

УДК 271.2-526.62(497.2:477)"12/13"

**БОЛГАРСЬКІ ІКОНОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ
В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ
(остання третина XIII–перша половина XVI ст.)**

Ігор ШПИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, e-mail: i-shpyk@ukr.net
Кафедра історії Центральної та Східної Європи*

У статті досліджуються процеси запозичення та розвитку українськими малярами останньої третини XIII–першої половини XVI ст. болгарських іконографічних традицій. На основі комплексного аналізу, співставлення і порівняння пам'яток болгарського та українського станкового і монументального живопису зроблено висновок про значні масштаби поширення на західних окраїнах Русі зразків болгарського живопису в період “другого південнослов'янського впливу”, що значною мірою інтенсифікувало роботу місцевих малярських осередків.

Ключові слова: іконопис, монументальне мистецтво, іконографічні традиції, болгарсько-українські мистецькі зв'язки.

Релігійно-культурні відносини між Руссю та Болгарією привертала увагу багатьох учених з кінця XIX ст. Відтак, в цій ділянці історичних досліджень зроблено чимало, хоча не всі її питання розкриті на належному рівні. З-поміж них найповніше вивченою є болгарсько-руська книжно-літературна взаємодія. Значно слабше досліджена суміжна площина¹ мистецьких контактів. Історики та мистецтвознавці, які торкалися цих питань, зазвичай обмежувалися лише констатацією таких зв'язків і взаємовпливів та гіпотетичними висновками про їх важливість.

Відсутність публікацій пам'яток східнохристиянського станкового та монументального малярства довго унеможлилювала їх співставлення та порівняння. У другій половині XX ст. цю прогалину було в основному заповнено численними виданнями репродукцій як східнослов'янських, так і південнослов'янських ікон та фресок. Майже синхронно почали з'являтися й перші ґрунтовні дослідження південно-східнослов'янських, у тому числі болгарсько-українських, мистецьких взаємин епохи середньовіччя (Н.Мавродинов,

¹ На думку Д.Лихачова, у XIV ст. Візантія, південно- та східнослов'янські країни переживали передвідродження, яке найвиразніше проявилось у сфері літератури, мистецтва, філософсько-богословської думки. Цей широкомасштабний інтелектуальний рух сприяв інтеграції різних сфер культури, встановлював прямі причинно-наслідкові зв'язки між ними, тому “без вивчення образотворчого мистецтва в загальнокультурному аспекті неможливо зрозуміти сутність давньої літератури” (Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Москва, 1958. С.44, 51).

Д.Степовик, Г.Попов)². У багатьох працях, особливо тих, які з'явилися вже на зламі XX–XXI ст., в непоодиноких випадках відзначається зорієнтованість пізньосередньовічних українських малярів кінця XIV–першої половини XVI ст. на стилістичні тенденції мистецької культури балканських народів (В.Свенціцька, В.Александрович, Я.Мороз)³. Особливу цінність мають розвідки Л.Коць-Григорчук, яка уперше виділила та детально проаналізувала елементи середньоболгарської графіки та орфографії в дипінті українських ікон⁴.

Загалом сучасний стан та досвід мистецтвознавчих й історичних досліджень дає змогу конкретизувати зв'язки мистецької культури Русі-України⁵ останньої третини XIII–першої половини XVI ст. з балканською – йдеться про сприйняття, засвоєння та творче переосмислення тогочасними українськими майстрами болгарських іконографічних традицій, що, власне, і є головною метою пропонованої статті.

* * *

У період пізнього середньовіччя традиційні русько-болгарські зв'язки і взаємовпливи особливо виразно проявились у сфері сакрального мистецтва, яке навіть за найнесприятливіших умов суспільно-політичних катаклізмів та духовного занепаду продовжувало акумулювати потужну творчу енергію. У системі цих мистецьких відносин провідна роль належала болгарському малярству. Упродовж XIII–XIV ст. воно швидко розвивалось під патронатом державної еліти, когорти щедрих ктиторів, навіть випереджаючи в деяких моментах візантійський живопис⁶. Діаметрально протилежною в той час була ситуація на східнослов'янських землях, де після монголо-татарської навали мистецьке життя ледь жевріло. Втім, ця стагнація не затяглася надовго. Монголо-татарське поневолення аж ніяк не ізолювало Русь від решти православного світу. Тутешні малярі продовжували збагачувати свій професійний досвід, запозичуючи мистецькі досягнення південних слов'ян та греків. Уже в останній третині XIII ст. регіональні відмінності в розвитку східнохристиянського живопису почали частково нівелюватися.

У результаті постійних контактів українських та болгарських церковно-релігійно-культурних діячів іконографічні традиції обох народів уніфікувались. Українське малярство поступово сягало рівня болгарського, запозичуючи всі найважливіші його досягнення. Відтак, характерним для нього став особливий монументальний підхід, який абсолютизує релігійно-світоглядну функцію ікони. Майстри активно розробляли й широко використовували виражальні засоби, що мають найбільший вплив на психологічний стан людини, допомагають їй абстрагуватися від усіх проблем матеріального світу, спонукають до осмислення свого життя й облаштування його відповідно до християнських ідеалів. У композиції іконописних творів витримується рівновага, певне співвідношення між високим внутрішнім змістом і зовнішніми суто естетичними деталями. Робляться перші несміливі кроки на шляху індивідуалізації окремих образів. Разом з тим, митці дотримувалися усталених норм усього візантійсько-слов'янського релігійного живопису:

² *Мавродинов Н.* Врезките между българското и руското изкуство. София, 1955; *Степовик Д.В.* Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. Київ, 1975; *Попов Г.В.* Периодизация русско-балканских связей XV в. (по материалам живописи и миниатюры) // *Славянские культуры и Балканы.* София, 1978. Т.1. С.277–289.

