

Асен Чилингиров

ВЛИЯНИЕТО НА АЛБРЕХТ ДЮРЕР И НА СЪВРЕМЕННАТА МУ НЕМСКА ГРАФИКА ВЪРХУ ИКОНОГРАФИЯТА НА ПОСТВИЗАНТИЙСКОТО ПРАВОСЛАВНО ИЗКУСТВО

Правилната оценка за значението на иконографията^{1/} при сакралното изкуство на православния Изток предполага точно познаване ролята ѝ за това изкуство. Още от първите си прояви, изкуството на православния Изток излиза от рамките на едно субективно отражение на действителността и си поставя за цел обективизирането на идеала^{2/}. Субективното начало изчезва почти напълно, изгубва се в обективното. Православното изкуство се превръща в истинския смисъл на думата в колективно изкуство. Ако за нас днес не е възможно да открием имената на творците на това изкуство, както и писаните закони, според които художниците са създали своите произведения - канона, в чиито рамки те са изградили творбите си - причината за това не е времето, което е заличило всички следи на документите. Не, такива документи никога не са съществували, или поне до края на средновековието не са били известни - до постановленията на събора Стоглав в Русия, 1551 г.^{3/} и Наръчника за живопис от Света Гора, първата трета на 18 в.^{4/}. Свидетели за съществуването на закони за сакралното изкуство са единствено самите произведения на това изкуство: основните и внимателни изследвания показват, че въпреки традицията, която прониква като червена нишка през повече от хилядолетното развитие на християнското изкуство, същото не е било безучастен свидетел за еволюцията на идеите, а е регистрирало като барометър всички колебания в атмосферата на средновековния религиозен и духовен живот^{5/}.

Ако днес случайно откриваме имената на някои художници върху изображенията от тях светии - по гънките на химатиите, по мечовете на архангелите, или по мафория на Богородица, тези лаконични надписи свидетелствуват за скромността и смиренното на художниците, за преклонението им пред обекта на тяхното творчество. Доколкото тези произведения на изкуството се определят не от собствената личност на твореца, от субективното начало, а от самия обект на изображението, доколкото художествените произведения се идентифицират с тяхното съдържание - какъвто е случаят при сакралното изкуство на православния Изток - съдържанието, респ. иконографията, играе главна роля при възникването и развитието на това изкуство.

От зараждането си през първите столетия от възникването на християнската религия до късното средновековие, иконографията се развива в обширен комплекс от повече или по-малко подвижни форми и символи, при което първоначалният център на влиянията, християнският Изток, се измества през 9 в. в Константинопол, за да се пренесе още веднъж, след завладяването на Константинопол от турците през 1453 г. в Атон. Силата на влиянията на тези центрове, особено на първите два - християнският Изток и Константинопол - е тъй силна, че излиза далече извън сферата на непосредственото въздействие на православната религия и на Византия: възникналите на Изток и във Византия форми и иконографски типове са били задължителни и за целия Запад, преди да загубят характерните си черти в продължителния процес на формално преобразуване. Закономерният процес на кристализиране субективното начало в изкуството, свързан със секуляризацията на последното и насочването му към живота, бива прекъснат от турското нашествие във Византия и другите православни страни от нейната непосредствена сфера на влияние. Отделните проблясъци на еманципация на изкуството и на хуманизъм през 13 и 14 в. на Балкана и дори в Константинопол, повече от столетие и половина преди италианския ренесанс, не притежават необходимата икономическа и социална база в още недоразвитото градско съсловие, остават изолирано явление, без последствия за по-нататъшното развитие^{6/}. Възвръщането към феодалните отношения, вплътени в изостаналата военно-феодална система на турската държава, спъва развитието на изкуството в продължение почти на 4 столетия, докато през 19 в. на градското съсловие на почти всички балкански страни се удаде да извоюва своята политическа и икономическа независимост.

Този период от развитието на източно-православното изкуство, така нареченият "поствизантийски период" е един от най-противоречивите и оспорвани периоди от цялата му история. Макар и по-голямата част от възникналите по това време произведения на изкуството да е твърде слабо проучена, ние днес, въз основа на новопридобитите познания в тази област, нямаме право да поддържаме по отношение на поствизантийското изкуство това отрицателно становище, което беше характерно за по-старите поколения от изследователи^{7/}, тъй като тъкмо през тези столетия възникват и се разпространяват плодотворните за по-нататъшното развитие на изкуството тенденции. Изкуството на източно-православната църква, достигнало във вечните мозайки на нейните храмове своята кулминационна точка, характеризираща се с крайна стилизация и спиритуализация, застава през поствизантийската епоха пред алтернативата, или да загине в сухото и безжизнено повторение на превърналата се в шаблон схема, или - оплодено от живота и от външните въздействия - да намери в себе си сили за по-нататъшно развитие.

Напълно е оправдано, ако свържем - макар и индиректно - името на Албрехт Дюрер с изкуството на православния Изток от тази критична епоха. Наистина е странно, но Дюрер е действително първият художник на Запада, който повлиява решително със своите творби - директно или индиректно - върху хилядогодишната традиция на иконографията в двоен смисъл: като пръв художник, който променя категорично посоката на влиянията от Изток-Запад към Запад-Изток, и като първа творческа личност, която се обособява посредством своето ЛИЧНО влияние, до тогава КОЛЕКТИВНО действащия характер на създаване традиция.

