

ПЪРВИ МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС ПО БЪЛГАРИСТИКА
СОФИЯ 23 МАИ-3 ЮНИ 1981



ДОКЛАДИ

БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА
И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕТО И
СЪС СВЕТОВНАТА КУЛТУРА

1

КУЛТУРАТА
НА СРЕДНОВЕКОВНА
БЪЛГАРИЯ

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СОФИЯ 1983

ТРАДИЦИЯ И НОВИ ИДЕИ В БЪЛГАРСКОТО
СРЕДНОВЕКОВНО ИЗКУСТВО

Сложният етногенетичен процес в резултат на който чрез сливането на славянския с прабългарския и местния народностен елемент още през първите векове след възникването на Българската средновековна държава се образува българската националност, е съпроводен с процеса на обособяване също и на една специфична национална култура, развиваща се върху основата на традициите, донесени от прабългарите и славяните и наследени от народите, населявали в течение на много хилядолетия българските земи. Местната културна традиция обаче, която играе съществена роля при развитието едва ли не на всички отрасли на българското изкуство чак до края на Средновековието, също така почива върху многонационална основа, изградена както от културния принос на все още за нас твърде малко познатите жители на българските земи от енеолита и на наследилите ги траки, но и от взаимодействието им с другите съвременни на тях култури от Югоизточна Европа и Предния изток. За проникването на тези чужди културни влияния и усвояването им чак до вътрешността на Балканския полуостров съдействуват широките стопански връзки на местното население по всички посоки на света още от най-дълбока древност, но също така и колонизацията на гръцките полиси, римската военна експанзия, в

резултат на която в началото на нашата ера всички български земи са включени в и не на последно място разпространението на християнството. Много от градовете на юг от Балкана, включени в течение на IX в. в пределите на България, като Сердика /Средец, Месемврия/ Несебър, Филипопол/ Пловдив, Едеса /Воден и Филипи, са запазили в голяма степен своя античен характер и културна традиция и през епохата на Великото преселение на народите, когато цялата останала Югоизточна Европа без Константинопол и Солун е в развалини и пепелища. На цялата тази територия – от Монемвасия до Коринт и от Спарта до Никопол – не се срещат никакви следи от монументално строителство от началото на VII чак до последните десетилетия на IX в. В района на север от Епир до Стара планина напротив, въпреки известни краткотрайни прекъсвания, строителната и художествената традиция се запазват живи през това време. Примери за това срещаме както в Месемврия, Берое и Сердика, така и във Филипи, Стоби, в по всяка вероятност идентичния с Първа Юстиниания Царичин град, в Едеса и Лихнидос /Охрид/. Привлечени от културно-духовните средища в централната част на Балканския полуостров, голям брой славяни са приели християнството. Новото славянско население се показва като извънредно възприемчиво. То усвоява художествената и строителната техника на Късната античност и успява по такъв начин да пренесе традицията в следващата културна епоха – Ранното средновековие. Една интересна илюстрация за това ни дават сведенията в Хрониката на Теофан Изповедник за строителната дейност на император Константин V Копроним – когато византийският император през 767 г. започва

възстановяването на разрушения от аварите Валентиянов акведут в Цариград, той събира строители от разни места на Империята: 1000 зидари и 200 мазачи от черноморското крайбрежие и Мала Азия, 500 тухлари от беломорските острови и Елада, а от Тракия 5000 майстори-строители и 200 керемидчи. Интересно е да се види съотношението в броя на майсторите – голямото число строители произхождат от Тракия, в чийто предели влизат Филипол, Берое и Никопол ад Местум, както и от черноморските градове по южното и западното крайбрежие, в това число Месемврия, Анхиалос и Созопол, докато от Елада и беломорските острови в строежа участвуват ограничен брой работници и то от сравнително слабо квалифицираната професия на тухлари, която през Средновековието, както и в Новата епоха, се е упражнявала предимно от общи работници.

За съхраняването на античната художествена и културна традиция в българските земи играе важна роля и едно друго значително обстоятелство. Иконоборското движение, разтърсило до основи източното християнство през VIII и IX в. и прекъснало художествената традиция в изобразителното изкуство, остава без въздействие в българските земи. Градовете в южната и югозападната част на Балканския полуостров, последователи на иконопочитателната традиция, биват включени през това време в пределите на Българската държава и остават изолирани от центровете на иконоборската политика на Християнския изток, като запазват иконографската художествена традиция чак до Късното средновековие.

