikatowy kształt typograficzny, uformowany przez specyfikę kultury tych terenów.

5. Analiza typograficzna

Dla ukazania różnic i podobieństw typografii druków Baranowicza wybrano dwa druki cyryliczne wydane w drukarni Ławry Kijowsko-Pieczerskiej (*Меч духовний i Трубы словес проповідних*) oraz cztery druki łacińskie, które ukazały się w Kijowie (*Lutnia Apollinowa*), Nowogrodzie (*Ksiega śmierci, albo Krzyż Chrystusow* oraz *Nowa miara starej wiary*) oraz Czernihowie (*Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć*⁹). To reprezentatywna próbka twórczości tego autora pozwalająca wskazać zwyczaje panujące w poszczególnych oficynach oraz porównać rozwiązania stosowane w drukach składanych w różnych językach i przynależnych do różnych rodzajów literackich.

Warto podkreślić, że autor miał wpływ na ostateczny wygląd swoich prac [Bartolini 2017: 26], choć badacze wspominają o jego trudnościach w kontaktach z drukarzami, którzy zwykle pracowali w oficynach znacznie oddalonych lub też byli niezbyt skłonni do harmonijnej współpracy (jak choćby wspomniany już Siemion Jaliński). Wybrane druki powstały głównie w latach

9 Ze względu na zastosowanie fragmentów cyrylicznych nie jest to *stricto* druk łaciński, jednak odznacza się estetyką typową dla innych polskojęzycznych dzieł Baranowicza.

60. i 70. XVII stulecia (ostatni jest z roku 1680), co pozwala dostrzec rozwój typografii badanego rejonu w pewnym zdefiniowanym okresie, a równocześnie daje możliwość wyciągnięcia nieco ogólniejszych wniosków o zwyczajach zecerskich tamtych czasów.

Pierwszą sprawą jest tematyka wybranych dzieł: dwa pierwsze są obszernymi zbiorami kazań, stąd ich większy format (2°) i zdecydowanie „cerkiewny” charakter (*Меч духовний* to druk dwukolorowy). Druki łacińskie zostały wydane w formacie mniejszym (4°), poręczniejszym, odpowiednim do prywatnej lektury. Zawierają głównie utwory poetyckie, także o tematyce religijnej (poza dziełem *Nowa miara*, które ma charakter bardziej polemiczny). Już to rozróżnienie znacząco wpływa na wygląd obydwu typów publikacji, co ma związek z technologią wydawniczą wieku XVII. Niezależnie od wyjściowych formatów arkuszy drukarskich ich proporcje były zbliżone, a stosowane przez ówczesnych drukarzy składanie na krzyż (współcześnie nazywane falcowaniem krzyżowym) sprawiało, że format folio dawał książki dość wąskie i wysmukłe, format quarto znacznie szersze, format octavo zaś znów wąskie. To pewna konsekwencja panujących w tym okresie standardów druku, która w zauważalny sposób przekładała się na wygląd książki oraz jej odbiór.

Nawet dość pobieżny przegląd formatów dzieł wychodzących z drukarni kijowsko-peczerskiej pokazuje, że dwa zbiory kazań Baranowicza nie były całkiem typowe. W formacie folio wydawano w Kijowie przede wszystkim druki liturgiczne¹⁰: niemal 20 edycji takich ksiąg, jak *Анфологiон*, *Служебник*, *Триодъ пісна*, *Триодъ цвітна*, *Апостол*, *Євангеліє*, *Требник*, *Полуустав*. Tradycja ta sięga nie tylko pierwszych druków (*Триодъ пісна*, *Триодъ цвітна* Sz wajpolta Fiola), ale i znacznie starszych realizacji rękopiśmiennych.

Większym formatem honorowano także dzieła teologiczne, o tematyce maryjnej, hagiograficzne oraz panegiryki, w tym te w języku polskim, stylowo podobne do analogicznych druków ukazujących się w Koronie. Kazania były w zdecydowanej mniejszości: jeden tom Joanicjusza Galatowskiego i dwa Baranowicza.

10 Zestawienie na podstawie bibliografii [zob. Запаско, Дмитрович 1981].

Zwykle bowiem wydawano je w formacie quarto (podobnie jak kazania okolicznościowe). Raczej wątpliwy wydaje się tu wpływ praktyk stosowanych w tym okresie w drukarniach Rzeczypospolitej, gdzie absolutny bestseller tych czasów, czyli *Kazania Skargi*, ukazywał się właśnie jako tom folio.

Niektóre z ksiąg liturgicznych, jak np. *Октоїх*, *Часослов*, *Псалтир* czy *Служебник*, wydawano zarówno w większym, jak i w mniejszym formacie (4°). W czwórce publikowano także księgi chórowe (*Акафист*, *Часослов*), literaturę dewocyjną, teologiczną oraz żywoty świętych – stąd zapewne liczne wydania w tym formacie dzieł Baranowicza o takiej tematyce (*Apollo chrześcijański*, *Żywoty świętych*).

Mniejsze formaty, takie jak ósemka, wykorzystywano do druku książek liturgicznych, w tym tych przeznaczonych do prywatnych praktyk dewocyjnych, m.in. *Псалтир*, *Полуустав*, a nawet *Требник*, oraz do elementarzy. Zdarzały się również jeszcze mniejsze formaty: 12° (modlitewniki, psalterze – np. *Псалтир з Часословом*, ale i *Служебник* czy *Акафист*), 16° czy nawet 24° (w tym *Часослов* i *молитвослов*).

Drukarnia Ławry Kijowsko-Pieczerskiej była oczywiście dość dużą oficyną, stąd spora liczba druków w różnych formatach. Dla porównania warto podać, że lokalny warsztat typograficzny w Nowogrodzie Siewierskim („Nowogródku”) w czasie swego funkcjonowania (1674–1679) wydał nieco ponad 20 druków, z czego tylko 2 w dużym formacie (*Анфологion* oraz *Мінея общая*) i jeden w dwunastce (*Elementa puerilis institutionis*). Pozostałe, w tym jeden *Psalterz*, dzieło dewocyjne o tematyce maryjnej Dymitra Tuptała (Rostowskiego) oraz osiem tekstów Baranowicza, sześć Galatowskiego i jeden Aleksandra Buczyńskiego, ukazały się w czwórce.

Podobnie wyglądała statystyka w drukarni czernihowskiej: spośród niespełna 50 druków jedynie 12 opublikowano w formacie folio; oczywiście były wśród nich księgi liturgiczne, jak *Триодъ цвітна*, ale także dzieła teologiczne – *Благодать і істина* Baranowicza, *Carica nieba i ziemie preczystaya diewa Marija* Bogdanowskiego (*Дари духа святого*) oraz dwukrotnie wydany *Виноград домовитом благим насажденный* Samoila Mokrewicza. Spora

grupa tych druków to teksty okolicznościowe lub panegiryczne, m.in. takich autorów, jak: Laurentius Krzczonowicz, Stefan Jaworski, Jan Wieliczkowski, Jan Ornowski, Piotr Terlecki czy Piotr Armaszenko.

W formacie quarto ukazały się druki liturgiczne, np. *Октоїх і Псалтир*, sześciokrotnie wznawiane *Руно орошенное* Rostowskiego i jego *Апология в утоленіє печалі чоловіка* (3? edycje), a także pozostałe dzieła Baranowicza (3), Galatowskiego (8) i znany tylko z bibliografii elementarz. W formacie octavo wydano *Часослов*, *Служебник*, *Молитвослов триакафистний* i polskojęzyczne *Молитвы дневные и ночные*. W formacie duodecimo, podobnie jak w innych oficynach, drukowano drobne modlitewniki, m.in. wznawiane trzykrotnie *Молитвослов* i *Молитвослов триакафистний* oraz *Благодарственный акафисты и прочія... молитвы*.

Prócz samego formatu, powstającego po złożeniu arkusza, dość istotne wydają się proporcje druku. Jak już wspomniano, zależą one od formatu, jednak zazwyczaj są dość dobrze przemyślane. Psycholodzy dizajnu wskazują, że istnieją proporcje szczególnie przyjemne dla oka i, co ciekawe, częściej można je dostrzec w wytworach rąk ludzkich uznawanych za wyjątkowo estetyczne [Elam 2001: 6–7, 2019: 6–7]. W drukarstwie, czy szerzej: na etapie projektowania książki, proporcje były dobierane starannie, dlatego składanie arkusza miało prowadzić do najbardziej praktycznych (ekonomicznie) i estetycznych rozwiązań.

Obie cyryliczne pozycje¹¹ mają proporcje wąskie: format stronicy (najmniej pewny ze względu na możliwość przycięcia przez introligatora) w badanych egzemplarzach¹² zbliża się w obu przypadkach do seksty wielkiej (3 : 5), tworząc piękny, wytwornie wąski tom. Co więcej, zachowane oprawy pochodzą najprawdopodobniej z okresu powstania druków (co potwierdza brak śladów

11 Badano konkretne egzemplarze, stąd mogą wystąpić pewne różnice wynikające z późniejszego procesu oprawy, generalnie jednak zasada ta obowiązuje, gdyż wynika z ogólniejszych standardów drukarskich.

12 Obydwa egzemplarze *Цифрова Бібліотека Історико-Культурної Спащини* są dostępne w digital library of historical and cultural heritage [zob. *Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини* 2021].

XIX-wiecznego przeoprawiania), a zatem obecne wymiary różnią się zapewne tylko nieznacznie od oryginalnych.

Druki łacińskie mają proporcje szersze, co wynika ze złożenia arkusza jeszcze raz. Wszystkie trzy druki z dziełami poetyckimi (niezależnie od miejsca wydania) mają proporcje zbliżone do tercji wielkiej ($4 : 5$), ewentualnie minimalnie węższe, określane jako połowa wysokości pięciokąta. Tylko *Nowa miara* wydaje się nieco węższa – o proporcji kwarty czystej ($3 : 4$). Nieścisłości te mogą jednak wynikać z obcięcia bloku przy oprawie.

Drukarze ustalali proporcje bloku książki, ale później, podczas jej opiewiania, zazwyczaj były one zmieniane przez intrologatorów; proporcje kolumny pozostawały jednak zgodne z założeniami drukarzy. Dlatego proporcje kolumny na pewno są zamierzone, co potwierdzają też dokładniejsze badania. Zostały dopasowane do powierzchni stronicy, tak by pozostały marginesy pozwalały na wygodne trzymanie publikacji oraz dawał wizualną i rzeczywistą ochronę kolumnie tekstu. Wszystkie badane druki są „dziećmi swej epoki” i odzwierciedlają XVII-wieczny zwyczaj składu tekstu w ramkach, niekiedy podwójnych (to poszerzenie kolumny tworzy odcięcie dla żywej paginy u góry i marginaliów z boku). Ramy te mają starannie dobrane proporcje: *Меч духовный* ma węższą ramkę tekstową opartą na septymie wielkiej ($8 : 15$), a szerszą na sześciokącie ($1 : \sqrt{3}$) [zob. il. 1]. *Трыбы* natomiast wykorzystują proporcję $5 : 9$ przy ramce węższej, ramka poszerzona osiąga zaś proporcję seksty wielkiej ($3 : 5$) [il. 2].

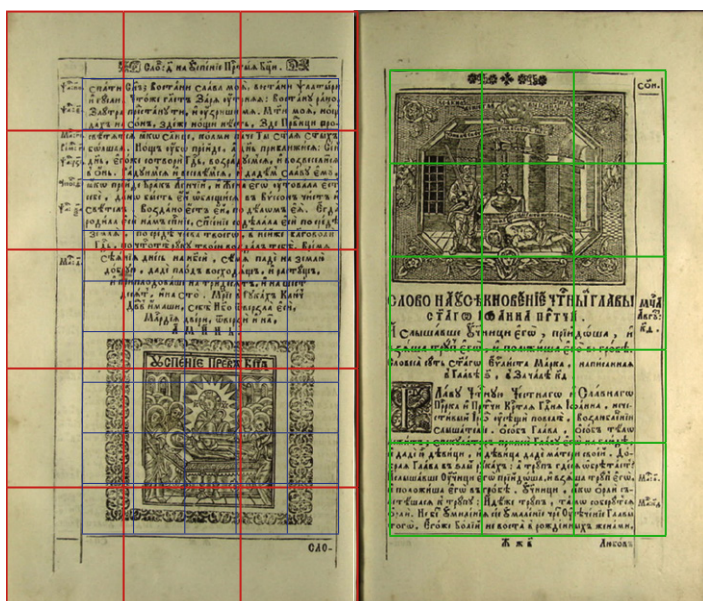
Nie jest to, wbrew pozorom, typowe rozwiązanie dla książek pochodzących z drukarni kijowsko-peczerskiej. Na przykład panegiryczne druki polskojęzyczne ukazujące się w tym samym formacie folio miały dość zróżnicowane proporcje ramki tekstowej [zob. Socha, w druku], często również ozdobniejszej niż prosta linijna ramka badanych zbiorów kazań. Wskazywałoby to raczej na stosowanie pewnych rodzajów składu dopasowanych do typu publikacji, a nie na jeden sposób kształtowania layoutu powielany w danej drukarni.

Dzieła łacińskie, ze względu na szerszą stronicę, również mają szersze ramki. I tu występuje podstawowa różnica: kijowska *Lutnia* ma tylko jedną, ale za to ozdobną ramkę o proporcji kwinty



П. 1 Меч духовный... (Duchowy miecz, jest czasownik Boży, który ma potć walczącemu Kościołowi, wydany z ust Chrystusa). Rozkładówka. Format 2° o proporcji seksty wielkiej, ramka węższa – septyma wielka, szersza – sześciokąt

Źródło: Баранович 1666.



П. 2 Трубы словес проповідних на нарочитыя дни... (Trąbki słów kaznodziej). Rozkładówka. Format 2° o proporcji seksty wielkiej, ramka węższa – 5 : 9, szersza – seksta wielka

Źródło: Баранович 1674.

czystej (2 : 3) [zob. il. 3]. Drukarnie w Nowogrodzie i w Czernihowie, prowadzone zapewne przez tych samych drukarzy, stosowały podobne rozwiązania: ramka ozdobna pojawia się tylko na początku, zwykle na karcie tytułowej (ewentualnie na kartach z ilustracjami lub dedykacjami), dalsza część tekstu otoczona jest natomiast prostymi ramkami linijnymi w dwóch szerokościach. I w *Księdze śmierci* ramka szeroka to tercja wielka (4 : 5), a w *Notiy pięć* tercja mała (5 : 6); w obu przypadkach ramka wąska odpowiada drugiej proporcji „czystej”, czyli kwarcie (3 : 4).