Естествено, и преди Дюрер е имало отделни западни влияния в източно-православното изкуство. Повечето от тях са действували, обаче, изключително върху отделни елементи на иконографията, които - асимилирани и преработени от художествените творци - бързо загубват характерните си черти и се превръщат в органически съставни части от творбите на тези творци. Някои съставни части на западната иконография, които откриваме при художествените произведения, възникнали в граничните области между Изтока и Запада, като напр. каменните релефи от Дечани^{8/}, остават дълго изолирано явление, без да въздействуват върху общото развитие. Почти при всички тези случаи се касае до отделни елементи от иконографията на празничните сцени в монументалната и иконно-кавалетна живопис.

Една-единствена схема от цяла празнична сцена в източно-православната иконография, повлияна от западен образец преди Дюрер - възникналата по скица на Рафаело медна гравюра от Маркантонио Раймонди (ок. 1480 до между 1527 и 1534/, "Избиването на децата" /малко преди 1512/9/ - бива от втората половина на 16 в. често копирана /фреските в съборната църква на Великата Лавра в Атон от Теофан от Кипър, 153710//, без обаче да измести напълно традиционната иконографска схема на тази сцена. Проблемът за произхода на два други иконографски типа - "Пиета" и "Поклонението на детето" /"Видението на св. Бригита"/ - е все още спорен и не може да бъде решен напълно в полза на Запада^{11/}. Без значение остава предложената в Наръчника за живопис от Света Гора схема за сцената "Носенето на кръста"^{12/}, която изхожда от гравюрата на Мартин Шонгауер /между 1435 и 1440 - 1491/ "Поваленият Христос"^{13/} и в действителност остава без да бъде реализирана нито в едно произведение на изобразителното изкуство.

Съвсем друг е случаят при Дюрер. В цялата история на световното изкуство - извън колективното творчество - не би могло да бъде посочено нито едно художествено произведение с такова разпространение, както неговият цикъл гравюри на дърво "Апокалипсис"^{14/} с множеството му копия и преработки. Отпечатан за първи път през 1498 г. в две редакции - немска и латинска - този цикъл бива копиран още през 1502 г. от Йеронимус Греф в Страсбург^{15/}. След второто издание на дюреровия цикъл през 1511 г., излиза през 1515-1516 при Алесандро Паганини във Венеция умалено издание от копия^{16/}. Извънредно голямо значение за разпространението на графичния цикъл на Дюрер има включването от Мартин Лутер на Апокалипсиса в първото още издание на неговия превод на Библията от септември 1522 г. във Витенберг, така наречената Септемврийска Библия. За илюстрирането му биват изработени въз основа на дюреровите гравюри, по указанията на Лутер, в ателието на Кранах съответни илюстрации^{17/}. Четиринадесетте гравюри на Дюрер се увеличават на 21, при което някои от сложните композиции биват разделени по на две сцени, а две композиции отпадат /фиг. /.

Този нов цикъл от 21 композиции, които илюстрират Апокалипсиса, и при които композициите на Дюрер остават почти непроменени, става основа за многобройните издания на Библията до 17 в. При всички стилски промени, композиционната схема на Дюрер остава почти непроменена. Още на следващата година след септемврийското издание на Библията излизат изданията в Базел при Томас Волф, с гравюри по скици на Ханс Холбайн-млади^{19/} /фиг. / и в Аугсбург, с 5 гравюри от Ханс Шойфелайн^{20/} и Ханс Бургкмаир^{21/}, 1526 - в Нюрнберг, с гравюри от Зебалд Бехам^{22/} и др. Всички тези издания следват повече, или по-малко свободно отпечатаните според Дюреровия Апокалипсис в септемврийското издание на Библията гравюри, или гравюрите на издадената в Базел Библия, създадени по скици на Холбайн.

През следващите години излизат също многобройни нови издания с гравюрите от септемврийската Библия и тези на Холбайн. Със същите клишета, взети от други издатели, биват отпечатани също много други издания; още наскоро след първите издания на Библията с илюстрации на Апокалипсиса, тези илюстрации служат за образец, по който се създават нови клишета, повече или по-малко точни копия на оригиналите^{23/}. Издатели от Париж, Амстердам, Аугсбург, Страсбург, Лион и др. градове следват примера на издателите във Витенберг и Базел^{24/}. Само до средата на 16 в. броят на изданията на Библията с илюстрации до дюреровия Апокалипсис достига число, което и до днес не може да бъде определено с абсолютна точност.

Без съмнение, един от най-интересните варианти на 21-частния цикъл на Апокалипсиса представляват стенописите в Атонските манастири. По всяка вероятност, стенописите в предверието на трапезарията в манастира Дионисиу са най-ранните. Техни ктитори са князът на Молдавия, Йоан

Александър IV Лапушнеану и неговата съпруга Роксандра, чието управление е било от 1553 до 1561 и от 1563 до 1568 г.^{25/}

Изобразяването на Апокалипсиса не е характерно за по-старото източно-християнско изкуство, причината за което се крие в дълго оспорваната канонизация на текста на Апокалипсиса на Йоан Богослов от страна на православната теология^{26/}. Макар и редица елементи на иконографията на определени символични сцени да водят произхода си от Апокалипсиса^{27/}, представянето на целия Апокалипсис започва едва през 16 в. и заема скоро постоянно място в декоративната система за изписването на откритите предверия в манастирските трапезарии и църкви.

Апокалипсовият цикъл в манастира Дионисиу се състои от 21 големи композиции^{28/}, които следват твърде точно преработената от Кранах-Холбайн композиционна схема на Дюрер^{29/} /фиг. /.

