

ИВАН МАТЕВ (Стара Загора)

СТЕНОПИСИТЕ В МЪГЛИЖКИЯ МАНАСТИР — ИДЕЕН И ХУДОЖЕСТВЕН СИНКРЕТИЗЪМ МЕЖДУ ПРАВОСЛАВНО- ВИЗАНТИЙСКОТО И РЕНЕСАНСОВО-ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОТО ИЗКУСТВО

Стенописите в Мъглижкия манастир „Св. Николай Чудотворец“ — обител, чието вековно минало преминава през Евтимиевата епоха и според Константин Иречек и Феликс Каниц „се губи в дълбините на Първото Българско царство и предходното християнско време“, се оповестяват за първи път. По своята културноисторическа стойност, а и като идейно-символна и художествена същина, съхранените до днес в много добро състояние късноренесансови фрески са показателна галерия на християнското изкуство у нас. Моделът на християнската идеология тук не е самоцелно представен, а нравствено и психологически обусловен — изхожда от таланта и прозрението на художника, но е съобразен и с нуждите на българската общност в конкретното историческо време. И едновременно с това мъглижката стенопис влияе с извисения си синкретичен идеал, вдъхновен от представата за духовното изначалие и пълнотата на православната вяра.

Възстановена за последен път през 1834 г., едноименната манастирска църква е изписана в сегашния си вид едва през 1908—1911 година от зографа-енциклопедист Петьо Илиев-Ганин (1839—1913 г.) от Казанлък — един от последните представители на Дебърската иконописна школа, приятел и куриер на Васил Левски в Розовата долина.

Ренесансово-хуманните и народностно-патриотичните пориви на тази късноренесансови епоха са фокусирани символично във фреските, които не са самостоятелно и откъснато явление в контекста на културната ни традиция, а логично водят своя произход от времето на естетическо съзряване и преобразуване на православието. Като късен художествен акт те са и своеобразен идеен отклик на философско-мисловната о б н о -

в а у българския художествен гений във вековете след възприемането на исихазма за държавна идеология — обнова, дошла в България след четиринадесетото столетие. В този смисъл фреските в Мъглижкия манастир не са се появили върху интелектуално „бяло петно“, а в един условен план може да се третират като производни на средновековната ни творческа първооснова: свързани са с несекващия извор на предренесансовата Евтимиева традиция, на Търновската книжовна и художествена школа и нейните късни идеологически реминисценции. И всичко това е фокусирано в похватите и техниката на късновъзрожденския казанлъшки майстор Петьо Ганин!

Свързването на православната византийска догма за света и Бога, на нейната идейна и тематична постановка, сюжетна схема и естетическа реализация с конкретната повеля на времето, с обобществяването на народното дело до лично (или по-скоро дифузирането на личното в общественото) и пренасянето на вярата от нейния абстрактен космос към сетивния и разумен микрокосмос на индивида в Мъглижкия манастир сочат и редукцията на художествените възгледи, обновата в превъплъщенията на българските възрожденски творци изобщо. Византийската ортодоксална схема, историческата ѝ непоклатимост, живописният иконописен канон, завещан от Палеолозите и по-предишните константинополски династии — целият този идеен материал, хилядолетие и половина градил нравствено-естетическите и политико-религиозните устои на православието, не издържал метежния дух на новия човек. Византийската каноническа крепост се пропукала под напора на освободената национална енергия. Били освободени и нови естетически простори пред българското общество.

Случаят с Мъглижкия манастир е ярка илюстрация на казаното. Стенописното наследство на Петьо Ганин в манастирската църква „Св. Николай“ е общо религиозно, но би могло да се нарече и „български ренесанс“ в точния смисъл на тази дума. Много са фактите, които, разгледани в съпоставителен или последователен ред, биха подкрепили една подобна постановка. Върху стените на Мъглижкия манастир се разширяват не само рамките на иконографията, но чрез безмълвния език на символите и подтекстовия идеен смисъл на изображенията се осъществява едно удивително съчетание на общохуманни идейни същности, апологизира се вярата в универсализма на човека, нравствено се извисява и неговият дух. Демонстрират се градивното посредничество между християнските народи във всички исторически епохи и нуждата от преодоляване на глобалното противоречие Изток—Запад.

