

Владислава Піскіжова

УКРАЇНСЬКО-БОЛГАРСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті розглядаються ключові аспекти становлення та подальшої еволюції українсько-болгарських зв'язків у галузі образотворчого мистецтва на прикладі малярства. Особлива увага приділяється питанню взаємовпливів у цій мистецькій царині в період так званого «слов'янського національного відродження», зокрема часів його апогею. У даній студії зв'язки Болгарії у сфері малярського мистецтва розглядаються виключно з тією частиною українських територій, які на той час входили до складу Російської імперії.

Ключові слова: зв'язки, культура, образотворче мистецтво, малярство, фреска, іконопис, відродження.

Витоки налагодження українсько-болгарських контактів в образотворчому мистецтві сягають ранньофеодального періоду історії обох країн. Основними факторами, що відіграли провідну роль у процесі культурної взаємодії України та Болгарії, стали: географічна близькість, спільність слов'янського походження та релігії як важливої складової тогочасної культури. Слід зауважити, що такого роду зв'язки важко простежити від часу утворення болгарської (VII ст.) та української (IX ст.) державності, насамперед з причини браку належної джерельної бази. Втім, починаючи з X ст., коли 988 р. в Київській Русі у якості державної релігії було утверджено християнство грецького православного обряду (в Болгарії ця подія відбулася століттям раніше — 865 р.), культурний обмін між країнами став тіснішим, а від XI ст. — підтверджений вже наявними, вцілілими до сьогодні пам'ятками, малярства в тому числі.

Отже, на той час основними напрямками розвитку болгарського та українського малярства були іконопис та фреска. При цьому, найширше застосування фрески (від італ. *affresco* — свіжий, малювання по вологій штукатурці) в образотворчому мистецтві стало головною особливістю малярства усіх південнослов'янських країн, Київській Русі тощо.

Дати оцінку наявності спільного між стародавніми руськими та болгарськими фресками X ст. ми можемо лишень гіпотетично, на основі поодиноких археологічних знахідок, серед яких — фрагменти з Десятинної церкви в Києві (споруджена між 986 і 996 рр.) та ротонди св. Георгія у Софії (будувалася римлянами близько IV або V ст. у якості

культової споруди, яка пізніше слугувала потребам болгарської православної церкви). Основні принципи майстерності виконання цих фресок подібні до візантійських. Проте, чи це є результат саме українсько-болгарських мистецьких зв'язків, безпосередніх контактів окремих майстрів фрески, що відбувалися поза сферою впливу Візантії, наразі стверджувати важко¹.

Значно більше матеріалів для порівняння датовані вже XI–XII ст. Тут необхідно зауважити, що від XII ст. як на Русі, так і в Болгарії фреска майже цілковито витіснила інший популярний вид монументального оздоблення культових споруд — мозаїку і відтоді тривалий час домінуватиме в мистецтві обох країн.

Про наявність українсько-болгарських зв'язків у галузі фрескового малярства свідчать, зокрема, розписи XII ст. Кирилівської церкви та Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, собору св. Софії в Охридї (нині місто знаходиться на території Македонії). Спільні риси присутні в техніці виконання фресок, підборі сонму православних святих тощо. Так, у своїй творчості давньоруські майстри часто зверталися до образів шанованих в Болгарії великомучеників — Дмитра Солунського, Климента Охридського, Іоанна Македонського, Федора Тірона та ін. І навпаки, в болгарських храмах присутні фрески із зображеннями давньоруських святих Бориса і Гліба та ін.

Як уже зазначалося, іншим популярним напрямом малярства Київської Русі та Болгарії тих часів став іконопис (зображення на дошці фарбами мінерального походження)². Подібно до фрескового малярства, безпосередні русько-болгарські контакти в іконописній сфері також можна відстежити лишень з кін. XII — поч. XIII ст. Тоді сформувалися провідні осередки іконопису — київська та тирновська (на той час місто Тирново було столицею Другого Болгарського царства) школи. Спільним в іконописі обох шкіл стали: способи технічного виконання, надання переваги створенню образів представників так званого «святого воїнства» та їх інтерпретація, схожість у баченні образів Богородиці та Ісуса Христа тощо.

Упродовж XIV — першої половини XV ст. українсько-болгарські зв'язки у сфері малярства значною мірою пожвавилися і відбувалися шляхом безпосередніх контактів між митцями і мистецькими школами, а також через монастирі Афону та інші осередки православ'я — Московію, Сербію тощо. В даний період, особлива заслуга на поприщі розбудови українсько-болгарських культурних зв'язків належить Митрополиту Київському, болгарину за походженням, Григорію Цамблаку (1364–1450 рр.)³. Він започаткував, з метою відвідування «святих місць» православ'я, так зване «ходіння» монахів з України в Болгарію і навпаки,

яке згодом стало традиційним. Під час таких подорожей відбувався обмін набутими знаннями, в тому числі і в мистецькій сфері. Тоді ж були вироблені деякі спільні канони, що тривалий час домінуватимуть у малярстві усіх православних слов'янських країн, а саме — на основі еkleктики власне візантійських і слов'янських традицій оформився так званий палеологівський стиль.

Епоха османського поневолення Болгарії, що охопила майже п'ять століть історії країни, починаючи з 1396 р. — дати її анексії султаном Баязидом I, негативно вплинула на розвиток образотворчого мистецтва, значним чином сповільнивши його. Так, незадовго до анексії, після взяття османами штурмом м. Тирново у 1393 р., було скасовано самостійність Болгарської патріархії (так званої Тирновської кафедри), яка відтоді підпорядковувалася Константинопольській на правах митрополії, накладено заборону на будівництво нових християнських храмів, знищено багато культурних пам'яток, що в подальшому призвело до занепаду болгарської середньовічної культури⁴.