Проблемът за възникването на тези стенописи и за пътищата, по които образците са достигнали до православния Изток, от няколко десетилетия занимава интензивно изследователите. За първи път през 1902 г. руският археолог Н. Кондаков^{30/} изказва своето предположение, за вероятната зависимост на иконографията при апокалипсовия цикъл на Атон от Запада. През 1939 г. мюнхенският изкуствовед Лудвиг Хайнрих Хайденрайх^{31/} се занимава отново с този проблем, последван през 1943 г. от обширното изследване на френската византинистка Жюлиет Рено^{32/}. Голяма част от проблемите, свързани с тези стенописи, днес са вече изяснени и ако по отделни въпроси още не е постигнато съгласие между изследователите, причина за това са от една страна локално-патриотичните чувства, които се примесват в научната дискусия и от друга страна - все още недостатъчните публикации на атонските стенописи: всички изследователи се опират или на публикуваните през 1927 г. от Г. Мийе фотоснимки^{33/}, или на отделни, отчасти твърде лоши любителски снимки.

След като през 1954 г. на френската изследователка Хюгет Брюне Динар^{34/} се удаде да установи непосредствения прототип на атонските стенописи, т. е. копието, според което тези стенописи са възникнали - гравюрите на едно от четирите издания на Библията: изданията на Франсоа Рено в Париж през 1538 г.^{35/}, както и на Грифиус в Лион от 1541, 1542 и 1583 г.^{36/}, - при които илюстрациите са сигнирани с монограм "IF", въпросът за значението на Дюрер, по чиито образци са възникнали всички многобройни варианти, остава за западноевропейските изследователи на последно място. Всички следващи публикации показват едносмыслено едно забележително непознаване, или нежелание за познаване на фактите. Сама Х. Брюне-Динар, в старанието си да подчертае френския приоритет, стига до една, още през миналото столетие оборена, хипотеза за личността на художника "***" без да е запозната със специалната литература и дори с най-известните наръчници, които показват, че този "велик неизвестен съперник на Холбайн" всъщност е един от многото гравьори, които са изпълнявали гравюрите по скиците на последния, а именно Якоб Фабер^{37/}, който е работил в Базел, Париж и Лион. Някои от неговите гравьори са сигнирани "****" или "****". Хипотезата на Брюне-Динар, според която, зад монограма "IF" стоят братът, Франсоа и братовчедът, Жан, на издателя Себастиан Грифиус, който издава Библията в Лион, противоречи на изтъкнатия от авторката факт, че Грифиус е заел и повторно употребил за своето издание на Библията клишетата на парижкия издател Рено^{38/}. Освен това, според данните на авторката, Жан Грифиус се е намирал между 1540 и 1557 г. във Венеция, където е учил.^{39/}

От друга страна, двама швейцарски изследователи, Фриц Бури от Базел^{40/} и Паул Хубер от Берн^{41/}, без да вземат под внимание публикацията на Брюне-Динар, се стараят да съберат нови доказателства за непосредственото влияние на Холбайн върху атонските стенописи и поставят нови хипотези за възможните пътища, по които Библията с илюстрации на Холбайн би могла да стигне до Атон. При това, основавайки се на някои иконографски особености, П. Хубер счита дори за възможно и една от издадените във Витенберг Библии да е била използвана от художниците в Атон. Още Хайденрайх^{42/} обръща внимание, че е възможно, като образец на стенописите в Атон да е послужило едно от многобройните копия на холбайновите илюстрации. Изследванията на Брюне-Динар можаха да идентифицират това копие. Зад копието стоят, обаче, композициите на Дюрер, възприети от Холбайн, и тъкмо тези композиции са от значение за атонските стенописи.

Създателите на стенописите са възприели само композиционната схема - всички стилови и индивидуални черти, характерни за различните версии на копията, са останали за тях без значение. В своята студия за гравюрите на Холбайн, Фьогелин изказва с право съмнението си, че Холбайн е имал възможността да се запознае с гравюрите на Дюрер непосредствено, а не чрез гравюрите на септемврийското издание на Библията на Лутер, създадени в ателието на Кранах. Също така би трябвало да изключим непосредственото влияние на дюреровия Апокалипсис върху медните гравьори на "****". Всички отклонения от схемата на Холбайн при илюстрациите в Библията на Рено-Грифиус, които по-късно са били възприети и от атонските художници, като напр. небесните двери от втората сцена /фиг. /, биха могли да бъдат обяснени много по-лесно като коректури на холбайновите образци съобразно текста на Апокалипсиса. Не би трябвало също да се изпуска от внимание и обстоятелството, че медните гравьори в Библията на Рено-Грифиус са значително по-

малки от холбайновите гравюри върху дърво⁴⁵/, и че това намаление на размерите води неминуемо до известно опростяване в композицията - още един факт, който френската изследователка е пропуснала да забележи. Още илюстрациите на септемврийското издание на лутеровата Библия, чувствително по-малки от гравюрите на Дюрер⁴⁶/, показват в сравнение с оригиналите известно опростяване в композицията. При Холбайн размерите на гравюрите биват отново наполовина намалени, а композициите им - още повече опростени. Когато гравьорът на илюстрациите за Библията на Рено-Грифиус била принуден да намали още повече размерите на илюстрациите, за да отговарят на формата от малка октава при това издание на Библията, следвайки вероятно указанията на своя издател, той извършил известни промени в композициите - на първо място отстранил някои политически неудобни детайли, които Холбайн бил възприел от септемврийското издание на Библията, като напр. папската тиара у апокалиптичните зверове, същевременно обаче вмъкнал някои детайли, отговарящи точно на текста, като напр. небесните двери от втората сцена.