Zwraca uwagę to, że w *Księdze śmierci* dodatkowe pole na marginalia właściwie nie jest potrzebne, gdyż marginaliów praktycznie nie ma: pojawiają się na jednej stronie, gdzie odsyłają dokładnie do konkretnych wersów przywoływanego psalmu [zob. il. 4]. Nieco bardziej wyrafinowane rozwiązanie zastosowano w *Nowej Mierze*, gdzie obie ramki mają czyste proporcje: szersza kwarty, a węższa – kwinty czystej. To o tyle ciekawe, że te proporcje stanowią swoje muzyczne (i geometryczne) dopełnienie [zob. il. 5; Bringhurst 2007: 161].

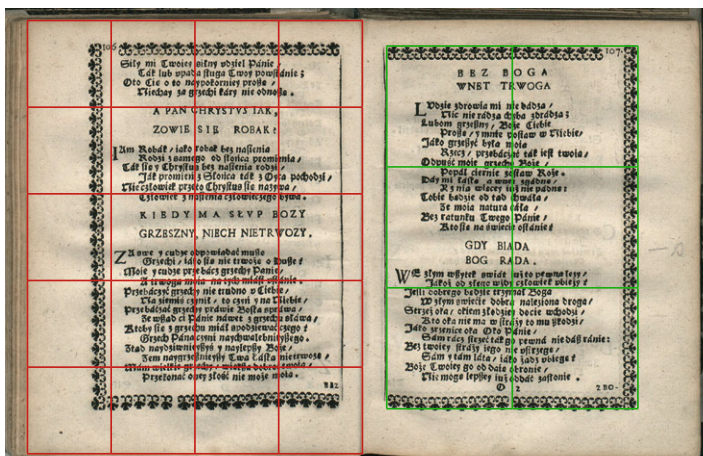
6. Parateksty

Analiza typograficzna obejmuje zarówno format, jak i wszystkie typograficzne środki wyrazu. Przed rozpoczęciem ich szczegółowego opisu warto przyjrzeć się osobno ramie wydawniczej druku¹³, gdyż stanowi ona nie tylko zaproszenie do lektury, ale również informację bibliograficzną, rodzaj chwytu marketingowego oraz swoistą wizytówkę drukarni.

Ponieważ rama ma pełnić tak rozliczne funkcje, czasem karty tytułowe oraz teksty odredakcyjne mogą wydawać się niezbyt spójne lub wręcz odstające od podawanej dalej treści publikacji¹⁴, mimo to stanowią jednak bardzo istotny element budujący książkę barokową.

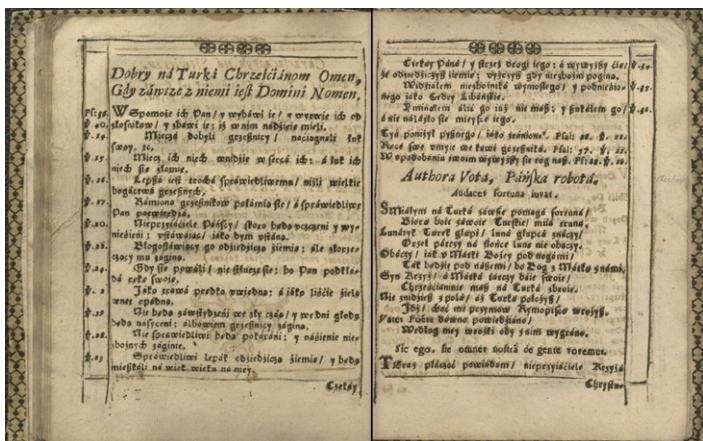
13 Rama wydawnicza, rama utworu – parateksty obejmujące teksty od autora, wydawców oraz takie elementy budowy książki, jak karta tytułowa czy frontispis [por. Sławiński, red. 2010].

14 Określenie „treść” nie jest równoznaczne z „tekstem” książki; obejmuje wszystko, co zawiera publikacja, łącznie z materiałami uzupełniającymi oraz graficznymi.



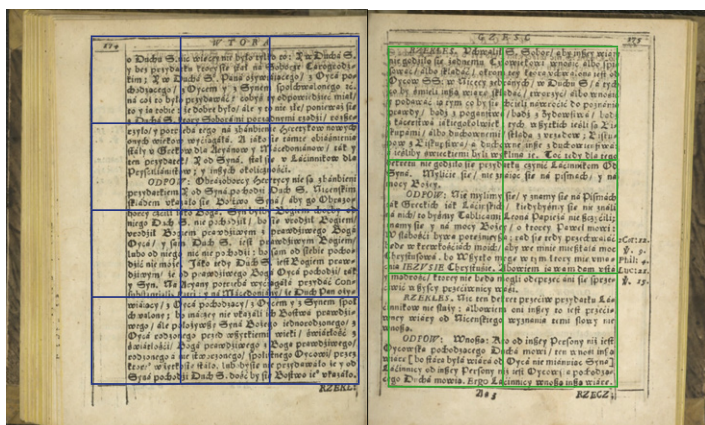
- Il. 3 *Lutnia Apollinowa koždy sprawie gotowa. Rozkładówka. Format 4° o proporcji tercji wielkiej, ramka ozdobna – kwintta czysta*

Źródło: Baranowicz 1671.



- Il. 4 *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł. Rozkładówka. Ramki z marginaliami*

Źródło: Baranowicz 1676a.



Il. 5 Nowa miara starej wiary, Bogiem udzielona. Rozkładówka.

Format 4° o proporcji kwarty czystej, ramka węższa – kwinta
czysta, szersza – kwarta czysta

Źródło: Baranowicz 1676b.

Znaczenie paratekstów w książce dawnej podkreśla Maria Grazia Bartolini, łącząc warstwę ilustracyjną z pozostałymi elementami tekstowymi ramy wydawniczej i ukazując ich wzajemne relacje znaczeniowe [Bartolini 2017: 22–48]. W przypadku twórczości Baranowicza jest to szczególnie istotne, ponieważ świadomie wpływał on zwłaszcza na warstwę graficzną swoich dzieł – sam komponował i obmyślał frontispisy, a nawet nadzorował pracę grawerów, co nie było niczym niezwykłym na nowożytnym rynku książki [Bartolini 2017: 26–27]¹⁵. W tekście skierowanym do czytelnika sam wyjaśnia metaforę książki umieszczonej we frontispisie zbioru *Trybny*.

Parateksty do zbiorów kazań Baranowicza są dość złożone: oprócz frontispisów i kart tytułowych zawierają także utwory poetyckie będące wprowadzeniem do lektury, ale w duchu medytacji. W takim ujęciu – w pełni świadomie przyjmowanym przez

15 Często prócz paratekstów światło na znaczenie tych rycin rzuca korespondencja, w której autor dokładnie wyjaśnia swoje założenia, jak w przypadku tego frontispisu opisanego w liście Baranowicza do Barlaama Jasińskiego [zob. Radyszewski 1996: 152–153].

autora wykształconego w duchu jezuickim¹⁶ – ilustracje umieszczone w tomach stanowią nie tylko zobrazowanie opisanych scen ewangelicznych, ale również zaproszenie do medytacji w duchu ignacjańskim poprzez obraz. Jej celem było zachęcanie odbiorcy do naśladowania Chrystusa.

Baranowicz inspirował się także konceptyzmem i przeniósł go na grunt sztuki rytowniczej. We współpracy z rytownikami (zwłaszcza z Innokentijem Szczerskim) tworzył dzieła o wielopiętrowych znaczeniach emblematycznych i symbolicznych [Radyszewskij 1996: 153]. Co więcej, ich kompozycja także jest nieprzypadkowa, ilustrują one bowiem ówczesne przekonania o hierarchicznej strukturze świata: górna część ryciny wyobraża niebo, dolna – ziemię [Radyszewskij 1996: 178].

W dostępnych egzemplarzach omawianych druków Baranowicza frontispisy wystąpiły tylko w drukach cyrylickich w postaci ozdobnych ram okalających tytuł z rozbudowanym programem ikonograficznym¹⁷. Ponadto każdy z tomów kazań ma, prócz frontispisu właściwego (zgodnie z definicją zawierającego tytuł dzieła) oraz karty tytułowej (także ozdobnej), dodatkową rycinę wprowadzającą w temat księgi. Co ciekawe, w zachowanych egzemplarzach występują pewne rozbieżności w obrębie pierwszej składki, stąd nie zawsze widoczny jest zamierzony przez autora układ¹⁸. W dziele *Меч духовный* rozpoczął go dwubarwny frontispis, w którym rytownik (zainspirowany przez Baranowicza) kilkakrotnie posłużył się motywem miecza – symbolu duchowego oręża Cerkwi w walce o utrzymanie jej tożsamości [Deluga 2003: 55]. To miecze dzierżone przez proroka Dawida i św. Pawła, przedstawicieli Starego i Nowego Przymierza, podtrzymują jabłko królewskie symbolizujące glob ziemski. Powyżej ukazano

16 Nie pozostały tu bez znaczenia studia Baranowicza w Kolegium Wileńskim, ośrodku aktywnie produkującym i promującym literaturę emblematyczną [zob. Bartolini 2016]. Także kazania duchownego oceniane są jako retoryczne, charakterystyczne dla estetyki baroku [zob. Matuszek 2015: 16].

17 Dokładną analizę frontispisu *Трубы* przedstawiła Bartolini [2017: 27–31].

18 Egzemplarz dostępny na portalu *Цифрова бібліотека історико-культурної та зміненіої колекції складок*; prawidłowy układ zawiera natomiast egzemplarz zamieszczony na stronie repozytorium oddziału rękopisów i starodruków РГБ.

krąg niebios i wojsko anielskie dowodzone najprawdopodobniej przez cesarza Konstantyna [Абраменко 2015: 8]. Kolejny miecz oddziela dolną część ryciny ukazującą bitwę morską między okretem prawdziwej Cerkwi i heretykami wiedzionymi do boju przez szatana¹⁹ [zob. il. 6]. Dalej następuje starannie zaplanowana rozkładówka z dodatkową ryciną i interpretującym jej znaczenie wierszem [zob. il. 7].



Il. 6 Меч духовный.

Frontispis

Źródło: Баранович 1666.

Ta całostronicowa rycina zawiera liczne banderole z napisami interpretującymi ukazane na niej symbole i postaci. Dominuje krzyż wraz z wizerunkami Chrystusa, Maryi i świętych. W centralnym miejscu karty widnieje zwieńczony trzema koronami dwugłowy orzeł z herbem przedstawiającym świętego Jerzego²⁰. To interesujące chociażby dlatego, że w tym czasie godło to podlegało licznym przeobrażeniom, by ostatecznie utrwalić się w powyższym kształcie. Jedyną późniejszą zmianą było dodanie trzymany

19 Motyw szatana jako figury deprecjonującej przywódców religijnych i politycznych ma bardzo długą tradycję; stał się także przedmiotem studiów o charakterze ogólniejszym, psychologiczno-socjologicznym [zob. Gombrich 2011: 331–353].

20 Napis na banderoли poniżej („I półmiesiąc pod nogi jego”) mówi o zwycięstwie nad Turkami [zob. Radyszewskij 1996: 167].



Pl. 7 Меч духовний. Rozkładówka z ryciną „medytacyjną”

Źródło: Баранович 1666.

przez orla insygniów królewskich, których w tej wersji jeszcze nie ma. Oczywiście obecność tego znaku była nieprzypadkowa. Titov w swojej monumentalnej pracy o oficynie kijowsko-peczerskiej wspomina, że druk tego dzieła zbiegł się z przygotowaniami Baranowicza do wyjazdu na moskiewski sobór. Duchowny miał nadzieję, że jego „trud, ofiarowany w darze, zostanie wielkodusznie przyjęty” [Титовъ 1918: 340]. Podarował wówczas to luksusowe (dwukolorowe) wydanie carowi Aleksiejowi Michajłowiczowi [Абраменко 2015: 8].

Karta ta zawiera także inny motyw związany z władzą, a mianowicie inspirowany drzewem Jessego (bardzo popularnym w południoworosyjskiej sztuce XVII–XVIII wieku, nie tylko w malarstwie ikonowym, ale także w drewnianej rzeźbie ikonostasów i w dekoracji graficznej książki) układ przedstawiający uproszczone drzewo genealogiczne cara wywodzące go od wielkiego księcia Włodzimierza²¹. Aureola podkreśla jego świętość, bardzo istotną w kulturze prawosławia [por. Charkiewicz 2015: 27]. Po obu stronach

21 Motyw ten, zwany „Род царствия благословится”, najprawdopodobniej w opisaną postaci, opracowanej przez Baranowicza okazał się bardzo dogodny dla

leżącego księcia wyobrażono świętych Borysa i Gleba, rodzonych synów Włodzimierza, nawiązując do „szlachetnych gałęzi”, co podkreśla umieszczony na banderolach owiniętych wokół drzew palmy i cedru, pod którymi stoją święci, cytat z psalmu: „Sprawiedliwy zakwitnie jak palma, rozrośnie się jak cedr na Libanie” (Ps 92,13). Po bokach dwugłowego orła w medalionach z promienistymi nimbami przedstawiono wizerunki Chrystusa i Matki Bożej, zgodnie z tradycją ikony starannie podpisane, co jest jednym z ważnych elementów tej gałęzi sztuki sakralnej. Błogosławiąc godło oraz władców, udzielają oni wsparcia całemu krajowi. Liczne odniesienia do władzy znajdują swoje przedłużenie w wierszu i liście dedykacyjnym do cara Aleksieja Michajłowicza (*Предословіе... до царя Олексія Михайловича*). W tych fragmentach Baranowicz dokładnie tłumaczy znaczenie poszczególnych części ryciny, nawiązując do motywu błogosławionego korzenia, z którego wyrasta szlachetny pęd. Autor przedstawia także swoje dzieło czytelnikowi w przedmowie (*Предословіе ко читателю*), złożonej nieco mniejszym stopniem pisma.