Обявяването на християнството за държавна религия в България през 865 г. утвърждава старата

иконографска и строителна традиция – нейното продължение и материална култура през Средновековието. Ние виждаме този принцип изявен напълно още при главните строежи на Борис I и Симеон – Голямата базилика в Плиска, Епископската църква в Главиница, Климентовата епископска църква при Дебрища, Тиквеш и Кръглата църква в Преслав. Самото възприемане архитектурния тип на базиликата като преобладаващ за значителна част от епископските и енорийските църкви на Първата българска държава почива на античната традиция в българските земи – нека не забравяме, че в пределите на България са запазени до края на първото хилядолетие от нашата ера цяла поредица от късноантични базилики, като църквите при Пирдоп и Белово, в Несебър и София, но и във Филипи, Царичин град /Първа Юстиниания/, Стоби и Охрид. По такъв начин възприемането на античната традиция тук става непосредствено. Това е едно от обясненията на феномена за продължителното съхранение на базиликалния архитектурен тип в България по времето, когато той е отдавна излязъл от употреба във Византия и на Запад. В българската архитектура от IX и X в. срещаме обаче базиликалния тип не само такъв, какъвто тя го наследява от миналата епоха с всички негови компоненти, възприети при развитието му на Балканите през Късната античност – с трансепт, сводово покритие, централен купол, обособени пастофории, предолтарно пространство, сложно разчленен нартекс, емпории и атриум. По време на Първата българска държава, базиликалният тип претърпява и известно развитие, което наблюдаваме върху цяла поредица от така наречените "скъсени базилики" от типа на Несебърската Нова Митрополия, църквите в Плиска /№ 5, 8, 36, "Болярската църква"/, Костур и

Перхонди, всичките от средата и втората половина на X в. Този нов архитектурен тип е резултат на взаимното влияние между базиликалния и кръстокуполния тип, възникнало на местна почва в българските земи. Но базиликалният архитектурен тип бива предпочитан при голямата част от култовите строежи на Първата българска държава не само като символ на традицията или във връзка с известни конструктивни предимства, каквито той дава за задоволяването на възникналите с покръстването нужди от постройки, даващи възможност за събиране на голям брой богомолци. В базиликата, с нейната ориентация по надлъжната ос и с ритъма на хоризонталното членение се изявява най-ярко принципът за уравновесеността и хармонията, залегнали в основите на античното изкуство и станали ръководни и за изкуството на Първата и Втората българска държава. Този принцип е коренно различен от центричния вертикализъм на средновизантийските столични църкви – достатъчно е само да сравним някои от най-характерните паметници на Цариград, Солун и от България от тази епоха, за да се убедим в огромната качествена разлика в тяхната художествена концепция: от една страна вече споменатите паметници от Първата българска държава, както и две от най-типичните църкви от Втората българска държава, "Св. Димитър" в Търново и "Св. Йоан Неосветени" в Несебър, а от друга страна Църквата на Мироносците /Будрум джамия/, "Богородица Памакаристос", "Фенер-иса" джамия", Цариград, "Богородица Медникарска", Солун.

Наред с развитието на архитектурната композиция върху основите на античното наследство, в архитектурата на Първата българска държава от последната трета на IX в. започва да се наблюдава все по-силно

разчленяване на големите площи, най-вече на лицевите фасади, посредством обогатяването им с цяла редица от антични архитектурни форми; пластични корнизи, аркадни фризове, ниши, полукръгли екседри, съчетани в последователно изградени хоризонтални пояси, подчертаващи уравновесения ритъм във външния образ на архитектурните съоръжения. Тяхната функция не е конструктивна, а само декоративна. За първи път след Античността се появява отново колоната с нейното чисто декоративно предназначение по перистилите от атриите и по портиците на Голямата базилика, на Епископската църква в Главиница и на Кръглата църква в Преслав. Всички тези архитектурни форми, усвоени от античната архитектура, са съзнателно приложени и пресъздадени в новите постройки и участвуват в тяхната конструкция като неделима част от строителната им концепция. При Кръглата църква наблюдаваме още едно характерно за съвременните антикизиращи тенденции явление – отказ от помпозността и от огромните мащаби при култовите паметници, наследени от прабългарските дворцови постройки и възвръщане към човешкия мащаб като единица мярка при създаването на архитектурния образ, каквото мярка ни е позната от Античността. Силата и изразността на архитектурния образ се търси вече не в помпозността, а в хармонията на пропорциите, идеалът за красотата се открива в уравновесения ритъм на отделните части и в съотношението им с цялото.