Особено характерна в този смисъл е последната сцена на дюреровия цикъл, "Затварянето на змея и небесният Ерусалим" /фиг. / . В септемврийското издание на Библията, тази композиция е разделена в две отделни композиции. Това разделяне се запазва и по-нататък при всички изображения на апокалиптичния цикъл, включително и на атонските. В илюстрацията при Библията на Рено-Грифиус, първата от двете сцени, "Затварянето на змея", е още повече опростена: величествените планини и скали изчезват напълно, остават само двете главни действащи лица и изображението на бездната с излизачите от нея пламъци.

Единственият детайл в публикуваните илюстрации от Библията на Рено-Грифиус, който има свой паралел само в съответната илюстрация на септемврийското издание на лутеровата Библия - каририят под в липсващата у Дюрер сцена "Измерването на храма" /фиг. / - не е решителен, за да може да бъде приет като доказателство, че създадените в ателието на Крапах илюстрации са били използвани непосредствено от автора на илюстрациите при изданието на Рено-Грифиус, или в Атон, както допуска П. Хубер, като на основание на това единствено доказателство е склонен да приеме наличността и на екземпляр от лутеровата Библия и на Атон⁴⁷/ . Композицията на тази сцена при последната се различава обаче толкова много както от холбайновата композиция, тъй и от композицията в Библията на Рено-Грифиус, че каририят под - който, както е известно, не представлява особена рядкост за средновековните църкви - в никакъв случай не може да бъде достатъчен като доказателство, че септемврийското издание на Библията е било познато на илюстратора на Библията на Рено-Грифиус и още по-малко на атонските художници.

Проблемът за пътя, по който възникналите по образеца на Дюрер илюстрации на Апокалипсиса са достигнали до Атон занимава до последно време особено много изследователите. Повечето хипотези изхождат от предпоставката, че посредник е някое издание на немския превод на Библията. За времето, когато това издание е могло да проникне на Атон, се приема интервалът между средата на 16 в. до 17 в., отговарящ на оспорваното датироване на атонските стенописи⁴⁸/ . Съответно на това, Хайденрайх⁴⁹/ проучва изчерпателно историята на отношенията между константинополския патриархат и Витенберг, респ. Тюбинген, които, както е известно, са започнали през следата на 16 в. със срещата на изпратения от патриарх Йоасаф II във Витенберг дякон Деметриус Мириус с Филип Меланхтон през 1559 г. и са продължили през 70-те години от Барон фон Унгнад, посланик на Кайзера при Високата порта и свещеника на посолството, протестанския духовник Стефан Герлах. Няколко десетилетия по-късно, опитите за установяване на контакт между константинополския патриархат и реформираната (калвинистка) църква са били подновени, този път по инициатива на патриарх Кирил Лукарис /1572-1638/.

П. Хубер⁵⁰/ изследва от своя страна отношенията на ктитора на двете големи постройки в манастира Дионисиу - съборната църква и трапезарията - влашкия княз Петър IV Рареш /1527-46/ с Йоханес Хонтер /1498-1541/, реформатор на саксонското население в съседното Седмоградско и поставя хипотезата за пътя на образеца през Брашов и Влашко⁵¹/.

От дълго време е установено, обаче, че образец на атонските стенописи не е бил немският превод на Библията, а френско издание на Вулгата и то или изданието на Франсоа Рено в Париж от 1538 г., или едно от трите издания на Грифиус в Лион от 1541, 1542 или 1583 г. Като най-вероятно изглежда при това едно от изданията на Грифиус, поради силните търговски и лични връзки на издателя с Венеция⁵²/ - връзките между Венеция и Атон, от друга страна, продължават да съществуват и през време на турското владичество и не би било никакво чудо, ако една Библия, чийто формат малка октава отговаря на най-малките съвременни джобни издания, попадне от там на Атон. Едно интересно обстоятелство е избегнало досега от погледа на всички изследователи: британският музей притежава екземпляр на издадената от Грифиус през 1542 г. Библия, който по-рано е бил собственост на Филип Меланхтон и има бележки по полетата, написани саморъчно от последния⁵³/ . Дали този екземпляр има някаква връзка с възникването на атонските стенописи, засега не би могло да се каже; със споменаването на това обстоятелство, бих искал да дам само пример за сложността

на международните отношения през късното средновековие, чийто резултат са атонските стенописи според образец на Албрехт Дюрер.

Цикълът на Апокалипсиса от манастира Дионисиу се възприема от Наръчника за живопис от Света Гора^{54/} и служи от своя страна като образец при възникването на множество апокалиптични цикли в Атон и на Балкана. Много след стенописите в манастира Дионисиу възникват апокалиптичните цикли в съседните манастири Дохиариу^{55/}, около 1632-1654 - в Ксенофонт^{56/}, 1719 в параклиса на Богородица Портаитиса на Великата Лавра^{57/}, 1765 във Филотей^{58/}, 1767 в Каракал⁵⁹, 1783 в Ксиропотам,^{60/} 1795 в Ивирон^{61/}, 1817 в Зограф^{62/} и 1852 в съборната църква на Великата Лавра, творба на известния български живописец от епохата на Българското национално възраждане, Захари Зограф^{63/} /фиг. / . Захари Зограф /1810-1852/ е притежавал една голяма сбирка от западни гравюри от 16 до 18 в.^{64/}, която отчасти наследил от баща си, основателят на Самоковската живописна школа, Христо Димитров /ок. 1740-1819/, както и една издадена през 1712 г. в Нюрнберг Библия с илюстрации от Кристофор Вайгел /1654-1725/^{65/}. Подробно изследване на иконографските влияния в творбите на Захари Зограф още няма; тези влияния засягат, обаче, една по-късна фаза от отношенията на балканското изкуство с изкуството на Запада - отношенията в епохата на Барока. През 18 в. възниква също в Румъния първият апокалиптичен цикъл по образец на атонските стенописи - в църквата на Крецулеску, 1722 г.^{66/}, последван от църквата на Григорий Ранице в Брашов и в манастир Сучавица^{67/}.

