Весела НАЙДЕНОВА

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТРЕВНЕНСЬКОМУ ТА ПІДКАРПАТСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ МАЛЯРСТВІ XVII–XIX СТОЛІТЬ

Vesela Najdenova. General features and Folklore motives Galician and Bulgarian icons. The period XVII–XIX centuries.

In this clause the main features of development Galician of an icon in the comparative analysis with the Bulgarian icons of the period XVII–XIX centuries are considered. On an example of the analysis of icons of an exposition of an Art museum in Ivano-Frankivsk and icons from Plovdivs, it was possible to define presence of stylistic similarity of character of painting, which was formed under influence of local traditions and also influence on the part of the European painting.

Ікони експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська являють собою цінні й яскраві зразки самобутнього церковного малярства на теренах західноукраїнських земель, в котрих відобразилися впливи мистецтва інших країн. Звернення до співставлення тревненських та галицьких ікон зумовлене тим, що такий порівняльний аналіз здійснюється вперше. Своєрідне поєднання народного самобутнього живопису з традиціями західноєвропейського ренесансного, італійського барокового та французького малярств сприяли формуванню надзвичайно цікавої образної семантики не лише галицької, але й болгарської іконографії періоду XVII–XIX ст. Цей час був надзвичайно складним і суперечливим у історичному плані, а це знайшло відображення у мистецтві, спричинившись до поляризації та співіснування різних живописних стилів в іконописі. Порівняльний аналіз дає можливість зрозуміти ряд явищ в українському малярстві та розширити знання про болгарський живопис.

Відомі мистецтвознавці, які вивчали витоки та стилеві особливості українського та болгарського мистецтва, неодноразово висловлювалися про його унікальність в контексті всієї європейської культури — це, зокрема, українські науковці: В. Свєнціцька, І. Свєнціцький, О. Сидор, В. Откович, В. Овсійчук, Л. Міляєва; і болгарські дослідники: А. Василієв, Г. Чавриков, А. Божков, І. Георгова, А. Анчев, П. Тотева та ін. Н. Мавродіновим і Д. Степо-

виком була поставлена і мала адекватне вирішення проблема взаємозв'язків українського та болгарського мистецтва, переосмислення їх у контексті розвитку художньої культури обох країн. Слід згадати працю М. Фіголя: «Мистецтво Стародавнього Галича» (1997), в якій автор виклав свої наукові дослідження унікального мистецького спадку Галичини. Мистецтвознавець і старший науковий співробітник Художнього музею м. Івано-Франківська В. Мельник присвятив вивченню галицького іконопису ряд публікацій та монографію «Церква Св. Духа в Рогатині» (1991). Цим і зумовлене звернення до праць науковця.

«Галицький ландшафт схожий до болгарського присутністю в ньому гір, річок та лісів» [1]. В понятті простору та часу картини з'являються типово народні образи, що мешкають у вимірі художнього твору. За німецьким філософом О. Шпенглером, «кожна культура прив'язана до лона власного ландшафту, має власну ідею долі, душу та історію, як живий організм» [2]. Вплив оточуючого середовища та історії прочитується в образній семантиці творів, зумовлюючи своєрідність характеру малярства і звернення до прасимволів, що їх використовує художник, утворюючи іконосферу. Тому гірський пейзаж у просторі болгарської або ж галицької ікони нагадує Карпатський краєвид чи Стара Планіну, які мали відтворювати місця, описані у Біблійних текстах.

