

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

1

1999



ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ПОСТВИЗАНТИЙСКОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ

БИСЕРКА ПЕНКОВА

Българското изкуство от епохата на робството без съмнение бе един от приоритетите в българското изкуствознание през последните две-три десетилетия. Това бе време на активно проучване и публикуване на повечето паметници на изкуството от периода. Натрупванията в българската наука за художественото ни наследство съвпаднаха и в някои случаи бяха инспирирани от засиления научен интерес към изкуството от така наречения поствизантийски период в другите балкански страни и в изкуствоведската литература въобще. Публикуването на много нови паметници от епохата от съседните земи, новите исторически сведения за художествената продукция от това време, както и родните изследвания ни дават възможност да се опитаме на набележим някои основни моменти в развитието на българското изкуство от периода XV-XVIII в. Без да има претенцията да изчерпи цялото многообразие на проблемите, които поставя изкуството от вековете на робството по българските земи, настоящият текст се спира само върху някои специфични моменти на развитието на българското изкуството, на неговото функциониране, организация и взаимодействието му с изкуството на другите православни и неправославни страни и народи, контактите, които и изграждат неговия облик през тази сложна и трудна епоха.

Може би няма друга държава и друг народ на Балканския полуостров, толкова пострадали от османското завоевание, като българската държава и българският народ. Последното десетилетие на XIV в. бележи окончателния край на независимата българска държава, а населението ѝ превръща в едно от най-онеправдани на Османската империя. При тези обстоятелства съвсем естествено българското изкуство преживява истински колапс. От първите няколко десетилетия на робството не са запазени почти никакви паметници на изкуството, което отразява реалната ситуация в българските земи по

това време: Годините от самия край на четиринацсетото и началото на петнадесетото столетие са време, когато се налага новата османска административна, стопанска и духовна система на Балканите. Българското население свежда своето съществуване до стремежа за оцеляване и постепенно адаптиране към новите условия. Едва с относителното стабилизиране на живота през втората половина на XV в. се появяват и първите примери на художествена активност. Имакар чевъзникват след значителна пауза и след коренно преустройство на цялостния обществен и културен живот, тези паметници показват пряка връзка с традицията на българското изкуство от предходния период. Ролята на жива връзка с независимото минало на българския народ играят манастирите. В малкото останали незасегнати от нашествието обители продължават да се пишат и преписват книги по образци от времето на Второто българско царство. Голямата част от творческия потенциал е или физически унищожен, или е потърсили спасение в съседните все още свободни земи, въпреки че и малкото останали творци били достатъчни, за да се запази и предаде на следващите поколения жива средновековната българска традиция. Неравномерността в активността на художествените процеси през разглеждания период, както хронологически, така и териториално, е една от най-характерните черти на изкуството от периода. Тя се обяснява преди всичко с тясната зависимост от политическите събития и социалните процеси, които противат в империята и сред българското население. Отражение на това състояние представлява и картината на запазените паметници на изкуството от това време. Като не забравяме, че много произведения не са достигнали до нас, можем да приемем, че количеството на запазените паметници дава една сравнително обективна картина на творческата активност на българите през първите четири века на робството.

След краткия период от две-три десетилетия в края на XV в., когато се обновяват и изписват няколко манастирски църкви основно в Западна България, от почти целия XVI в. няма запазени датирани паметници на монументалната живопис. Изключение са фрагментите високо в скалите над манастира "Св. Иван Пустинец", наречен Касинец, Врачанско (1540 г.) и фреските в църквата на Илиенския манастир край София (1550 г.). Истинският разцвет на стенописта по българските земи започва в самия край на столетието и продължава до към третата четвърт на XVII в. Неуспешните войни на турците в Европа, кърджалийските нападения и други са вероятната причина в края на седемнадесетото столетие да не се строят и украсяват храмове. В началото на XVIII в. се обновяват и преизписват няколко по-големи манастирски църкви, но строежът и украсяването на нови храмове е близкото. Факт, който изисква в бъдеще повече внимание от изследователите, е, че към средата на столетието замогналите се българи спомоществуват строителството и зографията на храмове и параклиси в атонските манастири, а не по родните си места. Като цяло осемнадесети век бележи упадък на стенописното изкуство по нашите земи, който едва през следващото столетие ще се преодолее в забележителните стенописни ансамбли на възрожденските майстори. Останалите видове изкуство като цяло следват логиката на развитие, набелязана при паметниците на стенописта. Макар, че са по-мобилни, което ги прави както по-узявими, така и по-защитими от превратностите на съдбата, произведенията на иконописта и на така наречените приложни изкуства от XVI в. са значително помалко от тези, създадени през следващото столетие. През целия XVIII в. обаче се създават много икони, което можем да си обясним с промените в потребностите на населението. Все повече българи могат да поръчат или купят икона, която да поставят на своя домашен иконостас или да "прило-