Своеобразният „светски“ характер на фреските в Мъглижкия манастир „Св. Николай“, интересът към редки, проявяващи се за първи път в църковното ни изкуство теми, а също и промяната в иконографията, в цветовата палитра и подредбата на образите, дори и на сюжетите, отличаващи се по принцип с особена консервативност, са характерните явления, с които мъглижката стенопис привлича. Но същите явления

имат своя първообраз и в палеологовската живопис на Византия. Те се проявяват и върху духовната територия на цялата цивилизация Славия-ортодокса от 60-те години на XIII до средата на XV в. И то по времето, когато на запад от Адриатика „бушуват“ последователно трите етапа на Италианския ренесанс! Българското православно изкуство в случая не прави изключение. (Векове наред храмовата ни иконопис се определя от Византия!) Обаче, преминало през Търновския царски двор по времето на Иван-Александър и Шишмановци българското църковно изкуство възприема не само идейната платформа на исихазма. То се и реформира! В една или друга степен българската храмова живопис през средновековието, а и до късното Възраждане се подхранва и от собствени народопсихологически сокове, търпи и чуждо, понякога западно влияние... Естествено историческият жребий на България забавя с няколко столетия зреенето на предмодерното европейско съзнание у нас, но плодовете му се раждат и в България, съзираме ги днес в Мъглиж. Повече колективно, отколкото индивидуално, изкуството в Мъглижкия манастир е народностно по своя адресат, но и европейско по своята същност. Защото в него са попаднали интуитивните ферменти на Дебърската, а и на Тревненската възрожденски школи. А художествените школи на Българското възраждане обединяват във великолепна спойка идейния първообраз на търновския стил след Евтимиевата реформа и народно-творческото прозрение за същината и ролята на църковното изкуство.

В Мъглижкия манастир възрастният вече художник Петьо Ганин защитава и в последните години от живота си творческата свобода и универсалния подход на твореца. Увековечава и хуманистичния си повик към потомците чрез великолепието на една монументална — почти импресионистична живопис — представляваща идеен и художествен синкретизъм между православно-византийското и ренесансово-западноевропейското изкуство. Интерпретацията на Петьо Ганин в Мъглижкия манастир е своеобразен делител между каноническата византийска ортодоксална схема, завещана от средновековието и модерните европейски образци, към които художникът се е стремил почти интуитивно, но които са плод на осъзнат универсализъм в естетическите му възгледи. В този смисъл сътворените от четката на зографа уникати може да се приемат като идейно-естетическа ерупция на обединителната линия в българския подход към изкуството на Изтока и Запада през първите години на XX в.

Живописиста на Петьо Ганин в Мъглижкия манастир останала ярна на създадения още през VI в. византийски художествен стил, което особено важи за разпределението, а и за характера на сюжетите върху абсидата, купола, люнетите и стените на манастирската църква. Но формите и сюжетите в изкуството от Юстиниановото време не били пренесени директно в Мъглиж. Религиозно-абстрактните, отвлечените идеи в Мъглиж добили етно-социална и дори политическа актуалност. Пропастта между

Земята и Небето била значително преодоляна, грандиозният и вечен модел на света се онародностил.

България, която през периода след Освобождението, а и след Съединението не била решила още своите националнообединителни задачи, се нуждаела от международна подкрепа. В този смисъл единствената по рода си фреска „Св. св. Кирил и Методий и Св. Патрикий“ върху северната стена на централния храм на църквата в Мъглижкия манастир и срещуположното съвместно изображение „Св. Николай Чудотворец и Св. Георги Победоносец“ върху южната стена са двата основни „адепти“ на становището за съвременната наднационална обединителна роля на мъглижката стенопис. Символичното художествено единство, в което са представени апостолите-просветители на славянския и келтския свят, и в частност — на България и Ирландия, е показателно: Светите братя Кирил и Методий и техният ирландски предтеча св. Патрикий са проповядвали в различно време (с диапазон четиристотин години), в диаметрално противоположни географски райони на Европа. Но идеята на твореца за приближаване и преоткриване на Изтока и Запада чрез неговите синкретични стенописи се допълва логически, по-скоро тази негова цел се уедрява идейно-религиозно и се балансира междудържавно-дипломатически и от разположените в обща иконографска схема фигури на св. Николай и св. Георги — едни от най-тачените в общославянския и общобританския свят раннохристиянски закрилници-мъченици.