Не само конструктивните похвати, приложени на строежите на Първата българска държава, но и тяхната монументална украса се връща към античната традиция. Един от най-характерните примери за това е декоративната пластика. Още при скулптурната украса

на най-ранните християнски постройки от Първата българска държава срещахме силно изявени антикизиращи тенденции, причинили множество спорове у изследователите и дали не малко основания за съмнение в тяхната оригиналност, като известни паметници се считат от мнозина и сега за антични сполии. Последователността, с която тези антикизиращи тенденции се проявяват и при по-късните постройки, както и несъмнено местната принадлежност на каменоделните ателиета, оставили огромна продукция, част от която е стигнала и до нас, ни показват, че в случая се касае до определено художествено явление, характерно изключително за изкуството на Първата българска държава. Измежду ранните произведения на тези ателиета са мраморните релефи от Гебе-клисе и двореца в Преслав, където наред с прабългарската пластична традиция намираме известни форми, напомнящи на най-добрите образци от късноантичната декоративна пластика. Тяхната орнаментика, отличаваща се с изключителна яснота, конкретност и уравновесеност, показва обаче една по-нататъшна степен на развитието. Ние и тук не срещахме обикновено механично заемане и наподобяване на антични форми, а тяхното пресъздаване и насищане с ново съдържание. Наред с античната кима срещахме фризове със силно стилизирани три-, пет- и седемлистни палмети и полупалмети, лозови и акантови листа, както още Н. Мавродинов забелязва, античният орнамент е творчески преобразен, за да може да отговаря на изискванията на епохата. Акантовият лист се превръща в акантизирана палмета или също повлиян от акантовата форма лозов лист. Този процес, започнал по време на Късната античност стагнира обаче още в епохата на Юстиниан, изсушава орнамента

и го довежда до абстрактни геометрични форми. Възвръщането към растителните и животинските естествени форми в орнаментиката на пластичната и керамичната рисувана украса на архитектурните паметници от Първата българска държава представлява още една особеност на това антикизиращо-ренесансово течение. Такова сходно явление не съществува през Ранното средновековие нито във Византия, нито в Западна Европа. Така нареченият "Македонски ренесанс" в съвременното византийско изкуство е по своята същност напълно различно явление. Както още Вайцман убедително показва, този византийски "ренесанс" се състои в действителност в механично копиране на антични образци и се извява не в монументалното изкуство и архитектурата, а изключително в областта на книжната илюстрация и на приложното изкуство, като се прилага често без елементарно разбиране на някои основни принципи на античната художествена концепция. Така нареченият "Каролингски ренесанс" в същността си също се явява като механично заемане на антични оригинали, което не надхвърля рамките на неумело подражателство и остава в границите на двора на Карл Велики. Съзнателното следване на античната традиция в българското средновековно изкуство не е никакво локално или временно явление, защото го виждаме проявено почти у всички значителни паметници на Първата българска държава върху цялата нейна територия от края на IX и през целия X в. – от Черно, до Бяло и Адриатическо море. Ние сме в състояние да го проследим като напълно изявен и в паметниците на монументалната живопис, достигнали до нас в тъй малко на брой фрагменти – измежду най-характерните примери стенописните фрагменти от

"Св.Георги" в София от около 971 г. и от Епископската църква в Струмица "Св. Лаврентий", изписана през 80-те години на X в. от същото художествено ателие. И в тези два прекрасни примера виждаме как античните първообрази биват съзнателно претворени в духа на средновековния спиритуализъм; Формите са ни добре познати от Античността, наситени са обаче с ново съдържание, отговарящо на новите изисквания на епохата.