жат" в храма за свое или на близките си здраве или упокой. Изкуството на ръкописната книга прави изключение и демонстрира една на практика непрекъсната и сравнително равномерна творческа активност през първите три века на робството. Пишат се и се преписват най-вече богослужебни книги, които се характеризират в сравнение с предходния период стова, че загубват богатството на своята украса. Навлизането в употреба на първопечатните книги и тяхното разпространение по българските земи е може би най-важната причина за упадъка и в крайна сметка за отмиранието на изкуството на българската ръкописна книга през XVIII в. Наивната свежест и простотата, чистосърдечният стремеж да се възпроизведат високите образци от миналото, но и творческата беззможност на последния "ръкописец" поп Пунчо бележат края на една многовековна и славна традиция.

Анализът на запазените паметници на изкуството от разглеждания период показва неравномерност не само в тяхната хронология, но и в териториалното им разпространение по българските земи. Докато в едни региони тяхната концентрация е голяма и то почти през целия разглеждан период, то в другите направо липсват. Такъв "привилегирован" регион е почти цяла Западна България, а Североизточна България пък е край, от който не познаваме нито едно произведение на изкуството от XV – началото на XVIII в. Пряката зависимост на художествената продукция от социално-икономическото състояние на българското население е факторът, който предопределя в най-голяма степен развитието на градовете и селищата с активна стопанска дейност като художествени центрове. Важна роля в това отношение играят и комуникациите. Селищата, разположени на големи пътища, водни или сухоземни, бързо се развиват и като средища на творческа дейност. Митрополитските седалища и големите манастири запазват и още повече утвърждават значението си на художествени центрове. В същото време не бива да забравяме и ред обстоятелства, които на много места по нашите земи са прекъсвали естествения ход на развитие. Като ярък пример за това можем да припомним летописния разказ на поп Методи Драгинов от село Корова за голямото потурчване на българи в Родопите през втората половина на XVII в. Според него, само между Костенеци и Станимака (Асеновград) били разрушени 33 манастира и 218 църкви.^{1,*} С унищожаването на българската държавност и с превръщането на българското население в неправна рая се извършва и прин-

ципна промяна в социалната структура на художествения процес от поръчителя до изпълнителя и потребителя. В най-общ смисъл всички участници в процеса на създаването на едно художествено произведение вече принадлежат към една социална среда, което е и най-съществената отлика от предишния исторически период. Радослав Мавър и Радивой са може би последните представители на малкото останали български феодали, които имали във втората половина на XV в. някакви привилегии, позволяващи им да строят или обновяват и украсяват манастири. През разглеждания период тези, които поръчват изграждането и изписването на една църква, една икона или създаването на един ръкопис или обков на Евангелие вече не са царе или феодали, а по-заможни граждани, духовници, по-късно търговци и занаятчи, а най-често жителите на цялото село или еснафтът. Независимо от това колко заможни са ктиторите, те принадлежат към безправното като цяло християнско население на империята. В този смисъл те не са стоели по-високо от монасите в един манастир или зографите и майсторите, които създавали художествените произведения. Тази относителна социална хомогенност на всички участници в цялостния творчески процес предопределя най-важните особености на изкуството от епохата. За "елитарност" и "ученост" на изкуството от периода можеда се говори само условно. Манталитетът, вкусовете и предпочитанията са твърде сходни, независимо от все по-големите социални и икономически различия, които с времето се появяват сред българското население. Само в този смисъл може да се употребяват и определения за това изкуство, като "демократичност" и "народност", като се запазват всички резерви, произтичащи от всеки конкретен случай.

Коренно променената социална структура на българското общество по време на робството променя не само социалния статус на създателите на художествени произведения, но и тяхната професионална организация. Не съществуват повече при-дворни ателиета и школи, осигурени с трайни поръчки за големи групи майстори, в рамките на които отделните творци получавали висока професионална подготовка. Малкото и то спорадични поръчки в едно или друго селище в границите на империята налагат формирането на малки групи от майстори и помощници, които непрекъснато се местят в зависимост от заетостта си. Редки са случаите, когато в дадено селище или регион се създават благоприятни условия за задържането на повече творци за по-дълъг период от

време. В тези случаи обикновено говорим за центрове или школи, колкото и условни да са тези понятия по отношение на българското изкуство от периода на робството. При тези условия не може да се говори за стабилна традиция или за определени стилови белези в по-широки рамки, а само в споменатите конкретни доста ограничени случаи. Друга характерна особеност на изкуството от това време е тясното взаимодействие между различните видове изкуства. Това в голяма степен се дължи на честата практика едни и същи майстори да изпълняват произведения на живописта и пластиката, например. Това се отнася най-вече за зографите на икони, които много често изпълняват и дърворезбените и пластичните елементи на иконостасите, особено през XVI и XVII в., когато дърворезбата на сравнително простите като конструкции и украса иконостаси е по-елементарна. Характерната за иконите от XVII и XVIII в. пластична украса също така вероятно е била изпълнявана от майсторите зографи. Взаимодействието между различните видове изкуства: елементи и похвати от живописта в така наречените приложни изкуства или от ръкописната книга в пластиката е похват на византийското изкуство, но формите, които налага в изкуството от периода на робството, стават негова характерна особеност.