«Народна ікона виробила стійку систему художньо-декоративних засобів, де, на відміну від професійного мистецтва, індивідуальні емоції та авторські знахідки мають вторинне значення. В основі лежать схеми, навики і форми, що упродовж багатьох поколінь регламентувалися і консервувалися. Персонажі розпізнаються не за детальним описом зовнішності чи ситуації, як це прийнято у «вченому малярстві» [3], а за гранично відшліфованим традицією силуетом, жестом рук, кольором одягу чи положенням нечисленних атрибутів (пальмові галузки в руках Великомучениць, Євангеліє св. Миколая, білий кінь Св. Юрія). Фронтальна однорідність і статичність урізноманітнювалися сміливими «не по правилах» кольоровими сполученнями червоного, синього, жовтого, зеленого кольорів. Буяння фарб з одягу персонажів переходить на тло у вигляді пишного орнаментального розпису, або геометризованого оздоблення, характерного для вибійкових тканин. «Покуття чи витинанок» — таке означення характерних особливостей іконописних творів Гуцульщини, Буковини. Покуття, описане В. Мельником [4] у експлікації до експозиції галицьких ікон, дуже близьке для опису болгарського сакрального живопису. Саме народні майстри надзвичайно влучно відображали типові явища з повсякденного життя, надаючи їм при відтворенні гострого й сатиричного звучання, що можна бачити на прикладі співставлення зображень сюжету «Страшний суд» в болгарському та українському іконописі [5]. Радісний колорит та яскраві барви присутні навіть при вирішенні драматичного сюжету «Страсті

Христові». Іноді така насиченість кольорів здається занадто строкатою, сповненою надмірної експресії.

Отже, розгляд ікон, репрезентованих у сакральному відділі Художнього музею, виявляє полярність стилів виконання творів, що притаманне болгарському іконопису періоду XVII–XIX ст. На мою думку, іконописні твори, що походять з підкарпатських земель, найбільше споріднених рис мають саме з іконами Тревненського художнього центру. Оскільки в тревненських іконах поєднано декоративні та живописні елементи, інтенсивність колориту та виняткове декоративне відчуття надають неповторності і самобутності творам. Основними тонами Тревненського малярства стали: малиново-рожеві, трав'янисто-зелені та помаранчеві із золотистим сяйвом. Тревненське мистецтво прийшло разом із хвилею всезагального духовно-культурного піднесення — Відродження, із рефлексією на давні сили попередньої художньої традиції, що підтверджує тезу «Жодне мистецтво не є самим собою і цілковито для себе». Процитувавши Ас. Василієва, доречно також процитувати О. Шпенглера: «Кожна культура брала за основу здобутки більш давніх культур». Окремі живописні центри не були замкненими в собі, справляючи вплив на творчість окремих майстрів з народного кола. Від Тревненського центру розгалуженням розходяться кілька десятків прізвищ іконописців та різьбярів, що створили тисячі творів церковного мистецтва.

Віктор Мельник здійснив мистецтвознавчий аналіз, котрий дозволив краще виявити особливості галицької ікони при співставленні з болгарськими сакральними творами. Як зазначає Мельник [6] — «Розбурхане між церковною полемікою з приводу унії 1596 р., козацькими війнами, боротьбою ортодоксами візантійської старосвітськості та «латинниками» означилося на теренах нашого краю двома збереженими дотепер дорогоцінними ансамблями: іконостасом ц. Св. Духа в Рогатині (1650) та іконостасу ц. Воздвиження Чесного Хреста у Скиті Манявському (Богородчанському), що був створений славетним ієромонахом Йовом Кондзелевичем у 1698–1705 рр. Високий рівень представлено групою «празничків» (поч. XVII ст.), с. Завадка (Калущина), іконами войнилівсько-болохівського монастирського осередка: «Благовіщення», «Хрещення в Йордані» (сер. XVII ст.), «Архангел Михаїл з діяннями» (перша пол. XVII ст.), «Воздвиження» і «Спас Пантократор» (сер. XVII ст.) з Рогатинщини. В стилістиці Львівської майстерні Федора Сеньковича і Миколи Петрахновича працював автор намісного «Спаса» (1640) із с. Воскресінці (Рогатинщина)» [7].

Компроміс між «духовним» і «тілесним» як нагальна потреба пристосовувати ікону до прагматичних вимог часу надає галицькому малярству XVII ст. напівпрозорості, «вітражності». Осередками адаптації нової ренесансно–ранньобарокової естетики виступали міські центри північно-західної частини краю: Долина, Калуш, Войнилів, Болехів, Перегінськ, Рогатин. В стилі зрілого бароко

створені ікони «Василій Великий» (1733), с. Черче Рогатинщина, «Введення Богородиці до храму» (1749), Рожнятівщина, «Онуфрій пустельник» (1744), с. Різдвяни та «Богородиця» (поч. XVIII ст.), с. Нараївка, Галицький р-н [8].

