

7. Воловинець П. Жив для України // Галичина. – 1994. – 18 серпня.

8. Качкан В. Душа – се двигун вічний. Крила її – се думка // Прикарпатська правда – 1992. – 11 липня.

Olga Golovchanska

#### BOGDAN STEBELSKIY – THE ART-SCIENTIST FROM DIASPORA

The article highlight's the problem's of the Ukrainian art history of the 20-th century. It is unknown pages the life and cteative work of the Ukrainian painters, who were forced to become immigrants and studied at highly educated European establishments. Among them is Bogdan Stebel'skiy. In the article to work out and systematize the received material and on this base to make the maximum of pictures about this artist.

*Весела Найденова*

### ПОРТРЕТ У БОЛГАРСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ ПЕРІОДУ БОЛГАРСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ. САМОКОВСЬКА ТА БАНСЬКА ЖИВОПИСНІ ШКОЛИ

Період XVIII-XIX століття для Болгарії став особливим, оскільки, саме в цей час відбувалося загальне піднесення у країні під назвою Болгарське Національне Відродження. Воно припадає на той період, коли західне образотворче мистецтво прийшло до свого завершення, вичерпалося [1, с.473].

В рамки певної обмеженості простору картини вписувалося не просто зображення подій Священної історії, а її специфічне розуміння та ототожнення із дійсністю самим художником. Торкаючись проблеми зображення людини у мистецтві, слід звернути увагу на портрет у малярстві Болгарського Відродження. Ктиторські портрети, які впродовж століть вважалися невід'ємною частиною церковного живопису, представлені на стінах монастирських церков (зокрема, Троянського та Рильського монастирів), в період Національного відродження були носіями духу Визвольної боротьби того історичного часу. Як правило, ці люди були кращими серед сучасників і мали стати прикладом для наслідування. На їхні кошти споруджували й оздоблювали храми та монастирі. Для оздоблення одного храму залучалися представники різних живописних кіл, натхненням для яких стала ідея Визвольної боротьби. Епоха Національного відродження дала Болгарії чимало обдарованих художників: Папу Вітана Старі, Кою Цонюва, Крісто Захарієва, Дмитра та Захарія Зографів, Станіслава Доспевського і Георгія Данчова, Тома Вішанова Молєра і Дмитра Молєрова, Миколу Образописова і Моско Одрінчанина та багатьох інших живописців, які створили справжні шедеври болгарського сакрального малярства. Цим і зумовлено наше звернення до розгляду і зіставлення ктиторських портретів, написаних тогочасними художниками, представниками Самоковської і Банської живописних

шкіл – Захарієм Зографом і Дмитром Молеровим. Виокремивши характерні особливості, які вирізняють поміж собою ці два живописні центри, варто наголосити, що, попри певні розбіжності, творчість цих живописців все ж залишалася виявом суто болгарського мистецтва. Тож портрет періоду Національного Відродження є тим “характерним типом” образу, що перебуває у взаємозв’язку з історією, традицією і місцевістю, в яких його створено, тобто – ландшафтом.

На одній із лекцій з історії мистецтва професор Софійської Академії Мистецтв Зарко Ждраков окреслив найбільш характерні для болгарського малярства особливості:

1. Здавна у ньому переважали яскраві барви, любов до блиску та мерехтіння позолоти, візерунковості і декору.

2. У своїй творчості зографи, тобто живописці, орієнтувалися на провінційні смаки, що зумовило сильно виражений фольклорний, декоративний, примітивно-наївний характер та відхилення від канонів.

Своєрідність живопису зумовлена ще й тим, що художники з народу керуючись власною художньою інтуїцією, зважали на смаки замовників і зверталися до більш давніх зразків болгарського мистецтва. Крім того, через тривале перебування у рабстві, країна історично була змушена асимілювати готові продукти чужих культур. На думку американського критика Крістофера Філіпса, така ситуація в багатьох напрямках існувала до кінця 80-х років минулого століття. Справжня специфіка болгарського малярства полягає в тому, що країна стала зоною постійного “трансферу”, через котру проходили всі види культурного товару, частина яких або сприймалася, або ж відкидалася. Хаотичний вигляд теперішнього мистецтва є “історично заслуженим”.