*

Завладяването на Балканския полуостров от турците на практика премахва границите между отделните православни страни и причинява тяхното население към така наречена рая. След XV в. на Балканите почти престава да се прави разлика между етническата принадлежност на поробеното население, на първо място се поставя изповядването на православната вяра. Това е и една от причините за свободното движение на зографи и произведения на църковното изкуство в различни краища на Балканите. Взаимодействието и влиянието между различни художествени центрове и средища е свободно и многостранно. Днешните български земи се намират във вътрешността на османската империя, на пътя, водещ към Европа, която дълго време е цел на османските военни интереси. Тук социално-икономическите процеси са по-бавни и трудни, особено в сравнение със съседни земи, където поради ред фактори се създават по-благоприятни условия за художествена дейност. Поради това българските земи са място, където се среща творческата активност на майстори от различни краища на православния свят, но най-вече от съседните земи. В тази сложна и многоголика картина на балканското из-

куство от периода, наричано често поствизантийско поради проката си генетична връзка с византийското изкуство, българското изкуство заема достойно място. Ще се опитаме да набележим само най-основните линии на онези връзки и взаимодействия на българското изкуство от разглеждания период, които в голяма степен определят неговата специфика.

Важен фактор при анализа на изкуството от епохата, което е свързано най-вече с православната църква, е принадлежността на по-голямата част от днешните български земи към юрисдикцията на Цариградската гръцка патриаршия. По-сложен е въпросът за църковната администрация в земите на Западна България, които винаги са били гранични. В различно време те се числят като диоцеза на Охридската архиепископия или на Печката сръбска патриаршия. Проблемът за границите на диоцезите особено през този период е много сложен и често нерешим.² Охридската архиепископия и свързаните с нея ателиета са особено активни през XV в., техните майстори достигат на север до Драгалевския манастир край София.³ Влиянието на Охридската школа е много силно в западните български земи и през XVI век.⁴ Друг традиционен център в Северна Македония с голямо значение и за българското изкуство е Костур. Въпреки бурната си историческа съдба градът запазва един почти непрекъснат континуитет в художествената активност. През XV в. в Костур се формира ателие, което изписва редица църкви на Балканите, достигайки до Влахия.⁵ Към неговата продукция се причисляват и стенописите в църквата на Кремиковския манастир. Конкретните връзки на български паметници с костурски ателиета все още не са били обект на специални проучвания, но тази насока на търсения без съмнение е много плодотворна. С възстановяването на независимата сръбска патриаршия през 1557 г. се появява още един мощен фактор за развитието на изкуството в западната част на Балканите.⁶ В различни моменти Печката патриаршия разширява територията си далеч на север и изток, включвайки и Видинската епархия. Днес е много трудно да се определи принадлежността на една или друга църква към Печката патриаршия, съдейки само по нейните стенописи. Но все пак можем да предположим, например, че притворът на Илиенския манастир е бил пристроен и изписан към средата на XVII в., по време, когато манастирът е бил свързан с нея. За такава връзка говорят образите на св. Симеон Сръбски и св. Никола, покровител на династията на Неманичите, изобра-

зени в източния край на северната стена. Земите на север от река Дунав играят особено важна роля в българската обществена и културна история, особено през поствизантийския период. След падането на българската държава под турска власт, във Влашко и Молдавия емигрират много българи, в това число и много майстори. Относителната автономия на влашките и молдавските княжества обезпечават и активната дарителска дейност на техните князе, както и развитието на собствени художествени центрове, които оказват влияние и по българските земи и най-вече в селищата на север от Стара планина и по Дунава. Въпросът за българо-румънските художествени контакти отдавна е поставен в нашата историография,⁷ но все още чака задълбоченото си проучване.