Prócz tych medytacyjnych rycin, wprowadzających czytelnika w temat, po tekstach odautorskich pojawia się już klasyczna karta tytułowa lub przekładkowa: w ozdobnej ramce z motywem winogrodu niosącego postaci świętych znajduje się zapisany, częściowo więzią (вязыи), a częściowo półustawem, tekst informujący, że dalej zawarte będą kazania na niedziele całego roku. Kompozycja tekstu jest zróżnicowana pod względem stopnia pisma, a całość zamyka ozdobnik złożony z drobniejszych elementów typograficznych.

Zbiór *Трубы на дни нарочитыя* wydano nieco skromniej, tylko w jednym kolorze, lecz tekst również poprzedzono rozbudowaną ramą wydawniczą. Frontispis²² mieści tytuł rozplanowany na księdze opatrzonej siedmioma pieczęciami, nawiązującej do księgi opisanej w *Apokalipsie św. Jana*. Otaczają ją Maryja (ukazana, jak zauważa Maria Grazia Bartolini, w sposób nietypowy – z różańcem,

władcy, dlatego był szeroko rozpowszechniany i dał początek innym realizacjom, także w malarstwie ściennym [zob. Abramenko 2015: 9].

22 Zamyśl symboliczno-alegoryczny tej ryciny wyjawil sam autor w liście do Barlaama Jasińskiego, tłumacząc dokładnie znaczenie wszystkich elementów [zob. Степовик 1985: 138–144; Radyszewskij 1996: 152–153].

co w kontekście zamieszczonych wokół cytatów z *Pieśni nad Pieśniami* i *Apokalipsy* stawia ją jakby w połowie między prawosławnością a katolicką mariologią [Bartolini 2017: 29], aniołowie i święci, ze szczególnym uwzględnieniem mnichów związanych z Ławrą. Trójca aniołów u góry karty zapewne stanowi odniesienie do Trójcy Świętej, zgodnie z tradycją ikonograficzną reprezentowaną choćby przez słynny obraz Rublowa. Wizerunki świętych zestawiono z innym, bardzo częstym motywem, obecnym w sztuce sakralnej co najmniej od średniowiecza, czyli zodiakiem, co stanowiło swoisty system mnemoniczny łączący poszczególne znaki z konkretnymi świętymi [Bartolini 2017: 44].

Kolejna rycina wprowadzająca, podobnie jak w edycji *Меч духовный*, nie zawiera tytułu, lecz ponownie skupia motywy związane z władzą: obok dwugłowego orła, tym razem dzierżącego miecz i berło, ukazano także Ducha Świętego w postaci gołębicę oraz aniołów, ewangelistów (Marka i Łukasza) i świętych (zwłaszcza patronów, takich jak św. Michał Archanioł). Dolną część ryciny zajmuje znów orzeł – w otoczeniu władców pozostający pod opieką Maryi.

Interesującym zabiegiem jest powielenie tej ryciny także na końcu tomu. Zamiast tytułu w ramkę tworzoną przez książkę wkomponowano rycinę z krzyżem, banderolą i czworgiem rąk, co daje ciekawy efekt iluzoryczny – trzymany przez Maryję łańcuch²³ okazuje się tożsamy z tym, na którym zawieszono krzyż pectoralny (najpewniej symbolizujący któregoś z dostojników Cerkwi lub monastynu, zapewne samego Baranowicza). Zabieg ten ilustruje powszechną praktykę drukarską polegającą na wielokrotnym wykorzystywaniu ramek drzeworytowych: w otwór w klocek można było włożyć drugi klocek z ryciną lub skład metalowy z tytułem.

Warto zauważyć, że druk ten ma identyczną w kompozycji kartę tytułową (przekładkową?) jak *Меч духовный*, choć oczywiście zawiera (jak głosi tekst) kazania na święta.

Analiza świadczy o tym, że dawna książka cyryliczna, podobnie zresztą jak łacińska, tworzy dość specyficzny typ ramy wydawniczej o jasno określonych funkcjach. Jak już wspomniano, obok frontispisów i rycin, które roboczo nazwać trzeba wprowadzającymi,

23 To by wskazywało, że Maryja trzyma w rękach łańcuch, a nie różaniec.

w obu zbiorach kazań Baranowicza występują parateksty: teksty odredakcyjne i odautorskie, m.in. dedykacje, przedmowy do czytelnika oraz wiersze, objaśniające zamysł autora zrealizowany w obrazach, co dowodzi wielkiej rangi ilustracji w tym typie dzieł.

Bartolini wskazuje, że w takim ujęciu frontispisy same stają się tekstami, że są „performatywne” w swym działaniu, tzn. mają wciągać widza-czytelnika w proces wewnętrznej przemiany duszy. Drugim wątkiem staje się ich kulturotwórczy charakter: wzory stworzone przez Baranowicza, bardzo wygodne dla władcy, gdyż ukazujące jego nadprzyrodzoną rolę, były przetwarzane i powielane, by krystalizować się w takich motywach, jak „Род царствия благословится”, czyli szlachetnego drzewa, bądź „Апофеоз меча”, związana z cesarzem Konstantynem [Абраменко 2015: 10–11].

Badane druki łacińskie (bądź mieszane) nie zachowały frontispisów²⁴, choć drukarnia Ławry dodawała podobne elementy do dzieł religijnych wydawanych w czwórcie, np. do *Mesjasza prawdziwego* Galatowskiego z roku 1672. Nie jest to raczej typowy frontispis, jednak zawiera elementy ilustracyjne okalające rozbudowaną informację wydawniczą złożoną z barokowego tytułu uzupełnionego obszerną charakterystyką autora.

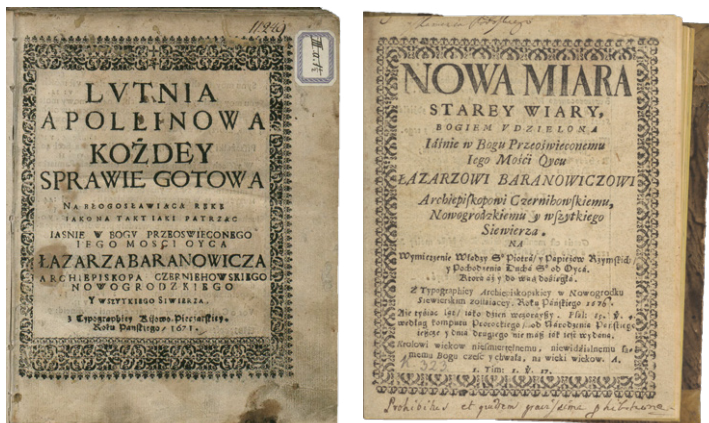
Tak więc pozostałe druki Baranowicza rozpoczynają się od typowej karty tytułowej otoczonej dekoracyjną ramką typograficzną złożoną z drobnych elementów. Najbardziej okazałą oprawę otrzymała *Lutnia*, gdyż drukarnia kijowska posiadała dość bogaty zasób ozdobników typograficznych o wzorach zachodnioeuropejskich, zapoczątkowanych jeszcze przez Roberta Grandjona [zob. Socha b.r.; por. Vervliet 2015: 25–61, 2016]. Te same (lub bardzo podobne) motywy wykorzystywane były również w pozostałych drukarniach (i wielu innych na terenie całej Europy), co świadczy o niezwyklej ekspansji motywów ozdobnych i ich dużej trwałości (w różnych znaczeniach tego słowa). Drobne ozdobniki dawały ogromne możliwości wykonywania niby podobnych, ale za każdym razem innych ram i układów. Co więcej, w połączeniu z takimi symbolami jak krzyż pozwalały wprowadzić sens naddany, odwołujący się do tematyki dzieła (jak w *Notii pięć, ran pięć*, gdzie użyto motywu krzyża).

24 O frontispisie do *Notii pięć* wspomina Radyszewskij [1996: 178].

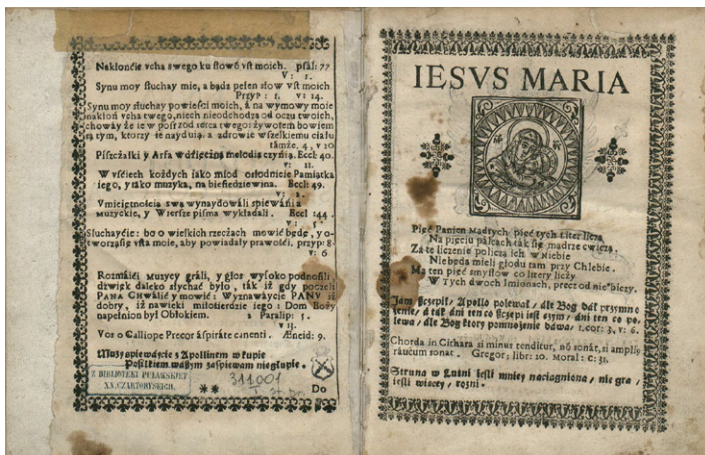
Karty tytułowe można uznać za typowe dla okresu, w jakim powstały: rozbudowany tytuł zwykle poszerzano o adres bibliograficzny, informację o autorze, a nawet motto lub cytat odsyłające do treści dzieła (w *Notii pięć* pojawia się cytat z proroka Jeremiasza (Lm 1,12) przypisywany zwyczajowo Matce Bolesnej oraz czterowiersz dotyczący tematyki utworu). W badanych kartach tytułowych widać wyraźne różnice związane z zasobem typograficznym, choć zapewne również z preferencjami estetycznymi poszczególnych składaczy: *Lutnia* [zob. il. 8a] ma najmniej skomplikowany zapis: zastosowano pismo antykwowe w czterech stopniach, zróżnicowane w ten sposób, że obok wersalików dano kapitaliki. Adres bibliograficzny złożono gotykiem, dzięki czemu odróżnia się wyraźnie na stronie. Skład jest staranny, litery rozświetlono według renesansowej jeszcze zasady wspomagającej czytelność wersalików i kapitalików. Dzięki tym zabiegom strona wygląda harmonijnie, jest dość czytelna, a asymetryczna ramka z ozdobnych elementów podkreśla orientację projektu, w którym kolumna przesunięta jest tradycyjnie do środka i w górę względem środka geometrycznego strony. Pozostałe karty nie są tak staranne: *Nowa miara* [zob. il. 8b] i *Notii pięć* łączą w sobie wszystkie dostępne typy pism łacińskich: gotyk, antykwę i kursywę, wprowadzając też zbyt wiele tekstu, co daje wrażenie natłoku. *Księga śmierci* korzysta z antykwy i kursywy dość słabo zróżnicowanej wielkością (to wskazuje na uboższy zasób typograficzny drukarni nowogrodzkiej w tym okresie).

Parateksty występują w każdym z analizowanych druków, choć w niektórych tytułach jest ich mniej (co może też wynikać z uszkodzeń poszczególnych egzemplarzy). Na przykład w *Księdze śmierci* jedynym elementem ramy wydawniczej, prócz karty tytułowej, jest motto lub cytat z ramką liniową i winietkami złożonymi z drobnych elementów tworzących nagłówki i trójkątny finalik. Cytaty w takiej właśnie funkcji znaleźć można także w *Notii pięć*, gdzie teksty te w językach cerkiewnym i łacińskim okolono ozdobnikami, oraz w *Lutni*, w której zajmują całą rozkładówkę zaplanowaną dość ciekawie – z ryciną i zróżnicowanymi czcionkami [zob. il. 9].

W książce staropolskiej ukształtował się dość specyficzny typ ramy wydawniczej, w której obok dedykacji i przedmów występował typowy układ tekstu i obrazu, czyli stemmat [Czarski

Il. 8 Karty tytułowe: a. *Lutnia*; b. *Nowa miara*

Źródła: Baranowicz 1671, 1676b.

Il. 9 *Lutnia*. Parateksty – rozkładówka z cytataми

Źródło: Baranowicz 1671.

2012: 75–154]. Wśród badanych druków odnotowano tylko jeden taki przykład, i to w odmiennym kontekście niż w wydawnictwach zachodnich powstających w Koronie, gdzie *stemmat* zwykle wiązał się z herbem szlacheckim. W *Lutni* tymczasem układ herbwiersz na herb odwołuje się do herbu „Prześwieznego Carskiego

Wieliczestwa” [zob. il. 10]²⁵. To nie pierwsze tego typu odwołanie Baranowicza – już wcześniej dedykował on swoje utwory członkom rodziny carskiej. Tym razem poświęca swoją pracę księżęciu Janowi (Iwanowi) Aleksiejewiczowi. Inne dzieło – *Notii pięć* – ofiarował Teodorowi (Fiodorowi) Aleksiejewiczowi (w językach polskim i cerkiewnosłowiańskim). Zachowany list autora do cara świadczy o tym, że była to decyzja w pełni świadoma, gdyż nie tylko carewicz Iwan, ale również członkowie rady cara czytają z przyjemnością dzieła w języku polskim [zob. cyt. Łużny 1969: 39–40]. Sam car dziękował za podarunek i chwalił dzieła Baranowicza [Chynczewska-Hennel 1990: 134].



Il. 10 Lutnia. Parateksty – rozkładówka ze stemmatem

Źródło: Baranowicz 1671.

Umieszczanie w publikacjach herbu z dwugłowym orłem nie było zresztą praktyką odosobnioną – znaleźć go można (wraz z wierszami drukowanymi cyrylicą lub po polsku) w innych drukach kijowskich, a mianowicie w dziele *Патерик Печерський* z 1661 roku czy też w pierwszym podręczniku historii pt. *Синопис* (1674), przypisywanym Innocentemu Gizelowi. Herb państwa lub osoby panującej pojawiał się także w drukach zachodnich,

25 Radyszewskij niefortunnie określa tę kartę jako tytułową [zob. Radyszewskij 1996: 154].

np. w drukach Piotrkowczyków wydających teksty konstytucji sejmowych [Komorowska 2023: 288].