³ *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // *Історія українського мистецтва: У 6-ти т. Т.2.* Київ, 1967. С.208–336; *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. Львів, 1995; *Мороз Я.С.* Палеологівський ренесанс елліністичної традиції в українській іконі XIV–XV ст. // *Мультиверсум.* Вип. 43. Київ, 2004. С.156–165.

⁴ *Коць-Григорчук Л.* Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору. Нью-Йорк. Львів, 2002. С.201–216.

⁵ У статті умовний термін Русь-Україна використовується для позначення етнічних українських земель, які в період пізнього середньовіччя перебували у складі Польського королівства та Великого князівства Литовського.

⁶ *Кръстев К.* Българският принос в боянските стенописи // *Изкуство.* 1962. № 4–5. С.40.

підкреслення рельєфності окремих частин голови, сміливої розбудови архітектурного тла, видовженості фігур, продуманої гармонії барв тощо⁷.

Про безпосереднє наслідування українськими майстрами останньої третини XIII ст. балканських іконографічних взірців свідчить аналіз дорогобузької ікони Богородиці Одигітрії⁸. Характерною деталлю в ній виступає лик Божої Матері. Його видовжена овалоподібна форма у поєднанні з графічно і подеколи схематично трактованими деталями надають своєрідності всьому образу. У цьому відношенні близьким до дорогобузької пам'ятки є зображення Богородиці на фресці "Моління" (XIII ст.) Церкви св. Архангелів у Мелниці (Благодєвградська область)⁹. Особливості моделювання ликів у них майже повністю співпадають: великі очі, чітко окреслені повіки, вузький видовжений ніс, непропорційно малі губи, виділення бороди невеликою смужкою затемнення. Ці художньо-стилістичні риси характерні також для болгарських пам'яток XII ст.¹⁰, на основі яких, імовірно, і розроблено прототип дорогобузької ікони.

Інтенсивність балканських, у тому числі болгарських, художніх впливів на українське ікономалярство об'єктивно визначалося рівнем його розвитку чи, принаймні, готовністю до сприйняття нових стилістичних віянь. Це було не зовнішнє, а внутрішнє явище, породжене творчими пошуками представників мистецької культури Русі-України. Наприкінці XIII–у першій половині XIV ст. воно було ще малопомітним, але вже в наступний період – другій половині XIV–XV ст. – його масштаби охопили всі головні східнослов'янські малярські школи, навіть ті, що діяли в таких віддалених від Балкан містах, як Новгород, Псков, Москва та ін.¹¹

Чимало пам'яток українського іконопису другої половини XIV–XV ст. демонструє тісний генеалогічний зв'язок із болгарським образотворчим мистецтвом. І, що найцікавіше, при порівнянні творів пізньосередньовічної малярської спадщини обох народів упадає у вічі певна стилістична вибірковість та послідовність у запозиченні українськими майстрами чужих художніх досягнень: перевага надавалася тим зразкам, які найбільше відповідали основним тенденціям розвитку їхньої мистецької культури.

Своєрідний монументалізм дорогобузької Богородиці Одигітрії виразно проступає в однойменній іконі XIV ст. з церкви святого Дмитрія у Підгородцях (Львівська область, Сколівський район)¹². Проте її іконографічна схема більш витончена, а живописні прийоми значно досконаліші. Цілком очевидно, що дві пам'ятки представляють різні етапи розвитку художньо-стилістичної традиції.

З огляду на велику стилістичну різницю між підгородецькою реліквією та дорогобузькою іконою, відсутність інших варіантів образу Богородиці Одигітрії й відносно малопоширеність богородичних ікон на українських теренах у XIII–першій половині XV ст.¹³, можна констатувати чергове проникнення цього іконографічного типу в українське малярство з Балкан. Найближчі його аналогії трапляються в болгарському живописі XIV–XVI ст., де зображення Марії – Божої Матері – були дуже популярні. У цьому плані привертає увагу Богородиця Одигітрія з Несебра 1342 р. та дві сонопольські ікони XVI ст. – Богородиця Одигітрія й Богородиця Пантовасиліса¹⁴. З підгородецькою пам'яткою їх споріднюють як загальні стилістичні особливості, так і низка конкретних моментів: статичність і строгість композиції, помірна експресивність,

⁷ *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1929. С. VIII–IX.

⁸ *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. С. 49.

⁹ Див.: *Мавродинова Л.Н.* Стенна живопис в България до края на XIV в. София, 1995. №30.

¹⁰ Там само. С. 43.

¹¹ *Попов Г.В.* Периодизация русско-балканских связей XV в. (по материалам живописи и миниатюры). С. 277–289; *Пятницкий Ю.А.* Один из путей проникновения памятников балканского искусства в Россию // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. Санкт-Петербург, 1995. С. 229.

¹² Див.: *Свенціцька В.І.* Живопис XIV–XVI століть. №152.

¹³ *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. С. 67.