Ситуація іще більш погіршилася наприкінці XVI ст. після Тирновського повстання 1598 р. болгар проти османської влади. Представники останньої посилили свої утиски, в тому числі і на болгарську церкву. Як наслідок, культурна криза в країні поглибилася. Болгарське малярство продовжило свій розвиток у стінах Афонського монастиря Зограф (нині розташований на території Греції — місцевості, яка в системі адміністративного поділу країни, має статус «Автономної чернечої держави Святої Гори Афон»)⁵. Стосовно ж українсько-болгарських зв'язків у цій мистецькій царині, то відтоді вони стали скоріше винятком, ніж правилом, що власне розповсюджувалося і на контакти болгар з іншими країнами. Така вимушена ізоляваність стала одним із наслідків політики османів із ісламізації Болгарії.

Від XVIII ст., навіть з огляду на те, що політична ситуація в Болгарії продовжувала залишатися незмінною, в культурному розвитку країни почали відбуватися значні позитивні зрушення, які в науковій літературі отримали назву «болгарського відродження»⁶. Подібні процеси були притаманні і для інших слов'янських культур, української у тому числі. Тож, «болгарське відродження», апогей якого датований останніми десятиліттями XIX ст., відбувалося на тлі загальнослов'янського. Серед характерних ознак останнього — становлення слов'янських націй, боротьба за національно-територіальну незалежність, бурхливий розвиток науки та культури.

Після відновлення державної незалежності Болгарії на правах князівства у 1878 р., внаслідок закінчення російсько-турецької війни 1877–1878 рр. (згідно з рішеннями Сан-Стефанського миру від 19 лютого

(3 березня) 1878 р. та Берлінського конгресу, роботу якого було завершено 1 липня (13 липня) 1878 р.), розпочався новий етап і в українсько-болгарських відносинах — активної науково-культурної взаємодії, у малярстві зокрема.

Слід зауважити, що на сьогодні у вітчизняній історіографії тема українсько-болгарських зв'язків у сфері малярського мистецтва другої пол. XIX — поч. XX ст. висвітлена недостатньо повно. Першими вітчизняними істориками, які тією чи іншою мірою долучилися до такого роду досліджень, стали: Юрій Венелін-Гуца, Віктор Григорович та Костянтин Радченко⁷. Серед російських студій слід виділити праці Никодима Кондакова і Василя Успенського (деякий час працювали викладачами Новоросійського університету), а також молдованина за походженням Поліхронія Сирку⁸. Власне, усі ці автори були сучасниками досліджуваних у даній статті подій.

Окремий внесок у розробку теми було зроблено радянськими вченими — Ією Бляною, Іриною Воейковою, Оленою Львовою, Михайлом Цапенком, Марфою Щепкіною та ін.⁹ У болгарській історіографії дану проблематику досліджували: Васил Захарієв, Ніколай Мавродінов, Александр Обретенов, Мара Цончева, Ніколай Шмігрела та ін.¹⁰ Головною особливістю студій перелічених вище авторів стало те, що українсько-болгарські зв'язки розглядалися не окремим питанням, а виключно в контексті російсько-болгарських.

Наразі, єдиною вітчизняною фундаментальною науковою працею, присвяченою студіюванню саме даної проблематики, залишається монографія провідного співробітника Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України Дмитра Степовика «Українсько-болгарські мистецькі зв'язки», що вийшла з друку 1975 р.¹¹ Згідно із темою, автор досліджував мистецькі контакти в контексті історичного розвитку обох народів, починаючи з моменту утворення української народності у XIV ст. і до XX ст. включно. При цьому, за висловом самого автора, в даному випадку, українсько-болгарські мистецькі контакти «розглядаються стосовно живопису, графіки і скульптури, однак у першому розділі, як виняток, ідеться про окремі види художніх ремесел Київської Русі й середньовічної Болгарії, що входять до поняття «декоративно-ужиткове мистецтво», оскільки «саме в їх розвитку і простежуються початкові мистецькі зв'язки між південними і східними слов'янами»¹².

Що ж стосується безпосередньо даного дослідження, і про це вже йшла мова, то тут мистецькі зв'язки Болгарії з Україною розглядаються виключно з тією частиною територій останньої, які входили до складу Російської імперії, з тієї причини, що саме на там вони набули своєї

найбільшої активності, зумовленої рядом історичних чинників. Зокрема, з кінця XVIII ст. бере свій початок масове переселення болгар в Новоросійський край, до складу якого також входили й українські етнічні території¹³. Переселенню сприяла відповідна імміграційна політика уряду Російської імперії із залучення до освоєння зазначених земель іноземних колоністів, болгар у тому числі. Останні відіграли важливу роль у процесі розбудови українсько-болгарських науково-культурних контактів. У даному контексті особливо варто відзначити діяльність на цьому поприщі саме болгарської діаспори м. Одеси, а також діючого упродовж 1854–1917 рр. Одеського болгарського настоятельства¹⁴.