Прекъсната за времето на византийското владичество, античната традиция бива продължена през XIII в. като една от характерните черти на изкуството от Втората българска държава. Че и в тази следваща фаза от развитието не е на лице никакво механично копиране или просто заемане на антични оригинали, ни показва декоративната пластика от постройките на Царевец, в Червен и Цепина, но най-вече духовно осмисленото съпоставяне на Омуртаговата и Иван-Асеновата колона в църквата "Св.40 мъченици" във В. Търново. Докато в декоративната пластика от църквата "Св.Петър и Павел" и от западното крило на двореца на Царевец, строени в началото на XIII в., все още преобладават сполиците от антични постройки в Никополис ад Иструм, в релефите от Червен и Цепина отново срещаме художествено пресъздаване на антични форми. С края на Първата българска държава, базиликалният архитектурен тип е престанал да съществува и да се развива – малкото базилики сред строежите на Втората българска държава представляват в повечето случаи /Несебър, Мелник, Ловеч/ само възобновяване на стари постройки. Единственият случай за прилагането му на нов строеж, за който можем да твърдим със сигурност, че е от тази нова

епоха, е църквата "Св. 40 мъченици" във Велико Търново, при която откриваме напълно съзнателно прилагане на принципа за следване на традицията, тъй явно демонстриран в съпоставянето на двете колони. Принципът за равновесие и хармония в изграждането на архитектурната композиция остава обаче като ръководен принцип за българската архитектура през време на цялата Втора българска държава. Ние виждаме този принцип най-ярко изявен в нейните последни паметници, несебърските църкви "Христос Пантократор" и "Св. Йоан Неосветени". Наред със свършенното пропорциониране и уравнивяване на архитектурните форми, също така и богатото разчленяване на фасадите им с множество аркадни фризове, ниши и сложни корнизи – при последната църква дори с фигурална пластика – е достигнало тук своя връх, който е същевременно и един от най-значителните върхове на средновековната архитектура на източното православие.

Антикизиращите тенденции в монументалното изкуство на Втората българска държава достигат също един от своите върхове при стенописите от пещерната църква "Св. Иван Кръстител" в Иваново – паметник на търновската живописна школа – може би най-светлия и най-празничния израз на идеята за античната красота, като някакъв парадокс нямаш равен на себе си свързан от някои изследователи с мистиката на исихазма! Ние не познаваме друго произведение на монументалната живопис на източно-православното средновековно изкуство, при което да са на лице тъй много връзки с античното изкуство: от изображенията на антични колони, атланти и кариатиди върху многочислените архитрави и приложения на архитектурния

декор при празничните сцени до живите пози на действащите лица и отношенията помежду им. Ние се сблъскваме тук отново с античните, но съвършено нови за Средновековието закони на композицията, които вече не подчиняват отделните фигури на йерархичния принцип, а следват емпирични познания. Ако тук все още и да не може да се отхвърли декоративно-плоскостното изображение и обратната перспектива като изразно средство, играещо важна роля в символичния език на Средновековието, създават се вече нови отношения между фигурите и околната среда. Отделните човешки изображения често не достигат вече дори до половината от височината на композицията, така, че съотношението между тях и огромните скали или фантастичните декори действа почти естествено – едно обстоятелство, чието значение за бъдещото развитие на средновековната живопис едва ли би могло да бъде надценено. Архитектурните и пейзажните мотиви, както и човешките фигури, придобиват ново значение в живописното произведение, основащо се вече не на техните йерархични или анегдотични функции, а на експресивната им сила като експоненти на вътрешната динамика в композицията. Би било трудно да се обясни щедрото използване на архитрави, кариатиди и атланти в сценичния декор с тектонични или декоративни изисквания. Също така значението им в строежа на композицията не е на преден план, макар, че те – поставени в психологическите центрове на композициите – или възприемат импулсивно струящата енергия на силовите линии /Измиването на нозете, Тайната вечеря/, или пък самите те са източник на тази пулсираща динамика /Съдът на Ана и Каиафа/. Техните функции са повече