¹⁴ Див.: *Болгарская живопись IX–XIX веков.* Каталог выставки. Москва, 1976. №17, 30; *Паскалева К.* Икони от Странджанския край. София, 1977. №1.

видовжені фігури, складна схема складок одягу, тонке відчуття декоративної доцільності, особливе поєднання графіки й світло-тіні в моделюванні ликів.

Видається малоймовірним, що такі спільні типологічні ознаки релігійного живопису Болгарії та Русі-України XIV ст. могли сформуватися стихійно, без свідомого сприйнят-

тя візантійських традицій та канонів іконопису. З цього приводу цікавим є припущення Д.Степовика, що під час зустрічей церковних ієрархів розглядалися не тільки питання інтерпретації, а й деякі визначальні риси іконопису. Підтвердженням цього, на його думку, є близькість поглядів південнослов'янських малярів на такі центральні образи іконопису, як Ісус Христос та Богородиця, які вже суттєво відрізнялися від візантійського іконописного канону. Зокрема, зображення на іконах болгарського й українського походження, на відміну від суворих візантійських “Спасів”, “Пантократорів” та “Богородиць”, лагідніші¹⁵.

Вищі духовники певною мірою контролювали іконописання, але в дуже вузьких рамках: вони могли визначати розміри, жанр, сюжет, тип замовленої ікони, стилістичні ж її особливості, використання тих чи інших малярських прийомів, трактування образів залежали лише від досвіду, знань і вмінь майстра. Еволюція східнохристиянського живопису, розмаїття його творчих манер і підходів були результатом багатовікової методичної праці, а не теоретичних міркувань вузького кола осіб. Збагачення однієї мистецької культури досягненнями іншої відбувалося шляхом інтенсивної й різнобічної практики, головним чином навчанням у майстрів-іноземців та копіюванням чужих іконографічних зразків.

Таким чином, у XIV–XV ст. відбулося входження болгарського іконописного доробку в український та й загалом східнослов'янський релігійний живопис. Про це переконливо свідчать збережені пам'ятки. Серед них особливу увагу привертає ікона другої половини XIV ст. “Архангел Михаїл із діяннями” з с. Сторонна (Львівська область, Дрогобицький район), яка поєднує в собі як архаїчні елементи східнохристиянської іконографії XII–XIII ст., так і прийоми палеологівського малярського напрямку XIV ст.¹⁶ У величому образі архангела в багатьох моментах відчувуються художні традиції болгарського монументального та станкового живопису. Так, дуже подібно, об'ємно, з дрібними кучерями на одноіменній пловдивській іконі XVI ст. намальований Святий Георгій Увінчаний¹⁷; таку ж масивну шию, круглий і симетрично змодельований лик має архангел Михаїл на одній з фресок церкви Іоанна Богослова у м. Земен (між Кюстенділом та Радоміром, на правому березі р. Струма)¹⁸; сукупність аналогічних індивідуалізуючих рис – звернуті вбік очі, високо підняті брови, набряки під очима – притаманна також настінному зображенню архангела Михаїла в Кремиковському монастирі¹⁹.

Проведені художньо-стилістичні паралелі дають підстави припускати, що невідомий український майстер другої половини XIV ст. – автор ікони “Архангел Михаїл з діяннями” – намагався максимально точно відтворити болгарський оригінал. Підтвердженням цього почасти можуть слугувати результати мовно-правописного аналізу дипінті (написів на іконах) української пам'ятки, здійсненого Л.Коць-Григорчук. В цих епіграфах, поряд з українськими, наявні ознаки середньоболгарської редакції церковнослов'янської мови: відсутність йотованих юсів, вживання *Ō*, *U* і *u*, неповноголосся у словах *zaklati*, *pred*²⁰.

Палеологівський іконописний стиль, який на зламі XIII–XIV ст. поширився на Балканах, зайнявши провідні позиції в тамтешніх художніх школах, в українському ма-

¹⁵ Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. С.71.

¹⁶ Свєтцицька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С.8.

¹⁷ Див.: Прашков Л. Икони от България. София, 1978.

¹⁸ Мавродинова Л. Земенската църква. История. Архитектура. Живопис. София, 1980. №97.

¹⁹ Див.: Нешев Г. Културни прояви на българския народ X–XVIII век. София, 1978. Іл. між с.64–65.

²⁰ Коць-Григорчук Л. Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору. С.175–176.