Цялата територия на днешна България, с изключение на западните краища, веднага след падането на Търново попада под юрисдикцията на Цариградската гръцка патриаршия. Всички големи митрополии и манастири били подчинени на Фанар. Това е и главната причина в църквите на Несебър, Пловдив, Мелник или на Бачковския и Роженски манастир да откриваме толкова много произведения на "гръцки" майстори. Тук трябва да припомним, че етническата принадлежност през разглеждания период е много относителна категория. В случая под "гръцки майстори" разбираме майстори, принадлежащи основно съм гръкоезичната общност, произведенията на които носят иконографски и стилови белези, свързващи ги с центрове в континентална Гърция или гръцките острови в Бяло и Средиземно море. Картината на художествената продукция в гръкоезичните православни земи през поствизантийския период е много сложна, но без съмнение първостепенна роля в нея играе така наречената критска школа.⁸

Изучаването на проблемите за възникването, формирането, разпространението, спецификата на тази школа е особено актуално в науката през последните няколко десетилетия.⁹ Съхранявайки проката си приемственост с Палеологовското изкуство, произхождащите от остров Крит зографи съчетават чисто византийската традиция с ред елементи от западноевропейското изкуство, което е било продуктувано най-вече от тесните връзки на острова с Венеция и други италиански градове. С произведенията на знаменития художник Теофан Стрелица или Ватас, а също така наричан само Критянина, критската живопис се издига в ранг на норма за цялото поствизантийско изкуство

от първата половина на XVI в. нататък. За това допринася най-вече фактът, че Теофан със синовете си и други критски зографи изгърнява редица големи стенописни ансамбли в атонски манастири. Под изключително мощното влияние на критяните върху всички майстори, които работят в светогорските манастири през XVI-XVII в., се формира една живопис, която можем да наречем критско-атонска и чийто произведения са изключително широко разпространени по целия Балкански полуостров. У нас няма запазени произведения на критски зографи, във всеки случай няма подписани техни произведения, но ред икони и стенописи са ясно свързани с техния кръг на влияние. Към средата на XVII в. екип зографи дошли от Атон изписва католикона и братската трапезария на Бачковския манастир със стенописи, които представляват истински връх на критско-атонската традиция в балканската монументална живопис.¹⁰ Друг много ярък пример е малката икона от сбирката на същия манастир, която наскоро беше атрибутирана като произведение на зографа Полакис.¹¹ Бъдещите изследвания ще допринесат много в тази посока.

Под силното критско влияние и почти паралелно с налагането на критските зографи на Атон, в Северна Гърция се формира една локална школа, която играе също така важна роля в балканското изкуство от епохата.¹² Майсторите от така наречената тиванска или епирска школа възприемат ред иконографски и стилови моменти от критската живопис, но развиват свой собствен стил, отличаващ се с повишена емоционалност и драматичност на изказа. Епирските зографи и техните наследници към края на шестнадесетото столетие не остават по родните си места, а следвайки пъръките пътуват до различни краища на Балканите. По нашите земи не са запазени техни подписани произведения, но сравнителният анализ ни позволява, макар и с много резерви, да им припишем някои паметници, като стенописите в Новата митрополия в Несебър или стенописите в трапезарията на Роженския манастир. Наред с критяните, зографите от Северна Гърция са представители на водещото направление в поствизантийското балканско изкуство, което неслучайно е наречено "класицизиращо".¹³ То не само възражда, но издига на ново качествено равнище постиженията на класическото византийско изкуство в съгласие с новата естетическа и духовна нагласа на православната общност от поствизантийския период.

През 70-те години на XVI в. проявява активност още едно художествено ог-

нище в Северна Гърция от значение за изкуството по нашите земи от епохата. Това е общността на линотопските зографи, по името на селото Линотопи, от което то произхождат.¹⁴ Тяхната живопис е далеч от класическата хармония и съвършенство на критските зографи и емоционалната напрежнатост на епирските майстори, но заемайки елементи и от двете школи, линотопските зографи създават изкуство, предназначено за друг социален кърг, който по това време все по-силно налага своите предпочитания: това са селските общини и малките селски манастири, които постепенно добиват самочувствие и най-вече икономически възможности да си поръчкат изписването на една църква и нейните икони по свой вкус. По българските земи не са регистрирани подписани произведения на линотопски майстори, но вече са изказани предположения за някои стеноописи и икони, като например стеноописите на бившата манастирска църква "Св. Четиридесет мъченици" край с. Леварека, Пернишко, или иконата "Рождество Христово" от с. Ракитово, Пазарджишко, днес в сбирката на Пловдивската галерия.¹⁵ Не бива да забравяме, че зографите от Линотопи са само едно от многото зографски сдружения по това време на Балканите, което познаваме по-добре благодарение на подписите им в ктиторските надписи. Стильт, който те налагат като отговарящ на естетическите потребности на доста широка прослойка от православното население на Балканите, бързо се възприема и от други ателиета и отделни майстори. Това значително затруднява задачата за атрибуцията на техните произведения.