Безспорно хуманният дух на времето, революционният подем в Европа и патриотичната повеля сред нашата интелигенция, породени от драматичната съдба на България тук са си казали думата! Но в случая и „духовното застъпничество“ на св. Николай и св. Георги, от една страна, и на св. Кирил, св. Методий и св. Патрикий, от друга, също е било нужно! И творец, и ктитор, и меценат са съзнавали безспорната роля на символите, потърсили са опора в исторически непреходната сила на църковното изображение, кодирали са своите най-съкровени чувства в условните образи на петимата национални покровители, от които трима — св. Кирил, св. Методий и св. Патрикий — са и първоучители.

Но не бива да забравяме и обстоятелството, че Българската православна църква от началото на XX в., въпреки и наложената ѝ през 1872 г. „схизма“, си остава канонически една от най-верните и догматически предани дъщерни институции на Константинополската патриаршия. И все пак в Мъглижкия манастир канонът е разчупен, схемата е нарушена — на пръв поглед тя дори се възприема като произволно подредена. И което е особено важно — от стените благославят православни и католически светци! А всъщност глобални историкокултурни идеи на Изтока и Запада тук се възвестяват от общ амвон. Общочовешки хуманни стремления са обединени от общи символи, идентични цели и пориви припламват в светителските ликове и осветяват сходни национални съдби и драми.

И България, и Ирландия в периода, когато се изписва Мъглижкия манастир, са политически и демографски разпокъсани. И България, и Ирландия след втората половина на XIX в. се стремят към национално обединение — тъкмо тогава революционните брожения и в двете страни бележат своя връх. В началото на XX в. илинденско-преображенските погроми разтърсват Европа. Редица ирландски благотворители — сред които е Пиърс О'Махони, станал дарител и на Мъглижкия манастир — идват в България, за да подпомогнат лично нещастните ни сънародници. В София О'Махони дори основава сиропиталище за български сираци, чийто патрон е св. Патрикий. Филиал на сиропиталището „Св. Патрикий“ ирландският благодетел построява и в курорта Костенец.

Като славянска православна страна, а и по традиция, България и след Освобождението остава в сферата на руското духовно влияние. Ирландия пък още от средновековието, и особено след средата на седемнадесетото столетие, попада в пределите на Британската общност. (В Мъглижкия манастир Руската империя е символично представена в образа на св. Николай, а Британската империя — в образа на св. Георги — Сент Джордж.) Но между България и Ирландия съществуват редица общи моменти — и в историческата им съдба, и в народопсихологията на двата етноса, които в съблемни моменти си подават ръка. Тези нравствено-психологически и културно-исторически сходства у ирландци и българи безспорно са имали предвид и художникът Петьо Илиев-Ганин, и ирландският ктитор Пиърс О'Махони, който по това време (1882—1912 г.) е депутат в английския парламент и съратник на българофила лорд Гладстон в източната му политика. Споменатите обстоятелства са рефлектирали благородно в интелекта, в душевността и на временно управляващия Старозагорската епархия архимандрит Йосиф Бакърджиев — източен православен прелат, но западен идеен възпитаник. Защото тези трима люде чрез сътворената мъглижка стенопис стават строители на един „духовен мост“ през Европа.

Строгийт иконографски канон, узаконен от Византийската църква през 787 г. на вселенския събор в Константинопол, определил в течение на векове тематичното и сюжетното разпределение на образите в интериора на православния храм. В голяма степен тези правила важат и за иконописта на Петьо Ганин в Мъглижкия манастир. Тъй като олтарната абсида символично се приема за Витлеемската пещера — мястото, където е роден Христос, в нейната конха обикновено се изобразява Св. Богородица. Конхата (възприета живописно или по-скоро пренесена идейно върху таванното олтарно изображение) е „домът“ на Божията майка и в църквата на Мъглижкия манастир. Както и в абсидата на главната църква в манастира „Неа мони“, основан през XI в. на остров Хиос от Константин IV Мономах, мъглижката „Ширшая небес“ — подобно на хиоската „Богородица Оранта“ — е наметната с пурпурна мантия, а ръцете ѝ са вдигнати екстатично към небето с длани към поклонника, за когото тя се моли. Малкият Исус е приседнал в нейния skut, главата му е

увенчана с нимб, но не и с корона, както на майката. Антропологично младенецът тук е решен в типично византийски стил — рисункът сякаш е от вековете на Палеолозите, когато детето Исус се изписвало като умален възрастен човек, с което се подчертавала идеята за неговата божественост.