лярстві почав утверджуватися лише в другій половині XIV ст. Значно виразніше, ніж у згадуваній пам'ятці з с. Сторонна, він проявився в іконі "Преображення" другої половини XIV ст. з церкви Собору Богородиці в с. Бусовисько (Львівська область, біля Старого Самбора). Її строго розмірена композиція, умовність й узагальненість трактування пейзажу дещо контрастують із реалістичними елементами в образах Ісуса Христа, пророків Іллі, Мойсея та апостолів, в яких майстерно передано стан надзвичайної збудженості й одухотвореності. Своєрідна експресія цих типажів, їх поглиблена індивідуальна характеристика, невластива візантійській іконографії, споріднює бусовиське "Преображення" з пам'ятками південнослов'янського, особливо болгарського, живопису. На жаль, з багатого іконописного спадку середньовічної Болгарії до нашого часу дійшло дуже мало пам'яток, серед яких близьких аналогів до розгляненої ікони немає. Втім, ця відсутність частково компенсується доволі непоганим ступенем збереження творів болгарського монументального мистецтва. Порівняння їх з окремими деталями української ікони дало підстави констатувати наявність у них спільних образно-стилістичних ознак. Помітні вони, передусім, у зображеннях апостола Петра в нижній частині ікони та пророка Іллі – у верхній. Обриси голови Петра зі своєрідними рисами обличчя: великими трикутними очима, довгим носом і прямими бровами – нагадують характерні риси зовнішності цього ж апостола на фресках XIV ст. церкви св. Миколи в м. Калотина (Софійська область, Драгоманська община)²¹. Цей архаїчний образ болгарські малярі запозичили зі східногрецького живопису²². Типаж Іллі, якому властива специфічна фактурність у моделюванні лику, вони вже, очевидно, розробляли самостійно, про що свідчать стінописи Боянської церкви поблизу Софії²³ та церкви св. Дмитра в с. Паталеніца (Пазарджикська область)²⁴. На фресці першого храму пророк намальований площинно і вкрай спрощено, а на стінописах другого спостерігається інший, видозмінений, пластично potrагований варіант тієї ж іконографічної схеми, за якою зображено не Іллю, а невідомого апостола.

В іконописі Русі-України другої половини XIV ст. бусовиське "Преображення" не було явищем поодиноким, випадковим. Ця реліквія започаткувала нову стилістичну тенденцію, подальший розвиток якої ознаменувала ікона "Стрітіння" з с. Станіля (Львівська область, Дрогобицький район)²⁵. Вона також тяжіє до художніх традицій, вироблених болгарськими митцями в період політичного та культурного розквіту своєї батьківщини. Постаць Марії на ній намальована високохудожньо – зі схиленою головою й наснаженим божественною силою обличчям. Подібна до неї Богородиця з ікони "Моління" (Бачковський монастир)²⁶. Болгарська пам'ятка створена на століття пізніше, ніж українська, але вона містить чимало проявів іконографічної традиції XIV ст.²⁷ Ще однією яскраво вираженою визначальною її рисою є фігура праведного Симеона, зображеного у мітрі й фіолетових хрещатих ризах східнохристиянського ієрарха. В українській іконографії таке трактування біблійних персонажів і святих угодників дуже рідкісне. Подібні мотиви, зокрема малюнок мітри, трапляються у ній лише в XVI ст. та й то в окремих різновидах образу св. Миколи²⁸, тоді як у Болгарії святі з такими предметами одягу присутні на фресках XIV ст.²⁹

²¹ Див.: Мавродинова Л.Н. Стенната живопис в България до края на XIV в. №120.

²² Там само. С.71.

²³ Див.: Стойков Г. Боянската църква. София, 1954. №17.

²⁴ Див.: Мавродинова Л.Н. Стенната живопис в България до края на XIV в. №66.

²⁵ Див.: Свенціцька В.І., Откович В.П. Українське народне малярство XIII–XX століть: світ очима митців: альбом. Київ, 1991. №3.

²⁶ Див.: Прашков Л. Икони от България. София, 1978.

²⁷ Прашков Л. Развитие и разпространение на иконата в България от IX до XIX в. // История, искусство и культура на средновековна България. София, 1981. С.112.

²⁸ Гелитович М. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) // Західноукраїнське церковне мистецтво. Матеріали міжнародної наукової конференції Ланцут–Котуль. Ч.2. Ланцут, 2004. С.58.

²⁹ Див.: Мавродинова Л.Н. Стенната живопис в България до края на XIV в. №116.

З малярськими надбаннями Другого Болгарського царства тісно пов'язана українська ікона “Богоявлення” початку XV ст. з с. Радруж (Любачівщина, тепер територія Польщі)³⁰, що найяскравіше проявляється в особливостях іконографії Христа: зачесаному назад і сплетеному волоссі, овальної форми ликові з маленькими очима, коротко підстриженими вусами та бородою. Цей типаж, безсумнівно, є одним із оригінальних болгарських переосмислень відповідного візантійського образу. Найдавніший його зразок зберігся на фресці “Успіння Богородиці” кінця XII ст. печерної церкви Господня улоговина біля с. Іваново (Болгарія, Русенська обл.). В XIV ст. з поширенням у Болгарії ісихазму, під сильним впливом якого суттєвих змін зазнала система естетичних ідеалів місцевого мистецтва³¹, цей образ Ісуса Христа відроджується й широко використовується ще понад півтора століття, наочним доказом чого може слугувати ікона “Христос Вседержитель” кінця XV ст. з Кремиковського монастиря³². З інших фігур цієї композиції дещо слабші ремінісценції болгарського культового живопису демонструють ангели, лінійно-площинне моделювання облич яких виконане за тією ж схемою, що й лики архангелів на фресках середини XIII й XV ст. Боянської церкви в м. Софія та церкви св. Петра й Павла в м. Велико-Тирново³³.

Мовно-правописна та палеографічна специфіка дипінті трьох розглянутих українських ікон другої половини XIV–початку XV ст. повністю збігається з результатами їх мистецтвознавчого аналізу, який дав змогу побачити у цих пам'ятках виразні сліди впливу болгарського малярства кінця XII–XIV ст. Зокрема, у багатьох моментах однаковими є накреслення літер у написах бусовиського “Преображення” та станилівського “Стрітіння”. На думку Л.Коць-Григорчук, написи на обох творах міг виконати один і той же автор або різні майстри, які разом навчалися й працювали³⁴.