Dość częstą praktyką pisarzy XVII-wiecznych było ofiarowywanie swej pracy Bogu, Maryi albo świętym. Baranowicz uległ i temu zwyczajowi w publikacji teologiczno-polemicznej *Nowa miara*, którą poświęcił Bogurodzicy, wplatając w tekst odautorski liczne cytaty, np. z Owidiusza czy świętych (m.in. Richardus de Sancto Laurentio). W tymże dziele umieścił także wiele tekstów adresowanych do adwersarzy prawowitej wiary, np. *Do Authora Starey Wiary* oraz *Od Cerkwi Wschodniej*. Często również bezpośrednio odnosił się do czytelnika (podobnie jak wcześniej w przywoływanych tomach kazań), np. w *Lutni* zamieścił wiersz *Do czytelnika*, a w *Nowej mierze* wiersz *Do pilnego Czytelnika z swą prośbą Author umyka*. Teksty dedykacji i przedmów są zróżnicowane w zależności od tematyki dzieła – niekiedy nawiązują do panującej w okresie jego wydania sytuacji politycznej. Szczególnie ciekawe są apele Baranowicza zamieszczone w *Notiy pięć*, np. w utworze *Do Orlów Moskiewskiego i Polskiego* autor mówi o szlachetności wszystkich tworzących te dwa kraje narodów (polskiego, litewskiego, moskiewskiego i ruskiego) i zachęca do wspólnej walki z Turkiem. Podobnie pojedynawczy charakter ma przedmowa *Brat wschodni bratu zachodniemu*. Tę część paratekstów kończy odwołanie do odbiorcy tekstu – *Czytelniku łaskawy* – z życzeniami owocnej lektury.

Pisarze staropolscy i – jak widać – staroukraińscy zamieszczali również, zwykle na końcu utworu, teksty skierowane do potencjalnych krytyków, zwłaszcza niesprawiedliwych w swych sądach [Socha 2016: 253–255]. Tak też czynił Baranowicz – *Notiy pięć* zamyka aż kilka stron z tekstami dla niechętnych krytyków nazywanych „Zoilami” lub „Szemrakami”. Są to utwory wierszowane i prozatorskie z nawiązaniami do cytatów. Autor posłużył się tu trzema językami: głównie polskim, ale też cerkiewnym i łaciną (dwa alfabety, cztery typy pisma: antykw, kursywa, gotyk i cyrylica). Podobnie w *Nowej mierze* zamieścił dłuższy tekst prozą i wierszem, znów z licznymi cytataми pt. *Zoilowi*. *Lutnię* zakończył natomiast kilkoma wierszami pod dłuższym tytułem zbiorczym *Author na pisma swoje*, a samą księgę zamknął wierszem do Najświętszej Panny Peczerskiej. Zwyczaj ten stosował także w drukach cyrylickich:

dzieło *Меч духовный* domyka krótkie posłowie skierowane do czytelnika, zaś drugi zbiór kazań Baranowicza – tekst na zakończenie (jego tytuł nawiązuje do Owidiuszowego *Finis coronat opus*, zgodnie z wykształceniem autora).

Warto zauważyć, że drukowane w Koronie książki zwykle miały bardzo ozdobną ramę wydawniczą, przeważnie składaną nieco inaczej niż pozostała część tekstu (czasem dlatego, że powstawała niezależnie od tomu i była dodawana później, a nawet zmieniana). W drukach Baranowicza różnice te są jednak nieznaczne, co może świadczyć o niewielkim zasobie typograficznym oficyny, uniemożliwiającym bardzo oryginalne rozwiązania. Wiersze składane są podobnie jak w pozostałej części książki (zwykle z wcięciem co drugiego wiersza), proza zazwyczaj dzielona jest na akapity, z wcięciami sygnalizującymi nową treść. W razie konieczności, np. gdy tekst kończy się wcześniej, stosuje się klasyczne ozdobniki z drobnych elementów typograficznych. Niektóre z paratekstów wymagających komentarza zaopatrzone są w marginalia, najczęściej zawierające sigla biblijne. Zgodnie ze zwyczajem ważniejsze treści wyróżnia się za pomocą wersalików lub kapitalików.

Na uwagę zasługują również elementy projektu książki ułatwiające czytelnikowi nawigację w obrębie woluminu, takie jak spisy treści w badanych zbiorach kazań czy indeks rzeczowy w *Lutni* (*Reiestr znac daie gdzie się co staie*). Są starannie zaprojektowane i złożone tak, by zapewnić maksymalną funkcjonalność. Spisy obejmują wyrównane do lewej tytuły kazań i wyrównane do prawej numery stron – tak samo jak we współczesnych książkach. Indeks złożono w dwóch łamach z wyrównanymi, również do prawej, numerami stron – znów zgodnie z dzisiejszą praktyką. Dla większej przejrzystości dodano literowe znaczniki sekcji w układzie alfabetycznym i zróżnicowano hasła polskie (drukowane szwabachą) od łacińskich (wyróżnionych antykwą).

Warto jeszcze dodać, że w *Lutni* zamieszczono wykaz błędów (errata) poprzedzony wierszem upraszającym czytelnika o wyrozumiałość:

Najlepsze drzewo taki owoc rodzi,
Któremu robak by nie dojrzał szkodzi.

Z drzewa padając w jakiej cenie gnilki,
Za takie sobie osądź być omyłki.

Dalej następuje szczegółowe zestawienie stron i wersów z błędami oraz ich poprawionych wersji, co także jest tradycją starannie pielęgnowaną w książce dawnej.

7. Papier i kolor

Analiza typograficzna druku objąć musi takie elementy projektu, jak: pismo, światła, układ typograficzny, rodzaje wyróżnień, kolor, ilustracje i ornamenty. Do tego dochodzą opisane już format i pole zadruku (czyli kolumna) oraz papier, którego charakterystyka nie zostanie tu w pełni uwzględniona, ponieważ badania opierały się głównie na materiałach cyfrowych. W XVII wieku stosowano papier czerpany, zróżnicowany jakościowo. Jego wybór był nieprzypadkowy, choć ze względów ekonomicznych drukarze niekiedy sięgali po tańszy surowiec.

Wracając jednak do analizowanych druków, warto zauważyć, że ich standard był niejednolity. Świadczy o tym już dobór formatu, dlatego dwa zbiory kazań można uznać za zdecydowanie bardziej luksusowe – przemawia za tym również użycie w jednym z nich koloru. Druk dwukolorowy wymagał bowiem od drukarza nie tylko większego nakładu pracy, ale również większej precyzji²⁶ (wszystkie elementy w kolorze czerwonym należało zaślepić, a potem ponownie włożyć czcionki, umieściwszy pod nimi odpowiednio wyszlifowane drewnienka w celu podniesienia druku²⁷). Do tego typu edycji wykorzystywano także lepszy, gładszy papier, co doskonale widać np. w zbiorze *Меч духовный*. Miało to uzasadnienie, gdyż tom zawierał liczne ilustracje i duże inicjały z motywami zwierzęcymi, które lepiej wyglądały na dobrym podłożu drukarskim.

26 Przesunięcia pomiędzy kolorami zobaczyć można w przywoływanym zbiorze kazań *Меч духовный* [zob. il. 7].

27 Zgodnie z opisem zawartym w podręczniku dla drukarzy Franciszka Ząbkowskiego *Teoria sztuki drukarskiej* [F.Z. 1832: 208–209].

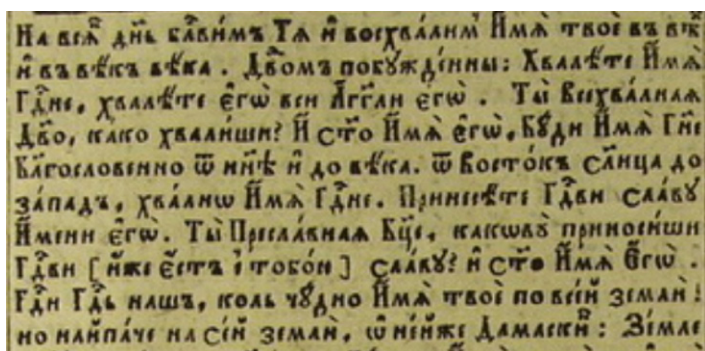
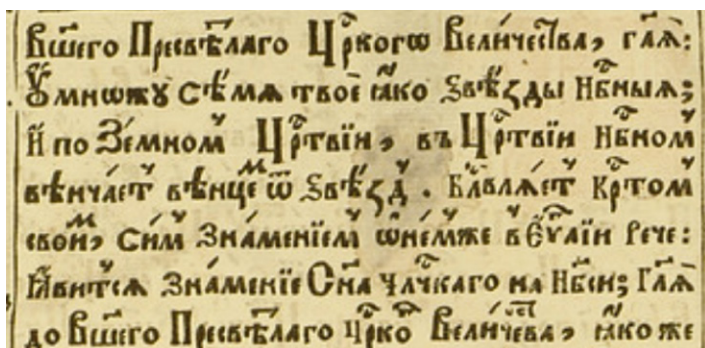
Pozostałe druki zostały przygotowane dość starannie, ale nie zawsze na tak wysokiej jakości papierze. Czasem widać (nawet na materiałach cyfrowych), że użyty materiał bywał mniej gęsty i nieprzeźroczysty, co skutkowało przebijaniem druku. Zwykle problem potęgowała farba drukarska, którą drukarze wytwarzali samodzielnie. Jej jakość zależała zarówno od składników (dobrej, oczyszczonej sady sosnowej i pokostu, najczęściej oleju lnianego, choć nieraz też orzechowego i bukowego [F.Z. 1832: 172–173]), jak i od doświadczenia drukarza przygotowującego mieszankę (tj. gotującego pokost i rozrabiającego go z sadzą). Złe proporcje skutkowały bowiem złą farbą, która powodowała przebijanie i odciąganie tłuszczu, co widać później na wydruku (np. niektóre strony *Lutni*).

8. Pismo

Wybór pisma odbywa się na etapie projektowania publikacji i jest jedną z najważniejszych decyzji składacza. W przypadku dawnej książki zestaw czcionek był ograniczony do zasobów posiadanych przez daną drukarnię. Problemem było także zużywanie się materiału: czcionki nieprzelewane z czasem zbijały się, co obniżało czytelność druku. Dlatego ocena dawnych edycji wymaga szerokiej wiedzy o historii typografii i o konkretnym zasobie danej tłoczni. Należy pamiętać również o praktyce warsztatowej: przy dużej liczbie zleceń drukarnie mogły wykorzystywać zdekompletowane lub mniej czytelne zestawy czcionek do druków drugorzędnych.

Jeśli chodzi o analizowane druki, Zapasko podaje, że w *Меч духовный* użyto dwóch krojów cyrylickich o wysokości 10 wierszy: 85 i 62 mm, a w zbiorze *Трыбы*: 63 i 82. Dokładniejsze porównanie ujawnia jednak, że są to odmienne kroje, choć reprezentują ten sam typ, czyli półustaw. Przede wszystkim różnią się wielkością: w pierwszej z książek w kolumnie mieści się ok. 26 wierszy, a w drugiej 37. Oczywiście liczba ta zależy też od interlinii – pisma cyrylickie wymagają np. specjalnych odstępów międzywierszowych ze względu na konieczność dodania znaków nadpisanych: akcentów (podobnie jak w pismach greckich) i tytułów (oraz ich wariantów) sygnalizujących abrewiacje. To jednak niejedyna różnica: pismo użyte w *Трыбах* jest mniej kontrastowe, bardziej „kwadratowe”

w proporcjach i cechuje się mniejszym zróżnicowaniem wysokości majuskuł i minuskuł [il. 11b]. Jest też bardziej ekonomiczne w składzie, jako że znaki nadpisane (diakrytyczne) są zlokalizowane dużo bliżej litery. Wielkie litery mają również zdecydowanie większe apertury. Z kolei pismo ze zbioru *Меч* jest znacznie bardziej eleganckie, z kontrastowymi majuskułami i bardziej kaligraficznymi akcentami [il. 11a]. Obydwa kroje łączy to, że majuskuła osadzona jest na linii bazowej minuskuły (inaczej niż np. w druku z 1637 roku *Євангеліє учителное*, gdzie wielkie litery są ustawione zdecydowanie poniżej linii minuskuł, co sprawia, że zbliżają się znacznie do linii wydłużeń dolnych).



Il. 11 Pisma dzielowe: a. *Меч духовный*; b. *Трубы*...

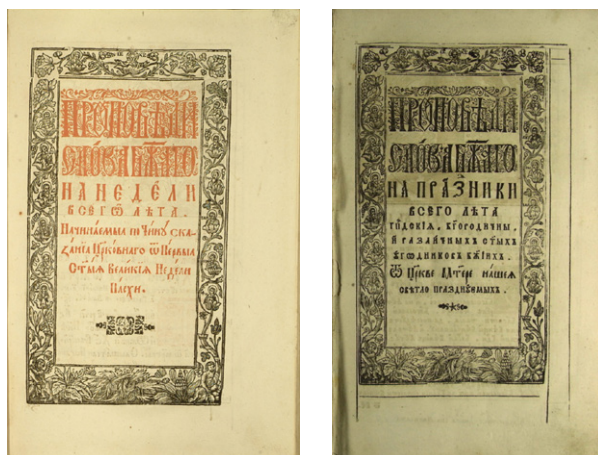
Źródła: Баранович 1666, 1674.

Pismo drukarskie zastosowane w zbiorze *Меч* jest bardzo zbliżone do tego, którego użyto kilka lat później do druku dzieła Innocentego Gizela pt. *Мир з богом чоловіку*, pierwszego

prawosławnego *manualu* spowiedniczego²⁸. Zbieżne są przede wszystkim wysokość pisma, proporcje znaków i interlinii (w kolumnie mieści się 26 wierszy). Jedyne różnice to odstęp międzyliterowe, nieco większe w dziele Gizela, oraz odmienny kształt akcentów. Może pismo zostało w tym czasie przelane ponownie, a może to kwestia różnic między poszczególnymi czcionkami (nierówne odsadki). W każdym ze zbiorów prócz pisma podstawowego użyto także czcionek większego stopnia do składania tytułów.

Pisma cyryliczne znajdowały się w zasobie drukarni kijowskiej od początku jej działalności. Titov wspomina, że po roku 1623 wprowadzono nowy krój. Najprawdopodobniej dokonano zakupu lub też odlano czcionkę (nowy garnitur) według wzoru pisma Ostrońskiego [Титовъ 1918: 117].