свързани със съдържанието на сцените. Безжизнените статуи в живописния архитектурен декор се явяват като живи, натуралистично изобразени човешки или животински същества, свързани в една съдбовна връзка с действието. Подобно на хор от антична трагедия, те стават свидетели на най-значителните събития от евангелската история и са готови всеки момент да се включат в действието. Техните изображения се предопределят от една странна и тайнствена двойственост между реалното и нереалното, нямаща равна в средновековното изкуство. Но и самите главни действащи лица застават в ново отношение помежду си. Единството на време, място и действие е нарушено. Фигурите не са ориентирани вече към един единен формален и идейно-духовен център, а образуват даже и в една и съща композиция независими помежду си групи, представляващи разделени по време и място сцени. Композицията вече не може да задържи фигурите и архитектурния декор заедно – те са устремени по всички посоки и най-вече по диагоналите на силовите линии. Като ново измерение в композицията се появява времето, служещо на вече силно изтъкнатия наративен принцип, който в течение на XIII в. измества постепенно мистаготичния от източно-православното изобразително изкуство. При Ивановските стенописи срещаме и цяла поредица от голи човешки фигури. Тяхното отношение към Античността демонстрират на първо място явяващите се като академични студии атланти, чиито пози и жестове се предават на другите фигури. Внимателното наблюдение ще покаже, че изграждането на човешките фигури е предшествувано от грижливи анатомични изследвания и проучвания. За първи път в източно-европейското Средновековие един художник разбира

значението на Античността и на натурата и достига до осъзнаването на тяхната каузална зависимост. Не по-малко са свързани с действието и пейзажните мотиви. Жълтото, изсъхнало дърво, на което е увиснал обесеният Юда, ярко открояващо се на тъмносиньото небе, както и огромната скала, застрашително надвесиена над палача обезглавяващ Йоан, са много повече от обикновен сценичен декор. Те играят активна роля и в изграждането на композицията и в самото действие, и изразяват същата двойственост между реалното и нереалното, както архитектурният декор.

Също както в монументалното изкуство на Първата българска държава, при Ивановските стенописи усвояването на античното изкуство не се ограничава във външно наподобяване, а се е превърнало в една специфична особеност, определена от иманентната същност на художествените творби. По такъв начин ренесансовият характер в изкуството на Втората българска държава се явява като едно продължение на търсенията на античния дух в изкуството на Първата държава, прекъснато при нейното разпадане. Същевременно българското изкуство от XIII в. се ориентира към хуманистичното течение в източноправословното общество от края на XI и XII в., намерило свой израз във философското учение на изтъкнатите хуманисти Михаил Псел и Йоан Итал и след преследването му от клерикалната реакция на Византия получило изглежда временно убежище в българския царски двор.

Най-ярка демонстрация на хуманистическите принципи и същевременно най-пълна сила на израза и най-висока художествена стойност показва монументалната живопис на Българското средновековие в Боанските стенописи от 1259 г. Те възникват обаче в една

среда, различна от тази на Ивановските, свързани непосредствено с българския царски двор. Самото местоположение на Боянската църква в Западна България с нейната богата иконографска традиция, съществуваща непрекъснато от раннохристиянската епоха, определя една от специфичните особености на стенописите, все още неправилно разбрани и оценени от редица видни изследователи. Никъде в Православния изток, раннохристиянската традиция не се съхранява тъй свежа и непроменена както в западните български земи. Надживяла Великото преселение на народите и бурята на иконоборското движение, тя запазва чак до Късното средновековие цялата поредица от иконографски схеми, отдавна забравени по другите източно-православни земи. Тези схеми се превръщат в символ на вечното и неизменното в християнското изкуство, те са свещени и неприкосновени и определят строго външната форма на художествените произведения и дори строежа на композицията. Но не и тяхното духовно съдържание, не и идейната им същност, отразяващи почти винаги епохата. Тъкмо това е и великото в Боянските стенописи. Ако и дълбоко архаичните схеми на отделните композиции и техните елементи да следват неизменно първообразите, възникнали в зората на християнското изкуство – което обстоятелство художественият творец едва ли някога е чувствувал като ограничение, а е осъзнавал като свое благородно задължение – с духовното си съдържание и емоционална наситеност стенописите отговарят на най-напредничавите хуманистични идеи на своето съвремие. При тях ние откриваме и античния идеал за красота, изтъкнат с още по-голяма последователност отколкото при стенописите от Първата българска държава и от