Відмінності епіграфів радрузької ікони незначні – вони здебільшого полягають у вдовженості й витонченості літер, причому способи їх написання майже ідентичні з дипінті названих пам'яток. Так, в усіх трьох зразках використана графіка заголовних літер, яку болгарари розробили ще в XIII ст., пристосувавши грецький унціал до кириличного алфавіту: буква □ подібна на грецьку альфу, але щогла її не схилена вправо, а стоїть вертикально;

□ має високу щоглу та чотирикутну нижню частину; □ нагадує витягнутий прямокутник, причому побутувала одночасно в двох видах з роз'єднаними та сполученими завитками; вусики літери □ загнуті донизу, а непропорційно довгі ніжки вигнуті досередини; □ –

з дугоподібним, загнутим вверх або вниз язичком; □ – у вигляді сплюсненого овалу; □ – з довгою щоглою та відносно маленькою петлею; □ – з дашком і потовченими наприкінці ніжками і т. д.

Орфографія цих ікон позначена особливостями тогочасної української мови: бусовиське “Преображення” – написання □ в слові □□□□ замість □□□□□; станилівське “Стрітіння” – наявність □ і □ у слові □□□d□□□□; □, □ в префіксах □□□d□□□□, □□□□□□; вживання флексії □ в родовому відмінку однини іменника середнього роду □□□□□□ та ін.³⁵; радрузьке “Богоявлення” – □□ після голосної, на місці етимологічного □ в лексемі □□□□□□□□□□.

³⁰ Див.: *Свенціцька В.І., Откович В.П.* Українське народне малярство XIII–XX століть: світ очима митців. №5.

³¹ *Бакалова Е.* Идейно-художественни особености на българското изкуство през XIV век // Изобразително изкуство и архитектура. Доклади на втори международен конгрес по българистика. Софія, 23 май–3 юни 1986 г. Софія, 1988. С.82–83.

³² Див.: *Прашков Л.* Икони от България. Софія, 1978.

³³ Див.: *Мавродинова Л.Н.* Стенната живопис в България до края на XIV в. №46; *Божков А.* Търновска средновековна художествена школа. Софія, 1985. №222.

³⁴ *Коць-Григорчук Л.* Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору. С.183–184.

³⁵ *Коць-Григорчук Л.* Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору. С.182–183.

Це дає підстави припускати, що, найімовірніше, вказані твори були створені українськими майстрами.

Середньоболгаризми відзначені і в доволі обширному дипінті “Стрітєння” з с. Станілія. Відсутність ознак орфографічної реформи тирновського патріарха Євтимія свідчить, що болгарський прототип української ікони створений у першій половині–середині XIV ст. У написах інших двох пам’яток елементи середньоболгарської мови відсутні, очевидно, через їх фрагментарність.

Таким чином, можна стверджувати про сприйняття, творче засвоєння й продовження традицій болгарського культового живопису кінця XIII–XIV ст. принаймні в двох малярських осередках на західних окраїнах Русі-України. З огляду на походження досліджуваних пам’яток, ці майстерні чи, радше, школи, можна локалізувати кафедральним містом Перемишль³⁶, периферією якого є с. Радруж, та Спаським монастирем, що біля Самбора³⁷ (Львівська область, сучасний Старий Самбір), поблизу якого розташоване с. Бусовисько, й трохи далі на схід с. Станілія, а також с. Сторонна, у церкві якого зберігалась ікона “Архангел Михаїл з діяннями” другої половини XIV ст.

У багатьох моментах українська мистецька культура епохи пізнього середньовіччя мала самобутній і неповторний характер, унікальними були й умови її розвитку. Попри те, вона надалі зазнавала балканських художньо-стилістичних впливів, від інтенсивності яких чи не найбільше залежала творча активність вітчизняних малярів.

На зламі XIV–XV ст., внаслідок вторгнення на Балкани турецько-османських загарбників, відбулася порівняно масова й до того ж комплексна міграція болгарських іконописних надбань та досягнень. Сліди їх чітко простежуються в Румунії, Молдавії³⁸ та на західних теренах Русі-України, тобто вздовж найвідомішого шляху, що з’єднував Балкани зі східнослов’янськими землями.

Болгарсько-українська ікономалярська взаємодія XV ст. виразно простежується, насамперед, в іконографії “Святих воїнів”. У фондах Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові зберігається хрест XV ст. із двобічним зображенням св. Георгія

і Дмитрія (церква Собору Богородиці в Бусовиськах)³⁹. З приводу його ідентифікації в мистецтвознавчій літературі висловлені різні думки. І.Свенціцький констатував сербське походження названої пам’ятки, Д.Степовик – болгарське, а В.Александрович відзначив необгрунтованість цих тверджень⁴⁰. При пошуку істини важливо взяти до уваги всі, навіть найдрібніші деталі досліджуваної ікони, насамперед палеографію її написів. Тут дуже переконливим доказом є графічні відмінності дипінті на обох сторонах ікони, хоча майже ідентичне накреслення літер **Т**, **І**, **Р** і характерні потовщення ліній переконливо свідчать, що обидва епіграфи виконані однією й тією ж людиною. Вочевидь, невідомий майстер скопіював написи з якогось прототипу. Судячи з двоваріантності літер **С** і **Т**, один із яких має посередині рідкісні крапки, властиві заголовним буквам болгарських рукописів XIV ст.⁴¹, це могла бути ікона, що потрапила на західноукраїнські землі з Болгарії наприкінці XIV ст. або на початку XV ст. Підтвердженням такого висновку є образотворчо-композиційні особливості типу св.