В България първият апокалиптичен цикъл възниква през 1840 г. в манастира Света Петка Молдавска^{68/}, последван от циклите в Рилския манастир, 1842 г.^{69/} /фиг. / , Искрецкия манастир, 1846-70/, Троянския манастир, 1847-48 г.^{71/}, Преображенския манастир, 1849 г.^{72/}.

Не тъй голямо разпространение имат илюстрациите на Апокалипсиса в поствизантийската миниатюрна живопис. Възникналият през 17 в. в един северогръцки манастир ръкопис с илюстрации според образци на Дюрер, така нареченият Апокалипсис на Елизабет Дей Мак Кормик^{73/} бива копиран само от три други ръкописа^{74/}.

Пътят на копията на дюреровия Апокалипсис в Русия е значително по-сложен. Първите монументални стенописи в Ярославл - в нартекса на Илиината църква /1686/^{75/}, в църквата Св. Никола Водонос /1691/^{76/} и в църквата Св. Иван Кръстител /1694-1695/⁷⁷ - възникват чрез посредничеството на илюстрациите на *** от Ян Фишер /Библията на Пискатор/, издаден 1650 г. и във второ издание през 1674 г., които илюстрации представляват свободно копие до Дюрер^{78/}. Постарите руски стенописи^{79/} и илюстрирани ръкописи^{80/} съдържат само отделни сцени от Апокалипсиса, чиято иконография следва отчасти средновековните илюстрации на романа на Александър.

Библията на Пискатор повлиява силно иконографията не само на Апокалипсиса, а и на другите празнични сцени^{81/}, което се вижда особено ясно при стенописите в киевската църква "Св. Троица". От Киев, образците от Библията на Пискатор преминават в Сърбия и Войводина. Под тяхно влияние възникват стенописите в църквата на манастира Крушедол, в църквата "Успение Богородично" в Нови Сад и в манастира Бочани^{82/}.

Копията на Ян Фишер от Апокалипсиса на Дюрер се възприемат и от руския Подлинник^{83/}, където се примесват с други, възникнали в Русия, оригинални черти. От там тези образци се разпространяват в множество икони и гравюри^{85/}. Особено интересна е гравюрата на народния майстор Василий Корен от 1698 г. - още един вариант на дюреровия образец.^{86/}

Френската византистка Жюлиет Рено^{87/} изследва особено изчерпателно процеса на формалното преобразуване на холбайновите - респ. дюреровите - прототипове в атонските стенописи. Резултатите на нейните изследвания се отнасят същевременно и върху преобразуването на образците на Дюреровия Апокалипсис в другите произведения на източно-православното изкуство. Рено различава тук три категории: смесване (fusion) - западната форма се заменя от друга подобна, съществуваща във византийската иконография, напр. ангел; възприемане (acceptation) - заемането на западни, липсващи във византийския иконографски репертоар, мотиви, напр. агнец божий, апокалиптичен звяр; и заместване (substitution) - навсякъде, където съществуват установени византийски иконографски типове, напр. Христос "ветхими дънми", Богородица, Йоан Кръстител. Че този процес на формално преобразуване се осъществява с изобразителните средства на византийското изкуство - формални и стилови - е едно напълно естествено явление, което има своето обяснение в основните принципи на по това време все още живата византийска естетика и традиция. Макар и великата традиция на символично изобразяване във византийското изкуство - според която изобразените сцени представляват символично интерпретиране на евангелската история - през поствизантийската епоха до голяма степен да е изоставена и чрез повествователно /наративно/ изобразяване заменена, все още много символи запазват своето значение и съответно въздействие като самостоятелна, символична, интерпретация на евангелския текст, а не като

иллюстрация на същия. За това не е чудно, че атонските стенописи въздействуват по-силно и са по-одухотворени, отколкото техните непосредствени образци, обстоятелство, което всички изследователи отбелязват^{88/}, като по този начин се приближават до техния първообраз - гравюрите на Дюрер.

За времето от първото издание на Апокалипсиса на Албрехт Дюрер, до излизането на септемврийското издание на лутеровата Библия и на базелската Библия, както и на техните многобройни копия, в Германия протича един процес на големи обществени преобразования, който намира своето отражение и в изкуството. Извънредно интересно е да се наблюдава този процес при развитието на илюстрациите на Библията през първата половина на 16 в. в Германия^{89/}. В. Френгер посвещава на този процес една изчерпателна студия, в която говори с право за едно прогресивно тривиализиране в изкуството след Дюрер^{90/}. Този процес, обаче, е напълно естествен и закономерен, свързан с преминаването от средновековната религиозна естетика към позитивизма на новото време. Същият процес можем да наблюдаваме по-късно и в кръга на поствизантийското изкуство. Композициите загубват постепенно своите характерни черти и символи, като ги заменят с фолклорни елементи. Най-дълго се запазва композиционната схема - ако в живописата от 19 в. от образците не са запазило в стилово отношение нищо, изграждането на композицията на Дюрер-Кранах-Холбайновия Апокалиптичен цикъл се запазва в основните си черти.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ТЕКСТА

1/ Авторът е далеч от мисълта, да разглежда иконографията в смисъл на каталог от външни белези, от чиято механична комбинация се създава една или друга схема, според които различните типове се категоризират, а в смисъл на органично цяло, което изхожда от идеята и съдържанието на изображения обект. По този въпрос срв. преди всичко: *** стр. 103-19); същ. ***

2/ Върху византийската естетика срв. преди всичко: В. Н. Лазарев, История византийской живописи, I, Москва 1947, стр. 23-33; *** стр. 29 сл.