Всъщност темата за Св. Богородица навлиза в християнското изкуство след VI в., когато Роман Сладкопевец създава своя знаменит „Акатист“ от двадесет и четири химна в прослава на Божията майка. Ето още една показателна илюстрация за литературната първооснова в иконописната традиция на Европа. Тази традиция на култоизиране на Св. Богородица от византийските мозаисти, от зографите, населяващи православния културен регион, от западните ренесансови художници, а и от скулпторите, не секва и в нашето столетие. С „Ширшая небес“ на Петьо Ганин в „абсидната конха“ на Мъглижкия манастир, създадена в първото десетилетие на XX в., сякаш завършва една дълга ренесансова поредица от изображения на основния символ на майката в християнското изкуство на Европейския югоизток. Мъглижкия манастир следователно не прави изключение от общия идеен поток на европейската култура. Той е част от онай голяма духовна верига, която свързва исторически християнската култура от островите на Британия през Алпите, Италия, Гърция и България с естетическите ерупции на целокупния Балкански югоизток и степите на Русия.

Византийската иконописна традиция, установила се трайно в България след „Палеологовския ренесанс“ и нововъведенията на Търновската школа, била пренесена непокътната и върху църковния купол на Мъглижкия манастир. За разлика от още по-ранните „Юстинианови образци“ изобразителните схеми на Петьо Ганин тук пресъздават предимно героите, намиращи се на върха на християнската йерархическа стълбица — Исус Христос, Господ Саваот, Светата Троица. Невъзможно е да се проумеят, да се възприемат идейно-естетически тези фрески, без да бъдат изяснени основите на християнската йерархия. А християнската йерархия на Византия влиза в ядрото на всеобщото православно изкуство! В системата на възлизане от земното към божественото на изкуството принадлежи огромна познавателна роля, която в Мъглижкия манастир — чрез символите на Петьо Ганин — е блестящо защитена. А сътворените от зографа идейни образци върху сводовете на мъглижката обител са не само свързващо звено между реалния и отвъдния свят, но доколкото се вграждат в системата на ритуала, означават движение, промяна, извисяване. По същество фреските от купола на Мъглижкия манастир обаче са свързани и с националните томления, със закрилата и застъпничеството над народа от страна на висшите сили, призвани са да защитават и пазят България от една най-чиста и извънмерна духовна субстанция.

Характерен е случаят с групата „Св. Троица“ — западно от олтара — върху църковния свод на Мъглижкия манастир. Популярността на сюжета

и „Св. Троица“ датира от Палеологовата епоха, когато след средата на XIII век във Византия се наблюдава всенароден подем за прогонването на кръстоносците — сблъсък, довел до обособяване на етническото самосъзнание на гърците. След период от пет столетия, в също такъв преломен исторически момент, аналогично явление се наблюдава и в България. Темата за „Св. Троица“ в Мъглижкия манастир, както и в предходните изображения на „Троица“ — та в стенописите на Сопочани, в богородичния параклис на манастира „Св. Йоан Богослов“ на остров Патмос, в църквата „Богородица Перивлептос“ в Мистра, в параклезия на Хилендарския манастир на Атон, в ръкописа със съчиненията на Йоан Кантакузин от Парижката национална библиотека, в грузинските фрески на църквата „Св. Георги“ в Убиси — все паметници от палеологовското време, които коментира и Вера Лихачова в книгата си „Изкуството на Византия“, подходът към темата „Троица“ подчертава не толкова догмата на триединството на Бога в трите му основни ипостаси, колкото нейния битов, жанров, дори патриотичен аспект. Но в интерпретацията на Петьо Ганин се наблюдава и силно западно влияние, което, ако приведем примера със „Св. Троица“ в илюстрирания френски католически катехизис — издание на „Бон прес“ от 1932 г., — става лесно доказуемо.