W badanych drukach wykorzystano kilka krojów, co jest zgodne z obiema tradycjami drukarskimi: wschodnią i zachodnią. Prócz krojów dziełowych i tytułowych w zasobie znajdowały się także czcionki ozdobne, głównie więź [zob. il. 12]. Ze względu na jej zastosowanie w tytułach, a zwłaszcza na ozdobny, powiązany z ornamentem charakter, należy przypuszczać, że odbijano ją z klocków drzeworytowych.



Il. 12 Pisma tytułowe: a. *Меч духовный*; b. *Трубы...*

Źródła: Баранович 1666, 1674.

28 To także druk inspirowany dziełami jezuickimi [zob. Korzo 2018: 65–73].

Analiza druków wskazuje także, że drukarnia kijowska dysponowała czcionkami łacińskimi [por. Socha b.r.] w czterech stopniach antykwy. Największy stopień, 38–40 pkt (misal duży), reprezentowało pismo o renesansowych w proporcjach wersalikach. Stopnie drugi i trzeci, odpowiednio 36 pkt (sabon) i 24 pkt (palestine), również reprezentowały typ renesansowy. Czwarty garnitur, 12-punktowy (mytel), wykorzystywany był dodatkowo jako pismo dzielowe i obejmował majuskułę oraz minuskułę i zestaw kapitalików. Antykwą w tych czterech stopniach drukowano m.in. *Żywoły świętych ten Apollo pieie* (1670) i *Lutnię Appolinową każdej sprawie gotową*²⁹ (1671 [zob. il. 8a]) Baranowicza, a także dzieło Galatowskiego *Messiasz prawdziwy Iezvs Chrystvs Syn Boży* z 1672 roku.

Drukarnia kijowska dysponowała także kursywą, stosowaną zarówno jako pismo tytułowe, jak i wyróżniające. Można ją znaleźć we wspomnianym *Messiaszu prawdziwym* czy w *Arctos et antarctos caeli rossiaci* (1690) oraz *Pełni nieubywającej chwały* (1691) Jaworskiego. Występowała w stopniu mytel (12 pkt) i charakteryzowała się kaligraficznymi wykończeniami. Kursywnych kapitalików tego stopnia użyto najprawdopodobniej na karcie tytułowej *Pełni...* oraz w tytułach *Arctos...*, choć możliwe, że są to wersaliki mniejszego garnituru, wykorzystywanego głównie w marginaliach (garmont – 10 pkt). Co znamienne, w *Lutni* Baranowicza kursywa nieomal nie występuje. Pojawia się dopiero na końcu dzieła, w opisach przedstawionych graficznie symboli-metafor krzyża.

Szwabacha użyta w *Lutni Apollinowej* Baranowicza (w stopniu 13 (mytel) lub 14 (gruby mytel) pkt) na pewno jest tożsama ze wzorem z lat 30. XVII wieku, kiedy drukarnia, pozostająca wówczas pod rządami Piotra Mohyły [*Drukarze...* 1960: 142], otrzymała nowe czcionki gotyckie i łacińskie. Najprawdopodobniej odlał je Leonty Jeruzalimowicz³⁰, znany z nazwiska giser pracujący wtedy dla oficyny kijowsko-peczerskiej. Czcionki te wykorzystywano przez wiele lat, o czym świadczy porównanie druków z różnych okresów,

29 Zapasko podaje, że tekst główny złożono czcionką, której 10 wierszy mierzy 42,5 mm.

30 Podpisany pod okolicznościowym utworem na cześć Mohyły: *Imnologia, si jest Piesnosłowie na deń Woskriesienija Jisusa Christa* [zob. *Drukarze...* 1960: 143].

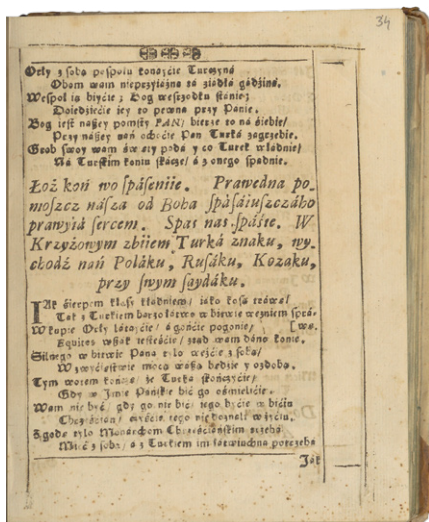
np. *Parergon cudow świętych obraza* [...] Bogarodzice w Monastyrze Kupiatickim Hilariona Denisowicza (1638), *Choreae bini solis in nuptiis Janussii Radziwil* (1645) Filipa Bajewskiego, panegiryki Stefana Jaworskiego (*Echo głosu wołającego na puszczy*... 1689, *Arctos et antarctos caeli rossiaci* 1690 oraz *Pełnia nieubywającej chwały*... 1691) czy *Hippomenes Sarmacki*... Filipa Orlika (1698). Praktyka ta dowodzi, że w drukarniach kresowych, rzadko wykorzystujących czcionki łacińskie, zmiany krojów pism mogły zachodzić wolniej, dlatego druki z różnych okresów mogły wykazywać niewielkie różnice.

W *Lutni* występuje interesujące zjawisko wywodzące się pośrednio z wczesnych druków, a bezpośrednio zakorzenione w średniowieczu – stosowanie gdzieś abrewiacji w celu lepszego i bardziej efektywnego rozmieszczenia tekstu, np. w śródtytułach lub w indeksie. W polskich drukach koronnych zwyczaj ten pod koniec wieku XVII zdaje się już zanikać, ale na Kresach – jak widać – nadal był powszechny, co potwierdzają również przykłady z Czernihowa (*Notiy pięć*).

Poprzedniczką drukarni czernihowskiej była drukarnia nowogrodzka, dlatego ich zasoby można rozpatrywać łącznie. Nawet pobieżna analiza druków wskazuje, że obie oficyny dysponowały czcionkami cyrylicznymi i łacińskimi (co nie dziwi wobec publikowanego w nich repertuaru). Większość dostępnych w drukarni czernihowskiej garniturów łacińskich stanowiły antykwy o wielkościach: 68 pkt, 60 pkt, 42–44 pkt (misal duży) czy 36–38 pkt (sabon), 16 pkt (tercja), 12 pkt (mytel) i 10 pkt (garmont), a także kursywa 16-punktowa (tercja) oraz gotyk w stopniu 12–13 pkt (mytel). Cyrylicy użyto m.in. w *Notiy pięć*, zarówno w tekście głównym (Zapasko określa jej wielkość – 10 wierszy – na 61 mm), jak i w cytatach (motcie) otwierających dzieło, gdzie zastosowano większe stopnie. Ciekawym rozwiązaniem jest tu zwłaszcza równoczesny skład cyrylicą i gotykiem, choć ta pierwsza jest znacznie większa w oczku i wymaga innych odstępów międzywierszowych ze względu na znaki nadpisane.

W wydany w Czernihowie dziele *Notiy pięć* znaleźć można interesujące przykłady allografii [zob. il. 13], dobrze oddające problem ówczesnych zecerów starających się złożyć teksty w różnych

językach. Co istotne, mamy tu do czynienia ze świadomą decyzją zecera, a nie z próbą obejścia jakiejś niedogodności czy braku technicznego. W dziele tym bowiem użyto czterech języków (łacina, polski, starocerkiewny i prosta mowa / ruski?), które zostały złożone za pomocą dwóch alfabetów i różnych krojów. Starocerkiewny składano cyrylicą, łacinę zazwyczaj kursywą, choć zdarzają się również zapisy antykwą, język polski głównie gotykiem, ale też antykwą i kursywą (w cytatach i tytułach). Najciekawsze są przykłady tekstów w prostej mowie, składane kursywą, podobnie jak fragmenty polskie, mimo że fleksja i specyficzne słownictwo wykazują silne związki z językiem używanym powszechnie w tym regionie. Wybór takiej grafii musiał być świadomy, gdyż spore fragmenty składane cyrylicą świadczą o tym, że czcionka była dostępna, tylko zecer wybrał inny alfabet i inną formę składu, aby podkreślić odrębność tych systemów. Tę prawidłowość widać także w dedykacji dla carewicza Fiodora, gdzie język jest rosyjski (ruski?), ale zapis łaciński.



Il. 13 *Noty pięć, ran Chrystusowych pięć.*
Skład wiersza w języku polskim
i fragment w języku ukraińskim
zapisany alfabetem łacińskim

Źródło: Baranowicz 1680.

9. Układ typograficzny i wyróżnienia

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zbiory kazań Baranowicza są dość zbieżne z cyryliczkimi drukami religijnymi swoich czasów, a nawet więcej: są typowymi przykładami tej typografii. Jedną z najważniejszych cech tych książek jest ich podobieństwo do rękopisu – zarówno w warstwie słownej, jak i dekoracji graficznej. Nie jest to niczym niezwykłym, gdyż wszystkie drukowane książki dawne w jakiś sposób nawiązują do tradycji rękopiśmiennej, podobnie jak większość wczesnych krojów pism wywodzi się z kaligrafii. Na Zachodzie odrywanie się druku od rękopisu nastąpiło jednak znacznie szybciej, a nowy sposób projektowania krojów antykwowych, bardziej konstruowanych niż kaligrafowanych, rozpoczął się już pod koniec XVI wieku. Cyryliccki półustaw, podobnie jak kroje gotyckie³¹, znacznie dłużej zachował swoje rękopiśmienne pochodzenie (porównanie rękopisów i druków wskazuje na dużą zbieżność³² [Pietkiewicz 2015: 214, 249]). Druki cerkiewne osiągnęły więc charakterystyczny kształt typograficzny oparty na pewnej tradycji, co widać nie tylko w kazaniach Baranowicza, ale również w licznych drukach pochodzących z oficyn Kijowa i Moskwy.

Duży format pozwalał na staranne rozłożenie treści, dzięki czemu zbiory kazań Baranowicza są do siebie dość podobne. *Меч духовный* jest jednak zdecydowanie bardziej estetyczny i elegancki, a zastosowanie druku dwukolorowego świadczy o luksusowym charakterze tego dzieła. Układ każdego rozdziału jest podobny: kazanie rozpoczyna ilustracja dobrana do treści, później następuje wyśrodkowany tytuł, a następnie tekst poprzedzony inicjałem o wysokości czterech wierszy. Kolumna ujęta jest w podwójną ramkę liniową, obok tekstu głównego, mniejszym stopniem pisma włączono marginalia. Koniec kazania uformowany jest w *cul-de-lampe* i zakończony finalikiem. Wyjątkowość początku kazania

31 Trudniej powiedzieć to o pismach postgotyckich, które są niejako wtórne wobec rękopisów.

32 W XVII wieku wystąpiło zjawisko pewnej inwersji w rozwoju pisma: nie tylko pisma drukarskie były wzorowane na rękopisach (jak miało to miejsce w wieku wcześniejszym), lecz również druki stawały się obowiązującym wzorem dla pisma ręcznego [Pietkiewicz 2015: 249]. W kulturze zachodniej nieco podobnie wyglądał rozwój fraktury.

podkreśla kolor czerwony, obecny w żywej paginie, tytule i inicjałach [zob. il. 14]. Wyśrodkowane śródtytuły są czarne, podobnie jak następujący po nich inicjał.



Il. 14 Меч духовный. Materiał dekoracyjny – ilustracja, inicjał i finalik
Źródło: Баранович 1666.

Dla zróżnicowania treści zastosowano cztery stopnie pisma: największy z nich do tytułów, następny do podtytułów i śródtytułów, kolejny do tekstu głównego, a ostatni pojawia się w żywej paginie, marginaliach i opisie źródeł zamieszczonym po tytule. Rozwiązanie to przypomina niemal współczesne podejście do funkcjonalnego wykorzystania konkretnych stopni pisma (obecnie teoretycy także wyróżniają cztery zakresy wielkości optycznej, nazywane zgodnie z ich przeznaczeniem: tytułowymi, śródtytułowymi, tekstowymi i notkowymi [Henestroza, Meseguer, Scaglione 2013: 101–102]). Piękna, wyraźna kolumna, zawierająca średnio 26 wierszy mierzy zwykle ok. 35 znaków, co przy starannej interlinii zapewnia wysoką czytelność tekstu³³. Całości dopełniają paginy:

³³ Duży stopień pisma pozwolił na zastosowanie jednej kolumny przy dużym formacie. Zazwyczaj przy mniejszym stopniu pisma zecer decydował się na skład w dwóch łamach, co znacznie poprawiało czytelność.

żywa, w oddzielnej ramce, otoczona ozdobnikami (z zachodnimi wzorami Granjona), i bieżąca, umieszczona wyłącznie na stronach nieparzystych (co wskazuje na foliowanie), oraz sygnatury i kustosze będące standardowymi elementami ułatwiającymi intrologatorowi pracę na późniejszym etapie. Wszystkie te rozwiązania czynią z *Меч духовный* jedno z najpiękniejszych wydań, jakie wyszły z drukarni kijowskiej.

W porównaniu z tym drukiem *Трубы словес проповѣдных* prezentują się znacznie skromniej. Przede wszystkim brak w nich takiej rozrzutności: zrezygnowano z koloru, użyto także znacznie bardziej ekonomicznego kroju pisma (co jest jak najbardziej zrozumiałe wobec ogromu tego dzieła, liczącego sobie grubo ponad 800 stron). Każdy kolejny rozdział zaczyna się na nowej stronie dużą ryciną i tytułem, a podrozdziały oddzielone są podtytułami. W przypadku kazań występujących w kilku wariantach nowa wersja bywa poprzedzona przerywnikiem z motywami religijnymi (wykorzystano w tym celu specjalne klocki ze zmiennymi medalionami, będące w posiadaniu drukarni kijowskiej) lub pasem złożonym z drobnych ozdobników typograficznych. Poszczególne teksty otwierają inicjały w dwóch wielkościach, a kończą je czasem, w zależności od pozostałego miejsca, fragmenty uformowane, podobnie jak poprzednio, w *cul-de-lampe*. Niekiedy tekst jest również zakończony finalikiem, ale widać staranie zecera, by skład był jak najcisłszy.