Суттєвим консолідуючим чинником у розвитку тогочасної української і болгарської культур стала боротьба за визволення Болгарії від османського поневолення, яка знайшла своє відображення не тільки у власне болгарському, а й українському малярстві. Важлива роль у процесі розбудови українсько-болгарських зв'язків у цій мистецькій царині належить тим її представникам, які особисто були причетні до воєнних подій 1877–1878 рр., стали їх безпосередніми учасниками. Тут необхідно зауважити, що деякі українські митці наразі більш відомі як представники саме російського малярства, оскільки мали російське підданство. Проте, в даному контексті, на наш погляд, факт українського походження цих особистостей є вирішальним.

Отже, починаючи з другої половини XIX ст. розвиток як українського, так і болгарського малярства значно прискорився і характеризувався тісною взаємодією, якій, зокрема, сприяв факт значного розширення мистецької освіти в Україні.

У цей час, утім, як і століттям раніше, провідним центром розвитку мистецтва на теренах Російської імперії залишалися Імператорська академія мистецтв у Санкт-Петербурзі (заснована 1757 р. відомим російським меценатом, генерал-ад'ютантом Іваном Шуваловим, який, власне, і став її першим президентом), а також Московське училище живопису, скульптури і зодчества (утворилося 1865 р. на основі діючого з 1832 р. творчого гуртка під назвою «Натурний клас», а в 1896 р. отримало статус вищого навчального закладу)¹⁵. 1870 р. почало діяти Товариство переусувних художніх виставок (інша назва — «передвижники»), з діяльністю якого дослідники напряму пов'язують прискорення розвитку мистецької освіти та створення саме спеціалізованих на малярстві місцевих осередків¹⁶.

Так, в Україні, першими подібним навчальним закладом стала школа живопису Н. Буяльського в Києві, створена 1850 р. Згодом утворилися: 1865 р. — школа при Одеському товаристві заохочування красних мистецтв (1889 р. її реорганізовано в Одеське художнє училище, яке 1899 р.

було підпорядковано Петербурзькій Академії мистецтв), 1869 р. — школа М. Раєвської-Іванової у Харкові (1912 р. реорганізовано в художнє училище), 1875 р. — школа М. Мурашка у Києві (1901 р. реорганізовано в художнє училище й підпорядковано Петербурзькій Академії мистецтв) та ін.¹⁷ Окрім цього, традиційно, художню освіту можна було здобути в Київській духовній семінарії, іконописній майстерні при Києво-Печерській Лаврі, так званому «малярському кабінеті» при Київському університеті (функціонував від дати його заснування 1834 р.) тощо. Багато випускників перелічених навчальних закладів, з метою підвищення рівня художньої освіти, відряджалися до вже згадуваних Петербурзької академії мистецтв та Московського училища живопису, скульптури і архітектури, а також — Краківського художнього училища (з 1900 р. — Академія красних мистецтв).

Водночас розвитку українського малярства значною мірою сприяло заснування ряду мистецьких музеїв, а також виникнення професійної художньої критики, мистецтвознавства як такого. Зокрема, художні музеї були відкриті: 1886 р. — у Харкові, 1899 р. — Одесі та Києві. У 1902 р. засновано музей українських старожитностей В.В. Тарновського в Чернігові.

На користь виникнення професійної художньої критики свідчать фахові публікації на сторінках таких популярних на той час видань, як «Основа», «Киевская старина», «Древности Приднепровья», «Столица и усадьба» та ін. Втім, перші спеціалізовані мистецькі видання з'явилися лише на початку ХІХ ст.: «В мире искусства» (1907–1910 рр.), «Искусство и печатное дело» (1909–1910 рр.), «Искусство. Живопись, графика, художественная печать» (1911–1912 рр.), «Искусство в Южной России» (1913–1914 рр.)¹⁸. Значний слід у становленні українського мистецтвознавства залишив по собі Адріан Прахов — історик мистецтв, художній критик і археолог, який майже десять років свого життя працював в Україні (з 1887 по 1897 рр.)¹⁹.

Подібні процеси відбувалися і в тогочасному болгарському малярстві, яке, особливо після відновлення незалежності країни, значно просунулося в своєму розвитку. Підґрунтя для таких позитивних зрушень у даній мистецькій царині слід шукати іще в основах колекціонування, закладених в першій половині ХІХ ст.²⁰ Цікавим є факт, що першими дослідниками та збирачами старожитностей, а отже фундаторами музейної справи в Болгарії, стали особи не болгарського походження — це український вчений Юрій Венелін-Гуца та російський генерал, намісник Бессарабії Іван Інзов, які ініціювали створення першого болгарського музею²¹. Пізніше до цієї справи долучалися власне болгарські культурні діячі (Васіл Априлов, Любен Каравелов, Марін Дрінов та інші), які, у своїй переважній більшості, тривалий час проживали в Україні. На

території останньої були створені й перші програмні документи, які стали базисною основою для розбудови болгарської музейної справи («Записка о необходимости создать к Одесскому училищному настоятельству хранилище югославянских и других древностей и выставку взаимоотношений России и Болгарии» та ін.)²². Так, на початку другої половини XIX ст. в Болгарії було засновано музей зброї у м. Відін (1854 р.) та історичний музей у м. Свиштов (1856 р.)²³. Після відновлення незалежності в Болгарії розпочався активний процес зі створення законодавства з питань охорони старожитностей, формування розгорнутої структури музейної мережі тощо²⁴.