Предмет на бъдещи изследвания трябва да стане и присъствието на зографи от Албания и разпространението на техни творби по българските земи. Начело с най-изтъкнатия си представител от XVI в., зографа Онуфрий, албанските майстори създават свой характерен стил, който същерничи на северногръцките зографи от това време. Голямата продуктивност на албанските майстори и особеното им по-голяма универсалност (те са не само художници, но често и резбари), ги прави известни по целия Балкански полуостров. Не случайно, макар и не специално изследвано е мнението, че автор на фреските в олтара на църквата "Св. Георги" в Арбанаси е синът на пророчетия Онуфрий Никола.¹⁶ Особено силно е тяхното присъствие на Атон през XVIII в. Ако кръяните формират облика на изкуството, създавано в атонските манастири през XVI-XVII в., то албанските майстори определят водещите тенденции през

XVIII век. Чрезатонските манастири произведенията на албанските майстори се разпространяват далеч извън албанските земи, като по този начин стават съществен елемент от сложната и многолика картина на поствизантийското балканско изкуство като цяло и на българското изкуство от епохата.

Без всякакво съмнение най-големият художествен център в целия православен Изток през поствизантийския период е Света гора и нейните многобройни манастири.¹⁷ Тук се събират творци от всички краища на православния свят, носейки със себе си собствената си традиция. В атонските манастири и скитовете намират не само широко поле за работа, но се и докосват до опита на майстори от други краища, възприемат нови теми и мотиви, необичайни иконографски решения или стилистични похвати. Завръщайки се по родните си места, те отнасят местни авторски икони, утвари, гравюри, книги. По този начин атонските обители стават най-голямата творческа лаборатория на епохата. Всичко това не означава обаче, че Атон развива своя художествена школа в смисъла, който традиционно се влага в това понятие. За някакво стилово единство или стабилен иконографски репертоар на произведенията, създадени тук, не може да се говори. Но тук се обменят идеи и се обогатява и развива собственият стил на всеки художник. Критските художници изиграват много важна роля за изграждането на Атон като художествен център. Около тях се събират и обучават множество местни монаси, които постепенно за почват самостоителна работа, тръгват по други краища и разнасят надалеч нововъведение, усвоени от кръяните. През XVII в. в светогорските манастири работят множество майстори живописци, резбари, златари и др. Но това са групи със сравнително недълъг творчески живот и променлив състав от многонационалното атонско братство. Едва през XVIII в. се създава специална школа, в която се обучават монаси на зографския занаят и по този начин се предават нормите на атонската традиция в изкуството.

Изкуството, създавано на Атон през вековете на робството, е от изключително значение и за българското изкуство. Контактите на българските майстори със светогорските паметници са разнообразни и често трудно проследими.¹⁸ Няколко са главните пътища на това взаимодействие. Български монаси-зографи са живели и работили на Света гора. Най-яркият пример от епохата е Пимен Зографски. Множество майстори са тръгвали от Атон, за да търсят поръчки извън неговите граници, достигайки и най-

отдалечени краища на Балканския полуостров. Друг важен път за проникване на атонските произведения у нас са поклонниците, които посещавали манастирите на Света гора и по стародавна традиция отнасяли със себе си икона или кръст, или друго художествено произведение. Така местните майстори опознавали атонските образци, които поклонниците като ктитори им поръчвали да изпълнят. Формите на проявление на атонското влияние върху българското изкуство от XV-XVIII в. са много разнообразни. Това са ред иконографски цикли, композиции и мотиви, които откриваме в българските паметници от това време. Календарните цикли в стенописите на Роженския и Бачковския манастир, в църквите "Св. св. Петър и Павел" във Велико Търново и "Рождество Христово" в Арбанаси, водосветният цикъл в притвора на главната църква на Бачковския манастир или сцени като Дохиарското чудо в църквата "Рождество Христово" в Арбанаси или Изкушението на Христос в пустинята в църквата "Св. Стефан" в Несебър и църквата "Св. Илия" в Бобошево имат атонски произход.¹⁹ Атонските манастири играят още една много важна за българското изкуство роля – ролята на посредник, който спомага за проникването на теми и мотиви от по-далечни краища, с които българските земи нямаят преки контакти. От една страна, това са контактите със съвременното западноевропейско изкуство. Мотивите и темите, почерпени от западната традиция, се възприемат най-напред от критските художници и най-често чрез творбите им в атонските манастири се налагат и по целия православен свят. Така по нашите земи се появява сцената "Избиване на младенците" под влияние на композицията на Рафаел, станала популярна чрез гравюрата на Маркантонио Раймонди, или типично западният вариант на "Разпятие Христово" с разпънатите от двете страни на Христос разбойници и многолюдната тълпа, която присъства на събитието,²⁰ или коленичилата фигура на Богородица в "Рождество Христово" за разлика от типично византийската поза на лежаща Богородица, или образите на сиромасите в "Страшния съд" и много други.²¹ Чрез посредничеството на атонските манастири в редица български църкви се появява и една композиция, която възниква в руското изкуство – илюстрацията на богородичния химн "О тебе радується".²² Сцените от църквите "Св. Стефан" в Несебър, "Рождество Христово" и "Св. Атанасий" в Арбанаси следват руския модел, а аналогичната композиция в притвора на католикона на Бачковския манастир – чисто атонски вариант. Тези

няколко примера красноречиво говорят за активното присъствие на атонското изкуство по българските земи. Обратната връзка от България към Атон е по-слабо изразена в първите векове на робството, а и по-слабо проучена в литературата. Присъствието на български ктитори и вероятно по-цялостно българско присъствие на Света гора се отбележава едва към средата на XVIII в., а негов връх са фреските на Захарий Зограф във Великата лавра – първия сред атонските манастири.