Централната част от свода на църковния кораб в Мъглижкия манастир се заема от изображението на Господ Саваот. Богът-Отец е представен като беловлас старец, седнал достолепно на своя небесен трон. Енергичната му поза, подкрепяна от благославящ и едновременно респектиращ жест на десницата, напомня много за древните философи, източните учители-мъдреци или висшите антични магистрати. Изумруденозелена мантия със златоткана обшивка покрива могъщото тяло на небесния властелин, от който произтича всяко начало в неговия най-висш и възвишен аспект. Работейки върху образа на Ощеца-Вседържител (по спомените на старозагорския поет Иван Мирчев и неговата сестра Елена Мирчева-Караджова), през лятото и есента на 1909 г., Петьо Ганин сполучливо е изографисал този върховен християнски символ в геометрически най-високата и централна част на манастирската църква. Според православния канон от това място Саваот ще ръководи най-добре небесните и човешките дела, от тук той ще закриля и божия храм. А рядко срещаният в такива сюжети девиз „Аз съм Този, Когото да славите“, изписан върху бароково надиплената лента на божията глава, усилва мощта на възприятието, споява силата на художественото изображение със силата на словото. Не случайно единственият белег за работата на Петьо Ганин върху монументалната мъглижка стенопис — автографът на художника в Мъглижкия манастир — ние откриваме в подножието на божия трон. Ръкописен текст с дължина двадесет сантиметра, изхождащ от лявото стъпало на Бога-Отец, свидетелства: „Художникъ: П. Илиевъ от Казанлъкъ — 1909 г-на.“

Както ни убеждават композициите в абсидата и по високия таван на

църквата „Св. Николай“ в Мъглижкия манастир, характерните идеи на епохата за съюз на светската и църковната власт (което за византийския иконописен канон означавало съюз на императора и Бога) тук са защитени от изображението на Исус Пантократор. Фигурата на Исус е разположена непосредствено след синтрона — на запад от Господ Саваот. Исус е строг, но красив, седнал фронтално на трон. Образът му е огледално-симетричен и като на Бога-Отец властта над всичко небесно и земно е поверена в ръцете му. За разлика от съответстващата схема в мозаечното изображение на Христос в Константинополската базилика „Св. София“, сътворено по поръчка на император Лъв VI Мъдри през IX век, иконописният портрет на Исус Христос в Мъглижкия манастир е художествено олекотен, багрово по-нежен, схематично и смислово повъзвишен. Той няма атлетичното телосложение и грубоватата осанка на Исус от входа на „Св. София“ в Константинопол, където християнският Пантократор наподобява твърде много на Зевс-Гръмовец. Исус Христос в Мъглижкия манастир е по-скоро „потомък“ на ранновизантийските си прототипи от Юстиниановата епоха. Да си припомним например за Исус Пантократор от византийската църква „Сан Витале“, строена през първата половина на VI в. по повеля и с лични средства на император Юстиниан Велики.

В изображенията на Исус Пантократор и Господ Саваот в Мъглижкия манастир обаче няма и помен от византийската шампа, която до X в. заимствала редица похвати от старото антично изкуство, така че в някои от ликовете на Исус например можели да се познаят и последните римски императори. В случая не е без значение да отбележим, че постижението на Петьо Ганин при третирането на Исус в Мъглижкия манастир родее неговото произведение с известната композиция „Дейсис“ върху източната стена на църквата в манастира „Хора“ край Константинопол. При живописното изграждане на образа на Христос от средновековната византийска мозайка в „Хора“, както и при българското му възрожденско стенописване в Мъглижкия манастир, обаче се долавя и известна стилизация, наподобяваща ескизния маниер, присъщ за стила на късно-античните майстори. Същото впечатление ни завладява и когато съзерцаваме фреските на Джото от 1305 г. върху стените на „Капела дел Арена“ в Падуа.

Образите от северния и южния полусвод на олтара — западно от „конхата“ — са симетрично разположени в две „противостоящи“ иконографски групи от по трима светители. Те също са изобразени във фронтални пози — прави в цял ръст. Всички са короновани — короните им са увенчани с кръстен знак, облечени са в пищни архиерейски одеяния. Идентични са и жестовете им: благославят с десницата си, а с лявата си ръка обикновено държат богослужебна книга, архипастирски посум или кръст. Южната иконографска група в олтара на мъглижката манастирска църква представя св. Василий Велики, св. Григорий Богослов и св. Йоан Златоуст, а северната група — св. Кирил Йерусалимски, св. Атана-

сий Велики и св. Спиридон Чудотворец. Видно е, че шестимата църковни йерарси не са подбрани случайно от художника. Това са едни от най-видните строители и стълбове на християнската религия. Техните дела са свързани с първите десетилетия на официалното християнско признаване и легализиране след Медиоланския едикт на Константин Велики от 313 г. И шестимата са почти съвременници — живеят и укрепват устоите на църквата през драматичния четвърти век.