Окрім схожих тенденцій, розвиток малярства в Україні і Болгарії зазначеного періоду мав і певні відмінності. Насамперед, це стосується стану болгарської художньої освіти. Тут слід зауважити, що до часу відновлення незалежності Болгарії, в країні не існувало жодного, спеціалізованого на малярстві, державного навчального закладу. Перша такого роду установа утворилася тільки 1896 р. в болгарській столиці — м. Софії. Зважаючи на це, прагнення опанувати малярське мистецтво часто реалізовувалося болгарами у полі іноземних культур, української зокрема. Напевно відомо, що переважна більшість видатних майстрів болгарського малярства були вихованцями саме українських мистецьких закладів. Власне кажучи, той факт, що значна кількість болгар здобувала освіту на українських теренах, сприяв налагодженню тісних мистецьких зв'язків між обома народами. До того ж, на думку багатьох дослідників, Україна відіграла важливу роль у процесі становлення болгарського образотворчого мистецтва як такого. У цьому контексті слід згадати Григорія Владикіна (або Владики)²⁵. Відомо, що він був учасником російсько-турецької війни 1828–1829 рр. і після її закінчення залишився в Болгарії до кінця свого життя, тобто прожив у цій країні понад тридцять років. Там, через своє українське походження, він отримав прізвисько Козак, яке в подальшому закріпилося за ним у якості псевдоніма.

Георгій Козак був широко освіченою людиною, але в Болгарії, насамперед, проявив себе як видатний викладач основ малярства і художніх ремесел. Також він став відомим завдяки своїм мистецьким витворам, найбільш вдалим з яких вважаються різьблені дерев'яні іконостаси, виготовлені упродовж 1835–1836 рр. для двох церков м. Свиштова — Святого Преображення Господня та Святого Пророка Іллі. Такого роду діяльності він присвятив майже тридцять років свого життя, які переважно провів у містах Свиштов та Плевен. Нині у м. Свиштов є вулиця, названа на його честь.

Отже, здобуттю болгарами освіти на українських теренах сприяло російське законодавство, зокрема указ 1850 р. про безборонний в'їзд до

Росії усіх іноземців слов'янського походження, охочих тут навчатися. Болгари, здебільшого, здобували освіту на півдні України, та окрім цього, чимала їх кількість навчалася у м. Києві. У справі опіки над ними (надання рекомендацій для вступу, призначення стипендій та ін.) значну роль відіграло Одеське болгарське настоятельство. Болгари опановували малярське мистецтво у Київській духовній академії, семінаріях, монастирських іконописних майстернях, спеціалізованих на цьому приватних закладах (школах, класах, студіях) та ін.

Одним із найбільших осередків культурно-освітньої діяльності болгар в Україні стало м. Одеса. Саме з Одесою була пов'язана творча діяльність (хронологічно — з 10 жовтня 1860 р. до 4 червня 1861 р.) відомого болгарського художника Ніколи Павловича (1835 — 1894 рр.) — майстра історичного та батального малярства, літографії, іконопису, реалістичного портрету тощо²⁶. Поділяючи захоплення свого не менш знаного батька, болгарського просвітителя Христині Павловича, історією зв'язків Київської Русі з Болгарським царством, художник прибув до Одеси задля вивчення ілюстративного доробку з цієї теми інших авторів. Тут він зробив численні замальовки, які стали основою для багатьох (близько 50-ти) написаних ним пізніше, вже у Болгарії, робіт, серед яких слід виокремити: «Битва Святослава з Цимісхієм під Доростолом» (присвячена одній із самих масштабніших баталій X ст. за участю київського князя Святослава), ілюстрації до роману російського письменника Олександра Вельтмана «Райна, княгиня болгарская» 1843 р: «Райна в церкві», «Зустріч Райни з братами та Святославом», «Райна в печері з дядьком Бояном», «Загибель Райни» тощо²⁷. Безпосередньо в Одесі Нікола Павлович розпочав та у квітні 1861 р. завершив роботу над картиною «Зустріч Святослава з Цимісхієм на Дунаї» (нині зберігається в Софійській Національній художній галереї).

В Одесі, у 1876 р., проживав болгарський художник Георгі Данчов (1846–1908 рр.) — один із фундаторів побутового жанру в болгарському малярстві, видатний портретист тощо²⁸. Художник прибув до Одеси після своєї втечі із турецької тюрми Діярбакир (тур. Diyarbakir), де був ув'язнений через участь у Квітневому повстанні в Болгарії 1876 р.²⁹ Незважаючи на дуже короткий термін перебування у цьому місті, художник розпочав активну роботу над створенням свого знаменитого полотна «Трагедія Болгарії після придушення Квітневого повстання», в якому втілює своє художнє бачення наслідків цієї події для болгарського народу. Однак, він змушений був на деякий час припинити цю роботу, оскільки вирішив повернутися на батьківщину, щоби взяти участь у російсько-турецькій війні 1877–1878 рр. у якості добровольця, тому картину було завершено лишень 1878 р.³⁰ Пізніше Георгі Данчов уславився і

як портретист, зобразивши таких відомих громадських діячів тогочасної Болгарії, як: Іван Вазов (1879 р.), Христо Ботев (1896 р.), Васил Левські (1897 р.) та багатьох інших.

Також, вже зазначалося, що іншим потужним осередком здобуття мистецької освіти болгарами на українських теренах стало м. Київ. Відомо, що до 1878 р. тут вивчали основи малюнку та композиції видатні майстри болгарського малярства Васил Поповіч, Іван Стоянов-Степановіч, Александр поп Георгієв, Христо Цокев та багато інших болгар, які, втім, не стали настільки відомими, як перелічені вище особи.