Питання, які торкаються проблеми розгляду малярства періоду Болгарського Відродження, досі вважаються багатьма болгарськими та зарубіжними дослідниками цікавими й суперечливими, надалі залишаються актуальними і потребують нового підходу до їх розгляду. Оскільки проблема відмінності між західно – та східноєвропейським мистецтвом завжди мала місце в історії, то вона є надзвичайно цікавою. Проте дослідники церковного малярства Болгарії, зокрема періоду Відродження, розглядаючи його особливості, зв’язок із фольклором, інспірації, навіть порівнюючи із західноєвропейським чи італійським живописом, залишили поза увагою важливий момент творчості всіх художників – зв’язок із ландшафтом. Саме зв’язок із місцем перебування зографа справляв надзвичайно великий вплив, формував характерні риси твору, які можна виявити при аналізі окремих елементів, образів, колориту, тла, загалом специфіки картини. Це відображено й у портреті, оскільки портрет фіксує людину не тільки, як частину природи, Всесвіту, а як історичний світ. У елліністичних зображеннях намагалися передати через побудову голови духовний тип. У Китаї

голови святих, зображені Лінь-янь-ши, поглядом та граючими куточками вуст свідчать про цілком особисте внутрішнє життя [1, с.433]. Взагалі, зображення людських облич у китайському мистецтві, помережані лініями зморшок, нагадують ландшафт, тоді як західний портрет не обмежений ландшафтом. Німецький філософ О. Шпенглер співвідносив оголену фігуру та портрет як тіло і простір. Якщо у зображенні оголеного тіла напоказ виставляється якась сутність, то у портреті до глядача ніби звертається внутрішній світ людини, що схоже до того, як крізь фасад собору проявляється інтер'єр. Тому мусульмани намагалися вигнати з образотворчого мистецтва християн будь-яку образність. Болгари протистояли цьому і, незважаючи на нещадні руйнування своїх церков, на згарищах та руїнах споруджували нові церкви, вкриваючи розписами їх стіни. На стінах болгарських церков, поряд із зображеннями святих, часто можна бачити портрети ктиторів. Еволюція портрета розпочалася з часів Першого болгарського царства (IX ст.) і навіть, після руйнування візантійцями Великого Преслава, продовжувалася у мистецтві Другого болгарського царства (XII-XIVст.), залишивши у спадок зображення ктиторів у Земенській церкві, церкві Івановського печерного монастиря, Бачковському монастирі і в багатьох інших пам'ятках не лише монументального живопису, але й у рукописах, наприклад, у відомому Лондонському Чотириєвангелії. Тож майстри Болгарського Відродження мали за зразки творіння болгарського малярства попередніх періодів і неодноразово зверталися до досвіду Тирновського художнього кола, що, в свою чергу, іще більше поглибило зв'язок з долею, історією власної культури та ландшафтом. Ас.Василієв, болгарський мистецтвознавець, досліджуючи мистецтво періоду Відродження, ставив акцент на тому, що у болгарському малярстві неможливо знайти однакових зразків [3, с.320-321]. Різні причини зумовлювали неоднаковість, навіть при деталізованому виконанні однойменних за сюжетами ікон, як у багатофігурних, так і в однофігурних композиціях.

Рильський монастир є унікальною пам'яткою епохи Відродження, де зосередилися ідеї, проблеми та досягнення болгарського живопису. Над створенням живописного оздоблення монастиря працювали найяскравіші представники великих художніх центрів того часу – Банско та Самокова. Авторство майстрів, їх належність до того чи іншого художнього кола, за історичними джерелами та характерними особливостями стилю, досліджувалося багатьма болгарськими мистецтвознавцями, зокрема такими, як Ас.Василієв, А.Шаренков, О.Генова, Л.Влахова, А.Божков та інші. Зв'язки Самоковських живописців з Рильським монастирем вперше розглядалися Неофітом Рильським, пізніше – Л.Даскаловим та Хр.Семерджієвим.

Стиль Самоковських живописців вважався досить витонченим, тому не викликав таких суперечливих і критичних зауважень, як творчість Тревненських

*В Найденова.* Поргріс у болгарському малярстві періоду Болгарського Відродження Самоковська та Банська живописні школи

майстрів, живописний стиль яких багатьма науковцями (Н.Павловіч, А.Божков і М.Цончева) вважався примітивним та народним.