Иваново. Може би най-добър пример за това ни дава изображението на архангел Гаврил от сцената на Благовещението – пауновите пера по крилата му, една особеност на най-ранните образци от старохристиянското изкуство, която още А. Грабър забелязва, не противоречат ни най-малко на ренесансово-античното изображение на лицето, на което трудно може да намерим равно по красота, но и по одухотвореност чак до Зрялото италианско възраждане. Това вече ни показва, точно кое е антикизиращата традиция и кое е новото в Боянските стенописи. Противно на идеята на грехопадението и възмездието, господстващи в християнското изкуство на Ранното и Зрялото средновековие, на преден план тук излиза принципът за всеопрощението – принципът за всеобхватната любов, така както тя се демонстрира от земния живот на Христос. Този принцип се прокарва на първо място посредством многочислените изображения на Исус Христос в Боянските стенописи, независимо как всяко едно от тях е обозначено, дали то е изпълнено по "схемата" на Пантократора или на Евергета, на Христос от Халки, на учителя в Ерусалимския храм, или на детето всред книжниците в храма, дали това е Господарят на небето и на земята от Преображението, разпънатият или възкръсващият от мъртвите. За Боянския майстор той вече не е строгият и безпощаден съдник, чието изображение на купола на средновековните църкви закрива небосвода от погледа на верующите, или чиято икона върху иконостаса препречва пътя им към светилището. За него това е първият между хората, в когото са съчетани най-високите човешки добродетели и идеали: първичната чистота и невинност на детската душа /сцената на къпането/,

свръхземната мъдрост на детето в храма, заклинителната магична сила на волята у Богочовека в Преображение то; той е търпеливо страдащият при Разпятieto, благият и милостив Спасител от изображението на купола и отляво на олтара. Като хора се явяват и всички светци. Те принадлежат на този свят, търпят същите човешки страдания и преживяват същите земни радости, свързани са със същата среда "между небето и земята" означена посредством символичния син и зелен фон. Техните образи са в най-долния регистър на стенописите, в непосредствена близост с посетителя на църквата, погледите им са отправени към верующите. Това, което ги сближава с Христос е изразът на човешката обич. За да постигне този израз, Боянският майстор не прилага обаче същите средства, които са прилагали много десетки поколения художници преди него - от лаконичната символика на хиперболизиращия детайл до многословния език на прекомерната жестикулация. Той търси и намира един синтетичен художествен език, който не се задоволява с повърхностното наподобяване на модела, а се разкрива в психологично задълбочаване в духовния живот на образите. С живописца на Бояна се създава нова типология на светците. След дългия път на бягство от живота, който източноправославното изкуство оставя след себе си и при който античните първообрази последователно биват схематизирани и изсушени, художественият мироглед на Боянският майстор открива един нов период в развитието на изкуството, предшествуващ Италианския ренесанс: връщане на изкуството към неговите естествени първоизточници. Той показва едно ново отношение към околния свят и

вмъква живота и действителността в изкуството.

Тези дълбоко-хуманистични тенденции при Боянските стенописи са в хармония с широкото движение за реформи в източно-православната църква, достигнало през втората трета на XIII в. до своята кулминационна точка. В Боянските стенописи кулминира и българското средновековно изкуство. Никога преди това то не е било изпълнено от същата човечност и утвърждение на живота, не е достигнало таква одухотвореност и същевременно такова доближаване до природата. И все пак нито тъй силно изтъкнатият хуманизъм, нито стремежът към жизнената правда в боянските стенописи, както и изобщо в българското средновековно изкуство надхвърлят рамките на средновековният мироглед. Колкото дълбоки и да са политическите, социалните и стопанските преобразования в българското общество през втората трета на XIII в. те не излизат от границите на Средновековието, не довеждат до победата на индивидуализма и не поставят мост към Ренесансовата култура. От нея българските средновековни художествени творци са отделени с дълбока пропаст. Тяхното изкуство живее последователно в религиозните сфери и дава приоритет на трансценденталния принцип.