³⁶ Без сумніву, в Перемишлі діяла велика іконописна майстерня. Адже саме з цього міста походив славнозвісний маляр Гайль, який у першій половині XV ст. брав участь в розписах польських культових споруд на Сандомирських, Краківських та Серадських землях (див.: *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. С.77–185).

³⁷ Згадка про Самбір у “Списку руських міст” свідчить, що наприкінці XIV–на початку XV ст. він був одним із найбільших церковно-релігійних та культурних центрів Русі-України (*Греков И.Б.* Восточная Европа и упадок Золотой Орды (на рубеже XIV–XV). Москва, 1975. С.371).

³⁸ *Божков А.* Към въпроса за взаимните връзки между българското и румънското изкуство през XIV–XVIII в. // Известия на института за изобразителни изкуства. 1967. Кн. 7. С.48, 50.

³⁹ Див.: *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. №8–9.

⁴⁰ *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. С.61; *Степовик Д. В.* Українсько-болгарські мистецькі зв’язки. С.72–73; *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. С.169, примітка 201.

⁴¹ *Мошин В.* Палеографічний альбом на јужнословянското кирилско писмо. Скопје, 1966. №101.

Георгія. Зокрема, його лик є ніби схематичним відтворенням аналогічного елемента ікони “Св. Георгій” XIV ст. з болгарського Зографського монастиря на Афоні⁴². Привертають увагу й імператорські шати обидвох образів, а також їх поза: права рука з хрестом розташована на рівні грудей, ліва – трохи нижче й на ній лежать кінці пояса. Подібно болгарські художники зображали свого царя Івана-Александра на сторінках “Хроніки Константина Манасії” (1343–1345)⁴³.

Внаслідок тривалої боротьби українців проти турецько-татарських орд, а болгар – проти османського поневолення, в ікономалярстві обох народів образи святих мучеників-воїнів при зброї набули величезної популярності. Вони уособлювали безстрашність, доблесть, справедливість й караючу силу; опосередковано розкривали ідею активного спротиву злу, реальним втіленням якого виступали загарбники. Найяскравіше це демонструють такі українські ікони: “Юрій Змієборець” XV ст. з села Здвижень біля м. Ліська на території Польщі⁴⁴; “Федір і Дмитрій” кінця XV–початку XVI ст. із Дмитрівської церкви в с. Богуша, що поблизу с. Королева Руська у Польщі; “Юрій Змієборець” середини XVI ст. з с. Великого поблизу Добромиля (Львівська область, Старосамбірський район)⁴⁵, а також болгарські – “Святий Георгій на троні” з Пловдива (XVI ст., Національний музей болгарського образотворчого мистецтва), “Святий Георгій і святий Дмитрій” (XVI ст., Національний церковний історико-археологічний музей Болгарії у Софії)⁴⁶ та ін. Усі ці ікони мають деякі спільні художньо-стильові риси: архаїчність, часткове відхилення від візантійських іконографічних канонів і водночас зв’язок із традиціями палеологівського іконописного стилю.

У XV ст. на Русі-Україні поширюються ікони з зображенням болгарської святої Петки (Параскеви) Тирновської⁴⁷. Як правило, образ цієї великомучениці малювали фронтально й повнофігурно, з трираменним хрестом у піднятій і відведеній убік правиці та відкритою долонею лівої руки на грудях⁴⁸. Майже так само св. Петка зображена на фронтиспінній мініатюрі “Збірника слів та повчань” XIV ст., ресавської редакції⁴⁹, щоправда, на ній свята тримає хрест перед собою. Попри відсутність середньовічних болгарських образів св. Петки, деякі паралелі на українських іконах можна провести з іншими святими, зокрема зображеними на фресках першої чверті XIV ст. церкви Іоанна Богослова у м. Земен. У непоодиноких випадках вони мають однотипну композиційну схему: права рука з трираменним хрестом на грудях, трохи нижче – відкрита долоня лівої. Характерний жест святої на українських іконах – відведена вбік, зігнута в лікті й піднесена догори права рука – дуже нагадує положення рук болгарських ктиторів та святого Філоклімона на стінописних образах тієї ж Земенської церкви⁵⁰.

Заледве, чи така подібність могла виникнути випадково, у результаті орієнтування тогочасних болгарських й українських малярів на візантійські іконографічні схеми, які хоча й уважалися єдино правильними⁵¹, все ж зазнавали змін і трансформацій. Зображення святих із відведеною вбік правою рукою власне і є таким відхиленням, самотутнім

⁴² Див.: *Божков А.* Търновска средновековна художествена школа. №126.

⁴³ 1300 години българско изобразително изкуство. София, 1984. Обр.42–43.

⁴⁴ *Степовик Д.* Історія української ікони Х–XX ст. Київ, 1996. №49.

⁴⁵ *Свенціцька В.І., Откович В.П.* Українське народне малярство XIII–XX століть: світ очима митців. №12, 19.

⁴⁶ Болгарская живопись IX–XIX веков. №28, 33.

⁴⁷ *Мороз Я.С.* Культ св. Параскеви в українській художній культурі пізнього середньовіччя // Мультиверсум. Вип. 60. 2007. С.3–4.