W tytułach rozdziałów analizowanych druków cyrylickich dostrzec można tendencję powszechną także w książce łacińskiej, a mianowicie gradację wielkości: tytuł, a czasem kilka pierwszych wierszy, był składany różnymi stopniami pisma lub wersalikami i kapitalikami. Ten schemat zastosowano również w kazaniach. To istotne z tego względu, że w drukach cyrylickich, w których używano tylko czcionek cyrylickich, sposób wyróżniania fragmentów tekstu częściej opierał się na zmianie wielkości, podczas gdy w drukach łacińskich stosowano wymiennie kilka typów pisma, np. gotyk, antykwę i kursywę, co pozwalało na grę tzw. kolorem (w znaczeniu typograficznym: zmianę szarości kolumny). Podstawowym sposobem wyróżniania, powszechnie wykorzystywanym w księgach liturgicznych (np. *Акафисту Христу, богородици і св. Миколою*,

Kijów 1654), pozostawało jednak wprowadzanie wersalików oraz czerwieni. Zecerzy w badanych drukach umieszczali wersaliki zarówno w tytułach, jak i w tekście.

Klasycznym sposobem oddzielania od siebie poszczególnych partii tekstu jest też światło. To późne druki, więc czytelnikowi przyzwyczajonemu do łacińskiego składu zaskakujący może wydać się brak podziału tekstu na akapity. Oczywiście występuje podział na większe całości, ale w obrębie danego rozdziału nie ma dodatkowych światel. Jedynym rozwiązaniem ułatwiającym lekturę są nieco większe odstępy przed niektórymi majuskułami rozpoczynającymi zdania, co przypomina o ponad 100 lat starszy, stosowany w drukach łacińskich zwyczaj poprzedzania nowej treści większym światłem. Być może to specyfika kazań Baranowicza, bo w innych drukach cyrylickich (np. w dziele *Камінь віру* Jaworskiego z roku 1730) wcięcia akapitowe występują.

Druki łacińskie Baranowicza są znacznie bardziej złożone, szczególnie pod względem literackim – część pisana jest wierszem, a część prozą – ale także z powodu wykorzystania w nich różnych języków i alfabetów, co nie pozostało bez wpływu na kształt typograficzny tych dzieł. Trzy z badanych druków łacińskich to zbiory w większej części lub w całości poetyckie: *Lutnia*, *Notiy pięć* oraz *Księga śmierci*. *Nowa miara* jest tekstem głównie prozatorskim (co warunkuje jej polemiczny charakter), lecz zgodnie ze zwyczajem zawiera także wiersze, przede wszystkim w postaci paratekstów. Utwory poetyckie w drukach Baranowicza zwykle składane są z inicjałem (oraz wersalikową drugą literą) i z wcięciem co drugiego wiersza³⁴, dzięki czemu łatwo ogarnąć wzrokiem całość. Niekiedy skład podkreśla typową dla baroku dynamikę wiersza oraz średniówkę poprzedzoną znacznym odstępem. Zdarzają się, oczywiście, wyjątki od tej zasady, np. gdy wiersz jest cytatem lub wtrętem w tekstie prozatorskim.

Poezja Baranowicza jest bardzo gęsta: liczne koncepty, oksymorony i metafory niekiedy wymagają szczególnych zabiegów, np. wprowadzenia powtórzeń lub anagramów, jednak w warstwie

34 Ten zabieg zecerski polega na składaniu naprzemiennych wierszy z wcięciem, co dynamizuje układ kolumny.

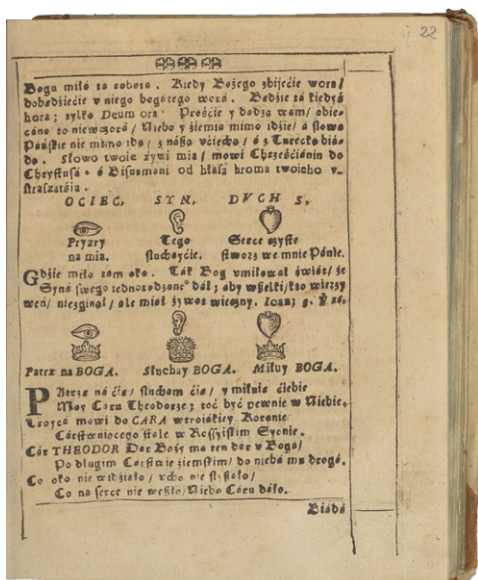
typograficznej brak silniejszych wyróżnień tego typu zabaw słownych. To o tyle ciekawe, że choćby w panegirych zecerzy akcentowali wizualnie fragmenty obejmujące zaszyfrowane wiadomości. W przypadku Baranowicza brak tego typu sygnałów nie wynikał raczej z nieudolności zecerów, wykazujących sporą biegłość w składzie wielojęzycznych tekstów, lecz mógł być spowodowany wiarą autora w inteligencję czytelnika, który – doprowadzony pewnymi wskazówkami – sam powinien rozwiązywać ukryte w tekście kalambury.

Skład w tomikach poetyckich jest zasadniczo regularny, choć niekiedy dostrzec można pewną trudność z umieszczeniem utworów w kolumnie, stąd manipulacja światłem w interlinii tytułów oraz wybór do składu tytułu wersalików albo kapitalików – w zależności od dostępnego miejsca (*Lutnia*). Widać też różnicę w biegłości składu: druk kijowski jest zdecydowanie staranniejszy od druków z lokalnej oficyny w Nowogrodzie, a potem w Czernihowie; dotyczy to również stopnia złożoności tekstu. Niewątpliwie zecer kijowski miał dużo większą wprawę oraz samodyscyplinę w stosowaniu środków wyrazu: ich ograniczenie sprawia, że *Lutnia* wydaje się szlachetnie minimalistyczna, znacznie czytelniejsza i bardziej estetyczna niż druki prowincjonalne.

Proza składana jest zwykle podobnie, niezależnie od języka (polski, starocerkiewny), oczywiście z zachowaniem zasad właściwych każdemu alfabetowi (rozpoczynanie nowej treści od inicjału, kolejna litera wersalikowa). Podział na akapity bywa interesujący: niekiedy każdy akapit odpowiada jednej metaforze, dzięki czemu tekst jest starannie podzielony; początek każdego akapitu podkreśla ponadto duże wcięcie. Często pojawiają się jednak dość chaotyczne rozwiązania – to skutek dużej złożoności tekstu, czasem wręcz naszpikowanego cytataми łacińskimi i polskimi (niekiedy wyróżnianymi innym typem pisma), fragmentami poetyckimi (składanymi w układzie wierszowanym) oraz sentencjami czy śródtytułami, wyróżnianymi większym stopniem pisma, a nieraz i innym krojem. Te zabiegi sprawiają, że tekst wizualnie przypomina misterny kobieriec, niełatwy w lekturze, co może wiązać się ze specyfiką estetyki barokowej i charakterystycznym dla sztuki dekoracyjnej *horror vacui*. Niekiedy – w zależności od układu – zecer

kończył tekst klasycznym układem *cul-de-lampe*, czasem podkreślonym przez dopasowany finalik, zwykle w układach łagodnie półkolistych, rzadziej w formie ostrych szpiców, charakterystycznych raczej dla renesansu.

Skład materiału dodatkowego (indeksy, marginalia, żywa pagina) nie odbiega zbyt od rozwiązań zwyczajowo stosowanych w drukach kresowych i koronnych. W *Notiy pięć* nie pojawia się jednak pagina bieżąca, mimo że w ramce tekstowej jest dla niej miejsce [zob. il. 15].



Il. 15 *Notiy pięć*. . . Brak paginy bieżącej, ilustracje śródekstewne

Źródło: Baranowicz 1680.

Zgodnie z tradycją wersaliki i kapitaliki występują głównie w tytułach. Należy przy tym zauważyć, że zecer starannie stosował rozświetlenie, co poprawiało czytelność tekstu i jego estetykę. W niektórych drukach (np. *Notiy pięć*) wersaliki (najczęściej antykwowe, nawet w tekście gotyckim) oraz kapitaliki pełniły funkcje wyróżnień. Co ciekawe, w *Lutni* rozwiązanie to jest zdecydowanie rzadsze; w nielicznych przypadkach użyto nawet wersalików gotyckich.

10. Ilustracje

W badanych drukach cyrylickich ilustracje mają znaczenie kluczowe, o czym świadczą przywoływane opracowania Bartolini. Stanowią rozszerzenie tekstu, zaproszenie do medytacji i zmiany życia. Prócz tego budują strukturę publikacji, łącząc grafikę z tekstem i prowadząc do korespondencji pomiędzy słowem i obrazem. Taka wielość funkcji uzasadnia potrzebę dokładniejszej analizy. Istotny jest także udział autora w procesie doboru ilustracji do tekstu, a nawet – jak twierdzą niektórzy badacze – ich powstania. Według Kamieniewej przynajmniej część rycin wykonano na zlecenie Baranowicza oraz na jego koszt; należały one do jego drukarni (Jaliński był wszak grawerem). Trzy z nich noszą inicjały Siemiona Jalińskiego, dwa – Konstantina, specjalnie w tym celu sprowadzonego przez Baranowicza do Nowogrodu-Siewierskiego, a dwunastu pozostałych nie opatrzone inicjałami, chociaż rodzaj i sposób wykonania tych rycin wskazują na tych samych grawerów [Каменева 1974: 174].

Zarówno pełne zaangażowanie autora, jak i wielopoziomowa funkcja ilustracji w zbiorach kazań sprawiają, że są one nieodzownym elementem tekstu. Warto przy tym zauważyć, że chodzi tu o ilustracje w pełnym znaczeniu tego słowa, a więc ryciny ściśle związane z tekstem, a nie dekoracje, dobrane być może tematycznie, ale bez ścisłego powiązania z treścią. W *Меч духовный* kolejne kazania są ilustrowane³⁵ scenami stanowiącymi później kanwę homilii. Kaznodzieja nawiązywał do konkretnych fragmentów Ewangelii, np. do słów Chrystusa skierowanych do Samarytanki: „Daj mi pić”, które stały się zarazem podtytułem rozdziału.

Ryciny są starannie wykonane: mają odpowiednie rozmiary, dopasowane do układu typograficznego strony³⁶, i wiążą się z tradycją ikony poprzez opisywanie przedstawianych postaci. Stylowo

35 Zapasko wspomina, że ilustracje do kazań były wykonane przez następujących grawerów: Elijaha, KZ, TT, ACCF, EC, TP, IS, S. Ya., ME. Twierdzi też, że istniały dwie wersje tego dzieła; druga została wydrukowana głównie z tego samego zestawu, ale zamiast rycin różnych mistrzów, zaczerpniętych z poprzednich wydań, zawiera ryciny wykonane specjalnie dla tego wydania.

36 Użyte do ich wykonania klocki służyły drukarni znacznie dłużej, także do wykonywania drzeworytów ulotnych obecnych m.in. w rękopisach cyrylickich [zob. Deluga 2003: 70].

także łączą się z ikoną, choć tutaj ten związek jest luźniejszy, gdyż ikona ruska jest dość silnie skonwencjonalizowana pod względem sposobu formowania twarzy (określone proporcje), a ryciny cechuje większa swoboda³⁷. Badania nad materiałem graficznym sugerują, że niektóre ilustracje mogą być oparte na starszych wzorach, choćby wspomniana już ilustracja do spotkania Chrystusa z Samarytanką, której wcześniejsza wersja (z lat 30.) została umieszczona w rękopisie *Irmologionu*. Drzeworyt ten wykorzystano także w druku *Mesjasz Prawdziwy* z roku 1669 [Deluga 2003: VII]. Podobnie postępowali drukarze koronni: wielokrotnie wykorzystywali te same ryciny w różnych drukach, a po zużyciu klocków wykonywali bardziej lub mniej udane kopie. Pozyskiwali materiał z różnych źródeł, inspirując się także grafiką innowierczą (katolicy wykorzystywali ryciny protestanckie, a w drukach prawosławnych zdarzają się inspiracje katolickie...).

Bardzo interesujące wydają się próby poszukiwania wzorów tych ilustracji, zwłaszcza że ich biblijna tematyka ma liczne analogie w sztuce zachodniej (trudno nie wspomnieć ilustrowanych Biblii Lutra czy postylli). Łączy je z Zachodem także pewna symultaniczność scen przedstawionych na jednej rycinie (np. ukazującej Chrystusa opowiadającego apostołom przypowieść i treść tej opowieści) oraz, znane również ze średniowiecznych miniatur, następstwo czasowe – wyobrażone poprzez umieszczane jeden po drugim obrazy wkomponowane w jedną ilustrację. Przykładem jest choćby scena chodzenia Chrystusa po jeziorze, poprzedzona odprawieniem tłumów, wyprawieniem uczniów na drugi brzeg jeziora i całonocną modlitwą, co prezentują kolejne scenki prowadzące do finału ukazanego w centralnej części ryciny, czyli nieudanej próby Piotra, zakończonej zapadaniem się w morskie odmęty i podtrzymanie go przez Jezusa. Podobnych kompozycji jest wiele, co znowu przywołuje analogiczne przykłady z zachodnich druków

37 Najsilniej widać te wpływy w niektórych przedstawieniach krajobrazu, gdzie stylizowane skały bardzo silnie przypominają malarstwo ikonowe. Wydaje się to cechą lokalnego stylu dostrzegalnego już w sztuce książki rękopiśmiennej; podobne stylizowane krajobrazy znaleźć można w przypisywanych Rublowowi miniaturach z *Evangeliarza Chitrowa* [zob. reprodukcje: Pietkiewicz 2015: 361].

o tematyce biblijnej, choć także wschodnią tradycję cyklów scen hagiograficznych okalających ikony świętych.

Ilustracje w zbiorze *Трыбы* są zdecydowanie mniej jednolite stylowo. Co ciekawe, niektóre z nich noszą znamiona sztuki zachodniej związanej z barokiem, o czym świadczą ozdobne ramy w formie wolut oraz liczne dekoracje roślinne, czasem o bardzo prostym, jakby ludowym rysunku. W pierwszym z przywoływanych tomów kazań dekoracja jest bardziej ascetyczna: prosta rama ryciny nieodciągająca uwagi widza od sceny o znaczeniu podstawowym w nabożnej lekturze tekstu. Ilustracje te mają też zdecydowanie inny charakter – bardziej emblematyczny lub symboliczny; mogą interpretować prawdy wiary, ukazywać je za pomocą obrazu (np. krzyż Chrystusa i jego starotestamentalny typ – wąż miedziany) albo nawiązywać do konkretnych święt, takich jak Pokrow łączony z tradycją cerkiewną. Do tej ostatniej grupy należą także przedstawienia świętych.