А четвърти век е съдбовно за православиято време на борби, разкол и еретически стълкновения. Каззионната църковна институция се бори отчаяно с арианството, което по същество е първата интелектуална ревизия на християнската идеология. Шестимата изографисани архиереи са висши църковнослужители — архиепископи на Константинопол, Кесария Кападокийска, Йерусалим, Тримитунт в Кипър. Те участват и в Първия вселенски събор през 325 г. в Никея, който осъжда Арий и неговите последователи и приема основните догматични начала — символите на християнската вяра. Съобразявайки се с големите заслуги на тези първи християнски дейатели, отчитайки и почитта, която им се отдава от страна на православната църква, Петьо Ганин справедливо ги изографисва във високите полусводове на олтара — там, където православният иконографски канон е предвидил за тях места.

В третата зона на църквата в Мъглижкия манастир — най-ниската и затова най-„незначителната“ в православния храм — колоните между синтрона и централния караб са украсени с фигурите на св. Антоний Велики, основателя на монашеските братства, и на първия християнски мъченик архидякон Стефан. Обяснимо е защо образите на тези двама светци се явяват като стражници между притвора и храмовото помещение на манастирската църква. Първият монах и първият мъченик в християнската история са идейни символи. Те „посрещат“ поклонника, прекрачил прага на древната обител, те са и своеобразни съдници над неговите помисли. Както и на църковните йерарси в олтара, деянията им са свързани с времето, когато християнството изживявало пълнотата на своята православна вяра. А това означава, че близо едно хилядолетие до разделението на църквата през 1054 г. агиографският и художественият спомен за св. Стефан и св. Антоний, превърнал се чрез изкуството в символ, се изповядвал нравствено, философски, а и идеологически в своя идеен първообраз от целокупния християнски свят. Към това първообщение между християнските народи чрез символите на първостроителите и първомъчениците на християнската църква се е обърнал и художникът Петьо Ганин. Като националреволюционер и патриот Петьо Ганин насочил идейния си прицел именно към превъзможването на съвременните противоречия в Европа, което реално би помогнало и на България.

С дълбок патриотичен подтекст е претворен от художника и старозаветният сюжет за „Йосиф и неговите братя“. Сюжетът се експлоатира в църковните сказания от древни времена. Но в живописата той е

удивително рядко явление! Легендата за Йосиф е развита в два върхови етапа: "Продаването на Йосиф на египетските търговци" (северна стена) и „Йосиф в Египет“ (южна стена). И двете пана имат значителна площ — 3 на 2 метра, и представляват групови сцени, в които участвуват десетки герои. Облеклото и атрибутите са автентично изрисувани — отразяват архаизма на епохата. По западен маниер композициите са драматично напрегнати, сценично раздвижени — в тях дори личи влиянието на еквивалентните графики на Густав Дуре. Дълбокият психологизъм в сцените с Йосиф преминава в нравствено стълкновение. И тази динамика е особено важна за подтекста, за идейния контекст, в който творецът решава задачата си.

Завистта, намерила опора и оправдание в „пъстрата дрешка“ на беззащитния младеж, заради която той бил продаден от братята си, е развенчана от художника. В другата фигура на вече могъщия Йосиф, разгадал сънищата на фараона, издигнал се в своята слава до всепризнат вожд на юдейското племе, Петьо Ганин пък вложил идеята, по-скоро надеждата си за просперитета на обединеното и разумно управлявано свое отечество. А в съкрушените и гузни лица на братята, дошли да молят Йосиф за прошка и благословия, зографът е показал безсилието, а и падението на враговете на България.

Но освен патриотичния елемент, в художествено пресъздадената легенда за Йосиф съществува и жанрово-битов. Стенописите, посветени на библейския Йосиф, са същевременно регистрация на името и възхвала на творческата подкрепа от страна на временно управляващия тогава Старозагорската епархия архимандрит Йосиф Бакърджиев, чието административно и духовно присъствие в Мъглижкия манастир се увековечило.