Отже у більшості болгарських ікон XVII ст. яскраво виражена розпочата раніше схематизація форми. Присутні в іконах архаїчні риси виказують орієнтування на давні зразки. Як, наприклад, у іконі «Іоан Предтеча» (XVII ст.) з м. Ракитово, де погрудне зображення Іоана репрезентовано на золотому тлі із чашею, в котрій він тримає власну відрубану голову, отже, відчувається алегоричне звучання. В іконі «Св. Катерина» (XVII ст.) із Старо Железаре, крім надзвичайно цікавого панорамного краєвиду, що дуже нагадує французькі мініатюри та календарі середньовіччя, помітна іще одна особливість, що з'явилася

у тогочасному малярстві — збагачення новими декоративними елементами: різьблені орнаменти обрамлень і рельєфні ліпні німби, а також тло із тисненими (гравійованими) рослинними орнаментами [9]. У іконі «Св. Параскева і Св. Варвара», крім оригінальної іконографії та експресивності, присутні етнографічні елементи, наприклад: розшита «забрадка» — болгарська національна хустка-накидка — на голові Св. Варвари, схожа до хустини Деспотиці Дої у Земенській фресці [10]. Таку ж накидку і корону зображено на голові Св. Єлени (1493 р., Кремиковський монастир). Інші твори із Пловдіва (XVII ст.), наприклад: «Св. Ілля», «Євангеліст Лука», «Петро і Павло», близькі у манері виконання до палеологівського стилю більш давнього болгарського малярства [11].

На період XVII–XVIII вв. припадає вже більша кількість ікон, серед яких вирізняються твори з болгарських міст і сіл: Пловдіва, Ракитово, Асеновграда, Бачково, Ізвора, Берестовиця, Храбріно, Старо Железаре та ін [12]. У тій місцевості турки нещадно знищували та руйнували монастирі і церкви. Тому велика кількість ікон, що походять звідти , свідчать про опір та протистояння болгар асиміляторській політиці завойовників. Поступово іконопис набув характеру стихійного народного мистецтва: священики, вчителі, монахи без спеціальної художньої освіти, спираючись на давні зразки, писали ікони, часто виявляючи творчу розкутість та сильне відчуття реалізму. Напруга історичного життя тогочасної Болгарії зумовила велику популярність образів Святих-воїнів: Св. Георгія, Св. Дмитрія, Архангела Михаїла.

Образ Архангела Михаїла часто зустрічаємо у галицькому сакральному живописі: «Собор Архістратига Михаїла» (XVII ст.), (Галичина), «Архангел Михаїл зі сценами життя» (Бойківщина), «Архангел Михаїл» (1868), автор Михайло Головчак. «Боротьба Архангела Михаїла з сімома смертними гріхами» (XVIII ст.) походить з бічного пристінного вівтаря Колегіати, виявляє символіко-алегоричний зміст [13]. Образом-символом драматичних страждань в епоху бароко часто виступало зображення Христа з стигматами в терновому вінку «Ессе Номо» («Се людина», кін. XVII ст.), невідомого автора з Рогатинщини [14]. В той час як у тревненському іконописі набув поширення образ страждаючої Богоматері, наприклад — ікона Кою Цанюва «Богоматір скорботна» (XVIII ст.), де відчуваються впливи італійського малярства, зокрема, одного із авторів пізнього Ренесансу — Гвідо Рені і його «Плачучих Богородиць» [15].