3/ Срв.: ***

4/ ***

5/ Във връзка с това срв. особено най-новите изследвания:

Г. Бабић, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава (Зборник за ликовне уметности, 2/1966), Нови Сад 1966, стр. 9-29; Н. К. Голейзовский, Исихазм и русская живопись XIV-XV вв. (Византийский Временник, XXIX/1968, стр. 196-210); *** XXXI/1970, стр. 229-43.

6/ Вж. преди всичко: ***; както и: Н. Кръстев, Наченки на ренесанс в средновековна България, София 1971. Обширен преглед върху по-старата литература за Палеоложкия ренесанс, вж. при: *** стр. 1-63.

7/ Напр.: Порфирий Успенский, Восток христианский. Афон. История Афона, II, Афон монашеский, отд. второе, С. Петербург 1892, **; Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, С.- Петербург 1902, **; В. Н. Лазарев, К вопросу о 4греческой манере" итало-греческой и итало-критской школах живописи /против фальсификации истории поздней византийской живописи/ (Ежегодник Института истории искусств, 1952), Москва 1952, стр. 152-200. Противоположното становище се застъпва предимно от: ***; срв. също рецензията на Светозар Радойчић в: ***, 53/1960, стр. 417-19.

8/ Възникналите под силно западно влияние релефи в люнетите на западния портал на манастирската църква в Дечани, чиято иконографска програма е във връзка с апокалипсиса и страшния съд, представляват едно съвсем изолирано явление в обсега на православното изкуство. Вж. по този въпрос: Вл. Петковић и н. Бошковић, Манастир Дечани, I, Белград 1941, стр. 75-78.

9/ *** 1803 сл.,

10/ Вж.: ***, стр. 205-10; 49/1940, стр. 151 сл.).

11/ Най-новите изследвания върху иконографията на "Рождество Христово", ***, кол. 637 сл., дават много нов материал; въпреки това, въпросът за произхода на иконографията на сцената "Поклонението на детето" ("Видението на св. Бригита") остава все още нерешен - съществуват много доказателства, които говорят в полза на източния произход на тази иконографска схема.
12/ 298.

13/ ***, Срв.: ***, стр. 444, фиг. 223.

14/ Основни трудове върху Апокалипсиса на Албрехт Дюрер: ***

15/ ***, 25/1902, стр. 371-73.

16/ ***, стр. 189 сл. Ў 205.

17/ Вж.: ***

18/ Излязлото през декември 1522 г. второ издание на лутеровата Библия съдържа известни промени в илюстрациите на Апокалипсиса. Вж.: ***, стр. 5 сл., 33-35.

19/ ***, I, стр. 199 сл., II, *** 221-25; ***, I, стр. 248 сл.; ***, стр. 123-27.

20/ ***

21/ ***, сл., Ў 273-93; ***, стр. 164 сл.

22/ ***

23/ Вж.: ***

24/ Вж.: ***. Дипломната работа на *** не ми беше достъпна.

25/ Най-важни изследвания върху стенописите от трапезарията на манастира Дионисиу: ***, 8/1939, стр. 1-40; срв. също рецензията на *** в: ***, 39/1939, стр. 564-66; ***; срв. също рецензията на Хайденрайх в: ***, стр. 309-16; ***, стр. 39-51; ***, стр. 365-83.

26/ Вж.: Ф. Буслаев, Свод изображений из лицевых апокалипсов по русским рукописям с XVI-го века по XIX, Москва 1884, стр. 47 сл. Същ., Литература русских иконописных подлинников (Сочинения, II, Сочинения по археологии и истории искусств, С.- Петербург 1910, стр. 387; Н. П. Кондаков, ***, стр. 86 сл.; ***, стр. 7-19.

27/ Преди всичко в иконографията на "Страшния съд"; вж. по този въпрос: ***, стр. 663 сл. Върху иконологичния произход на Дървото на живота от Апокалипсиса на Йоан Богослов вж.: ***, стр. 25 сл. Изобщо върху иконографията на Апокалипсиса срв. още: ***, кол. 124-142.

28/ Повечето композиции са с размери 185 x 95 см.

29/ Изчерпателен формален анализ на стенописите от трапезарията на манастира Дионисиу при: ***, стр. 40-198.

30/ ***, стр. 88.

31/ ***

32/ ***

33/ ***

34/ ***

35/ ***

36/ X. Брюне-Динар споменава само изданията от 1538, 1542 и 1583 г. От каталога на Британския музей се вижда, обаче, че Грифиус е издал още през 1541 г. една илюстрирана Библия, идентична с издадената през 1542 г. (***)

37/ Вж.: ***, стр. 150-52; Вж. също: 37, ***, стр. 418; ***, стр. 110

38/ ***, стр. 110.

39/ ***

40/ ***

41/ ***

42/ **, 48/1955, стр. 176.