Jak widać, cyrylickie zbiory kazań uzupełniono grafikami o charakterze ilustracyjnym lub symbolicznym. Nieco inną funkcję pełnią ryciny w łacińskich dziełach Baranowicza. Przede wszystkim jest ich znacznie mniej, a poza tym nie są specjalnie do tych dzieł przygotowane – nawet jeśli mają ściśle ilustrować tekst, nie są związane z nim tak integralnie, jak w kazaniach. Są to (zgodnie zresztą ze zwyczajem panującym w większości drukarni) obrazy religijne w funkcji ilustracji medytacyjnych, odpowiadają więc tematyce tych dzieł.

W *Księdze śmierci* pojawia się rycina ikony Matki Bożej Kupiatyckiej [Deluga 2003: 81–82], motyw dość powszechny – podobny, choć nieco bardziej ozdobny wzór, można znaleźć w kijowskim *Parergonie cudów* z 1636 roku [Титовъ 1918: 301]. W *Notiy pięć* zawarto z kolei kilka rycin, w tym także miedzioryty. Jeden z nich, nieco większego formatu, przedstawiający Ukrzyżowanie, został wklejony do egzemplarza pochodzącego z Biblioteki Wróblewskiego (Litewska Akademia Nauk). Pozostałe grafiki umieszczono w tekście, co pozwala przypuszczać, że stanowiły istotny element zamysłu typograficznego projektu. Dedykacje dla carewicza zakończono – zgodnie z tradycją – całostronicową ryciną wizerunku Matki Bożej Ilińskiej, który czczono w małej cerkwi pod wezwaniem proroka

Eliasza. Świątynia ta blisko związana była z Baranowiczem, który postanowił odbudować przyległy do niej klasztor i stworzyć kompleks zwany troicko-ilińskim monasterem [Deluga 2003: 82–83]. Ten szczególnie obraz Maryi, jako istotny dla biskupa, bywał inspiracją rycin tworzonych przez licznych artystów z jego kręgu (Laurentego Kszczonowicza, Antoniego Tarasewicza, rytownika Gawriła oraz autorów anonimowych) i pojawiał się często w drukach czernihowskich tego okresu. W tym samym egzemplarzu znajduje się jeszcze jedna, bardzo ciekawa rycina ukazująca Chrystusa zmarłychwstałego jako triumfatora – na rydwanie ciągniętym przez trzy baranki [Deluga 2003: 87]. Zapasko w swojej bibliografii nadmienia, że rycin powinno być więcej (4), ale w dostępnych egzemplarzach ich nie było. Ostatnią całostronicową ryciną medytacyjną jest Pieta otwierająca dzieło *Nowa miara* [zob. il. 16]. To niezwykle ciekawy obraz łączący ten motyw z krzewem winnym i kielichem męki. Chrystus, w odróżnieniu od innych tego typu przedstawień, nie jest martwy w ramionach Matki, lecz żyje i tłoczy do kielicha winny moszcz z latorośli oplatającej widoczny za plecami Matki Bożej krzyż. Dość odległym, ale trafnym skojarzeniem jest średnio-wieczna tłocznia mistyczna, w której krzyż staje się narzędziem do tłoczenia wina. W kontekście rycin z przedstawieniami Maryi warto także wspomnieć o otwierającej *Lutnię* niewielkiej winietce z Matką Boską z Dzieciątkiem. Ilustruje ona wiersz o pannach mądrych i dwóch pięcioliterowych imionach (Jezus, Maria) stanowiących przepustkę do nieba.

Prócz ilustracji służących do modlitewnego skupienia znaleźć można u Baranowicza także swego rodzaju dosłowne nawiązania do tekstu, np. w *Księdze śmierci*, gdzie wiernie zilustrowano wiersz o incipicie „Na Krzyżu oczy, na Krzyżu uszy”, który zachęca do przyglądania się męce Chrystusa i nieustannego jej przeżywania. Towarzyszą mu wizerunki krzyża połączone z częściami ciała (oczy, uszy, dłonie, stopy, serce), przypominające, że chrześcijanin w swoim ciele nosi mękę Boga i tylko krzyż jest dla niego narzędziem zbawienia. Podobny zabieg zastosowano w *Notiy pięć*, gdzie drobne drzeworyty ilustrują treści wyrażone w tekście (np. oko wskazuje, że Bóg Ojciec patrzy na człowieka, ucho nakazuje słuchać Syna, a serce wyraża prośbę do Ducha Świętego



Il. 16 Nowa miara... – ilustracja

Źródło: Baranowicz 1676b.

o stworzenie czystego serca) [zob. il. 15]. W *Księdze śmierci* i *Lutni* funkcję ilustracji-ozdobników pełnią niewielkie drzeworytowe krzyże, w które wpisano czteroliterowe słowa będące symbolami, metaforami krzyża lub przywołujące związane z nim skojarzenia (w różnych językach, np. SPAS (zbawienie) lub CRUX, LAUS, FONŚ). To realizacja barokowych konceptów [Radyszewskij 1996: 160–162], bardzo lubianych w tym czasie zarówno przez poetów, jak i kaznodziejów, choć tradycja łączenia krzyża z różnymi przedmiotami, będącymi symbolami lub metaforami pozwalającymi na głębsze przeżycie tajemnicy ofiary Chrystusa [por. Kobieliński 2011], jest znacznie starsza. Ten typ skojarzeń występował w literaturze i sztuce katolickiej oraz prawosławnej [Uspiński 2010].

11. Ozdobniki

Drukarnia kijowsko-peczerska dysponowała sporym zasobem ornamentów, poczynając od winiet, poprzez kilka kompletów

dekoracyjnych inicjałów w alfabecie łacińskim i cyrylickim, a na licznych drobnych ozdobnikach typograficznych kończąc³⁸. Wykorzystywała te zasoby zarówno w drukach cyrylickich, jak i łacińskich (oczywiście prócz inicjałów, które przypisane były do konkretnych alfabetów [zob. il. 13]). Jak już wspomniano, ozdobniki te pojawiają się we wszystkich badanych drukach, choć oczywiście z różną częstotliwością. Najbardziej bogato dekorowano zbiory kazań, zamieszczając w nich nie tylko materiał ilustracyjny w funkcji np. finalików lub nagłówek [zob. il. 2], ale również liczne finaliki o motywach religijnych (np. aniołowie czy veraikon [zob. il. 13]), roślinnych lub abstrakcyjnych. W zasobie drukarni znalazły się także filigranowe arabeski dużych rozmiarów, które wykorzystywano najczęściej jako finaliki.

Jedyny badany łaciński druk z tej oficyny, czyli *Lutnia* jest stosunkowo ubogo zdobiony. Główną dekorację stanowi ramka otaczająca kolumnę, złożona z powielanych fleuronów w formie stylizowanego kwiatu z dwustronnie wygiętą łodyżką [zob. il. 9]. Ten sam ozdobnik, połączony z bardzo ciekawym, typowym dla tej drukarni wzorem geometrycznym (naśladującym tradycyjny haft) wykorzystano na karcie z wierszem wprowadzającym do zbioru kazań *Меч* [zob. il. 7]. Poza ilustracjami, występującymi głównie w ramie wydawniczej, oraz wspomnianymi krzyżami i winietkami znaczącymi zastosowano w *Lutni* tylko kilka finalików: cechujące się szlachetną prostotą ozdobniki składane z drobnych elementów typograficznych (s. 215 i zakończenia indeksów – rejestr i zona) oraz finalik z maszkaronem (koniec tekstu głównego). Mimo iż drukarnia kijowska dysponowała dekoracyjnymi klockami inicjałowymi, klasyczna prostota wymagała użycia niemal wyłącznie antykwowych inicjałów typograficznych.

Drukarnie w Nowogrodzie i Czernihowie warto analizować łącznie, choć pojawiają się między nimi pewne rozbieżności wyini-

38 Ornamenty typograficzne to inicjały (ozdobne, często drzeworytowe i zwykłe), winiety (motywy dekoracyjne figuralne, floralne, abstrakcyjne lub geometryczne, zwykłe drzeworytowe) oraz drobne ozdobniki typograficzne: (fleurony) geometryczne, floralne (np. w formie liścia – hedery) lub symboliczne (np. krzyż). Z ozdobników typograficznych odlewanych ze stopu zecerskiego można było składać większe formy ornamentalne (np. finaliki lub ramki).

kające ze stopniowego zużycia materiału drukarskiego, co skutkowało zbijaniem czcionek i utratą ostrości odбитki. Badacze podkreślają, że najbardziej zróżnicowane były inicjały pochodzące jeszcze z Nowogrodu – z motywami roślinnymi, zwłaszcza przypominającymi kwiaty orlika. Dopiero wiek XVIII przyniósł zmianę: pojawiły się inicjały z pejzażami, wizerunkami ludzi, zwierząt i ptaków [Каменева 1974: 180]. W badanych drukach większe klocki inicjałowe pojawiają się rzadziej (zwykle były stosowane w większych formatach), zazwyczaj w ramie wydawniczej lub na początku nowego tekstu czy fragmentu.

Ornamenty stosowano zgodnie z przyjętymi wówczas zasadami: większe winiety najczęściej w funkcji finalików (zwłaszcza układy trójkątne, np. winieta z motywem liści akantu z *Księgi śmierci*, *Nowej miary* czy z *Notiy pięć*). Najwięcej dekoracji tego typu zawiera *Nowa miara*, w której na końcu większych całości pojawiają się one kilkukrotnie. Szczególnie ozdobna jest winieta z veraikonem. Ciekawy był też zabieg odwrócenia o 180 stopni motywu akantu, co dało efekt „podparcia” kolumny przez trójkątny wspornik. Drobne ozdobniki typograficzne, podobne do dekoracji obecnych w innych europejskich drukach, grupowano w większe formacje, np. w żywej paginie (jako przerywniki lub finaliki).

12. Wnioski

Na przykładzie druków Baranowicza widać, że typografia kresowa podlegała wpływowi dwóch kultur i tradycji. Z jednej strony dostrzegalne są inspiracje kultury zachodniej, europejskiej, głównie katolickiej, przejawiające się nie tylko w wyborze języka polskiego (lub łacińskiego), przez długi czas uważanego za literacki, bardziej wyrobiony, a co za tym idzie lepiej oddający niuansy poezji, ale także w obecności niektórych prądów literackich i religijnych kształtujących mentalność duchownych, pisarzy i luminarzy tego okresu. Z drugiej strony silna jest tradycja ruska, dostrzegalna na poziomie pisma (cyrylica) oraz stosunku do obrazu. Do pewnego stopnia druki cyrylickie, zwłaszcza religijne, uległy krystalizacji, tzn. zachowały rozwiązania jeszcze rękopiśmienne, przeciwstawiając się modernizacji, co widać zwłaszcza po reformie pisma Piotra I.

Zauważyć można przy tym, że niektóre prądy estetyczne są uniwersalne – komponują się równie dobrze z drukami zachodnimi, jak i tradycyjnymi. Przykładem są chociażby ozdobniki typograficzne typowe dla całej Europy; można nawet wysledzić drogę ich rozpowszechniania się w kolejnych krajach. Innym zjawiskiem tego typu są pewne rozwiązania estetyczne czy stosowane najchętniej proporcje stron i kolumn.

Generalnie kultura ziem dawnego Hetmanatu jawi się jako niezwykle interesująca, chociażby ze względu na rozwój języka, kształtowanego przez inne, lepiej rozwinięte języki, systemu zapisu (szczególnie ciekawe wydają się przypadki allografii), formowania się odrębności kulturowej tego regionu oraz jej przejawów materialnych (zachowane zabytki, centra kultury, w tym kultury druku, oraz bardzo ciekawa sfera tworzenia i odbioru swistego kodu objawiającego się w literaturze, malarstwie i grafice – również książkowej). Warte uwagi wydają się także zwyczaje praktykowane przez drukarzy, często zbieżne z tymi, które od lat stosowali drukarze koronni, choć czasem odrębne, wytworzone przez zakłady lokalne. Interesującym zagadnieniem badawczym staje się stopień specjalizacji dawnych zecerów. Trudno stwierdzić, czy raczej doskonalili się w składzie w konkretnych językach, czy też władali obydwoma (polski i prosta mowa), a nawet większą ich liczbą (łacina, cerkiewnosłowiański)³⁹. Czy przykłady allografii wskazują na próbę oswojenia lokalnego języka, który rozwinął się na tyle, że nie przystawał do tradycyjnego, cyrylicckiego alfabetu? Interesującym zagadnieniem badawczym jest też rola drukarstwa w kształtowaniu się pewnych norm językowych, które sprawiły, że pierwotna prosta mowa przekształciła się w język nazywany dziś niekiedy staroukraińskim.

39 Przywołany passus Wieliczkowski wskazuje, że jednak mogło tak być znacznie częściej, niż się wydaje, choć wiele mówiące stają się także narzekania Baranowicza w korespondencji z Innocentym Gizelem. W jednym z listów datowanym na 1670 rok, prosząc o pomoc w przygotowaniu publikacji swojego polemicznego traktatu *Nowa miara dawnej wiary...*, Baranowicz żalił się na brak wykształconych w łacinie współpracowników, którzy umieliby przełożyć ją na polski [zob. *Лазарь* 1865: 116–117].

Ważne jest także metodologiczne założenie, że badacz nie powinien wartościować kultury duchowej i materialnej badanego regionu. Anachroniczne oceny estetyczne czy porównania z innymi kręgami kulturowymi mogą uniemożliwić zrozumienie specyfiki i unikatowości zabytków. Z tego względu wszystkie dostępne materiały należy analizować w szerokim kontekście kulturowym.