Відомо, що Васил Поповіч (1832–1897 рр.) — видатний майстер-аквареліст, який разом із Георгі Данчовим належав до числа фундаторів побутового жанру в малярському мистецтві Болгарії, у 1856 р. закінчив Київську чоловічу гімназію і саме тут здобув початкову мистецьку освіту. Проте, усі свої видатні полотна він створив пізніше, поза межами України. Насамперед він уславився роботою під назвою «Селянки край села».

Іван Стоянов-Степановіч прибув до Києва у 1830 р., де на той час проживав його рідний брат — купець, і більше до Болгарії не повертався. Тут він опанував малярство і сформувався як художник-портретист, майстер реалістичного портрету. Однак і досі залишається не відомим місце його навчання. Чи не найбільш вдалим твором вважається портрет того ж таки рідного брата художника, датований 1837 р., який нині зберігається в Національній художній галереї (м. Софія)³¹.

Александр поп Георгієв (1800–1881 рр.) — іконописець і майстер так званого «парсунного» портрету. Навчався в Київській духовній академії і разом із цим опановував живопис у місцевих іконописних майстернях. У період свого перебування у Києві він створив знаменитий портрет ямбольського вчителя Раді Колесова, датований 1862 р., аналогів якого в болгарському мистецтві раніше не існувало (нині зберігається в Художній галереї болгарського м. Ямбол). Після закінчення навчання він почав працювати і в реалістичному жанрі³².

Із Києвом тісно пов'язаний творчій шлях Христо Цокева (1847–1883 рр.), відомого, насамперед, як майстра реалістичного портрету та жанрового малярства³³. У досить юному віці він став послушником Зографського монастиря. Відомо, що у 1860 р., у якості супровідника старця-монаха, Христо Цокев прибув до Києва, де, власне, упродовж наступних восьми років вивчав малярство в майстерні Києво-Печерської Лаври, якою тоді керував монах Олімпій, відомий своїми прогресивними поглядами, в тому числі і стосовно організації навчального процесу в майстерні (застосовував елементи академічної системи освіти). До сьогодні збереглися тогочасні творчі доробки Христо Цокева — це студійні

композиції «Голова Аполлона Бельведерського», «Портретний етюд молодого чоловіка», «Монах», «Старець» тощо. На роботах Хрісто Цокева присутні підписи на кшталт «писа інок Х.», «рис. Харлам.» або просто «Х.». Він продовжив навчання на базі Московського училища живопису, скульптури і архітектури, під керівництвом видатного українського художника-портретиста, академіка живопису Апполона Мокрицького. Найбільш вдалим полотнами Хрісто Цокева вважаються написані під час перебування в Москві портрети: «Черниця», «Дівчина в профіль», «Жінка в білому комірці», «Курець», «Портрет Івани Ненової».

Опанувати малярське мистецтво у Києві мав намір і Зафір Зограф (1823–1877 рр.), який з цією метою у 1851 р. прибув до Києва³⁴. Проте, майбутній художник майже відразу змінив свої плани, вирішивши отримати освіту саме в спеціалізованому світському закладі, яких тоді ще не існувало на українських теренах. З цієї причини, того ж року він змушений був переїхати до м. Москви, де вступив до Московського училища живопису, скульптури і архітектури. Там він, як і Хрісто Цокев, навчався у класі Апполона Мокрицького. Згодом художник продовжив свою освіту в Петербурзькій Академії мистецтв, але не закінчив повного курсу навчання, оскільки 1856 р. повернувся на батьківщину, воліючи взяти участь у боротьбі болгарського народу за визволення від турецького панування. Відомо, що він, у якості публіциста, брав активну участь у подіях Квітневого повстання в Болгарії 1876 р. Після того, як повстанці зазнали поразки, Зафіра Зографа було ув'язнено представниками турецької влади. У 1877 р., після жорстоких катувань, художника стратили.

Зафір Зограф був представником видатної болгарської династії художників Зографів (на той час «зограф» або «ізограф» у Болгарії називали художників), вихованцем приватної художньої школи м. Самокова, власником якої був його батько Дімітр Зограф. Незважаючи на це, Зафір Зограф узяв собі псевдонім Станіслав Доспевський і саме під цим ім'ям уславився як видатний майстер реалістичного портрету. Найбільш вдалим роботами майстра стали: власний «Автопортрет» (1867 р.), «Портрет дружини Маріоли» (1869 р.) тощо³⁵.

У своїй творчості чи не найбільше уваги болгарській тематиці приділили такі художники, як Йосип-Казимир Будкевич (Буткевич) та Олексій Ківшенко.

Йосип Будкевич (1841–1895 рр.) — уродженець м. Києва, викладач образотворчого мистецтва, майстер живопису і літографії. 1877 р. він здійснив поїздку до Болгарії задля напрацювання художніх матеріалів на тему повсякденного життя болгарського народу в умовах триваючої російсько-турецької війни 1877–1878 рр.³⁶ Слід зауважити, що до Болгарії митець прибув у липні зазначеного року в числі інших російських

художників (П. Соколов та М. Малишев), які мали подібні цілі. В подальшому усі вони користувалися правами військових кореспондентів при Головній квартирі російської армії, що діяла в Європейській Туреччині.

Йосип Будкевич працював виключно з натурою в місцях основних бойових дій війни (Габрово, Плевен, Велико-Тирново, Шипка тощо). Серед болгарського доробку митця переважали портретні та пейзажні замальовки, які, здебільшого, були виконані звичайним олівцем на сіро-блакитному папері, і лише інколи застосовувалися білила.