43/ **, стр. 178.

45/ Гравюрите на мед в Библията на Рено-Грифиус са с размери 82x52 мм; дърворезбите на базелската Библия - 125 x 80 мм.

46/ Размерът на гравюрите от дюрерския Апокалипсис е между 395x284 мм и 391x284 мм; на гравюрите в септемврийското издание на лутеровата Библия - 235x160 мм.

47/ ***, стр. 377 сл.

48/ Датирането на стенописите в предверието на трапезарията в манастира Дионисиу през време на управлението на княз Йоан Александър IV Лапушнеану и съпругата му Роксандра /1553-1561 и 1563-1568/ се основава на две бележки в ръкописа "**** 1037" и в "****" от Йоан Комнин, Снагов-Влашко 1701 /пътеводител на поклонници на Света Гора/ - където се споменава ктиторът на стенописите в трапезарията "вътре и отвън". Различното датирание на тези стенописи при отделните публикации е най-често резултат от непознаването на тези свидетелства, както и от погрешното комбиниране на данните на надписите. Така напр. ***, стр. 38, датира стенописите 1523 г., ***, според: ***, стр. 170 - 1542; ***, стр. 61 - 1547 (годината на основаването на Съборната Църква в Дионисиу); ***, стр. 312 - следва датиранието на Фихтнер; ***, стр. 24 - 1580; ***, стр. 285 - трапезария - 16 в.; ***, стр. 30 69) - между 1603 и 1700 (възприема по погрешка датировката на по-късно построеното южно крило на трапезарията; ***, стр. 126 - 17 в.; само **, стр. 1 - скоро след построяването на Съборната църква, 1547 г. - и ***, стр. 367 сл. - около 1568 г. - се съобразяват с ктиторите и свързват датиранието на стенописите с времето на управлението на влашкия княз и съпругата му, при което П. Хубер се придържа към датирание в края на това управление. Тъй късно датирание, обаче, предвид на стенописите в манастира Дохиариу, възникнали несъмнено след Дионисиу, но не много след средата на 17 в., би било неприемливо. Най-вероятно би било възникването на стенописите в манастира Дионисиу около 1553 г. или малко след това.

49/ ***, стр. 27 сл.

50/ ***, стр. 379-82.

51/ По този път прониква действително една немска Библия в Румъния - макар и не тази с Холбайновите гравюри - и инспирира възникването на едно художествено произведение: сребърната обкова на една Библия от Седмоградско, понастоящем в Букурещ. Това става, обаче, един век по-късно и с развитието на иконографията на Апокалипсиса в източно-православното изкуство, този факт няма нищо общо. Вж. бел. 66.

52/ ***, VII, стр. 172.

53/ ***. Липсващото място на издаването /Лион/ върху заглавната страница е погрешно дадено в каталога като Париж.

54/ 363-386. Дионисий от Фурна-Аграфа разширява цикъла на Апокалипсиса на 24 сцени; трите допълнителни сцени остават, обаче, без да бъдат реализирани в никое произведение на живописиста.

55/ В трапезарията на манастира /ктитор на постройката - великият войвода на Молдавия и Влашко, Петър IV Рареш и неговата съпруга Елена, време на управлението 1527-1528 и 1541-1546/, непубликувани.

56/ Апокалиптичен цикъл от 20 сцени в екзонартекса между старата съборна църква и трапезарията - ктитор Йоан Матей Басараб и съпругата му Елена, князе на Влашко /време на управление 1632 - 1654/. Напълно описание при Кондаков, ***, стр. 86-92, фиг. 41-42; допълнителни репродукции при ***, табл. 184/1, 185/1 и 169/6 /ктиторско изображение/.

57/ В наоса, върху арката под купола на параклиса на Богородица Потнаитиса, ктитор архимандрит Тимотей от Скирос, художник - Дамаскин от Янина, надпис от 1.ХІІ.1719 ***, Ў 379 непубликувани. Репродукции на три сцени при ***, табл. 263/1-2.

58/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор и художник неизвестни, надпис от 10.ІІІ.1765, непубликувани. Отделни сведения при: ***, ХХ, стр. 277; ***, стр. 3; ***, стр. 383.

59/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор и художник неизвестни, надпис от 1767 г., непубликувани. Сведения при: ***, стр. 277; ***, стр. 3; ***, стр. 383.

60/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор и художник неизвестни, надпис от 1783 г. Кратко описание при: ***, стр. 262.

61/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор неизвестен, художник Никифор, непубликувани. Отделни сведения при: ***, стр. 277; ***, стр. 3; ***, стр. 383.

62/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор Йоил от Серес и Иван Алтъпърмаков от Видин, художник Митрофан Зограф, непубликувани. Кратки сведения с репродукция при: А. Василев, Стенописи от Захари Зограф в светогорския манастир Лавра (Известия на Института за изобразителни изкуства при БАН, I), София 1956, стр. 45, 48, фиг. 39; Същ., Български възрожденски майстори, София 1965, стр. 538-40; Д. Болутов, Български исторически паметници на Атон, София 1961, стр. 73. Сведенията на П. Хубер, ***, стр. 383, не са верни.