«Поширення латинізованого бароко мало експансіоністський характер. В цей період на Калущині та в Рогатинщині діяли майстерні василіан-малярів. У традиційний галицький іконопис увійшли стилістика європейського бароко і рококо: «Всічення голови Іоана Хрестителя» (1773) с. Воскресінці калуського майстра, процесійний феретрон «Стрітення» (кін. XVIII ст.) с. Чесники, (Рогатинщина)» [16]. Водночас, поглибилося розмежування процесійної «вченої» і «ни-

зової» народної творчості. Народний струмінь, представлений шістьма іконами іконостасу Великомучениці Параскеви (1718) с. Космач (Косівщина), а також «Апостольським ярусом» (поч. XVIII ст.) с. Дуба (Рожнятівщина) [17]. Те ж відбувалося й у болгарської іконописі, зокрема, майстрів з Тревненського кола: «Обрізання Христове», «Відсікання голови св. Іоана Предтечі» (XIX ст.) с. Зеленіково, (Пловдівська митрополія) та ікон з с. Космач: «Жертвоприношення Авраама» та «Великомучениця Параскева» (1718). Спорідненість виявлено у декоративно-примітивному стилі написання сцен. При співставленні галицьких і тревненських ікон, помітною є манера графічного окреслення і поєднання декоративного стилю із живописним звучанням у зображенні ликів. При доволі площинному й схематичному вирішенні сюжету, ікони мають емоційне забарвлення.

В період болгарського Відродження XVIII–XIX вв. сформувалися національні іконописні школи — Тревненська, Самоковська, Банська, Дебирська та Південно-болгарська. Час виникнення Тревненської художньої школи припав на момент, коли велике і стильне мистецтво східно-християнського світу

вичерпало свої можливості у XVIII ст., в першій половині якого й з'явилися засновники школи [18]. Тревненський центр [19] славився не тільки іконописцями, але й майстрами різьблення по дереву та виготовленням іконостасів (наприклад, іконостас Черепишського монастиря). Однією з найприкметніших рис діяльності Тревненського центру є те, що зографи займалися переважно іконописом, і зрідка фресковим малярством. Це також було спричинено зовнішніми об'єктивними умовами — грецьким і турецьким тиском. Сільські церкви і монастирі перебували у надзвичайній бідності, не маючи достатньо коштів на здійснення монументального розпису.

З означенням В. М. Лазарєва, що «Еклектизм Тревненського живопису являє собою бліду тінь великого «Першообразу» [20], можна не погодитися, бо на той час від «великого першообразу» і так вже залишилася хіба що лише «бліда тінь», але зовсім не у вигляді Тревненського малярства, оскільки західноєвропейський та італійський художник вже до того «десакралізував Велику традицію справжнього мистецтва» [21]. «Тим більше, що кожне окреме мистецтво існує тільки раз, і ніколи не повертається зі своєю символікою та душею» [22]. Так, абсолютно точно, окреслено ту історичну ситуацію на Балканах після вторгнення турків. Якщо погодитися із ствердженням Лазарєва, то також можна вважати візантійське мистецтво блідою тінню елліністичного художнього спадку, і так продовжувати далі. Зважаючи на ті умови, в яких відбувався розвиток болгарського церковного малярства впродовж п'яти століть, така постановка питання — недоречна. Тревненська ікона не була «мертвим баластом» загальної історії східнохристиянської ікони, а її доповненням [23]. Радісні сподівання та очікування, пробуджені драматичним закликом Паїсія Хілендарського, його «Историей славяноболгарской», перетворилися на захоплення красою довколишнього світу [24]. Тепер, коли болгарин шукав підтримки в минулому, там його зустрічав докір Паїсія за те, що соромиться сам себе, й скеровував шукати самоусвідомлення та гордість у середньовіччя [25]. Фактично Паїсієм Хілендарським вперше було здійснено огляд болгарської історії, позбавлений іноземних впливів та нашарувань.

Ікона збагатилася розмаїттям орнаментів, стала більш пластичною, намагаючись увійти в суперечність із власною природою, чим позбавляла себе попередньої краси, недосяжності, суворості, та й власного специфічного змісту. Таким чином, «розквіт ікони» в період національного Відродження став початком її завершення — в творах Тревненського художнього кола немов втілено «передсмертну посмішку болгарської ікони» [26]. На підтвердження цього, А. Божков навів приклад тих метаморфоз, що відбулися у церковному живописі, відстеживши перехід від величної трансцендентності [27] образів до зовнішньої екзальтації [28], від спокійної лінійності до тривожної графічності та динаміки