Так, роботи портретного циклу і досі продовжують вражати своєю самобутньою художньою естетикою та експресією образів. Притаманний Йосипу Будкевичу тонкий психологізм дозволив повною мірою передати на папері силу характеру кожного окремого персонажа. В даному контексті слід відзначити кілька портретів із зображенням російських вояків, які воювали у складі болгарських ополченських загонів, а саме: офіцерів Л. В'яземського та Ф. Прерадовича, командира четвертої роти болгарського ополчення М. Кашталинського, командира другої гірської батареї при болгарському ополченні Г. Орлова, командирів третьої та четвертої болгарських дружин П. Редькіна та К. Чиляєва, солдата Г. Гаджала, а також — замальовки «Болгарин і російський солдат», «Болгарка і російський солдат» тощо. Не менш характерними і виразними були створені художником типажі пересічних представників болгарського народу, серед яких особливо вирізняються малюнки «Болгарин із Старої Загори» та «Болгарка із Старої Загори»³⁷.

Перебуваючи у Болгарії, Йосип Будкевич створив цілу серію пейзажних замальовок, де багато уваги приділив відтворенню особливостей тогочасної болгарської архітектури, зокрема гармонійній еkleктичності національних та східних елементів останньої. З точки зору художньої цінності, надзвичайно вдалими вважаються такі його роботи, як «Габрово», «Тирново» та «Зелене Дерево».

Своєрідність виконання болгарських замальовок художника насамперед полягає в тому, що основний ефект досягався навіть без остаточного доопрацювання ліній окремих деталей предметів чи то ландшафтів.

Після повернення із Болгарії, саме малюнки Йосипа Будкевича і Петра Соколова («Перехід через Балкани», «Прибирання тіл у Плевені після здачі» та багато інших) неодноразово друкувалися в періодичних виданнях Києва, Москви, Санкт-Петербурга тощо. Зокрема, ці роботи, у якості додатку до популярного на той час в Російській імперії журналу «Всемирная иллюстрация», що став піонером військового фоторепортажу в Росії, увійшли окремим розділом до унікального двохтомного видання

під редакцією Германа Гоппе — «Ілюстрованої хроніки війни 1877–1878 рр.», що вийшло з друку 1878 р. у Санкт-Петербурзі³⁸. Також, художники видали свої болгарські роботи і окремими альбомами: Йосип Будкевич — у Парижі, а Петро Соколов — Петербурзі³⁹.

Нині, переважна більшість болгарських замальовок Йосипа Будкевича зберігається в музеях України та Росії (Київському Національному музеї російського мистецтва, Картинній галереї Псковського державного об'єднаного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника тощо).

Самим безпосереднім чином з Болгарією були пов'язані й останні роки життя і творчості Олексія Ківшенка (1851–1895 рр.) — видатного майстра побутового та батального жанрів у малярстві, академіка живопису Петербурзької академії мистецтв тощо. Слід зауважити, що цей художник українського походження наразі більш відомий саме як російський митець, оскільки був народжений у Тульській губернії (у родині кріпаків графа Шереметьєва), а також з дев'яти років він жив і працював у Санкт-Петербурзі.

Напевно, що з усієї творчої спадщини Олексія Ківшенка найвідомішою стала картина «Військова рада у Філях 1 вересня 1812 р.» (1880 р.), створена за мотивами широковідомого твору російського письменника Льва Толстого «Війна і мир». Втім, значна кількість полотен художника присвячена саме подіям російсько-турецької війни 1877–1878 рр.

У 1883 р. Олексій Ківшенко, в числі інших видатних художників-баталістів того часу (П. Ковалевський, Л. Лагоріо, Н. Красовський, П. Суходольський та ін.), отримав замовлення від спеціальної урядової комісії на створення кількох батальних картин за сюжетами російсько-турецької війни 1877–1878 рр. для військової галереї Зимового палацу в Санкт-Петербурзі. Художникам було запропоновано відтворити п'ятдесят шість найважливіших, на думку комісії, епізодів війни, а також — висловлено кілька обов'язкових вимог: зображення місцевості з натури, дотримання портретної схожості персоналій тощо⁴⁰.

Задля напрацювання необхідних матеріалів художник спочатку відвідав Закавказзя й Азійську частину Туреччини (1884–1886 рр.), пізніше — Сирію та Палестину (1891 р.).

У результаті цих поїздок для військової галереї Зимового палацу Олексієм Ківшенком були написані шість полотен, а саме: «Штурм Ардагана» (1886 р.), «Взяття штурмом Горгохотанських висот 1 січня 1878 р.» (1886 р.), «Поразка армії Мухтара-паші на Аладжинських висотах 3 жовтня 1888 р.», «Завинський бій 1877 р.» (1888 р.), «Поразка турецьких військ при Деві-Бойні» (1891 р.)⁴¹.

Втім, у 1892 р. від спеціальної урядової комісії Олексію Ківшенку надійшло чергове замовлення на виконання ще кількох полотен «бал-

канської серії» для військової галереї Зимового палацу. Того ж року художник відвідав Болгарію, побувавши в Плевені, на Шипці та інших місцях визначних баталій російсько-турецької війни 1877–1878 рр. Результатом цієї поїздки стали наступні роботи: «Третій день бою на Шипкинському перевалі 11 серпні 1877 р.» (1894 р.), «Останній Шипкинський бій. Битва при селі Шейново і Шипці та взяття в полон усієї шипкінської армії 28 грудня 1877 р.» (1895 р.), а також «Бій під Гірським Дубняком 12 жовтня 1877 р.» (1895 р.)⁴². Проте, останню роботу художник так і не встиг завершити через хворобу та смерть.