Затворените в рамка стенописи в Мъглижкия манастир (рядко явление в църковното ни изкуство!) — цветни изображения на светци, йерарси, на основни християнски символи и просветители — са представени в цял ръст. Те заставят зрителя да ги възприема като самостоятелни композиции, като художествени картини — и въпреки това без да бъде напълно „унищожена“ стената! Напротив, в църковните си мъглижки изображения Петьо Ганин остава верен на хилядолетната византийска практика — в повечето случаи той подчертава плоскостта на стената. А чрез вътрешното озарение и религиозния трепет у фигурите, облагородени и от хуманизираните им антропологични черти, художникът съумява да раздвижи, да подчини представите на зрителя.

В олтарните и куполни стенописи на Мъглижкия манастир, а и във фреските по стените и колоните между притвора и храмовия кораб, характерният Палеологово-Евтимиев художествен стил — оцелял до края на XIX и началото на XX в. — е добре подчертан. Но не само плоскостните изображения са характерни за византийския иконописен стил. Тук той се защитава и от каноничното разпределение на сюжетите в църковния интериор. В горните части на стените, представляващи втората по

важност зона за стенописване, по право, а и по традиция, са изобразени епизоди от живота на Христос. Така върху люнетите на църквата „Св. Николай“ в Мъглижкия манастир — в поредица от четиринадесет евангелски сцени — се е оформил своего рода монументален новозаветен календар. Основно място в него заемат символните изображения на „Разпятие Христово“, „Възкресение“, „Преображение“ и „Възнесение Господне“. Но липсват редица други от дванадесетте основни празника като Благовещение, Рождество, Сретение, Кръщение, Влизане на Исус в Ада и т. н. Съзнателното изпускане на някои от мотивите обаче не предизвиква идеен вакуум, празнините не олекотяват общо символната галерия, защото са хуманно уравновесени. На тяхно място Петьо Ганин е показал композиционни картини, свързани с утилитарни новозаветни прояви и чудеса на Спасителя — твърде рядко срещани в църковната ни стенопис — каквито са „Исус възкресява сина на Наинската вдовица“, „Изгонването на търговците от Йерусалимския храм“, „Чудесното изцеление на болните при Овчата купел“, „Планинската проповед на Исус“, „Примерът за смирение с детето“, „Исус благославя децата“, „Поругание Христово“ и „Шествието към Голгота“.

Така изброените медальонни икони от люнетите, свързани с делата на Исус, а и двете старозаветни композиции по стените, посветени на Йосиф, са показателни и с едно основно нововъведение. Тъкмо тук Петьо Ганин е най-близо до западната живопис. Тъкмо тук той „разчупва“ плоскостта на стената! Добива се впечатление за явно противоречие в творческия модел на художника, което — изхождайки от късния романтизъм на епохата, в която живее и твори художникът — е диалектически обосновано. Зографът доказва, че перспективата, светлосияната и обемните художествени решения не са му чужди. Своеобразен фон на тези негови сцени стават релефно изрисувани крепостни зидове, антични портици, колониади, планински природен пейзаж и човешки силуети, предадени в дълбочина, а понякога стаени и гаснещи като мираж. (Нека си припомним за италианските и немските ренесансови художници или за френските класицисти и романтици.) Всичко това ни кара да приемем факта, че Петьо Ганин интуитивно, а и съзнателно е налучкал пътя, по който тръгва модерната българска живопис в началото на XX в. От друга страна, осъзнала своя упадък, православната ни каноническа фреска все пак се е съхранила в романтичния и патриотичен порив на късновъзрожденския творец, изживяла е възторжено своята последна ерупция в стенописното наследство на Мъглижкия манастир.

Стенописната традиция на Търновската книжовна школа — колкото и невероятно да звучи — била съхранена от Петьо Ганин в Мъглижкия манастир. В Мъглижкия манастир особено добре се чувства историческият динамизъм в развитието на българския естетически модел. Тук модерното световъзприемане на художника се е проявило в поредица от християнски образи, увековечени в двадесет и шест монументални фрески, чието родоначалие може да търсим и в „Палеологовия ренесанс“ на Византия,

и в исихастката иконописна „метафраза“ на Евтимиевото време, оплодени от техниката и нововъведенията на Дебърската възрожденска школа, от нейното идейно влечение към рационализма в западната класика. И не само там, разбира се. Тук трябва да се отчетат и народопсихологическите внушения, и националните пориви и томления, които се прераждат в дълбоко и страстно промислени сюжети, във фрески, обобщени в тематична галерия. Свързващо звено в тази галерия е идеята за светлината.