63/ В екзонартекса на съборната църква, ктитор Вениамин Лавриот, архимандрит; срв.: А. Василев, Стенописи...; Същ., Майстори..., стр. 354 сл.; В. Захариев, Захарий Христович Зограф - Художник възрожденец 1810-1853, София 1957, стр. 110-126. Според надписа и други писмени документи, посветените от архимандрит Вениамин стенописи са оригинална творба на българския художник Захари Зограф и са възникнали през юни 1852 г. Надписът е много пъти неточно публикуван (***, Ў 109; Йорд. Иванов, Български старини из Македония, София 1931*, стр. 276, Ў 140; А. Василев, Стенописи..., стр. 37; Същ., Майстори..., стр. 354); точна публикация с факсимиле при: В. Захариев, ***, стр. 120 сл. Публикуваните от П. Хубер, ***, стр. 383, данни не са верни. В книгата на Дьолгер и Вайганд, стр. 127, табл. 68, е публикувана снимка на същите стенописи, погрешно обявена като произхождаща от манастира Есфигмен.

64/ Първо съобщение с малък избор от имена на художниците при: А. Протич, Денационализиране и възраждане на нашето изкуство 1393-1879 (България 1000 години 927-1927, София, 1930, стр. 512).

65/ ***

66/ Вж.: ***, IV/3-4, 1957, стр. 135-161. Изобразеният в екзонартекса на църквата на Крещулеску апокалиптичен цикъл се състои от 13 сцени - фотоснимки в горепосочената публикация. Един извънредно интересен апокалиптичен цикъл, състоящ се от 26 сцени съдържа обковката на една Библия, дарение от Шербан Кантакузино от 1681 г., по настоящем в Историческия музей в Букурещ, творба на майстор С. В. от Седмоградско. Макар и композициите да са възникнали по образец на едно от немските издания на Библията, независимо от стенописите на Атон, много локални черти, особено при облеклото на изобразените лица, свързват това художествено произведение с другите румънски апокалиптични цикли. Вж.: ***.

67/ Вж.: *** стр. 153; Същ., ***, стр. 293.

68/ Непубликувани.

69/ Непубликувани. Художник е Димитър Христов Зограф, вж. Кондика на Рилския манастир, лист 46.

70/ Непубликувани.

71/ Непубликувани. Кратки сведения при: А. Василиев, Стенописи..., стр. 45; Същ., Майстори..., стр. 345-52; В. Захариев, ***, стр. 84-93.

72/ Непубликувани. Кратки сведения при: А. Василиев, Стенописи..., стр. 45; Същ., Майстори... стр. 352 сл.; В. Захариев, ***, стр. 93-106.

73/ ***

74/ ***, стр. 17-19; ***, стр. 4.

75/ Главни майстори Гурий Никитин и Сила Савин от Кострома. За стенописите на Илиината църква /църквата на пророк Илия/ вж.: М. Вахромеев, Церковь Ильи Пророка в Ярославле, Ярославл 1906; Н. Первухин, Художественная старина в Ярославских храмах, Ярославл 1913; Същ., Церковь Ильи Пророка в Ярославле, Москва 1913, В. Г. Брюсова, Фрески Ярославля, Москва 1969, стр. 70-89.

76/ Вж.: В. Г. Брюсова, ***, стр. 66-68.

77/ Главен майстор Дмитрий Григорьевич Плеханов. За стенописите в църквата на Йоан Кръстител в Толчково, Ярославл вж.: Н. Первухин, Церковь Йоанна Предтечи в Ярославле, Москва 1913; В. Г. Брюсова, ***, стр. 90-107.

78/ За първи път Н. Покровский, Стенные росписи в древних храмах греческих и русских (Труды XII Археологического съезда в Ярославле, I, Москва 1890, стр. 128, посочва влиянието на ярославлските стенописи от Библията на Пискадор. Вж. по този въпрос още: И. Тарабрин, Библия Пискадора в истории русской письменности и искусств (Труды XV Археологического съезда в Новгороде, I, Москва 1911, стр. 107-108); М. Каргер, Из истории западных влияний в древнерусской живописи (Материялы для русского искусства, I, Ленинград 1923, стр. 66-67; Е. Сачавец-Федорович, Ярославлские стенописи и Библия Пискадора (Русское искусство XVII века, Ленинград 1929, стр. 85-108).

79/ Напр. в църквата "Св. Троица" на манастира в Калясин, 1654 г., в съборната църква на Данилов манастир в Переславл Залески, 1668, в нартекса на Въскресенската църква в Ростов, 1670.

80/ Вж.: Ф. Буслаев, Свод изображений...; Същ., Литература...; Н. П. Кондаков, Русский лицевой Апокалипсис (Журнал Министерства Народного Просвещения, Юли 1889).

81/ Вж.: Е. Сачавец-Федорович, ***.

82/ Вж.: Р. Михајловић, Утицај западноевропске иконографије на композиције "Удовичина лепта" и "Изгнанье трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века (Зборник за ликовне уметности, 2/1966, Нови Сад 1966, стр. 291-303); Същ., Иконографија миниристичке представе приче о праведном Јони (Също, 3/1967, Нови Сад 1967, стр. 217-232).

83/ Вж. бел. 80.

85/ Напр. иконата в Третьяковската галерия от 17 в. - В. И. Антонова и Н. Е. Мнева, Каталог древнерусской живописи 11. - начала 18.вв., Государственная Третьяковская Галлерия, Москва 1963, II, У 1036.

86/ Д. Ровинский, Руския народныя картинки, С.- Петербург 1881, Корень У 31. Вж.: ***, стр. 153 сл.) За Василий Корен вж. още: А. А. Сидоров, Графика 17 века (История русскаго искусства, IV).

87/ ***, стр. 201-209.

88/ Вж. преди всичко: ***, стр. 42 сл.

89/ Вж.: ***.

90/ Вж. бел. 86. - "...***"