Першим представником, який заклав основи подальшого розвитку Самоковської художньої школи, вихідці якої працювали в різних частинах Балкан, був Хрісто Дімітров, а його син – Дмитрій Хр.Зограф став одним із визначних тогочасних художників.

Поснадання в просторі однієї споруди фресок різних живописних шкіл, що було доволі поширеним явищем у болгарському монументальному малярстві, в даному випадку зумовлене надзвичайно високим рівнем майстерності та якості, вишуканістю і досконалістю їхнього живописного стилю. Вибір двох художніх центрів Банско та Самокова пояснюється саме цими властивостями. Тоді як Самоковці поставали справжніми монументалістами, у фресках Банських зографів переважало відчуття деталей. У Банських фресках при написанні обличчя помітна вишукана каліграфічна лінія, яка м'яко заокруглює овал і має риси певного “академічного маньєризму”. В окремих сценах впевнено написано оголене тіло Христа. Проте увагу привертають ктиторські портрети Марії та Михайла поклонників у параклісі “Архангели Михайл та Гавриїл”, написані у 1835 р. Дмитром Молеровим, зографом Банської живописної школи. Характерною особливістю портретів є їх повна відповідність святим. У фігурах та образах відчувається пошук візуальної схожості та правдоподібності. Почерк Дмитра Молерова свідчить про його обізнаність не тільки із Святогорською образотворчою традицією, але й про володіння ним пластичними і технологічними особливостями моделювання західноєвропейського живопису [4, с.22]. Банські зографи, як і Самоковські, працювали з кількома встановленими типажми, характерними виключно для їхнього підходу до зображення людини. Це так званий “характерний тип”, який, властиво, притаманний для кожного мистецтва: чи то болгарського, чи нідерландського, або італійського, це той тип, що є збірним образом типажів, характерних для певного народу та ландшафту. Цей “тип” зумовлює схожість образів святих із світськими портретами у мистецтві.

У композиціях Банські майстри досягають урізноманітненості за допомогою дотримання певного ритму у вирішенні постановки обличчя та різноманітності жестів і поз. Зображуючи обличчя персонажів, у цьому випадку – ктиторів, художники зверталися до усталеного іконографічного трактування, що можна вважати спільною рисою всіх болгарських живописних шкіл. Як правило, Банські живописці писали затінені частини обличчя зеленою прокладкою, а освітлені передавали жовтою вохрою, до якої іноді додавали вкраплення рожевої барви. Зморшки прописували тонкими білими лініями, а об'ємності досягали делікатними м'якими переходами світлотіней. Лиця з широко розкритими очима, із сильно вираженими верхніми та нижніми повіками, гонко

прописаними віями та бровами, погляд сповнено привітністю, а кутки вуст створюють враження посмішки; загалом, ці образи вирізняються підкресленою миловидністю та очевидною ідеалізованістю. Попри насиченість і дзвінкість тонів їх важко назвати “крикливими”. Відчувається прагнення надати всьому образу урочистого звучання і створити враження піднесеності. Загальне кольорове наповнення характеризується гармонійною співзвучністю тонів. У елегантності поз, вишуканості та витонченості рис, прозорості тонових нюансів і їхніх делікатних переходах відчувається рефлексія на західноєвропейський живопис. Саме ці риси, на думку Л. Влахової, й вирізняють фрески Дмитра Молерова від творчості інших Банських живописців та Самоковських художників.

Типажі, написані Самоковськими живописцями, не мають такого надмірно прикрашального характеру та підкресленої миловидності образів, як у банському живописі. Натомість, у них більш виражена тенденція до схематизації, умовності і геометричності ритму. Стилїзація драперій, складок, згинів, в дещо загострених формах, до певної міри, мають монотонне звучання. Рухи виглядають різкими, а самі фігури сповнені сухості та аскетизму, що надають образам вираженого езотеричного та відстороненого виразу, характерного для образів давнього малярства. Загалом, Самоковські розписи справляють враження відчуженості образів і декоративності. Оголені частини тіла в них модельовано грубуватими й важкими контурами. Здається, що у них бракує вишуканості та м'якості моделювання об'ємів, якими сповнено “рафінований” почерк Банських художників. Самоковці досягали об'ємності не плавними переходами тонів, а вдавалися до акцентування окремих площин, що зумовило декоративний і графічний характер живопису. За цим принципом написано одяг, де темні місця виділено різким контрастним протиставленням кольорів, тому загальна побудова фігур свідчить про свідоме бажання зографів монументально вирішити композиції. Для творчості Самоковських живописців було характерним широке використання орнаментального оздоблення одягу персонажів квітами та букетами, які заповнювали площину одягу, як це можна побачити у композиціях відомого художника Захарія Зографа.