Bibliografia

Źródła

Baranowicz Łazarz (1671), *Lutnia Apollinowa kożdey sprawie gotowa*, z Typographiey Kijowo-Pieczarskiej, [Kijów], <https://tinyurl.com/3f3hc67t> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1676a), *Księga śmierci, albo Krzyż Chrystusow na ktorey żywot nasz umarł*, z Typographiey Archiepiskopskiej w Nowogrodku Siewierskim zostaiącej, Nowogród Siewierski, <https://tinyurl.com/5kx7989d> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1676b), *Nowa miara starey wiary, Bogiem udzielona*, z Typographiey Archiepiskopskiej w Nowogrodku Siewierskim zostaiącej, Nowogród Siewierski, <https://tinyurl.com/4admbsbj> [dostęp: 24.09.2025].

Baranowicz Łazarz (1680), *Notiy pięć, ran Chrystusowych pięć*, w Typographiey Monastera S. Trojcy Ilińskiego Czernihowskiego, Czernihów, <https://tinyurl.com/538x9v43> [dostęp: 24.09.2025].

Баранович Лазар (1666), *Меч духовный*, Друкарня Києво-Печерської лаври, Київ, <https://tinyurl.com/3f8drhwy> [dostęp: 24.09.2025].

Баранович Лазар (1674), *Трубы словес проповедных на нарочитыя дни праздников...*, Типография Печерской лавры, Киев, <https://tinyurl.com/4dbhtcw6> [dostęp: 24.09.2025].

[Baranovič Lazar (1666), *Meč duhovnyj*, Drukarnâ Kiêvo-Pečers'koï lavri, Kiiv, <https://tinyurl.com/3f8drhwy> [dostęp: 24.09.2025].

Baranovič Lazar (1674), *Truby sloves propovednyh na naročityâ dni prazdnikov...*, Tipografiâ Pečerskoj lavry, Kiev, <https://tinyurl.com/4dbhtcw6> [dostęp: 24.09.2025].]

Literatura

Baranowicz Łazarz [hasło] (1935), w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1, [red. Władysław Konopczyński], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków.

- Bartolini Maria Grazia (2016), *From Icon to Emblem. The Relation of Word and Image in Lazar Baranovych's Truby sloves propovidnykh na narochnyia dni prazdnikov (1674)*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 94, nr 2, <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.94.2.0201>
- Bartolini Maria Grazia (2017), „Judging a book by its cover”: meditation, memory, and invention in seventeenth-century Ukrainian title pages, „Canadian Slavonic Papers”, vol. 59, z. 1–2, <https://doi.org/10.1080/00085006.2017.1302644>.
- Bringhurst Robert (2007), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. Dorota Dziewońska, Design Plus, Kraków.
- Charkiewicz Jarosław (2015), *Święci władcy jako kategoria świętości w prawosławiu*, „Elpis”, nr 17, <https://doi.org/10.15290/elpis.2015.17.03>.
- Chynczewska-Hennel Teresa (1990), *Z problematyki wpływów kultury polskiej na rosyjską w XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 35.
- Czarski Bartłomiej (2012), *Stemmaty w staropolskich księżkach, czyli Rzecz o poezji heraldycznej*, Muzeum Pałac w Wilanowie, [Warszawa].
- Deluga Waldemar (2000), *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Deluga Waldemar (2003), *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku (1960), z. 6: *Małopolska – Ziemia Ruskie*, oprac. Alodia Kawecka-Gryczowa, Krystyna Korotajowa i Wojciech Krajewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Elam Kimberly (2001), *Geometry of design. Studies in proportion and composition*, Princeton Architectural Press, New York.
- Elam Kimberly (2019), *Geometria w projektowaniu. Studia z proporcji i kompozycji*, przeł. Magdalena Komorowska, d2d.pl, Kraków.
- F.Z. [Franciszek Żąbkowski] (1832), *Teoria sztuki drukarskiej*, Księgarnia S.H. Merzbacha, Warszawa.
- Gombrich Ernst Hans (2011), *Magia, mit i metafora: rozważania o obrazach satyrycznych*, w: tegoż, *Pisma o sztuce i kulturze*, Universitas, Kraków.
- Henestroza Cristóbal, Meseguer Laura, Scaglione José (2013), *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*, d2d.pl, Kraków.
- Jakowenko Natalia (2011), *Historia Ukrainy do 1795 roku*, przeł. Anna Babiak-Owad, Katarzyna Kotyńska, PWN, Warszawa.

- Kobielus Stanisław (2011), *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec.
- Komorowska Magdalena (2023), *Piotrkowczykowie. Z dziejów drukarstwa krakowskiego przełomu XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Korzo Margarita A. (2018), *Druki jezuickie w kręgach prawosławnych: dwa przykłady z XVII-wiecznej Rzeczypospolitej*, „Biblioteka”, nr 22, <https://doi.org/10.14746/b.2018.22.4>.
- Łużny Ryszard (1969), *Literatura polska w Rosji w wieku XVII i XVIII (Problematyka, stan i potrzeby badań)*, w: *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Tom poświęcony VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Pradze*, red. Samuel Fiszman, Krystyna Sierocka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Łużny Ryszard (1984), *Akademia Kijowsko-Mohylańska a kultura polska*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2.
- Niedzwiedz Jakub (2004), *Łazarz Baranowicz, poeta ukraińskiego baroku*, „Terminus”, z. 2.
- Pietkiewicz Krzysztof (2015), *Paleografia ruska*, DiG, Warszawa.
- Radyszewskij Rostysław (1996), *Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku*, cz. 1: *Monografia*, Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, Kraków.
- Romanowski Andrzej (2016), *Literatura polsko-rusko-rosyjska?*, „Wielogłos”, nr 2 (28), <https://doi.org/10.4467/2084395XW1.16.008.5898>.
- Słownik terminów literackich* (2010), red. Janusz Sławiński, wyd. 5, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Socha Klaudia (b.r.), *Typografia kijowskich druków panegirycznych na przykładzie twórczości Stefana Jaworskiego*, oddane do druku.
- Socha Klaudia, (2016), *Typografia publikacji pochodzących z drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674–1819*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Uspienski Boris (2010), *Krzyż i koło. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Bogusław Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Vervliet Hendrik Désiré Louis Vervliet (2015), *The combinable type-ornaments of Robert Granjon, 1564–1578*, „Journal of the Printing Historical Society. New Series”, nr 22.
- Vervliet Hendrik Désiré Louis Vervliet (2016), *Granjon's flowers. An enquiry into Granjon's, Giolito's, and De Tournes' ornaments; 1542–86*, Oak Knoll Press, New Castle.
- Абраменко Наталья Михайловна (2015), *Гравюра в книге XVII–XX вв. в контексте русской и европейской культуры*, w: *Четвёртые*

казанские искусствоведческие чтения. искусство печатной графики: история и современность, ред. Юлія Вікторівна Романенкова, Заман, Казань.

- Запаско Яким Прохорович, Дмитрович Ісаєвич Ярослав (1981), *Пам'ятки книжного мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні*, Кн. 1: 1574–1700, Вища школа, Львів.
- Каменева Т.Н. (1974), *Орнаментика и иллюстрации черниговских изданий XVII–XVIII веков*, в: Книга. Исследования и материалы Сборник XXIX, Moskwa.
- Колосова В.П., Крекотень В.І. (2024), *До питання про життя і творчість Івана Величковського*, <http://litopys.org.ua/velych/velo2.htm> [dostęp: 13.10.2024].
- Корзо Маргарита А. (2015), *Лазарь [Баранович]*, в: *Православная Энциклопедия*, т. 39: Москва: «Православная Энциклопедия», Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва.
- Лазаревский Александр Матвеевич (1886), *Два документа к истории Черниговской типографии*, «Киевская старина», т. 16, Тип. А. Давиденко, аренд. Л. Штамом, Київ.
- Лазарь (1865), *Письма преосвященного Лазаря Барановича с примечаниями*, 2-е изд, тип. Ильинского монастыря, Чернигов.
- ЛАЗАРЬ (Баранович) (1914), в: *Русский биографический словарь*, т. 10: Лабзина–Ляшенко, ред. Николай Дмитриевич Чечулин, Михаил Григорьевич Курдюмов, тип. Главного Управления Уделов, С.-Пб.
- Матушек Олена Юріївна (2015), *Воскресіння Христове в проповідях Лазаря Барановича*, <https://tinyurl.com/y48rt6xt> [dostęp: 19.06.2021].
- Матушек Олена Юріївна (2015), *Воскресіння Христове в проповідях Лазаря Барановича*, «Наукові записки НАУКМА», Серія: Філологічні науки, т. 176: Філологічні науки, тов «Аграр Медіа Груп», Київ.
- Огієнко Іван (1925), *Історія українського друкарства: Історично-бібліографічний огляд українського друкарства XV–XVIII вв*, Накладом Наукового товариства ім. Шевченка, Львів.
- Ситий Ігор (2011), *Чернігівські стародруки в зібранні Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського*, «Сіверянський літопис», nr 3.
- Степовик Дмитрій Власович (1985), *Острожские издания Ивана Фёдорова и формирование титульного листа украинской старопечатной книги*, в: *Фёдоровские чтения 1981* [Сборник статей], ред. Евгений Львович Немировский, Наука, Москва.

- Титовъ Феодоръ (1918), *Типографія Києво-Печерской Лавры. Историческій очеркъ (1606–1616–1916 гг.)*, т. 1: (1606–1616–1721 гг.), Типографія Києво-Печерской Успенской Лавры, Київ.
- Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини (2021), <https://tinyurl.com/3v9zv73> [dostęp: 20.06.2021].
- [Abramenko Natal'â Mihajlovna (2015), *Gravûra v knige XVII–XX vv. v kontekste russkoj i evropejskoj kul'tury*, w: *Četvërtje kazanskije iskusstvovedčeskie čtenia. iskusstvo pečatnoj grafiki: istoriâ i sovremennost'*, red. Ŭliâ Viktorivna Romanenkova, Zaman, Kazan'.
- Zapasko Âkim Prohorovič, Dmitrovič İsaëvič Âroslav (1981), *Pam'âtki knižnogo mistectva: katalog starodrukiv, vidanih na Ukraïni*, Kn. 1: 1574–1700, Viša škola, L'viv.
- Kamenëva T.N. (1974), *Ornamentika i illûstracii černigovskih izdanij XVII–XVIII vekov*, w: *Kniga. Issledovaniâ i materialy Sbornik XXIX*, Moskwa.
- Kolosova V.P., Krekoten' V.İ. (2024), *Do pitannâ pro žittâ i tvorčist' İvana Velîčkovs'kogo*, <http://litopys.org.ua/velych/velo2.htm> [dostęp: 13.10.2024].
- Korzo Margarita A. (2015), *Lazar' [Baranovič]*, w: *Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ*, t. 39: Moskva: «Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ», Cerkovno-naučnyj centr «Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ», Moskva.
- Lazarevskij Aleksandr Matveevič (1886), *Dva dokumenta k istorii Černigovskoj tipografii*, «Kievskââ starina», t. 16, Tip. A. Davidenko, arend. L. Štamom, Kiev.
- Lazar' (1865), *Pis'ma preosvâšennogo Lazarâ Baranoviča s primečaniâmi*, 2-e izd, tip. Il'inskogo monastyrà, Černigov.
- LAZAR' (Baranovič) (1914), w: *Russkij biografičeskij slovar'*, t. 10: *Labzina–Lâšenko*, red. Nikolaj Dmitrievič Čečulin, Mihail Grigor'evič Kurdûmov, tip. Glavnago Upravleniâ Udelov, S.-Pb.
- Matušek Olena Ŭriïvna (2015), *Voskresinnâ Hristove v propovidâh Lazarâ Baranoviča*, <https://tinyurl.com/y48rt6xt> [dostęp: 19.06.2021].
- Matušek Olena Ŭriïvna (2015), *Voskresinnâ Hristove v propovidâh Lazarâ Baranoviča*, «Naukovi zapiski НАУКМА», Seriâ: *Filologični nauki*, t. 176: *Filologični nauki*, ТОВ „Аграр Медіа Груп”, Кіів.
- Ogiënko İvan (1925), *İstoriâ ukraïns'kogo drukarstva: İstorično-bibliografičnij oglâd ukraïns'kogo drukarstva XV–XVIII vv*, Nakladom Naukovogo tovaristva im. Ševčenka, L'viv.
- Sitiĭ Igor (2011), *Černigivs'ki starodruki v zibranni Černigivs'kogo istoričnogo muzeû imeni V. V. Tarnovs'kogo*, «Siverâns'kij litopis», nr 3.
- Stepovik Dmitrij Vlasovič (1985), *Ostrožskie izdaniâ İvana Fëdorova i formirovanie titul'nogo lista ukraïnskoj staropečatnoj knigi*,

w: *Fëdorovskie čtenia 1981* [*Sbornik statej*], red. Evgenij L'vovič Nemirovskij, Nauka, Moskva.

Titov Feodor (1918), *Tipografiâ Kievo-Pečerskoj Lavry. Istoričeskij očerok (1606–1616–1916 gg.)*, t. 1: (1606–1616–1721 gg.), Tipografiâ Kievo-Pečerskoj Uspenskoj Lavry, Kiev.

Cifrova biblioteka istoriko-kul'turnoi spadšini (2021), <https://tinyurl.com/3v9zv73> [dostęp: 20.06.2021].]

Klaudia Socha

Eastern or Western Art? 17th-Century Eastern Borderlands

Typography in Printed Works of Lazar Baranovych

The article attempts to compare the characteristics of Lazar Baranovych's texts printed in both Latin and Cyrillics scripts. The comparison is particularly interesting, given that the author is a representative of 17th-century writers from the Dnieper Ukraine who wrote in multiple languages (Latin, Polish, Church Slavonic, Russian, Ruthenian) and styles. The graphic design of their texts was adapted to their subject matter and language, yet the close relationship between the language systems lead to the emergence of a characteristic style of interpenetrating means of expression typical of the region.

Keywords: typography of 17th-century print; old book layout; Latin and Cyrillic print in the Dnieper Ukraine.

Klaudia Socha – dr hab., adiunkt w Katedrze Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią książki, druku, grafiki książkowej i czytelnictwa oraz estetyką publikacji. Obecnie interesuje się rozwojem projektu typograficznego (layoutu) książki drukowanej, historią zasobów typograficznych dawnych oficyn drukarskich oraz kompozycją i funkcją ilustracji książkowej. Stara się łączyć kompetencje badawcze z praktycznymi, związanymi z projektowaniem i składem publikacji.