лінії силуету, згинів, заломлень та окремих штрихів. Яйцевидні овали ликів трансформувалися у площинні стилізовані форми із гострими графічними акцентами. Силуети святих ускладнилися, і колишній велично-урочистий спокій поступився надуманості й позуванню. Традиційність подовження ліній обличчя, носа, маленькі вуста, із широко отвореними очима, що виражали доброту і страждання, витіснені застиглими виразами облич зі східними рисами. Як приклад таких змін, А. Божков [29] називає ікони Прісовського, Капіновського монастирів. Мистецтвознавець наголошує на різнобарвній палітрі, позбавленій півтонів та нюансів. Крім написання ікони та левкасу, майстер займався ще й рельєфним оформленням рамок, оздобленням їх ліпними орнаментами [30].

Впродовж двох століть свого існування малярська школа зазнавала впливів з різних сторін, що зумовило стилеві та іконографічні особливості Тревненського живопису. Болгарські дослідники знаходили прояви афонських ремінісценцій та охридських впливів. Представники Тревненської школи — Крістю Захарієв, Петро Міньов, Дмитро Венков — працювали по всій Болгарії [31], а також у пловдівських церквах, котрі досліджувала Петрана Тотева [32]. З Пловдівом пов'язана також творчість найбільш яскравих представників Самоковської школи: Христо Дімітрова, братів Захарія і Дмитра Зографа та Станіслава

Доспевського [33]. Ікона «Архангельський собор» (1836) — єдиний підписаний Дмитром Зографом твір [34]. Надзвичайно цікава в символіко-алегоричному плані ікона «Животворне джерело» (1836) і «Трійця» належать пензлеві Захарія Зографа, тоді як Станіславу Доспевському (син Дмитра Зографа) приписують ікону «Хрещення Св. Іоана Предтечі» [35]. Твори, підписані тревненськими зографами можна зустріти від Добруджі до Странджі, від Родопських схилів до Чорного моря та Македонії, але найбільше число творів все ж створено у Північній Болгарії. Творчість тревненських майстрів продовжувала своє існування після Визволення (1877–1878), в період Російсько-турецької війни. О. Шмід назвав цей час «занепадом Тревненської художньої традиції», виклавши це положення у праці «Паметници на българската старина» (П., сп. Г. XXI, 1909, кн. XX) Ас. Василієв вважав Вітана Карчова засновником Тревненського живопису. Мистецтвознавець зазначає, що при аналізі трьох давнішніх ікон тревненських зографів Вітана Цанюва, батько Вітана Старія, а саме — «Христос», «Богородиця» і «Св. Микола» (1798–1807) й у співставленні їх із творчістю тревненців 1878 р., очевидна наявність певних розбіжностей [36].

Свіжі кольорові співставлення барв та наслідування барокового живопису відчутні в іконі «Св. Міна» (1860) написаній Миколою Одрінчанином (Південно-болгарська «Одрінська» школа). В ній, як і у творах Дебирських художників Георгія та Миколи Данчова, відчуваються тенденції тяжіння до академічного стилю світського малярства, де живопис віддаляється від традиції іконопису. А примітивно-наївний характер робіт деяких тревненських іконописців піддавався нищівній критиці та звинуваченню у «живописі позбавленому смаку, в якому сюжети з Біблії схожі до народних примітивних картинок, а сцена «Успіння Богородиці» скидається до картинки з сільським хором» [37].

Давні іконографічні та стилістичні основи похитнулися, а високі вимоги, що виставлялися до іконографічної системи, почали занижуватися. «У момент, коли людина Ренесансу пізнала романтику перехідного періоду, а простір втратив свою замріяність і загадковість, ставши фіксуванням дійсного оточення» [38]. Таке спостерігалося й в іконі з підкарпатських земель, що так само, як і тревненська, зазнавала впливів з різних сторін, а це зумовило стилеві та іконографічні особливості церковного малярства.