Отже, порівняння ктиторських портретів, написаних двома різними майстрами Дмитром Молеровим та Захарієм Зографом, зводиться до порівняння двох живописних стилів написання людських образів – “рафінованого”, з претензією на академічно-реалістичне передання портретної схожості з натурою, та декоративно-графічного трактування портретного зображення моделі. М'якість переходів світлотіньового моделювання обличч ктиторів Марії та Михайла-поклонників, написані Дмитром Молеровим, втілили у собі прагнення в “академічному” стилі зобразити ктиторів. Тоді як творчість Захарія Зографа має тенденцію до фольклорних елементів. Надзвичайно цікавими у цьому плані

є композиції, написані Захарієм Зографом у церкві “Преображення Господнє” Преображенського монастиря, розташованого неподалік Велико Тирново. Образ князя Бориса-Михайла у нартексі церкви свідчить про декоративний підхід у трактуванні образів, де не останнє місце відведено орнаментальному оздобленню одягу. Щодо моделювання обличчя, то, на відміну від вирішення об’єму світлотіньовими переходами Д.Молеровим, тут підкреслено графічне виділення рис обличчя, носа, очей за допомогою лінійного окреслення. Це характерно й для ікон, написаних Захарієм Зографом. Увагу привертають портрети, написані Зографом у Троянському монастирі, у церкві “Св. Богородиця”, просторій триконхній хрестовидній споруді із широким нартексом [4, с.80]. На той час Троянський монастир вважався третім за величиною у Болгарії і розташовувався у мальовничій місцевості на р. Черні Осем між селами Орешак та Черні Осем. Тут у 1847-1849 роках Захарій Зограф створив надзвичайні за композиційним вирішенням фрески, зокрема – “Страшний суд”, у західній частині нартексу, і “Колесо життя” – у північному нартексі, які пізніше були записані казанлишським художником Петко Ілієвим. Брат Захарія Зографа – Дмитрій Зограф, разом з іншими Самоковськими іконописцями писав у монастирі ікони. У монастирі зберігаються також ікони Тревненського живописця Симеона Цонюва [4, с.82].

Ктиторські портрети паломників Петра Балюва та Спаса Марінова 1848 р., витримані у характерному для Захарія Зографа декоративному стилі. Ктиторів зодягнуто, як і в портретах Молерова, в тогочасний народний одяг. Позаду ктиторів зображено жінок у традиційних хустках. На стіні церкви представлено також портрети тогочасного монастирського братства, ктиторський портрет хаджі Теодори з синами та ігумена монастиря – Філотей. Проте найбільший інтерес, з точки зору явища та якісних змін у болгарському малярстві, становить автопортрет Захарія Зографа. Автопортрет, за визначенням О.Шпенглера, є історичною сповіддю. В олійному живописі на завершенні Ренесансу глибину художника, мабуть, можна було б виміряти змістом написаних ним портретів [1, с.435-445]. Зміст людської зовнішності, а разом з ним і всього твору, як правило, зосереджено у голові. Мова форм – очі, ніс, вуста, мають натякати на якесь внутрішнє переживання та почуття. Одухотворення “погляду у безмежжя” сакральних образів перейшло у зображення світських осіб. У автопортреті Захарій Зограф зобразив себе в традиційному вбранні із пензлем у руці, ніби зафіксованим у момент свого творчого процесу, на мить відволікшись від нього, із зосередженим виразом обличчя проникливо дивиться на глядача. Цей портрет свідчить про підвищене почуття гордості автора за своє болгарське походження вже тим, що на стіні церкви, поруч із ктиторськими портретами та зображенням святих, вперше художником зображено автопортрет із супроводжуючим написом –

“Захарій Христович, живописець із Самокова”. Дух Національного Відродження відчутний у живописі цього художника – в багатому та свіжому колориті, в різноманітній, пишній рослинній орнаментиці, побутових елементах у сценах, життєвості та реалістичності, попри декоративне вирішення світських образів.