⁴⁸ Див.: ікони св. Петки з сіл Новий Яр (Україна, Львівська обл., Яворівський район), Жогатин (Польща, Підкарпатське воєводство, Перемишльський повіт), с. Фльоринка (Польща, Малопольське воєводство, Новосондєцький повіт) (*Свенціцька В.І., Откович В.П.* Українське народне малярство XIII–XX століть: світ очима митців. №9; *Степовик Д.* Історія української ікони Х–XX ст. №40; *Гелитович М.* Маловідомі пам’ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові). №6.)

⁴⁹ *Іванова К.* Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М.П. Погдин. София, 1981. Обр.72.

⁵⁰ *Мавродинова Л.* Земенската църква. № 73, 82, 83, 87.

⁵¹ *Паскалева К.* Изкуство с непроходна стойност (по повод изложбата “Старо българско изкуство”) // Изкуство. 1968. № 10. С.42.

плодом творчої уяви слов'янського майстра. Дослідження пам'яток монументального малярства XIII–XIV ст., що збереглися у церквах Болгарії, свідчить про те, що її середньовічні митці найчастіше експериментували й вдавалися до власних інтерпретацій “офіційних” живописних взірців. До того ж літературні джерела свідчать про велику популярність цієї святої на болгарських теренах⁵², яка не могла не залишити свого сліду й у творах місцевого образотворчого мистецтва.

Все це дає підстави стверджувати, що українські ікони св. Петки походять від болгарських прототипів. На це вказують й окремі ознаки середньоболгарського правопису в їх дипінті: □ замість □ в слові □□□□□, написання □ після голосної, на місці етимологічного □ – □□□□□⁵³.

Подеколи навіть поодинокі слова в написах на іконах можуть мати глибокий підтекст, який дає підстави ідентифікувати прототип іконописної пам'ятки Русі-України, пов'язати його виникнення з конкретним соціоетнічним середовищем. Найпоказовіший у цьому плані приклад – ікона “Страшний суд” кінця XV–початку XVI ст. з церкви Різдва Богородиці с. Мшанець (Львівська область, поблизу Старого Самбора). В одній з її сцен, у якій Мойсей веде на суд невірні народи, першими в черзі, разом із євреями, зображені греки, за ними турки, татари та ін. Імовірно, саме таким чином болгарський художник виразив свою антипатію до греків та турків, які наприкінці XIV–XV ст. духовно та політично закріпачували його народ. Цікаво, що згодом українські митці теж почали використовувати цей прийом для прояву своєї неприязні до народів, з якими проживали по-сусідству чи спільно на одних і тих же землях: ляхів, угрів, волохів⁵⁴.

Наприкінці XV–на початку XVI ст. у західноукраїнських малярських осередках продовжувала активно використовуватись оригінальна іконописна манера, що сформувалась на основі досягнень болгарського живопису періоду Другого царства. Серед низки пам'яток, у яких відобразилась ця тенденція, особливо виділяється ікона “Розп'яття” із с. Борщовичі (Львівська область, Пустомитівський район)⁵⁵. Образ Ісуса Христа на ній створено за іконографічною схемою, що побутувала в Болгарії в XIII–XVI ст. Лінійне підкреслення рельєфності тіла розп'ятого Спасителя таке ж, як і в одноіменній композиції созопольської ікони, котра, згідно зі збереженим фрагментом дарчого запису, датується 1541 р., хоча деякі дослідники вважають, що вона створена значно раніше⁵⁶. Крім цього, в українській іконі повторюється недосконалий рисунок зігнутої в лікті правої руки Іоанна Богослова, властивий болгарським аналогам⁵⁷. Попри деякі композиційні відмінності, “Розп'яття” з Борщович та однотипні болгарські пам'ятки однаково майстерно передають трагічність і драматизм цієї біблійної сцени.

Болгарські художні впливи позначилися й на українському монументальному живописі. У настінних розписах каплиці св. Трійці в Любліні, які в 1418 р. виконали православні майстри на замовлення польського короля Владислава II Ягайла, помітне поєднання болгарських й українських іконографічно-стилістичних традицій. Автор фрески “В'їзд у Єрусалим” віртуозно володів різноманітними художніми прийомами та засобами. Створені ним образи поєднують у собі високі досягнення тирновської художньої школи⁵⁸ з ремінісценціями простонародного живопису, близького до площинно-лінійної манери фресок першої чверті XIV ст. у Земенській церкві й ікони

⁵² У другій половині XIV ст. болгарський патріарх Євтимій Тирновський написав “Житіє св. Петки” (*Киселков В. Ст.* Проуки и очерти по старобългарска литература. София, 1956. С.192–194).

⁵³ Див.: *Гелитович М.* Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові). №6; *Степовик Д.* Історія української ікони X–XX ст. №40.

⁵⁴ *Свенціцька В.І.* Живопис XIV–XVI століть. №175; *Коць-Григорчук Л.* Лінгвістично-географічне дослідження українського діалектного простору. С.160.

⁵⁵ *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. №4.

⁵⁶ *Болгарская живопись IX–XIX веков. №29 б.*

⁵⁷ *Kruk M.P.* Związki południowe malarstwa ikonowego XV–XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie tematu ukrzyżowania // *Західноукраїнське церковне мистецтво. Матеріали міжнародної наукової конференції Ланцут–Котунь. Ч.2. Ланцут, 2004. С.57.*

⁵⁸ *Степовик Д.В.* Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. С.77.