Отже, для військової галереї Зимового палацу Олексій Ківшенко створив вісім полотен. Однак, саме перша картина його «балканської серії» отримала найбільше позитивних відгуків. Зокрема, її було визнано найкращою роботою Академічної виставки 1886 р. у Санкт-Петербурзі. Слід зауважити, що це далеко не усі роботи Олексія Ківшенка, які були присвячені подіям російсько-турецької війни 1877–1878 рр. Кілька полотен, а саме «Ніжегородські драгуни переслідують турок по дорозі до Карса» (1892 р.), «Переслідування козаками курда» (1885 р.), «Курди-лазутчики» (1885 р.), «В виду неприятеля» (1886 р.), «Піснярі кабардинського полку» та деякі інші художник створив для приватних замовників⁴³. Нині перелічені вище роботи Олексія Ківшенка зберігаються переважно у Воєнно-історичному музеї артилерії, інженерних військ і військ зв'язку м. Санкт-Петербурга тощо.

Слід зауважити, що тема російсько-турецької війни 1877–1878 рр. тривалий час посідала чільне місце у творчості українських митців. За мотивами цих подій кілька полотен було створено художником київського драгунського полку Г. Мейером. Так, дві його картини безпосередньо були присвячені 25-ій і 35-ій річницям з дня визволення Болгарії, які урочисто святкувалися в Російській імперії у 1903 і 1913 рр., відповідно: «Київські гусари атакують при Новій Загорі» і «Росіяни на Балканах 35 років тому»⁴⁴.

Отже, від середини XIX ст. після тривалого періоду «застою», в українсько-болгарських взаєминах, наступив період активної співпраці, насамперед у науково-культурній площині. Ці зрушення безпосередньо були пов'язані з таким історичним явищем, як «слов'янське національне відродження», яке на той час набуло апогею свого розвитку. Окрім цього, надзвичайно важливу роль відіграв фактор здобуття Болгарією незалежності у 1878 р.

Одним із напрямів тісної взаємодії тогочасної української та болгарської культур стало малярство, стан розвитку якого мав багато спільних рис. Зокрема, з середини XIX ст., у цій мистецькій царині значної популярності почали набувати світські жанри (історичний і батальний,

портрет та ін.), які досить швидко майже повністю витіснили домінуючу до того часу релігійну тематику, що, зрештою, створило сприятливе підґрунтя для остаточного утвердження реалізму. Також, слід зауважити, що становлення реалізму, як в українському, так і болгарському малярстві, відбувалося на основі портрету. Втім, беззаперечним є факт, що упродовж зазначеного періоду українське малярство еволюціонувало значно швидше, ніж болгарське і, у порівняльному контексті, більшою мірою вплинуло на розвиток останнього, ніж навпаки.

¹ *Сычев Н.П.* Искусство средневековой Руси. В кн.: История искусства всех времен и народов. — Л., 1929; *Филов Б.* Римското владичество в България. — София, 1931; *Филов Б.* Софийската църква «Св. Георги». — София, 1933; *Асеев Ю.С.* Архитектура Древнего Киева. — К., 1982.

² *Успенский В.И.* Очерки по истории иконописания. — СПб., 1899.

³ *Сырку П.А.* Новый взгляд на жизнь и деятельность Григория Цамблака // Журнал Министерства народного просвещения, 1884. — Ноябрь. — № 236. — С. 106–168; *Яцимирский А.* Григорий Цамблак. — К., 1904.

⁴ *Златарски В.Н.* История на българската държава през средните векове. — София, 1940.

⁵ *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. — СПб., 1902.

⁶ *Арнаудов М.* Българското възраждане. Наченки на движението за народност, култура и независимост. — София, 1941; *Стоянов И.* История на Българското възраждане. — Велико Търново, 1999; *Чорний В.* Българське національне відродження: Хронологічні рамки і періодизація // Проблеми слов'янознавства. — 2000. — Вип. 51. — С. 84–91.

⁷ *Венелин Ю.И.* Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам. Историко-критические изыскания. — М., 1892; *Григорович В.* Очерки ученого путешествия по европейской Турции. — М., 1877; *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии. — К., 1898.

⁸ *Сырку П.* Вказ. праця; *Успенский В.И.* Вказ. праця; *Кондаков Н.П.* Вказ. праця.

⁹ *Блянова Ия.* Русско-болгарские художественные связи // Искусство. — 1969. — № 11; *Воейкова И.* Болгарское искусство сегодня // Искусство. — 1974. — № 2; *Львова Е.П.* Русско-турецкая война в творчестве русских художников // Межславянские культурные связи. — М., 1971; *Львова Е.П.* Искусство Болгарии. — М., 1971; *Цапенко М.П.* Архитектура Болгарии. — М., 1953; *Щепкина М.В.* Болгарская миниатюра XIV в. — М., 1963.

¹⁰ *Захариев В.* Станислав Доспевски — възрожденски живописец. — София, 1971; *Мавродинов Н.* Връзките между българското и руското изкуство. — София, 1955; *Обретенов А.* Културната революция в България. — София, 1971; *Шмигрела Н.* Непознатият Захари Зограф // Изкуство. — 1964. — № 2.

¹¹ *Степовик Д.В.* Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. — К., 1975.

¹² *Степовик Д.В.* Вказ. праця. — С. 7.