Макар кратък и непълен, този преглед идва да покаже мястото на българското изкуство в общата картина на поствизантийското балканско изкуство. Поради обективните социално-икономически условия по българските земи през първите векове на робството даятът на местната художествена продукция в някои области е относително по-малък от този на майстори от по-близки или по-далечни краища на Балканите. Това твърдение съвсем не означава, че липсва местна продукция. Детайлното проучване и атрибуция на творбите на отделни майстори, ателиета и центрове търпра предстои, но още сега можем да посочим имената на някои зографи. Майсторите преписват на книги, които често ги и украсяват с орнаментирани заставки, винетки, инициали или цели миниатюри, най-често оставят своите подписи в изработените от тях книги. Като се започне с продуктивния книжовник от втората половина на XV в. Владислав Граматик, чак допоп Пунчо от самия край на XVIII в., ние познаваме имената на десетки монаси, преписвали и украсявали книги по нашите земи. Зографите като че ли по-стриктно са се придържали към средновековното съващане за анонимността на техния труд и рядко са оставляли имената си, а още по-рядко са посочвали от къде произхождат. Едва през XVII в. това съващане започва постепенно да се преодолява, което се свързва с нарастване на самочувствието на индивида и самоосъзнаването на майстора зограф. От самия края на XVI в. познаваме само името на зографа Недялко от Ловеч, изписал иконата на Старозаветната Троица. От втората половина на XVII в. датират произведенията на зографите Иоан от Чевинадола,²³ Търновско и зографа Иоан от Враца. Името на зографа Никола от Тетевен срещаме върху две икони от самото начало на XVIII в., а Иоан от София е оставил подписа си върху една икона от 1723 г. В началото на осемнадесетото столетие срещаме имената на няколко зографи върху стенописи и икони от Търновско, които очевидно са били членове на едно или няколко зографски екипа. А зографите Недю, Георги

и Драган не само се подписват върху иконата „Архангелски събор“ от 1783 г., но и указват, че са от село Трявна.²⁴ Самочувствието на твореца през този период трябва да се разглежда и като проява на формиращото се цехово-занаятчийско самочувствие. Постепенно зографите се обединяват във все по-стабилни професионални сдружения и организацията им се подчинява на някои типично цехови правила, съчетани със здрави родовосемейни връзки. Това важи и за майсторите-златари, както и за другите представители на художествените занаяти. От запазените подписани произведения от XVI в. знаем името на Матей Златар от София в потвърждение на съденията, които черпим от съвременната житийна литература и по-специално от житието на младия златар от Кратово Георги, които прели мъченически венец в София през 1550 г.²⁵ Но истински феномен на епохата е Чипровската златарска школа. Нейните представители подписват творбите си с гордост и самочувствие на майстори, известни по целия Балкански полуостров. През вековете на робството българското население живее в сложна етническа и духовна среда, в която важен фактор е чуждата, даже враждебна религия на поробителите. Но контактите с битовата и художествената култура на турското население са тесни и не без следи в българското изкуство от периода. Формирано и под влияние на високоразвитата византийска култура и изкуство, изкуството на османските турци след завладяването на Балканския полуостров многостранно влияе върху различни страни на художествената дейност на православните поробени народи. Проблемът за степента и формите на въздействие върху паметниците на българското изкуство все още не е изчерпателно разгледан в нашата литература.²⁶ Контактите на българите с произведенията на турското изкуство без съмнение са били ежедневни и в най-различни форми на обикновения живот. От друга страна, много православни, в това число и българи, са строили мюсюлмански обществени и култови сгради: джамии, медресета, ханове и др. Обменът на строителен опит довежда до формирането на типа т. нар. „балканска къща“, срещаща се по целите Балкани, независимо от вероизповеданието на найните обитатели, а също и до характерния клетъчен градеж от камъни и тухли, който се среща както при мюсюлмански сгради, така и при право-славните храмове след XV в. Прояви на специфичен ориенталски вкус към декоративното, ярките цветове и пищната орнаментика откриваме в ред детайли най-вече на ико-