Щодо галицького малярства, то церква засуджувала творчість майстрів-самоуків, через що під виконання одного з розпоряджень усунення подібних творів з церков потрапив перший іконостас церкви у Космачі 1773 р. На його місці був поставлений новий, у характері офіційно пануючого бароко [39]. Після входження Галичини в 1772 р. до Австрійської імперії, войовничий дух «магнатівського» бароко почав занепадати. Звабливе багатство накопичених ним образів, вже без тиску згори, вільно просувалося у сфери непрофесійного іко-

нопису, де прижилися символіко-алегоричні сюжети: «Христос лоза виноградна» (перша пол. XIX ст.) с. Гончарів, «Ессе Номо» (1829) Рогатинщина [40].

Перехід до академічного стилю ознаменувався живописом на полотні та початком портретного малярства. Галицький іконопис переживав процеси, що відбувалися також і у болгарському церковному малярстві. Такий початок нового художнього напряму означав згасання кращих традицій сакрального мистецтва.

Таким чином, можна дійти висновків, що стильова характеристика підкарпатського та балканського іконопису визначалися обставинами історичного часу та зв'язку із минулим. Це «специфічно галицьке», як і «специфічно болгарське», зумовлене нерівністю гірського ландшафту. Галицька візуальна культура, як і болгарська, а саме — їх специфіка, полягає в тому, що вони були зоною «постійного трансферу», через котру минали всі види культурного «товару»; вибране асимілювалося та поглиналося, а інше відкидалося і не сприймалося.

1. *Найденова В.* Галичина і Болгарія: Спорідненість іконописних традицій // Перевал. — 2000. — №1. — С. 64–66.

2. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. — М., 1993. — — Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. — С. 667.

3. *Мельник В. І.* Церква Св. Духа в Рогатині. — Київ, 1991. — С. 144.

4. *Мельник В. І.* Експлікація до експозиції сакрального відділу Художнього музею м. Івано-Франківська, с. 1–3, рукопис.

5. *Найденова В.* «Страшний суд» — спорідненість іконописних традицій України та Болгарії // Народознавчі зошити. — Львів, 2000. — № 4. — С. 676–680.

6. *Мельник В. І.* Експлікація до експозиції..., с. 1–3, рукопис.

7. Там само, с. 3.

8. Там само, с. 4.

9. *Тотева П.* Иконите от Пловдивски край. — София, 1975. — С. 22.

10. *Пелихванов И.* Статии и изследвания. Българистиката в чужбина. Портрети на българисти 1981–1986. — София, 1986. — С. 400.

11. *Тотева П.* 18 икони от Пловдивския край. — София, 1973. — С. 35.

12. Там само. — С. 36.

13. *Мельник В. І.* Експлікація до експозиції..., с.4.

14. Там само, с. 4.

15. *Тотева П.* Иконите от Пловдивски край. — София, 1975. — С. 24.

16. *Мельник В. І.* Експлікація до експозиції..., с. 4.

17. Там само, с. 4.

18. *Василиев Ас.* Български възрожденски майстори (живописци, резбари, строители). — София, 1965. — С. 1796.

19. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — София, 1967. — С. 6.

20. Там само. — С. 6.

21. *Шпенглер О.* Закат Европы... — С. 384–385.

22. Там само.

23. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — София, 1967. — С. 10–12.

24. *Босилков К.* Паисий Хилендарски (1722–1772). Български книжовници от Македония. — София, 1987. — С. 15.

25. *Попова Д.* Ars ex Natio. Произведено в България. — София, 1997. — С. 103.

26. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — С. 10–12.

27. Трансцендентний (*лат.*) — той, що виходить за межі свідомості, лежить поза її межами; непізнаваний.

28. Екзальтація (*лат.*) — надмірна захопленість.

29. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — С. 9.

30. Там само. — С. 9.

31. *Василиев Ас.* Български възрожденски майстори... — С. 1547.

32. *Тотева П.* Иконите от Пловдивски край. — С. 22.; *Тотева П.* 18 икони от Пловдивския край. — С. 35.

33. *Василиев Ас.* Български възрожденски майстори... — С. 1570.

34. Там само. — С. 1745.

35. Там само. — С. 1750.

36. Там само. — С.21.

37. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — С. 14.

38. *Шпенглер О.* Закат Европы...

39. *Мельник В. І.* Експлікація до експозиції..., с. 4.

30. *Божков Ат.* Тревненската живопис. — С. 4.