От категориите за прекрасното на византийската естетика в Мъглижкия манастир Петьо Ганин заел идеята за светлината. За него тя олицетворявала не само божествена несътворима енергия, но и красота. Красота, но не във формалния смисъл! А както пише още през XI в. Михаил Псел в своята „Хронография“: „Светлинната красота на църковните изображения е само път към духовната красота.“ Духовната красота за иконописеца на Мъглижкия манастир бил неговият съкровено изповядан национален и нравствен кодекс, в който личността отстъпвала място на народа, а българската общност — чрез православие — била оприличавана и възвисявана като първохристиянска.

Класическата ренесансова естетика на Запада от своя страна също повлияла на Петьо Ганин. Но предимно във формата, в антропологичното хуманно пресъздаване на персонажите и атрибуцията. Затова макар и догматична в сюжетната си линия, живописът в Мъглижкия манастир не е мистично-спиритуализирана, а конкретно-индивидуализирана. В нея се наблюдава повишена емоционална трактовка и в най-строгите религиозни теми. Светителските изображения, йерарсите и божествените символи представляват великолепни рисунки на хора в цял ръст, леко осветени в съчетания от кафяво, светлосиньо, жълто и пурпурно. Сполучливо е втъкан в колоритната гама на Петьо Ганин и изумруденозеленият цвят. Фигурите са пластични, стоят твърдо на краката си, дори и когато линията на почвата под тях не е изобразена. В своята естетика на „безмълвието“ те се явяват като средство за пряка и ефективна намеса в мисленето на общността. Защото в художествения си „код“ мъглижките фрески на Петьо Ганин са концентрирали идеи за големите събития на времето: националното обединение, духовното възродяване, пребъждането на България.

ЛИТЕРАТУРА

1. И в а н Д у й ч е в. Българско средновековие. Наука и изкуство, С., 1972.
2. Българско средновековие (Сборник в чест на 70-годишнината на проф. Иван Дуйчев). Наука и изкуство. С., 1980.
3. Византия и Русь, Наука, Москва, 1989.
4. Б о р и с К о л е в. История на изкуството. Техника. С., 1964.
5. История на българската литература — т. I, БАН, С., 1963.

6. Ж и т и я на светиите, Синодално издателство, С., 1974.
7. Библия — Стар и нов завет. С., 1982.
8. К е н е т К л а р к. Цивилизацията. Български художник. С., 1977.
9. Ю. Г. Ш а п и р о, О. М. П е р с и а н о в а. 50 кратких биографий мастеров западноевропейского искусства XIV—XIX веков, Советский художник, Ленинград, 1968.
10. А с е н В а с и л и е в. Български светци в изобразителното изкуство. ДИ "Септември". С., 1987.
11. П е н ь о Р у с е в. Естетика и майсторство на писателите от Евтимиевата книжовна школа. БАН, С., 1983.
12. М и х а и л А л п а т о в. История на изкуството — т. 2, Български художник, С., 1982.
13. П е н ь о Р у с е в. Избрани страници. Български писател. С., 1983.
14. В е р а Л и х а ч о в а. Изкуството на Византия. Изд. „Български художник", С., 1987
15. И в а н М а т е в. Ирландският Св. Патрикий в култа към Светите братя Кирил и Методий. — Духовна култура, кн. 5, 1988; Съдбата на населението от Мъглижкия край през турското робство, отразена в документи от XVII—XIX в. — Духовна култура, кн. 1, 1988; Енциклопедизмът на късното Възраждане в художествените изяви на казанлъшкия творец и революционер Петьо Илиев-Ганин. — Литературен алманах „Хоризонт", кн. 4, 1988.
16. Д и м и т ь р А н г е л о в. История на Византия — т. I, II, III. Наука и изкуство, С., 1967.
17. Н и к о л а й К о ч е в. Философската мисъл във Византия IX—XII в., Наука и изкуство, С., 1981; Античната литературна традиция и византийските автори. Наука и изкуство, С., 1982.
18. Западноевропейское искусство, Издательство „Аврора", Ленинград, 1970.