- ¹³ *Державин Н.С.* Болгарские колонии в России (Таврическая, Херсонская и Бессарабская губернии) // *Материалы по славянской этнографии.* — София, 1914; *Мещеряк И.И.* Переселение болгар в Южную Бессарабию. 1828–1834 гг. — Кишинев, 1965.
- ¹⁴ *Барсов Н.* Тридцатилетие деятельности Одесского болгарского настоятельства (1854–1884). — Одесса, 1895; *Генчев Н.* Одесское настоятельство в борьбе за освобождение на България (1856–1878) // *Исторически преглед.* — 1972. — № 6.
- ¹⁵ *Дмитриева Н.* Московское училище живописи, ваяния и зодчества. — М., 1951.
- ¹⁶ *Иовлева Л.И.* Товарищество передвижных художественных выставок. — Л., 1971; *Говдя П.Г., Коваленко М.* Передвижники і Україна. — К., 1978; *Товарищество Передвижных Художественных выставок. Письма и документы. 1869–1899 гг.* — М., 1987.
- ¹⁷ *Турченко Ю.Я.* Київська рисувальна школа М.І. Мурашка. — К., 1956.
- ¹⁸ *История украинского мистецтва.* — К., 1970. — Т. 4. — Кн. 2. — С. 14.
- ¹⁹ *Сторчай О.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924 рр.). — К., 2009. — С. 141–174.
- ²⁰ *Иванова Б.* Болгарские музеи и музейное законодательство: история и современность // *Вопросы музеологии.* — 2012. — № 1 (5).
- ²¹ *Ханзин М.* Твоей молвой наполнен сей предел. — Кишинев, 1987. — С. 161–162.
- ²² *Попов В. О.* болгарських книжках // *Русская беседа.* — М., — 1859. — Т. 1. — Кн. 1. — С. 115–123.
- ²³ *Кръстева С.* Студии по музеология. — София, — 2003. — Кн. 1. — С. 212–216.
- ²⁴ *Иванова Б.* Вказ. праця. — С. 151.
- ²⁵ *Степовик Д.В.* Вказ. праця. — С. 107.
- ²⁶ *Райнов Н.* Николай Павлович. — София, 1955; *Стефанов П.* Едно мнение за творчеството и миросгледа на Николай Павлович // *Проблеми на изкуството.* — 1978. — № 4. — С. 48–52, 62.
- ²⁷ *Иванов В.* Миколай Павлович. — София, 1940; *Вельтман А.* Романы. — М., 1985.
- ²⁸ *Данчов И.* Георги Данчов // *Възрожденски художници.* — София, 1965.
- ²⁹ *Динова-Русеева В.* Художникът-заточеник // *Изкуство.* — 1967 — № 3; *Иванова Б.* Портретът през Българското възраждане. — София, 2001. — С. 15, 40–43.
- ³⁰ *Божков А.* Дело на Георги Данчов // *Изкуство.* — 1972. — № 1; *Сълов П.* Георги Данчов-Зографина. Документален роман. — София, 1979.
- ³¹ *Иванова Б.* За типологията на ранния възрожденски портрет в България // *Проблеми на изкуството.* — 1995. — № 2.
- ³² *Иванова Б.* Възрожденският портрет: идейно-художествен език и личност // *Годишник на етнографския музей в Пловдив.* — Пловдив, 1998.
- ³³ *Динова-Русеева В.* Нови факти от живота и творчеството на Христо Цокев. — София, 1973; *Иванова Б.* Портретът през Българското възраждане. — София, 2001. — С. 23–24, 47–49.
- ³⁴ *Захариев В.* Станислав Доспевски. — София, 1971.
- ³⁵ *Рошковска А.* Станислав Доспевски. — Стара Загора, 1994.
- ³⁶ *Степовик Д.В.* Вказ. праця. — С. 141–142.
- ³⁷ *Степовик Д.В.* Рисунки Й.К. Буткевича. // *Образотворче мистецтво.* — 1974. — № 2. — С. 28–29.

³⁸ Иллюстрирование хроника войны 1877–1878 гг. — СПб., 1878.

³⁹ Соколов П.П. (альбом). — М., 1959.

⁴⁰ Садовень В.В. Алексей Данилович Кившенко // Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. — М., 1955. — С. 266–280.

⁴¹ Садовень В.В. Вказ. праця. — С. 266–280.

⁴² Садовень В.В. Вказ. праця. — С. 266–280.

⁴³ Матафонов В.С. А.Д. Кившенко // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. — М., 1971. — Т. 2. — С. 339–346.

⁴⁴ Степовик Д.В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. — С. 147.

В статье рассматриваются ключевые аспекты становления и дальнейшей эволюции украинско-болгарских связей в сфере изобразительного искусства на примере живописи. Особое внимания уделяется вопросу взаимовлияния в этой области искусства в период так называемого «славянского национального возрождения», в частности времени его апогея. В данной работе связи Болгарии в области искусства живописи рассматриваются исключительно с той частью украинских территорий, которые в то время входили в состав Российской империи.

Ключевые слова: связи, культура, изобразительное искусство, живопись, иконопись, фреска, возрождение.

In the article key aspects of the making and subsequent evolution of Ukrainian-Bulgarian relations in the field of fine art are investigated on the example of painting. Special attention is paid to the question of reciprocal influences in this artistic sphere in the period of the «Slavonic national revival» and the time of its apogee in particular. In this study, the relations of Bulgaria in the industry of painting art are examined, exceptionally along with that part of Ukrainian territories which by then were part of the Russian empire.

Key words: relations, culture, fine art, painting, icon painting, fresco, «Slavonic national revival».