XIV–XV ст. “Святий Арсеній” із Рілського монастиря⁵⁹. Крім того, стіни люблінської каплиці прикрашає орнамент із переплетених стрічок, наявний на фресках третьої чверті XII ст. церкви-гробниці Бачковського монастиря⁶⁰.

Свого часу В.Александрович переконливо довів, що членами малярських цехів Любліна та Сандомира були вихідці з Балкан⁶¹. Проведені вище паралелі засвідчують широку обізнаність принаймні одного з них із болгарським живописом XII–XIV ст.

Панування турків у Болгарії значною мірою загальмувало розвиток місцевого мистецтва. Професійні іконописці, дотримуючись вироблених у попередні століття канонічних правил іконопису, намагалися зберегти давні художні традиції. Це частково допомагало протистояти турецькій асиміляції, однак мало й негативні наслідки, проявом яких був надзвичайно стійкий консерватизм образотворчої системи. Лише народна творчість дещо оживляла болгарський живопис XV–XVI ст., рятуючи його від цілковитого закріплення⁶².

Наприкінці XIV–у першій половині XVI ст. консервативні й архаїчні тенденції болгарського ікономалярства почали суперечити основним напрямкам розвитку українського культового живопису, який у той час уже орієнтувався на власні традиції та поступово переходив у сферу впливу західноєвропейського ренесансного мистецтва. Проте в середовищі українського духівництва й надалі зберігався великий інтерес до ікон, написаних у балканських, передовсім болгарських, художніх традиціях. Так, до нашого часу дійшла група пам'яток XVI ст.: “Крилатий Іоанн Предтеча” (с. Войнилів та м. Чернівці) “Розп'яття з пристоячими” (м. Долина, Коломия та Снятин (Івано-Франківська область), на південнослов'янське походження яких, за словами В.Свенціцької, вказують особливості моделювання облич і постатей, прикрашення одягу золотим штрихуванням, а також мотиви декоративного різьблення їх обрамлення⁶³.

Отже, з останньої чверті XIII ст. на Русі, головним чином на її західних теренах, поширюються і, що найважливіше, засвоюються досягнення болгарського живопису. Означені процеси особливо інтенсифікувались на зламі XIV–XV ст., коли “другий південнослов'янський вплив” приніс на західноруські землі чимало болгарських іконографічних зразків. Внаслідок цього, тут значно активізувалося художнє життя й почався стрімкий розвиток болгарських іконографічно-стилістичних систем, які, поєднавшись з місцевими традиціями, оригінально інтерпретувалися народними майстрами. Упродовж XV–першої половини XVI ст. болгарсько-українська взаємодія у сфері образотворчого мистецтва незмінно підтримувалась на рівні традиції, набуваючи дедалі більше ознак тривалого самодостатнього й творчого процесу.

**BULGARIAN ICONOGRAPHY TRADITIONS
IN UKRAINIAN FINE ART
(the last third of XIII–the first half of the XVI cc.)**

Igor SHPYK

*L'viv Ivan Franko National University
1, Universytets'ka Str., L'viv, 79000, e-mail: i-shpyk@ukr.net*

⁵⁹ Див.: Мавродинова Л. Земенската църква. №43; Прашков Л. Икони от Рилския манастир. София, 1969.

⁶⁰ Див.: Бакалова Э. Фрески церкви-гробницы Бачковского монастыря и византийская живопись XII века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н.Лазарева. Москва, 1973. С.217.

⁶¹ Александрович В. Украинське малярство XIII–XV ст. С.149–153.

⁶² Львова Е. Искусство Болгарии (очерки). Москва, 1971. С.47; Прашков Л. Български икони: развитие, технология, реставрация. София, 1985. С.16.

⁶³ Свенціцька В.І. Живопис XIV–XVI століть. С.260.

The History of Central and Eastern Europe Department

The processes of borrowing and development of Bulgarian iconographical traditions by Ukrainian painters in the last third of XIII–the first half of the XVI c. are examined in the article. On the basis of complex analysis, comparison of the old Bulgarian and Ukrainian easel and monumental paintings a conclusion is done about the considerable scales of distribution on the western outskirts of Rus' of the Bulgarian painting standards in the period of the “second South Slavs influence”, that intensified work of local painter centres to a great extent.

Key words: icon-painting, monumental art, iconography traditions, Bulgarian-Ukrainian art relations.

**БОЛГАРСКИЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
В УКРАИНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
(последняя треть XIII–первая половина XVI вв.)**

Игорь ШПЫК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, e-mail: i-shpyk@ukr.net
Кафедра истории Центральной и Восточной Европы*

В статье исследуются процессы заимствования и развития болгарских иконографических традиций украинскими художниками последней трети XIII–первой половины XVI вв. На основе комплексного анализа, сопоставления и сравнения памятников болгарской и украинской станковой и монументальной живописи сделан вывод о значительных масштабах распространения на западной окраине Руси образцов болгарской живописи в период “второго южнославянского влияния”, что в значительной степени интенсифицировало работу местных художественных центров.

Ключевые слова: иконопись, монументальное искусство, иконографические традиции, болгаро-украинские художественные связи.

Стаття надійшла до редколегії 24. 02.2011

Прийнята до друку 25. 03.2011