Порівнюючи стиль двох визначних живописців періоду Болгарського Відродження, як представників двох художніх центрів Самокова та Банської, які знайшли яскраве вираження у таких пам’ятках, як Рильський і Троянський монастирі, виокремлюючи ті характерні риси, що вирізняють між собою ці центри, слід наголосити на тому, що їх об’єднує. Залишаючись різними за живописним стилем, портрети, написані Молеровим та Зографом, у своїй основі є виявом суто болгарського малярства тим “характерним типом” образу, який перебуває у взаємозв’язку зі своїм ландшафтом.

Коли розглядаються твори західноєвропейського мистецтва, то очевидним є наближення рис облич святих до реальних лиць. Відбулася своєрідна трансформація зображення образів персонажів Священної Історії, після якої вони втратили свою трансцендентність та езотеричність. Тоді як у болгарському малярстві відбувався зворотній процес: одухотвореність сакральних образів перейшла у зображення світських персонажів, після чого вирази облич на ктиторських портретах набули відстороненості від оточуючого світу і ідеалізованості. Риси, притаманні раніше тільки для зображень святих, – широко розкриті великі очі і вираз позабуттєвості – увійшли у образи ктиторів, зумовивши особливість “характерного типу” болгарського живопису. Це споріднює творчість зографів Дмитра Молєрова та Захарія Зографа. Портрети, створені болгарськими художниками в період Болгарського Національного Відродження, свідчать про зв’язок живописців з історією та часом, в якому вони жили, що й сформувало своєрідність образу болгарського образотворчого мистецтва. В болгарських розписах та іконах не було продовження реального простору у глибину твору, як у західноєвропейському малярстві, а зберігся символізм у позначенні простору та образу. Це закладалося історично у посіченому гірському ландшафті, де мешкають різні пласти культур. В церковному малярстві, зокрема у болгарському портреті, панували декоративність і відверта патетичність у поєднанні з простою і переконливістю художників-реалістів, що стало найприкметнішою рисою творів того часу. Й сам художник, будучи свідком складних історичних подій, мав за основу ґештальт поєднання різних культур. В портреті Національного відродження прочитується вплив енергетики гір, посеред яких знаходяться монастирі, і яскраві барви навколишніх краєвидів з морем, скелями, ріками і сонцем.

*В Найденова* Портрет у българському малярстві періоду Българського Відродження Самоковська та Банська живописні школи

2. Василиев Ас. Български възраждански майстори – живописци, резбари, строители – София: Наука и изкуство, 1965.
3. Влахова Л., Шаренков Ас., Генова Е. Нови проучвания върху възрожденски стенописи от Риломанастирския ансамбъл. – Сп. Изкуство, 8. – София: Български художник, 1986.
4. Чавръков Г. Български манастири. – София: Септември, 1978.
5. Кръстев К., Захариев В. Стара българска живопис. – София, 1961.
6. Мавродинов Н. Изкуството на Българското Възраждане. – София, 1957.
7. Каталог "Бански художествен център". – София, 1985.
8. Камбурова Р. – Радкова. Рилският манастир през Възраждането. – София, 1972.
9. Влахова Л., Генова Е. 24 стенописи от Рилския манастир. – София, 1983.
10. Шрамкова Г. Искусство Возрождения. – М. Изобразительное искусство, 1977.
11. Цончева М. Българско Възраждане. – София, 1962.
12. Василиев Ас. Ктиторски портрети. – София, 1967.
13. Семсърджиев Хр. Град Самоков и неговата околност. Принос към миналото ни от турското завоевание до Освобождението. – София, 1910.
14. Славчева Ц. Историческа българистика в чужбина 1944-1980. Библиографски справочник. – София: БАН, 1983.
15. Филипп Кр. Ars ex Natio. – София: ЦСИ Сорос, 1997-2000.
16. A. Martindale. Renesancia. Album. – Bratislava: Vidavatelstvo Pallas, 1971.

Vesela Naydenova

THE PORTRAIT IN THE BULGARIAN PAINTING OF THE PERIOD OF NATIONAL REVIVAL.  
SAMOKOW AND BANSKA PAINTING SCHOOLS

This publication is about the portrait in epoch of the Bulgarian Revival of XVIII – XIX centuries. The characteristics of portrait painting Samokow and Bansky art centres on an example of creativity of its brightest representatives. Zakharya Zugraf and Dymytry Molerov are determined.