нописта, златарството, дърворезбата, украсата на ръкописната книга. Погосезателно е тяхното присъствие в българските паметници от XVII и особено от XVIII в. Специално трябва да се подчертая, че влиянието на исламското изкуство не засяга същностите страни на българското изкуство от разглеждания период. То се ограничава до второстепенните детайли, орнаментика или деко-ративно решение, и то никога пречупени през прозата на православната традиция. Макар и за кратко, истинско явление в поствизантийското изкуство по българските земи може да се нарече разцветът на изкуството и културата на българските католици в Чипровския край през XVII в. Специфичните условия, които се създават в този край през първите векове на робството, обуславят формирането на една уникална за българската история културна традиция. Макар че католическата вяра е възприемана изключително враждебно от висия православен клир и особено от Цариградската патриаршия, тук се срещаме с пример на мирно съжителство и взаимодействие на католици и православни, които очевидно заедно създават художествени паметници. В началото на XVII в. в Чипровско разцъфтива Чипровската книжовна школа. По това време отбележава своята най-висока активност и Чипровската златарска школа. Произведенията на прочутите чипровски майстори златари били търсени далеч от българските земи. За съжаление, за църковното изкуство в този край знаем много малко. Почти всички католически и православни храмове в региона били разрушени при потушаването на Чипровското въстание през 1688 г. По малкото запазени паметници съдим за известни влияния на западната архитектура върху архитектурата на православните храмове, но те са незначителни и не засягат нейната традиционна същност. Нещо повече, запазените католически храмове показват голяма близост с традиционната балканска църковна архитектура от епохата.²⁷ Не са ни известни произведения на изобразителното изкуство от католическите църкви, но от изворите знаем, че и те са били в духа на балканската православна традиция.²⁸ Всичко това ни насочва към мисълта, че чипровчани, макар че изповядвали католическата вяра, запазили вкуса си към православната образност.²⁹ Изкуството създадено в Чипровския край през XVII в. може да се характеризира от една страна като уникално – като плод на взаимодействието на две толкова различни християнски традиции, а от друга – като типично за интеркультурните процеси, характеризиращи като цяло

поствизантийското балканско изкуство.

*

Българското изкуство от периода XV-XVIII в. е своеобразен мост между средновековието и новото време. Преживяло тежкия удар на нашествениците, то се адаптира бързо към новите условия и става част от интернационалното православно изкуство на Балканите. Въпреки, че част от паметниците на изобразителното изкуство по българските земи от разглеждания период са произведения на майстори от други краища, искрата на собствено българско художествено творчество се запазва жива. То подхранва местните художествени ателиета, които при всяка благоприятна възможност развиват собствения си творчески потенциал. Така творбите на чипровските майстори златари достигат до най-отдалечени краища, доказвайки, че именно чипровчани са най-добрите през това време. Именно местната традиция става зародишът на разцъфтелите през XIX в. национални художествени школи. Тази традиция, здраво вкоренена във вековете, дава самочувствието на Захарий Зограф да се провъзгласи за най-добраия зограф на Балканите.

БЕЛЕЖКИ:

1. Иванов, Й. Старобългарски разкази. С., 1935, 80-81.
2. Годорова, О. Православната църква и българите XV-XVIII век. С., 1997.
3. Суботић, Г. Охридска сликарска школа. Београд 1980.
4. Б.Пенкова. Стенописите от XVI век в църквата "Успение Богородично" на Елешнишкия манастир край София.- В: Българският шестнадесети век. Сборник с доклади за българската обща и културна история през XVI в. София, 17-20.Х.1994. С., 1996, 621-640.
5. Ενγγοπούλου, Σχεδιασματική ιστορία της θρησκευτικής κατασκευής μετα την αλωσιν, Αθηναι 1957; Радојчић, С. Једна сликарска школа из друге половина 15 века, прилог историји хришћанске уметности под Турцима.- ЗЛУ I, Нови Сад 1965, 69-103; Г. Суботић, Б. Живковић, Поганово. Цртежи и фреске. Споменици српског сликарства средњег века 5. Београд 1986; М. Хадзибакић-Д. Софианос. То меѓуто Метеоро. Историја кај тежни. Атина 1990.
6. Петковић, С. Зидно сликарство на подруму Џевахија патриаршије 1557-1614. Нови Сад 1965.
7. Божков, А. Към въпроса за взаимните връзки между българското и румънското изкуство през XVI-XVII век. - Известия на Института за изобразителни изкуства, V, С., 1964.
8. Bibliographie de l'art byzantin et postbyzantin. La contribution Athènes 1989; M. Chatzidakis, Consideration sur la peinture postbyzantine en Grèce.- Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, II, Archéologie, histoire de l'antiquité, Arts, Sofia 1969, 705-714; Ibid, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, Etudes sur la peinture postbyzantine. Variorum reprints. London 1976, 7-31; M. Garidis, Les grandes étapes de la peinture murale en Épire au XVIe siècle. - Зр. Чепн. 24, Ioannina 1982, p. 159 et s.
9. Lassithiotakis, C. Ricerche sull'arte bizantina di Creta nel 200 secolo.- Actes du Premier congrès international des Etudes Balkaniques et sud-est européennes grecque 1991-1996. Athènes 1996; M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère., II, Archéologie, Histoire de l'antiquité, Arts, Spfia 1969, 1103-1121; Chatzidakis, M. Recherches sur le peinture Theophane le Cretois.- Dumbarton Oaks Papers 23-24 (1969-1970)
10. Б.Пенкова. Стенописите в Бачковската трапезария и атонската традиция.- Проблеми на изкуството, I, 1989, 46-53.
11. Попова, Е. Критска икона в музея на Бачковския манастир.- Изкуство/Art in Bulgaria, 1994, 19-20, 4-5.
12. Stavropoulou-Makri, Les peintures murales de l'église de la transfiguration à Vetsista (1568) en Epire et l'atelier des peintures Kantaris. Ioannina 1989. M. Αχειμαζητον-Ποταμιανον, Ἡ μονή των μεταβηζαντινης ζωγραφικης, Αθηνα ε?fx. M. Γαριδης - A. Πολινρας, Μοναστηρια νησοθ ιωαννινων. Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993. Th. Liva-Xauthaki, Οι τοιχογραφιες της Μονής Ντέλιου, Ioannina 1980. M. Garidis, Les grandes...
13. Геров, Г. Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVIв. Стенописите от Новата митрополия в Несебър.- Пробл. на изк. 1991, 2, 21-31.
14. Тончева, А. Οι ναοι αγιον Νικολαον ήτησαν τον αγιον μηνα ήτο μονοδενδρι, προήγεγή ήτο εργα των ζωγραφον από το Λινοτοπι. Αθηνα 1991.
15. Поповска-Коробар, В. Хоросни икони од Зрзе - дела на линотопски зографи од втората четвъртина на XVII век.- Тематски зборник на трудови I (икони, иконопис, иконостас, иконография). Скопие 1996, 16.
16. Popa, Considération générales sur la peinture postbyzantine en Albanie.-Actes..., 767-782. В. Пузанова, Д. Дамо. О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия.- Actes..., 855-880.
17. Damo, Nouveaux traits de la peinture postbyzantine en Albanie (XVI-XVIIIe s.).- Comite national Albanais d'études balkaniques, Tirana 1989.
18. Геров, Г. Връзки на атонското изкуство с българската монументална живопис от XVI-XVII век. Автореферат. С., 1987.
19. Геров, Г. Стенописият календар от църквата "Петър и Павел" в Гърново.- Изкуство 1985, кн. 3; "И вод осияти естество" (за един цикъл от притвора на Бачковската църква "Св. Богородица").- Изкуство 1986, кн. 1; Gerov, G. An Iconographical Theme from Mount Athos and its Spread in the Bulgarian Lands: The Miracle of the Archangels at Dochiarou.- Cyrilometodianum, XI, Thessaloniki 1987.
20. Геров, Г. Връзки на атонското изкуство..., 19-23.
21. Пенкова, Б. "Най-малките от моите братя" в поствизантийската иконография на Страшния суд и в контекста на балканската народна култура.- Проблеми на изкуството 1993, кн. 4, 21-27.
22. Геров, Г. "О тебе радуется" в балканското изкуство от XI-XIX век.- В: сб. Древнерусское искусство. Санкт-Петербург 1994, 220-228.
23. Гергова, И. Зограф Йоан от Чивидола.- Проблеми на изкуството, 2, 1997, 31-40
24. Гергова, И. Нови факти за началото на живописта в Трявна.- Изкуство 1978, кн. 3-4, 74.
25. Стайнова, М. Османски изкуства на Балканите XV-XVIII век. С., 1995.
26. Паскалева-Кабадаиева, К. Исламски влияния върху българското изкуство през XVI-XVIII век.- Проблеми на изкуството, кн. 3, 25-30; Джуркова, А. Исламски влияния върху украсата на българските ръкописи от XV-XVII век.- Проблеми на изкуството 1980, 3, 31-33.
27. Гергова, И. Църковната архитектура в Чипровския край до въстанието в 1688 г.- Сб. 300 години Чипровско въстание. Принос към историята на българите през XVII в. С., 1988, 66-72; Бояджиев, С. Църковната архитектура на българските католици през XVI-XVIII век.- В: Католическата духовна култура и нейното присъствие и влияние в България. С., 1992, 213-220.
28. Гергова, И. Чипровският край - своеобразен център на старото българско изкуство.- Изкуство 1988, кн. 5, 32-36.
29. Гергова, И. Църковното изкуство на католици и православни в Чипровския край до 1688 г.- В: Католическата духовна култура и нейното присъствие и влияние в България. С., 1992, 246-261.